

ĐÌNH QUANG

**PHƯƠNG PHÁP
SÂN KHẤU
BÊ TÔN
BỀN**

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA



ĐÌNH QUANG

Nguyễn Văn B.

ph

11/83

PHƯƠNG PHÁP SÂN KHẤU
BEC-TÔN BRÊCH

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA

Hà Nội — 1983



**Nhà nghiên cứu lý luận sân khấu
và soạn kịch Bec-tôn Brếch**

(1) Brecht Dialog — 1958. Henschelverlag Kunst — Gesellschaft
Berlin, 1958, 120 S. 14.

PHẦN GIỚI THIỆU

Nếu cuối thế kỷ 19 và vào những năm đầu thế kỷ 20 này, tên tuổi của Công-xtăng-tanh Xta-ni-xlap-xki đã chấn động khắp thế giới, đã thành biểu tượng liên kết của những nhà hoạt động sân khấu tiến bộ toàn trái đất, đã là ngôi sao dẫn đường cho những tìm tòi sáng tạo chân chính của thời đại... thì mấy chục năm trở lại đây người ta cũng dành một niềm vinh dự như vậy cho Bec-tôn Bréch.

Tại cuộc *Đối thoại về Bréch* tổ chức ở Bec-lin năm 1968. Giảng Đác-căng-tơ, tổng thư ký Viện Sân khấu thế giới đã phải thừa nhận rằng: « Trong thời đại ngày nay, người đã gây nên sự chú ý rộng rãi trên khắp thế giới, người đã là đối tượng cho nhiều cuộc tranh luận sôi nổi nhất... đó là Bec-tôn Bréch. Tầm ảnh hưởng của ông, đối với sân khấu lúc này, sâu rộng đến mức ngay cả những người phản đối ông cũng phải thừa nhận ông quả là nhà hoạt động sân khấu lỗi lạc nhất của thế kỷ chúng ta »⁽¹⁾. Đó là một sự thật không thể chối cãi được.

Chỉ với một cuộc đời ngắn ngủi (Bréch mất lúc mới có 58 tuổi), Bréch đã để lại cho nhân loại cả một di sản

(1) Brech Dialog — 1958. Henschelverlag Kunst — Gesellschaft Berlin 1968, trang 14.

đồ sộ với hơn năm mươi vở kịch, trên một ngàn bài thơ, trên năm trăm mẫu chuyện ngắn và tiểu thuyết, hai trăm rưỡi tiểu luận dài ngắn về văn học nghệ thuật nói chung, bốn trăm rưỡi tiểu luận về sân khấu, hai trăm tiểu luận về các vấn đề chính trị và xã hội.

Di sản phong phú đó đã được dịch sang hầu hết các thứ tiếng chính của loài người. Và điều quan trọng hơn thế, đó không phải là những giá trị tĩnh tại ép kín trong sách vở. Brech là tác giả kịch được diễn nhiều nhất, rộng nhất hiện nay, hầu như không có một đêm nào trên quả đất chúng ta lại không có hàng chục nhà hát đang diễn kịch của ông.

Không những ngày càng có nhiều người thích thưởng thức những sáng tác của Brech, mà còn có nhiều người chuyên tâm nghiên cứu, luận bàn, tranh cãi về những phát kiến sáng tạo nghệ thuật của ông nữa.

Cộng hòa dân chủ Đức đã thành lập *Trung tâm nghiên cứu Brech*. Ở nhiều nước Âu, Mỹ cũng đã có những tổ chức tương tự. Và từ ngày Brech tạ thế đến nay, cứ năm năm lại có một cuộc hội thảo quốc tế được triệu tập để tiếp tục luận bàn về cách tiếp thu và phát triển những thành quả của ông trong tương lai. Nhà hát *Văn công Bec-lin* do Brech sáng lập, từ mấy chục năm nay đã biến thành điểm gặp gỡ của hầu hết những nhà hoạt động sân khấu nổi tiếng.

Theo thống kê cho tới cuối năm 1977 trên toàn thế giới đã có 354 cuốn sách toàn phần, hoặc có một phần chuyên luận về Brech; có 43 luận án tiến sĩ và hàng vạn bài đăng trên các báo và tạp chí nói về ông.

Vì sao uy danh của ông đã vượt khỏi biên giới đến với các nước, giữa tuổi đời 30 còn rất trẻ của ông? Vì sao chỉ trong một thời gian rất ngắn mà ông đã viết nên những tác phẩm thiên tài bất tử đầy sức thuyết

phục đến tận ngày nay? Vì sao gần nửa đời người phải sống lưu lạc ẩn dật qua nhiều xứ sở để che mắt bọn cầm quyền đương thời, mà mỗi câu thơ, mỗi vở kịch của ông vẫn có tiếng vang vọng đến nhân dân yêu chuộng hòa bình và tiến bộ trên toàn thế giới? v.v...

Trước hết, trong sự phát triển đầy mâu thuẫn của châu Âu ở đầu thế kỷ này, trong cuộc vật lộn giữa những phong trào cách mạng và các cuộc chiến tranh đế quốc, giữa khủng hoảng kinh tế và thất nghiệp, bãi công và đàn áp, giữa những đòi hỏi cải cách dân chủ và con sói quân phiệt hóa... con người đang tự hỏi phải làm gì và đi về đâu, thì họ đã tìm thấy ở Brêch một tầm nhìn sáng suốt và tinh táo. Năng thơ trong Brêch trước sau không hề chỉ là tiếng nói thủ thi của tình yêu hay là sự chấp cánh cho những ước mơ thanh thần và mỹ miều của tuổi trẻ như thường lệ. Tinh thần duy lý bẩm sinh ở Brêch đã khiến năng thơ sớm dăm chiêu và giận dữ. Qua thơ ca và sân khấu, ông đã mổ xẻ tận gốc cái bất công và phi lý của xã hội tư bản đương thời, lật tẩy bộ mặt giả dối, khắc nghiệt của pháp lý và thể chế tư bản, phanh phui những nguyên nhân sâu xa đến ghê tởm của những cuộc tranh chấp quyền hành và chiến tranh đế quốc: Ông đã phủ định cái thế giới cũ và dự báo cho một xã hội tương lai mà quyền chủ nhân ông sẽ thuộc về những ai yêu mến nó và có khả năng làm cho nó thật sự tiến lên.

Không chỉ có một đầu óc tinh táo, Brêch còn mang trong mình cả một tấm lòng ưu ái sâu nặng đối với những người cùng khổ. Ông vững tin ở sức mạnh của quần chúng, không chỉ ta thân cho số phận của họ, ông kêu gọi họ vùng lên đấu tranh cho ngày mai của chính bản thân họ. Đồng thời Brêch cũng kêu gọi mọi người có lương tri trên trái đất hãy tin vào kỷ nguyên

trường lai mà trí tuệ và khoa học sẽ giúp con người làm chủ được mình và làm chủ cuộc đời một cách sáng suốt hơn. Ông kêu gọi mọi người hãy nhận rõ trách nhiệm về những hành vi của mình trước thời đại hơn nữa.

Quả thật Brech đã là một nhà tư tưởng. Qua ông, con người cảm thấy bình như mình nhìn thấu rõ được thế giới của thế kỷ này hơn. Và tất cả những tư tưởng đó, những cách nhìn đó, Brech đã gửi đến mọi người bằng một phương thức nghệ thuật riêng biệt và độc đáo. Đọc và xem các tác phẩm của Brech thoát đầu cảm thấy như một cái gì duy lý và lạnh lẽo, nhưng rồi lại thấy nó có sức thuyết phục hơn và hiệu quả lâu bền hơn. Nó không dụ dỗ và mê hoặc, nó chỉ nêu lên một cách khách quan, nhưng chính vì thế mà con người cảm thấy mình được tôn trọng khi gần ông, mình tuy chỉ lắng nghe mà vẫn là tranh luận với ông, mình thông minh và sáng suốt hơn lên ngay cả khi bị ông thuyết phục... Và dù trong trường hợp nào, tán thành hay phản đối, ông vẫn dành cho ta một khoảng tự do lựa chọn lấy những quyết định cho mình. Là những đứa con của thời đại khoa học, người đọc người xem như đã tìm thấy ở Brech một tác giả biết nhìn bạn đọc của mình như những con người hiền biết. Brech đã có sức nặng khi biết đặt ra những vấn đề trọng đại cấp thiết nhất của thời cuộc. Brech cũng đã mau chóng đạt được đồng vọng ở người xem vì đã tìm ra một phương thức tiếp cận thích hợp nhất cho đối tượng của mình. Thông thường một nhà nghệ thuật có thể bằng con đường quen thuộc mà vẫn tạo ra được những tác phẩm có giá trị. Brech là một nhà nghệ thuật tài hoa và người ta còn quý trọng ông hơn, vì ông là một nhà cách tân vĩ đại.

Cái mới mẻ của ông lại không phải tự phát do cá tính sáng tạo hay một yếu tố ngẫu nhiên nào khác, không phải từ những lý do nội tại của bản thân nghệ thuật, mà xuất phát từ những đòi hỏi mới của mục đích, chức năng nghệ thuật và trình độ thường thức của con người thời đại mới. Do đó, phương pháp sáng tạo của Brech không dừng lại như một hiện tượng cá nhân, một phong cách riêng biệt. Sân khấu thế giới đã tìm thấy ở đây một con đường, một chân trời mới, mở ra cho nghệ thuật một hướng đi. Công cuộc đi tìm dấu ấn của sân khấu Brech vì thế mà ngày càng được mở rộng.

Brech đã vĩnh biệt chúng ta hơn hai chục năm rồi nhưng vẫn như người bạn đồng hành của sân khấu hôm nay.

*
**

Bec-tôn Brech đã trở thành bất tử. Nhưng con đường đưa ông tới niềm vinh quang kia tuyệt nhiên không phải là dễ dàng và phẳng lặng. Ông đã phải đổ ra bao nhiêu công sức và đã phải trải qua cả một chặng đường gian khổ để tự khẳng định mình, cũng như sân khấu thế giới cũng đã phải trải qua bao nhiêu tranh cãi để khẳng định ông.

Muốn cho cảm nghĩ của mình phù hợp với hơi thở của thời đại, Brech đã phải từ bỏ giai cấp tư sản, lặn lội với lớp người nghèo khổ, vào lính và chịu nhiều cay đắng trong thế chiến thứ nhất. Từ sự bất mãn tự phát mang tính chất vô chính phủ, Brech đã tìm đến những nhà nghệ thuật đàn anh cấp tiến đương thời để học hỏi, đã nhiều năm cầm cui tự nghiên cứu chủ nghĩa Mác và tự nguyện theo dõi các tổ chức chính trị

và phong trào công nhân để hiểu rõ thêm thực tế đấu tranh. Phát xít Hít-le lên ngôi, ông đã phải lưu vong dằng dằng mười lăm năm, qua nhiều nước châu Âu và châu Mỹ để cho kẻ địch không bóp nghẹt được tiếng nói chính nghĩa của mình. Và dù ở chân trời góc biển nào, trái tim và ngòi bút của ông vẫn hướng về tổ quốc, cái tổ quốc thật sự mà sau này ông đã tìm thấy ở Cộng hòa Dân chủ Đức, khi nước Đức cũ đã bị chia đôi sau chiến tranh.

Về nghệ thuật, với vở kịch thứ hai, Brecht đã đạt giải thưởng văn học quốc gia. Mới ba mươi tuổi, qua vở *Nhạc kịch ba xu* tên tuổi của ông đã lan truyền ra khắp châu Âu rồi. Nhưng sự nghiệp cá nhân đầy hứa hẹn ấy không làm cho ông tự mãn. Bởi vì ông tự thấy công luận tuy đã hướng về ông thật đấy, nhưng là do người ta tìm thấy trong ông những luồng tư tưởng mới mẻ mà thôi: tuy ông chống lại ý thức hệ tư sản nhưng ông vẫn chưa thoát ra khỏi quỹ đạo của hình thức nghệ thuật tư sản. Brecht muốn tìm kiếm một sự đổi mới cả về nội dung và hình thức. Ông yêu cầu một phương thức kích thích sự suy nghĩ và tác động đến con người một cách trực tiếp, tích cực hơn. Sân khấu đương thời chưa chấp nhận nổi những dự tính cải cách của ông. Đã có lúc Brecht đành tạm phải rút lui một thời gian ngắn khỏi các nhà hát mà ông cho là chốn hoa lệ của thứ nghệ thuật *bếp núc*. Ông mãi mê tìm tòi, thử thách qua nhiều dạng thức. Qua bút pháp, có lúc người ta thấy ông thử quay về hình thức kịch cổ truyền quen thuộc A-rit-xtôt; cũng có thời ông chuyển qua viết *Kịch giáo huấn* (didactique) và chuyên hoạt động với các đội kịch công nhân để mong qua đối tượng đó mà tìm kiếm ra một hình thức thích hợp cho quần chúng mới. Ông đã hợp tác với *sân khấu*

chính trị của Pit-xca-to. Trước khi bước hẳn sang sân khấu tự sự, ông đã viết khá nhiều vở theo kiểu pa-ra-bôn, một số vở theo chính kịch lịch sử kết hợp giữa tự sự và kịch tính và cho đến lúc tạ thế, Brech luôn luôn suy nghĩ thử nghiệm sao cho sân khấu tự sự của ông thực sự là một sân khấu tự sự biện chứng.

Nếu qua nội dung các tác phẩm, người ta cảm thấy ở Brech là một nỗi bất an thường xuyên trước những vấn đề hệ trọng của thời đại, là sự tìm kiếm một lời giải đáp chính xác cho lương tâm nhân loại, thì qua hình thức nghệ thuật, người ta cũng cảm thấy ở Brech sự trăn trở không ngừng, mong sao có thể gửi gắm tới người xem những điều tâm nguyện của mình bằng một con đường hiệu nghiệm nhất.

Ngày 11 tháng giêng năm 1949 vở diễn *Mẹ Can đảm và những người con* do Brech đạo diễn cùng với Ê-rich En-ghe-nơ, ra đời tại Nhà hát Đức đã gây nên một cuộc tranh luận sôi nổi. Nó đã có tầm ảnh hưởng quyết định đến nền sân khấu xã hội chủ nghĩa Cộng hòa Dân chủ Đức, đồng thời cũng đánh dấu cho sự khẳng định dứt khoát của sân khấu tự sự Bec-tôn Brech trên phạm vi thế giới. Thực ra, không phải vì đây là lần đầu người ta mới được xem Brech. Ông là tác giả đã quen thuộc của thế giới từ lâu rồi, nhưng đây là lần đầu Brech được đứng ra tự dàn dựng trong những điều kiện thuận lợi nhất, có thể thực hiện được đúng những ý định nghệ thuật của mình nhất.

Chiếc xe của *Mẹ Can đảm* đã lăn bánh từ sân khấu Bec-lin đi khắp hầu hết các sân khấu châu Âu và đã kích thích cho hàng loạt hình tượng *Mẹ Can đảm* khác ra đời... và người xem không thể không thấy lấp lánh phía sau chiếc xe đó là ngôi sao dẫn đường cho nền sân khấu trí tuệ mới.

Tuy nhiên, trước khi được giới sân khấu tiến bộ thế giới trân trọng ngả mũ đón chào, không phải Brecht đã không trải qua những ngày sóng gió của dư luận. Qua những vở kịch đầu tay, giới phê bình của báo chí tư sản những năm 20 đã thấy ngay ở Brecht một đối thủ chính trị lợi hại, có những lập luận sắc bén với một hình thức độc đáo. Chúng không tiện xúm vào diệt ông về mặt nội dung, bèn tìm cách xóa mờ vị trí của ông trên bình diện nghệ thuật. Chúng cho Brecht đã thiếu hơi thở của một hồn thơ lớn vì «nàng thơ» vốn chỉ đạo trên những sợi dây tình cảm muôn thuở của con người, chỉ rung theo những chủ đề vĩnh cửu... thì ngược lại ông lại chỉ loay hoay với những sự kiện chính trị, với những vấn đề thực tế của xã hội... Chúng muốn ông nói về tình yêu và hạnh phúc, về những khát vọng mơ hồ thầm kín, về tiềm thức và bản năng, những gì bất chấp không gian và thời gian... thì ông lại bận tâm vì những chuyện bóc lột và đình công, chiến tranh và tù đầy, những chuyện cụ thể đang xảy ra trên trái đất chúng ta...

Chúng muốn được thấy những con người phi thường với những dục vọng cháy bỏng, tâm vóc bao la và đầy tính bi kịch... thì Brecht lại đưa ra những nhân vật bình thường, gần gũi như có thể bắt gặp trên đường phố. Chúng chê kịch Brecht là khô khan lạnh lẽo, vu cho ông đã chống lại *xúc cảm*, chất men vốn không thể thiếu được của nghệ thuật; rằng ông đã phá vỡ cấu trúc truyền thống của kịch; làm mất *tình cảm thẳng* đầy hấp dẫn của sân khấu ảo giác, làm mất *linh chân thực* bằng những thủ pháp kỹ thuật lộ liễu.

Trong khi sân khấu xưa nay đều mong muốn đưa khán giả vào những «rung động cộng đồng, bất chấp sự khác biệt về giai cấp, sự xung khắc về quyền lợi thực tế... của họ» thì Brecht lại muốn chia họ ra thành

những nhóm đối lập, nhắc họ nghĩ đến những hố sâu đang ngăn cách họ thực sự trong cuộc sống. Tóm lại, chúng đã chê ông là tầm thường và lập dị v.v... và v.v...

Nhưng, như trên đã nói, Bréch đã chiến thắng những kẻ công kích mình một cách vẻ vang.

Không những thế, ở châu Âu lúc này, làm sân khấu mà lại không biết đến Bréch, cũng có nghĩa là xa rời những trào lưu tân tiến, không phải là một nghệ sĩ tiên phong.

Sân khấu châu Âu trong những thập niên cuối thế kỷ 19 và đầu thế kỷ 20 đầy biến động, hàng loạt trường phái sân khấu chen nhau ra đời: *sân khấu tự nhiên chủ nghĩa*, *sân khấu tượng trưng*, *sân khấu hiện thực tâm lý*, *sân khấu biểu hiện*, *xây dựng*, *vị lai*, *phi lý* v.v...

Chưa có bao giờ trong lịch sử của mình, sân khấu lại được chứng kiến nhiều dạng, nhiều xu hướng đến như thế, và cũng chưa bao giờ sự xuất hiện của các xu hướng lại xảy ra với một nhịp độ dồn dập đến như thế.

Trong sự lựa chọn một kẻ đồng điệu, những nhà sân khấu phương tây có thể tìm thấy ở xu hướng này ít nhiều tâm đắc, ở xu hướng kia một chút cảm tình. Nhưng có lẽ tất cả đều phải thừa nhận Bréch là một nhà cách tân có một độ sâu và một chiều rộng đặc biệt.

Người ta hăm hở lao vào dựng Bréch, viết và dàn theo kiểu Bréch. Nhưng sự thiên ái đó có lúc đã được đẩy tới mức thành một cái « mốt thời thượng » và do đó cách vận dụng những kinh nghiệm của Bréch đã mất đi một cơ sở khoa học khách quan, thậm chí có lúc khiến cho người xem không còn rõ khuôn mặt thật của Bréch ra sao nữa.

Đến nay qua nhiều năm thực tiễn, ta có thể khẳng định rằng: nếu những kẻ phản đối Brech trước kia đã không thuyết phục được ai, vì chúng đã không hiểu hoặc không muốn hiểu những tiền đề triết học và mỹ học của ông thì trong đội ngũ những người hâm mộ Brech, do những lý do khác nhau, nhận định đôi khi cũng không thống nhất, thậm chí có khi tuy là ái mộ ông thật đấy, nhưng thực chất lại là giải thích và vận dụng lý thuyết của ông một cách sai lệch.

Có người mong tìm cái mới nhưng lại thiên về những biểu hiện bên ngoài dễ thấy nên chỉ chú ý đến phương pháp *gián cách* và những thủ pháp độc đáo của ông mà thôi. Võ diễn của họ do đó chỉ có *tính sân khấu* nhiều hơn mà không thay đổi được chức năng và hiệu quả như Brech mong muốn. Những người này thường là những nghệ sĩ tư sản tiến bộ, song thiếu một cơ sở triết học và nhân sinh quan cần thiết để có thể thực thụ cảm thông với những dụng ý sâu xa của Brech.

Có người do không phân định rõ mối quan hệ giữa phương pháp và những nội dung biểu hiện cụ thể của tác phẩm nên đã cho sân khấu Brech chỉ thích hợp với những sáng tác mang tính phê phán và phủ định, không còn phù hợp với sân khấu hiện nay của chúng ta, có nhiệm vụ chủ yếu là bồi đắp dựng xây... Từ đó, khi nói đến tiếp thu, họ ngập ngừng cả về nội dung lẫn phương pháp.

Hình thức kịch pa-ra-bôn cũng làm cho một số cây bút hiện thực theo kiểu thông thường phải băn khoăn.

Đối với một số nhà nghệ sĩ sân khấu phương đông, tìm thấy ở sân khấu Brech một số thủ pháp quen thuộc hình như đã bắt gặp trong sân khấu cổ truyền, cũng dễ tưởng lầm rằng chỉ cần trở về với dĩ vãng là có thể đón bắt được cái mới của tương lai v.v... và v.v...

*
**

Sân khấu Việt Nam chúng ta đang cố gắng để trở thành một nền sân khấu xã hội chủ nghĩa, dân tộc và hiện đại. Chúng ta không thể chỉ dõ vào quá khứ, hay chỉ quẩn quanh trong phạm vi nhỏ hẹp của đất nước ta, bằng quan trước những gì đang xảy ở những chân trời khác.

Xta-ni-xlap-xki và Bréch là hai nhà sân khấu hiện thực lỗi lạc của thế kỷ này.

Xta-ni-xlap-xki đã quen thuộc phần nào với giới sân khấu Việt Nam ta. Nhưng còn Bréch? Đã đến lúc — dù rằng hơi muộn — cần phải tìm hiểu ông một cách đầy đủ hơn.

Bréch là một thiên tài đa dạng. Ở đây, chúng tôi sẽ không bàn và đánh giá mọi mặt sáng tạo của ông, mà chỉ nói riêng về sân khấu. Trong phạm vi sân khấu, cũng sẽ không bàn và đánh giá về các tác phẩm mà chỉ tập trung giới thiệu *phương pháp sân khấu* của ông với mục đích để làm phong phú thêm cho những suy nghĩ tìm tòi sáng tạo của chúng ta sau này.

Cũng như mọi nhà cải cách nghệ thuật khác, Bréch không hề và không thể ngay từ đầu định ra cho mình một phương pháp. Phương pháp hình thành dần và được khẳng định qua quá trình suy nghĩ, tìm tòi và thử nghiệm: nhiều lúc thuận chiều và cũng có lúc quanh co. Ở đây cũng sẽ không phác họa lại tỉ mỉ những chặng đường tìm tòi đó mà chỉ dẫn giải ra những gì đã được đúc kết, đã thành hình. Bréch vừa là nhà lý luận vừa là một nghệ sĩ sáng tạo thực tiễn, phạm vi luận bàn của ông rất rộng và phong phú. Ở đây cũng sẽ không phản ánh lại mọi vấn đề mà chỉ đề cập tới những điều chủ yếu có quan hệ mật thiết tới phương pháp sân khấu của ông. Cách trình bày cũng sẽ không đi quá sâu vào chi tiết (như yêu cầu của những ai muốn nghiên cứu chuyên

sâu về Bréch) mà chủ ý đại thể để bạn đọc rộng rãi để nắm bắt được vấn đề hơn.

Sau phần giới thiệu giải thích phương pháp sân khấu của Bréch, chúng tôi sẽ trình bày một số nhận xét và suy nghĩ về cách vận dụng phương pháp này vào điều kiện sân khấu Việt Nam. Việc áp dụng kinh nghiệm sáng tạo của Bréch vào sân khấu Việt Nam đến nay còn quá ít ỏi, cho nên chúng tôi cũng chỉ coi đó là những ý kiến tham khảo mà chúng tôi đã rút ra được qua quá trình nghiên cứu các trước tác cũng như qua sự khảo sát những vở diễn thực tế của ông ở nhà hát Văn công *Bec-lin* hoặc của các học trò trực tiếp của ông tại các nhà hát Cộng hòa Dân chủ Đức.

Sau hết, chúng tôi nghĩ : trong việc mời giới B. Bréch với sân khấu Việt Nam, đây hoàn toàn không phải là một việc kết thúc mà thực sự mới chỉ là bước khởi đầu mà thôi.

PHẦN I

NHÔNG TIỀN ĐỀ TRIẾT HỌC VÀ MỸ HỌC CỦA SÂN KHẤU B. BRÉCH

I — XÃ HỘI VÀ CON NGƯỜI LÀ CÓ THỂ BIẾN ĐỔI

Ai đã được xem những vở diễn của Bec-tôn Bréch, dù là một người xem bình thường, cũng có thể nhận thấy ngay : rõ ràng Bréch không cố tạo ra một ảo giác sân khấu, cố làm cho sân khấu có cái vẻ giống như cuộc đời thực : ngược lại, qua nhiều thủ pháp của ông, người ta biết rõ đây chỉ là sân khấu mà thôi. Khi xem, người ta cũng không bị thôi thúc phải hòa vào các nhân vật và những gì xảy ra trong khung cảnh của sân khấu. Người ta ít bị kích động vì những nỗi vui, buồn, trái lại, sân khấu buộc con người phải suy nghĩ phân tích nhiều hơn v.v... và v.v... Tóm lại người xem thấy ở sân khấu Bréch có một cái gì không giống như thường lệ. Có người xem rất thích và cũng có người cảm thấy buồn tẻ vì không được sống những phút đầy căng thẳng, được cười nhiều và khóc lắm.

Cứ đứng ở cửa rạp Văn công Béc-lin (Berliner Ensemble), khi tan hát là ta có thể bắt gặp ngay những cảm nghĩ như trên. Nhưng tại sao Bréch lại muốn và lại làm

như vậy, vì mục đích gì, bởi lý do nghệ thuật hay tại những tiền đề triết học và mỹ học nào khác? Nếu chỉ là một khán giả bình thường, đến nhà hát thuần túy để mua vui thì chỉ dựa vào sự yêu ghét chủ quan cũng là đủ rồi; nhưng nếu là một người xem có ý thức, ta không khỏi băn khoăn. Tại sao Brech lại cố tạo ra loại sân khấu tự sự, đã gây nhiều tranh cãi đến như vậy, tại sao cái thế giới hiện đại này ngày càng hướng về ông?

Ta hãy tìm đọc bài trả lời của Brech về câu hỏi do nhà viết kịch Thụy sĩ nổi tiếng Phri-đơ-rich. Duy-ren-mat đã đặt ra cho các nhà sân khấu thế giới vào những năm năm mươi vừa qua: « *Liệu sân khấu có thể giúp khôi phục lại được cái thế giới ngày nay hay không?* ».

Và Brech đã khẳng định là có thể được, với điều kiện là: *thế giới ngày nay phải được mô tả cho con người hôm nay như một cái gì có thể biến đổi. Ở sân khấu, cũng như ở lãnh vực khác, việc trình bày thế giới ngày nay chỉ có thể bổ ích khi chúng ta coi nó là có thể đổi thay. Hơn nữa, chúng ta đều cảm thấy nó cần phải được đổi thay...*

Brech đã cho câu hỏi của Duy-ren-mat không chỉ có ý nghĩa nghệ thuật mà còn có ý nghĩa xã hội nữa⁽¹⁾.

Bài trả lời này đã chứa đựng cái hạt nhân quan niệm của Brech về nghệ thuật. Ông đã viết nó vào thời gian rất ngắn trước khi chết. Nhưng thực ra quan niệm đó đã hình thành ở Brech từ rất sớm và đã chi phối mọi tìm tòi và thử nghiệm của cả cuộc đời nghệ thuật của ông.

Từ những năm 20, khi còn tìm kiếm một hướng đi cho mình, Brech đã muốn áp dụng trên sân khấu câu

(1) Tạp chí Europe số 133-134, trang 204 - 206.

nói của Mác, rằng: *điều quan trọng không phải chỉ là phản ánh thế giới mà còn phải góp phần cải tạo nó.*

Và ý muốn đó hoàn toàn không phải mới nảy sinh một cách lý tính trong quá trình nghiên cứu chủ nghĩa Mác. Nó bắt nguồn từ sự khảo sát, đánh giá và bất bình với nền sân khấu đương thời của ông, từ một ý nguyện thâm kín và đã được tư tưởng của Mác chấp cánh thêm.

Khi Brêch bắt đầu tham gia hoạt động nghệ thuật thì sân khấu thế giới đã ở vào một giai đoạn phát triển với những cơ cấu hoàn chỉnh và những phương tiện khá tinh xảo, có đủ sức để phản ánh xã hội một cách chân thực và cụ thể.

Sự hình thành các thể tài sân khấu phong phú, sự phá vỡ các luật lệ gò bó của thời kỳ cổ điển v.v... đã giúp sân khấu ngày càng gần gũi cuộc sống bình thường của con người hơn. Các nhà văn lớn như Tò-ni-xô-i, Hau-tơ-man, Sê-khốp, Íp-xen đã đưa lên sân khấu nhiều lãnh vực xã hội mới, nhiều mẫu người chưa từng xuất hiện trong lịch sử sân khấu, đồng thời đã làm cho hành động kịch có thêm nhiều dạng thức. Ngoài ra sự xuất hiện của cả một đội ngũ đạo diễn chuyên nghiệp (theo cái nghĩa đầy đủ của nó) lỗi lạc như Ô-tô Bram, An-toa-ni, Rai-hac-, Xta-ni-xlap-xki v.v... cũng đã làm cho nghệ thuật diễn xuất đạt tới những đỉnh cao chưa từng có.

Trong « *Mua đồng* » một thứ tuyên ngôn nghệ thuật viết theo hình thức một vở kịch chính luận, Brêch đã nói nhiều đến những thành tựu của giai đoạn sân khấu này. Trước hết, nó đã có khả năng mô tả những *mối tương xã hội* một cách chính xác nhất, những *trạng thái tâm hồn* một cách tinh tế nhất, thậm chí sự *mô phỏng* đã giống bản thân thực tế đến cả những chi

tiết nhỏ nhất. Nhưng chính cũng do đó mà từ rất sớm Brech đã nhìn thấy những hạn chế của sân khấu đương thời đó. Theo ông, cái thiếu sót của nó không phải là ở chỗ vì những chất liệu được mô tả hoặc cách mô tả đã không đúng, mà là vì nó đã không làm cho khán giả phân biệt được cái đúng với cái sai; cũng không phải vì những điều được mô tả không có quan hệ với nhau, mà là vì nó không cho người xem thấy được những hiện tượng đó đã liên quan với nhau như thế nào. Chính thiếu sót đó đã làm cho sân khấu không hoàn thành được chức năng xã hội cần thiết của mình.

Brech thuộc về một đất nước mà *chủ nghĩa tự nhiên* và *chủ nghĩa biểu hiện sân khấu* phát triển rất sớm và khá mạnh, ông cũng không xa lạ gì với *chủ nghĩa tân hiện thực*; nhưng ông sớm đối lập với những trào lưu đó.

Chủ nghĩa biểu hiện với những nhân vật trừu tượng, hay đúng hơn là những linh hồn tự tìm kiếm, tự mò xé, đầy lo âu và dấn vật với những xung đột bên trong, cá nhân chủ nghĩa đến cực độ⁽¹⁾ tuy ra đời sau, như một phản ứng lại chủ nghĩa tự nhiên, nhưng lại không được Brech đề ý. Ông gọi nó là một « làn sóng siêu hình âm đạm », một « hiện tượng lạm phát đơn thuần, không góp phần thay đổi được gì ».

Trái lại, Brech rất đi sâu tìm hiểu *chủ nghĩa tự nhiên*, vì tuy đến thời Brech, chủ nghĩa này đã rơi vào địa vị thứ yếu trong văn học, nhưng kịch bản và lối diễn xuất của nó vẫn đang chi phối bộ mặt sân khấu rất rõ ràng. Chủ nghĩa tự nhiên chủ trương giữ thái độ khách quan tuyệt đối, không xu hướng và cũng chẳng đòi

(1) *Le théâtre moderne* — Quyển 1. CNRS Paris.

giải thích. Nó cho *mọi trường* quyết định tất cả, không đếm xỉa gì tới những mối quan hệ sản xuất, những cuộc đấu tranh giai cấp, những sự va chạm của tâm lý xã hội. Trung tâm chú ý của nó là những *cá nhân riêng biệt* không cần khái quát và điển hình. Chất men hấp dẫn của nó là nhờ vào những chi tiết phong phú, những hiện tượng lạ kỳ và độc đáo...⁽¹⁾.

Bréch cho rằng chủ nghĩa tự nhiên đã đem lại một bước tiến bộ lớn cho sự phát triển sân khấu. Nhờ nó mà nhiều chất liệu có ý nghĩa mới về mặt xã hội đã xuất hiện. Sự phản ánh thực tế theo kiểu chụp ảnh, cùng với sự khắc họa những chi tiết tâm lý hết sức tế nhị của nó đều sao cũng giúp chúng ta làm chủ được những thủ pháp và phương tiện nghệ thuật mới mẻ.

Nhưng rất tiếc là ở sân khấu tự nhiên chủ nghĩa, lối trình diễn nhằm kêu gọi sự hòa cảm (Identification) chung chung đã dẫn tới sự thương xót — cũng rất chung chung — đối với những người cùng khổ của xã hội; một sự thương xót không xuất phát từ ý muốn thay đổi những tình huống mà chỉ đơn thuần từ sự trình bày thụ động những nỗi thống khổ. Chính do đó mà những nỗi thống khổ đã trở thành như một cái gì bất biến có tính định mệnh, cũng như những tai họa thiên nhiên vậy, những nỗi thống khổ do môi trường tạo ra và như đã được an bài sẵn cho con người. Sự phản ánh thực tế như vậy là một sự phản ánh không có mục đích và không có viễn cảnh. Con người ở đây tự thấy mình chỉ là những nạn nhân của những mối quan hệ và nếu có lúc nào đó nó có nổi loạn đi nữa thì cũng chỉ là sự nổi loạn về mặt cảm xúc mà thôi!

(1) Jean Fréville. Zola, *sèmeur d'orages*. Editions sociales Paris, trang 34 — 74.

Bréch mong sân khấu giúp cho người xem thấy rõ được những mối quan hệ và những quá trình khách quan của xã hội, hiểu rõ những nguyên nhân kinh tế, chính trị và xã hội của những mối quan hệ đó. Ông mong sân khấu hãy chỉ ra rằng: bản thân xã hội và con người cũng là một cái gì luôn luôn phát triển và có thể đổi thay được.

Chủ nghĩa tân hiện thực cũng không được Bréch chấp nhận. Bởi vì tuy nó tấn công vào những tình trạng vô lý của xã hội tư bản, đã kích vào nền luân lý và pháp chế tư sản thối tha, nhưng tiếc thay nó lại không bàn đến sự tồn tại của bản thân chủ nghĩa tư bản. Nó đã tia ngon, nhưng lại dành cho cội rễ của vấn đề một miếng đất bình yên! Kẻ bị áp bức bóc lột có thể tìm thấy ở những tác phẩm kiểu đó đôi giọt nước mắt thông cảm đối với mình và chút phần nộ đối với xã hội, nhưng rồi áp bức bóc lột vẫn cứ tiếp tục hoành hành. Còn kẻ áp bức bóc lột thì lại yên tâm vì trận đấu như thế là đã kết thúc không phân thắng bại, cũng có thể lại càng yên tâm hơn trước vì nổi bất bình của quần chúng lao khổ đã được vợi đi, mà địa vị của chúng thì vẫn được bảo tồn nguyên vẹn.

Nếu trước đây cuộc khủng hoảng của chủ nghĩa tư bản đã là cơ sở xã hội cho tiếng kêu thương cá nhân chủ nghĩa của kịch biểu hiện, thì cơ sở cho khuynh hướng nghệ thuật tân hiện thực lại là bước ổn định tương đối của chủ nghĩa tư bản sau cơn khủng hoảng đó. Cũng chính vì thế mà có lúc Bréch đã cho rằng chủ nghĩa tân hiện thực về cơ bản là phản động, nó không thật sự đấu tranh, mà chỉ là sự xoa dịu đấu tranh.

Khác với ba trào lưu văn học nghệ thuật kể trên, Bréch muốn sân khấu của ông phải cho người xem thấy được thế giới là cái gì có thể thay đổi và cho người xem hiểu rõ quá trình, cùng những qui luật tạo nên sự đổi thay đó. Theo ông, đó chính là *chức năng xã hội của nghệ thuật ngày nay*, và đó là một yêu cầu có tính khách quan về mặt lịch sử. Trước kia, tại sao nghệ thuật đã không thực hiện được chức năng đó?

Tuyên ngôn cộng sản của Mác và Ăng-ghe-nh đã khẳng định: việc một lớp người bóc lột và áp bức những lớp người khác trong xã hội đã là một thực tế lịch sử chung của hàng ngàn năm trước đây; do đó mà ý thức hệ của xã hội trước đây đã vận động theo những hình thức chung như nhau, bất chấp một sự thật phong phú và khác biệt có thể có.

Điều đó cũng đã xảy ra trong lĩnh vực sân khấu. Tính bất khả luận của xã hội cũng đã thành điểm chung cho sân khấu ở mọi thời đại của xã hội phân chia giai cấp, nó dẫn đến sự tin tưởng vào một thế lực siêu nhiên nào đó, vào định mệnh, vào tính bất khả tri và tính bất biến của những mối quan hệ.

Nhưng thời đại ngày nay đã khác rồi. Trên hành tinh chúng ta đã xuất hiện những xã hội không giai cấp, ở đó không còn sự đàn áp bóc lột của một thiểu số đối với đa số như xưa nữa. Đó là một cuộc đổi đời cơ bản, khác mọi cuộc biến thiên đã từng xảy ra trước kia trong lịch sử nhân loại. Cuộc đổi đời này đã xua tan cái định kiến ngàn năm về một thế giới bất biến và mở ra niềm hy vọng tràn đầy về tương lai.

Học thuyết mác-xít cũng lại đã chỉ ra rằng: lịch sử loài người là lịch sử của những cuộc đấu tranh giai cấp và xã hội chính là kẻ đã tạo ra mọi số phận con người;

ngược lại, con người cũng chính lại là chủ nhân ông của xã hội, tạo thành xã hội và có khả năng biến đổi nó...

Xã hội đã thay đổi, nhận thức con người ngày nay về xã hội cũng đã khác xưa. Liệu sân khấu, với tư cách là một công cụ nhận thức, và có nghĩa vụ giúp người xem nhận thức thế giới, có thể cử phản ánh thực tế kiểu xưa cũ được không? Hẳn là không.

Bréch muốn sân khấu của mình phát triển nhịp nhàng với sự phát triển khách quan của xã hội, do đó ông cũng yêu cầu sự sáng tạo nghệ thuật của ông cũng phải phát triển không ngừng. Hơn nữa, đứng trước sự thay đổi căn bản về chất của thế giới ngày nay, sân khấu cũng phải có sự đổi thay căn bản tương ứng. Có nghĩa là không chỉ giản đơn bằng cách diễn kịch cũ theo một kiểu cách mới, với một mục đích mới mà thôi. Phải xây dựng một sân khấu thật sự mới mẻ về chất, mới cả ở nội dung lẫn phương thức thể hiện.

Nếu khán giả chưa am hiểu về những mối tương quan xã hội, thì sân khấu phải giải thích cho họ. Nếu họ chưa thấy rõ cơ chế nào đã tạo ra những nỗi bất hạnh và khổ đau của họ thì sân khấu hãy chỉ mặt vạch tên cơ chế đó ra; nếu họ chưa thấy được cái xã hội tư sản đương thời là phi lý và sẽ phải qua đi thì sân khấu hãy chỉ cho họ thấy cái viễn cảnh tất yếu sẽ xảy ra đó. Xót thương những kẻ bị áp bức chưa đủ, phải nhen lên nỗi căm giận đối với những điều kiện xã hội đã tạo ra sự áp bức và hãy đẩy lên niềm khát vọng thủ tiêu chúng đi.

Muốn đáp ứng được những yêu cầu trên, Bréch đã dày công nghiên cứu triết học, đặc biệt là triết học mác-xít để tìm hiểu những qui luật vận động khách quan của xã hội và lịch sử. Sống ở một xã hội tư bản

đang tiến đến chủ nghĩa phát xít, Bréch cũng đã nghiên cứu tỉ mỉ « Tư bản luận » của Mác. Học thuyết mác-xít không những đã giúp ông nhiều trong phương pháp nhận thức mà còn biến ông thành một chiến sĩ cộng sản kiên định về mặt tư tưởng suốt đời phấn đấu cho những mục tiêu và những chiến lược của phong trào cộng sản thế giới, dù trên danh nghĩa và do những điều kiện riêng biệt ông chưa bao giờ chính thức tham gia đảng.

Đồng thời về mặt phương pháp nghệ thuật, ông cũng công phu tìm kiếm trong di sản của nhân loại xem có những gì giúp ích được mục đích sáng tạo của mình. Có thể nói, hầu như mọi sở trường sở đoản của sân khấu qua các thời đại, qua các loại hình đều được ông khảo sát tỉ mỉ. Trong các bài viết của ông về sân khấu, người ta thấy xuất hiện ở chỗ này chỗ khác bóng dáng của sân khấu cổ đại Hy-lạp, sân khấu Đông phương, sân khấu dân gian thời trung cổ, sân khấu Ê-li-da-bet của nước Anh, cổ điển của Pháp, sân khấu tư sản Đức... cho đến sân khấu Xô-viết trẻ tuổi của Liên Xô, phim câm và ngay cả sân khấu hài hước ở các phiên chợ vùng quê hương ông nữa.

Bréch đã đi vào di sản của quá khứ, hay đổi sang sân khấu hiện đại của các nước láng giềng, nhưng không phải như một nhà sử học, một người phục cổ hay một kẻ mù quáng chạy theo cái mới. Tất cả đều được ông nhận định và đánh giá theo nhu cầu của nhiệm vụ sáng tạo mới. Đối với ông như cầu của nhiệm vụ mới sẽ quyết định giá trị lúc này của chúng, dù chúng đã từng vang bóng khắp nơi hay chỉ mới le lói một thời.

Và quá trình khảo sát đó, Bréch cho rằng: hình thức biên kịch cũ sẽ không bao quát nổi sự phát triển đầy

mâu thuẫn của thực tế thời đại này. Chất liệu mới đang đòi hỏi một hình thức mới. Cái mới của kịch bản cũng sẽ đòi hỏi một lối trình diễn mới. Và đến lượt mình, khán giả cũng cần có một lối thưởng thức mới. Tóm lại, cần có một cuộc cải cách sân khấu toàn diện, ở tất cả mọi khâu trong quá trình sáng tạo. Bởi vì, sự thay đổi nhiệm vụ của sân khấu mà Brecht đòi hỏi, như đã nói ở trên, là một sự thay đổi cơ bản về chất.

Nhưng làm sao có thể thực hiện được những ước mơ cải cách của mình — những cải cách vừa triệt để về phạm vi, vừa tiến tiến về quan niệm tư tưởng — khi những cơ cấu sân khấu lại nằm trong tay các ông chủ, hay thuộc quyền thao túng của nhà nước tư sản. Và lại, tuy Brecht lúc đó đã có tiếng tăm trong giới nghệ thuật và đã thân thiết với một số nhà đạo diễn có địa vị, nhưng làm sao có thể buộc họ chịu đựng một sự tổn kém lớn để đổi lấy một ước mơ chưa được thử thách?

Brecht đã tạm thời rời bỏ sân khấu chuyên nghiệp để hướng về các đoàn kịch nghiệp dư của phong trào công nhân tiến bộ lúc đó. Ông sáng tác loại *Kịch giáo huấn* (didactique) cho họ diễn và cho chính họ xem. Rõ ràng loại kịch này có phần khô khan và lý tính, nhưng cũng rõ ràng chúng là những tác phẩm đầy giá trị nhận thức. Hình như ông có phần nào khắt nghiệt về nội dung và hy sinh nhiều tài hoa sở trường về bút pháp là vì ông phản ứng quá mạnh với loại sân khấu thuần giải trí, với loại sân khấu «bếp núc» đương thời. Song chắc chắn loại kịch «giáo huấn» đã là bước dọn đường cho loại *Kịch tự sự* đầy tính trí tuệ của ông sau này. Ngoài ra quá trình làm việc với các đoàn kịch công nhân — với những diễn viên không bị lệ thuộc vào kỹ thuật biểu diễn truyền thống, với những khán giả không chỉ đến

với sân khấu đề tiêu com — cũng đã giúp ông kinh nghiệm tạo ra những diễn viên và những người xem mới.

Kịch « giáo huấn » chỉ là một giai đoạn ngắn trong lộ trình tìm tòi của Brech. Hình thức ấy sau này đã bị ông vượt qua, nhưng mục đích của nó — mục đích kêu gọi nhận thức của người xem về qui luật và sự đổi thay của thực tế — vẫn mãi mãi là sợi chỉ hồng xuyên suốt cả cuộc đời sáng tạo của ông.

Brech đòi hỏi : mọi phản ánh của sân khấu phải nhằm mục đích cho người xem thấy rằng thế giới, cuộc đời và con người là có thể biến đổi. Chỉ như vậy thì việc phản ánh thực tế mới dẫn đến triển vọng có thể tác động lại thực tế.

Ngoài ra, khả năng đổi thay của thực tế không chỉ là một tính chất khách quan của sự vật cần phải có trong cách phản ánh, mà còn cần phải thức tỉnh nỗi khát vọng muốn cải tạo thực tế ở người xem nữa. Brech thường nói, không có gì nguy hại hơn cho tương lai là sự thờ ơ, thái độ bàng quan của người bị bóc lột, trước những nỗi thống khổ của mình. Vì thế, người cách mạng thường luôn luôn nhắc nhở những kẻ bị áp bức nhớ đến thảm trạng của họ, sợ rằng họ đã quen chịu đựng nó mất rồi.

Brech cũng cho rằng, đấu tranh để cải tạo thực tế là niềm hy vọng duy nhất của loài người.

Không có gì làm ông khó chịu và giận dữ hơn là thái độ thụ động của người xem. Nếu trong cuộc đời, ông không được phép tự do biểu lộ sự giận dữ đó, thì trong tác phẩm (từ giai đoạn kịch giáo huấn trở đi) ta không thể không thấy nó hiện lên lồ lộ khi ông phải mô tả những nhân vật thụ động, bàng quan, hay cam tâm khuất phục trước thực tế, những nhân vật vì lòng nhân

đạo chung chung mà chịu thiệt trước kẻ địch, vì hèn nhát mà không dám bênh vực người bị oan, vì sợ chết mà phủ nhận chân lý, vì tham lam mà đầu hàng v.v...

Có lẽ nổi bật nhất là ở trong vở *Cô thánh Gian-nơ của lò sắt sinh*. Trong vở này, ngoài việc mô tả cái cơ chế của xã hội tư bản, tố giác những âm mưu bóc lột và vạch mặt những thủ đoạn đầu cơ, Brêch đã cho người xem thấy tất cả sự vô bổ của một tấm lòng từ thiện mà không có hành động. Cô Gian-nơ tuy giàu lòng bác ái, nhìn rõ mọi thống khổ của nhân dân lao động, hy sinh cả đời sống để cứu vớt những kẻ điêu linh, nhưng lại sợ bạo lực mà đi tới thỏa hiệp giai cấp. Cuối cùng đã chết một cách vô ích, không những thế mà ngay cái chết của cô cũng bị bọn bóc lột sử dụng như một biểu tượng có lợi cho chúng.

Đến lúc sắp chết, Gian-nơ mới vỡ lẽ ra rằng: chỉ có bạo lực mới diệt trừ được bạo lực... Chỉ có con người mới cứu giúp được con người...

*
**

Hãy phản ánh thế giới và con người như những gì có thể biến đổi. Đó là điều tâm nguyện tha thiết nhất của Brêch. Đó là mục đích sân khấu của ông và cũng là chức năng xã hội mà ông đòi hỏi ở nghệ thuật thời đại này.

Nhờ quan niệm đó mà sân khấu của ông đã trở thành sân khấu của sự vận động, xét về mặt triết học; một sân khấu cách mạng, xét về mặt tư tưởng; một sân khấu đem lại niềm hy vọng cho người xem, xét về mặt tâm lý.

II — SỰ BIẾN ĐỔI LÀ MỘT QUÁ TRÌNH VỚI NHỮNG ĐỊNH LUẬT KHÁCH QUAN — SỐ PHẬN CON NGƯỜI LÀ BẢN THÂN CON NGƯỜI

Đối chiếu với mục đích sân khấu của B.Bréch phần ánh xạ hội và con người như những gì có thể biến đổi mà nhìn lại nền sân khấu trong dòng lịch sử, ta thấy gì? Trừ những sân khấu phụ phẩm (không có mục đích tư tưởng cao đẹp gì, chỉ phục vụ việc giải trí đơn thuần), sân khấu *tiền bộ* nói chung đã dày công đóng góp vào sự phát triển ý thức của nhân loại. Nếu nói như Go-rki, chúng đều giống nhau ở một điểm, đó là sự phản kháng lại cái trật tự bất hợp lý của xã hội đương thời. Qua các tác giả của thời kỳ cổ đại Hy Lạp của thời kỳ phục hưng, thời kỳ Cổ điển; dù là lãng mạn hay hiện thực phê phán... thậm chí cả ở những tác giả *tiền bộ* của chủ nghĩa tượng trưng hay biểu hiện v.v... nếu đã là một tác giả chân chính, thì ta đều nhận thấy ở họ một sự công phần ít hay nhiều trước cái xã hội đối lập giai cấp bất công, ta đều bị xúc động trước tấm lòng nhân ái của họ đối với con người và ta đều được cổ vũ vì những khát khao cao đẹp của họ. Họ chống lại sự xấu xa, dè hèn, tàn bạo v.v... Bằng niềm phần nộ hay nụ cười châm biếm, họ cũng đòi hỏi có một sự đổi thay. Chính vì những điều đó mà các tác giả *tiền bộ* xưa đã làm ta bồi hồi xao động, dù những sự việc được mô tả đã qua rồi, đã trở thành xa lạ với chúng ta. Chính vì thế mà ta cảm thấy, khi đọc họ ta được nâng lên, vì đã không bị chìm ngập trong cái thực tế đen tối đó. Và cũng chính vì thế mà ta cảm thấy tự

hảo và được an ủi vì qua tiến trình lịch sử của loài người xưa kia, dù có những lúc tăm tối đến đâu ta vẫn thấy lóe lên những tia chớp rực sáng qua tâm hồn của họ.

Song, nếu bình tĩnh mà xét, thì hình như ta cảm phục vì tấm lòng tru ái của họ đối với cuộc sống và con người nhiều hơn là vì ta đã tiếp nhận được ở họ những lý giải thật sự cụ thể và chính xác về con người và cuộc sống; ta trân trọng vì những khát vọng đổi thay của họ nhiều hơn là vì nhận thức được những điều kiện cho sự đổi thay đó.

Nguyên nhân của những hạn chế nói trên là do lịch sử, do trình độ triết học và nhân sinh của thời đại trước. Có những tác giả vì thấy sự bất công, phi lý... kéo dài thời này qua thời khác mà bất bình, nhưng lại không tin dòng đời rồi có thể thay đổi. Có những tác giả gửi gắm niềm hy vọng vào sự đổi thay nhưng lại thuần túy dựa vào sự thức tỉnh lương tâm của con người. Có người truy nguyên sự lệch lạc trong xã hội là do thiếu cân bằng giữa lý trí và tình cảm. Có kẻ phủ định xã hội hiện hữu và tìm lối thoát ở sự nhận biết lại một xã hội gọi là lý tưởng nào đó đã qua rồi v.v... Có những thời tác giả tạo ra sự đổi thay bằng thủ pháp bất ngờ gọi là « phép lạ của Hóa công » (Deus ex machina). Có thời lại trông chờ cuộc đổi thay bằng sự hóa kiếp luân hồi v.v...

Chúng ta vô cùng sợ hãi và thương xót cho số phận của những nhân vật bị kịch cổ đại, nhưng ta cũng tự thấy hoàn toàn bất lực trong cứu chữa, vì tất cả đã được định mệnh an bài rồi.

Rô-mê-ô và Giuy-li-ét của Sêch-xpia chết đi, đã làm cho hai dòng họ thức tỉnh. Nhưng người ta tự hỏi: nếu

cái chế độ phong kiến gia tộc kia vẫn còn đó, thì liệu sau này mọi Rô-mê-ô và Giuyl-i-ét có được tự do không?

Nhờ đức vua nên Tác-tuy-p của Mô-li-e-rơ đã bị vạch mặt, nhưng người ta vẫn thăm lo cho những O-rông khác, nếu sức khổng chế của Hội Thánh Thề chưa bị dẹp tan!

Kịch thời kỳ Ánh sáng dạy ta rằng: do nhận biết được những sự thật khách quan cũ mà mọi sóng gió trở nên phẳng lặng. Nhưng trong cuộc sống ta lại thấy bị giày vò nhiều hơn vì sự ngu muội trước trăm ngàn cái mới hàng ngày xảy ra.

Người ta mừng cho Lương Sơn Bá và Chúc Anh Đài, nhưng bản khoán liệu có « kiếp sau » thật không?!

Chúng ta cần có thái độ công bằng khi nhìn về lịch sử và không thể vong ơn, vì chính nhờ những tác phẩm đó mà lòng ta nhẹ nhõm, tin yêu hơn cuộc sống. Nhưng hẳn ta cũng cảm thấy không thể trở lại với cách nhìn của dĩ vãng, nếu ta không muốn trở thành ấu trĩ, như Mác đã nói.

Đó chính cũng là ý muốn của Brêch.

Cần phản ánh thế giới như một cái gì có thể biến đổi. Đó là mục đích, qua đó mà gây niềm tin tưởng và kích thích lòng ham muốn cải tạo thế giới ở người xem. Nhưng làm thế nào để qua tác phẩm, có thể nói rõ được tính chất có thể biến đổi của cái thế giới này. Ở đây, không những chỉ là vấn đề cách nhìn triết học, mà còn liên quan tới cách lựa chọn đối tượng mô tả, phương pháp mô tả v.v...

Quan niệm khoa học cho rằng: sự vật không đứng nguyên tại chỗ mà phát triển theo một quá trình liên tục. Tự nó không thống nhất mà là mâu thuẫn. Mâu thuẫn đến thống nhất, thống nhất rồi lại mâu thuẫn v.v...

Có lẽ ở đây không cần phải nhắc lại những luận điểm cơ bản đó của triết học duy vật, vì chúng ta đều đã biết.

Nhưng điểm đáng chú ý là: chính những luận điểm đó vừa là cơ sở nhận thức vừa là khả năng khách quan giúp Brêch có thể xác lập mục đích cho sự phản ánh nghệ thuật của mình.

Nếu bản chất sự vật là tĩnh tại thì còn hòng nói gì đến sự phát triển. Nếu sự vật là bất biến thì còn hòng nói gì đến hy vọng có thể cải biến nó nữa. Do đó, Brêch yêu cầu phản ánh cuộc sống, trước hết là phải phản ánh cái *quá trình phát triển của nó*.

Loại kịch chỉ chú ý mô tả những trạng thái, những tình huống, những tính cách, dù chúng lý thú đến đâu nhưng nếu coi nhẹ quá trình phát triển, là xa lạ đối với quan niệm của ông.

Ngoài ra, theo Brêch, sự phát triển ở trong một vở kịch được bộc lộ rõ nhất là ở tính cốt truyện của nó, hay nói một cách khác, phải dựa vào cốt truyện kịch, thông qua cốt truyện kịch mà thể hiện quá trình. Cốt truyện kịch là hình thức cụ thể của một quá trình đời sống nào đó, được tác giả lựa chọn để mô tả.

Trong điểm này, ta thấy Brêch đã hoàn toàn nhất trí với quan niệm trong *Nghệ thuật thơ ca* của A-rit-xtôt: *cốt truyện là linh hồn của một vở kịch*⁽¹⁾.

Brêch bao giờ cũng chú ý xây dựng cốt truyện kịch thật rõ ràng chu đáo. Dù các vở của ông có phức tạp, nhiều chi tiết chông chéo đến đâu, mâu thuẫn chẳng chịt thế nào đi nữa thì ông cũng cố tổ chức chúng vào một cốt truyện minh bạch, đầu đuôi xuôi ngược rõ rệt,

(1) A-rit-xtôt. *Nghệ thuật thơ ca*. Văn hóa nghệ thuật 1964, trang 50-51.

Xem kịch của ông xong, người ta có thể kể lại được dễ dàng. Xu hướng, tư tưởng của tác giả dù có tinh tế đến đâu, theo ông, cũng cần cho chúng bám rễ chắc ở trong bản thân cốt truyện. Xa rời cốt truyện thì dù chúng có sâu, đẹp, phong phú đến đâu, cũng dễ bồng bềnh. Hàm súc kín đáo đến đâu, nhưng đã kết với cốt truyện thành một thể hữu cơ thì vẫn minh bạch dễ hiểu. Ông vẫn thường dẫn kinh nghiệm của truyện ngụ ngôn và truyện dân gian để minh chứng cho quan niệm trên.

Bréch thường nói : « bao lâu trong óc tôi chưa hình thành ra được một cốt truyện kịch cụ thể rõ ràng thì cũng có nghĩa là bấy lâu mọi ý niệm tư tưởng và hình thức phát triển của sự vật tôi cần mô tả vẫn còn là những gì mơ hồ ở trong tôi ».

★
★★

Và tôi đây, một vấn đề khác cần được đặt ra. Cái gì là động lực thúc đẩy cho sự vật phát triển đây ? Không phải cái sự vật chung chung mà là sự vật cụ thể trong kịch bản, tức là : cốt truyện kịch, các tình huống, các tính cách nhân vật, các mối xung đột mâu thuẫn...

Nếu ở tính cốt truyện vừa nói ở trên, Bréch không khác biệt lắm với các tác giả đi trước, vì vị trí quan trọng của tính cốt truyện đã được xác định từ bi kịch cổ đại Hy Lạp, thì ở điểm động lực chi phối này, do có thành tựu của triết học hỗ trợ, ông đã đi xa hơn một bước.

Chắc chúng ta đã rõ, trong lịch sử nhận thức của nhân loại, khi nói về động lực thúc đẩy cho những biến thiên xã hội hay động lực quyết định cho những hành vi của bản thân mình, không phải loài người chúng ta đã có thể chỉ mặt gọi tên nó ra được từ đâu.

Nếu triết học duy tâm và duy vật đã có những giải thích khác nhau về bản thể của thế giới và con người, từ đó đã có những nhìn nhận khác nhau về động lực thúc đẩy sự phát triển đó thì trong sáng tác văn học dĩ vãng ta cũng có thể thấy vết tích của những nhận thức đó.

Khi tôn giáo đè nặng lên văn học nghệ thuật, thì thế giới của chúng ta là nằm trong sự an bài hay nằm dưới con mắt hằng sống của một ý niệm tuyệt đối, của một đấng thần linh nào đó. Khi văn học nghệ thuật mang tính thế tục hơn, thì những động lực lại có vẻ gần gũi và luẩn quất ngay ở cái thế gian của chúng ta. Nếu chúng là thuộc thần linh thì chúng đều giống nhau ở cái tính trừu tượng và huyền bí của chúng. Nếu chúng thuộc thế gian thì chúng lại được nói đến một cách cụ thể và rất khác nhau. Song, đây không phải là lúc dừng lại để đi quá sâu vào vấn đề này.

Chỉ nhìn qua những tác giả đi trước chúng ta trên dưới một vài thế kỷ và có ít nhiều xu hướng hiện thực, cũng đã có thể thấy cách nhìn về yếu tố chi phối con người đã rất khác nhau rồi. Người đi tìm động lực chi phối con người ở những điều kiện xã hội mà không phải do hạt nhân tính cách như lý giải truyền thống cũ (Đi-đơ-rô). Người lại nhấn mạnh đến thói quen nghề nghiệp, đến hệ thống ngôi thứ của xã hội (Ban-dắc). Kẻ chăm chú đến hoàn cảnh trí tuệ, hoàn cảnh xã hội (Flô-be). Kẻ quá tin ở sức tác động của môi trường bên ngoài, môi trường tự nhiên (Đô-la); ấy là chưa kể đến những cách tả thực thụ động mà không lý giải. Hồn nhiên mà nghĩ rằng: chỉ cần ném hòn đá và sự rơi là đã trình bày ra được quy luật trọng lượng rồi.

Bréch khẳng định những giải thích của học thuyết mác-xít về thế giới và con người là khoa học và đáng

tin cây nhất, rằng: *thế giới là có thể nhận thức được, do đó cũng có thể chế ngự được*. Thế giới phát triển theo những qui luật nhất định của nó. Những hình thái khác nhau về sản xuất, lực lượng và quan hệ sản xuất là nguồn gốc của giai cấp và các chế độ xã hội khác nhau trong lịch sử; bộ mặt con người trong xã hội phân chia giai cấp được quyết định bởi những quyền lợi giai cấp, bởi những mối quan hệ kinh tế, chính trị và xã hội nhất định v.v...

Nhưng cần phải nói rõ, Bréch không coi học thuyết mác-xít về thế giới và con người chỉ là cơ sở giúp cho chủ quan ông nhận thức được thực tế một cách đúng đắn. Hơn thế, ông tự đòi hỏi mình phải thể hiện được những nhận thức đó trong tác phẩm, song không phải bằng những lời dẫn giải dài dòng mà bằng bản thân hình thức cấu trúc và sắp xếp tác phẩm.

Như vậy, cách dẫn dắt cốt truyện kịch phải phù hợp với *tính qui luật của xã hội*. Những sự kiện kịch cũng phải được tổ chức sao cho phù hợp với tính lô-gic của những qui luật thực tế cuộc sống. Những *mối tương quan kinh tế, chính trị và xã hội* phải được trình bày như những nguyên nhân của xung đột và hành động kịch... Có thể thì tính khả biến của cuộc sống mới trở thành một sự thực khách quan mang tính hình tượng và có sức thuyết phục, mà không phải chỉ là một nhận thức lý tính, người xem mới tìm thấy cái chìa khóa thật sự của sự đổi thay mà không chỉ dừng lại ở những hy vọng mơ hồ.

Tuy nhiên, ta đừng vội lầm tưởng kịch của Bréch sẽ chỉ là những minh họa cho những qui luật khô khan. Người ta thường nói: văn học là nhân học. Bréch cũng đã dành khá nhiều suy nghĩ cho địa vị của con người trong tác phẩm văn học thời đại này sao cho đúng nhất.

Muốn cho người xem tin ở khả năng biến đổi của cuộc sống, thì không thể không cho họ thấy cuộc sống là một quá trình phát triển không ngừng. Muốn cho họ thấy cuộc sống là có thể chế ngự được, thì không thể không cho họ biết những qui luật khách quan của sự phát triển đó. Và muốn cho họ biết cách làm chủ cuộc sống thì cũng không thể không chỉ cho họ thấy đâu là những nguyên nhân và đâu là hướng phát triển tất yếu của sự vật.

Song như thế không có nghĩa là biến « con người » — hình tượng trung tâm của mọi tác phẩm nghệ thuật — thành một vật nhào nặn của các qui luật, là những cơ vay mượn chỉ để thuyết minh cho những nguyên nhân và kết quả, hoàn toàn không có nghĩa là đẩy con người xuống địa vị thứ yếu trong các đối tượng mô tả.

Không! Hoàn toàn không phải thế. Ngược lại, Brêch đã cố gắng, trong các tác phẩm của mình, trình bày *con người không chỉ là khách thể mà còn là chủ thể của lịch sử*. Con người, qua lăng kính của ông, không chỉ là những vật thể bất lực bị ném vào vòng tay của số phận, mà là những sinh vật có tính năng động đang nỗ lực cải tạo cuộc sống và thúc đẩy lịch sử tiến lên. Brêch thường tuyên bố: « *Số phận của con người chính là ở bản thân con người... và chỉ có con người mới cứu vớt được con người mà thôi* ».

Brêch đã học tập rất nhiều ở kho tàng văn học kịch quá khứ. Một trong những điều hạn chế của văn học đó — theo ông — là cách nhìn con người. Đã hàng ngàn năm, thậm chí rải rác cả ở lúc này, người ta đã đặt lên đầu con người tất cả sức nặng của định mệnh dưới hình thức này hay hình thức khác.

Nếu trong bi kịch cổ đại Hy Lạp loài người đã là con mồi của định mệnh, đã được tạo thành do tiền

định, con người không thể khắc phục được định mệnh mà chỉ có cách thích ứng với nó, thì trong bi kịch của thời Phục hưng hay hài kịch thời Cổ điển con người lại là nạn nhân của những dục vọng đam mê, hay những tính cách cố hữu; họ giẫy giụa trong những dục vọng đó một cách bi thảm, hay thất bại vì những tính cách đó một cách lỗ bịch buồn cười. Những dục vọng đam mê, hay những tính cách cố hữu mang tính chất vĩnh cửu và không thay đổi kia, tuy không được mệnh danh là định mệnh, nhưng thực chất đã đè nặng lên con người cũng như định mệnh. Người ta không rõ chúng từ đâu tới, do những nguyên nhân nào mà hình thành và cũng không có cách nào thoát ra khỏi xiềng xích của chúng.

Trong kịch biểu hiện và phi lý của những thập kỷ gần đây, phải chăng định mệnh cũng đã được thể hiện như những mối quan hệ hỗn mang mà con người không sao hiểu được, không thể thay đổi và cũng không thể tránh được, chỉ có một khả năng duy nhất là chìm ngập ở trong đó...

Bréch đã tin tưởng vào khả năng của con người, qua đó ông đã thực sự góp phần nâng cao địa vị của con người lên một bước trong văn học.

Đó là đối với con người nói chung.

Nhưng đối với *con người cá nhân* thì phần nào ta lại thấy ông đã hạ thấp nó hơn so với trong văn học nghệ thuật quá khứ. Sự hạ thấp, nói ở đây, không có nghĩa là ông đã coi nhẹ việc khắc họa những hình tượng cá nhân làm cho nó mờ nhạt về mặt nghệ thuật, mà chỉ có ý nói về địa vị, tác động v.v... của nó đối với xã hội.

Cơ sở cho nhận thức và sự đánh giá đó là do khảo nghiệm lâu dài của ông về mối quan hệ giữa cá nhân và xã hội trong thời đại của chúng ta.

Trong văn học nghệ thuật quá khứ, ta thường thấy nổi lên những nhân cách cá nhân thật là kiệt xuất. Giữa cái xã hội tăm tối đầy bất công, họ đã đứng lên lồng lộng như một ánh hào quang trong đêm tối, như vóc cây cò thu giữa đám sinh lầy, như tiếng nói của lương tri giữa sự câm lặng nặng nề. Họ có phần nào đã được lý tưởng hóa hơn là có cội rễ thực sự trong cuộc sống. Họ đồng đặc trong những tuyên ngôn, lãng mạn trong những khao khát, hơn là có những hành động thực tế. Nhưng dẫu sao, họ cũng đã nói hộ được những day dứt và ước mơ của tác giả, cũng đã đem lại cho người xem, người đọc một niềm an ủi, một sức cổ vũ nhất định. Nói một cách công bằng thì, sự có mặt của những hình tượng kỳ vĩ đó là cần thiết cho lịch sử nhận thức của loài người. Nhưng khách quan mà xét, thì những hình tượng đó, tuy cao đẹp, nhưng ít mang đến cho con người một sự cứu rỗi thật sự. Đứng trong một vở bi kịch, họ đã bắt khuất hy sinh cho lương tâm, cho chân lý, họ đã tạo ra sự đồ vờ và hủy diệt cho những tình huống đã gây ra họ. Nằm trong một vở chính kịch tư sản, họ đã làm cho ta hiểu rõ sâu sắc thêm những thảm trạng bao vây họ. Song trong cả hai trường hợp, họ đều không đưa ta đến một sự giải thoát nào. Có chăng chỉ là sự bất bình với cái xã hội đã dày dọa họ, có chăng chỉ là sự chiêm ngưỡng cái phẩm chất siêu phàm, cái nghị lực sắt thép, sự xả thân không tiếc nuối của họ. Ta tìm thấy ở họ những cá nhân đã được giải thoát, vì quả thật họ đã vượt lên khỏi vòng hạn chế của thời đại họ sống, thời đại và xã hội của họ đã không chế ngự được họ, ít nhất là về mặt tâm tưởng, nhưng ta vẫn không yên tâm được vì ta vẫn không tìm thấy chân trời cho sự giải thoát chung, ta vẫn không hiểu được chìa khóa cho sự giải thoát là ở đâu. Kịch của quá khứ đã chú trọng đến địa vị của những cá nhân

kiệt xuất, và cũng đã cho ta thấy sự tự do giải phóng của những cá nhân nhiều hơn là triển vọng tự do giải phóng của toàn xã hội.

Trong văn học kịch tư sản những năm đầu thế kỷ này ngày càng vắng bóng những hình tượng có tầm vóc cao đẹp như xưa. Đó không phải chỉ là do quan niệm thẩm mỹ mà còn do mối quan hệ thực tế giữa cá nhân và xã hội ở thời đại này.

Sự xuất hiện của giai cấp công nhân trong đời sống và trong văn học đã làm cho Brecht phải suy nghĩ hơn về mối quan hệ đó. Theo ông, trong thời đại chúng ta, muốn phản ánh chân thực cuộc sống thì trong mọi đề tài lớn không thể thiếu được thành phần vô sản, dù là dưới hình thức chủ động hay thụ động.

Đồng thời, phải thấy sự xuất hiện của giai cấp vô sản trên vũ đài chính trị đã có một tính chất khác hẳn với những giai cấp đi trước nó. Tuy cũng chỉ là một giai cấp như mọi giai cấp khác về mặt định nghĩa, nhưng do hình thức lao động mang tính tập thể của nó, nên đó là một giai cấp có tính tổ chức và kỷ luật, có những quan hệ gắn bó với nhau hơn nhiều. Ngược lại với giai cấp tư sản, giai cấp vô sản đã xuất hiện không phải như những « típ » (type) riêng biệt mà là một khối, một tập thể và họ sẽ mãi mãi là một khối, một tập thể, bởi vì chính đó là nguồn gốc sức mạnh của họ. Phản ánh văn học không thể không chú ý tới đặc điểm đó. Mối quan hệ giữa cá nhân và tập thể trong giai cấp vô sản không thể như mối quan hệ giữa cá nhân và giai cấp của giai cấp tư sản được.

Nhưng thẩm mỹ truyền thống của văn học nghệ thuật lại thường lấy nhân vật cá nhân làm trung tâm tác phẩm, đòi hỏi phải khắc họa được những « típ » riêng biệt. Do vậy, ta phải tạo ra được một cách nhìn thẩm

mỹ khác. Thực ra, nếu xưa kia trong sáng tác nghệ thuật, nhất là trong kịch tư sản, tính riêng biệt độc đáo là một vẻ đẹp, tạo nên chất lượng cho tác phẩm, thì sao ngày nay, do thực tế khách quan, số lượng và tập thể lại không được coi cũng là một vẻ đẹp? Vì phải chăng *số lượng* — một hình thức đặc biệt của giai cấp vô sản — cũng chính là *chất lượng* của giai cấp đó?

Tuy nhiên, nói như thế không có nghĩa, ta không cần khắc họa những hình tượng cá nhân, vì giai cấp không phải là không bao gồm những cá nhân riêng lẻ. Song, địa vị cá nhân ngày nay trong xã hội đã không còn như xưa nữa. Cơ cấu tổ chức cũng như quan niệm xã hội ngày nay nói chung không còn là mảnh đất sinh thành cho những cá nhân kiểu xưa cũ, một mình đứng lên chống trả lại cả cái trật tự hiện hành, có riêng một cái đầu cao cả và sáng suốt, đứng lên trên thời đại của mình.

Cá nhân ngày nay dù có vĩ đại tới đâu, có sức tác động lớn lao tới đâu, cũng vẫn là con đẻ của xã hội, gắn bó với bộ phận tiên tiến của xã hội và hiệp cùng với bộ phận đó mà đấu tranh mới có thể làm nên kỳ tích.

Lý tưởng hóa, thần thánh hóa không đúng mức địa vị cá nhân là rơi vào sự phản ánh không trung thực, là không hiểu rõ thực chất mối quan hệ cá nhân và xã hội ở thời đại này.

Brêch đã có một lòng tin vững chắc ở khả năng con người nhưng không bao giờ phóng đại tác động của cá nhân con người trong lịch sử.

Trong bối cảnh lịch sử ở giai đoạn ông, giai cấp tư sản đã mất hết cái vẻ tiến bộ hấp dẫn buổi đầu, đã bộc lộ đầy đủ sự tha hóa của nó, đã đi vào con đường phát-xít, Brêch càng chú ý xé tan cái màn khói bao phủ những thần tượng đã được tô vẽ quá đáng trong

lịch sử, cũng như quanh những « con người hùng mớì » mà giai cấp tư sản đang cố dựng lên. Ông cho rằng, chúng cần thiết phải làm thế, phải tô son trát phấn cho một vài thần tượng, vì chúng không thể nín lại được sức quyến rũ cho toàn giai cấp của chúng nữa, chúng cần phải có những con người hùng để hòng dễ qui tụ cái xã hội đầy tranh chấp và mâu thuẫn của chúng.

Brêch luôn đứng vào vị trí và sự nhìn nhận của nhân dân lao động để đánh giá những nhân vật « lớn lao » của lịch sử; lúc nào và ở đâu ông cũng không chỉ nhìn thấy những nhân vật « lớn lao » mà quên mất con người nhỏ bé, lặn lội mà làm nên lịch sử.

Trong bài thơ *Những câu hỏi của một bạn đọc công nhân*⁽¹⁾ ông viết: A-lêch-xăng-rơ đã chiếm được Ấn Độ, chỉ một mình y sao? Xê-da đã đánh bại người Gô-loa, chẳng lẽ y không có cả một người hầu bếp đi cùng? Phi-líp xứ Tây Ban Nha đã khóc khi hạm thuyền của y bị đánh đắm. Y đã khóc một mình sao? Frê-đê-ric đệ nhị đã chiến thắng trong cuộc chiến « Bảy năm », ngoài y ra ai còn là người chiến thắng?...

Trong kịch của ông cũng có rất nhiều những lớp đặt lại vấn đề về giá trị của những nhân vật lịch sử.

Cần mô tả con người như những chủ đề của xã hội một cách xác đáng. Nhưng mặt nào là mặt chủ yếu trong con người cần phản ánh?

Chúng ta biết: bản chất con người là tổng hòa của những mối quan hệ xã hội, con người là một vật thể hoàn chỉnh, đa dạng nhiều mặt.

(1) Bertolt Brêcht, *Hundert Gedichte 1918 - 1950 Aufbau-Verlag Berlin Weimar*, trang 101.

Trong lịch sử văn học nghệ thuật, con người bao giờ cũng được dành một vị trí quan trọng, nhưng không phải bao giờ con người cũng được phản ánh một cách như nhau.

Nhìn chung, sân khấu quá khứ thường giống nhau ở chỗ: trong khi mô tả con người, thường coi trọng lãnh vực tâm hồn hơn cả. Hình như tất cả mọi thủ pháp nghệ thuật đều phục vụ cho điều đó. Về mặt hiệu quả của sân khấu cũng vậy, người ta trân trọng *hiệu quả cảm xúc tâm hồn* trước hết.

Bắt đầu từ bi kịch cổ đại Hy Lạp, đã có thể thấy: người ta chú ý mô tả những phản ứng tâm hồn của con người trước những sự kiện, hơn là trình bày bản thân các sự kiện đó.

Sau này, nhất là trong kịch tư sản, cuộc chạy đua đi tìm những tính cách mới, những màu sắc tâm hồn độc đáo, tế nhị, chi li lại càng rõ rệt hơn.

Tất nhiên, nói như vậy không có nghĩa là trong đặc điểm chung nói trên, không có những nét riêng biệt. Có thời người ta thiên về mô tả con người lý trí, cũng có thời lại thiên về con người tình cảm. Có trào lưu đi sâu vào đời sống cảm giác, cũng có phái chỉ thích khám phá cõi trực giác và tiềm thức của con người. Brecht không phủ nhận tất cả những điều đó, vì chúng đều thuộc về con người. Nhưng điều quan trọng trước tiên không phải là tâm trạng của con người riêng lẻ, dù nó có chi li tỉ mỉ đến đâu. Một con người chưa làm nên xã hội. Mà tác phẩm nghệ thuật trước hết, lại cần cho người ta hiểu cuộc sống xã hội (cũng tức là cuộc sống chung của con người giữa những con người). Nhưng cái gì đã tạo ra cuộc sống chung đó? Dựa vào cái gì mà ta có thể thấy được cuộc sống chung đó? hẳn không phải là chỉ dựa vào những tâm trạng.

Tạo nên cuộc sống giữa những con người trong xã hội là do những *hành động ứng xử* của họ đối với nhau. Qua những hành động ứng xử mà ta có thể thấy được những mối quan hệ xã hội, qua ứng xử mà con người tác động lẫn nhau. Ngược lại, cũng có qua ứng xử, xã hội mới lại hiểu được từng con người; vì trong sự ứng xử đó đã bao hàm những yếu tố: nhân sinh quan, lập trường, tư tưởng, quan hệ, tâm trạng v.v...

Và lại, như đã nói, mục đích sâu kín của Bréch là chỉ ra cho con người thấy rõ: thế giới là có thể biến đổi và cần phải biến đổi, đồng thời kêu gọi ở con người lòng ham muốn tham gia vào quá trình biến đổi đó. Cho nên, việc xác định lấy *hành động ứng xử* của con người với nhau làm đối tượng phản ánh chính trong việc mô tả con người và xã hội, vừa có ý nghĩa giúp ta hiểu rõ con người hơn, lại vừa có tác dụng giúp ta có kinh nghiệm hơn trong việc chế ngự và cải biến cuộc sống. Qua những ứng xử được mô tả, chúng ta có thể rút ra những kết luận bổ ích cho sự ứng xử của ta trong cuộc đời... Và, loài người cũng chỉ có thể cải tạo xã hội bằng những hành động ứng xử thông minh và tiên tiến, chứ không thể chỉ bằng những tâm trạng.

*
**

Xuất phát từ lòng tin tưởng: thế giới và con người là có thể đổi thay. Hơn nữa trong tương lai khoa học và tri tuệ của nhân loại sẽ ngày càng làm cho thế giới tốt đẹp hơn, con người lương thiện hơn. Cho nên từ còn trẻ, dù phải sống trong những năm tháng tối tăm, Bréch đã dứt khoát không viết đến những nỗi đau dứt riêng tư của mình. Trong bài *Năm điều khó khăn để*

viết về sự thật⁽¹⁾, Brêch đã nói: « Nỗi bi quan « sâu sắc » không có ích lợi cho ai, vì nó không xứng với tầm cao của những nhiệm vụ thời đại... »

Trong ông, luôn luôn có hơi thở của một niềm lạc quan thật sự, không phải vì những gì đang xảy ra, mà vì những gì sắp xảy ra. Ông coi niềm vui sống đó không chỉ là một thái độ cần thiết của những người hiểu được qui luật phát triển tương lai của nhân loại, mà còn là một thái độ khoa học cần thiết trong việc phản ánh của văn học nghệ thuật thời đại chúng ta và sau này nữa.

Thời gian đầu, khi mới tìm hiểu chủ nghĩa Mác quả thật trong sáng tác của ông có ít nhiều tinh thuyết giáo khô khan. Nhưng sau đó, ta thấy rất rõ tinh chất hài hước, bay bướm, nhẹ nhõm... đã trở thành như « sắc thái » chủ đạo trong mọi vở kịch của ông, dù chúng mang những chủ đề trọng đại và nghiêm túc, dù chúng có những tình huống thật éo le hay ít nhiều chua chát. Theo ông, con người ngày nay cần được tiếp sức hơn là bị giầy vò. Đã có một thời người ta ham được chứng kiến trên sân khấu những nỗi khổ đau, những cảnh bất hạnh, những đột biến thâm khốc để rồi thương xót và sợ hãi trước những kết thúc đồ vỡ và bế tắc. Đó cũng là một loại thích thú và đó cũng là một nghệ thuật. Nhưng đó không phải loại thích thú và nghệ thuật thật thích hợp cho những người con của thời đại khoa học. Cần phải giải trí cho những đứa con của thời đại khoa học một cách khoái lạc, vui vẻ.

Brêch nghiêng về sự phản ánh hài kịch (hiểu theo nghĩa rộng). Vì theo ông, hài kịch cho phép có những giải quyết và kết thúc mà bi kịch không thể có được.

(1) Bertolt Brêcht. Schriften. Quyển 5. Aufbau Verlag, trang 117.

Phản ánh bị kịch thường dẫn đến những kết thúc bi thảm hơn là soi sáng, nó phủ đầy nước mắt lên trí não người xem. Phản ánh hài kịch ít lôi kéo sự hòa cảm, do đó không ngăn cản sự lĩnh hội.

Qua những vở kịch của Brecht, quả thật người xem cảm thấy như ông đã giúp cho mình có dịp nhìn lại cuộc đời một cách sâu sắc hơn, bản chất hơn, thấy rõ được những nguyên nhân nội tại của nó một cách minh bạch hơn, với một phương thức nhẹ nhõm thanh thoát và một thái độ lạc quan, tự tin.

III — PHẬN SỰ CAO CẢ CỦA SÂN KHẤU LÀ GIẢI TRÍ MỘT CÁCH BỒ ÍCH

Sau khi tìm hiểu một số quan niệm của Brecht về chức năng xã hội của sân khấu, về một số yêu cầu trong cách phản ánh nghệ thuật, ta có cảm giác hình như đó là những vấn đề thuộc quan điểm, vấn đề thuộc ý thức hệ nhiều hơn.

Nghĩ đến các nhà nghiên cứu sân khấu thế giới thường gọi sân khấu Bec-tôn Brecht là sân khấu chính trị, ta lại càng dễ có ấn tượng rằng: có lẽ đối với Brecht, sân khấu chỉ là một công cụ để truyền bá những quan điểm triết học, những quan niệm xã hội mà thôi.

Đó là một ấn tượng hoàn toàn sai lầm.

Chính Brecht đã trịnh trọng tuyên bố: « ... Sân khấu là nhằm giải trí. Đó là cái phận sự cao cả mà chúng

ta đã tìm thấy cho nó... Từ xưa, công việc của sân khấu, cũng như của mọi ngành nghệ thuật là giải trí cho mọi người... »⁽¹⁾.

Theo ông, khoa học và nghệ thuật đều có chung một mục đích cao cả là làm cho cuộc sống của con người trở nên thoải mái, dễ chịu hơn. Nếu khoa học nhằm thỏa mãn những nhu cầu vật chất thì nghệ thuật lại nhằm giải trí về tinh thần.

Nghiên cứu nguồn gốc của sân khấu, ông cho nó là « một hình thức bộc lộ nguyên sơ của loài người, nó có mục đích tự thân của nó. Nó hoàn toàn không như nghệ thuật chiến tranh là thứ không có mục đích tự thân. Nghệ thuật sân khấu là thuộc về những sức mạnh xã hội nguyên sơ nhất, nó dựa trên khả năng xã hội trực tiếp, dựa trên sự thích thú của con người trong xã hội, nó cũng giống như bản thân ngôn ngữ, đó cũng là một thứ ngôn ngữ cho nó »⁽²⁾.

Ngày nay, ta cảm thấy nặng nề khi nghe nói sân khấu là *giáo dục*, nhưng hình như cũng lại thấy ngỡ ngàng khi nghe thấy nói sân khấu là nhằm *giải trí*.

Tại sao vậy? Phải chăng là vì sân khấu đã ra đời từ mấy ngàn năm, đã trải qua bao nhiêu thay đổi và quan niệm của loài người chúng ta về nghệ thuật sân khấu, do đó, cũng có những thay đổi theo. Ta đang đứng giữa những quan niệm đầy mâu thuẫn.

Nhưng nếu ta đem gạt sang một bên mọi định kiến chủ quan, hẳn ta khó có thể phủ nhận rằng: quả thực giải trí là một yêu cầu cố hữu từ xưa của sân khấu.

Từ thuở sơ khai, hoạt động sân khấu thường xuất hiện vào các dịp tế lễ hội hè, đình đám, sau các vụ

(1) B. Brecht. *Ecrits sur le théâtre*. L'Arche. Paris, trang 174.

(2) Brecht: *Schriften zum Theater*. Aufbau. Berlin. Weimar. tập 5, trang 258 - 259.

mùa v.v... Sau này, dù sân khấu đã trở thành một hoạt động chuyên nghiệp giữa phố phường hay trong triều nội, dù nó có được khoác cho một dáng vẻ trang nghiêm đến mấy thì tính chất du hí của nó cũng vẫn là điều không thể chối cãi được. Sau một ngày lao động sản xuất, người ta tìm đến với sân khấu không phải là để được một nhọc và nặng đầu thêm nữa.

Nhưng sở dĩ hiện nay, nói đến tính giải trí của sân khấu, ta vẫn cảm thấy có cái gì đó như hạ thấp ý nghĩa của nó, chính là do ta bị ấn tượng của loại sân khấu giải trí đơn thuần, loại sân khấu tư sản suy đồi những năm gần đây.

Điều đó thực ra không liên quan gì đến hàm ý bản chất của tính giải trí mà Brecht đã nói tới.

Trước hết, cần chú ý chữ *giải trí* chúng ta đang luận bàn ở đây là giải trí của nghệ thuật, chứ không phải là thứ giải trí thông thường khác như đánh cờ, khiêu vũ v.v...

Giải trí nói đây là giải trí của sân khấu, mà thực chất sân khấu là gì? Theo A-rit-xtôt — người đã căn cứ vào những thành tựu của nền sân khấu sớm nhất của nhân loại mà tổng kết — « sân khấu là sự bắt chước một hành động kịch do những nhân vật tạo ra, qua một cốt truyện và qua cách khêu gợi sự xót thương và khứng khiếp mà tẩy rửa những cảm xúc » (1).

Như vậy, giải trí của sân khấu từ thuở ban đầu đã gắn liền với việc phản ánh một nội dung xã hội nào đó và nhằm để đạt tới một mục đích nhất định. Cho nên, giải trí của sân khấu, tự nó, từ đầu cũng lại đã ít nhiều mang tính chất tác động, giáo dục một điều gì

(1) A-rit-xtôt: *Nghệ thuật thơ ca*. Văn hóa nghệ thuật, Hà Nội, 1964, trang 49 — 50.

đó. Nói cách khác, giải trí mà không có ý nghĩa về nội dung xã hội, thực ra không phải là giải trí theo đúng nghĩa của sân khấu.

Giải trí của sân khấu từ đầu là thứ giải trí qua giáo dục, giáo dục qua giải trí.

Kề ra, nghe cũng mâu thuẫn, vì hai tính chất này thường là đối lập. Nhưng biết làm sao, vì đó là mâu thuẫn tự nhiên, đã nảy sinh trong lòng sân khấu từ thuở còn trứng nước. Đó là một sự thực khách quan cần thấy rõ.

Song do đâu mà hai tính chất mâu thuẫn này lại có thể cùng tồn tại trong sân khấu mà không phá vỡ nó; không những thế lại đem lại cho nó một sức hấp dẫn đầy thích thú và bổ ích về mặt nhận thức.

A-rit-xtôt cũng đã giải thích: « Những sản phẩm của sự bắt chước (vở diễn sân khấu — Đ.Q) mang lại thích thú cho con người. Bằng chứng của điều này là cái vẫn thường xảy ra trong thực tế: nhiều cái vốn khó coi, nhưng hình tượng của nó lại được ta ngắm nghía một cách thích thú. Thí dụ như hình tượng của những con vật ghê tởm và hình tượng của những xác chết chẳng hạn... Tại sao thế? « Người ta xem các hình ảnh một cách thích thú vì khi ngắm chúng, họ có thể tìm hiểu và suy luận rằng đây chính là cái gì đó... » nghĩa là vì nó đã đem lại cho người ta sự hiểu biết, mà « sự hiểu biết không chỉ là một điều hết sức thích thú đối với các nhà triết học, mà còn là điều thích thú đối với mọi người khác nữa »⁽¹⁾.

Xem như thế thì hai tính chất giải trí và giáo dục, tuy là mâu thuẫn, nhưng lại có thể thống nhất.

(1) A-rit-xtôt. *Nghệ thuật thơ ca*. Sđd, trang 41—52.

Những tác phẩm sân khấu mẫu mực đồng, tây, kim, cổ đều là sự kết hợp một cách hài hoà giữa hai tính chất đó. Giải trí (trong nghệ thuật) càng có ý nghĩa thì sức giáo dục của nó càng mạnh, tác động của nó càng lâu bền. Ngược lại, có giáo dục với tính chất giải trí thì giáo dục đó mới mang tính chất giáo dục của nghệ thuật; tức là làm cho người xem dễ tiếp thu, muốn tiếp thu và cảm thấy hào hứng khi tiếp thu.

Song, khi nói rằng: giải trí và giáo dục là hai tính chất có quan hệ hữu cơ với nhau và vốn dĩ có xu hướng thống nhất lại trong nghệ thuật sân khấu, cũng có nghĩa là chúng ta đã thừa nhận: đó là hai tính chất khác nhau, có giá trị độc lập tương đối. Chính vì thế mà không phải bất cứ lúc nào, ở thời nào, ở tác giả nào, ở tác phẩm nào cũng có thể hoặc cũng muốn tạo ra sự hài hòa giữa chúng.

Qua kinh nghiệm lịch sử, chúng ta thấy có những giai đoạn, sân khấu đạt được sự hài hòa giữa hai yếu tố giải trí và giáo dục, cũng có những giai đoạn hai yếu tố đó đối lập nhau một cách gay gắt.

Sự phân chia đầu tiên có tính đối lập nhau giữa hai yếu tố đó đã xuất hiện cùng với sự hình thành của xã hội phân chia giai cấp. Và tính xung đột giai cấp trong xã hội càng gay gắt thì sự hài hòa của hai yếu tố đó trong sân khấu, nói chung, càng khó thực hiện.

Sân khấu là một nghệ thuật phản ánh cuộc sống một cách trực tiếp nhất, bằng những phương tiện đa dạng nhất, lại có khả năng tập hợp đông đảo quần chúng, gây ra những tác động tập thể lan truyền mạnh mẽ. Cho nên, ngay từ thời cổ đại Hy Lạp cách đây hơn hai nghìn năm, giai cấp thống trị đã sớm nắm lấy nó làm công cụ phục vụ cho những quyền lợi của mình.

Không phải tự nhiên vô cớ mà Pê-ri-cơ-let đã cho tổ chức các cuộc hội diễn sân khấu thường kỳ, lại cấp lương ăn cho tất cả thị dân thành A-ten để đi xem rông rã mấy ngày liền.

Sau này các giai cấp xã hội — dù là thống trị hay bị trị — đều đã tìm cách tạo ra một nền sân khấu phù hợp với những lợi ích của mình.

Mô-li-e-rơ, Boa-lô, Rút-xô đòi sân khấu phải có tính chất giải trí; Ra-xin yêu cầu sân khấu phải kích động được thể giới của cảm xúc; Rô-manh Rô-lăng muốn sân khấu đem lại niềm vui, sức mạnh và sự hiểu biết; Lét-xinh, Si-lơ gọi sân khấu là trường học của đạo đức; Xta-ni-xlap-xki mệnh danh sân khấu là trường đại học về cuộc sống v.v... Nghe qua, tưởng chừng như những nhà sân khấu lỗi lạc đó chỉ nói đến những yêu cầu có tính chất mỹ học. Không đúng! Sự nghiệp sáng tác của các ông đều gắn liền với những lợi ích nhất định, đều vì những mục đích chính trị và tư tưởng nhất định.

Thông thường, khi một giai cấp đang lên — đang mang trong bản thân mình những quan niệm tư tưởng tiền tiến của thời đại nhưng lại chưa chiếm lĩnh được địa vị chi phối xã hội, đang cần chuẩn bị cơ sở tư tưởng cho sự chiếm lĩnh đó, hoặc tuy đã chiếm lĩnh được rồi, nhưng trong chỉ đạo thực hiện chưa làm cho thực tiễn xã hội phù hợp với những lý tưởng chính trị của mình — thì sân khấu của họ lúc đó dễ thiên về mặt giáo dục nhiều hơn.

Ngược lại, khi giai cấp thống trị đã tới bước tha hóa, đã mất hết ma lực hấp dẫn của nó rồi, thì sân khấu của nó không còn khả năng giáo dục nữa (nếu nó có cố gắng làm điều đó thì do nội dung, thực ra cũng chỉ là sự phản giáo dục) nó thiên về mặt giải trí nhiều hơn.

Tình đối lập giữa giải trí và giáo dục đã trở nên gay gắt nhất trong lịch sử sân khấu, là ở vào giai đoạn hậu kỳ gần đây của chủ nghĩa tư bản: một mặt chủ nghĩa tư bản đã tới bước phản động nhất của nó với những hình thức quân phiệt, phát xít. Đồng thời xuất hiện chủ nghĩa xã hội, mà xét về mặt lịch sử là một hình thức xã hội tiến bộ nhất từ xưa đến nay.

Trong lòng các nước tư bản đế quốc mấy chục năm qua, người ta thấy đầy đầy những vở diễn bi quan, bế tắc, khủng hoảng về lý tưởng chính trị, bất lực trong nhìn nhận đánh giá cuộc sống. Và những vở nhạt nhẽo với những mối tình tay ba, những lớp khôi hài vô vị do những tình huống hiểu lầm, những cảnh kích thích vào những ham muốn bản năng tình dục v.v...

Phản ứng lại cái sân khấu sa đọa, bế tắc, thương mại v.v... đó là sân khấu của những cá nhân nghệ sĩ, tiến bộ, hay của các phong trào quần chúng, sinh viên cách mạng. Các nhà hát đồ sộ với những chi phí tốn kém đã lệ thuộc vào Nhà nước tư bản hay những tài chủ khách sù, thì các nghệ sĩ tiến bộ và quần chúng cách mạng thường cố gắng phát huy ảnh hưởng của mình ở các sân khấu câu lạc bộ, sân khấu đường phố.

Nếu các nhà hát tư bản, tài chủ thương mại đặt yêu cầu giải trí lên hàng đầu, thì sân khấu câu lạc bộ sinh viên, công nhân lại mang nặng tính chất tuyên truyền, cổ động chính trị.

Tình hình đó đã đẩy người xem đến chỗ ngộ nhận rằng, giải trí và giáo dục là hai tính chất đối lập nhau, không thể dung hòa được... Muốn giải trí thì phải bỏ giáo dục đi và đã muốn giáo dục thì đừng nghĩ tới giải trí nữa. Chính Brecht khi chuyển sang viết kịch « giáo huấn » cũng đã một thời rơi vào sự lầm lẫn đó.

Tóm lại: xã hội phân chia giai cấp đã tạo nguyên nhân cho sự tách rời giáo dục và giải trí và đến hậu kỳ của xã hội tư sản thì hầu như hai yếu tố đó đã trở thành đối lập nhau gay gắt.

Tuy nhiên về mâu thuẫn giữa giải trí và giáo dục, Brêch tin rằng: sân khấu mới, sân khấu hướng về bộ phận tiên tiến trong quần chúng nhân dân, hoàn toàn có thể đem lại cho họ niềm thích thú, sự giải trí với những nội dung mang tính giáo dục nghiêm túc nhất.

Trong xã hội tư bản chủ nghĩa, tuy Brêch thấy rõ tính đối lập giữa giải trí và giáo dục đã trở nên gay gắt hơn bao giờ hết. Nhưng đồng thời, ông lại nhìn thấy trước triển vọng của một sự hòa hợp giữa hai yếu tố đó, một sự hòa hợp trên một cung bậc còn cao hơn những giai đoạn lịch sử trước nhiều. Bởi vì, dưới chế độ tư bản, nếu một mặt sự tha hóa của con người đã đến chỗ cùng cực, thì mặt khác, cũng đã xuất hiện một giai cấp, một lớp người tiên tiến hơn tất cả những giai cấp đi trước nó.

Qua thực tế hai vở diễn: *Nhạc kịch 3 xu* và *Người mẹ* phóng tác theo tiểu thuyết cùng tên của Go-rki, Brêch đã nhận được những bài học sâu sắc về mặt này. Trong khi báo chí tư sản cho vở *Nhạc kịch 3 xu* là quá sơ đẳng, nhưng lại không nắm bắt được những ý đồ cơ bản của vở, cũng như không phân tích được hành động kịch một cách rõ ràng, thì khán giả công nhân lại phản ứng một cách hết sức nhạy bén trước từng câu ý nhị của lời đối thoại, trước từng ý ẩn của các tình huống.

Cũng như thế, trong khi khán giả công nhân thích thú với những bài học qua cuộc đời của *Người mẹ* thì báo chí tư sản lại cho đó là khô khan, vô vị.

Rõ ràng, thế nào là giải trí và giáo dục đã không thể có một câu trả lời chung cho mọi giai cấp, mọi con người.

Và một nhà nghệ sĩ tiên tiến không thể không xếp mình vào đội ngũ những khán giả chủ nhân ông tương lai của thời đại.

Và chẳng, nếu muốn tìm lại được sự hài hòa giữa giải trí và giáo dục như vừa nói ở trên, thì cũng chỉ có thể tìm thấy ở tầng lớp khán giả tiên tiến, khán giả của tương lai đó mà thôi. Vì sao? Chúng ta đều biết rằng: học hỏi, giáo dục là cần thiết, nhưng không phải lúc nào và ai ai cũng đều thấy hết giá trị của sự học hỏi và giáo dục.

Vị trí của việc học hỏi là cần hay không, cao hay thấp còn lệ thuộc vào cách nhìn khác nhau của những tầng lớp khác nhau trong xã hội. Có những kẻ không bao giờ nghĩ tới việc phải thay đổi cái hiện trạng của xã hội; điều kiện sống đối với họ đã tạm đủ; cuộc sống có ra sao thì đối với họ cũng không gây biến động gì; cũng có thể họ đã có tuổi rồi, thời gian mà cuộc đời dành cho họ không còn bao năm nữa, thế thì học cho lắm để làm gì? Nhưng cũng có những lớp người khác lại cảm thấy cái thời thế của họ chưa tới, họ không thỏa mãn với hiện trạng họ đang phải chịu, họ thấy học là một lợi ích thực tế và nếu không học hỏi, họ sẽ mai một. Đó là những người chịu học hỏi nhiều nhất và say mê nhất.

Thái độ trước việc học hỏi còn thay đổi tùy theo dân tộc, tùy theo thời đại nữa. Ở một dân tộc, ở một triều đại không coi trọng trí thức thì học hỏi liệu có ích gì?

Ngay trong chế độ tư bản, mà sự tiến bộ về khoa học kỹ thuật rất được chú ý, nếu nhìn nhận cho thật kỹ, ta cũng thấy tính chất của sự học hỏi và kiến thức đã bị tha hóa một phần. Kiến thức ở đây cũng đã thành hàng hóa, ta cần mua nó khi còn trẻ để rồi bán lại nó khi vào đời. Khi mua cũng dễ bị nhiều yếu tố của sự

bản chi phối, chứ không phải do nhu cầu và thích thú của bản thân mình. Người ta lại buộc phải mua kiến thức về tự nhiên hơn là kiến thức xã hội, vì trong chế độ tư bản con người cảm thấy những kiến thức xã hội không giúp họ được bao nhiêu trong cuộc sống vật lộn này. Thậm chí, kiến thức đem lại vị trí xã hội cho con người thì ít, mà ngược lại, vị trí xã hội đã gán cho con người cái vẻ uyên bác trí thức thì nhiều !

Ngoài ra, người ta cũng thường có một quan niệm không đúng về sự học hỏi, rằng: học là bổ ích, nhưng chỉ có giải trí mới là điều thích thú. Không đúng, người ta có thể học với sự thích thú được lắm chứ. Thích thú trong học hỏi là một điều có thật.

Chỉ có thể thì sân khấu từ xưa mới có khả năng là nơi tụ hội của đông đảo quần chúng, vừa đầy ma lực hấp dẫn, vừa có giá trị nâng cao tinh thần của con người. Bréch cho rằng, ở thời đại chúng ta, điều kiện đề nâng cao hơn nữa tính giáo dục và giải trí của sân khấu đã chín muồi.

Đối diện với chúng ta, trong phòng khán giả kia là những đứa con của thời đại khoa học. Họ đến với sân khấu không chỉ để mua vui, không chỉ để được dịp quên đi những nỗi nhọc nhằn của đời sống thực tế, mà còn để tìm thấy ở đấy những bài học giúp họ thông minh hơn lên, trong việc chế ngự cuộc sống và hoàn thiện bản thân mình.

Nhưng dù sân khấu có mang tính giáo dục sâu nặng đến đâu đi nữa thì sân khấu vẫn phải là sân khấu. Và một sân khấu đúng đắn nhất chỉ có thể là nơi giải trí của quần chúng.

Chữ giải trí đã được Bréch lý giải một cách biện chứng, là sự thống nhất giữa giải trí và giáo dục, và trong tương lai, khi « hiệu suất » xã hội đã được giải phóng thì giải trí và giáo dục sẽ hòa làm một.

IV — NÂNG CAO HIỆU SUẤT XÃ HỘI LÀ CỘI NGUỒN HÙNG THÚ CỦA SÂN KHẤU XÃ HỘI CHỦ NGHĨA

Như đã trình bày ở phần trên, sân khấu của Brêch là nhằm giải trí tinh thần cho con người. Nhưng giải trí ở đây có hàm ý là sự thống nhất giữa giải trí và giáo dục. Brêch đã cố gắng làm như thế, đồng thời cũng coi đó là một trong những tiêu chuẩn để đánh giá mọi ý định cách tân sân khấu của thế kỷ hai mươi này.

Brêch nhìn nhận những tác giả như : Ip-xen, Tôn-xtoi, Xto-rinh-béc, Sê-khốp, Bex-na Sô, Hau-tơ-man, Khai-dơ v.v... là những tác giả lớn của thế kỷ. Cái lớn của các tác giả đó trước tiên là ở chỗ bằng những bút pháp khác nhau, họ đã đặt ra cho người xem phải suy nghĩ về những vấn đề cần thiết của thời đại, họ đã chú ý nhiều đến giá trị nhận thức giáo dục của sân khấu.

Nhưng Brêch cũng đã đánh giá các tác giả đó chưa có chiều sâu đầy đủ, vì nói chung, họ chưa cho người ta thấy rõ những nguyên nhân thực sự, cũng như những quy luật phát triển của xã hội. Nếu họ không dừng lại ở mức hoàn toàn là chủ nghĩa tự nhiên thì cũng chưa đạt tới chủ nghĩa hiện thực một cách sâu sắc.

Và điều đó đã xảy ra nếu không phải là do cách lý giải cuộc sống thì chỉ ít cũng là do sự hạn chế của phương pháp sáng tạo.

Người có xu hướng phản ánh một cách hiện thực theo quan niệm của Brêch là Pit-xca-tơ. Nhưng, vì chỉ là một đạo diễn, Pit-xca-tơ cũng không có cách nào khác hơn là bổ sung cho các kịch bản sẵn có bằng những thủ pháp đạo diễn của mình mà thôi. Pit-xca-tơ thường trình bày thêm bên ngoài hành động kịch của vở, những tư liệu cần thiết cho việc giải thích nguyên

nhân, làm sáng tỏ quá trình và qui luật xã hội, như: những mảnh báo, những trích đoạn phim tư liệu thời sự, những lời án thi khẩu hiệu, những lớp kịch phụ ở ngoài màn v.v...

Trong vở *Nhạc kịch ba xu* của Brech cũng vậy. Bên cạnh cốt truyện kịch điển, viết theo kiểu bố cục thông thường, Brech đã cho nhân vật hát khá nhiều bài có tính giải thích khuyến giáo; trong cốt truyện kịch cũng có đôi lớp năng tính thuyết lý rõ ràng. Phân tích những thử thách đầu tiên của bản thân, cũng như những vở diễn của Pit-xca-tor, Brech đã nhận xét như sau: yếu tố giáo dục trong các vở diễn của Pit-xca-tor và trong *Nhạc kịch ba xu* vẫn còn mang tính chất lắp ghép một cách không nhuần nhuyễn. Nó chưa hòa vào nội dung của cả vở diễn một cách hữu cơ. Vở diễn đã có 2 dáng vẻ; tính chất giáo dục và giải trí ở đây đã bị tách rời nhau.

Nghiêm khắc hơn, ông cho những thử thách buổi đầu của ông và Pit-xca-tor đã có mặt tích cực — nâng cao yếu tố giáo dục, nhận thức — nhưng mặt khác, lại tạo ra một tình trạng khủng hoảng, vì nó đã làm cho những yếu tố cấu thành của sân khấu: giải trí và giáo dục ngày càng đối lập rõ rệt ở trong cùng một vở diễn. Việc nâng cao giá trị giáo dục ở đây vừa có lợi, lại vừa có hại, lợi phần nào về nội dung và hại về nghệ thuật.

Phải tìm cách làm cho giáo dục và giải trí hòa làm một thể. Phải làm cho tính giáo dục nảy sinh ngay trong bản thân chất liệu và cốt truyện kịch, chứ không phải bằng những lời giải thích, giáo huấn, đồng thời cũng phải làm cho tính giải trí nảy sinh ở ngay trong nội dung giáo dục đó.

Yêu cầu đó, mãi tới vở *Người mẹ* Brech mới thực hiện được. Ở đây, những bài học về cuộc đấu tranh cách

mạng đã được trình bày một cách minh bạch rõ ràng, nhưng không phải như những lời dạy khô khan, mà thông qua những hình tượng sân khấu hết sức sinh động. Ý nghĩa giáo dục toát ra từ trong chất liệu mô tả, từ trong bản thân cốt truyện kịch.

Hầu như viết cùng một thời điểm với vở *Người mẹ là vợ Cô thánh Gian-nơ của lò sắt sinh*. Người ta có cảm tưởng như được đọc lại ở đây một phần của *Tư bản luận*, nhưng không phải như những bài phân tích kinh tế, mà bằng những sự kiện sân khấu cụ thể, bằng những hình tượng sống động.

Sự kết hợp giữa giải trí và giáo dục trong các tác phẩm sau này của Brech ngày càng nhuần nhuyễn. Qua một loạt vở viết theo hình thức pa-ra-bôn của ông, không ai có thể phủ nhận đó là những vở kịch đầy tính triết lý, đề cập đến những vấn đề lớn của con người, của thời cuộc, nhưng lại duyên dáng, thanh thoát một cách kỳ lạ!

Song, điều chúng tôi muốn lưu ý ở đây không phải chỉ là ở chỗ: Brech đã thực hiện được sự hòa hợp giữa tính chất giải trí và giáo dục một cách tài hoa ra sao.

Theo chúng tôi, điều cần chú ý trước tiên là: những cơ sở nhận thức nào đã thúc đẩy Brech — một người đã tuyên ngôn rằng sân khấu là nhằm giải trí — lại hết sức đề cao tính chất giáo dục, nhận thức của sân khấu mới, và rồi qua giáo dục và nhận thức mà vẫn đạt được hiệu quả giải trí như ông từng mong muốn.

Brech cho rằng: giải trí và giáo dục là hai yếu tố vốn sẵn có trong hiệu quả sân khấu. Nhưng nội dung cũng như phương thức giải trí và giáo dục ở mỗi thời đại lại không giống nhau.

Rất đúng. Chúng ta hãy cứ thử liên hệ tới những loại giải trí ít gắn bó với một nội dung xã hội nhất định

nào đó xem, cũng có thể thấy chúng đã thay đổi nhiều theo dòng thời gian. Nếu thời xa xưa cổ đại, thì đấu bò tốt là một hình thức thu hút đông đảo người xem, thì ngày nay không có loại hình nào lại có thể bì kịp với các trận đấu bóng đá trên sân cỏ.

Giải trí nghệ thuật cũng vậy, nó đã luôn luôn thay đổi qua các thời kỳ lịch sử và sự thay đổi đó bị chi phối bởi những quy luật tác động còn chặt chẽ hơn ở những loại giải trí thông thường, bởi nó gắn liền với những điều kiện kinh tế, chính trị và tâm lý xã hội nhiều hơn. Nhưng yếu tố quyết định, tác động một cách trực tiếp nhất xưa nay vẫn là trình độ nhận thức, ý thức thẩm mỹ của các nhà sáng tạo nghệ thuật và quần chúng thưởng thức nghệ thuật.

Không lý giải được yếu tố đó, ta sẽ không cắt nghĩa được những thay đổi đã qua và cũng không xác định được phương hướng cần tiến tới.

Vậy chúng ta đang sống trong một thời điểm lịch sử ra sao ?

Brêch thường gọi thời đại ngày nay là kỷ nguyên nguyên tử và mệnh danh người xem của chúng ta là những đứa con của thời đại khoa học. Tính chất giai đoạn này đã có ảnh hưởng sâu sắc và toàn diện đến bộ mặt của nhà nghệ thuật cũng như bộ mặt của người xem.

Gần một thế kỷ trở lại đây, khoa học đã có những bước phát triển kỳ vĩ. Hàng loạt phát minh sáng kiến đã tạo ra những bước ngoặt trong nền sản xuất xã hội. Những máy móc tinh xảo, những phương pháp sản xuất tiên tiến đã khiến những người thường bị gọi là « vai u thịt bắp » trong nền sản xuất cổ sơ của lịch sử, giờ đây ít nhiều cũng đã thành những người lao động có tri thức, có kỹ thuật.

Phát triển của khoa học đã giúp con người làm chủ được thiên nhiên hơn, đã giúp cho đời sống bản thân con người trở nên dễ chịu hơn. Điều đó, một mặt, đã làm cho con người tự tin trước sức mạnh của thiên nhiên hơn. Mặt khác, cũng làm cho con người quý trọng trí thức và sự hiểu biết hơn. Trí thức, dù hiện nay chưa hoàn toàn là một nhu cầu nội tại của tất cả mọi người trong quá trình tự hoàn thiện mình đi nữa, thì cũng đã là một sự cần thiết cho cuộc mưu sinh. Con người cảm thấy đã đến lúc họ không thể chỉ kiếm sống bằng đôi tay, mà còn cần trí não nữa.

Khoa học càng phát triển, xã hội càng văn minh thì con người càng có thói quen, càng có nhu cầu dõi nhìn cái thế giới xung quanh mình bằng đôi mắt tìm kiếm, phát hiện, phân tích.

Đó là con người trong xã hội và đó cũng chính là khán giả mới của sân khấu thời đại ngày nay.

Nếu trong đời sống hàng ngày, họ là những con người có hiểu biết, ham hiểu biết, họ không bị những giáo điều ràng buộc, thì khi ngồi trước sân khấu, họ cũng sẽ không dễ dãi cho những trò giải trí vô nghĩa lôi cuốn, không dễ dãi cho những ma thuật sân khấu mê hoặc.

Cho nên sân khấu thời đại mới không thể không tự nâng cao tầm hiểu biết của mình, cũng không thể không chú ý đầy đủ đến nhu cầu nhận thức, nhu cầu giáo dục của khán giả.

Đó là một đòi hỏi khách quan mang tính lịch sử, do trình độ của người xem đặt ra.

Ở đây còn có một nguyên nhân khác nữa.

Tuy nói khoa học gần một thế kỷ qua đã có những phát triển nhảy vọt, nhưng rõ ràng không có sự phát triển đồng đều giữa khoa học tự nhiên và khoa học xã

hội. Nếu con người lúc này đã có được đôi mắt tinh tường hơn; chính xác hơn, nhạy cảm hơn trước thế giới tự nhiên, thì hình như khoa học vẫn chưa làm cho họ có được đầy đủ sự sáng suốt như vậy trước những vấn đề của xã hội, của loài người.

Giai cấp tư sản thống trị đã khuyến khích những khám phá tìm tòi trước thế giới vật chất, nhưng lại không ưa những nghiên cứu thật sự khoa học và khách quan về những vấn đề xã hội.

Vì khoa học xã hội, nếu thực sự là để giúp cho con người nhận thức, phân tích được những qui luật phát triển khách quan của xã hội, để đi tới chỗ làm chủ được nó hơn, thì trước sau khoa học xã hội cũng sẽ là thứ khoa học chống lại giai cấp thống trị, nền khoa học của những người bị áp bức chống lại những kẻ áp bức. Và như vậy thì khoa học xã hội chân chính còn có ích gì cho giai cấp tư sản thống trị ?!

Cho nên, giai cấp tư sản thống trị một mặt ra sức hạn chế những tìm tòi phát hiện về cội nguồn thực sự của những bất công xã hội; một mặt khích lệ những mưu toan giải thích nhằm xóa nhòa những mâu thuẫn trong lòng chế độ phản động của chúng. Nhiều nỗi khổ hạnh của giai cấp bị bóc lột đã trở thành tất yếu như những tai họa thiên nhiên.

Rõ ràng đã có một sự thiếu hài hòa trong tri thức con người. Nếu trong một chừng mực nào đó, con người đã tiếp cận được những điều bí ẩn trong cái thế giới vật chất bao quanh họ, đã hiểu được cả những gì mà mắt thường không thể trông thấy, tai thường không thể nghe thấy trong cái thế giới thiên nhiên đó, thì ngược lại nhiều khi họ lại ngỡ ngàng trước nhiều sự việc sờ sờ ngay trong bản thân họ, hoặc trong cái quần thể đồng loại của họ.

Không những thế, nhiều lúc con người còn cảm thấy sự thông thái của họ trước thế giới thiên nhiên đã không giúp họ được bao nhiêu trong việc chế ngự cái thế giới con người. Họ đã dần dần làm chủ được thiên nhiên, nhưng vẫn chỉ là nô lệ của một đám người bóc lột... và đáng buồn hơn cả là trong xã hội tư bản, chính sự thông thái của con người trước thiên nhiên lại là cội nguồn của những nỗi khổ đau và bất hạnh của họ trong đời sống xã hội..

Chính những phát minh sáng kiến, cải tiến kỹ thuật, sợi dây chuyền và những phương thức hợp lý hóa sản xuất v.v... đã làm cho những kẻ sáng tạo hoặc những kẻ thực hiện chúng lại càng bị bóc lột một cách tinh vi hơn, triệt để hơn. Chính sự phát triển sản xuất nhảy vọt trong các nước tư bản đã là nguyên nhân của những chu kỳ khủng hoảng kinh tế, nguyên nhân của những đợt sa thải, nguyên nhân của nạn thất nghiệp. Làm sao con người lại có thể đứng vững khi họ nhận thức ra rằng, trong xã hội tư bản một phần lớn những thành tựu khoa học, một phần lớn tiềm năng kinh tế mà con người đã sáng tạo ra được, đã bị lạm dụng cho kỹ nghệ chiến tranh, cho những cuộc tàn sát hàng loạt ngay chính bản thân con người.

Làm sao con người có lòng tự trọng lại có thể yên tâm được khi một chiếc lá vàng rơi xuống liền có thể cắt nghĩa được vì sao, nhưng lại mơ hồ trước những nỗi bất công, trắc trở, thiệt thòi và bất hạnh... mà mình thường phải chịu trong cuộc sống xã hội hàng ngày. Có biết bao nhiêu câu hỏi nóng bỏng đang được đặt ra trong đời sống tư tưởng và tình cảm của con người. Con người càng tế nhị, càng tinh vi hơn thì số lượng câu hỏi càng nhiều hơn. Con người cần được giải đáp. Nếu chưa phải là những câu trả lời minh bạch, những

biện pháp khắc phục hiệu nghiệm thì con người cũng mong chờ nhận được những lời giải thích cặn kẽ và xác đáng.

Và như vậy, với tư cách là một bộ phận của khoa học xã hội, một công cụ nhận thức và giải thích thế giới, một diễn đàn tư tưởng, một cuộc đối thoại rộng rãi và có sức chinh phục nhất, lẽ nào sân khấu lại có thể làm ngơ trước những đòi hỏi tha thiết đó của con người.

Được nâng cao sự hiểu biết, được nâng cao nhận thức, có thể nói: đòi hỏi nâng cao hiểu biết chính là đề nâng cao hiệu suất: đòi hỏi nâng cao hiệu suất chính là đề nâng cao giá trị thực sự của con người trong đời sống xã hội, chính là đề xác định vị trí, là đề tự hoàn thiện mình hơn. Như vậy, đến đây ta càng thấy rõ yêu cầu của Brech: sân khấu phải nâng cao nhận thức và hiểu biết là một yêu cầu hết sức khách quan, xuất phát từ những căn nguyên lịch sử rõ ràng. Và yêu cầu đó cũng không chỉ nhằm nâng cao phẩm giá thống thái cho bản thân sân khấu mà vì những mục đích xã hội nhất định, mục đích giúp cho con người trở nên hữu ích hơn trong cuộc sống. Ta thấy rõ điểm xuất phát cho những tìm tòi của Brech bao giờ cũng bắt nguồn từ chức năng xã hội của nghệ thuật trước cuộc sống nhiều hơn là vì những lý do thẩm mỹ, những lý do nội tại của bản thân nghệ thuật.

Đồng thời ở đây ta cũng không thể không thấy: Brech chẳng phải là người đầu tiên và duy nhất nói đến yêu cầu nâng cao hiểu biết của sân khấu. Nhưng nếu ở một vài nhà nghệ thuật khác, yêu cầu đó đã được nhắc đến một cách thoáng qua, thì ở Brech, đã trở thành như một đòi hỏi day dứt, một lý do tồn tại của sân khấu. Nếu như ở những người khác, yêu cầu đó xuất hiện

như một đề nghị chủ quan theo cá tính của nhà nghệ thuật, một nhu cầu mơ hồ do sự miễn cảm mà tìm thấy; thì ở Brêch nó đã trở thành kết luận của cả một quá trình khảo sát và thực nghiệm, không chỉ vì thiên hướng cá nhân mà vì những tiền đề khách quan của cả hiện tại lẫn tương lai.

Còn đi xa hơn những nhà nghệ thuật khác, Brêch không chỉ nói đến yêu cầu nâng cao nhận thức, hiểu biết, yêu cầu giáo dục như một kẻ song hành với yêu cầu giải trí như chúng ta đã biết. Căn cứ vào những thử thách sáng tạo thực tế, vào sự phân tích xã hội, phân tích người xem.

Brêch còn đi tới niềm tin rằng: thời kỳ mà giải trí và giáo dục, niềm vui và sự hiểu biết sẽ thống nhất lại, kết hợp làm một đã tới rồi.

Những đũa con thật sự của thời đại khoa học sẽ chỉ cảm thấy hứng thú trước những phản ánh nghệ thuật chứa đựng một dung lượng thông tin phong phú. Hay nói ngược lại, chỉ những phản ánh nghệ thuật nào giúp con người nâng cao được hiểu biết cuộc sống mới có thể gây hứng thú cho họ mà thôi. Hiểu biết tạo ra hứng thú và chỉ có hứng thú thật sự trong sự hiểu biết. Hứng thú và hiểu biết hòa làm một.

Và, cũng như đã nói ở trên, ở thời đại khoa học chúng ta khát vọng nâng cao hiệu suất xã hội của con người chính là động lực thúc đẩy cho hai yếu tố giải trí và giáo dục, hiểu biết và hứng thú xích lại gần nhau, gắn bó với nhau.

Brêch đã nhận định: trong thời đại tương lai, nghệ thuật sẽ khai thác niềm hứng thú của nó ở trong hiệu suất mới, cái hiệu suất đã giúp phần cải thiện những điều kiện sinh sống của chúng ta và nếu bản thân nó

không bị kìm hãm, nó sẽ trở thành cái lớn lao nhất trong mọi niềm hứng thú của cuộc sống ⁽¹⁾.

Đối với sản khấu xã hội chủ nghĩa, sản khấu của thời kỳ mà hiệu suất xã hội được coi trọng nhất và có điều kiện phát triển nhất trong lịch sử loài người, Brêch khẳng định dứt khoát: *niềm vui lớn nhất mà nó có thể tạo ra cho người xem chính là ở chỗ nó góp phần nâng cao được hiệu suất xã hội.*

Thật là sai lầm nếu một nhà nghệ thuật sản khấu xã hội chủ nghĩa lại coi thường chức năng giải trí vốn có của nó. Nhưng cũng lại là một sai lầm, nếu không thấy rõ tính chất mới mẻ trong sự giải trí của thời đại chúng ta: niềm hứng thú trong việc nâng cao hiệu suất xã hội.

Tới đây, có lẽ cũng cần làm sáng tỏ hơn hàm ý của hiệu suất mà Brêch quan niệm. Nói chung, trong các lĩnh vực như sản xuất của cải vật chất, nghiên cứu khoa học hay sáng tạo nghệ thuật, hiệu suất thường cũng có ý chỉ là sự đem lại một cái gì mới. Brêch đã sử dụng khái niệm hiệu suất trong lĩnh vực sản xuất vào mọi lĩnh vực hoạt động khác nhau của con người. Theo ông, đó là hoạt động, trong mọi phạm vi của cuộc sống, nhằm đem lại những lợi ích cho con người và nhằm thay đổi thực tế cuộc sống hiện hành... Hát một bài ca, trồng lúa, chế tạo một chiếc máy... đều là hiệu suất. Có hiệu suất có nghĩa là sáng tạo ra một cái gì mới mẻ, có nghĩa là góp phần cải tạo con người và những hoàn cảnh của xã hội.

Xem như vậy thì hàm ý của hiệu suất là rất rộng, khả năng để con người có được hiệu suất cũng rất lớn,

(1) Xem Tiểu Oóc-ga-nông ở phần phụ lục. Đoạn 20.

miễn là nó dẫn tới kết quả: đem lại một cái gì mới và góp sức làm thay đổi được phần nào thực tế của cuộc sống.

Nhưng điều cần đặc biệt chú ý thêm ở đây là vị trí của *hiệu suất* trong thực tế sáng tạo ở Brêch.

Xuất phát từ nhận định: *hiệu suất* là cội nguồn chủ yếu của niềm hứng thú trong sân khấu thời đại mới, Brêch đã đi đến chỗ tự đòi hỏi: *Hiệu suất vừa phải là đối tượng mô tả, vừa phải là hiệu quả của sân khấu.*

Chúng tôi đã nhắc đến hai vở kịch dài *Cô thánh Gian-nơ của lò sát sinh* và *Người mẹ*. Đó là hai vở kịch dài kết thúc giai đoạn kịch ngắn giáo dục của ông. Hai vở này hầu như đã được viết cùng một lúc. Ngoài những ý nghĩa tư tưởng khác, *Cô thánh Gian-nơ* và *Người mẹ* đã trở thành như hai hình tượng đối tỉ để làm bật vấn đề chúng ta đang trao đổi: vấn đề *hiệu suất*.

Qua *Cô thánh Gian-nơ*, Brêch đã chứng minh cho người xem thấy: một cô gái đồng trinh đầy lòng bác ái, đau lòng trước những nỗi khổ của tầng lớp bị bóc lột. Cô muốn hiến dâng cả cuộc đời mình để cứu vớt họ, cô ăn chay cầu nguyện, tham gia cứu tế, thậm chí lao vào cuộc thương lượng với bọn quyền quý để hòng làm nhẹ bớt những nỗi khổ cực của dân nghèo. Nhưng do không hiểu gì về những căn nguyên mâu thuẫn và qui luật đấu tranh giai cấp, muốn đấu tranh nhưng sợ bạo lực... cô đã không giúp gì được ai, lại còn làm tổn hại đến cuộc chiến đấu chung. Cuối cùng cô đã ngã xuống một cách thảm hại.

Cô Thánh Gian-nơ đã là một «nữ anh hùng» không có hiệu suất thực tế, từ thiện một cách vô bổ. Mãi cho tới lúc sắp tắt thở, cô mới thấu hiểu rằng: Hoạt động thực tế có hiệu quả là vô cùng cần thiết cho công cuộc cải tạo thế giới này... Cô đã tự đánh giá mình là vô dụng,

bởi vì mọi việc cô làm đều vô ích... Cô rút ra kết luận: Khi chúng ta giã từ thế giới, điều quan trọng không phải là ở chỗ bản thân ta ra đi như một người lương thiện; mà là ở chỗ, ta đã có thể giã từ một thế giới lương thiện hơn. Nhưng rất tiếc, khi cô hiểu ra thì đã muộn quá rồi! *Cô Thánh Gian-nơ* là loại nhân vật chính không có hiệu suất cuối cùng trong các sáng tác của Brech. Cô đã gây nên được sự ái ngại, thông cảm nhất định ở người xem, nhưng đã không tạo ra được niềm hứng thú thật sự.

Ngược lại với *Cô thánh Gian-nơ* là *Người mẹ*. Ở đây, người xem không những được thấy quyền tư hữu về các phương tiện sản xuất đã được xóa bỏ, sức sản xuất đã được giải phóng, mà còn được chứng kiến hiệu suất của một phụ nữ bình thường đã được phát triển hết sức mạnh mẽ.

Vở kịch đã gây cho người xem lòng tin tưởng lớn lao vào khả năng đổi thay của cả thế giới, cũng như sức vươn lên của một con người. Do đó, cũng đã tạo ra được niềm hứng thú sâu rộng như Brech thường mong muốn, niềm vui kiều mới cho những ai hằng mong mỏi và đang góp phần cải tạo cái thế giới hiện hữu này.

Trong *Cô thánh Gian-nơ* cũng như trong *Người mẹ*, người xem như đã bắt gặp những con người lịch sử mà Mác từng giải thích. Không phải « con người muôn thuở » đứng giữa trời đất mà không hề bị ràng buộc vào những không gian và thời gian nhất định. Cũng không phải những « cá nhân » siêu phàm mà quá trình phát triển đã được đề cao lên như điểm tựa cho cả quá trình phát triển của lịch sử. Không! Ở đây chỉ là những con người cụ thể, đứng giữa những mối quan hệ sản xuất nhất định, đại diện cho những quyền lợi xã hội

của một thời điểm một tình trạng rõ ràng và phấn đấu cho những mục tiêu, quyền lợi đó. Những con người vận động trong những động lực lịch sử cụ thể, gắn liền với một giai cấp nhất định nào đó. Và mọi tình huống lịch sử ở đây cũng được nhìn nhận như những hệ quả của hoạt động con người, do người tạo nên, có thể do con người duy trì gìn giữ hoặc thay đổi đi. Số phận con người là do bản thân con người quyết định.

Con người có thể tốt hay xấu, có hiệu suất hay vô dụng, nhưng là con người cụ thể, có tính lịch sử.

Mặt khác, nếu trong các tác phẩm ở giai đoạn sáng tác đầu tay, Brecht đã nói nhiều tới sự hủy hoại của chủ nghĩa tư bản đối với những « cá nhân » con người trong xã hội, thì trong *Người mẹ*, Brecht đã lấy hiệu suất làm đối tượng mô tả. *Người mẹ* đã là bài ca về sự phát triển khả năng về sức mạnh của con người, thông qua cuộc đấu tranh cách mạng, trên hai bình diện: đấu tranh chống lại giai cấp bóc lột và đề thống nhất giai cấp công nhân thành một khối.

Xem *Người mẹ*, hẳn chúng ta sẽ không thể không đồng tình với ý kiến của Brecht (trong lá thư ông gửi cho Nhà hát công nhân thành Nữ Uóc) ông đã nói về Bà Mẹ như sau: Bà Mẹ Vlat-xô-va đã làm nên lịch sử, không kém gì các vị Quân vương trong các vở chính kịch thời Ê-li-da-bét.

Đã có bao nhiêu mối quan hệ xã hội mới mẻ, đã có bao nhiêu đổi thay cứ lần lượt diễn ra dưới mắt ta theo quá trình biến diễn của vở kịch.

Trước hết, hãy nói về *Người mẹ*. Mở đầu vở kịch, trong một đoạn độc thoại, bà mẹ đã đặt ra cho bản thân mình, cũng như cho khán giả một câu hỏi lớn: Bà — vợ một người công nhân đã chết và mẹ một công nhân nghèo nàn — chỉ có mấy đồng xu trong tay, thường

xuân đòi thiếu, liệu bà có thể làm được những gì cho mình và cho con mình đây? Và rồi khi kết thúc vở kịch, ta đã thấy bà là một bà mẹ thực sự, một người lãnh đạo của cả một tập thể công nhân rộng lớn, không chỉ mưu cầu có thêm mấy đồng xu trong túi, mà đang đấu tranh để giành cả chính quyền cho đất nước.

Nhưng cũng ở đoạn mở đầu, ta thấy giữa mẹ và con là cả một bức tường ngăn cách. Tình mẫu tử cũng không gỡ lại được. Sự khác biệt về lý tưởng và hiểu biết; mẹ và con đã không có gì để phải nói với nhau. Qua mấy lớp tiếp sau, sự tiếp xúc giữa mẹ và con cũng chỉ là sự cãi vã. Nhưng rồi thực tế cuộc sống, sự nghiệp đấu tranh đã giúp họ xích lại gần nhau. Cuộc nói chuyện đầu tiên thật sự thông cảm giữa mẹ và con đã diễn ra trong nhà tù, dù bị cách ngăn bởi hàng rào sắt.

Sau đó ít lâu, Pa-ven vượt ngục trốn sang Phần Lan. Anh đã trộm ghé qua nhà trước khi vượt biên. Thời gian mẹ con gặp nhau thật ngắn ngủi. Anh đi xa và không bao giờ trở lại nữa. Nhưng tại sao người xem vẫn thấy, trong lòng Bà Mẹ, anh sẽ không bao giờ chết. Sự nghiệp chung đã làm cho họ vĩnh viễn ở bên nhau.

Nếu trong chế độ tư sản, những mối quan hệ giữa con người đã bị phá hoại, kể cả trong phạm vi gia đình, thì nhờ cuộc đấu tranh cách mạng, chúng đã được phục hồi và phát triển lên một mức cao hơn.

Nếu trong chế độ tư sản, cuộc sống cá nhân là một cái gì hết sức riêng tư, vo tròn trong khoảng hẹp của gia đình, thì cuộc đấu tranh cách mạng cũng đã làm cho nó rộng mở ra thành có tính xã hội.

Bréch đã cho ta thấy sự xa lạ và thù nghịch ngự trị trong quan hệ giữa con người trong xã hội phân chia giai cấp, sự xa lạ và thù nghịch do quan hệ đồng tiền gây nên (lớp chủ nhà và người thuê cùng đến chia

buồn với Bà Mẹ về chuyện Pa-ven chết) đồng thời cũng lại cho ta thấy hàng loạt biểu hiện mới mẻ của tình đồng chí, của sự đoàn kết do lý tưởng và quyền lợi cộng đồng giai cấp tạo ra (Pa-ven nhận rải truyền đơn để tránh nguy hiểm cho đồng chí, bác Smin-ghin tha chịu bị bắt chứ không chịu khai báo về Bà Mẹ v.v...)

Con đường từ cái «tôi» cá nhân đến cái «chúng tôi» tập thể qua ngọn bút của Brêch đã diễn ra không phải như một sự hy sinh của cái riêng trước cái chung mà là sự hòa hợp thống nhất giữa quyền lợi chung và riêng, nhờ chiến thắng của cách mạng. Nỗi cô đơn riêng tư trong xã hội phân chia giai cấp ở đây cũng đã được chuyển hóa thành cộng đồng sinh động của tập thể.

Có thể «tính hiệu suất» ở đây chỉ được mô tả qua những hành động bình thường giản dị, nhưng không vì thế mà kém phần lớn lao, bởi vì tất cả những hành động đó không chỉ xuất phát từ, một ý muốn cá nhân riêng tư, mà từ một lẽ chung của giai cấp và của cả xã hội loài người.

Đó là hiệu suất với tính chất như một đối tượng mô tả của nghệ thuật. Hiệu suất còn là một yếu tố không thể thiếu trong hiệu quả sân khấu của Brêch nữa.

Hiệu suất trong hiệu quả sân khấu nghĩa là thế nào? Đánh giá kết quả của một đêm diễn, Brêch không chỉ mong muốn, qua vở diễn, khán giả sẽ được «tẩy rửa» như ở thời kỳ bị kịch cổ đại, sẽ bị cuốn hút và luôn giạt mình về những sự biến bất ngờ như ở «sân khấu tình tiết», sẽ bị mê hoặc tự quên mình đi trong những tình huống của «sân khấu ảo giác», sẽ chìm ngập trong những nỗi vui buồn của «sân khấu cảm xúc» hoặc ngược lại, sẽ hoàn toàn lạnh lẽo với sự suy tưởng của «sân khấu triết lý» v.v... Brêch không muốn khi người xem tới nhà hát, gửi lại tấm áo choàng ở

của thi cũng là lúc gửi luôn cả trí thông minh và những kinh nghiệm sống của mình ở đó. Cần để họ mang theo vào phòng khán giả đầy đủ sự minh mẫn và những hiểu biết của họ, để họ có thể tỉnh táo mà theo dõi một cách sáng suốt những gì sắp xảy ra ở sân khấu, đánh giá, nhận xét nó, tự rút ra những kết luận bổ ích và khi tan hát — điều này cũng rất quan trọng — ra về là mang theo cả những dự phòng hành động. Brech mong muốn hiệu quả của sân khấu không chỉ dừng lại trong mấy trăm thước vuông của rạp hát, không chỉ giới hạn trong vài tiếng đồng hồ của đêm diễn.

Một vở diễn có hiệu suất là phải kích thích được hành động của con người trong cuộc đời, là phải có sự nối tiếp trong đời sống thực tế.

Brech không ao ước sân khấu của mình là điểm tụ hội của toàn nhân loại chung chung.

Sân khấu của ông trước hết hướng về những phần tử tiên tiến của xã hội, hướng về những người sản xuất, những người tin yêu và mong muốn góp phần cải tạo lại cuộc sống.

Ông chào đón những cánh tay xây dựng và mong muốn họ đến với ông, mang theo cả niềm vui sống của họ, để ông có dịp được trình bày trước trái tim và khối óc của họ những thực trạng của thế giới, để họ cùng tìm cách cải tạo nó theo ý nguyện của họ.

Và như vậy, niềm vui thích mà một vở diễn hoàn hảo cần đem lại cho người xem phải là niềm vui thích cao sâu như khi con người cảm thấy đã bắt nắm được những qui luật của đời sống xã hội, những qui luật coi như chưa phải đã hoàn thiện và còn có thể thay đổi. Chỉ trong viễn cảnh đó, sân khấu mới thật sự đem

lại cho người xem một vai trò tích cực và năng động, mà không chỉ giữ họ ở lại vị trí của người xem thụ động.

Nhiệm vụ của vở diễn không chỉ là tái hiện lại những tình huống và những hình tượng nhân vật phù hợp với thực tế cuộc sống, khiến người xem có thể chấp nhận được, mà còn cần làm cho khán giả nhận thức rõ những mối tương quan xã hội, huy động được sự hiểu biết và kinh nghiệm sống của họ vào việc đối chiếu nội dung vở diễn với thực tế cuộc sống hàng ngày, nhận xét đánh giá cả hai (vở diễn và thực tế). Đồng thời, vở diễn cũng cần kích thích người xem tiếp tục suy nghĩ về những vấn đề đã được đặt ra và tự giải đáp cho mình.

Nhưng Brech cũng nhận thấy, làm được như thế không phải là dễ. Ngoài khả năng của nhà nghệ thuật còn có vấn đề thụ cảm của người xem.

Vì vậy, Brech chỉ hướng về những đối tượng khán giả nhất định. Ngay trong phạm vi khán giả của mình, Brech cũng không coi đó là một khối thống nhất, do đó cũng không truy cầu phải có một hiệu quả đồng nhất như khát vọng của những nhà nghệ thuật xưa kia.

Thường thường, nói về tác dụng của sân khấu, người ta hay đề cao cái ma lực diệu kỳ sau đây của nó. Trước tấm màn nhung là cả một quần thể phức tạp, với sự giàu nghèo khác nhau, cách biệt vì những quyền lợi hơn thua, xa lạ bên nhau vì những chính kiến bất đồng và những tâm tư riêng lẻ v.v... Thế nhưng, khi tấm màn nhung đã kéo lên, cuộc sống ảo ảnh sân khấu đã bắt đầu, thì tự nhiên cái quần thể đa dạng kia lại cứ dần dần kết thành một khối, cùng cười và cùng khóc, cùng giận hờn và cùng xao xuyến vì những nỗi

khát vọng chung. Có người đã nói: sân khấu là chốn thiêng liêng để nhân loại tìm lại được nhau.

Điều đó có thật không?

Có thể có, nhưng đó chỉ là tình trạng xảy ra ở những thời điểm lịch sử nhất định nào đó mà thôi. Ở những thế kỷ gần gũi với chúng ta, mà sự đối lập giai cấp đã trở nên vô cùng gay gắt, thì những tiền đề cho sự đồng cảm đó trong hàng ngũ khán giả đã không còn nữa.

Làm sao có thể làm cho mọi con người quên hẳn cái thực tế ngăn cách để hòa chung trong một ảo giác của nghệ thuật.

Và, vì sao lại cần thiết phải làm như thế, và liệu ta phải đứng vào vị trí nào để có thể làm được như vậy. Đứng vào vị trí của những người bất hạnh ư? Để làm cho giai cấp bóc lột cũng chia sẻ nỗi đau của giai cấp bị bóc lột và tự thay đổi mình chăng?!

Chắc chúng ta không nghĩ rằng sở dĩ giai cấp bóc lột đã gây ra bao tội ác, đơn giản chỉ vì chúng không biết đó là tội ác! Không! bọn chúng hiểu rõ hơn ai hết ý nghĩa phi nhân tính trong những việc làm của chúng. Chúng đã hành động vì những quyền lợi thiết thân của chúng và chúng sẽ không bao giờ tự thay đổi. Chỉ có một con đường là xóa bỏ giai cấp đó đi mà thôi.

Nhưng vì cứ muốn khoắc cho sân khấu cái sứ mệnh thiêng liêng là bằng mọi giá phải làm cho nhân loại nói chung xích lại gần nhau. Vì cứ muốn một tác phẩm nghệ thuật phải thỏa mãn được tất cả mọi người và có một tác dụng bền vững lâu dài — dù thực tế không cho phép — nên nhiều nhà nghệ thuật đã phải né tránh những vấn đề cụ thể, những xung đột xã hội rõ ràng, để đi vào những chủ đề gọi là vĩnh cửu, chung chung

nhất, ít có màu sắc giai cấp, ít có vết tích thời đại minh bạch và còn được coi là có tính người bao quát, đứng trên mọi giai cấp và bất chấp mọi thử thách của thời gian. Đồng thời về bút pháp nghệ thuật, để dễ có được sự chấp nhận rộng rãi hơn, điều hòa được những khác biệt ở khán giả, người ta đã lấy cái *hình như thực*, có vẻ *thực* để thay thế cho cái *đích thực*.

Cái *hình như thực*, có vẻ *thực* (vraisemblable) nghĩa là khái niệm thông thường mà con người đã gán cho sự vật, để thay cho cái *đích thực* (vrai) cái nói lên bản chất thật của sự vật⁽¹⁾. Tiếc thay, cái vĩnh cửu thực sự là không có và cái có vẻ *thực* không nhất định lúc nào cũng đúng. Brêch cho rằng trong điều kiện xã hội đối lập giai cấp, vươn tới hiệu quả sân khấu thống nhất trước mọi tầng lớp — tuy có lúc là một thiện ý nhưng là điều không thể thực hiện được. Và nếu được đi nữa thì cũng là một việc làm có hại.

Tại sao lại muốn cho kẻ bóc lột và người bị bóc lột cứ phải quên đi những xung đột quyền lợi trong cuộc sống thực tế để rồi cùng khóc cùng cười trước những cuộc sống có vẻ *thực* của sân khấu.

Nếu cần nói cho giai cấp vô sản biết rằng những nỗi bất hạnh mà họ đang phải gánh chịu là do một lớp người gây nên, chứ không phải do định mệnh nào cả, thì việc làm đó lại hoàn toàn không cần thiết đối với giai cấp tư sản.

Vì thế Brêch chủ trương trong xã hội đối lập giai cấp, cần chia khán giả ra những trận tuyến chứ không phải là qui tụ họ vào một mối. Vì cuộc đấu tranh giai cấp không dừng lại ở cửa nhà hát và tác giả với một vở kịch mô tả xã hội một cách *đích thực* chỉ có thể đáp

1. Boileau, L'Art poétique. Chant III.

ứng nhu cầu của một giai cấp, nghĩa là một bộ phận nhất định trong khán giả mà thôi.

Đó là một chủ trương khác hẳn với truyền thống sân khấu.

Tình hình xã hội và khán giả của chúng ta ngày nay có khác thời Brecht về cơ bản. Với cuộc cách mạng quan hệ sản xuất, những nguyên nhân tạo ra sự phân chia giai cấp, những nguyên nhân gây ra sự va chạm vì quyền lợi và sự đối lập về ý thức tư tưởng v.v... đã được xóa bỏ. Đồng thời, cũng từ cuộc cách mạng quan hệ sản xuất đó, đã hình thành những cơ sở cho sự thống nhất và đoàn kết về chính trị trong toàn dân.

Đó là một sự thật không thể chối cãi được.

Hướng phấn đấu của sân khấu tương lai là phải dựa vào những điều kiện xã hội mới mà tạo lập và củng cố sự thống nhất về chính trị và ý thức tư tưởng đó trong khán giả.

Song, không vì thế mà lại có thể giản đơn cho rằng ngay sau khi xóa bỏ những cơ sở kinh tế của xã hội phân chia giai cấp là lập tức đã xuất hiện một ý thức xã hội hoàn toàn mới, và hoàn toàn thống nhất ở mọi người. Cuộc đấu tranh để thống nhất về ý thức xã hội sẽ còn dai dẳng và khó khăn hơn nhiều so với cuộc đấu tranh để xóa bỏ sự phân chia giai cấp.

Và chẳng, trong phạm vi đấu tranh nội bộ của xã hội xã hội chủ nghĩa, việc tranh chấp giữa cái mới và cái cũ còn là một hình thái phát triển thường xuyên.

Cho nên, sân khấu mới của chúng ta, dù không nhằm mục đích phân chia khán giả ra thành những nhóm đối lập thì cũng không thể không thấy trong khán giả đang có những khác biệt và phải biết dựa vào bộ phận tiên tiến trong khán giả để đấu tranh, đề lời kéo, nâng cao bộ phận lạc hậu bảo thủ ở trong họ.

Brêch đã luôn luôn chú ý phân tích xu hướng tư tưởng, ý thức thẩm mỹ khán giả của mình và luôn luôn tỉnh táo để phân biệt ai là những khán giả tiên tiến, ai là khán giả còn thấp kém.

Đồng thời, Brêch cũng hiểu rằng: khán giả là một đối tượng luôn luôn phát triển, không thể chỉ khảo sát và kết luận một lần là xong.

Để không ngừng nâng cao hiệu suất của các vở diễn, Brêch cũng thường căn cứ vào tình hình khán giả ở từng thời kỳ mà uốn nắn, sửa chữa lại ý định chung hoặc ý định của từng màn, từng sự kiện trong vở diễn để tác động của nó đạt được mức cao nhất, thích hợp nhất.

Brêch thường nói, nếu nhà nghệ thuật không chân thành chịu khó để tìm ra con đường chính xác dẫn mình tới người xem, thì sao lại có quyền đòi hỏi người xem cũng phải nhiệt tình tìm đến với tác phẩm của mình.

Có lẽ ở đây, không cần thiết phải nói thêm nhiều đến vị trí của người xem trong sự thành bại của một vở diễn nữa. Điều đó đã quá rõ rồi.

Nhưng cần nhấn mạnh, công cuộc tìm bạn tri âm giữa nhà nghệ thuật và khán giả quả không dễ dàng.

Ở đây, đòi hỏi phải có lòng yêu thương, và sự hiểu biết, sự nhường nhịn, và cuộc đấu tranh. Có lúc là cuộc săn đuổi, cũng có khi là sự lôi kéo. Và hiển nhiên đó là mối quan hệ tác động qua lại.

Chúng ta thường nói tới ảnh hưởng của sân khấu trong việc nâng cao ý thức tư tưởng và thẩm mỹ khán giả, chúng ta cũng đã biết đến câu nói nổi tiếng của Mác, rằng: « Sản phẩm nghệ thuật — cũng như mọi sản phẩm khác — tạo ra khán giả có ý thức nghệ thuật

và có khả năng thẩm mỹ»; « Sản xuất không những chỉ sản sinh ra sản phẩm cho chủ thể, mà còn sinh ra chủ thể cho sản phẩm ».

Câu nói đó cần được lý giải một cách cụ thể trong những trường hợp và hoàn cảnh lịch sử khác nhau.

Sân khấu cần hướng về đối tượng khán giả nào là chính, cần phải tạo ra một lớp khán giả như thế nào? Không thể phó mặc cho sự tùy tiện hoặc là dựa vào sức mạnh của sự tình cờ.

Mặt khác, cũng không nên tưởng rằng sức mạnh ảnh hưởng của sân khấu là vô biên, người nghệ sĩ muốn dẫn dắt khán giả đến bến bờ nào cũng được. Tâm xa tác động và độ sâu ý nghĩa của một tác phẩm bao giờ cũng chỉ tương ứng với khả năng thu cảm xa gần, sâu nông của người xem mà thôi.

Brêch cho rằng: Sân khấu và nhà viết kịch chỉ có thể mới giới được những ấn tượng mà khán giả cho phép sân khấu và nhà viết kịch nhen lên trong lòng họ.

Như vậy, nhà nghệ thuật phải nhận rõ: mối quan hệ giữa sân khấu và khán giả là mối quan hệ tác động qua lại.

Sân khấu phải tìm hiểu khán giả của mình, nhưng không phải để cho họ chi phối mình, mà để có thể tác động tới họ một cách kết quả hơn.

Sân khấu phải tích cực và kiên trì trong việc tạo ra một lớp khán giả mới, chống lại những thói quen thường thức cũ. Để có hiệu suất sân khấu, Brêch đòi hỏi sân khấu không chỉ cung ứng những nhận thức sâu sắc, những phản ánh cuộc sống mình bạch có ý nghĩa, mà còn phải khơi gợi được trong lòng khán giả sự hứng thú muốn nhận thức cuộc sống và cải tạo thực tế. Cần làm cho khán giả không chỉ muốn biết người ta đã giải phóng Prô-mê-tê bị xiềng ra sao mà còn có dục vọng bản thân mình cũng giải phóng được

cho Prô-mê-tê. Sân khấu mới phải biết nhen lên trong lòng người xem niềm vui và sự hứng thú của những nhà sáng tạo và phát minh, niềm tự hào chiến thắng của những chiến sĩ giải phóng.

V — THÁI ĐỘ PHÊ PHÁN LÀ ĐIỀM TỰA CỦA NÂNG CAO HIỆU SUẤT XÃ HỘI

Qua những chương trên, chúng tôi đã trình bày rằng: Brech rất chú trọng đến tính tích cực của sự phản ánh nghệ thuật, phản ánh không phải chỉ để phản ánh, mà là sự phản ánh thực tế nhằm tác động trở lại thực tế. Cho nên, Brech đã đánh giá mọi phản ánh có giá trị là phải làm sao cho thấy được: xã hội và con người là những gì có thể biến đổi. Điều đó vừa phù hợp với thực tế, vừa thỏa mãn mục đích của sự phản ánh. Bởi vì, nếu không cho thấy khả năng có thể biến đổi của thực tế thì làm sao có thể kích thích được nguyện vọng muốn cải tạo thực tế.

Cải tạo thực tế là một ý nguyện chủ quan. Có làm được hay không còn lệ thuộc vào khả năng nắm bắt thực tế và đoán định được hướng đi lên tất yếu của thực tế đó. Như vậy, ngoài việc nêu rõ tính có thể biến đổi của xã hội và con người, nhà nghệ thuật còn cần làm cho khán giả hiểu rằng, con người là chủ thể của xã hội, cần cho họ rõ những qui luật phát triển khách quan của thế giới. Đó là cái chìa khóa vạn năng giúp họ mở rộng được cánh cửa của tương lai.

Nhưng mọi phản ánh nghệ thuật, dù sâu sắc đến đâu, dù chính xác đến đâu, ở đây vẫn cần phải tuân thủ yêu cầu cốt lõi của sân khấu, yêu cầu giải trí. Và để giải quyết

mối mâu thuẫn giữa giải trí và giáo dục văn thường xảy ra trong lịch sử sân khấu, một mặt Brech căn cứ vào tình hình khán giả thời đại mới mà khẳng định khả năng thống nhất lại giữa hai yếu tố đó, mặt khác, đã chỉ ra điểm tựa cho sự thống nhất đó là : khát vọng nâng cao hiệu suất xã hội của con người trong thời đại chúng ta. Nâng cao hiệu suất sẽ là cội nguồn hứng thú của nền sân khấu xã hội chủ nghĩa.

Nhưng tới đây, có lẽ chúng ta không khỏi băn khoăn. Đánh rằng nâng cao hiệu suất xã hội có thể sẽ là một nguyện vọng của con người thời đại mới, đồng thời là một niềm vui lớn nhất. Song làm thế nào để phát triển được hiệu suất. Bắt đầu từ đâu mà con người lại đòi hỏi phải tạo ra cái mới, phải cải tạo lại những điều kiện và hoàn cảnh chưa thỏa đáng đang tồn tại quanh ta ?

Theo Brech : *Sự phê phán là phương pháp của hiệu suất. Thái độ phê phán là điểm xuất phát của lòng ham muốn phát triển hiệu suất.* Bởi vì, đòi hỏi sáng tạo cái mới, đòi hỏi phải cải tạo cái hiện hữu há chẳng phải là do ta không thỏa mãn với cái cũ, há chẳng phải là do ta thấy còn có thể nâng cao cái hiện hữu hay sao ? !

Và từ đâu mà lại có thể đi đến nhận định rằng : cái cũ là đã cũ rồi, trong cái hiện hữu đã chứa đựng những điều không hợp lý cần phải thay đổi, v.v... nếu ta không có thái độ phê phán trước sự vật, nếu ta không có sự đánh giá đúng, sai đối với những gì đang xảy ra ở quanh ta.

Sự vật tự nó là luôn luôn phát triển, hoặc nhanh, hoặc chậm. Tạo nên sự phát triển đó là do qui luật đấu tranh của các mặt đối lập trong bản thân sự vật. Sự phát triển tự nhiên không đòi hỏi phải có sự giám định của một ai.

Nhưng do nói đến cải tạo, nói đến sửa đổi là đã nói đến sự can thiệp của con người, và ở đây không thể không có sự giám định và phê phán.

Nhờ có thái độ phê phán mà trong lòng nhân loại luôn luôn nòng đơm một khát vọng vươn lên. Nhờ có đầu óc phê phán mà trái đất chúng ta từ cảnh hoang sơ đã trở nên đẹp đẽ hơn, mà xã hội con người từ trạng thái nguyên thủy đã trở thành văn minh hơn.

Thái độ phê phán mà Brêch đòi hỏi là một thái độ phê phán tích cực, là chất men kích thích cho hành động sáng tạo. Nó có thể là sự phủ định hay khẳng định, nhưng bản chất của thái độ phê phán đang nói ở đây phải là sự dựng xây. Đó là một hình thái của tư duy và không đồng nghĩa với sự phê phán một chiều như trong chủ nghĩa hiện thực phê phán trước đây.

Đứng trước một con sông quanh co thái độ phê phán thúc đẩy ta nghĩ đến cách điều chỉnh dòng chảy của nó; trước một cây ăn quả ngon lành ta nghĩ đến chiết cành, nhân giống; trước vấn đề giao thông chậm chạp khó khăn, ta lo chế tạo các tàu xe cho cả đường thủy, bộ và trên không; trước xã hội tri tri, ta muốn thúc đẩy nó tiến lên.

Thực ra, hiểu theo nghĩa rộng, mọi hoạt động thực tiễn sáng tạo của con người đều là kết quả của sự phê phán. Sự phê phán ở đây không phải là ở bản thân dòng sông mà là sự điều chỉnh, không phải là ở bản thân cái cây mà là sự chiết cành, không phải là ở bản thân xã hội mà là ở cuộc cải cách xã hội.

Trong đời sống hàng ngày, nếu không có thái độ phê phán thì con người không thể tự hoàn thiện mình và hoàn thiện thế giới chung quanh được.

Trong sân khấu, nếu không nhen lên được thái độ phê phán ở người xem thì cũng không có hiệu suất dù

là với tính chất như một đối tượng mờ tả hay là một yếu tố của hiệu quả sân khấu.

Không có thái độ phê phán trước thực tế thì cũng sẽ không có niềm vui của sự chế ngự thực tế.

Bréch rất coi trọng sự phát triển hiệu suất và do đó cũng đòi hỏi ở người xem phải có thái độ phê phán trước tất cả những gì xảy ra trên sân khấu.

Nhưng chúng ta cũng biết, Bréch không phải là người đầu tiên kiến lập ra nghệ thuật sân khấu của nhân loại.

Sân khấu, với hàng ngàn năm lịch sử, đã có cả một truyền thống của nó. Truyền thống về mặt biên kịch, về mặt diễn xuất và cả về mặt thưởng thức ở người xem nữa.

Do đó, muốn xây dựng một nền sân khấu theo những tiêu chuẩn triết học và mỹ học của mình, ông không thể không thực hiện hàng loạt cải cách. Vì nhiệm vụ sáng tạo mới tất nhiên đòi hỏi phải có phương pháp mới. Nếu sự thay đổi nhiệm vụ sáng tạo có tính chất cơ bản thì sự thay đổi phương pháp cũng cần mang tính chất cơ bản tương ứng.

Vậy Bréch đã thực hiện những cải cách cụ thể nào?

Trước khi trả lời câu hỏi đó, chúng tôi muốn được bàn thêm về một số khía cạnh chung quanh mối quan hệ giữa nội dung sáng tạo và phương pháp nghệ thuật. (Chỉ những khía cạnh liên quan tới vấn đề chúng ta đang cần bàn mà thôi).

Có thể có người sẽ nghĩ, tất cả những điều Bréch đã lý giải và đòi hỏi ở sân khấu (đã trình bày ở trên) là thuộc về quan điểm chính trị, về quan niệm thẩm mỹ. Có lẽ, cứ theo truyền thống sáng tạo cũ, vẫn có thể thực hiện được những mục tiêu đó chẳng?

Bréch đã kể lại một kinh nghiệm thiết thân để chứng minh cho mối quan hệ giữa quan điểm chính trị và

phương pháp nghệ thuật: Trong một bộ phim nói về thảm trạng của những người công nhân thất nghiệp ở Bá-linh trong thời kỳ đại khủng hoảng kinh tế thế giới, có một tình tiết tả lại việc một công nhân nhảy qua cửa sổ xuống sân để tự tử. Cơ quan kiểm duyệt lúc đó ra lệnh khiển trách. Bréch khiếu nại. Viên chức kiểm duyệt đã vạch tội, đại ý như sau: Không ai cấm mô tả việc tự tử. Tự tử là điều có thể xảy ra. Các tác giả có quyền viết về việc tự tử. Nhưng cái sai ở đây chính là cách thể hiện việc tự tử của các tác giả. Các tác giả đã không đứng trên quyền lợi của cái chung mà sáng tạo và đó là một sai lầm nghệ thuật. Bộ phim đã có xu hướng mô tả việc tự tử như là một việc điển hình, không phải như một thứ hành động bệnh hoạn của một cá nhân mà trái lại, như số phận của cả một giai cấp! Các tác giả đã khiến người ta nghĩ rằng, chính xã hội đã xô đẩy nạn nhân đến chỗ phải tự tử vì xã hội đã bịt đường sống của y. Và tác giả đã không ngăn ngại gì trong việc chỉ cho những người thất nghiệp biết phải làm gì để cải thiện hoàn cảnh của họ. Các tác giả đã không hành động như một nhà nghệ thuật. v.v...

Bréch đánh giá viên chức phòng kiểm duyệt đã thấu hiểu khá sâu bản chất những ý định nghệ thuật của bộ phim, còn sâu hơn một số nhà phê bình. Y đã nói đúng khi y buộc tội: tác động chính trị ở đây là do phương pháp nghệ thuật tạo ra.

Ngoài ra, ở trên chúng tôi cũng đã nhắc đến ý của Mác: Sự sản xuất tạo ra sản phẩm cho chủ thể, ngược lại cũng tạo ra chủ thể cho sản phẩm.

Theo Mác, ngoài sản phẩm và chủ thể cho sản phẩm sự sản xuất còn tạo ra *phương thức tiêu thụ* nữa. Đến đây, ý này cần được đặc biệt chú ý tới.

Và chúng ta biết : phương thức tiêu thụ liên quan mật thiết đến sản phẩm khách thể và đến người tiêu thụ chủ thể.

Nếu nói trong phạm vi sân khấu thì khách thể là vở diễn và chủ thể là khán giả. Thế có nghĩa là mỗi thời đại sân khấu có sự sáng tạo riêng của nó và từ đó cũng tạo ra một phương thức tiêu thụ riêng. Phương thức cụ thể ra sao có quan hệ mật thiết đến bộ mặt cũng như cách thể hiện của các vở diễn và trình độ, thói quen tiếp thụ của khán giả. Khi bộ mặt và cách thể hiện của các vở diễn ăn nhập với trình độ và thói quen tiếp thụ của khán giả thì quan hệ giữa khách thể và chủ thể, cũng như phương thức tiêu thụ là hài hòa, ổn định. Khi hai vế đó không ăn khớp thì phương thức tiêu thụ lập tức bị phá hoại và như vậy sẽ không có hiệu quả sân khấu thực sự nữa. Cho nên nhà nghệ thuật không thể không chú ý tìm kiếm sự hài hòa giữa 2 vế đó được.

Thật đã rõ ràng ! Một nền sân khấu đã giao phó con người (được mô tả) vào tay định mệnh không có cách nào lý giải được và lại trình diễn trước những người xem cũng không có chút kiến giải vì về những mối quan hệ xã hội của bản thân mình tất nhiên sẽ tìm kiếm một phương thức tiêu thụ hoàn toàn khác với nền sân khấu mà trong đó xã hội được mô tả như một cái gì có thể biến đổi và chế ngự, lại trình bày trước những người xem có ý thức làm chủ cuộc đời mình.

Mối quan hệ biện chứng giữa khách — chủ thể trong sáng tạo sân khấu quả không khác gì với mối quan hệ đó trong sản xuất nói chung như Mác đã nói. Có lẽ, nếu có khác là khác ở chỗ mối quan hệ này trong sân khấu có phần dễ kiểm tra hơn, dễ điều khiển hơn vì quan hệ giữa người diễn và người xem bao giờ cũng là

tập thể và trực tiếp, vì mỗi đêm diễn là một lần sang tạo lại và thường xuyên chịu ảnh hưởng chi phối của người xem mà có thể sửa đổi không ngừng.

Như vậy, để thực hiện những mục tiêu sân khấu mới của mình, Brecht không thể không tìm kiếm một phương pháp sáng tạo thích hợp. Để xác định đâu là phương pháp thích hợp, Brecht cũng lại không thể không kiểm nghiệm lại phương pháp thể hiện vở diễn cũng như thói quen thưởng thức của khán giả trong nền sân khấu truyền thống.



Sân khấu phương Tây trải qua hơn hai ngàn năm phát triển đã có nhiều biến đổi. Quả thật, sân khấu cổ đại Hy Lạp đã không phong phú về mặt chi tiết, gần gũi về mặt đời sống như sân khấu chủ nghĩa tự nhiên. Sân khấu cổ điển đã không phóng khoáng uyển chuyển như sân khấu lãng mạn. v.v...

Cách trình diễn của sân khấu hiện đại cũng rất khác xưa. Nó tinh tế, tỉ mỉ và không nặng những ước lệ công thức sáo cũ... Mỗi quan hệ giữa sân khấu và khán giả cũng vậy. Nếu ở thời cổ đại Hy Lạp, tất cả người diễn và người xem đều sống giữa thanh thiên bạch nhật trong một âm-phi-tê-at lộ thiên với gần chục vạn chỗ ngồi, thì đến thời Brecht, tất cả đều trú gọn trong những nhà hát nguy nga lộng lẫy; người xem và kẻ diễn bị ngăn cách bởi tấm màn nhung kiêu diễm.

Nếu sân khấu cổ xưa chỉ là một dải nền đá lát trống trơn thì hộp sân khấu ngày nay lại cồng kềnh với bao nhiêu đèn đóm máy móc. v.v...

Bao nhiêu biến thiên đã xảy ra trên mặt sân gỗ mà người đời gọi là « sân khấu ».

Nhưng, theo Bréch, qua bao nhiêu sự thay hình đổi dạng đó, thường được mệnh danh là dòng sân khấu này sân khấu nọ, trường phái này trường phái kia, nếu nhìn kỹ, người ta vẫn có thể nhận thấy: giữa chúng vẫn có một cái gì chung, một sự thống nhất, một điểm tương đồng.

Bréch đã xếp mọi dạng sân khấu trước ông, vào một dòng mà ông gọi là dòng sân khấu A-rit-xtôt, dòng sân khấu theo những qui tắc đã được A-rit-xtôt tổng kết trong *Nghệ thuật thơ ca* nổi tiếng của ông.

Đặc điểm chủ yếu của sân khấu A-rit-xtôt là gì?

Đó là nền sân khấu nhằm mục đích «Tây rửa» (Catharsis) những cảm xúc, qua cách kêu gọi sự *xót thương* và *khủng khiếp*. Cách giải thích sau này về đối tượng tây rửa có khác nhau; người cho là tây rửa các loại cảm xúc, kẻ cho là tây rửa ngay chính bản thân sự *xót thương* và *khủng khiếp*⁽¹⁾. Song, dù có khác nhau thì đối tượng tây rửa cũng vẫn là sự cảm xúc mà thôi. Có nghĩa là sân khấu A-rit-xtôt nhằm tác động trước hết vào cảm xúc, vào tình cảm.

Để đạt mục đích tây rửa đó, sân khấu A-rit-xtôt đòi hỏi phải có sự *hóa cảm* (còn gọi là *thể nghiệm*). Tác giả hòa cảm với cuộc sống trong tác phẩm, diễn viên hòa cảm với nhân vật và về phía mình, khán giả cũng hòa vào sân khấu. Vì A-rit-xtôt giải thích, «*theo bản chất tự nhiên, những ai tự mình trải qua một nỗi cảm xúc nào đó mới có thể truyền đạt được nỗi cảm xúc ấy*

(1) A-rit-xtôt. *Nghệ thuật thơ ca*. NXB Văn hóa nghệ thuật, Hà Nội, 1964, trang 49.

— Lessing, *Dramaturgie* Hambourg. Hachette, Paris 1885, trang 672 — 702.

đúng nhất, chỉ có người nào xúc động mới thực sự làm cho người khác xúc động, và chỉ có người nào phần nọ mới làm cho người khác phần nọ mà thôi».

Đề hậu thuẫn cho sự hòa cảm, sân khấu A-rit-xtôt không trình bày cuộc sống như một câu chuyện được kể lại mà như một mảnh đời đang diễn ra trước mắt người xem, thông qua hành động cụ thể của các nhân vật (do diễn viên đóng).

Phương pháp này đã gây cho người xem một cảm giác hiện tại như họ đang được chứng kiến những gì cùng lúc diễn ra trước mắt họ. Sau này, với sự phát triển của kỹ thuật sân khấu, người ta càng cố làm cho sân khấu gây ra được một ảo giác gần giống như cuộc đời. Làm như vậy, người xem càng dễ hòa theo sân khấu hơn.

Tóm lại: sân khấu A-rit-xtôt lấy *tình cảm* làm đối tượng tác động chính; lấy *hòa cảm* làm phương thức quan hệ giữa cuộc đời, nghệ sĩ và khán giả, lấy *ảo giác* làm phương pháp sáng tạo.

Từ đó mà khán giả của sân khấu A-rit-xtôt (cũng có thể nói là khán giả của sân khấu truyền thống phương Tây) thường quen đến với sân khấu để được rung động với các loại cảm xúc vui, buồn, giận, ghét, yêu thương... để, trong mấy tiếng đồng hồ, được hòa cảm với một cuộc sống khác biệt với mình. Và người ta coi đó như là niềm hứng thú đặc biệt của nghệ thuật sân khấu.

Trong quá trình phát triển của các sân khấu theo quan niệm A-rit-xtôt, mục đích tẩy rửa có thể được nhắc đến nhiều hay ít, cách thức gây hòa cảm có thể khác nhau, mức độ tạo ảo giác cũng có lúc thế này thế khác, song rõ ràng mục đích tác động vào tình cảm và yếu tố hòa cảm (thể nghiệm) bao giờ cũng được coi trọng.

Đánh giá nền sân khấu A-rit-xtôt, với sự hòa cảm, Brêch nhận rằng nó đã có tác dụng tích cực trong một số giai đoạn lịch sử nhất định.

Khi nội dung các vở diễn là tiến bộ, với những tư tưởng nhân văn sâu sắc thì hòa cảm ở đây là một dịp để người xem tiếp cận với những con người đẹp đẽ của thời đại, để người xem tự nâng cao tâm hồn mình lên. Cứ mỗi lần biết rung động với những gì cao thượng há chẳng phải là một lần tự làm cho lòng mình đẹp đẽ hơn sao. Cứ mỗi lần biết xúc động theo những màu sắc tình cảm khác nhau, há chẳng phải là một lần làm cho lòng mình thêm phong phú hay sao?

Giai cấp tư sản đang lên, với cuộc giải phóng kinh tế cho những cá nhân, đã đem lại một bước phát triển mạnh mẽ cho sức sản xuất xã hội, cũng rất coi trọng sân khấu hòa cảm trong cuộc vận động tư tưởng của mình.

Nhưng rồi dần dần sự hòa cảm đã trở thành một trở ngại cho sự phát triển xã hội cũng như cho sự tiến triển của sân khấu. Theo Brêch, ngày nay với sự gia tăng của tư bản độc quyền, mà cá nhân tự do đã thành trở lực cho sự phát triển của sức sản xuất, thì kỹ thuật hòa cảm của nghệ thuật cũng mất dần cái ý nghĩa tích cực của nó.

Ngày nay xuất phát từ lập trường cá nhân sẽ không có thể hiểu nổi những sự kiện quan trọng của thời đại. Mặt khác, các biến cố của thời đại cũng không chịu ảnh hưởng của cá nhân như trước nữa.

Đã vậy, trong thời kỳ tư bản khủng hoảng thối nát, ảo giác và hòa cảm cũng đã biến chất. Ảo giác giờ đây đã trở thành như một sự lẩn tránh cần thiết trước thực tế xã hội. Cuộc sống đã đem lại cho con người quá nhiều đau khổ, quá nhiều thất vọng và bế tắc. Để sống

con người cần có biện pháp giảm đau. Và nghệ thuật đã bù trừ cho họ bằng những ảo giác không thực tế! Điều tai hại ở đây là người ta đã phi phạm khá nhiều năng lực lẽ ra có thể được sử dụng để cải thiện thực sự kiếp sống của con người.

Quan sát khán giả thông thường trong các nhà hát tư sản thời đó, Brecht đã mô tả: họ như những cái bóng câm lặng, đắm mình trong một trạng thái kỳ lạ. Có người căng thẳng trong một sự nỗ lực lớn lao; ngược lại có kẻ lại phó mặc cho sự mệt mỏi rũ rượi. Giữa họ, không hề có sự giao cảm; đó có lẽ là một quần thể của những người đang ngủ với cơn ác mộng... Họ mở mắt, mà không thấy, họ chỉ chăm chú nhìn. Họ cũng không nghe thấy mà chỉ lắng tai... Họ như bị mê hoặc... nhìn thấy và nghe thấy, đó là trạng thái tích cực và là điều thích thú, nhưng họ lại là những vật bất động để cho người ta tùy ý thao túng...

Đối với những vở diễn có xu hướng tiến bộ của thời hậu kỳ tư bản chủ nghĩa, không phải Brecht không tìm thấy ở đó những phản ánh chính xác về xã hội, những mô tả rất cụ thể về những cảnh phi lý bất công. Nhưng người ta chỉ tìm thấy hiện tượng mà không thấy nguyên nhân, và tưởng như người ta cũng chỉ đòi hỏi sự thông cảm ở khán giả hơn là những hành động để cải tạo những tình cảnh đó.

Chỉ có một bộ phận người xem thuộc tầng lớp vô sản là phần nào có ý thức biết đối chiếu cảnh diễn trên sân khấu với cảnh thực ở đời. Brecht cảm thấy hình như họ hiểu biết rõ những nguyên nhân xã hội nhiều hơn là bản thân kịch bản đã mời gọi cho họ.

Như vậy sự hài hòa giữa cách thể hiện của sân khấu và cách tiếp thụ của khán giả cũng đã bị phá hoại.

Kiểm nghiệm lại hiệu quả các vở diễn của chính bản thân, ông cũng thấy có những điều vướng mắc.

Qua các vở kịch giáo dục của mình, Brech muốn thử chuyển sự hòa cảm theo cá nhân nhân vật (như trong sân khấu A-rit-xtôt) thành sự hòa cảm theo các sự kiện tập thể. Nhưng thực tế kinh nghiệm cho thấy cách làm đó không ổn, nó làm cho cả tập thể và cá nhân đều thành trừu tượng và thô thiển.

Trong vở diễn *Người mẹ*, lúc đầu Brech muốn qua hình tượng một cá nhân anh hùng vô sản để nói lên được bản chất của giai cấp. Nhưng kết quả vẫn không kích thích được thái độ tích cực, ở người xem như ông muốn. Do sự hòa cảm người xem cứ bị cuốn hút sống theo, những cảm thụ, cách nhìn nhận... của người mẹ thông thường trong khi kịch bản lại cung cấp những cách nhìn rộng lớn hơn.

Lẽ ra khán giả phải có một lập trường cao hơn, cái xã hội được mô tả trong kịch, phải cùng bà mẹ trong tác phẩm xuất phát từ tư tưởng của Đảng mà đánh giá cả cái tổng thể những gì đã xảy ra, phải đánh giá cả bà mẹ... thì, đáng tiếc, do sự hòa cảm, họ lại dừng lại ở mức lập trường của xã hội được mô tả, họ lại hòa vào bà mẹ, chỉ học ở bà mẹ (dù phần đầu bà cũng chưa tiến tiến bao nhiêu!) mà ít đánh giá.

Thế là do sự hòa cảm mà ý định thể hiện của Brech và sự tiếp thu của người xem đã không hoàn toàn gặp được nhau.

Để tạo ra một phương thức tiêu thụ thích hợp với mục đích sáng tạo của mình, Brech mong muốn khán giả không chỉ hòa vào những rung động tâm hồn của nhân vật mà cần nắm chìa khóa của các sự việc đã xảy ra. Khán giả cần có con mắt sáng suốt hơn các nhân vật và dựa vào sự hiểu biết xã hội đó mà đánh giá

chúng. Cần thấy con người và những mối quan hệ của họ là có thể đổi thay, họ có thể như thế này và cũng có thể sẽ thế kia. Không nên chỉ thấy các tình huống mà phải thấy quá trình. Khán giả cần giữ lấy cho mình quyền tự do quyết định thái độ trước các sự kiện sân khấu — hoặc tán thành hoặc phản đối — cũng có nghĩa là quyền tự do hành động. Điều chủ yếu là khi xem cần nhận thức được thực trạng xã hội để sau đó có những quyết định chính xác, không phải chỉ trong đêm kịch mà cả sau này trong cuộc đời.

Như vậy, nguyên tắc *Hòa cảm*, cái cột trụ của mỹ học truyền thống, niềm hứng thú của sân khấu A-rit-xốt là không cần thiết đối với Brech.

Brech đã thay thế yếu tố *hòa cảm* bằng yếu tố *gián cách* (hay còn gọi là *lạ hóa*, *kị dị hóa*).

Chủ trương loại bỏ yếu tố hòa cảm ở Brech đã gây ra không ít hiểu lầm.

Phải chăng như vậy là Brech đã chống lại sự xúc cảm, chống lại tình cảm. Không!

Chúng ta hãy nghe Brech nói: *Sân khấu tự sự không chống lại tình cảm, mà nghiên cứu nó và không chỉ dừng lại ở bước kích động nó mà thôi. Sự tách rời lý trí và tình cảm chính là sai lầm của những sân khấu tầm thường. Qua một số thủ thách ít ỏi, thủ đưa lý trí vào thực tiễn sáng tạo sân khấu, những kẻ bảo vệ cho những sân khấu tầm thường đó đã với lớn tiếng la ó là người ta muốn bóp chết tình cảm.*

Nhưng tại sao người ta lại cứ có cảm giác Brech là người đối lập với tình cảm.

Rõ ràng ở đây đã có sự lầm lẫn về mặt lý luận.

Brech từ bỏ yếu tố hòa cảm, điều đó không có nghĩa là từ bỏ tình cảm. Bởi vì *Hòa cảm* phải đâu là đồng nghĩa với *Tình cảm*. *Tình cảm* là kết quả cảm thụ của

con người trước một đối tượng khách quan nào đó. Còn *Hòa cảm* lại là sự chuyển dịch từ chân đứng của mình sang chân đứng của một người khác (nhân vật) để có được những xúc cảm tương đồng với họ.

Như vậy, một khán giả không hòa cảm theo sân khấu không có nghĩa là sẽ không có tình cảm gì trong lúc xem. Chẳng hạn, giữa lúc trên sân khấu đang diễn cảnh một đôi vợ chồng xung khắc nhau, cãi vã đánh chửi, hai đứa con nheo nhóc mếu máo mỗi đứa một góc. Nhiều người xem hồi hộp và thương cảm. Nhưng lại có người khó chịu và cười khẩy một cách khinh thị. Vì theo anh ta, cơ sở cho sự hòa hợp giữa đôi vợ chồng kia đã mất từ lâu rồi, vì sao lại cứ phải chung sống một cách gượng gạo để rồi dẫn dắt nhau và như thế thì có ích gì cho cả lũ con, hay chỉ làm cho chúng khổ thêm mà thôi.

Ài dám bảo người hồi hộp thương cảm và người khó chịu, cười khẩy là đã không có cảm xúc trong khi xem. Cả hai đều đã có. Nhưng chỗ khác nhau là một bên thì hòa cảm với những gì xảy ra trên sân khấu, còn một bên thì đã không hòa cảm như ý tác giả mà còn nhìn nó với con mắt đánh giá phê phán. Brech chủ trương không dùng phương pháp hòa cảm để lôi cuốn người xem vào những xúc động của sân khấu, nhưng không ngăn cản sự xúc động tự nhiên của người xem.

Mặt khác, không kêu gọi sự hòa cảm mà lại kích thích sự suy nghĩ phê phán có phải là hạn chế cảm xúc không?

Chúng ta nên hiểu: suy nghĩ, phê phán không phải để mà suy nghĩ và phê phán một cách bàng quan và lạnh lẽo, mà để đi tới nhận thức một cách sâu sắc hơn. Lê-nin đã phân tích: nhận thức cảm tính và nhận thức lý tính chỉ là hai cấp của một quá trình; nhận thức chỉ

tồn tại như một sự thống nhất biện chứng giữa cái cảm tính và cái lý tính. Theo Bréch, sự suy nghĩ thực sự là sự suy nghĩ gắn liền với những lợi ích nào đó, vừa do tính cảm kích thích lại vừa dẫn đến tính cảm, là sự suy nghĩ qua mọi bước của ý thức, của sự sáng tỏ và có hiệu quả. Bréch không bài xích tính cảm mà chỉ muốn tìm hiểu nó một cách tỉ mỉ và chu đáo.

Theo ông, trong bản chất thiên tính con người thì xúc cảm bao giờ cũng nảy sinh cùng với những hoạt động trí tuệ. Tại sao cùng đứng trước một đối tượng khách quan, có người thấy vui mà có kẻ lại thấy buồn? Đó chẳng phải là do có sự tham gia của nhận thức, đánh giá khác nhau mà dẫn tới những màu sắc cảm thụ khác nhau đó sao?

Trí tuệ có lúc mâu thuẫn với xúc cảm. Đó là khi xúc cảm bột phát trực tiếp trước đối tượng nhưng lại bị trí tuệ nhắc nhở đến những kinh nghiệm sống không phù hợp với tính chất xúc cảm đó, bị trí tuệ níu giữ lại một cách nhìn khách quan hơn.

Về phần mình, xúc cảm cũng là một hỗn hợp đầy mâu thuẫn và xúc cảm cũng góp phần tạo ra những uốn khúc cho sự phát triển của ý thức. Cho nên, xúc cảm có thể là tốt và cũng có thể xấu, có thể có lợi và cũng có thể có hại. Ngay cùng một thứ được gọi là tình cảm này tình cảm nọ thì cũng có nhiều dạng tốt xấu khác nhau. Ví như cũng gọi là « tình chồng vợ » nhưng thật ra cũng có tình chồng vợ lạc hậu và tiến bộ, có khi là rất cao đẹp, cũng có lúc lại hết sức thấp hèn.

Nguyên nhân làm cho xúc cảm của con người xấu tốt khác nhau là do chúng liên quan mật thiết đến hoàn cảnh lịch sử cụ thể, đến những quyền lợi giai

cấp và con người nhất định v.v... Từ cách nhìn đó mà xét đến những màu sắc tình cảm ở các giai đoạn lịch sử khác nhau, Brêch cho rằng: ở thời hậu kỳ của chủ nghĩa tư bản mà mọi sự, kể cả những gì thiêng liêng nhất, cũng đã thành hàng hóa, thì cả hai: lý trí cũng như tình cảm đều đã bị tha hóa đi một cách đáng sợ. Lý trí và tình cảm đã rơi vào một thế đối lập vô ích, tiêu cực.

Không những thế, giai cấp thống trị còn muốn lợi dụng bản năng và tình cảm mù quáng của con người vào những mục đích xấu xa của chúng. Chính lịch sử Đức quốc xã đã cung cấp cho Brêch một ví dụ chứng minh hùng hồn nhất. Phát-xít Hít-le đã khéo léo lợi dụng tình cảm yêu nước chân chính của mọi người, biến nó thành một thứ tự hào dân tộc siêu đẳng, để rồi từ đó xô đẩy cả một đất nước vào ngọn lửa chiến tranh xâm lược, để cuối cùng thất bại một cách cay đắng.

Do đó, nhiệm vụ của giai cấp vô sản và các đồng minh của nó phải làm cho mâu thuẫn giữa lý trí và tình cảm trở thành thứ mâu thuẫn có ích. Tình cảm phải là chất men kích thích lý trí và ngược lại lý trí phải thanh lọc tình cảm.

Brêch không những không muốn qua yếu tố hòa cảm mà lôi cuốn người xem thụ động chạy theo những cảm xúc của sân khấu mà còn muốn cải tạo lại cả những cảm xúc của người xem nữa. Cải tạo lại cảm xúc bằng những vở mới đương thời và cả những vở cũ tiến bộ trong lịch sử đã được nhìn nhận theo một cách mới.

Brêch không muốn là tín đồ của nghệ thuật phi thời gian, ông không bao giờ tìm kiếm những tình huống và tính người muôn thuở. Ông luôn luôn nhìn nhận chúng với con mắt lịch sử cụ thể.

Song Brêch cũng không phủ nhận giá trị bền vững của những tình cảm tiến bộ của con người trong lịch sử và dĩ vãng đã được thể hiện một cách tập trung và đẹp đẽ trong các tác phẩm thời xưa. Bởi vì trong quy luật phát triển nói chung, mỗi tiến bộ mới là sự phủ định một tiến bộ cũ và rồi cái mới lại sẽ bị cái mới hơn bỏ qua. Nhưng như thế không có nghĩa là mỗi tiến bộ mới đã không sử dụng kết quả của những tiến bộ cũ, cái cũ dưới hình thức này hay hình thức khác, vẫn tồn tại trong ý thức con người cũng như trong đời sống như một tiến bộ. Kết quả của nó vẫn có thể hãy còn đó.

Với tư cách là con người đương thời chúng ta hoàn toàn vẫn có thể chia sẻ tình cảm với những nhân vật dĩ vãng với điều kiện là những nhân vật đó đại biểu cho giai cấp đã mang lại những tiến bộ cho lịch sử nhân loại. Những tiến bộ đó, tuy không trực tiếp liên quan đến ta nhưng đã giúp ích cho con người nên đã làm ta cảm phục. Nếu có tình người nói chung, có lẽ là ở chỗ đó mà thôi.

Thiết tưởng ở đây không cần phải dẫn ra những ví dụ về sức tác động tình cảm của những nhân vật và tác phẩm tiến bộ trong dĩ vãng đối với hiện tại nữa.

Tuy nhiên, vẫn cần phân tích sâu hơn thực chất của sự thông cảm giữa chúng ta và dĩ vãng là thế nào.

Khi chúng ta, những con người hiện tại đang xúc động trước những tác phẩm tiến bộ của dĩ vãng, thì điều đó không có nghĩa là tình cảm tích cực của chúng ta lúc đó cũng hoàn toàn giống như tình cảm của người xem thuở xưa trước những tác phẩm đó.

Dù muốn hay không thì sự xúc động của chúng ta cũng đã khác xưa, nó bị chi phối bởi những kinh nghiệm lịch sử và sự phát triển của xã hội.

Đó không những là một trạng thái tất nhiên sẽ xảy ra mà còn cần thiết phải tạo ra, nếu chúng ta không muốn là những người xem thiếu chỗ đứng lịch sử. Ở đây rõ ràng cũng không thể chỉ có sự hòa cảm mà còn phải có sự so sánh giữa hoàn cảnh lịch sử cũ với hoàn cảnh ngày nay của chúng ta nữa.

Việc bồi dưỡng những tình cảm mới cũng có những khó khăn của nó. Thông thường những tình cảm quen thuộc cũ, đã được nhiều tác phẩm xưa kêu gọi, cũng như được cuộc đời thực tế của người xem kích động nhiều lần, sẽ dễ dàng được họ tiếp thu hơn. Đó là do tác động của qui luật nếp nhớ tình cảm, do qui luật phản xạ có điều kiện.

Còn những tình cảm mới, vì là mới nên chưa có sự giúp sức của qui luật phản xạ có điều kiện, lại ít nhiều phải tranh chấp với những thói quen xúc cảm cũ và phải có điểm tựa là nhận thức mới, nên có phần khó nhen nhúm hơn những tình cảm quen thuộc cũ rất nhiều.

Chẳng hạn, trong các tác phẩm xưa, phần lớn các mối xung đột là do từ bên ngoài tới. Đó là những nỗi bất công, phi lý v.v... của xã hội. Chúng như những gánh nặng đè lên số phận của nhân vật, như sự xúc phạm đến danh dự, như sự tước đoạt những quyền lợi thiết thân mà nhân vật không thể không chống trả lại một cách quyết liệt và say mê.

Nhưng ngày nay, có nhiều mối xung đột kịch, trên một mức độ nào đó, lại như những xung đột do nhân vật tự tổ chức lấy, lại không gắn liền với họ như những quyền lợi sống còn trực tiếp. Ví dụ: cuộc đấu tranh của một kỹ sư cho việc hợp lý hóa một phương pháp sản xuất. Anh ta có thể đấu tranh hoặc không cũng được chứ. Và cuộc đấu tranh này có liên quan

đến lợi ích tập thể nhiều hơn là quyền lợi của bản thân anh ta. Nhưng trong thực tế đã có những kỹ sư tự nguyện lao vào cuộc đấu tranh một cách hăng hái và phải chịu đựng cũng không ít gian khổ. Đó rõ ràng là một tình cảm mới mẻ, không dễ trình bày một cách hấp dẫn và cũng không dễ làm cho người xem tiếp thu một cách say mê như khi xem một cuộc chiến đấu cho sự thắng lợi của một mối tình ở trong các tác phẩm xưa.

Hay một xã viên nào đấy, do bị một phần tử địa chủ hay tư sản cũ khống chế mà phải chịu hành động theo ý muốn của chúng, dù thực chất như thế là đã đi ngược lại quyền lợi của bản thân mình. Đó là một sự nhẫn nhục, phi lý cũng không khác gì tình trạng một vị tướng thất trận mà phải nhẫn nhục hầu hạ địch. Nhưng rõ ràng làm cho khán giả nhận thức và cảm thấy sự gần gũi của hai tình cảm ấy cũng không phải là điều dễ dàng v.v... và v.v...

Chắc tôi đây, chúng ta đã có thể thấy được: Brecht không hề bác bỏ xúc cảm, mà ông nghiên cứu nó và tìm cách kêu gọi nó bằng một phương pháp khác.

Nếu Brecht có bác bỏ thì chỉ là bác bỏ phương pháp hòa cảm, bác bỏ việc lấy xúc cảm làm đích chính, làm cơ sở cho mọi hứng thú của sân khấu, bác bỏ việc kích phát những cảm xúc không có sự kiểm soát của lý trí.

Theo ông, mọi xúc cảm của sân khấu mới phải là thứ xúc cảm được đẩy lên nhịp nhàng với sự suy nghĩ của người xem. Không phải là những xúc cảm trực phát mà là những xúc cảm đã được thanh lọc qua sự suy nghĩ, để khán giả không chỉ đắm mình vào sự xúc động của nhân vật mà còn lý giải được các sự kiện trong mọi mối tương quan và sự biến diễn đầy đủ của chúng.

VI — GIÁN GÁCH LÀ PHƯƠNG PHÁP NGHỆ THUẬT CỦA PHÉP BIỆN CHỨNG DUY VẬT

Bréch đã phế bỏ yếu tố *hòa cảm* trong phương pháp sáng tạo sân khấu của ông, vì sự hòa cảm về cơ bản là sự chuyển dịch từ địa vị chủ thể sang chân đứng của khách thể. Do đó, không gìn giữ được trạng thái tỉnh táo cần thiết để có thể suy nghĩ đánh giá đầy đủ những gì xảy ra trên sân khấu.

Mục đích sân khấu của ông là chỉ ra tính có thể đổi thay của cuộc sống, từ đó mà kích thích niềm tin tưởng cũng như nỗi khát vọng muốn góp phần cải tạo cuộc sống. Do đó, ông cần kêu gọi ở người xem không phải là sự hòa cảm mà là *thái độ phê phán* trước sự vật.

Như vậy là cái mà sân khấu truyền thống phương Tây đòi hỏi ở người xem là sự thông cảm thì Bréch lại đòi hỏi ở họ sự giám định sáng suốt nhiều hơn.

Chúng ta thấy đó là hai yêu cầu khác nhau, thậm chí còn ngược hẳn nhau nữa. Đồng thời ta cũng lại thấy sự ngược nhau đó cũng là lô-gic (do sự khác biệt về mục đích, nhiệm vụ sinh ra).

Bởi vì, theo lô-gic cuộc sống, nếu sự thông cảm đòi hỏi ở chúng ta phải quên bớt những nỗi niềm riêng tư của mình để hòa theo những xúc động của người cần được thông cảm, thì ngược lại, sự giám định lại đòi hỏi ở chúng ta một cái gì khách quan hơn. Có khách quan thì mới đề xuất được những ý kiến xác đáng. Vì như có một chị nào đó, chẳng may sa cơ lỡ vận, đến kể cho ta nghe tất cả những nỗi đau buồn của chị. Nếu chị ta chỉ cần ở chúng ta chút lòng thông cảm thì khi nghe chị ta sụt sùi kể lể ta nghe mà nước mắt lưng tròng, thế cũng đã làm cho chị ta nhẹ bớt nỗi đau rồi...

Nhưng nếu chỉ ta lại cần chúng ta giúp đỡ ý kiến, cứu chỉ ta ra khỏi cảnh buồn thương thì cho dù ta có òa khóc theo vẫn chưa đủ, vì cái mà chỉ ấy cần ở chúng ta là ý kiến sáng suốt chứ không phải là nước mắt. Lòng thông cảm ở đây cũng cần, cần ở mức độ làm cho ta nhiệt tình hơn, tích cực hơn trong việc suy nghĩ tìm ra những biện pháp cứu giúp. Nhưng tìm ra những biện pháp vẫn là điều chủ yếu hơn.

Bréch đòi hỏi nhà nghệ thuật cũng như người xem phải có *thái độ phê phán* trước những tình huống, sự kiện và nhân vật sân khấu.

Đó là một phương thức tiêu thụ (thưởng thức) mới phù hợp với mục đích sáng tạo của ông.

Nhưng như ở chương trên đã phân tích, sân khấu đã từng có phương thức tiêu thụ truyền thống của nó rồi, mà thói quen thưởng thức — cũng như mọi thứ thói quen — là một sức nặng không dễ mỗi lúc có thể cất bỏ được.

Rõ ràng ở đây, nếu chỉ có ý muốn thôi chưa đủ. Cần có những biện pháp để cho ý muốn trở thành hữu hiệu. Nếu trong việc phớt bỏ *phương pháp hòa cảm*, Bréch đã phải thận trọng, trải qua nhiều thử thách thực tế trước khi tới chỗ dứt khoát, thì trong sự xác lập *phương pháp gián cách* (lạ hóa, kỳ dị hóa) của ông cũng đã phải trải qua một độ đường không kém dài, lâu.

Năm 1930, kết thúc cho vở kịch giáo dục ngắn, nhan đề *Lễ biển và lễ thưởng*, Bréch đã lớn tiếng kêu gọi mọi người:

Dưới dáng vẻ quen thuộc, hãy tìm thấy sự xa lạ.

Qua cái vẻ bình thường, hãy phát hiện ra những điều chưa sáng tỏ

Ước gì mọi lễ thông thường đều khiến ta băn khoăn

*Trong những luật lệ, hãy thấy sự lộng hành
Và ở đâu có sự lộng hành
Hãy tìm phương cứu chữa.*

Nhưng thực ra, xu hướng đó đã được Bréch nói đến từ trước nữa. Sau đó, qua nhiều tiểu luận, Bréch đã giải thích thêm, mở rộng, kiện toàn cho thuật ngữ của mình và cả cho tới lúc gần qua đời, Bréch cũng còn có lúc bàn lại để cho sự giải thích được chính xác hơn.

Song đây không phải là lúc tìm hiểu tỉ mỉ quá trình tìm kiếm đó. Chúng tôi chỉ xin trình bày ngay vào những hàm ý cơ bản của phương pháp này.

Theo Bréch: kẻ thù đầu tiên, có khả năng làm tê liệt mọi khả năng phê phán, nhận xét của chúng ta, kẻ thù đó chính là *sự quen thuộc*. Do quá quen thuộc mà nhiều khi có những hiện tượng, thực ra chưa được lý giải, nhưng vẫn được nhìn nhận như đã hiểu rồi và từ đó con người không thấy cần thiết phải suy nghĩ tìm hiểu thêm để bắt nắm được thực chất của nó nữa.

Trong vô số những điều bí ẩn của xã hội và con người có nhiều cái là do trình độ hiểu biết hữu hạn của chúng ta gây ra đã đành, nhưng cũng có không biết bao nhiêu cái vì do quen thuộc mà chúng ta bỏ qua không thêm tìm hiểu nữa. Thậm chí có lúc những điều cứ tái diễn suốt dọc cuộc đời ta, do quá quen thuộc, ta tưởng đã hiểu mà thực chưa hiểu, ta tưởng là quen mà thực đến chết vẫn là xa lạ.

Hãy lấy một ví dụ: Trước Niu-tơn, không phải mọi người chưa hề được chứng kiến những quả táo chín rụng xuống đầu hè. Họ đã thấy quá nhiều lần, nhưng vì sao thì lại không rõ. Có thể có một số ít người cũng muốn biết tại sao lại như thế, nhưng do trình độ họ không thể làm nổi. Song tuyệt đại đa số con người tuy cũng không hiểu vì sao nhưng lại chẳng cần suy nghĩ

gi. Và cứ thế... quả táo cứ chín và cứ rụng xuống. Con người cứ nhìn, không hiểu và không cần bản khoăn. Người ta thần nhiên trước những gì không rõ.

Nguyên nhân của sự thần nhiên đó là ở đâu? Chính là ở sự quá quen thuộc.

Con người từ khi còn chập chững, bấu vào theo mẹ ra vườn chơi, đã được thấy táo chín muộm thì rơi xuống. Có thể, hiện tượng đó cũng làm ta ngạc nhiên đôi phần, nhưng do quá non nớt, làm sao mà hiểu nổi. Đến khi lớn lên, đã có khả năng quan sát, nghĩ ngợi, phân tích, nhưng khi gặp lại hiện tượng quả táo rụng vì quá quen mắt rồi nên không hề suy nghĩ nữa. Táo chín thì táo rụng, có gì phải ngạc nhiên nào. Thì ra sự quen thuộc tưởng chừng như là một điều kiện thuận lợi giúp cho con người tiếp cận được chân lý dễ dàng hơn, hóa ra lại là một trở lực. Lại phải có một Niu-ton nhìn cái quen mà vẫn thấy lạ, mới giúp được cho loài người thấu hiểu những định luật của trọng lượng, những bí mật của sức hút trái đất, v.v..

Thế cho nên, nhiệm vụ đầu tiên của phương pháp gián cách là phải tước bỏ cái *dấu ấn quen thuộc* của những sự vật được trình bày. Đừng để cho sự vật hiện ra trước mắt người xem như những gì *bình thường*, như một cái gì *tất nhiên là như thế*, như những gì đã rõ ràng, đã *sáng tỏ* rồi.

Sự vật, tự nó có thể là quen thuộc đối với người xem nhưng cần làm cho nó trở thành *xa lạ* đi, như ta mới gặp lần đầu. Như thế, một mặt người xem khó hòa cảm với nó hơn, một mặt lại có thể ngạc nhiên, tò mò muốn biết hơn. Sự tò mò thường chẳng là đầu mối của sự tìm biết đó sao!

Nếu sự ngạc nhiên, tò mò của con trẻ đã xui chúng luôn luôn đặt ra những câu hỏi, buộc chúng phải nhận

xét tìm hiểu và giúp chúng nhận thức ra nhiều điều mới mẻ, thì sự ngạc nhiên tò mò đó cũng rất cần cho chúng ta, những đứa con của thời đại khoa học.

Nếu sân khấu ảo giác và hòa cảm đã từng yêu cầu diễn viên và người xem phải có cái hồn nhiên dễ tin của trẻ thơ thì sân khấu Bec-tôn Brêch cũng muốn chúng ta giống trẻ thơ ở chỗ: hồn nhiên, hứng thú và ham muốn hiểu biết tất cả những gì đang xảy ra ở quanh ta.

Phải tước bỏ dấu ấn quen thuộc dễ dễ bề kích thích sự ngạc nhiên và trí tò mò hơn, dễ dễ bề khơi gợi sự nhận xét và phê phán hơn.

Nhưng Brêch không chờ đợi sự nhận xét vô tổ chức và không định hướng. Phải có mục đích của sự gián cách.

Thời kỳ đầu, Brêch mới chỉ yêu cầu gián cách dễ dễ làm cho khán giả nhận thấy mọi sự việc xảy ra trên sân khấu (cũng như trong cuộc đời) đều có *tính lịch sử* cụ thể của nó. Mọi điều xảy ra trên sân khấu, trước mắt ta kia, những sự việc, con người, những tình huống, những chính kiến và cảm xúc đều có nguyên nhân cụ thể của chúng, chúng là những gì như chỉ xảy ra một lần, có thể như thế này và cũng có thể như thế khác. Chúng không phải là những gì *muôn thuở*, những gì *tất nhiên phải thế*. Không, chúng chỉ là những hiện tượng có tính lịch sử cụ thể, do đó chúng có thể thay đổi.

Trong cuộc sống mọi việc đều luôn luôn biến đổi, có lúc đột phát nhanh chóng và cũng nhiều khi tiệm tiến tri tri. Tiếc thay, do sự tri tri tiệm tiến có lúc kéo dài, nên chúng ta dễ có cảm giác sai lầm: thấy sự vật chậm đổi thay mà cho rằng nó không thể thay đổi.

Thật ra, sự vật dù bên ngoài có vẻ lặp đi lặp lại giống nhau, nhưng nếu đi sâu phân tích chúng, chúng vẫn là những cái khác nhau, với những điều kiện phát sinh phát triển cụ thể khác nhau. Chúng tuy giống nhau, nhưng không phải là một, và tuy thay đổi chậm, nhưng không đứng yên tại chỗ.

Lịch sử hóa sự vật là phải cho người xem thấy rõ được những điều kiện cụ thể và sự thay đổi đó.

Như thế khi trình diễn một tác phẩm cũ phải chú ý làm cho người xem thấy mọi tình huống, hành động, tư tưởng, tình cảm ở trong đó đều gắn liền với những điều kiện lịch sử nhất định. Hãy đối chiếu dĩ vãng với hiện tại.

Và khi trình diễn một tác phẩm hiện tại cũng cần cho thấy sự khác biệt giữa nó với dĩ vãng hoặc tương lai.

Nhờ *Lịch sử hóa* mà mọi điều xảy ra ở một thời đại được giám định với quan điểm và cách nhìn của một thời đại khác.

Lịch sử hóa các mối quan hệ xã hội là nhìn chúng như những kết quả của hoạt động con người và do đó, lại cũng có thể do con người thay đổi đi.

Lịch sử hóa bản thân con người là cho thấy họ cũng vận động theo những động lực của lịch sử, phụ thuộc nhất định vào một giai cấp và thời đại cụ thể, chuyển hóa theo những mục đích và khả năng nhất định.

Lịch sử hóa là biện pháp để tước bỏ dấu ấn của cái *muôn thuở*, là ám thị đến những sự biến đổi.

Nhưng dần dần Brêch cảm thấy việc cụ thể hóa về mặt lịch sử của một sự kiện, tuy có cho thấy sự biến đổi song lại chưa cho thấy rõ được động lực biến đổi đó của sự vật.

Theo Brêch: *Động lực đổi thay* của thế giới nằm ngay trong *tính mâu thuẫn* của nó. Trong các sự vật, trong

con người và trong các sự kiện đều bao hàm hai vẻ. Nó có thể thế này, như nó đang tồn tại, và cũng có thể thế kia, như nó sẽ thay đổi đi. Vì sự vật luôn phát triển, không đứng yên tại chỗ và tự thay đổi, biến dạng đến mức có thể không nhận ra được nữa. Sự vật, trong hiện trạng của nó, đã chứa đựng một cái gì đó mà ta chưa biết, một cái gì khác, một sự mạnh mẽ, một cái trái ngược với cái hiện nay.

Do đó, trình diễn theo kiểu gián cách còn là hướng sự chú ý của người xem vào những mâu thuẫn của mọi tình huống đang có chiều hướng chuyển qua một tình huống khác cũng đầy mâu thuẫn.

Làm cách nào để rõ được những mâu thuẫn trong sự vật? Đó không chỉ giản đơn là sự sắp xếp cho hai việc tương phản, mâu thuẫn nằm kề bên nhau, còn cần trình bày sự vật trong sự phát triển và trong mối quan hệ nhân quả của nó.

Về quy luật phát triển và những mối quan hệ nhân quả, Bréch cho rằng: những nhà kinh điển mácxít đã đem lại cho chúng ta những bài học quá rõ rồi.

Bréch đã lấy *gián cách* để thay thế cho *hòa cảm*. Nhưng phải chăng *gián cách* là một sản vật riêng biệt của Bréch? Hoàn toàn không phải thế.

Bréch đã tuyên bố, đó không phải là một phát minh của mình. Yếu tố *gián cách* vốn đã tồn tại từ lâu.

Để làm cho sự vật bộc lộ một cách rõ ràng hơn, các nhà khoa học vẫn thường dùng cách so sánh, đối chiếu, đặt chúng vào những tình huống tương phản. Trong sự quan sát, họ cũng vẫn thường lật ngược lật xuôi, ngay cả những vấn đề đã quen thuộc hoặc đã được kết luận.

Yếu tố *gián cách* cũng đã xuất hiện rải rác trên sân khấu xưa kia. Ngay cả trong sân khấu ảo giác của Aritxtôt cũng vậy. Những thủ pháp nhạc nền, lãng tụng,

cử chỉ cách điệu, v.v... đều có tác dụng gián cách nhiều hay ít. Tóm lại, trên sân khấu cũ, những gì không cố làm ra vẻ như thực, những gì được xử lý với *tình sân khấu* rõ ràng thì đều có tính gián cách.

Trong các loại hình nghệ thuật khác cũng thế. Những thủ pháp « khoa trương », « cách điệu » v.v... đều có giá trị gián cách cả.

Trong hội họa siêu thực, ta thấy có nhiều xử lý khác thường đập vào mắt người xem, như: đầu bàn tay lại là những con mắt và thay chỗ của con mắt lại là những bàn tay... Chính con mắt ở đầu bàn tay lại làm cho ta nghĩ về bàn tay nhiều hơn là những bàn tay trên những bức vẽ thông thường khác. Họa sĩ muốn phản ứng trước tình trạng rối loạn chức năng của xã hội, nhưng vì chức năng của bản thân hội họa siêu thực cũng đã bị trói buộc, nên nó đã không có tác dụng bao nhiêu.

Hội họa trừu tượng cũng đã sử dụng kỹ thuật gián cách nhưng lại quá cực đoan. Cực đoan đến độ những chất liệu đã được gián cách không còn đủ sức thoát ra khỏi sự gián cách để trở về với thực thể của chúng nữa...

Brêch đã tuyên bố: gián cách không phải là một phát minh của mình. Đúng! Nhưng điều đó hoàn toàn không có nghĩa ông chỉ là người sử dụng lại những thủ pháp gián cách cũ.

Không! Công lao của Brêch là ở chỗ: đã phát triển *yếu tố* gián cách thành một *phương pháp sáng tạo* có ý thức, với một mục đích và chức năng mới mẻ khác xưa.

Chúng ta đã hiểu sự khác nhau giữa thủ pháp và phương pháp. Thủ pháp, nếu tách riêng ra mà xét, thường là trung tính. Cùng một thủ pháp nào đó có

thể xuất hiện trong những phương pháp khác nhau và khi đó cũng sẽ có hiệu quả khác nhau.

Trước kia, trên sân khấu, mà phương pháp chủ yếu là hòa cảm, tuy cũng có rải rác ít thủ pháp gián cách thật đấy, nhưng chúng không được tổ chức thành một thể thống nhất, với một ý định nhất quán, nên chúng không phát huy được đầy đủ tính năng của chúng. Nhiều nhất thì chúng cũng chỉ làm cho ảo giác bị hạn chế đi một phần mà thôi, hoặc chúng cũng chỉ tạo ra được một hiệu quả có « tính sân khấu » (theatral) hơn mà thôi. Do đó, chúng thường không gần bó hữu cơ với một chất liệu cụ thể nào. Chức năng thì mơ hồ và biến thành một thủ pháp chung chung đặt đâu cũng được.

Trái lại, gián cách ở Brecht là một phương pháp sáng tạo hoàn chỉnh. Nó được xây dựng trên những tiền đề triết học và mỹ học nhất định. Mục đích của nó không phải chỉ là cho có « tính sân khấu », cho đỡ bớt « ảo giác ». Nó nhằm giúp người xem dễ đi sâu vào bản chất của sự vật hơn, qua đó mà thấy được tính biến đổi và những quy luật biến đổi cũng như khả năng có thể chế ngự được của thế giới. Nó cũng nhằm đáp ứng phương thức mới trong thưởng thức nghệ thuật của thời đại ngày nay. Chính vì thế mà Brecht đã gọi phương pháp gián cách của mình là một công cụ của nhận thức duy vật biện chứng.

Phương pháp gián cách ở ông cũng là điểm tựa và điểm chi phối cho toàn bộ các thủ pháp. Mọi thủ pháp đều phải tuân thủ mục đích của phương pháp, đồng thời phải thích ứng với từng chất liệu sáng tạo cụ thể. Do đó chúng rất phong phú, đa dạng, luôn luôn thay đổi theo từng vở và cũng do đó phát triển không ngừng.

Như trên đã nói, gián cách ở Bréch là một phương pháp hoàn chỉnh, nhất quán. Như vậy, một mặt nó phải bao quát mọi khâu sáng tạo: trong cách biên kịch, trong cách dàn dựng, trong diễn xuất và cả trong cách tổ chức sự tiếp thụ của khán giả nữa. Và muốn trở thành một phương pháp hiệu nghiệm, nó cũng phải được thể hiện ra ở những thủ pháp cụ thể.

Trong phần II của cuốn sách này, chúng tôi sẽ giới thiệu rõ hơn phương pháp sáng tạo của Bréch trong từng mặt. Tuy nhiên ở đây, dù mới chỉ là bàn về những cơ sở nhận thức, thiết tưởng cũng cần kể ra một số ví dụ để chúng ta dễ dàng tưởng được hơn dung dạng của phương pháp gián cách.

Trước hết hãy nói về cách phá vỡ ảo giác trong khán giả.

— Bréch không tạo hình sân khấu theo kiểu tả thực, mà là gợi ý, đồng thời không yêu cầu trang trí khắc họa môi trường mà là góp phần tường thuật cốt truyện, cảnh vẽ xen lẫn chiếu hình phim và ảo đăng tư liệu.

— Các cảnh kịch có tiêu đề âm thị, giải thích.

— Dùng màn lơ lửng nửa sân khấu, cho thấy cả lúc đổi cảnh.

— Để lộ các giá đèn và ít dùng đèn màu gây cảm giác không khí.

— Cho diễn viên trực tiếp giao lưu với khán giả:

— Cho xen kẽ giữa nói và hát, giữa văn xuôi và thơ v... để thấy rõ đây chỉ là nghệ thuật, không phải như nguyên dạng của cuộc sống thực.

— Sử dụng các loại mặt nạ toàn phần, nửa mặt hay chỉ là một bộ phận của mặt.

— Hóa trang nặng màu xám, ít thực như nhân vật.

Gián cách trong kịch bản: Tuy Bréch là một tác giả hết sức gần gũi với những vấn đề của đất nước mình, cũng như những vấn đề nóng hổi của thời đại nói chung,

nhưng cứ nhìn vào các vở kịch của ông thì lại thấy rất ít vở nói về những chuyện của Đức mà phần lớn là ở những đất nước xa xôi khác, cũng rất ít vở thuộc thời gian hiện tại mà thường là ở những thời điểm xa xưa trong lịch sử. Sự xa cách về thời gian và địa điểm chính là một kiểu gián cách làm cho người xem dễ thấy xa lạ hơn.

Bréch cũng lại thường viết theo kiểu kịch pa-ra-bôn, câu chuyện tưởng như không liên quan gì nhưng lại ám thị cho người xem phải nghĩ tới những vấn đề của họ. Ông không muốn trực tiếp ném quả bóng vào họ mà chỉ ném vào tường, cho bóng bật trở lại. Người xem dễ bình tĩnh để suy nghĩ và cũng tránh được lưỡi búa kiểm duyệt của bọn phát-xít.

Trong một vở kịch có khi Bréch cho nhân vật có hai sự sống: lúc say và lúc tỉnh, như trong vở *Chủ Pun-ti-la và đầy tớ Mát-ti*. Lúc tỉnh lão chủ độc ác theo quán tính giai cấp của lão bao nhiêu, thì lúc say lão ta lại có tính người bấy nhiêu. Say-tỉnh gián cách nhau, tương phản nhau và buộc người xem phải suy nghĩ đánh giá.

Hay trong vở *Những mơ tưởng của Xi-môn-nơ Ma-sa*. Bréch đã lấy thực và mơ để gián cách nhau.

Trong các lớp kịch, Bréch cũng có lúc để nhân vật bàn luận những vấn đề rất hệ trọng, cao xa, nhưng mặt khác lại đang thực hiện những công việc hết sức tầm thường. Cái cao xa và cái tầm thường gián cách nhau.

Về mặt ngôn ngữ, có khi đầu vở Bréch nêu ra một kết luận, châm ngôn để rồi sau đó kịch tình lại cứ buộc người xem phải suy nghĩ về nó và tự rút ra kết luận. Như trong vở *Những cây sừng của bà Ca-ra*. Bà phản đối đấu tranh và tuyên bố: kẻ nào cầm gươm thì sẽ chết vì gươm! Nhưng rồi, sự thực dù con bà không cầm

gương cũng đã bị bọn phát-xít giết hại. Người xem buộc phải suy xét lại những lời dạy của Kinh thánh và thái độ thụ động của bà. v.v...

Gián cách trong dựng, diễn: Brecht thường hay phân vai cho những diễn viên có hình thức khác biệt hoặc tương phản với bộ mặt tâm lý tính cách của nhân vật. Cái hình thức bên ngoài ở đây có tác dụng làm bật cái bên trong.

Trong chỉ đạo biểu diễn, Brecht luôn luôn ngăn không cho diễn viên nhập hẳn vào vai kịch. Diễn viên của ông thường xen kẽ giữa hòa cảm và trình diễn mà thôi.

Tiết tấu, không khí sân khấu thường cũng không nhất nhất tuân thủ sự thực cuộc sống. Quyết định ở đây không phải là sự lôi cuốn cảm xúc mà là sự minh bạch của nhận thức.

Trên đây chỉ là một số ví dụ nhỏ. Chúng tôi muốn nhắc lại: gián cách của Brecht là một phương pháp và có mục đích rõ ràng, nên từ đó có thể dẫn tới vô vàn các thủ pháp khác nhau. Trong những thủ pháp mà Brecht đã dùng, có một số ít có thể dùng ở nhiều trường hợp khác nhau, nhưng đa số là những thủ pháp được nghĩ ra theo những nội dung chất liệu cụ thể, cho nên chúng rất độc đáo và không nhầm lẫn.

*
**

Trong các đặc điểm sân khấu của Bec-tôn Brecht thì phương pháp gián cách là điều dễ nhận thấy nhất. Dù không hiểu thấu đáo các quan niệm triết học và mỹ học của ông, dù chưa quen cách thưởng thức mới như ông mong muốn thì khi xem các vở diễn của ông, cũng có thể thấy ngay cái vẻ khác thường do những pháp gián

cách tạo ra. Vì ở đây nội dung đã chuyển hóa ra hình thức một cách cụ thể rõ ràng nhất.

Trong khi nền sân khấu châu Âu đã bị phương pháp ảo giác chế ngự hàng ngàn năm và rồi lại bị chủ nghĩa tự nhiên đẩy đến chỗ tột cùng của sự tả thực thì sân khấu gián cách đã xuất hiện như một luồng gió mới.

Nhưng cũng chính vì sự mới mẻ đó mà nhiều nhà sân khấu, dù hiểu hay không những mục đích sâu xa của Brecht cũng muốn thu nhập một số thủ pháp của ông để hòng thay đổi bộ mặt nghệ thuật của mình, nhưng khi dần dựng các vở của Brecht cũng chỉ chú ý lặp lại các thủ pháp hình thức. Tình trạng đó, một thời, đã gây nên những hiểu lầm đáng tiếc. Nói đến sân khấu của Brecht, người ta chỉ thấy cái khung cửa ở bên ngoài mà thôi.

Cũng có một số người đi sâu vào bản chất của phương pháp gián cách, tán thưởng nó, nhưng lại cho đó chỉ là một phương pháp có ý nghĩa nhất thời.

Theo họ, phương pháp gián cách chỉ có ý nghĩa trong việc thể hiện xã hội đối lập giai cấp hay nói một cách khác đó chỉ là phương pháp nghệ thuật của xã hội phân chia giai cấp mà thôi.

Thật là sai lầm. Họ quên rằng phương pháp gián cách đã được Brecht vận dụng trong cả cuộc đời sáng tạo của ông, kể cả sau này, khi Brecht đã hoạt động dưới chế độ xã hội chủ nghĩa ở Cộng hòa dân chủ Đức và đối với cả những vở kịch của các tác giả khác viết về xã hội mới đã xóa bỏ giai cấp.

Tất nhiên mâu thuẫn đối kháng và mâu thuẫn không đối kháng là khác nhau, mâu thuẫn trong xã hội giai cấp đối kháng và trong xã hội không có giai cấp đối kháng là khác nhau, nhưng điều đó tuyệt nhiên không

có nghĩa là sự giải quyết mâu thuẫn — ngay trong xã hội mới — lại không phải là kết quả của cuộc đấu tranh không khoan nhượng giữa cái Mới và cái Cũ, giữa cái Tiến bộ và những cái Bảo thủ, Trì trệ, Quan liêu, Lạc hậu, v.v...

Theo Brêch, trong sân khấu xã hội mới, dù về mặt nội dung đã có nhiều thay đổi, nhưng phải thấy rằng: khi một chất liệu sáng tạo nào đó đã được đặt thành vấn đề suy xét dưới ánh sáng của phép biện chứng thì lúc đó nó đã được gián cách. Và gián cách lúc này là nhằm làm cho mọi sự việc quan trọng có giá trị quyết định đến sự phát triển của xã hội trở thành nổi bật, không chỉ là những gì «tất nhiên là thế».

Xã hội có thay đổi tới đâu thì sân khấu cũng cứ phải nhằm tác động chủ yếu tới *nhận thức* của khán giả. Cuộc sống mới đòi hỏi cách sống mới nhưng không phải ai ai cũng đã có sẵn những cách cảm và nghĩ tương ứng với nó. Cho nên sân khấu không thể chỉ hướng vào *cảm xúc* và *bản năng* của tập thể phức tạp người xem. Nó phải chiến đấu, vạch mặt, đập phá những cách cảm và nghĩ cũ kỹ và góp phần xây dựng bồi dưỡng cách cảm và nghĩ mới mẻ.

Và đó phải đâu là một việc làm dễ dàng. Đó thực là một quá trình đấu tranh gian khổ.

Nói về tính chất của lao động tự nguyện xã hội chủ nghĩa, Lê-nin đã từng viết: Đó là sự khởi đầu của một cuộc cách mạng, còn khó khăn hơn, căn bản hơn, triệt để và có ý nghĩa quyết định hơn là sự đánh đổ giai cấp tư sản. Bởi vì đó là sự chiến thắng tình trạng trì trệ, tính vô kỷ luật, ích kỷ tiểu tư sản và sự chiến thắng những thói quen mà chủ nghĩa tư bản đáng nguyên rủa đã để lại cho giai cấp công nông như một di sản.

• Tóm lại: gián cách là một phương pháp nghệ thuật giúp ta thấy rõ hơn những mặt xung đột cũng như con đường phát triển của sự vật. Chỉ có sự hiểu biết những mối tương quan tổng hợp của xã hội — mà sân khấu cần môi giới — thì khán giả mới có thể có được một thái độ xã hội mới mẻ, hữu ích.

KẾT LUẬN PHẦN I

Qua phần I, chúng tôi hy vọng đã giới thiệu được phần nào những cơ sở nhận thức triết học và mỹ học của Brech, dựa vào đó mà hình thành nên cả một bộ mặt sân khấu thật độc đáo, đã tạo ra một bước ngoặt lớn lao cho cả nền sân khấu nhân loại nói chung.

Những nhận thức triết mỹ đó đã được thể hiện cụ thể trong thực tế sáng tạo của Brech như thế nào? Đó là nhiệm vụ của phần II.

Trước khi chuyển sang việc làm đó, chúng tôi muốn lưu ý bạn đọc một số điều.

Có lẽ, đến đây bạn đọc dù chưa ngẫm nghĩ kỹ cũng có thể thấy: tất cả mọi suy nghĩ của Brech đều rất ít bóng dáng của những thiên ái riêng tư. Tất cả đều xuất phát từ sứ mệnh chân chính của nhà nghệ thuật. Và nhà nghệ thuật ở trong Brech, lúc nào và ở đâu cũng gắn liền với những cảm nghĩ của một nhà tư tưởng, một triết gia, một chiến sĩ chính trị. Không những thế, ta còn cảm thấy nhà tư tưởng, triết gia ở Brech không chỉ suy tư bằng những nguyên tắc muôn thuở, chung chung. Ta như bắt gặp ở ông những gì rất ổn định, bền vững, đồng thời cũng lại như được cùng ông đi giữa dòng đời ngồn ngộn. Hơi thở của cuộc sống thời

đại khoa học này thấm đậm vào từng sự cân nhắc, tính toán của ông, làm cho ông vừa có cái vẻ cổ kính kinh điển, vừa có nét thanh xuân của người đương thời và người dọn đường cho tương lai.

Do đó, Brêch không những đã tạo dựng nên một phong cách riêng cho mình mà còn vạch ra được một phương hướng chung, không những đã đề ra những nhiệm vụ của sân khấu hôm nay mà còn phác thảo ra được bộ mặt của sân khấu mai sau.

Có lẽ bạn đọc cũng có thể thấy những tiền đề triết học và mỹ học của sân khấu Brêch, không phải là những gì rời rạc, mà chúng gắn bó với nhau một cách mật thiết hữu cơ thành một thể thống nhất. Thật khó có thể cắt xén bớt một tiền đề nào đó mà lại có thể hiểu được một cách đầy đủ, thật khó có thể bỏ qua yếu tố này mà lại có thể hiểu được nguyên nhân phát sinh của yếu tố kia. Chúng hầu như chỉ là những mặt khác nhau của một vật thể mà thôi.

Hạt nhân quan niệm của Brêch là gì?

Ông muốn sân khấu của ông — với tư cách là một ngành trong văn học nghệ thuật nói chung, một loại công cụ để nhận thức thế giới — cũng đáp ứng được đòi hỏi của Mác đối với triết học, có nghĩa là: không dừng lại ở chỗ chỉ nhận thức và giải thích thế giới mà còn góp phần cải tạo nó nữa.

Nhưng làm thế nào để có thể thực hiện được chức năng đó? Muốn cải tạo thế giới thì trước hết chủ quan nhà nghệ sĩ phải quan niệm và làm cho mọi người cũng quan niệm rằng thế giới là có thể biến đổi. Và như vậy thì việc trình bày thế giới không thể chỉ là những *tình huống* tĩnh tại mà trước hết là những *quá trình* phát triển, không phải là cái *muốn* thuở, *vĩnh cửu* mà là cái có *lịch sử* cụ thể. Đồng thời phải cho thấy

động lực của sự phát triển thế giới nằm ngay trong *tính xung đột* của bản thân nó. Sự phát triển đó *luân thủ* những *quy luật chính trị kinh tế khách quan* và sự tác động của con người. Con người một mặt chịu sự chi phối của những quy luật khách quan, một mặt lại chi phối lại chúng như những chủ thể. *Số phận con người là ở bản thân con người*. Và đối với sự phát triển xã hội thì *tập thể con người* là quan trọng hơn những cá nhân con người, sự *ứng xử* của họ là quan trọng hơn *tâm lý, cảm xúc* của họ.

Đó là chức năng mới và những lý giải cần thiết để thực hiện chức năng đó. Nhưng sản khẩu lại phải thực hiện chức năng theo kiểu của nó. Nó có thể gặp gỡ triết học nhưng nó quyết không thể từ bỏ phần sự cao cả của nó là *giải trí*.

Làm thế nào có thể thực hiện một chức năng trọng đại một cách hứng thú nhẹ nhàng như vậy được.

Sản khẩu cần tìm đến sự hứng thú đẹp dễ nhất trong các niềm hứng thú mà nó có thể có được. Đó là niềm *hứng thú hiểu biết*; lòng *khát khao nâng cao hiệu suất xã hội* của con người thời đại mới. Chính những điều đó sẽ dẫn tới sự giải trí bổ ích, sâu xa và bền vững nhất.

Nhưng có niềm hứng thú hiểu biết không có nghĩa là đã hiểu biết và có thể hiểu biết. Sự vật quanh ta đầy hấp dẫn và chứa chất những bí ẩn, nhưng sự vật không tự bộc lộ, không tự giải thích. Ta phải biết *quan sát* chúng, *nhận xét phê phán* chúng. Nhưng sự vật cũng lại hay muốn trốn chạy sự giám định của chúng ta, mà chỗ ẩn náu của chúng là sự *quen thuộc*. Phải *tước bỏ màn che đầy của sự quen thuộc* thì những khía cạnh bí ẩn, sâu xa của sự vật mới bị phát giác.

Làm sao chống lại sự quen thuộc đã hình thành ở người xem được? Phải làm cho mọi sự thành *xa lạ đi*, như mới gặp lần đầu, phải thay thế sự *hòa cảm* bằng sự *gián cách*. Và về phần mình, gián cách lại nhằm làm cho người xem thấy rõ được tính biến đổi và quy luật chi phối sự biến đổi của thế giới v.v...

Lược qua lại một lượt để thấy rõ các quan niệm của Brêch thật gần bó với nhau — từ quan niệm này mà dẫn tới quan niệm kia một cách tích cực, hữu cơ.

Mặt khác cũng lại thấy rõ dù xa hay gần trong hệ quan niệm đó thì chúng cũng không hề đi trệch mục đích tối cao: « nhận thức và góp phần cải tạo thế giới ».

Muốn hiểu thực chất bộ mặt sân khấu Bec-tôn Brêch là phải nắm toàn bộ hệ thống quan niệm của ông, mối quan hệ nội tại giữa chúng cũng như mục đích tối cao đã là nền tảng cho mọi suy nghĩ và biện pháp cụ thể của ông.

Đó cũng là mong muốn mà người viết chờ đợi ở bạn đọc sau phần I này.

PHẦN II

PHƯƠNG PHÁP SẢN KHẤU TỰ SỰ BIÊN CHỨNG

I — PHƯƠNG PHÁP BIÊN KỊCH

1. SỰ ĐOẠN TUYỆT VỚI DÒNG KỊCH ARIT—XTÔT

Chúng tôi đã giới thiệu một cách khái quát những quan niệm triết học và mỹ học của Bec-tôn Bréch. Nhưng tất cả những điều đó liệu có ích gì, nếu chúng không được cụ thể hóa ra ở những biện pháp sáng tạo cụ thể.

Và như Bréch đã tự đánh giá: đó là những quan niệm có ý nghĩa thay đổi về chất đối với sân khấu. Sự thay đổi đó tất nhiên cũng sẽ dẫn tới sự thay đổi về chất tương ứng ở mọi khâu trong quá trình sáng tạo sân khấu, từ cách biên kịch, cách dàn diễn, cách xử lý tạo hình, âm nhạc, v.v... thậm chí đến cả cách thưởng thức của người xem nữa.

Bréch đã tìm tòi thử thách rất nhiều để tìm ra một con đường đi phù hợp với những quan niệm của mình. Nếu về mặt quan niệm, ông đã phải trải qua những

chặng đường khúc khuỷu, thì về mặt các biện pháp nghệ thuật cụ thể, ông cũng đã phải dày công không kém.

Vậy các cải cách về biện pháp nghệ thuật cụ thể là những gì? Chúng ta hãy bắt đầu từ khâu biên kịch, vì đó là khâu đầu tiên của quá trình sáng tạo sân khấu.

Nói tới biên kịch ở châu Âu, người ta không thể không nhắc đến truyền thống biên kịch của sân khấu cổ đại Hy-lạp mà những đặc điểm chủ yếu đã được nhà triết học A-rit-xtôt tổng kết lại một cách tuyệt diệu trong *Nghệ thuật thi ca* nổi tiếng của ông.

Nghệ thuật thi ca đã được nhìn nhận như một trước tác về lý luận sân khấu sớm nhất và hoàn chỉnh nhất của nhân loại xa xưa.

Những quan niệm và luật lệ nêu trong *Nghệ thuật thi ca* đã được coi là những kinh nghiệm thành công của sân khấu thời đại hoàng kim, đồng thời lại có giá trị chỉ đạo cho tất cả những ai muốn thành đạt trên sân khấu châu Âu (và cả thế giới sau này nữa). Từ bao nhiêu năm qua, cứ nói tới viết kịch là người ta lại nhắc đến luật lệ A-rit-xtôt (mà không gọi là luật lệ sân khấu cổ đại Hy Lạp nữa!).

Quyền uy của những luật lệ A-rit-xtôt ở các nước châu Âu có khác nhau. Rõ ràng ở Anh, Tây Ban Nha và Đức có phần đỡ bị gò bó hơn ở Pháp. Nhưng nói chung, tiêu điểm của những cuộc tranh luận cũng chỉ xoay quanh luật tam duy nhất hay sự phân chia thể tài. Còn về cơ bản, « *Nghệ thuật thi ca* » trước sau vẫn là cẩm nang của mọi tác giả sân khấu.

Béc-tôn Brêch cũng vậy. Trước khi được người đời mệnh danh là cha đẻ của nền sân khấu tương lai, ông cũng không thể không là đứa con của nền sân khấu dĩ vãng. Trước khi xác định rõ được mô hình của những

vở kịch kiểu mới, ông cũng không thể không vướng vào với mô hình quen thuộc của những vở kịch kiểu cũ.

Tuy qua những vở kịch đầu tay, Brech đã đề lộ xu hướng muốn thoát khỏi khuôn mẫu của dòng kịch A-rit-xtôt, và tuy về quan niệm triết, mỹ ông đã sớm có những cảm nghĩ khác biệt với cách lý giải về mục đích sân khấu của nhà triết gia cổ đại, nhưng Brech cũng đã có lúc viết đúng theo luật lệ cơ bản của A-rit-xtôt. Đó là vở *Những cây súng của bà Ca-ra* sáng tác hồi chiến tranh chống phát xít Tây Ban Nha và đã được các nhà sân khấu lưu vong người Đức diễn ở nhiều nước châu Âu.

Câu chuyện kịch được tổ chức theo đúng luật tam duy nhất. Hành động chỉ xoay quanh một việc: cầm súng hay không để chống lại bọn phát-xít? Chỉ xảy ra trong căn phòng của bà Ca-ra và chỉ từ lúc bà cho bánh vào lò nướng cho tới lúc bánh chín.

Nhân vật kịch cũng chia thành hai trận tuyến đối lập và cũng là giữa những người thân thiết: bà Ca-ra và Pê-đơ-rô, anh bà. Kịch được giao đãi văn tắt: Mọi người muốn lôi kéo bà tham gia chiến đấu, nhưng bà tự cho mình là người cùng khổ và người cùng khổ thì không nên dính líu tới chiến tranh. Rồi bà khẳng cự tuyệt không trao lại những cây súng của chồng bà (đã chết, để lại) cho Pê-đơ-rô để đưa ra mặt trận. Thanh niên trong làng tụ họp, bà sợ họ rủ con bà theo họ ra mặt trận, bà bèn sai con ra biển đánh cá và anh đã bị bọn phát-xít giết chết giữa lúc anh đang làm nghề một cách bình yên nhất.

Thế là tai họa đã xảy ra, cũng chính do sự sai lầm của bà gây nên. Tai họa đột biến đã dẫn đến nhận biết thay đổi.

Kịch cũng được thể hiện theo phương thức ảo giác hòa cảm.

Đúng là một vở kịch A-rit-xốt ngắn gọn và hết sức chặt chẽ.

Nếu có khác là khác ở chỗ — do nhận thức chính trị xã hội của ông buộc ông không thể làm khác được — thay cho sự tố cáo *định mệnh*, Bréch đã chỉ mặt vạch tên bọn phát-xít, thay cho sự đổ vỡ, tan tác và dày vò của nhân vật sau tai họa đột biến là sự vùng lên chiến đấu, thay cho sự *tây vờ* lại là lời kêu gọi hành động đấu tranh.

Vở kịch *Những cây súng của bà Ca-ra* đã được hoan nghênh một thời và đã có tác dụng cổ vũ rất mạnh trong thời chiến tranh Tây Ban Nha. Nhưng Bréch cũng đã thấy ngay những mặt hạn chế của nó.

Theo ông, kiểu kết cấu *khép kín* này chỉ thu hẹp trong một khoảnh khắc của đời bà Ca-ra, chỉ xoay quanh một việc, giữa những người thân và trong vòng không gian thời gian hạn chế đã không cho phép ông cung cấp được đầy đủ những điều cần thiết về nhận thức. Ở đây đã không có điều kiện làm sáng tỏ những mối quan hệ lịch sử, những quy luật phát triển của xã hội lúc đó, cũng như tác động qua lại giữa chúng với cuộc đời riêng của bà Ca-ra. Có lẽ vở kịch sẽ có tác dụng hơn nếu nó đi kèm với một cuốn phim tư liệu, thời sự đầy đủ.

Những khán giả không am hiểu gì về cuộc nội chiến Tây Ban Nha, không có kiến giải riêng gì, chỉ còn một cách là hòa cảm theo bà Ca-ra để rồi chấp nhận hành động ở cuối vở của bà mà thôi. Nhưng dù thế cũng không phải là hoàn toàn thuận lợi, vì nếu họ đã hòa vào một Ca-ra « trung lập » ở phần đầu thì cũng, không phải dễ mà biến thành một Ca-ra « chiến đấu » ở phần

cuối. Sự chuyển biến này (của nhân vật) có cơ sở về mặt tình cảm cá nhân, nhưng chưa đầy đủ về mặt nhận thức, nếu xét một cách thật khách quan.

Thực ra, cảm giác bị gò bó của Bréch trước những luật lệ A-rit-xtót cũng là điều dễ thấy, nhất là đối với chúng ta, những người phương Đông, chúng ta có một truyền thống biên kịch kiểu khác và dù có học tập A-rit-xtót thì cũng không bị ám ảnh một cách nặng nề như những nhà sân khấu phương Tây.

Lúc này, nhìn lại *Nghệ thuật thi ca*, ta có khẳng định ý nghĩa của nó là phổ biến và sâu rộng tới đâu, những luật lệ của nó dù có giá trị xác đáng và bền vững tới đâu, thì cũng không vì thế mà không thể thấy những mặt hạn chế của nó.

Đó là một sự thật và dễ hiểu.

Nền bi kịch cổ đại Hy Lạp, tuy đã đạt tới đỉnh cao chói lọi mà chúng ta ngày nay chưa dễ đã vượt qua được, nhưng nó không thể không mang những dấu vết và đặc điểm của xã hội dân chủ nô lệ A-ten. Vậy làm sao nó có thể quyết định cho mọi diện mạo và mọi bước phát triển của toàn bộ nền văn học và sân khấu của mọi thời đại được.

Hơn nữa *Nghệ thuật thi ca* lại không phải là bản thân nền bi kịch cổ đại Hy Lạp, mà chỉ là sự tổng kết sau này của A-rit-xtót, nó đã mang theo những lý giải và đôi chỗ cả sự thiên ái của riêng ông.

A-rit-xtót cũng chỉ tổng kết qua một số tác giả mẫu mực. Ba tác giả : Œ-ri-pi-đơ, E-si-lơ và Xô-phô-clơ được ông nhắc nhiều đã viết hơn ba trăm tác phẩm, nhưng ông cũng chỉ có thể đánh giá qua 32 tác phẩm còn lưu lại mà thôi.

Ba tác giả đó lại không cùng sinh ra một thời, hẳn có những khác biệt, nhưng A-rit-xtót lại gộp lại mà

đúc kết như một cái gì thống nhất, và sự đúc kết có phần nào đã tách khỏi những nội dung cụ thể.

Như vậy, sự đúc kết ở *Nghệ thuật thi ca* liệu đã thật sự khách quan chưa, có thiếu tính biện chứng giữa nội dung và hình thức không, có đúng là đặc điểm thống nhất của nền Bi kịch Hy Lạp? Chúng ta còn có thể cân nhắc.

Ấy là chưa kể sau này, nhiều giải thích về một số điểm trong *Nghệ thuật thi ca* rất mâu thuẫn nhau, làm cho thực diện của nó trở nên khó bắt nắm hơn.

Nói những điều trên đây, chúng tôi không hề có ý hạ thấp tầm ảnh hưởng của *Nghệ thuật thi ca*. Dòng kịch A-rit-xtôt (theo những chuẩn mực của Bi kịch Hy Lạp) đã tồn tại hơn hai nghìn năm qua và đã lan tràn hầu khắp trái đất. Phủ định giá trị lịch sử của nó là một điều ngu xuẩn. Chúng tôi chỉ muốn nói: nếu ngủ yên bên nó cũng là một thái độ quá vô tư.

Song trước khi bàn tới những mặt hay và những mặt hạn chế của kịch A-rit-xtôt, thiết tưởng cũng cần điểm lại ở đây những luận điểm chủ yếu (chỉ riêng những điểm có liên quan tới cách biên kịch) đã được nêu lên trong *Nghệ thuật thi ca*.

Và nếu chúng ta nhìn lại *Nghệ thuật thi ca* một cách khái quát, không câu nệ sự trình bày trước, sau của những luận điểm rải rác qua các chương mục, không bỏ qua mối quan hệ nội tại giữa các luận điểm đó thì chúng ta hẳn sẽ thấy đây là một quan niệm rất hoàn chỉnh, chặt chẽ và xuất phát từ một mục đích rõ ràng, nhất quán.

A-rit-xtôt đã quan niệm một tác phẩm bi kịch là thế nào ?⁽¹⁾

Trước hết: *Bi kịch là sự bắt chước một hành động quan trọng và hoàn chỉnh...* (trang 49). *Sự bắt chước hành động là (nhờ vào) cốt truyện* (trang 50). *Cốt truyện là cơ sở, là linh hồn của bi kịch* (trang 52). *Cốt truyện dùng để bắt chước hành động cũng phải là sự miêu tả một hành động* (trang 57).

Và bi kịch, với tính chất là một tác phẩm kịch, tất nhiên cũng phải tuân thủ quy luật chung của kịch, mà sơ dĩ « *tác phẩm được gọi là kịch vì chúng miêu tả những nhân vật hành động...* » (trang 39).

Tóm lại: Bi kịch là một tác phẩm miêu tả những nhân vật hành động theo một cốt truyện nào đó nhằm bắt chước một hành động quan trọng và hoàn chỉnh.

Nhưng mục đích của bi kịch là gì?

A-rit-xtôt đã giải thích: « *Bằng hành động chứ không phải câu chuyện kể, bi kịch tẩy rửa những cảm xúc qua cách kêu gọi sự xót thương và khủng khiếp* » (trang 49).

Thật đã rõ ràng. Chính do mục đích: « *tẩy rửa những cảm xúc qua cách kêu gọi sự xót thương và khủng khiếp* » đó mà Bi kịch cổ đại Hy Lạp đã phải lựa chọn một phương thức nhất định để trình bày và phát triển hành động kịch của mình, hoặc nói một cách khác: cách trình bày và phát triển hành động của Bi kịch cổ đại Hy-lạp là một hình thức phục vụ cho hiệu quả tẩy rửa bằng xót thương và khủng khiếp mà thôi.

A-rit-xtôt đã giải thích: « *Cốt truyện là sự kết hợp các sự kiện* » (trang 50) và ông cũng đã phân cốt truyện ra hai loại: phức tạp và đơn giản. Ông thiên về loại thứ

1. Tất cả những trích dẫn của đoạn này đều theo *Nghệ thuật thi ca*. Sách đã dẫn.

nhất vì theo ông « một vở bi kịch hoàn mỹ cần phải phức tạp chứ không theo lối đơn giản » (trang 65). Như thế nào là cốt truyện chứa đựng hành động phức tạp ? « Hành động phức tạp là hành động mà trong đó sự biến đổi (những số phận) diễn ra có đột biến, nhận biết hoặc đồng thời có cả hai » (trang 61).

Đột biến, theo ông, là sự thay đổi các sự kiện ngược chiều. Còn nhận biết là sự chuyển biến từ chỗ không biết đến chỗ biết, sự nhận biết tốt nhất là khi nào có các đột biến kèm theo nó.

Ở một chỗ khác, A-rit-xtôt cũng lại nói : « đột biến và nhận biết là hai thành phần của cốt truyện. Còn thành phần thứ ba là sự đau khổ... » và « đau khổ là hành động gây ra chết chóc hoặc đau đớn (trang 63) [Bi kịch] không những bất chước hành động hoàn chỉnh mà còn bất chước cả cái khủng khiếp và xót thương » (trang 60).

Đến đây, ta có thể thấy rõ : mục đích tây rứa qua cách khêu gợi sự xót thương và khủng khiếp đó chỉ phối cách xây dựng cốt truyện kịch A-rit-xtôt sít sao biết chừng nào. Ngay khi nói tới tính phức tạp của cốt truyện thì, cái gọi là tính phức tạp ở đây cũng không có gì hơn là việc tìm đến sự thương xót và khủng khiếp mà thôi. Xót thương và khủng khiếp đã như một cái khung khép kín cho hình thức phát triển của một vở kịch. Cảm giác đó càng được tăng lên khi ta tiếp tục nghe A-rit-xtôt nói về tính hoàn chỉnh và qui mô của vở.

Theo ông, « Bi kịch là sự bất chước một hành động trọn vẹn và hoàn chỉnh, hành động này phải có một qui mô nhất định » (trang 54).

Hoàn chỉnh ở đây được biểu như một cái gì có đầu, giữa và cuối. Đầu chỉ mở ra cái đi sau mà không nối tiếp cái gì có trước, còn cuối thì chỉ nối tiếp và khép

lai. Nó vừa bó tròn, lại có tính độc lập ở ngay trong bản thân nó, vừa buộc phải có sự nối tiếp nhân quả hữu cơ giữa các phần với nhau thành một đường thẳng.

Còn qui mô là gì? Tuy nói qui mô lớn nhỏ là do bản thân sự việc xác định nhưng ông cũng đòi hỏi nó phải có hạn độ, mà « hạn độ là đầy đủ khi mà trong đó, đồng thời với việc các sự kiện tiếp diễn theo quy luật xác xuất hay theo quy luật tất nhiên, có thể biến chuyển từ nghịch cảnh sang thuận cảnh, hay ngược lại » (trang 55).

Nếu như ở trên, xót thương và khủng khiếp đã là cái khung cho sự lựa chọn chất liệu cuộc sống để sáng tác, thì tới đây ta lại thấy dung lượng của chất liệu cũng chỉ được phép trong phạm vi đủ để tạo ra một biến chuyển từ hạnh phúc xuống bất hạnh, đã thế mọi sự chỉ được phép tồn tại khi chúng quyện vào nhau theo luật nhân quả trực tiếp mà thôi.

Chưa hết. Để cho sự xót thương và khủng khiếp càng mạnh, A-rit-xtốt lại chỉ ra rằng chỉ nên khai thác chúng trong phạm vi những người thân vì « chỉ có giữa những người thân mà xảy ra sự việc bi thảm, ví dụ: giữa anh với em, con với bố, mẹ với con hay con với mẹ lại giết hại lẫn nhau, hay làm cái gì đó cũng tương tự như vậy, đây mới là những điều mà nhà thơ cần tìm tòi » (trang 70). Còn kẻ thù hành hạ kẻ thù khác hay người không quan hệ gì với nhau mà xử sự như vậy thì đều không gọi được cho người ta nổi xót thương gì cả, có chăng thì lại chỉ là do bản thân sự đau đớn gây ra thôi.

Về luật tam duy nhất. Tuy A-rit-xtốt không dứt khoát nêu ra, nhưng ít nhiều ông cũng đã làm cho người ta nghĩ tới chúng.

Ông viết: « Không nên sáng tác bi kịch bằng lối « kết cấu sử thi ». Tôi hiểu lối « kết cấu sử thi » là nội dung bao gồm nhiều cốt truyện... » (trang 87) hoặc « Một cốt

truyện hoàn mỹ phải là cốt truyện đơn thuần chứ không phải nước đôi... » (trang 66). Đó không phải là yêu cầu hành động duy nhất hay sao.

« Bi kịch cố gắng bằng mọi khả năng, lồng hành động vào trong vòng một ngày, hoặc chỉ vượt khỏi giới hạn này chút ít... » (trang 47).

A-rit-xtôt không nói tới không gian, trường sở. Nhưng do tính duy nhất của hành động và thời gian, nên nhiều người cũng đã đẩy tới tính duy nhất của không gian.

Cái khung nội dung: chuyển biến từ hạnh phúc xuống bất hạnh, do những người thân gây ra và dẫn tới xót thương khùng khiếp, cộng với cái khung duy nhất về không gian thời gian đã làm kết cấu kịch A-rit-xtôt thật sự trở thành khép kín.

Ngoài ra, có một điều hết sức quan trọng cần phải chú ý. Đó là mối quan hệ giữa nhà thơ và đối tượng bất chước.

« Khi xây dựng cốt truyện và gọt rũa văn từ cho các cốt truyện đó phải làm thế nào hình dung được chúng thật sinh động ở trước mắt ».

A-rit-xtôt không dừng lại ở chỗ « hình dung » mà còn đòi hỏi hòa cảm, đồng nhất với đối tượng mô tả nữa. *« Chính trong lúc đó, trong lúc nhìn thấy tất cả một cách hoàn toàn rõ rệt và dường như chính mình tham gia những sự kiện ấy, (nhà thơ) mới có thể tìm được cái mình muốn tìm, mới thấy được mâu thuẫn ».*

Nhưng sự hòa cảm, đồng nhất ở đây để làm gì? Nó không chỉ cần thiết cho sự sáng tạo được tốt hơn, sống động hơn, mà còn có tác dụng làm cho hiệu quả tác động tới người thưởng thức được mạnh hơn. Hòa cảm, đồng nhất vừa là điều kiện sáng tạo vừa là phương thức tác động.

« Nhà thơ cần phải cố gắng hình dung được cả hoàn cảnh của những nhân vật hành động nữa, vì theo bản chất tự nhiên những ai tự mình trải qua (một nỗi cảm xúc nào đó) mới có thể truyền đạt được nỗi cảm xúc ấy đúng nhất, chỉ có người nào xúc động mới thực sự làm cho (người khác) xúc động, và chỉ có người nào phần nộ mới làm cho người khác phần nộ mà thôi. Bởi vậy, thơ ca là lĩnh vực của những người có tài và những người say mê nồng nhiệt, vì những người có tài mới có khả năng biến hóa, và những người say mê nồng nhiệt mới có khả năng « rơi » vào sự đắm đuối ngày ngất ». (trang 82, 83).

Hòa cảm, sau cùng còn là dấu hiệu của tài năng nữa! Chúng ta thấy A-rit-xtôt đã trân trọng và tin tưởng vào sự hòa cảm đến mức nào.

Chính từ đó mà sân khấu A-rit-xtôt đã yêu cầu tác giả hòa vào tác phẩm, diễn viên hòa vào nhân vật qua đó lời kéo khán giả hòa theo sân khấu. Sân khấu cần tạo ra những « ảo giác » như thực để hỗ trợ cho sự hòa cảm của khán giả. Và về phần mình, sự hòa cảm của khán giả lại làm cho họ dễ xúc động hơn, đạt tới hiệu quả « tẩy rửa » mạnh mẽ hơn.

Trên đây, như đã nói, chỉ là những luận điểm chủ yếu trong *Nghệ thuật thi ca* có liên quan trực tiếp tới vấn đề chúng ta đang trao đổi mà thôi.

Thật là kỳ diệu! Từ thuở xa xưa của nhân loại sao lại có thể có một nền nghệ thuật và một bản tổng kết khái quát sâu sắc, chặt chẽ, hoàn chỉnh và nhất quán trong mục đích đến như thế!

Mọi lập luận đều như những lấp lánh của một luồng sáng. Ở đây từ cách chọn chất liệu, đến phạm vi, dung lượng chất liệu, mô hình phát triển, hạn độ v.v... thậm

chỉ đến cả mối quan hệ nhà thơ và đối tượng bắt chước cũng đều gắn bó với nhau trong một nhiệm vụ chung.

Tất cả đã tạo ra cho sân khấu A-rit-xtôt một diện mạo rõ ràng. Người ta thường gọi đó là sân khấu của *ảo giác và hòa cảm*, sân khấu của những mối *cảm xúc*. Hiệu quả của nó rất *tập trung, căng thẳng*. Ngồi trước nó, ta như được chứng kiến một *sự thực hiện tại, khép kín* đang diễn ra trước mắt ta.

Chính do tính hoàn chỉnh và mẫu mực của nó mà «Nghệ thuật thi ca» hàng ngàn năm đã như «pháp chế» của nghề viết kịch.

Nghệ thuật thi ca của A-rit-xtôt đã mở đường cho bao nhiêu vở kịch xuất sắc và cũng đã đẻ ra những «nghệ thuật thi ca» khác để suy tôn và, bảo vệ cho mình.

Nếu chúng ta nhớ lại những vở kịch hay của châu Âu xưa kia, chúng ta hẳn sẽ thấy chúng rất phù hợp với những tiêu chuẩn đã nêu trên.

Nhưng cũng chính vì thế mà trong hàng ngàn năm qua không phải đã không có những xu hướng muốn thoát khỏi sự ngự trị của những luật lệ A-rit-xtôt. Bởi vì tính hoàn chỉnh và nghiêm ngặt của «Nghệ thuật thi ca» đồng thời cũng chính là tính hạn chế của nó.

Phạm một hình thức nghệ thuật nào đó đã đạt tới đỉnh cao nhất, nghĩa là đã đạt được sự phù hợp với những lý tưởng thẩm mỹ của nó, đã đạt được sự hài hòa tuyệt đối giữa nội dung và hình thức, thì khi có sự thay đổi về mục đích sáng tạo, yêu cầu thẩm mỹ và nội dung cụ thể thì sự thích ứng của hình thức đó cũng lại càng trở nên khó khăn hơn.

Mức độ tôn sùng hay nghi hoặc trước những luật lệ của « Nghệ thuật thi ca », trong lịch sử phát triển của sân khấu ngàn năm qua có khác nhau ở từng nước hay từng thời, và thậm chí có lúc ngay trong một nước, ý kiến cũng rất đối lập nhau.

Hãy lấy một ví dụ : ở Pháp là một nước nổi tiếng về sự ngưỡng mộ những luật lệ A-rit-xtôt. Năm 1674, Boalô đã trang trọng tuyên ngôn về luật tam duy nhất và ca ngợi linh thần *Nghệ thuật thi ca* thì năm 1827, Vich-to Huy-gô lại lớn tiếng tuyên bố : « Hãy giáng một nhát búa vào những lý luận, những phương pháp, những phép tắc về thi ca. Hãy vứt bỏ lớp vỏ thạch cao cũ kỹ che lấp bộ mặt của nghệ thuật. Không có luật lệ và cũng chẳng có khuôn mẫu nào cả ! hay nói đúng ra thì chỉ có những luật chung của thiên nhiên bao quát toàn thể nghệ thuật và chỉ có những luật riêng biệt cho mỗi cấu tạo, rút ra từ những điều kiện thích hợp cho mỗi đề tài mà thôi... »

Cho nên, có thể nói, chủ lưu của sân khấu châu Âu cho tới những thập niên gần đây tuy là sân khấu A-rit-xtôt nhưng bên cạnh đó cũng đã tồn tại một dòng sân khấu khác, lúc le lói lúc sáng tỏ, không đi theo hẳn những luật lệ A-rit-xtôt.

Nghiên cứu *Nghệ thuật thi ca* và quan sát sự ứng dụng của nó trong thực tế sân khấu dĩ vãng, Brêch cho rằng, sân khấu A-rit-xtôt tuy có nhiều điểm liên quan tới nhiều mặt trong sáng tạo, nhưng có hai đặc điểm chủ yếu.

Hai đặc điểm đó là :

1. Mục đích và hiệu quả của nó nhằm dẫn tới sự hòa cảm (có người còn gọi là thể nghiệm, đồng nhất).

2. Trong điều kiện xã hội có giai cấp nó đã lấy khái niệm *định mệnh*—dù được hiểu theo nhiều cách và được

thể hiện cũng theo nhiều cách khác nhau—làm một thành tố cơ bản của kịch.

Và như vậy, một vở kịch dù có áp dụng đầy đủ hay không các luật lệ đã được nêu lên trong « Nghệ thuật thi ca », một khi đã chứa đựng những đặc điểm trên thì ông đều xếp vào dòng kịch A-rit-xtốt cả.

Kề ra, nói gọn như vậy cũng có thể có được. Nhưng chúng ta có thể đi sâu hơn và phân chia tỉ mỉ hơn cho dễ phân biệt:

— Chúng ta có thể xếp vào loại kịch A-rit-xtốt cũ tất cả những vở nào, dù mới hay đã viết từ lâu, nhưng theo đúng những đặc điểm và luật lệ trong *Nghệ thuật thi ca*.

— Chúng ta có thể gọi là kịch A-rit-xtốt mới những vở kịch không lệ thuộc vào yếu tố định mệnh, nhưng vẫn tuân thủ ảo giác và hòa cảm, như đa số các kịch bản của nhà văn xã hội chủ nghĩa, tư sản tiến bộ hay như « Cây sừng của bà Ca-ra » của Brèch.

— Chúng ta cũng có thể vẫn liệt vào dòng kịch A-rit-xtốt loại kịch của thời hậu kỳ tư bản chủ nghĩa, loại kịch tư sản bế tắc như kịch phi lý, kịch phản—sân khấu. v.v... vì chúng vẫn dựa vào yếu tố hòa cảm. Còn khái niệm định mệnh thì được thể hiện như những mối quan hệ xã hội phức tạp, không thể lý giải, phi lý bế tắc và con người cũng không có cách nào thoát ra được. Chúng cũng chụp lấy con người như những bàn tay độc ác của định mệnh.

Gọi là phản—sân khấu vì ở đây không có hành động, không có cốt truyện, không có sự thống nhất. Thời gian và trường sở cũng chỉ là những gì trừu tượng.

Nhưng dù là kịch A-rit-xtốt kiểu gì đi nữa thì vẫn không phù hợp với quan điểm triết lý của Brèch.

Trước hết, như ở phần I đã trình bày, theo ông: Số phận con người là bản thân con người và ông không mong tìm một sân khấu ảo giác và hòa cảm mà là một sân khấu giác cách. Ông không mong chờ ở sự tẩy rửa mà tìm đến hành động cải tạo thế giới và con người.

Sau nữa, kiềng kết cấu « khép kín » của kịch A-rit-xtốt đã không cho phép ông rộng tay bao quát được những chất liệu mới của đời sống, mở rộng dung lượng để làm sáng tỏ được những mối tương quan, những quy luật phát triển của xã hội.

Chủ nghĩa tự nhiên ở sân khấu ra đời đã đem lại cho dòng kịch A-rit-xtốt một trang sử mới.

Và thoạt nhìn, Brếch cũng đã đặt khá nhiều hy vọng vào nó.

Bởi vì, một mặt, chịu ảnh hưởng của phong trào công nhân khá phát triển ở châu Âu thời đó, những nhà văn tự nhiên chủ nghĩa đã đưa lên sân khấu khá ồ ạt nhiều lãnh vực mới mẻ thuộc nhiều tầng lớp khác nhau của đời sống. Một mặt, để cho tự nhiên hơn, họ đã phá vỡ nhiều luật lệ viết kịch và sáng tạo ra nhiều dạng mới, ít bị gò bó hơn xưa. Nhưng rất tiếc, do bị hạn chế về nhiều mặt nhận thức triết học và xã hội, cuộc cải cách của họ chưa tiến lên được bao xa thì đã lại rơi vào một bế tắc mới.

Những phản ánh tự nhiên chủ nghĩa có phong phú, đa dạng hơn thật, nhưng lại là *thụ động nhiếp ảnh* và do đó cũng không làm cho người đời hiểu được bản chất của đời sống nhiều hơn. Nhiều khi vì không lý giải được những mối tương quan xã hội phức tạp của chủ nghĩa tư bản, họ đã làm cho sân khấu và cuộc đời không gặp được nhau.

Cùng thời hoặc sau chủ nghĩa tự nhiên không lâu đã xuất hiện hàng loạt tác giả với những quan niệm và phương pháp sáng tác rất khác nhau. Họ đã tạo ra một

sự thay đổi mạnh mẽ đồng thời cũng là một bước khổng hoảng lớn cho dòng kịch A-rit-xtôt.

Luật tam duy nhất đã không còn là một điều đáng chú ý, ngay cả đến hành động kịch cũng bị lung lay, tình huống xuất phát của vở bị thủ tiêu mà không giải quyết, hoặc bị treo lơ lửng, nhân vật không xong tới tương lai như thường lệ mà lại quay về với dĩ vãng, đối thoại không cần trực diện và gẫn bó v.v... Còn biết bao nhiêu thủ pháp mà sân khấu trước đó chưa từng thấy.

Hàng loạt cái cách đó đã làm cho sân khấu A-rit-xtôt vào cuối thế kỷ 19 đầu 20 này trở nên phức tạp tới mức hầu như không định rõ được diện mạo nghệ thuật thật sự của nó ra sao nữa.

Và những cách tân ấy để làm gì? Không như Brêch mong muốn! Chúng không giúp khắc họa những con người làm chủ thế giới mà lại là những nạn nhân bị động và chìm ngập trong những hoàn cảnh, môi trường đen tối. Chúng không giúp làm bật lên những quá trình biến đổi mà chỉ nhằm trau chuốt tỉ mỉ cho những tình trạng ngưng đọng. Chúng không cho ta thấy sự ứng xử tích cực mà chỉ cho ta mơ hồ cảm thấy những tâm hồn khắc khoải. Thậm chí có lúc chúng không cho ta thấy cả con người và những tính cách cụ thể mà chỉ thấy những linh hồn trừu tượng huyền bí (Xơ-rinh-béc), những bí ẩn của cõi vô thức (Mê-tec-linh), những hoạt động khó hiểu của tiềm thức (Lơ-noóc-măng) v.v... Đến như những tác giả đầy thiện tâm, như Ip-xen cũng chỉ làm ta thấy sợ hãi trước thế giới, như Tsê-khốp cũng chỉ là mơ ước một thế giới tốt đẹp hơn mà thôi.

Brêch đã dứt khoát tự xếp kịch của mình vào loại phi A-rit-xtôt, vì ông không tìm thấy ở đây những mục

đích thích hợp với mình đã dành, mà còn vì kết cấu kiểu kịch A-rit-xtốt đã cản trở ông.

Tuy vậy, không phải giữa A-rit-xtốt và ông không có những điều gặp gỡ.

Bréch thống nhất với A-rit-xtốt, rằng: *Cốt truyện là linh hồn của một vở kịch*. Nó không những là sự thể hiện cụ thể của hành động kịch, là xương sống và sợi dây liên kết cho mọi tình tiết mà còn vì có nó, nhờ nó mới thể hiện rõ được quá trình phát triển của sự vật.

Ông cũng tán thành yêu cầu về sự hoàn chỉnh của cốt truyện: *các phần của sự kiện cần phải sắp xếp như thế nào để khi thay đổi hay bỏ đi một phần thì cái chỉnh thể cũng biến động theo. Cái gì mà có hoặc thiếu nó cũng được, thì cái đó không phải là bộ phận hữu cơ của thể thống nhất ấy*.

Ngoài ra, về mọi mặt: phạm vi và cách xây dựng cốt truyện, mối quan hệ giữa các phần kịch, cách trình bày sự kiện, vấn đề tuyến kịch, v.v... ông đều nhận định một cách hoàn toàn khác. Chính vì vậy ông đã đoạn tuyệt với dòng kịch A-rit-xtốt.

Và cũng cần nhắc lại thêm một lần nữa. Cuộc chia tay của ông với dòng kịch A-rit-xtốt không phải chỉ là vì thiên hướng cá nhân.

Cuộc sống đã trao vào tay ông và các nghệ sỹ khác một nhiệm vụ nặng nề: mô tả một thời đại mà sự cáo chung của xã hội phân chia giai cấp đã bắt đầu, cuộc giành giật giữa cách mạng vô sản và chiến tranh đế quốc vô cùng ác liệt. Chủ nghĩa xã hội đã bừng sáng ở trước mặt nhân loại. Và cuộc sống cũng đã trao vào tay ông một hành trang quý giá, đó là chủ nghĩa Mác về sự phát triển lịch sử và xã hội.

2. SỰ PHÁT TRIỂN YẾU TỐ TỰ SỰ THÀNH PHƯƠNG PHÁP TỰ SỰ BIỆN CHỨNG

Bréch đã đoạn tuyệt với dòng kịch A-rit-xtôt. Nhưng cuộc chia tay dứt khoát này đã không xảy ra ngay từ những buổi đầu trong cuộc đời sáng tác của ông.

Bréch viết vở đầu tay *Ba-al* từ năm 1919. Và vở *Những cây sủng của bà Ca-ra* (viết theo những luật lệ nghiêm ngặt khép kín của A-rit-xtôt) ra đời năm 1937.

Trong khoảng 18 năm trời giữa hai vở trên đã có hàng chục vở viết theo nhiều dạng khác nhau, lại có cả hàng loạt vở ngắn theo kiểu kịch giáo dục nữa.

Có nghĩa là sự lựa chọn đã diễn ra trong cả một thời gian khá dài, đầy suy nghĩ và thử thách.

Cũng có nghĩa là: việc tìm đến một hình thức biên kịch mới thay thế cho hình thức kịch A-rit-xtôt cũng đã không diễn ra một cách dễ dàng và nhanh chóng.

Yếu tố quyết định cho sự lựa chọn này là những ảnh hưởng của nền sân khấu E-li-da-bet (Anh) với Sếch-xpia, sân khấu cổ điển Vai-mar (Đức) với Gôt và Sin-lơ, của sân khấu Nô (Nhật-bản) và kinh kịch (Trung Quốc) và ảnh hưởng của sân khấu, điện ảnh Nga Xô-viết.

Bréch đã tìm thấy nhiều yếu tố tự sự trong những sân khấu kể trên. Tuy chúng không phải là những dạng đồng nhất và — trừ sân khấu phương đông — chúng vẫn thuộc quỹ đạo của sân khấu A-rit-xtôt, nhưng ở những mặt nào đó, chúng đã có những phá vỡ, thay đổi và vì thế, chúng đã cung cấp nhiều gợi ý cho Bréch.

Sân khấu đã gây cho Bréch những ấn tượng sâu đậm nhất là sân khấu của Sếch-xpia.

Ở đây, ông không thấy dấu vết của sự gò bó về không gian và thời gian. Trường sở và cảnh trí thay đổi nhanh gọn và phóng khoáng. Thời gian bao quát những khoảng dài lâu. Những tiêu đề ám thị về thời gian, trường sở hoặc nội dung cảnh kịch đã được sử dụng một cách linh hoạt, gợi ý. Sếch-xpia đã trình bày đa số các kịch của mình theo dạng những *tích chuyện sử* đã không vụ vào những hiệu quả đột biến, bất ngờ, vì đa số sự kiện (vì là chính kịch lịch sử) đều đã quen thuộc, mà chú ý nhiều hơn đến cách trình bày quá trình và thực trạng của những sự kiện đó.

Không những thế, Sếch-xpia còn hay sử dụng nhân vật chạy hiệu đề thông báo trước những gì sắp xảy ra ở lớp kịch sau, hoặc ngược lại, tóm tắt những gì vừa xảy ra ở lớp kịch trước. Sếch-xpia cũng đã có lúc không chỉ bắt chước một hành động duy nhất mà là hai hành động đan nhau, tò dăm cho nhau. (*Người lái buôn thành Vơ-ni-dơ*). Cũng không phải chỉ tập trung vào sự mô tả một biến cố về số phận nhân vật mà thôi, mà là cả một cuộc đời, một quãng đời dài.

Bên cạnh bản thân cốt truyện và hành động kịch lại có bao nhiêu lớp bắc cầu, đoạn bình luận, tình tiết phong phú, làm cho ý nghĩa của vở thường được mở rộng hơn, sâu sắc hơn là hàm ý của riêng bản thân cốt truyện kịch.

Sân khấu thời Ê-li-da-bet cũng như của Sếch-xpia đã không cứng nhắc trong phân chia thể tài bi, hài kịch. Tính đa dạng và phong phú của cuộc sống đã khiến nó linh hoạt hơn, không những trong cách chọn lựa chất liệu mà cả ở trong cách sử dụng những phương tiện nghệ thuật để thể hiện chất liệu, v.v... v.v...

Hầu như những phương thức sáng tạo kể trên đều được Brêch vận dụng và phát triển một cách sáng tạo

trong những vở kịch của ông. Vì vậy, có nhiều nhà nghiên cứu đã cho rằng: một trong những cơ sở phát triển của phương pháp sân khấu Béc-tôn Brech là sân khấu Sếch-xpia.

Đúng! Nhưng hoàn toàn không có nghĩa là giữa hai ông không có những dị biệt đáng kể.

Trước hết, ta thấy, tuy ở Sếch-xpia có nhiều điểm khác A-rit-xtôt, nhưng ở bi kịch Sếch-xpia hiệu quả hòa cảm và yếu tố định mệnh vẫn ngự trị.

Chúng tôi đã có lần nói đến, định mệnh tuy ở đây không mang vẻ huyền bí của tiên thiên tiền định và từ bên ngoài rơi vào đầu nhân vật, nhưng nó lại là do dục vọng từ bên trong của nhân vật gây ra, những dục vọng không rõ từ đâu tới, song nhân vật không thể cưỡng lại được, nó cũng có tính tiên thiên, không chịu sự chi phối của hoàn cảnh như một định mệnh.

Đó là tính nguyên tắc cứng nhắc (của vua Va-lăng-xtanh), là sự vong ân bất hiếu (của con gái vua Lia), là sự tham quyền cố vị (của Mặc-bet), là tính kiêu căng công thần (của Cò-ri-ô-lăng), sự ghen tuông (của Ô-ten-lô), v.v... Chính vì thế mà người ta thường nói: Bi kịch của Sếch-xpia là bi kịch của những dục vọng và tính cách.

Mặt khác, tuy trong kịch của Sếch-xpia có nhiều yếu tố tự sự thật, nhưng chúng vẫn không phá vỡ nổi hình thức *kịch tính* A-rit-xtôt, do đó cũng không thể từ bỏ hiệu quả hòa cảm được.

Ở đây có mối quan hệ ràng buộc giữa nội dung và hình thức. Kịch Sếch-xpia là kịch của những tính cách lớn, của những cá nhân (siêu phàm).

Chất liệu đó đòi hỏi một hình thức thích hợp cho nó. Đó là hình thức kịch tính (dramatique). Thế nào là kịch

tính? Phải chăng đó là cái gì có tính gây căng xung đột, đầy say mê, năng động và căng thẳng...!

Và Sếch-xpia, qua những màn kịch, từ thấp lên cao, từ lời đến chặt dần, đã dẫn dắt những vua Lia, Ô-ten-lô, Mắc-bet. v.v... ra khỏi mối ràng buộc con người với gia đình, với xã hội, Nhà nước, đến một nỗi cô đơn hoàn toàn và trong nỗi cô đơn đó, trong sự suy sụp mà tự bộc lộ ra tính cách lớn lao đầy bi kịch của mình. Ở đây, dự vọng là động lực cho sự vận động và mục đích của sự vận động trong kịch, là dẫn tới sự thể nghiệm cá nhân,

Cũng chính vì thế mà Brêch, tuy nhìn nhận ở sân khấu Sếch-xpia có những dấu hiệu mở đầu cho loại kịch tự sự, nhưng ông vẫn coi Sếch-xpia là thuộc dòng kịch tính.

Trong kịch Sếch-xpia, cá nhân giữ địa vị hình tượng trung tâm. Dù nó đã được khắc họa một cách tinh vi, phức tạp và một phần nào đại diện cho những phong trào xã hội, nhưng ta vẫn có cảm giác đó là kịch của những đòi hỏi tự do và giải phóng cá nhân hơn là sự giải phóng và tự do cho toàn xã hội. Ta được thấy những cá nhân đầy khát vọng mà ít thấy những con người có hiệu suất tích cực trong công cuộc biến đổi thực tế và biến đổi bản thân mình.

Xã hội phần nào đã bị thu nhỏ vào những hình tượng cá nhân. Sân khấu phải xoay quanh những nhân vật trung tâm, mọi nhân vật đều được tổ chức quanh mối xung đột của nhân vật trung tâm đó.

Hơn nữa, Sếch-xpia lại thường lấy nhân vật trung tâm để thể hiện cho quan điểm tác phẩm, quan điểm tác giả. Trong tuyên lỵ và tổ chức chất liệu, Sếch-xpia cũng thường tuân thủ — theo Brêch — cái gọi là *tính tuyệt đối* của chất liệu, có nghĩa là ông không muốn

xuất phát từ một tư tưởng chủ đề, một ý định sáng tạo để tuyển lựa và tổ chức chất liệu sao cho nổi bật hơn những điều mà bản thân đời sống khách quan trong kịch không thể làm rõ được.

Cách kết cấu khép kín (tuy đã mở rộng hơn trong kịch cổ đại Hy-lạp rất nhiều) trong kịch Sếch-xpia, dù muốn hay không cũng đã dẫn tới sự khép kín phần nào về nhận thức tư tưởng.

Do đó, Brêch đã học tập rất nhiều ở Sếch-xpia, nhưng ông không muốn dừng lại ở đó.

Sau Sếch-xpia là ảnh hưởng của những nhà viết kịch cổ điển tiền bộ Đức, như: Lét-xinh, Lenx, Gôt, Sin-lơ, Buych-xơ...

Chúng ta hãy mở cuốn *Nghệ thuật kịch thành Hambua* của Lét-xinh và thử tìm xem ông đã nói gì về những khúc tự mộ của Ô-ri-pi-đơ⁽¹⁾

Ô-ri-pi-đơ thường dùng một diễn viên chính hay thậm chí có cả những nhân vật thần linh để nói trước cho khán giả biết phần tiền sử của hành động kịch, nhiều khi cả những gì sắp xảy ra trong kịch nữa. Qua tự mộ, ông đã cho khán giả biết ngay từ đầu nội dung của phần kết thúc và tất cả biến cố bi thảm của kịch.

Nhiều nhà phê bình đã coi đó là một thiếu sót rất lớn của Ô-ri-pi-đơ về mặt kỹ thuật, vì làm như vậy, Ô-ri-pi-đơ đã gây tổn hại cho sự hấp dẫn của vở.

Nhưng Lét-xinh cho rằng: Ô-ri-pi-đơ, với tư cách là một tác giả đã sáng tạo ra những vở bi thảm nhất trong các tác giả bi kịch cổ đại, đã không coi việc gây hấp dẫn và thỏa mãn tính hiếu kỳ là một điều quan trọng

1. Lessing, *Extraits de la Dramaturgie de Hambourg*. Librairie Hachette et C^{ie} Paris, 1885, trang 450 — 486.

trong nghệ thuật của ông. Ông mong tìm sự xúc động, không phải ở chỗ: cái gì sẽ xảy ra mà ở chỗ, nó đã xảy ra như thế nào.

Theo Lét-xinh, nếu có thể trách Ô-ri-pi-đơ thì cũng chỉ có thể trách ông đã để cho nhân vật và thần linh trong các khúc tự mộ trực tiếp kể lại với khán giả và không tiếp tục tham gia vào hành động kịch. Làm như thế, Ô-ri-pi-đơ đã gây ra sự lẫn lộn giữa thể kịch và thể trần thuật.

Nhưng dù như thế, Lét-xinh cũng lại cho rằng: làm như vậy cũng chẳng sao. Bởi vì, *Chỉ trong một cuốn sách lý luận, cuốn sách giáo khoa, người ta mới cần phân biệt các thể tài một cách chính xác. Nhưng khi một nhà thơ thiên tài hỗn hợp nhiều loại thể làm một trong cùng một tác phẩm, làm như thể vì những mục đích cao hơn, thì chúng ta hãy nên quên đi cuốn sách giáo khoa, và chúng ta hãy chỉ nên tự hỏi liệu cái mục đích cao hơn đó có đạt được hay không mà thôi. Đối với tôi, tác phẩm của Ô-ri-pi-đơ, nếu không hẳn là kịch và cũng chẳng hẳn là truyện, thì cũng có quan hệ gì? Các người có thể gọi nó là gì tùy ý, một tác phẩm pha tạp cũng được: miễn là nó làm tôi say mê, làm tôi thích thú hơn những sản phẩm hoán bích của những Ra-xin hay những tác giả dùng mực khác mà các người có thể kể ra, là được. Con la, liệu có thể vì không phải lừa và không phải ngựa mà không còn là một trong những động vật có ích nhất được không?*

Không phải ngẫu nhiên mà Lét-xinh lại đề cập tới vấn đề trên một cách sôi nổi và hùng biện đến thế. Thực ra, từ khi xuất hiện hai loại nghệ thuật: tự sự và kịch thì sự khác biệt, cũng như tác động qua lại biện chứng giữa chúng luôn luôn vẫn là một vấn đề suy nghĩ nghiền ngẫm của các nhà nghệ thuật. Có điều

là, thông thường người ta lại hay nhân danh sự thuần chủng của thể loại mà tuyệt đối hóa sự phân biệt giữa chúng! Chính A-rit-xtốt cũng đã đòi hỏi sự thuần chủng như vậy, khi ông yêu cầu phải coi đội hợp xướng như một diễn viên và ông đã bài bác kiểu hợp xướng của O-ri-pi-đơ.

Những ý kiến của Lét-xinh trên đây cũng đã tìm thấy sự đồng vọng mạnh mẽ của Sin-lơ và Gôt. Sin-lơ, tuy ủng hộ A-rit-xtốt và rõ ràng là một tác giả «kịch tính» bậc thầy, nhưng cũng vẫn thường cho rằng, A-rit-xtốt đã buộc tội không thương tiếc cả những kẻ nô lệ hình thức bên ngoài lẫn những kẻ bất chấp mọi hình thức.

Và trong một bức thư gửi cho Gôt, Sin-lơ viết đại ý: về bản chất mà nói, thơ đầy lui về dĩ vãng tất cả những gì là hiện tại và do đó nó đẩy ra xa những gì gần gũi. Như thế, thơ buộc nhà viết kịch phải giữ sao cho thực tế có một độ cách xa với chúng ta, cái thực tế tác động đến chúng ta một cách riêng tư, và nhà viết kịch cũng buộc phải bảo đảm cho trái tim mình một sự tự do sáng tạo nhất định đối với chất liệu. Trong quan niệm cao cả nhất của mình, bi kịch bao giờ cũng hướng tới tính chất tự sự và chỉ có như vậy bi kịch mới thật sự là thơ...

Ở đây, cần hiểu khái niệm tự sự như thế nào? Trong bài nói về thơ tự sự và kịch, Gôt đã nói tới nhiều điểm tương đồng giữa hai thể loại. Điểm khác biệt duy nhất, theo Gôt, là ở chỗ: nhà thơ tự sự thì trình bày sự kiện như một *cái tuyệt đối đã trôi qua* còn nhà viết kịch thì lại trình bày nó như một *cái tuyệt đối hiện đang diễn ra*...

Gôt cũng thường cho rằng; kẻ ham mê nghệ thuật và không chuyên nghiệp sẽ không bao giờ có thể mô tả được sự vật khách quan, hẳn ta bao giờ cũng chỉ mô

tả được tình cảm của hắn đối với khách quan mà thôi. Hắn trốn chạy trước tính cách của sự vật khách quan...

Rõ ràng Sin-lơ và Gôt đã rất coi trọng sự gián cách nhất định của nhà thơ đối với chất liệu sáng tạo và dù là những nhà thơ bốc lửa thì hai ông cũng đã đòi hỏi nhà thơ phải có một thái độ khách quan nhất định.

Ngoài ra, nếu Lét-xinh đã tỏ ra hứng thú đối với những khúc tự mộ của Ô-ri-pi-đơ thì Sin-lơ lại đề cao hết lời vai trò của dàn đồng ca trong bi kịch cổ đại.

Trong *Bài tựa của Vị hôn thê Mét-xin*⁽¹⁾ Sin-lơ đã viết: « Dàn đồng ca, bản thân nó, không phải là một nhân vật, mà là một khái niệm chung... Dàn đồng ca từ bỏ cái thế giới chật hẹp của hành động kịch để vươn tới dĩ vãng và tương lai, vươn tới những dân tộc và những thời đại xa xưa, vươn tới toàn thể nhân loại, nó rút ra cái tổng số của những thành tựu lớn lao của cuộc sống và nói lên những bài học của sự khôn ngoan... Dàn đồng ca thanh lọc bi kịch bằng cách tách sự suy ngẫm ra khỏi hành động kịch, và như vậy, nó lại đem lại cho bi kịch, bằng chính sự tách biệt đó, tất cả cái sức mạnh của thi ca... »

Ta thấy : Sin-lơ đã đi xa hơn Lét-xinh. Nếu Lét-xinh, bằng những lý lẽ hùng biện, đã bênh vực cho khả năng kết hợp giữa tự sự và kịch tính, thì Sin-lơ, với thái độ dứt khoát, đã khẳng định kịch phải vươn tới tính tự sự nếu nó muốn đạt tới cái sức mạnh cao cả và thi vị nhất của nó.

Ngoài ra, sân khấu phương đông, nhất là sân khấu Nô (Nhật Bản) và kinh kịch (Trung Quốc) cũng đã gây cho Bréch nhiều hứng thú. Ông đã nghiên cứu nhiều

1. L'Art du Théâtre. Odette Aslan. Editions Seghers. Paris 1953, trang 207.

vở Nô và năm 1935 cũng đã có dịp xem Mai Lan Phương biểu diễn và thuyết minh về nghệ thuật kinh kịch tại Mạc-tư-khoa.

Cũng như ở Sếch-xpia, Bréch đã tìm thấy ở sân khấu phương đông sự phóng khoáng về không gian và thời gian, cách cấu trúc thoáng mở, lối phát triển hành động kịch không hoàn toàn theo đường thẳng và đặc biệt là những thủ pháp gián cách trong nghệ thuật biểu diễn.

Trong tiểu luận *Hiệu quả gián cách trong nghệ thuật của diễn viên Trung Quốc*⁽¹⁾, Bréch đã biểu lộ sự khâm phục đối với trình độ kỹ thuật của những diễn viên kịch hát phương đông. Người diễn viên kinh kịch lên sân khấu không ý lại vào sự rung cảm may rủi mà dựa vào những kỹ thuật chắc chắn nhất. Họ không vụ ảo giác. Họ biểu diễn và luôn tự kiểm soát trong quá trình biểu diễn. Mọi chi tiết trong quá trình diễn xuất đều đã được tính toán, tuyển lựa và thực luyện...

Và rồi lại còn có bao nhiêu thủ pháp gián cách lý thú! Bréch đã khẳng định tính hơn hẳn của nghệ thuật biểu diễn kinh kịch so với lối biểu diễn tự nhiên chủ nghĩa, tả thực bỏ sót, đắm mình trong ảo giác của sân khấu châu Âu thời đó.

Nhưng mặt khác, Bréch cũng cảm thấy trong hiệu quả gián cách của sân khấu Trung Quốc là một thứ kỹ thuật biểu diễn có thể đổi chỗ, có nghĩa là thiếu tính riêng biệt và có thể sử dụng ở một sân khấu khác. Sân khấu Trung Quốc nhuộm vẽ xa hoa kiểu cách, còn khái niệm trong cách trình bày những cảm xúc nhập loại, khô cứng và đôi khi lằm lằm trong những quan niệm về xã hội.

1. B.Brecht. Ecrits sur le théâtre. L'Arche. Paris. 1963 - trang 120 - 127.

Và Brêch cho rằng nguyên nhân và mục đích của những hiệu quả gián cách đó là đáng nghi ngờ và xa lạ với mục đích sân khấu của ông. Chúng còn đượm nhiều vẻ huyền bí và không giúp con người hiểu rõ được những điều huyền bí đó.

Brêch đã sử dụng phương pháp gián cách theo một kiểu hoàn toàn khác với sân khấu Trung Quốc và cũng nhằm một mục đích khác.

Một nguồn ảnh hưởng hết sức quan trọng nữa là ảnh hưởng của nền văn học nghệ thuật Xô-viết.

Thời kỳ Brêch bắt đầu sáng tác nghệ thuật và tìm đường sáng tạo cũng đúng vào thời kỳ Cách mạng tháng Mười và thời kỳ ra đời của nền văn học nghệ thuật Xô-viết trẻ tuổi.

Khi trả lời khán giả về ảnh hưởng của nghệ thuật Xô-viết đối với mình, Brêch thường hay nhắc đến tên tuổi của Máy-éc-hôn, Mai-a-kốp-xki, Ấy-den-xianh, Trê-ti-a-cốp, Vác-tan-gốp...

Năm 1930, Brêch cũng đã có dịp trực tiếp trao đổi và kết bạn với Máy-éc-hôn khi ông này đưa nhà hát của mình sang diễn tại Béc-lin.

Nếu Brêch cảm thấy có sự gần gũi giữa mình và Sếch-xpia, cũng như những nhà cổ điển Đức về quan niệm kịch, về một số mặt trong phương pháp sáng tác thì đặc biệt đối với các nhà nghệ thuật Xô-viết, ông lại tìm thấy sự gần gũi về mặt tư tưởng.

Brêch đã từng nhiều lần nói đến những kinh nghiệm kết hợp giữa chính trị và nghệ thuật của các nhà nghệ thuật Xô-viết. Qua những nhà nghệ thuật kể trên, ông thấy ý nghĩa xã hội của tác phẩm bao giờ cũng được nhấn mạnh, xu hướng phục vụ chính trị rất cụ thể. Họ đều đã đi vào những chủ đề lớn của thời đại và đều

mong muốn tác động một cách tích cực vào quá trình biến đổi ý thức của con người, tuy rằng, ở mỗi ông, có một dáng vẻ khác nhau và trong từng ông, cũng có những thay đổi qua từng giai đoạn.

Tính sân khấu trong các vở kịch của Mai-a, được thể hiện một cách sáng tạo trong các vở diễn của Máy-éc-hôn đã củng cố thêm lòng tin của Brêch vào sự phớt bỏ ảo giác. Brêch cũng đã học tập nhiều kinh nghiệm về cách phân cảnh, về kỹ thuật móng-ta-dơ (montage) về thủ pháp « hồi khúc » (retour en arriere) thủ pháp đặc tả, cách xử lý tiết tấu nhanh gọn, cách phát triển mâu thuẫn qua lượng đổi chất đổi v.v..., trong các phim của Ấy-den-xtanh...

Tuy vậy, Brêch cũng luôn luôn tự thấy giữa ông và các nhà nghệ thuật Xô-viết có những điểm khác biệt.

Điểm khác biệt đầu tiên là ở nhiệm vụ sáng tạo. Trong lúc các nhà nghệ thuật Xô-viết cố gắng mô tả xây dựng xã hội chủ nghĩa thì Brêch lại phải tập trung vào việc tố cáo chế độ xã hội tư sản và kêu gọi thủ tiêu chế độ phân chia giai cấp, trong khi các nhà nghệ thuật Xô viết làm thơ viễn vọng tương lai thì Brêch lại phải bám sát việc tố cáo ý thức hệ phát xít hiện tại.

Máy-éc-hôn, Ấy-den-xtanh, dù có sử dụng nhiều kỹ thuật mới nhưng vẫn chú ý nhiều đến yếu tố xúc cảm. Còn Brêch trước sau vẫn chú trọng gián cách và chú ý nhiều hơn đến yếu tố nhận thức.

Brêch đã đoạn tuyệt với dòng kịch tính A-rit-xtôt, đã tiếp thụ một cách sáng tạo những yếu tố tự sự rải rác trong các sân khấu tiến bộ của thế giới cổ kim, để tiến tới một hình thức biên kịch cụ thể như thế nào ?

Đó là một vấn đề đến đây cần tìm hiểu. Nhưng đó cũng là một vấn đề khó có thể trình bày được thật minh bạch. Bởi vì, chính ông chưa bao giờ có tham

vọng đề ra những luật lệ cụ thể nào và hơn thế, ông thường phủ nhận việc định ra luật lệ.

Theo ông, không bao giờ nên khuôn các sáng tác theo những luật lệ cụ thể định sẵn. Nhiều nhất thì cũng chỉ có thể phác thảo ra một phương pháp bao quát chung nhất mà thôi.

Điều đó không có nghĩa là Brecht đã coi nhẹ phần kỹ thuật và hình thức trong quá trình sáng tạo. Hoàn toàn ngược lại. Ông thường nghĩ, không thể có một nội dung nghệ thuật nào mà lại không bám vào một hình thức cụ thể tương ứng và ông cũng thường nói, bao lâu trong đầu ông chưa hình thành xong cái hình thức cụ thể cho một vở kịch nào đó thì cũng có nghĩa là bấy lâu nội dung của vở kịch đó, ở trong óc ông vẫn còn ở trạng thái mơ hồ không ổn định.

Brecht không đề xuất những luật lệ mà chỉ kêu gọi những suy nghĩ về phương pháp. Mục đích của phương pháp cũng chỉ là nhằm tổ chức và phát triển nội dung, cốt truyện, các tình huống và nhân vật sao cho phù hợp với quy luật của xã hội mà thôi. Và một phương pháp nghệ thuật đúng đắn, theo ông, không thể chỉ xuất phát từ những nguyên tắc mỹ học mà, trước hết, phải xuất phát từ thực tiễn đời sống.

Chúng ta có thể phác họa phương pháp biên kịch của Brecht đại thể như sau:

Đó là phương pháp *tự sự biện chứng*. Tự sự trong thái độ của nhà viết kịch đối với chất liệu, đối với hành động kịch mà tác giả muốn bắt chước. Biện chứng trong cách lý giải và cách trình bày nội dung cuộc sống và con người trong kịch mà tác giả mô tả.

Thế nào là tự sự trong thái độ bắt chước?

Đó là thái độ — như A-rit-xtôt đã nói — *Kể về một sự kiện coi như một cái gì tách biệt với mình, và như*

sau này Sin-lơ và Gôt đã giải thích thêm, trình bày sự kiện như một cái tuyệt đối đã trôi qua... mô tả sự vật khách quan chứ không phải chỉ là nói lên tình cảm chủ quan trước cái khách quan mà thôi...

Làm sao có thể thực hiện được điều đó trong khi Hê-ghe-n định nghĩa kịch là thể loại kết hợp ở trong bản thân nó tính khách quan của sử thi với những nguyên tắc chủ quan của thơ trữ tình ? / Trong khi A-rit-xôt lại ca ngợi hết lời Ô-me-ro, rằng: dù là trong sử thi, bản thân ông cũng rất ít phát ngôn trong khi những nhà thơ khác thì lại có mặt ở khắp mọi nơi trong tác phẩm của mình ?⁽¹⁾

Chính vì muốn mọi điều cần nói trong kịch đều được bộc lộ dưới dạng đối thoại, dưới dạng hành động của những nhân vật mà Sếch-xpia đã nấu mình kín đáo sau những nhân vật trung tâm của mình.

Cũng chính vì thế, mà sau này chủ nghĩa tự nhiên, vì không tìm ra được những nhân vật trung tâm có vị trí tiêu biểu, có ý thức tiến bộ như nhân vật thời phục hưng, nhưng lại muốn đạt được một cái gì cao hơn những nhân vật hành động, nên đã phải sáng chế ra loại nhân vật đầy sáng suốt, lắm lý sự, đi bên cạnh những nhân vật kịch như một nhà thâm phán, một vị trọng tài đã được tác giả mách bảo cho mọi điều hay lẽ thiệt. Nó là một nhân vật lơ lửng, không hiện thực và cũng thiếu cả tự nhiên.

Brêch đã dứt khoát trong thái độ và dứt khoát cả trong thủ pháp thể hiện. Ông không tự buộc mình phải núp sau lưng, phải hòa vào nhân vật như A-rit-xôt yêu cầu.

1. Nghệ thuật thi ca. Sđd. Trang 107.

Nhân vật — dù nó có tiến bộ đến đâu — nhưng với tư cách là một người trong cuộc bị ràng buộc trong những điều kiện lịch sử nhất định, cũng không thể nhìn nhận mọi vấn đề bao quát như chúng ta, những người ngoài cuộc, với những điều kiện lịch sử khác.

Ngay trong trường hợp mà nhân vật có hết mực sáng suốt đi nữa thì việc bình giá nó vẫn cứ là việc của chúng ta, chứ không phải là việc của bản thân nó.

Brêch không hòa theo nhân vật, ngược lại, luôn tự đòi mình phải cao hơn nhân vật, đứng trên quan điểm của nhà văn, của thời đại mà nhìn nhân vật.

Và cái phần cao hơn đó, cái phần suy nghĩ và giải thích bình giá của tác giả, ông đã công khai bộc lộ dưới hình thức đồng ca, các khúc hát, khổ thơ xen kẽ trong kịch, hoặc các tiêu đề, tư liệu âm thị giữa các cảnh, cách bố trí có dụng ý những lớp kịch tương phản, v.v... để tự chúng nói rõ thêm những điều tác giả không muốn nói bằng lời...

Những thủ pháp, hình thức này một phần nói lên rõ ràng những điều tác giả cần nói, một phần lại được sử dụng như những yếu tố gián cách để phá vỡ dòng hòa cảm của người xem vào cốt truyện kịch.

Brêch không sợ sự bộc lộ công khai những ý kiến của tác giả. Tại sao lại phải giấu giếm điều đó, khi chúng ta đều thừa nhận rằng: tác phẩm, dù muốn hay không, cũng vẫn là một tuyên ngôn của tác giả mà thôi.

Vấn đề không phải ở chỗ công khai hay kín đáo mà ở cách bộc lộ (dù kín đáo hay công khai) có tính nghệ thuật hay không.

Như vậy, Brêch đã coi cốt truyện kịch là một cái gì tách biệt với mình, ông luôn giữ cho thực tế có một độ cách xa để dành cho mình sự tự do sáng tạo nhất

định đối với chất liệu, như Sin-lơ đã mong muốn. Và đồng thời, qua những phần trực tiếp bộc lộ ngoài cốt truyện kịch, Brech cũng đã tránh không dừng lại ở tính tuyệt đối của chất liệu, như Sếch-xpia đã vấp phải trước đây.

Xét về mặt khác, Brech cũng coi cốt truyện kịch như một câu chuyện đã trôi qua, chứ không như dòng kịch A-rit-xtôt, cứ cố làm ra vẻ như một hành động đang diễn ra trước mắt ta.

Ở đây, có những khác biệt rất lớn.

Trước hết, Brech đã coi mọi vở kịch tự sự của ông là một *câu chuyện* (Récit) được kết cấu một cách phóng khoáng chứ không chỉ là một *hành động kịch* (action dramatique) bị thu gọn một cách tập trung, dồn ép theo mô hình định sẵn (thắt nút và mở nút).

Do đó, tuy vẫn là hình thức kịch — đối thoại giữa những nhân vật hành động — nhưng Brech lại xây dựng cốt truyện kịch của mình theo kiểu « kết cấu sử thi », có lúc theo cả « kiểu chấp đoạn »... những điều mà A-rit-xtôt khuyến nên tránh nhất⁽¹⁾.

Sau nữa, câu chuyện kịch ở đây lại được thể hiện đứt khoát như một câu chuyện đã xảy ra, được kể lại (bằng sân khấu) chứ không phải *dưới dạng* như một câu chuyện đang trực tiếp xảy ra trước mắt người xem.

(Chúng tôi dùng hai chữ *dưới dạng* vì thực ra ngay ở dòng kịch A-rit-xtôt thì mọi vở kịch cũng đều không thực sự đang xảy ra trên sân khấu, chúng đều là kết quả của hư cấu, đã xảy ra, nhưng nhờ cách thể hiện, người ta muốn gây ra cảm giác đó mà thôi).

(1) *Nghệ thuật thi ca*. Sđd, Trang 60 và 87.

Dứt khoát coi như một cái gì đã xảy ra, được kể lại với làm ra vẻ như một cái gì đang trực tiếp xảy ra, là khác nhau.

Nếu ở trường hợp dưới, trình tự lô-gích của thời gian thực tại (giữa các cảnh và trong từng cảnh kịch) là quan trọng, thì ở trên, điều đó lại không cần thiết.

Nếu ở trường hợp dưới, vai trò của người kể chuyện phải giấu đi một cách kín đáo, thì ở trên, sự hiện diện của nó lại được chấp nhận một cách cởi mở.

Và khi vai trò của người kể chuyện (dưới hình thức này hay hình thức khác) đã được chấp nhận, khi cuộc sống trong kịch không còn là một cái gì đang diễn ra mà chỉ là được tái hiện lại, thì điều đó có nghĩa là *tính tuyệt đối* của thời gian và nội dung cuộc sống đó đã bị giảm thiểu, cũng có nghĩa là sự công nhận rằng giữa cuộc sống (trong kịch) và người xem đã có một yếu tố trung gian, đó là sự sắp xếp nghệ thuật của người kể chuyện.

Người kể chuyện, tất nhiên đã nắm vững trước quá trình, trước sau của sự việc, sẽ nhìn nó với con mắt bao quát hơn, bình tĩnh hơn, do đó có thể chủ động theo mục đích sáng tạo của mình mà lướt qua những chỗ không cần, nhấn mạnh những điểm mấu chốt, ấn định trình tự trong cách kể, giảm bớt hoặc ngược lại, gia tăng các chi tiết phụ bên lề để làm cho câu chuyện được sáng tỏ... tóm lại: được quyền chủ động trình bày câu chuyện không hoàn toàn theo lô-gích khách quan của bản thân nó, như việc làm của một nhân chứng thụ động.

Quyền chủ động này sẽ được người xem chấp nhận như kết quả tất yếu của sự công nhận quyền hiện diện của người kể.

Còn thế nào là biện chứng trong cách lý giải và trình bày cuộc sống trong kịch?

Trong phần I khi giới thiệu và giải thích những tiền đề triết học và mỹ học, chúng tôi đã rải rác nói đến vấn đề này.

Tuy nhiên, ở đây có lẽ cũng cần thiết nhắc lại tổng quát một lần nữa,

— Trước tiên, Brêch-tơ đòi hỏi mình phải có cái nhìn cuộc sống như một cái gì luôn thay đổi và có khả năng thay đổi. Trong cái *tĩnh* phải tìm thấy cái *động* vì thực ra không có cái *tĩnh* thực sự, càng không có cái *muôn thuở*. Cái *tĩnh* thường chỉ là cái vẻ ngoài của những cái động yếu ớt, chậm thay đổi mà thôi. Thậm chí có khi ngay cả những sự kiện rất động, nhưng nếu chúng lại được nhắc đi nhắc lại với một nhịp đều đều nhất định thì chúng sẽ có cái vẻ *tĩnh*, cho nên *tĩnh* bao giờ cũng là tương đối, nhất thời và động mới là tuyệt đối và thường xuyên.

— Sở dĩ cuộc sống luôn thay đổi là vì nó đa dạng phức tạp và chứa đựng trong bản thân nó những *mâu thuẫn*. Mâu thuẫn là bản chất của sự vật và thống nhất chỉ là tạm thời. Trong mọi vật, mọi người và mọi sự kiện đều chứa đựng cái như chúng đã xảy ra, nhưng đồng thời cũng lại chứa đựng cái khiến chúng có thể xảy ra khác đi. Vì chúng phát triển, không *tĩnh* tại nên chúng có thể biến đổi từ chỗ đã biết đến chỗ chưa biết. Và vạn vật, dù chúng lúc này là như thế, đều chứa đựng bên trong một cái « chưa biết », một cái « khác », một cái « mạnh mẽ » trái ngược với cái hiện nay của chúng.

Cho nên nhà viết kịch phải thấy rõ đầy đủ những mâu thuẫn trong tình cách, trong sự ứng xử, trong mọi mối tương quan xã hội, mâu thuẫn giữa cá nhân và tập thể, giữa những tập thể với nhau, v.v...

— Nguyên nhân chủ yếu của những mâu thuẫn ấy là sự mất thăng bằng giữa sức sản xuất và quan hệ sản

xuất xã hội, mất thăng bằng giữa thượng tầng kiến trúc và hạ tầng cơ sở. Và mâu thuẫn bản thân nó cũng luôn luôn phát triển, do vậy lại phải nhìn thấy *qui luật* và *quá trình* phát triển của nó. Về điểm này, Brêch khuyên mọi người hãy nghiên cứu kỹ những lời dạy của những nhà kinh điển mác-xít.

— Những điều cần chú ý là ở chỗ: Phép biện chứng không những chỉ là điểm tựa giúp nhà viết kịch biết nhìn cho đúng thực chất của sự vật mà phép biện chứng còn là cơ sở cho sự lựa chọn phương pháp và hình thức trình bày sự vật nữa.

— Cũng dựa trên tinh thần biện chứng mà nhìn lịch sử và xã hội, Brêch đã không xây dựng những cá nhân làm hình tượng trung tâm cho tác phẩm. Chỉ cá nhân đơn lẻ không tạo ra những mối quan hệ xã hội. Sân khấu cần trình bày những tập thể, những nhóm, lớp người, mà trong đó những cá nhân đơn lẻ sẽ phải chọn lựa, quyết định lấy những hành động, thái độ xử sự của mình.

— Thấy vì chạy theo những *phản ứng tâm trạng* hay những cuộc *giải phẫu tâm lý*, Brêch chú ý phản ánh những *hành động ứng xử* của con người trong xã hội. Hành động ứng xử mới nói rõ được con người cụ thể, mới tạo ra những mối quan hệ thực sự, mới dẫn đến đổi thay.

Brêch cũng không mô tả những « trạng huống » như những gì bất di bất dịch, ông coi đó là cái có tính lịch sử cụ thể và thể hiện nó trong những quá trình phát triển nhất định.

Và tất cả những điều trên: thái độ biện chứng trong cách nhìn và cách thể hiện cuộc sống đó để làm gì?

Để dẫn tới niềm vui của con người biện chứng. Bởi vì: Tự biến đổi bằng nghệ thuật hay bằng những hoạt

động khác và thông qua nghệ thuật mà tự biến đổi vì những hoạt động khác há chẳng phải là một niềm vui lớn của con người đó sao. Trong khi con người phải nhần nhục phục tùng thiên nhiên thì con người cũng có thể tự hào ra mệnh lệnh lại cho thiên nhiên.

Đối chiếu phương pháp biên kịch tự sự biện chứng của Brech với « Nghệ thuật thi ca » của A-rit-xtôt chúng ta thấy gì?

Một điều rõ ràng là giữa hai ông đã có một điểm nhất trí, rằng: « *Cốt truyện là linh hồn của một vở kịch và cốt truyện phải hoàn chỉnh, cần phải sắp xếp như thế nào để khi thay đổi hay bỏ đi một phần thì cái chỉnh thể cũng biến động theo, cái gì mà có hoặc thiếu nó cũng được, thì cái đó không phải là bộ phận hữu cơ của thể thống nhất ấy*⁽¹⁾ ».

Đó là một điểm nhất trí hết sức quan trọng. Vị trí cốt truyện trong quan niệm sáng tác của Brech có trọng lượng đến mức nào, chúng tôi đã nói rõ ở phần một.

Đến đây, cần nói rõ hơn. Tuy hai ông đều cho kịch phải có cốt truyện và cốt truyện phải hoàn chỉnh thống nhất; nhưng về giá trị của từng phần trong cốt truyện thì Brech lại có cách nhìn hơi khác.

Một mặt ông cũng yêu cầu các phần trong cốt truyện phải tuân thủ tính hoàn chỉnh thống nhất chung của cả vở, nhưng ông cũng lại yêu cầu từng phần (hồi, cảnh hoặc từng lớp kịch) có tính độc lập tương đối của nó. Có thể coi mỗi phần đó cũng là một cái gì tương đối trọn vẹn, đầy đủ, có ý nghĩa riêng. Vì vậy trong kịch của Brech thường thấy tiêu đề (bằng những hình thức khác nhau) cho từng cảnh. Trong vở *Những nỗi khổn khổ và khiếp*

1. *Nghệ thuật thơ ca*, sđd, trang 57.

sự dưới đệ tam cộng hòa có thể nói là một hệ thống vô -
nhỏ độc lập nhưng lại gắn bó với nhau trong một chủ
đề chung.

Có lẽ sự nhất trí về tính quan trọng và hoàn chỉnh
của cốt truyện cũng là điều nhất trí duy nhất. Tiếp đến
những điểm sau, ý kiến hai ông hoàn toàn khác biệt.

— A-rit-xtôt yêu cầu cốt truyện phải có hạn độ trong
qui mô dung lượng, mà qui mô đầy đủ cũng chỉ có
nghĩa là làm rõ được sự chuyển biến từ nghịch cảnh
sang thuận cảnh hay ngược lại. Nói một cách khác chỉ
cần làm rõ được một sự thay đổi về số phận của nhân
vật là được.

Bréch thường không chỉ tự đóng khung ngôi bút của
mình vào một biến cố số phận. Kịch của ông thường là
cả một quãng đời dài với nhiều mối xung đột, qua đó
mà bộc lộ được đầy đủ mối tương quan giữa con người
và xã hội với những quy luật phát triển rộng lớn của
nó. *Cuộc đời của Ga-li-lê* bao quát 32 năm, *Mẹ can đảm*
và những người con trải dài 12 năm v.v... Từ đó, yêu
cầu thống nhất về thời gian và trường sở cũng không
còn lý do tồn tại nữa.

Dung lượng được mở rộng, song cũng không chỉ
nhằm để có được nhiều biến cố số phận hơn trong
kịch A-rit-xtôt. Trong nhiều vở của ông, thậm chí còn
không có một biến cố số phận thực thụ (kiểu A-rit-
xtôt) nào, như trong *Mẹ can đảm*.

— A-rit-xtôt đã phân rã loại hành động kịch đơn giản
và phức tạp và đòi kịch hoàn mỹ phải phức tạp, mà
phức tạp có nghĩa là sự biến đổi số phận diễn ra có
đột biến, nhận biết và đau khổ.

Bréch đã không gán tính chất phức tạp với đột biến,
nhận biết và đau khổ. Tính phức tạp ở ông là dựa vào
về đa dạng của những xung đột, sự phong phú của

những mối tương quan xã hội và sự khám phá ra được nhiều dẫn chứng và những qui luật phát triển của cuộc sống và con người.

— A-rit-xtôt yêu cầu cách phát triển hành động kịch phải theo đường thẳng, liên tục và theo luật nhân quả trực tiếp hữu cơ.

Qua các vở kịch của Brêch ta thấy sự phát triển hành động kịch không phải lúc nào cũng theo đường thẳng mà nhiều lúc đi vòng, không phải lúc nào cũng liên tục mà nhiều khi đứt đoạn hay nhảy vọt, không phải lúc nào cũng theo luật nhân quả trực tiếp mà là gián tiếp.

Cách phát triển hành động kiểu đó, hình như đã làm giảm đi phần nào tính chặt chẽ (về kết cấu) tính căng thẳng (về hiệu quả) tính hấp dẫn, hồi hộp (trong thưởng thức) mà chúng ta đã quen gặp ở sân khấu kịch tính.

Nhưng, cùng với những điểm ở trên, ta lại như bắt gặp ở đây một khung trời rộng rãi hơn, ta được ngắm nhìn một cách bình tĩnh, không hồi hộp, ta được nhìn những cái trực diện dễ thấy và cả những gì xa hơn, ta không chỉ thấy nguyên nhân trực tiếp mà còn thấy cả những nguyên nhân tiềm tàng, ẩn náu.

— Ở sân khấu kịch tính A-rit-xtôt xưa kia, với lý do bị hạn chế về không gian và thời gian, cuộc sống thật sự đã bị tước giảm đi một phần. Vì hiệu quả tẩy rửa bằng xót thương và khủng khiếp, sự mô tả cụ thể các sự kiện lại nhường thêm một bước cho sự phản ánh những phản ứng tâm trạng. Người xem được thấy sự kiện cụ thể đầy đủ thì ít mà được nghe những phản ứng tâm trạng của nhân vật thì nhiều.

Đến cuối thế kỷ 19 đầu 20, với sự ra đời và khủng hoảng của chủ nghĩa tự nhiên, các sự kiện lại càng bị những cuộc giải phẫu tâm lý lấn át một cách dữ dội.

Bréch đã phục hồi lại địa vị của những sự kiện sân khấu, địa vị của những hành động ứng xử của con người trong xã hội. Một mặt, như đã nói, ông không lúc nào quên địa vị của nhà nghệ thuật trước cuộc sống trong kịch nhưng lại cũng rất tôn trọng tính khách quan của cuộc sống đó.

— Trong sân khấu kịch tính A-rít-xtôt, xung đột thường được biểu lộ một cách công khai, quyết liệt và có tính đối kháng không khoan nhượng. Công khai giữa hai cá nhân, giữa cá nhân và xã hội hay giữa những tập thể trong xã hội với nhau v.v... Đó là một hình thức biểu hiện của xung đột. Và hình thức đó phù hợp với những điều kiện lịch sử xã hội cụ thể của nó.

Ngày nay, với những điều kiện lịch sử xã hội cụ thể khác trước, hình thức biểu hiện của xung đột rõ ràng có phần đa dạng hơn nhiều. Thậm chí, có lúc xung đột, vì những lý do đặc biệt, không bộc lộ ra công khai thì cũng phải coi đó là một dạng của xung đột và cách mô tả nó sẽ khó khăn hơn nhiều.

Hình thức biểu hiện xung đột trong kịch của Bréch vì thế rất khác nhau. Tuyển xung đột, không như thường lệ, đi từ thấp lên cao qua các điểm cao trào rõ rệt. Không những thế, để tránh những phút kịch động, để giữ cho người xem bình tĩnh mà đánh giá sự việc, đôi khi ông lại lướt qua những « pha » gây căng, mà nếu là ở một tác giả kịch tính thì không thể nào lại có thể cho qua được.

Chẳng hạn trong *Cuộc đời Ga-li-lê*, đoạn Ga-li-lê phủ nhận kết quả phát minh của mình lại không trực tiếp xảy ra tại sân khấu. Người xem chỉ thấy hậu quả của nó cùng những đánh giá của chung quanh đối với sự đầu hàng đó mà thôi.

— Ở sân khấu kịch tính A-rit-xtôt, hình thái của lộ trình phát triển hành động kịch đã được quyết định ngay từ tình huống xuất phát. Dù nội dung cụ thể có quanh co uốn khúc gì đi nữa thì đó cũng chỉ là sự chuyển biến của tình huống xuất phát sang một tình huống tương phản với nó — nếu là một hài kịch, là sự phanh phui, mổ xẻ, làm rõ và sâu thêm tình huống xuất phát — nếu là chính kịch — không phải là sự chuyển biến mà là sự phá hoại hủy diệt tình huống xuất phát — nếu là bi kịch.

Lộ trình phát triển hành động kịch ở Brêch không lệ thuộc vào tình huống xuất phát. Đó là quá trình phát triển do bản thân chất liệu sáng tạo của từng vở kịch cụ thể quyết định.

— Ở sân khấu kịch tính A-rit-xtôt, một vở kịch là một thể độc lập hoàn chỉnh. Đầu của nó chỉ mở ra cái đi sau mà không nối tiếp cái gì đi trước và cuối thì chỉ nối tiếp và khép lại.

Nhưng ở Brêch, tuy vở kịch cũng có giá trị độc lập hoàn chỉnh của nó, nhưng ông vẫn không làm ta có cảm giác, trước nó không có gì và sau nó là hết. Nó như tiếp diễn một cái gì và tới lúc kết thúc, xung đột đã tạm được giải quyết, nhưng một mối xung đột mới lại như đang hình thành. Vấn đề được nêu ra trong kịch tuy đã đầy đủ và rõ ràng, nhưng cuộc sống vẫn tiếp diễn cái mạch đi đầy mâu thuẫn của nó. Vấn đề được đặt ra, phần nào đã được giải quyết, nhưng sự giải quyết triệt để và đầy đủ còn chờ đợi ở sự suy nghĩ của người xem.

Trên đây là những điểm chính trong phương pháp biên kịch tự sự biện chứng của Brêch.

Có lẽ phương pháp này sẽ được lý giải một cách sáng tỏ và sinh động hơn, nếu chúng ta trực tiếp đọc đầy

đủ các kịch bản của ông. Bởi vì, như chúng tôi đã nói, Brech không bao giờ tự gò mình theo những luật lệ, kể cả những luật lệ mà người ta thường gán cho ông đi nữa.

Mỗi vở kịch chứa đựng những chất liệu riêng và những chất liệu đó lại tự đòi một hình thức thích hợp nhất cho nó.

Nếu ở đây cần khái quát lại một cách tóm tắt nhất, thì chúng ta có thể nghĩ rằng:

Sự hình thành phương pháp biên kịch của Brech là dựa trên ba cơ sở:

a) Đòi hỏi của thực tế cuộc sống.

Cu thế ở đây là hoàn cảnh nước Đức luôn bị xô đẩy vào những cuộc chiến tranh đế quốc, mang tính hủy diệt. Một mặt bị huỷ hoại bởi ý niệm dân tộc ưu đẳng, một mặt lại bị chà đạp dưới gót giày của chủ nghĩa phát xít. Trên thế giới đã xuất hiện cách mạng vô sản và chủ nghĩa xã hội. Dân tộc Đức cần phải có một sự lựa chọn lịch sự tỉnh táo, cần có sự phê phán khách quan và sự ngưỡng mộ tương lai.

b) Sự hỗ trợ về nhận thức của chủ nghĩa Mác về quá trình phát triển lịch sử và xã hội loài người, và nước Đức lại là quê hương của Mác.

c) Sự khích lệ của những yếu tố tự sự trong lý luận và thực tiễn sáng tác của sân khấu tiến bộ thế giới mà tiêu biểu là Sếch-xpia và sân khấu Xô-viết.

Nhờ phương pháp tự sự biện chứng đó mà diện mạo kịch bản của Brech thường có hai thành phần:

1. Câu chuyện được thể hiện dưới hình thức kịch với thái độ và kết cấu tự sự biện chứng. Trong đó con người được khắc họa trong mối tương quan chặt chẽ với xã hội, trong một sự vận động liên tục

đầy mâu thuẫn, theo những quy luật chính trị kinh tế rõ ràng và tuân thủ một cách nhất quán chủ động một tư tưởng chủ đề minh xác.

2. Phần ngoài cốt truyện được thể hiện bằng nhiều hình thức: đồng ca, khúc hát, trữ thơ, tiêu đề, phim tư liệu v.v...

Qua đó giúp người xem bắt nắm được tổng thể tương quan xã hội, hiểu rõ bản chất của cuộc sống trong kịch bản hơn, khơi gợi viễn cảnh của sự vật, bộc lộ quan điểm của tác giả, nhấn mạnh ý định phục vụ nhu cầu xã hội, kích thích hành động của người xem...

Và cả hai thành phần này đều được thực hiện với những thủ pháp gián cách phong phú. Do đó người xem tuy vẫn bám sát được nội dung cốt truyện, nhưng đồng thời vẫn giữ được độ cách xa cần thiết để bình tĩnh suy nghĩ, đánh giá, cân nhắc phải trái, lựa chọn những quyết định, thấy rõ được cuộc sống là biến đổi, có khả năng biến đổi và tìm hướng cho sự biến đổi đó.

Chính do cái diện mạo độc đáo đó mà trong truyền thống sân khấu thế giới, người ta đã phải dành cho Brecht một vị trí riêng biệt, và có nhiều nhà lý luận và sử học sân khấu đã phải mệnh danh Brecht là người sáng lập ra dòng sân khấu tự sự biến chứng.

II — PHƯƠNG PHÁP DIỄN XUẤT VÀ TỔ CHỨC DIỄN XUẤT

Nếu trong cuộc tìm kiếm một hình thức viết kịch thích hợp cho mình, Brecht đã phải đối diện với một nền văn học kịch hết sức phức tạp, thì trong cuộc tìm

kiếm một hình thức diễn xuất tương ứng, ông cũng đã phải đối diện với một nền nghệ thuật sân khấu đa dạng và đầy mâu thuẫn.

Về văn học kịch, thời Brech là thời khủng hoảng của dòng kịch tính A-rit-xtôt và thời xuất hiện của nhiều chủ nghĩa: tự nhiên, tượng trưng, tân hiện thực, biểu hiện, hiện thực tâm lý, vị lai và phi lý v.v...

Về nghệ thuật sân khấu, thời Brech cũng là thời lên ngôi của các nhà đạo diễn. Các nhà nghệ thuật này chiếm vị trí quyết định cho mạch đập sân khấu, đã đem đến cho sân khấu nhiều quan điểm xu hướng khác nhau, do đó cũng làm cho bộ mặt sân khấu biến đổi nhanh chóng và chia ra thành nhiều dáng vẻ rất khác nhau.

Ngoài hai dòng nổi bật: sân khấu theo lối diễn xuất biểu hiện, mà tiêu biểu là nhà hát Hải kịch Pháp và sân khấu theo lối diễn xuất hiện thực tâm lý, mà tiêu biểu là nhà hát Nghệ thuật Mạc-tư-khoa của Xta-ni, còn có bao nhiêu nhà hát khác cũng không kém phần hấp dẫn.

Brech không thể không chú ý đến những thành tựu của những nhà đạo diễn như: Mai-ninh-gon, Pit-xca-to, Rai-hác (Đức) An-toan, Luy-nhê Pô-ê,... (Pháp) Mây-ec-hôn, Vác-tan-gốp... (Nga) A-đôn-phơ Áp-pi-a... (Thụy sĩ) v.v...

Trong những xu hướng khác biệt và nhiều lúc trái ngược nhau đó, cần nhìn nhận thế nào cho đúng và theo ai? Thật không dễ.

Brech đã tìm hiểu tất cả. Nhưng để xác định một phương pháp diễn xuất đúng đắn cho mình, ông cho rằng chỉ ít phải chú ý những mặt sau đây:

— Phải xét xem phương pháp diễn xuất đó có đáp ứng được mục đích và chức năng sân khấu mà nhà nghệ sĩ đã ấn định cho mình không?

— Nó có phù hợp với tính chất và đặc điểm kịch bản văn học không?

— Nó có thống nhất với quan niệm và cách lý giải về con người không?

— Nó có thích hợp với trình độ và cách thưởng thức của khán giả không?

Nếu không xuất phát từ những tiền đề đó, thì mọi lựa chọn đều dễ bấp bênh, và ngược lại, chúng ta cũng không có cơ sở để đánh giá đúng sai một cách khách quan được.

Thật thế! Lịch sử đã chứng minh: thế hệ Xta-ni-xláp-xki chẳng hạn, không phải từ quãng không mà sinh ra:

Làm sao có thể hiểu được cội nguồn của những quan niệm và phương pháp nghệ thuật của Xta-ni, nếu không đặt nó trong mối quan hệ gần bó với trào lưu tư tưởng dân chủ tiến bộ của các nhà triết học và nghệ thuật Nga lúc đó, nếu không đặt nó trong mối quan hệ tiếp nối với truyền thống sân khấu hiện thực của những Tsép-khin. Mốt-xka-lốp, Len-xki v.v... Qua phương pháp của Xta-ni, ta cũng không thể không thấy dấu vết thành tựu của khoa tâm lý học duy vật, những ảnh hưởng của những vở kịch của Tsê-khốp, Go-rki, và nhu cầu thưởng thức của khán giả Nga.

Mặt khác, chính vì có sự gần bó chặt chẽ đó, mà hôm nay, dù ta có tán thành Xta-ni hay không, ta vẫn không thể phủ nhận Xta-ni là một nhà nghệ thuật vĩ đại, vì ông đã tìm ra lời giải đáp đúng đắn nhất cho yêu cầu nghệ thuật của thời đại mình.

Vậy những tiền đề để xác định cho phương pháp diễn xuất của B.Brêch là gì?

Như đã biết, đó không phải là sân khấu của sự « tẩy rửa » những cảm xúc, mà là sân khấu thôi động những

hành động cải biến thế giới. Đó không phải là sân khấu của sự « hòa cảm » với tính chất như một thích thú nghệ thuật, mà là sân khấu của « sự gián cách phê phán » với tính chất như một biểu hiện thù vị của những người làm chủ cuộc sống.

Sân khấu là sân khấu — dù nó có gắn gũi cuộc sống tới đâu, thì nó cũng chỉ là sự tái hiện nghệ thuật của cuộc sống. (Chứ không phải là bản thân cuộc sống). Sự thật đó không cần phải che đậy, và như thế, nó cũng không cần nương tựa vào « ảo giác ». Điều này cũng phù hợp với tính chất tự sự của kịch bản.

Nhân vật trên sân khấu Brech cũng không phải chỉ là những con người của xúc cảm, những tiêu bản tâm lý đã được giải phẫu một cách chi ly, mà là những con người luôn phát triển với những hành động ứng xử tích cực.

Brech cũng không hướng về những người xem chỉ muốn thụ động nộp mình cho bàn tay phù thủy của nhà nghệ thuật, mà tìm đến những người xem tỉnh táo, cùng nhà nghệ thuật suy ngẫm, quan sát, nhận xét cuộc sống trong nghệ thuật, để rồi biết sống một cách thông minh hơn trong cuộc đời thực của mình...

Một sân khấu như vậy sẽ phải tự tổ chức cách diễn xuất của mình như thế nào đây ?

Cứ suy cho cùng, diễn xuất thực ra chỉ là: *mình* (diễn viên) nhưng phải *giả làm một người khác* (nhân vật).

Đã gọi là *giả*, tức không phải thực. Vì thế, gọi là nhân vật, nhưng thực ra vẫn là *mình* — nhưng *mình* đây là *mình* đang phải *giả làm người khác*.

Trong người có *mình*, trong *mình* có người. Đó là một sự thật hiển nhiên mà ai đã làm, đã xem sân khấu đều biết và đều công nhận.

Duy có điều, thế nào là *giả làm* người khác thì lại có nhiều cách làm khác nhau.

Có phái nghệ thuật cho *giả làm* đây chủ yếu là về mặt đời sống bên trong, phải sống và rung động theo nhân vật và ta gọi là *hòa cảm, thể nghiệm*.

Có phái cho *giả làm* đây chủ yếu là về mặt bên ngoài, phải làm sao cho vẻ ngoài phải thật giống nhân vật, còn bên trong không cần chú ý nhiều và ta gọi đó là *biểu hiện, trình diễn*.

Tuy nhiên, hai phái này cũng gặp nhau ở một chỗ, đó là việc lấy sự *giả làm* làm đích. Nói cách khác, cả hai phái đều cho : trong mình có người, trong người có mình, nhưng đó chỉ là một sự thật phải hiểu, còn khi lên sân khấu chủ yếu là phải cho người xem thấy người chứ không phải thấy mình.

Đối chiếu với kinh nghiệm của hai phái trên, Brách cho cả hai đều không phù hợp với quan niệm của ông. Trước hết là vì, ở cả hai phái, địa vị người diễn viên — kẻ sáng tạo đã bị làm mờ đi. Theo ông, nếu tác giả kịch bản là một người kể chuyện thì diễn viên — kẻ sáng tạo (acteur — créateur) cũng là một người kể chuyện. Trong khi họ kể về nhân vật họ đóng, (bằng diễn xuất của họ) thì không có lý do gì buộc họ phải từ bỏ vị trí người kể chuyện của họ, nghĩa là họ có quyền — nói theo cách nói ở trên — trong khi diễn xuất, cho người xem vừa thấy người (nhân vật) lại vừa thấy mình (diễn viên).

Họ có quyền cho khán giả thấy rằng : họ là diễn viên, là một nghệ sĩ đang diễn một nhân vật chứ không phải là một nhân vật thật. Đồng thời khi đang diễn một nhân vật, họ vẫn có thể, theo quan điểm của mình, bộc lộ thái độ của họ đối với nhân vật đó.

Thực hiện điều đó như thế nào, đó là tài năng sáng tạo của diễn viên trong từng trường hợp cụ thể. Nhưng đó là một khả năng có thể được và là một yêu cầu cần thiết để làm rõ vai trò vị trí của người diễn viên.

Và cách làm đó không gây tổn hại gì cho sự hứng thú nghệ thuật — cũng như sự hiện diện của người kể chuyện đối với tính hấp dẫn của câu chuyện kể — đồng thời nó cũng không phá hoại đời sống thực của sân khấu, vì ở đây không phải là hiện thực kiểu ảo giác.

Từ quan niệm trên, Brecht đã không chủ trương diễn viên phải hòa cảm theo nhân vật, vì như thế tất sẽ không làm rõ được địa vị chủ thể của người sáng tạo nữa.

Đi sâu vào hiệu quả sự hòa cảm, Brecht còn cho rằng: nếu hòa cảm, người diễn viên sẽ bị hạn chế về nhiều mặt.

Bởi vì, với tư cách là người kể chuyện, diễn viên tất sẽ hiểu rõ và đánh giá được toàn bộ cuộc sống trong kịch, tất sẽ biết trước đầy đủ quá trình trước sau của nhân vật, trong khi nhân vật lại chỉ biết có một phần cuộc sống liên quan tới mình, lại chỉ biết có từng giai đoạn mình hiện sống và cũng chỉ biết theo cách nhìn của riêng mình. Đó là một khác biệt rất lớn, và nếu hòa cảm người diễn viên sẽ bị hạn chế và phải « giả » như chưa biết bao nhiêu điều mình đã biết.

Bởi vì cuộc sống trong kịch — nhất là trong các vở kịch thời trước — dù có tiến bộ đến đâu vẫn có một khoảng cách nhất định với cuộc sống hiện nay của chúng ta. Chỉ có diễn viên với quan điểm và lập trường tiên tiến của thời đại, mới có thể phân biệt và làm rõ được điều đó. Nếu chỉ hòa cảm, khoảng cách này sẽ bị mất đi.

Bởi vì, tuy cùng gọi là nhân vật, nhưng cũng có loại nhân vật chính diện, phản diện, nhân vật chuyển biến v.v...

Diễn viên với tư cách là một nhà tư tưởng, sao có thể dễ hòa cảm theo nhân vật phản diện được; nếu là nhân vật chuyển biến thì sự hòa cảm theo hai màu sắc tương phản cũng không phải là dễ dàng...

Tóm lại: Nếu hòa cảm đã là yếu tố đặc lực cho sân khấu ảo giác, sân khấu của sự « tẩy rửa », vì nhờ nó mà diễn viên có thể lôi cuốn người xem cùng hòa cảm theo sân khấu, thì ở sân khấu Brech nó lại hóa thành một trở ngại. Sân khấu Brech muốn người xem bình tĩnh, khách quan mà phê phán những sự việc xảy ra trên sân khấu, qua đó mà tự rút ra những kết luận cần thiết. Sân khấu ấy tất cũng không thể không đòi hỏi người diễn viên của mình cũng phải có thái độ khách quan, phê phán trước những hành động nhân vật của mình diễn được.

Brech đã không theo trường phái hòa cảm, thể nghiệm. Nhưng không phải vì thế mà ông tán thành trường phái biểu hiện.

Chúng ta biết, lập luận của trường phái biểu hiện, mà người phát ngôn tiêu biểu là Đi-đơ-rô (nhà nghệ thuật và khoa học Pháp (1713 — 1784)) thường xuất phát từ kỹ thuật nội tại của nghệ thuật diễn viên.

Họ phản đối hòa cảm, thể nghiệm là vì họ cho rằng đó là một việc rất khó, làm sao có thể liên tục hóa thân thành một người khác được. Cho dù có được đi nữa, thì cũng chẳng lợi gì, vì hòa cảm cản trở người diễn viên bình tĩnh dẫn dắt sự sáng tạo của mình, thậm chí có lúc nguy hiểm, nếu họ phải hòa cảm theo những tình cảm hằn thù, tức giận chẳng hạn, họ có thể do đó mà gây thương tổn đến bạn đồng diễn.

Ngoài ra, còn vì diễn kịch là một kỹ thuật, người diễn viên không hề xúc động mà làm cho khán giả vui buồn được mới đáng gọi là tài năng chứ!

Như vậy, tuy Brech và phái biểu hiện đều không tán thành hòa cảm, nhưng xuất phát điểm của đôi bên lại không giống nhau.

Phái biểu hiện không muốn hòa cảm chỉ vì do cách đánh giá khả năng, tác dụng của bản thân sự hòa cảm.

Còn Brech không muốn hòa cảm là vì những lý do không chỉ mang tính kỹ thuật. Đó là do chức năng và nhiệm vụ của sân khấu, là do cách nhìn nhận mối quan hệ giữa nhân vật và diễn viên, mối quan hệ giữa sân khấu và người xem.

Chính cùng do đó mà hai phái biểu hiện và thể nghiệm tuy trái ngược nhau về kỹ thuật sáng tạo, nhưng lại cùng chung một mục đích: chỉ qui tụ mọi cố gắng sáng tạo vào nhân vật và ảo giác.

Còn sân khấu Brech lại dẫn đến một hiệu quả sân khấu khác hẳn.

Theo Brech, biểu hiện và thể nghiệm là hai mặt mâu thuẫn nhưng thống nhất trong quá trình cuộc sống sân khấu của người diễn viên. Không thể chỉ có cái này mà không có cái kia.

Với những lý giải mới của tâm lý học hiện đại thì khả năng thể nghiệm, hòa cảm trên sân khấu cũng là một khả năng thực tế! ⁽¹⁾.

Nhưng xuất phát từ mục đích, chức năng của sân khấu tự sự biện chứng, ông quan niệm rằng: Quá trình sáng tạo của người diễn viên trên sân khấu là quá trình có đối chiếu giữa mình và nhân vật và phải cho

(1) Xin xem: *Nghệ thuật biểu diễn hiện thực tâm lý*, Đinh Quang NXB Văn hóa, Hà Nội 1979.

thấy được cả hai. Xét riêng về phần sáng tạo nhân vật thì quá trình đó là sự kết hợp giữa biểu hiện và thể nghiệm mà biểu hiện là mặt chủ yếu.

Cần nói rõ thêm, biểu hiện kết hợp với thể nghiệm nói đây không có nghĩa là kết quả của sự nảy sinh tự phát theo thiên tính tự nhiên của người diễn viên trên sân khấu, như đã nói ở trên, mà là sự kết hợp tự giác theo mục đích sáng tạo. Biểu hiện là mặt chủ yếu cũng không có nghĩa là đứng gần với trường phái biểu hiện.

Biểu hiện ở đây là nhằm ngăn chặn sự hòa cảm, là tạo điều kiện cho diễn viên có điều kiện bộc lộ thái độ của mình, là làm cho sự gián cách càng thêm sức mạnh. Biểu hiện hay thể nghiệm, tự chúng không có giá trị quyết định, điều quyết định là chúng có giúp người xem tỉnh táo để nhận thức được các nguyên nhân, các mối tương quan xã hội, cũng như khả năng biến đổi và quá trình biến đổi đó hay không.

Như vậy, công việc của người diễn viên không phải chỉ là hiểu cho sâu, nắm cho vững riêng nhân vật của mình đóng, mà còn phải có cái nhìn sâu sắc, bao quát cả vở. Biết so sánh đối chiếu nhân vật của mình với các nhân vật khác, so sánh cuộc sống trong kịch với cuộc sống hiện tại. Xuất phát từ quan điểm tiến tiến của thời đại mình mà đánh giá và biết đưa những nhận thức tổng hợp đó vào quá trình sáng tạo, xử lý vai kịch của mình.

Người ta thường nói : *sân khấu hiện thực tâm lý* của Xta-ni và *sân khấu tự sự biến chứng* của Brêch là hai biểu hiện rạch ròi của hiện thực xã hội chủ nghĩa trên sân khấu.

Chúng tôi đã đối chiếu phương pháp sân khấu Brêch với hai trường phái *thể nghiệm* và *biểu hiện*. Còn đối với sân khấu Xta-ni thì sao ?

Tuy không nhắc lại hoàn cảnh lịch sử và con đường hoạt động nghệ thuật rất khác nhau giữa hai ông, chúng tôi vẫn muốn lưu ý tới một điều : Xta-ni đã xuất thân là một diễn viên rồi làm đạo diễn. Còn Bréch thì lại là một tác giả dựng kịch.

Sự khác biệt đó đã có những ảnh hưởng nhất định. Ngoài ra, đa số các trước tác lý luận của Xta-ni đều được viết ra hồi còn trẻ, và nhiều ví dụ chứng minh trong các trước tác đó đều thuộc thời hoạt động khá sớm, trước Cách mạng tháng Mười Nga. Sau đó Xta-ni còn tiếp tục thử thách nhiều, đã thí nghiệm *Phương pháp hành động hình thể*, nhưng lại ít ghi lại.

Cho nên khi so sánh, không thể chỉ chú ý đến các sách ông đã viết mà coi nhẹ những thực tiễn sáng tạo của ông ở giai đoạn sau.

Trên tinh thần so sánh đó, chúng tôi cho rằng : giữa Bréch và Xta-ni đã có những khác biệt lớn, nhưng cũng lại có những điểm gặp gỡ cơ bản.

Nếu ở Bréch là sự kết hợp giữa biểu hiện và thể nghiệm mà *biểu hiện là mặt chủ yếu* thì ngược lại, ở Xta-ni là sự kết hợp giữa thể nghiệm và biểu hiện mà *thể nghiệm là mặt chủ yếu*.

Rõ ràng vào giai đoạn cuối đời, khi dựng *Kết quả của giáo dục* và nhất là sau 1930 với *Đoàn tàu bọc sắt 14/69* Xta-ni đã thay đổi nhiều trong phương pháp.

Nếu trước kia, ông thường bắt đầu từ thể nghiệm, dựa vào kỹ thuật tâm lý mà sáng tạo đời sống bên trong, rồi từ đời sống bên trong đó mới tìm cách biểu hiện ra hình thức bên ngoài, thì sau này, với phương pháp hành động hình thể, ông đã đi ngược lại, từ hình thức bên ngoài mà tiến vào chiếm lĩnh đời sống bên trong. Nhưng ta thấy, cách đi có khác nhau, mà đích tới vẫn là cái bên trong, là sự *thể nghiệm*.

Còn Brech, tuy giai đoạn sau có chủ ý hơn đến cảm xúc và cách kêu gọi cảm xúc, nhưng trước sau, ông vẫn nhấn mạnh mặt nhận thức tri tuệ, mặt *biểu hiện*. Sự nhấn mạnh mặt này hay mặt kia đó đã làm cho phương pháp sáng tạo, hiệu quả sân khấu v.v... của đôi bên rất khác nhau. Đó là điều không thể phủ nhận.

Nhưng giữa hai ông cũng lại có điểm gặp gỡ quan trọng. Brech đã từng tổ chức nhiều cuộc hội thảo về phương pháp Xta-ni trong nhà hát của ông.

Nếu ông tổ ra không thích thú đối với hệ thống kỹ thuật tâm lý, kỹ thuật thể nghiệm, thậm chí còn cho nó có ít nhiều màu vẽ huyền bí, thì ông lại rất tán thưởng vai trò của *nhiệm vụ tối cao* và *hành động xuyên* mà đó lại là hai nguyên tắc cơ bản trong thể hệ Xta-ni-xláp-xki.

Đối với Xta-ni, nội dung của nhiệm vụ tối cao là do sự kết hợp giữa tư tưởng khách quan nằm trong tác phẩm và ý muốn, nhiệm vụ nghệ thuật chủ quan của tập thể nhà hát mà tạo thành. Nhiệm vụ tối cao xác định mục đích mà vở diễn cần đạt được ở trong lòng người xem. Đồng thời nó cũng là tiêu chuẩn chỉ đạo cho mọi khâu sáng tạo. Còn hành động xuyên là hành động bao trùm lên toàn bộ mọi hành động trong vở kịch; hành động nhằm thay đổi tình huống xuất phát sang một tình huống khác.

Nhờ có nhiệm vụ tối cao mà mục đích và tính xu hướng của vở diễn trở nên tích cực và minh xác hơn. Nhờ có hành động xuyên mà nhiệm vụ tối cao trở thành cụ thể, thành một sức mạnh vật chất.

Brech cũng nhấn mạnh rất nhiều đến *mục đích sáng tạo* của vở diễn và vai trò của *ghex-tux* (gestus), chúng tương ứng với nhiệm vụ tối cao và hành động xuyên của Xta-ni.

Tuy vậy, theo Bréch, trong cái giống cũng có cái khác. Nếu ở Xta-ni, mọi ý định, thủ pháp sáng tạo, hình tượng nghệ thuật v.v... trong vở diễn đều phải vươn tới nhiệm vụ tối cao và trong thực tế dàn dựng, nhiều khi nhiệm vụ tối cao được xác định dần dần, thì ở Bréch, nhiệm vụ tối cao lại là điểm xuất phát. Xuất phát từ nhiệm vụ tối cao mà xác định phương hướng cấu tứ, ấn định các thủ pháp và các xử lý nghệ thuật cụ thể.

Xuất phát từ nhiệm vụ tối cao và vươn tới nhiệm vụ tối cao, nghe qua có vẻ không khác nhau nhiều lắm, nhưng nếu xét kỹ, ta sẽ thấy, do cách xác định khác nhau đó, sẽ đẻ ra hai cách làm việc khác hẳn nhau.

Có lẽ cũng vì cảm thấy điều đó, nên cuối đời Xta-ni nhấn mạnh rất nhiều tới nhiệm vụ tối cao và hành động xuyên.

Về phía mình, khi được hỏi rằng: nếu xét theo quan niệm Xta-ni thì nên quan niệm phương pháp của ông là phương pháp gì, Bréch đã nhận: đó là phương pháp của nhiệm vụ tối cao.

Ngoài sự gặp gỡ ở *nhiệm vụ tối cao* và *hành động xuyên*, Bréch và Xta-ni cũng đã có ít nhiều gặp gỡ trong quan niệm về mối quan hệ diễn viên và nhân vật tuy cự ly giữa hai ông cũng còn khá xa.

Từ rất sớm, Xta-ni đã thừa nhận có hai viên cảnh: viên cảnh nhân vật và viên cảnh diễn viên. Và sau này, khi dựng *Nỗi sợ hãi* của A-phi-nô-ghe-nốp, Xta-ni cũng đã yêu cầu diễn viên đưa nhiều yếu tố gián cách phê phán vào tuyến viên cảnh của diễn viên để đánh giá và thể hiện nhân vật.

Như vậy, ta đã thấy: về cơ bản, phương pháp diễn xuất của Bréch là khác hẳn trường phái thể nghiệm và

biểu hiện. Nó giống thể hệ Xta-ni ở mục đích và những nguyên tắc lớn, nhưng cũng rất khác trong phương pháp sáng tạo cụ thể.

Bréch không nương tựa *áo giáp* để giấu giếm mà công khai trả lại cho sân khấu cái *tính sân khấu* của nó. Sân khấu của ông trước sau không phải là bản thân cuộc đời, mà chỉ là sự tái hiện nghệ thuật của cuộc đời. Ông yêu cầu khán giả phải hiểu điều đó, và cũng từ đó mà chấp nhận những qui luật riêng biệt, những thủ pháp và hình thức riêng biệt của sân khấu.

Diễn viên lên sân khấu cũng không phải chỉ là để hóa thân thành nhân vật. Họ vẫn là những nghệ sĩ, giả làm nhân vật để trình bày cho người xem một câu chuyện về cuộc đời; cho người xem thấy được câu chuyện và thấy được cả nhận thức và thái độ của họ, người nghệ sĩ, đối với câu chuyện.

Trong khi giả làm nhân vật, họ cũng không muốn bản thân mình cũng như khán giả hòa vào nhân vật. Ngược lại, họ luôn giữ cho bản thân và khán giả có một khoảng cách đối với nhân vật. Họ trình diễn và mong khán giả chỉ nhìn nhân vật như những đối tượng khảo sát để tự rút ra những bài học cần thiết.

Nhưng, trả lại tính sân khấu cho sân khấu, giữ lại địa vị của người diễn viên -- nghệ sĩ trong lúc thể hiện nhân vật, và giữ khoảng cách giữa người xem và sân khấu để làm gì?

Không phải để cho nghệ thuật khác với cuộc đời và rồi lại để cho cuộc đời khó hòa theo nghệ thuật. Không! Hoàn toàn ngược lại. Chính là để cho nghệ thuật thể hiện cuộc đời sâu sắc hơn, bản chất hơn và để cho cuộc đời tự hiểu mình đầy đủ hơn, khách quan hơn.

Mục đích phương pháp diễn xuất của Bréch là như vậy.

Với phương pháp diễn xuất như thế, Brech cũng sử dụng một phương pháp tổ chức diễn xuất (đạo diễn) tương ứng.

Quan sát những vở diễn của ông, người xem không thể không thấy ông rất chú ý đến việc xử lý các điều độ sân khấu. Hình như mọi động tác của diễn viên, mọi chuyển vận, mọi đội hình, mọi vị trí đứng ngồi, cách ra vào sân khấu... đều được ông cân nhắc, tính kỹ.

Ai đã đến nghiên cứu ở nhà hát « Văn công Béclin » đều bắt gặp những bộ ảnh tiết mục đồ sộ mà người ta gọi là những « *Mô hình vở diễn* ». Đó là những bộ ảnh hàng ngàn tấm, chụp tỉ mỉ quá trình biến diễn của vở diễn. Ta có cảm giác như đó là những bộ tranh liên hoàn bằng ảnh. Và điều kỳ thú là ở chỗ, cả bộ ảnh tuy liên quan chặt chẽ với nhau, nhưng nếu tách ra từng tấm, ta vẫn thấy nó nói lên một cái gì đấy, khá rõ ràng và hầu như có giá trị độc lập.

Brech vẫn thường tự đòi hỏi, phải làm sao chỉ qua điều độ (đội hình, vị trí, động tác) thôi, khán giả cũng đã hiểu được phần nào nội dung của kịch. Và muốn thế thì mọi xử lý điều độ phải chính xác, minh bạch, có sức mô tả và không thể tùy tiện, thừa thãi. Điều độ tốt là phải nói lên được nội dung, tính xung đột của sự kiện, phải đẹp và có giá trị tạo hình. Sự biến diễn trong điều độ, phải là sự cụ thể hóa của phát triển kịch tính, của tính lô-gích và tính xung đột trong kịch.

— Trong phân vai, Brech cũng hay lấy trẻ đông già, lành đông dữ, đẹp đông xấu... thậm chí có thể nam đóng nữ hay ngược lại. Làm như vậy, một phần để lấy cái vẻ ngoài gián cách cho nội dung bên trong, mà còn vì khi lành đông dữ thì sức mô tả của cái dữ phải mạnh mới át nổi cái lành.

— Trong, chỉ đạo dàn tập, để tránh không cho diễn viên hòa theo nhân vật, Brech thường đặt nhân vật vào ngôi thứ ba, đặt sự kiện vào thì dĩ vãng. Có lúc ông yêu cầu diễn viên vừa diễn, vừa biện luận về hành động nhân vật, trước khi diễn mô tả về cách diễn đã, hoặc diễn theo một phương án và mô tả kèm theo một phương án khác v.v... Nếu Xta-ni cũng thường cho làm tiểu phẩm bắc cầu để tích lũy thêm vốn cảm xúc cho diễn viên, thì những biện pháp dàn dựng trên của Brech là nhằm làm mở rộng thêm cho viễn cảnh của diễn viên.

— Đối với hành động hình thể của diễn viên, Brech thường đòi phải rõ ràng, dứt khoát và tốt nhất là có một hình thức độc đáo, để gây chú ý. Trong lúc thực hiện chúng, nhất là đối với những hành động quan trọng, còn cần phải lưu ý nhấn mạnh. Không nên để một hành động nào đó lướt qua đi trong sự vô tình của khán giả như một nốt đàn thừa.

Trong tuyên truyền hành động, Brech đặc biệt lưu ý đến tính chất xã hội của chúng hơn là sự phản ứng mang tính thuần sinh vật.

Một ví dụ: Chúng ta còn nhớ lớp kịch của *Mẹ Can* đảm trước cái chết của người con trai (trong vở *Mẹ Can đảm và những người con*, đã quay thành phim, do Hê-lên Vai-ghe-n, vợ Brech đóng). Sau khi mù từ chối, không nhận con, bọn lính bỏ đi, mẹ Can đảm mới dám bộc lộ tất cả nỗi đau đớn của mình. Mụ cúi xuống nhìn xác con và đột nhiên ta thấy mụ hất ngửa mặt lên, hai mắt nhắm nghiền, miệng vội há to như một người ngạt thở. Tuy không thấy mụ khóc, nhưng ta có cảm giác như mụ đang bị những cơn tim co thắt dữ dội, như thiếu dưỡng khí mà không thở được. Sau một lát, mụ gượng cúi

xuống nhìn con và như không chống đỡ được nữa, mụ đồ xuống bèn xác con. Các nhà phê bình thường gọi đó là nỗi đau căm lặng. Người xem tuy hiểu rằng mụ rất đau đớn, thương mụ, cũng cảm thấy ngậm ngùi, nhưng cũng lại giữ được bình tĩnh để nhận xét và thấy được, cái chết oan uổng của đứa con kia một phần là do mụ gây ra. Mụ vừa là nạn nhân nhưng cũng lại là đồng phạm. Mụ vừa đáng thương, lại vừa đáng trách.

Hê-len Vai-ghe-nơ đã cố ý xử lý nỗi đau không theo tính sinh vật thông thường — con chết thì mẹ đau — mà hướng sự cảm thụ của khán giả vào tính xã hội của nó. Đồng thời nỗi đau ở đây lại đã được gián cách, người xem tuy cũng thông cảm một phần với mụ, theo lô-gích tự nhiên, nhưng không vì thế mà không đánh giá được nguyên nhân của cái chết và tội trạng của những kẻ đã hữu ý hay vô tình gây ra.

Những ví dụ như thế, ta có thể bắt gặp rất nhiều trên sân khấu của Brêch.

— Ngoài việc trau chuốt hành động của từng nhân vật, Brêch cũng rất chú ý lấy hành động của các nhân vật đồng diễn để tôn lên cho nhau. Phản ứng giao lưu của nhân vật đồng diễn: phản đối hay tán thành, chú ý hay lơ là, ngạc nhiên hay coi thường v.v... là những yếu tố môi giới kích thích đầu tiên đối với nhận thức của khán giả.

Lấy những hành động tương phản giữa những nhân vật để so sánh gián cách nhau cũng là một thủ pháp được Brêch coi trọng.

Cũng trong vở *Mẹ Can đảm*... lớp cô gái cầm Cát-tơ-rin treo lên mái nhà thóc trống báo hiệu để cứu dân thành Ha-le, trong khi những người khác thì lại chỉ biết quì gối cầu nguyện. Hai thái độ tích cực và thụ động, hữu hiệu và vô bổ, lại xảy ra giữa một bên là

tàn tật và một bên là khỏe mạnh, một bên ở trên mái nhà cao, một bên lè tè mặt đất, thật đã trái ngược nhau, có giá trị gián cách nhau làm cho người xem không thể không so sánh và tự rút ra những kết luận.

— Ở trên, cô nói đến việc nhấn mạnh các hành động cần gây chú ý. Brêch thường sử dụng nhiều cách nhấn:

+ Xử lý cho hành động hình thể tương phản với lời nói;

+ Do dự hoặc ngừng ngắn trước câu nói hoặc động tác quan trọng;

+ Thay đổi tiết tấu, âm độ, giọng nói đột ngột...

+ Ngoài ra, sử dụng linh hoạt tất cả những nguyên tắc của hình học sân khấu, như: các thủ pháp gây tiêu điểm trung tâm chú ý, cách tạo thăng bằng, cân đối v.v... qua ô biểu diễn, chiều cao, thủy bình tuyến, tư thế diễn viên v.v...

**

Đối với các nghệ thuật anh em khác — ngoài biểu diễn — như tạo hình, ánh sáng, âm nhạc v.v... Brêch quan niệm đó là những nghệ thuật tuy cùng phục vụ cho mục đích chung, nhưng có địa vị độc lập của mình.

Phục vụ cho mục đích chung theo cách riêng của mình, chứ không phải chỉ là sự minh họa cho một địa điểm, tạo cảm giác cho một không khí cuộc sống và nhất nhất phải lựa theo biểu diễn của diễn viên và hòa hợp trong một ảo giác.

Tạo hình và âm nhạc cũng phải mang tính tự sự và tính mâu thuẫn nội tại và cả mâu thuẫn lẫn nhau khi cần thiết.

Qua các vở diễn Brech trực tiếp chỉ đạo hoặc những vở diễn sau này của nhà hát Brech, người ta thấy thú vị là nghệ thuật tạo hình ở mỗi vở diễn rất khác nhau và độc đáo. Trước hết vì chúng không phải là những bối cảnh tả thực tự nhiên chủ nghĩa với kích thước và qui mô bề thế, đầy đủ nhưng không cần thiết. Đó chỉ là những phần của một bối cảnh, một loại cảnh cắt có sức gợi ý. Chúng rất có tính sân khấu vì là cảnh cắt, nhưng không tượng trưng hay cách điệu chung chung, trái lại, rất hiện thực với một số mô-típ điển hình và gần gũi. Có khi giản đơn chỉ là một cái cổng thành, nhỏ hẹp ở một góc buồng, cũng có lúc lại là cả một quảng đồng trống bao la. Có lúc chỉ có tiền cảnh, có lúc lại có cả bối cảnh chung rộng lớn bao quanh.

Chúng cũng không chỉ vụ mô tả một địa điểm, thể hiện một không khí hoàn cảnh hay tạo ra một môi trường vật chất cho đời sống tinh thần của nhân vật. Nhiệm vụ của chúng phong phú hơn, linh hoạt hơn. Chúng góp phần bổ sung cho nội dung kịch, góp phần kể chuyện.

Nhìn qua cũng chỉ là một bộ bàn ghế, nhưng do kích thước riêng biệt mà khi nhân vật ngồi vào, ta thấy ngay vẻ thô lỗ, độc ác và tham lam của nó. Cũng chỉ là một căn buồng cưới nhỏ, nhưng khi khách kéo đến, ta thấy ngay sự chật chội và do đó nhận ra cái đông đúc vô lý của một đám cưới lễ ra không nên có. Cũng chỉ là những mảnh báo cũ dán che cho một bức vách nát nhưng khi đọc kỹ những tiêu đề báo, ta thấy hiện ra cả tình hình bối cảnh xã hội của kịch v.v...

— Phương pháp tạo hình trong cùng một cảnh cũng đa dạng. Tiền cảnh, nội cảnh là tả thực với ngoại cảnh hoặc hậu cảnh lại gợi ý, ước lệ. Cái ước lệ bên ngoài

gián cách cái thực bên trong. Bên cái thực ta vẫn thấy sự bay bổng và dù bay bổng vẫn không thấy đi quá xa cái thực.

— Brèch rất chú ý tìm những cách tạo hình đẹp, lạ mắt với những chất liệu mới mẻ gây hứng thú cho người xem (ngoài yêu cầu phải hợp nội dung) vì theo ông nếu hình thức gây được hứng thú thì nội dung càng có sức mạnh. Nhưng đẹp đây không phải là chạy theo tính trang trí (*caractère décoratif*) đơn thuần, mà là vẻ đẹp có tính kịch.

Vấn đề thống nhất hình tượng chung của vở diễn về mặt tạo hình cũng rất được chú ý.

Ví dụ: Trong vở diễn *Ác-tuy-rô Uy tổ cáo quá trình lên ngôi của Hit-le*, hình tượng căn lầu xiếc đã gây một ấn tượng vừa khó quên, vừa có ý nghĩa so sánh vạch mặt.

Trong vở *Cô thánh Glan-nơ của lò sắt sinh* những chiếc thiên kiều bằng sắt thường có trong các xí nghiệp, đã chạy dài suốt từ trái sang phải sân khấu, luôn được sử dụng ở nhiều cảnh và tạo ra nhiều điểm diễn đã gây một cảm giác công nghiệp, nặng nề đè nặng lên con người.

Và cũng như tính chất phi ảo giác của bố cảnh, cách chế tác, kỹ thuật dựng cảnh, chuyển cảnh ở sân khấu Brèch cũng thường được để lộ cho người xem biết để ngăn ngừa hòa cảm, hoặc phá vỡ sự liên tục của nó, nếu có.

— Cũng theo phương hướng của bố cảnh, sân khấu Brèch rất ít — nếu không muốn nói là không — dùng ánh sáng màu để tạo không khí cảm giác. Ông thường chỉ sử dụng các độ sáng trắng khác nhau mà thôi, dù nhà hát của ông được trang bị cố định hàng mấy trăm đèn các loại.

Brèch muốn về cơ bản, sân khấu phải sáng sủa vì sự tối tăm huyền ảo nếu thuận lợi cho việc gây cảm

giác, gieo ấn tượng thì lại không có lợi cho sự sáng suốt suy nghĩ. Sân khấu sáng, làm cho phòng khán giả cũng đỡมืด mù. Người xem ở đây, mỗi khi liếc nhìn chung quanh để tìm những nét mặt đồng cảm, để có cảm giác mình đang ngồi trong một phòng họp, đang dự một cuộc nói chuyện nào đấy hơn là ngồi trong nhà hát như thường lệ.

Để làm cho rõ ý của mình, có lúc Brech tuyên bố, nếu ông được phép và không sợ vi phạm tập tục lâu đời của rạp hát thì ông sẵn sàng để khán giả của ông vừa hút thuốc vừa xem kịch, nếu họ thấy hút thuốc sẽ dễ suy nghĩ hơn!

Về phục trang và hóa trang, chúng tôi đã nói đến một phần ở chương 6 phần I. Xin không nhắc lại nữa.

Về âm nhạc. Brech không bao giờ sử dụng nó làm nền cho một đoạn kịch hay một đoạn đối thoại quan trọng để gây không khí, cảm giác phụ họa thêm cho nội dung. Theo ông, làm như vậy là hạ thấp giá trị của âm nhạc, là coi âm nhạc chỉ là một thứ gia vị, chỉ là một thứ minh họa bằng âm hưởng.

Cũng như nghệ thuật diễn xuất và nghệ thuật tạo hình, âm nhạc cũng có giá trị độc lập nhất định và nhiệm vụ của nó cũng phải góp phần làm sáng tỏ thêm cốt truyện, bổ sung, bình luận đánh giá các sự kiện, bộc lộ thái độ của nhạc sĩ, gián cách nội dung, phá vỡ ảo giác... Như thế âm nhạc trong sân khấu tự sự phải thay đổi theo chức năng mới và cũng phải tìm những hình thức biểu hiện mới để hoàn thành được chức năng đó.

Trong các vở diễn của Brech thành phần âm nhạc chiếm một vị trí khá nổi bật cả về hiệu quả lẫn phân lượng. Thường đó là những trở hát xen kẽ với lời thoại

thông thường hoặc những đoạn nhạc không lời. Hoặc có thể là độc ca, song ca, hát duỗi, hay đồng ca.

Tính chất giai điệu thường rất ít mang màu sắc cảm xúc mà kích thích hành động hoặc kể chuyện.

Người nghe cảm thấy có lúc là đồng tình, là phản đối, là ca ngợi, là tố cáo, là khái quát hay châm biếm v.v...

Và chất nhạc đó thường không chỉ đi theo nội dung của lời mà là sự mở rộng, sự kêu gọi đến những suy nghĩ mà lời không có hoặc ngược lại với lời ca.

Chúng được thể hiện bằng chất nhạc hài hòa và nhiều lúc bằng những nghịch âm rất khó nghe.

Hãy đơn cử một số thí dụ: Trong vở *Người mẹ*, cảnh 1 tháng 5. Tất cả chỉ là một lớp công nhân dân hàng ngang với người mẹ đứng giữa, một công nhân cầm cờ búa liềm bên cạnh. Họ kể lại tất cả những gì đã xảy ra trong cuộc tuần hành thị uy bằng hát và kể. Âm nhạc cho thấy lại cả sự biến diễn của cuộc đấu tranh, cảnh tàn sát và khí thế vùng lên. Người xem ngồi đó mà cảm thấy như mình cũng đang đi giữa đường phố, cùng phối hợp chiến đấu. Mà cũng lạ, khi nghe kẻ địch hùng hổ kéo đến, nhạc không cho ta thấy chúng ghê gớm mà là lúng túng sợ hãi, khi một công nhân ngã xuống, nhạc không chỉ làm ta thấy đau buồn mà lại thấy hé ra niềm chiến thắng tương lai. Âm nhạc vừa đẩy tình hành động, vừa bộc lộ thái độ của nghệ sĩ trước những sự kiện lịch sử.

Trong vở *Nhạc kịch ba xu*, lớp hai nữ tình nhân vô tình cùng vào tù thăm tên tướng cướp, chạm trán nhau và tranh khoe ai là người tình thừa sự của ý. Bài hát đã được soạn theo hình thức những khúc hát duỗi. Tuy nội dung lời là trữ tình, nhưng nét nhạc thì lại khá ố, lố lằng. Hình thức hát duỗi cũng giúp thêm thái độ của

nhạc sĩ. Hát đuổi, cứ kể lên cao thì kể lại xuống thấp, người xuống thấp theo thì người lại ré lên cao, tạo ra một cảm giác tương phản, xung khắc và đến khi hợp ca lại thì không những mỗi người một lời riêng mà cả nhạc cũng lại choảng nhau bằng những nghịch âm rất chối tai.

Trong vở *Vòng phấn Cô-ca-dơ* đoạn Gơ-ru-sa cứu đứa bé con quan bị bỏ rơi và ôm nó chạy trốn, người xem thoát đầu rất ngạc nhiên vì nét nhạc ở đây sao lại như buộc tội, như tố cáo một kẻ đánh cắp, và rồi sau đó, cứ phải suy nghĩ đối chiếu chất nhạc đó với những hành động cru mang của cô đối với đứa trẻ vô tội. Cô làm, đúng hay sai? Ở đây là gia ơn hay phạm tội? Và đến lúc kết thúc, khi cô bị bọn quan lại buộc tội là đã cướp mất đứa bé thì người xem lập tức có ngay thái độ chống lại, một thái độ đã được kiểm nghiệm qua thực tế, đồng thời lại cảm thông sâu sắc hơn điều phi lý rằng, với con mắt của bọn thống trị và ở dưới chế độ thối nát cũ, tình cảm nhân đạo cũng bị bôi nhọ, làm ơn cũng thành oán...

Một điều đáng chú ý nữa về cách xử lý âm nhạc trong các vở diễn của Brecht.

Thông thường, ở sân khấu kịch nói ảo giác, hát được coi như là sự nâng cao phát triển của lời nói; từ nói chuyển qua hát thường là nhịp nhàng tự nhiên, bước chuyển tiếp càng không gây sự chú ý, cảm giác đột ngột thì càng không phá cảm giác. Âm nhạc không lời cũng vậy, trừ khi nó cố ý gây một hiệu quả bùng nổ, một chuyển ngoặt không khí.

Nhưng ở sân khấu Brecht, hát là một thủ pháp gián cách. Hát là hát và nói là nói, không phải vì sự xúc

động hay vì một sự kịch phát nào khác mà nói bật lên thành tiếng hát với tư cách như một hình thức cách điệu của tiếng nói.

Hát và nói đều là hai hình thức nghệ thuật, đi theo nhau không theo qui luật phát triển nội tại mà chỉ là hai hình thức khác nhau, xếp theo nhau theo dụng ý nghệ thuật và dễ gián cách lẫn nhau.

Do đó bước chuyển tiếp thường được xử lý rõ ràng. Chỗ dàn nhạc — có khi là ngồi ngay ở một sân thượng treo lơ lửng giữa sân khấu — được chiếu sáng hẳn lên mỗi khi hòa tấu.

Khi nhân vật bắt vào bài hát có thể tiến lên một chút ra phía tiền đài, có đèn chiếu sáng hơn hoặc cả sân khấu sẽ đổi màu, thậm chí có lúc, trước khi hát nhân vật lại nói cả tên bài trước rồi mới hát.

Tóm lại hát và nhạc là một hình thức nghệ thuật có giá trị tương đối độc lập — Nó có chức năng cũng như diễn xuất và tạo hình. Nó không phải nền và đuôi của diễn xuất và tiếng nói. Nó thống nhất với diễn xuất và tiếng nói ở chức năng mà không phụ thuộc. .

*
**

Trên đây, chúng tôi đã giới thiệu những đặc điểm chủ yếu về nghệ thuật diễn xuất và tổ chức diễn xuất của Brech.

So với những đặc điểm về biên kịch của ông, có lẽ có phần khó nắm hơn vì?

Thứ nhất — kịch bản là ngôn ngữ, chúng ta có thể mở tủ sách đọc các tác phẩm của ông là có thể nắm được.

Nhưng đề hiểu vở diễn thì lại cần phải tận mắt trông thấy và nghe thấy — Nhưng điều đó thì chúng ta lại không có điều kiện, mà chúng tôi có muốn mô tả lại cũng rất khó.

Thứ hai — như đã nói, không như Xta-ni xuất thân là một diễn viên rồi làm đạo diễn, nên Brech không bắt đầu và cũng không có những trước tác chuyên bàn kỹ và cụ thể về diễn xuất như Xta-ni đã làm.

Brech xuất phát từ mục đích chức năng mới của sân khấu mà đề ra những yêu cầu đối với biên kịch và diễn xuất. Nhưng ông đã đề nhiều công sức lý luận cho việc xác lập mục đích, chức năng và tính chất phương pháp. Còn phương pháp cụ thể, ông giải quyết nó bằng kịch bản viết và vở diễn trên sân khấu nhiều hơn.

Cho nên, muốn nắm phương pháp cụ thể về diễn xuất và đạo diễn, tốt nhất vẫn là được xem những vở diễn của ông hay theo kiểu của ông.

III — SƠ ĐỒ SO SÁNH KỊCH A-RIT-XTÔT VÀ KỊCH TỰ SỰ BIỆN CHỨNG

Chúng tôi đã giới thiệu phân tích những tiền đề triết học và mỹ học của sân khấu - B. Brech. Chúng tôi cũng đã trình bày những nét chủ yếu trong phương pháp tự sự biện chứng của ông.

Liệu có nên tóm tắt lại những đặc điểm ấy thành một sơ đồ tổng quát so sánh giữa sân khấu kịch tính và sân khấu tự sự để bạn đọc dễ nắm không?

Có lẽ, vì cảm thấy việc làm đó là cần thiết nên trong *Những chú thích về vở nhạc kịch. Sự thăng trầm của*

thành phố Ma-ha-gon-ni viết năm 1930 và sửa chữa bổ sung tới năm 1938, bản thân Brech cũng đã đưa ra một bản so sánh như thế. Song bản so sánh này quá súc tích và diễn đạt bằng một ngôn ngữ quá cô đọng nên có phần nào khó hiểu.

Một vài nhà nghiên cứu sau này cũng căn cứ vào bản sơ đồ của Brech mà đưa ra sơ đồ có thứ tự hơn, dẫn giải dễ hiểu hơn.

Dựa vào những sơ đồ đó mà bổ sung sắp xếp ra bản sơ đồ dưới đây, chúng tôi mong bạn đọc sẽ lấy đó làm một điểm tựa cho sự suy nghĩ, cân nhắc lựa chọn, sau khi đã tìm hiểu kỹ những chương trên.

NỘI DUNG TÁC PHẨM

1. Mô tả thế giới theo dạng tĩnh tại, chú ý các trạng huống và theo cách nhìn vượt lên trên mọi thời đại

2. Coi động lực thúc đẩy kịch tính là định mệnh hay những nguyên nhân bên trong của con người – và không cho thấy quy luật biến đổi của nó. Do đó, duy tâm.

3. Mô tả nhân loại theo «tĩnh người» phổ biến, muôn thuở. Con người như đã được lý giải. Tính người sẽ khiến họ hành động cảm nghĩ giống nhau ở mọi thời, mọi chốn.

4. Cho con người qua kính nghiệm sống đều tự hiểu thế nào là thân phận con người. Chỉ cần quay lại với mình, đi sâu vào tâm

Mô tả theo dạng động và chú ý mô tả quá trình phát triển của nó, theo cách nhìn của giai cấp vô sản.

Coi bản thân con người là số phận của con người. Con người chịu sự tác động của thế giới khách quan và kết hợp với năng động tính chủ quan mà tự biến đổi và biến đổi thế giới theo những quy luật biến chứng nhất định. Do đó, duy vật.

Tìm hiểu con người cụ thể, trong những hoàn cảnh nhất định. Con người có tính giai cấp đối lập với giai cấp khác và cũng sống khác biệt với những thời đại khác có tính lịch sử, có thể thay đổi.

Về nguyên tắc, coi con người chưa thật sự hiểu mình như người ta tưởng. Thành tựu của chủ nghĩa Mác, của xã hội học, tâm lý

Hình thức kịch tình Aristotô

khám của mình, thành thật với mình là có thể tự hiểu mình thôi.

5. Tin ở sự thống nhất sâu xa trong nhân cách con người, dù những xao động nhất thời có tạo nên cái vô hài hước, hay bi thảm của cuộc sống. Hướng vào sự mở xẻ những tình cách, những dục vọng bản năng, những thói hư tật xấu, những đam mê trong sự xung khắc với những đòi hỏi của lương tâm, đạo đức, ý thức trách nhiệm, đức tin tôn giáo.

6. Chỉ chú ý mô tả con người tách biệt với thế giới vật chất và kinh tế, con người cô đơn, với những nỗi niềm bên trong bông bọt, những mở xẻ tâm lý chi li,

7. Lấy cá nhân làm hình tượng trung tâm của tác phẩm, Tổ chức tuyến kịch xoay quanh hình tượng trung tâm đó.

Hình thức tự sự biện chứng

học, chính trị kinh tế học hiện đại đã chứng minh điều đó.

Nhìn thấy trong con người là cả một quá trình mâu thuẫn, lúc xấu, lúc buồn xỉn, khi rộng rãi v.v... Con người thường xử sự theo khả năng hơn là theo nghĩa vụ, theo sự thúc đẩy khách quan hơn là theo tình cảm chủ quan.

Nó muốn là người tốt nhưng lại không muốn quên những quyền lợi của mình. Mâu thuẫn là căn bản. Thống nhất chỉ là nhất thời.

Rất coi trọng những điều kiện vật chất của cuộc sống, những mối tương quan lịch sử, kinh tế và xã hội. Gắn liền đời sống riêng tư với những mối tương quan đó. Chú ý những hành động ứng xử hơn những giải phẫu tâm lý.

Đặt cá nhân trong môi tác động qua lại chặt chẽ với chung quanh. Coi cá nhân không còn địa vị chủ yếu trong thời đại mới. Tập thể, giai cấp là nhân vật mới của nghệ thuật.

CẤU TRÚC TÁC PHẨM

1. Linh hồn của vở kịch là cốt truyện.

2. Kịch bản là sự tái hiện một hành động có tính xung đột đang xảy ra, qua những lớp kịch kế tiếp nhau liên tục, chặt chẽ theo luật nhân quả, theo đường thẳng với trật tự lô-gic của sự việc, của tâm lý và thời gian. Thời gian biến diễn của kịch nhằm phục vụ cho sự chín muồi của xung đột và tính cách.

3. Kịch chỉ chứa đựng một hành động duy nhất, với những biến cố, nhận biết và đau khổ thường xảy ra giữa những người thân và trong qui mô chuyển biến từ hạnh phúc xuống bất hạnh

4. Kịch được thắt nút dần từ thấp lên cao, gây cảm giác căng thẳng chờ đợi

Linh hồn của vở kịch cũng là cốt truyện.

Kịch bản là một câu chuyện có tính kịch được kể lại, qua những lớp kể tiếp nhau không liên tục, không theo luật nhân quả trực tiếp, theo đường vòng, với những bước nhảy vọt.

Thời gian biến diễn của kịch luôn tạo ra những điểm mới và cắt đứt sự liên tục bên trong.

Kịch không buộc chỉ chứa đựng một hành động, được tổ chức nhằm làm rõ các mối tương quan xã hội với những tập thể người rộng lớn và trong một quá trình đầy đủ để làm sáng tỏ một vấn đề xã hội, một ý niệm tư tưởng.

Mỗi lớp kịch có giá trị tương đối độc lập, cung cấp thêm những tư liệu cho sự

Hình thức kịch tính A-rit-xôt

cái gì sẽ xảy ra, cho tới khi kết thúc hoàn toàn.

5. Thể hiện trong một ngày, một địa điểm và thích hợp với tính duy nhất của một hành động.
6. Tuân thủ tính tuyệt đối của chất liệu trong thái độ và cách trình bày.

Hình thức tự sự biến chứng

hiểu biết về thế giới và con người, về phương thức phát sinh phát triển của sự kiện, cho tới lúc kết thúc một giai đoạn xung đột.

Thể hiện qua nhiều thời điểm, ở nhiều nơi theo câu chuyện, với nhiều tình tiết phong phú.

Coi chuyện kịch là tách biệt với người kể, do đó công khai kể theo ý định nghệ thuật với những kiến giải rõ ràng của người kể.

PHƯƠNG PHÁP DIỄN XUẤT

1. Bảng biểu hiện hay thể nghiệm đề hóa thân thành nhân vật.
2. Sử dụng hiểu biết của mình trong quá trình ~~minh~~ hóa nhân vật, nhưng tất cả phải biến vào nhân vật.

Kết hợp giữa biểu hiện và thể nghiệm, lấy biểu hiện làm mặt chủ yếu để trình bày nhân vật.

Sử dụng hiểu biết để đánh giá nhân vật. Vừa cho thấy nhân vật, vừa cho thấy chân đứng nhà nghệ sĩ sáng tạo.

HIỆU QUẢ ĐỐI VỚI KHÁN GIẢ

1. Tất cả nhằm tạo ra một ảo giác để người xem, qua tưởng tượng, được sống một cuộc sống khác cao đẹp hơn, kịch hơn. Muốn họ hòa cảm theo nhân vật, coi đó là thích thú nghệ thuật và con đường dẫn đến tẩy rửa.

2. Kích thích sự chú ý hồi hộp vào mở nút kịch.

3. Lôi khán giả nhập cuộc vào hành động kịch, tác động đến họ về mặt xúc cảm hơn là suy nghĩ. Lạm dụng họ.

Mời khán giả đến nghe kể (bằng biểu diễn) một câu chuyện, qua đó nâng cao sự hiểu biết về cuộc sống. Yêu cầu họ không quên mình là khán giả, bình tĩnh xét đoán cuộc sống trên sân khấu để tự rút ra những kết luận và chọn lựa hành động sau này của mình trong cuộc đời thực.

Giữ sự chú ý bình tĩnh để tiếp nhận những hiểu biết mới.

Gián cách họ với hành động kịch và gây thích thú bằng những thu hoạch nhận biết, mà vẫn không tự quên mình trong niềm thích thú đó. Kích thích họ.

PHẦN III

SÂN KHẤU VIỆT NAM CÓ THÈ TIẾP THU GÌ Ở PHƯƠNG PHÁP SÂN KHẤU B. BRÊCH

I — TỪ SÂN KHẤU VIỆT NAM HƯỚNG VỀ B. BRÊCH

Trước khi xét đến vấn đề tiếp thu và vận dụng phương pháp sân khấu B. Brêch vào sân khấu Việt Nam, thiết tưởng cũng cần nhắc lại một điều. Trước sau Đảng ta bao giờ cũng coi việc gìn giữ tính chất dân tộc, phát triển truyền thống trong văn học và nghệ thuật là một nguyên tắc trong đường lối chính trị văn hóa của ta. Song không bao giờ nguyên tắc đó lại được đề ra một cách phiến diện, nó luôn luôn đi đôi với sự khuyến khích việc học tập kinh nghiệm của nền văn hóa thế giới.

Trong thư gửi các đại hội văn nghệ, cũng như trong các bài viết về văn học nghệ thuật, các đồng chí lãnh đạo Đảng thường nhắc nhở: « Trong khi xây dựng nền văn nghệ mới, cần thu hút những tinh hoa văn học nghệ thuật của thế giới từ xưa đến nay, nhất là của

Liên Xô, và các nước xã hội chủ nghĩa anh em, làm cho văn nghệ dân tộc của ta càng thêm phong phú... »⁽¹⁾.

Về phạm vi vấn đề, ở đây chúng tôi chỉ nói riêng về việc học tập kinh nghiệm sân khấu thế giới mà thôi.

Như chúng ta đã biết, thế kỷ của chúng ta là một thế kỷ đầy biến động và có ý nghĩa nhất trên con đường phát triển của nền sân khấu thế giới, đặc biệt là ở sân khấu châu Âu. Ngoài ra, một điều mới mẻ của sự phát triển đó là: lịch sử sân khấu ở thế kỷ này, trước hết là lịch sử của nghệ thuật đạo diễn. Nhiều nhà sử học sân khấu đã gọi thế kỷ này là thời đại của những nhà đạo diễn! Thực ra đó không phải là một điều ngoa ngoắt⁽²⁾.

Chúng ta hãy tìm đọc những công trình nghiên cứu của các nhà đạo diễn lớn mà xem. Trong đó bao nhiêu quan niệm nghệ thuật đã được trình bày, bao nhiêu điều kiện lịch sử xã hội làm nền cho những đổi mới nghệ thuật đã được phân tích, bao nhiêu phương pháp sáng tạo đã được mô tả. Người ta không khỏi có một ấn tượng là tấm màn nhung sân khấu thế kỷ 20 này như được dệt bằng những quan điểm nghệ thuật hết sức phong phú và đa dạng, đôi khi song song tồn tại một cách hiền hòa và thường là trái ngược nhau một cách rõ rệt và dữ dội. Đời sống sân khấu vừa là sự trao đổi qua lại giữa những phương hướng phát triển gần gũi, vừa là cuộc đấu tranh giữa những khuynh hướng đối lập. Một nghệ sĩ sân khấu lúc này không

(1) Văn kiện của Đảng và Nhà nước về văn hóa văn nghệ. Nhà xuất bản Sự Thật, 1970. Trang 16.

(2) Denis Bablet. La mise en scène contemporaine. Collection Dionysos. Paris, 1968, trang 8.

muốn cho thời đại bỏ rơi mình, không thể không chú ý tìm hiểu tất cả những bộ mặt sản khẩu đó. Nhưng sự phân tích kỹ càng từng xu hướng nghệ thuật lại không phải là đối tượng trình bày ở đây. Thực ra, một số xu hướng sản khẩu đã bị vượt qua, một số chỉ có giá trị từng mặt. Có xu hướng thiếu một cơ sở lý luận vững chắc. Có xu hướng còn trong giai đoạn thực nghiệm và cũng có những khuynh hướng hoàn toàn xa lạ với quan niệm nghệ thuật hiện thực của chúng ta.

Cho tới nay, hai phương pháp sản khẩu cần được chú ý tìm hiểu nhất — theo chúng tôi — vẫn là sản khẩu hiện thực tâm lý của Xta-ni-xlap-xki và sản khẩu tự sự biến chứng của B. Bréch. Vì sao? Vì đó là hai nền sản khẩu mà về lý luận cũng như thực tiễn đã phát triển thành những phương pháp sản khẩu hoàn chỉnh nhất. Vì cả hai phương pháp đó đều được xây đắp vững vàng trên mảnh đất của chủ nghĩa hiện thực và nhờ đó đã trở thành hai mẫu mực rạch ròi nhất của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trên lĩnh vực sản khẩu. Vì đó là hai phương pháp có tầm ảnh hưởng sâu rộng nhất đối với sản khẩu thế giới ở thế kỷ này.

Thế hệ Xta-ni-xlap-xki từ lâu đã được giới thiệu và áp dụng trên sản khẩu chúng ta. Còn Bréch thì giới sản khẩu chúng ta mới quen biết tên tuổi của ông hơn là thật sự hiểu ông.

Qua việc vận dụng những kinh nghiệm sáng tạo của Xta-ni-xlap-xki, sản khẩu chúng ta đã có những tiến bộ rõ rệt, nhất là trên sản khẩu kịch nói. Tuy vậy không có nghĩa là trong việc áp dụng phương pháp

Xta-ni-xlap-xki, không có những khó khăn, lúng túng, thậm chí có lúc sai lệch nữa.

Câu hỏi « Xta-ni-xlap-xki hay là Brêch » ngày càng được giới sân khấu đặt ra để cân nhắc. Vì trong thực tế học tập kinh nghiệm thế giới, việc xét xem cái gì hợp và không hợp, cái gì gần gũi và xa cách là việc trước tiên phải nghĩ tới.



Với sự sáng lập *Kịch viện nghệ thuật Mạc Tư Khoa*, qua những chuyến đi diễn ở châu Âu và châu Mỹ, cũng như qua những công trình lý luận công phu và phong phú, Xta-ni-xlap-xki đã được suy tôn là một trong những nhà cách tân lớn nhất của sân khấu thế giới.

Ở mọi khâu hoạt động, trong diễn xuất, trong đạo diễn, trong sự nghiệp đào tạo diễn viên, người ta đều bắt gặp những lời dạy của Xta-ni. Ở châu Âu, châu Mỹ và cả ở châu Á nữa, tên tuổi của ông đã trở thành trọng trưng cho tinh hữu nghị giữa các nghệ sĩ sân khấu.

Brêch xuất hiện trên kịch trường thế giới muộn hơn nhiều. Thời kỳ rực rỡ nhất của ông là sau đại chiến lần thứ hai. Kịch viện do ông sáng lập cho đến nay đã thành niềm kiêu hãnh của nước Cộng hòa dân chủ Đức và ngôi sao bắc đầu của sân khấu thế giới.

Một điều lý thú là phương pháp sân khấu của hai ông, tuy khác nhau rất nhiều, lại song song tồn tại và phát triển bên nhau, không phá hoại lẫn nhau. Phải chăng đó là dấu hiệu của sức sống bền lâu của cả hai phương pháp và đó cũng là một hiện tượng ít có trong lịch sử sân khấu.

Ở Liên Xô đã có nhiều đợt tranh luận về Xta-ni-xlap-xki. Ở Cộng hòa dân chủ Đức, Brêch cũng đã bị đả kích một thời. Nhưng qua đó uy tín của hai ông lại càng cao hơn.

Trong nhiều cuộc hội nghị quốc tế bàn về công tác đào tạo diễn viên, phương pháp của Xta-ni đã được luôn luôn nhắc tới và đánh giá cao ⁽¹⁾:

Lúc này đã có hàng mấy trăm công trình nghiên cứu về Brêch trên toàn thế giới và Viện sân khấu thế giới đã phải công nhận Brêch là nhà sân khấu lỗi lạc nhất hiện nay ⁽²⁾.

Tuy nhiên chúng ta cũng phải nhận rằng giữa hai nhà cách tân sân khấu trên, đã có những quan niệm nghệ thuật rất khác nhau. Thường thường người ta mệnh danh Xta-ni là người thầy của *phương pháp thể nghiệm* và Brêch là người thầy của *phương pháp gián cách*. Sự khác biệt khách quan đó tất nhiên sẽ dẫn tới một sự so sánh, nhiều lúc là tiền đề cho những cuộc tranh luận gay gắt.

Có những người thoát nghe thì tưởng như họ rất tán thành những luận điểm của cả Xta-ni và Brêch, nhưng thực ra vì họ chỉ nhìn nhận phương pháp của hai ông như một phong cách nghệ thuật mà thôi. Giáo sư sân khấu người Ý Ru-giê-rô Gia-cô-bi có thuật lại trong Hội nghị sân khấu quốc tế ở Bu-ca-ret năm 1964: có sinh viên hỏi ông: « Theo giáo sư thì chúng tôi nên làm sân khấu theo kiểu Brêch hay Xta-ni? » Ông đã trả lời: « Khi diễn Sê-khốp hay Go-rki tất nhiên là các anh phải

(1) M.V.O. Toporkov. Le rôle de l'improvisation dans l'enseignement de l'Art dramatique. ITI Centre Roumain. Bucarest 1964, trang 166.

(2) Jean Darcante. Brecht Dialog 1968 Henschelverlag J Kunst u. Gesellschaft Berlin 1968, trang 14.

diễn theo Xta-ni. Nếu muốn diễn vở của Brêch hẳn phải diễn theo kiểu Brêch, còn nếu muốn diễn Ra-xin thì hãy tìm hiểu xem Viện Hải kịch Pháp đã làm như thế nào»⁽¹⁾

Lại có nhiều người đã nhận định một cách đáng tiếc rằng: phương pháp sân khấu của Xta-ni và Brêch về bản chất là hai phương pháp đối lập nhau. Từ đó, nếu là môn đệ của Brêch, họ bèn cho kỹ thuật tâm lý của Xta-ni chính là cái làm tê liệt mọi tự do sáng tạo. Ngược lại, nếu là tín đồ của Xta-ni thì họ liền buộc tội k êu diễn của nhà hát Brêch là hình thức chủ nghĩa, là trái với bản tính của đời sống sân khấu.

Nguyên nhân: *Diễn viên tự ngã tu dưỡng* phần kỹ thuật tâm lý của Xta-ni thường được coi là trước tác quan trọng duy nhất, trong khi đó, phần *Diễn viên sáng tạo nhân vật* lại hay bị bỏ qua, mà thực ra, chính trong phần này lại chứa đựng nhiều quan niệm nghệ thuật mới mẻ và quý giá của Xta-ni-xlap-xki. Ngoài ra những kinh nghiệm dàn dựng cuối đời của Xta-ni-xlap-xki, trong đó ông thí nghiệm nhiều về phương pháp hành động hình thể, thái độ phê phán trong diễn xuất v.v... cũng thường bị một số người bỏ qua.

Về Brêch, việc tìm hiểu cũng có những khó khăn nhất định. Định nghĩa của ông về phương pháp gián cách cũng nhiều khi không thật minh bạch! Ông luôn kiểm nghiệm trong thực tế sáng tạo — và đó là điều quan trọng nhất đối với ông vì trước hết ông là một nghệ sĩ — chính trong thực tế ông cũng không máy móc tuân theo những lý luận của bản thân đã đề ra.

(1) Rencontre internationale de Bucarest, ITI Centre Roumain 1964, trang 98.

Ông luôn phá vỡ nó, mở rộng nó một cách phong phú bằng những kiểm nghiệm thực tế trên sân khấu ⁽¹⁾.

Hơn nữa, do nhu cầu đấu tranh chống những khuynh hướng nghệ thuật sai lầm cụ thể của từng thời đại mà các ông đang sống, nên Xta-ni thường phải nhấn mạnh nhiều đến yếu tố *tình cảm*, ngược lại Brêch lại phải nói nhiều đến yếu tố *trí tuệ* ⁽²⁾.

Trong tình hình vừa kể trên, nếu có sự hiểu lầm hoặc thiếu chính xác về phương pháp của hai ông thì cũng là một điều dễ hiểu. Tuy nhiên, nếu vì thế mà cho rằng phương pháp Xta-ni và Brêch là đối lập với nhau, thì đó là một sai lầm không thể tha thứ được.

Trái lại, chính Brêch đã từng tổ chức những đợt nghiên cứu Xta-ni trong kịch viện của mình và Brêch đã tuyên bố rằng: ở Xta-ni có nhiều điều bổ ích cần phải học, rằng giữa hai phương pháp, tuy có nhiều điểm khác nhau, vẫn có những điều gần gũi. Theo Brêch « Điểm gặp gỡ giữa hai phương pháp là *nhệm vụ tối cao*. Chúng ta có thể mô tả phương pháp Brêch — theo cách nhìn của Xta-ni — như là một phương pháp mật thiết tới *nhệm vụ tối cao*. Hai phương pháp có thể bổ sung lẫn cho nhau » ⁽³⁾.

Kết-thơ Ruy lịch vai-lơ, một nữ cộng tác viên đã có dịp làm việc nhiều năm dưới sự chỉ đạo của Brêch, trong bài so sánh phương pháp của Xta-ni và Brêch, đã phân tích một cách khách quan và khoa học. Khi nói về cái khác giữa hai ông, bà đã viết: « Người ta có

(1) Egon Monk « Interview » Le théâtre dans le monde. Tập XV 1966 số 3-4, trang 228.

(2) Käthe Rülicke Weiler « Die Arbeitsweisen Stanislavski und Brecht » 1 trong Theater der Zeit. Berlin 11/62 trang 57.

(3) B. Brecht Schriften Zum Theater Berlin Weimar 1954, quyển 7 trang 225-227.

thể nói rằng: trong sự thống nhất giữa thể nghiệm và biểu hiện của quá trình sân khấu thì mặt chủ yếu ở Xta-ni là *thể nghiệm* và ở Brêch là *biểu hiện* ⁽¹⁾.

Đó là điểm khác quan trọng mà khi phân biệt hai ông, ta không thể bỏ qua được.

Ta đã nói tới cái giống nhau về nhiệm vụ tối cao, lại cũng đã nói về cái khác nhau, nghĩa là sự nhấn mạnh khác nhau của hai mặt thể nghiệm và biểu hiện trong quá trình thống nhất của đời sống sân khấu.

Vậy người ta có thể tự hỏi: Liệu cái giống nhau và cái khác nhau kể trên sẽ dẫn tới đâu? Và nếu xét về mặt hiệu quả sân khấu thì tác động của hai phương pháp sẽ như thế nào? Bà Vai-lơ đã viết: «Nên nhấn mạnh mặt thể nghiệm — sự hòa cảm của diễn viên với nhận thức và tình cảm của nhân vật — hay nên nhấn mạnh mặt biểu hiện — giữ quãng cách và thái độ phê phán trước nhân vật — là tùy thuộc ở mục đích nghệ thuật cụ thể» ⁽²⁾. Nhưng theo chúng tôi, chúng ta vẫn có thể và nên tìm hiểu xem: Khi chúng ta nhấn mạnh mặt thể nghiệm hay biểu hiện — tất nhiên là tùy theo mục đích nghệ thuật — thì hiệu quả, tác động của sự nhấn mạnh khác nhau ấy đối với khán giả sẽ như thế nào.

Để có thể trả lời câu hỏi đó một cách đúng đắn, trước hết ta cần minh xác: Vì sao cần nhấn mặt biểu hiện — (quãng cách đối với sân khấu)? Brêch đòi hỏi điều đó là để bảo vệ thái độ phê phán của diễn viên đối với nhân vật, là để ngăn chặn một sự hòa cảm mù quáng, là để trao trả tự do suy nghĩ hoàn toàn cho khán giả.

(1) Käthe Rüllicke Weiler Theater der Zeit 11-1962 trang 57.

(2) Käthe Rüllicke Weiler Theater der Zeit 12-1962 trang 59.

Vậy Xta-ni có chú ý đến sự phê phán của diễn viên đối với nhân vật không? Có sự đánh giá các sự kiện liên quan đến sự xác định bộ mặt nhân vật không?

Có! Đặc biệt là trong các xử lý đạo diễn cuối đời của ông.

Vậy người ta đã sử dụng thái độ phê phán của diễn viên đối với nhân vật trong phương pháp của hai ông như thế nào? Đây là một sự khác biệt cơ bản. Cái khác là ở chỗ: người diễn viên của Brech trong lúc thủ vai vẫn trực tiếp bộc lộ cho khán giả thấy thái độ của anh ta đối với nhân vật, thái độ đồng tình hay phản đối, hoặc cả hai. Người xem vừa tìm thấy ở anh hình tượng nhân vật, vừa thấy được anh với tư cách là một nhà nghệ thuật xã hội chủ nghĩa có ý thức. Còn ở Xta-ni thì lại khác. Người diễn viên cũng vận dụng thái độ phê phán của mình đối với nhân vật, nhưng chỉ trong lúc cấu tạo nhân vật. Theo sự phân tích và phê phán, đối với nhân vật, anh ta có thể cường điệu, nhấn mạnh mặt này, lướt nhẹ bỏ qua điều kia. Nghĩa là nhân vật mà anh ta trình bày trước khán giả không phải là sự khắc họa hoàn toàn khách quan, mà là kết quả của sự đánh giá, của sự cấu tạo có chủ kiến, dù khán giả vẫn thấy trên sân khấu chỉ là nhân vật. Nhờ sự đánh giá, phê phán đó mà cùng một hình tượng nhân vật, do các diễn viên Xta-ni khác nhau thể hiện vẫn có thể được sáng tạo một cách hữu ý khác nhau (và sự khác nhau này không phải là chỉ do nguyên tắc xuất phát từ điều kiện bản thân người thủ vai).

Như vậy ta có thể nói rằng: Phương thức bộc lộ thái độ phê phán của diễn viên đối với nhân vật và qua đó mà kích thích thái độ phê phán của khán giả đối với sân khấu, ở sân khấu Brech, với lối diễn xuất tự sự, có phần trực tiếp hơn, chủ động hơn là ở lối diễn Xta-ni – lối diễn thể nghiệm. Ngược lại, do phương

thức thể nghiệm nên hiệu quả tình cảm, hiệu quả kích động đối với khán giả trong lối diễn xuất Xta-ni lại có phần trực tiếp hơn, chủ động hơn là trong lối diễn xuất tự sự của Bréch.

Nói một cách khác: sân khấu tự sự của Bréch kích thích một cách trực tiếp thái độ phê phán ở người xem, nhưng lại để họ tự do bình tĩnh trong việc đánh giá phê phán. Ngược lại, sân khấu thể nghiệm của Xta-ni không trực tiếp kêu gọi sự phê phán ở người xem, nhưng lại tìm cách gây ảnh hưởng trực tiếp đối với họ.

Trong lúc so sánh sự khác nhau giữa Bréch và Xta-ni, ngoài điểm quan trọng đã nêu trên, cũng không thể bỏ qua những điều kiện lịch sử làm cơ sở cho sự hình thành của hai phương pháp đó. Bởi vì sự xem xét những điều kiện lịch sử đó cũng có thể gọi cho ta biết phương pháp nào thích hợp với thời đại và những nhiệm vụ nghệ thuật của chúng ta hơn.

Chúng ta biết, nhà đạo diễn và diễn viên thiên tài Xta-ni-xlap-xki đã phát triển phương pháp của mình vào buổi giao thời giữa thế kỷ 19 và 20. Thoạt đầu là dựa vào kinh nghiệm dân diễn những vở kịch tự nhiên chủ nghĩa. Khán giả của ông lúc đó là tầng lớp trí thức tiến bộ của giai cấp tư sản. Ông theo chủ nghĩa nhân đạo, dân chủ. Mục đích chống lại sân khấu cung đình của ông là nhằm đem lại cho người diễn viên một con đường dẫn tới sự chân thực nghệ thuật chân chính, dẫn tới chủ nghĩa hiện thực tâm lý. Những thử thách nghệ thuật của ông phần lớn là xuất phát từ nghệ thuật diễn viên, để phục vụ nghệ thuật diễn viên. Khi cách mạng tháng Mười Nga bùng nổ, cũng như lần đầu Xta-ni được dịp trình bày cái hiện thực nước Nga Xô-viết trên sân khấu thì ông đã 64 tuổi. Công trình lý luận cuối cùng của đời ông là phương pháp hành động bình thể.

Về phía mình, nhà viết kịch và đạo diễn lỗi lạc B. Bréch đã sáng tạo những vở kịch đầu tay của mình vào những năm 18 — 20 của thế kỷ này. Ngay từ đầu Bréch là một đối thủ của xã hội tư sản. Tán thành cách mạng vô sản tham gia phong trào đấu tranh của giai cấp công nhân, từ năm 1926 ông nghiên cứu chuyên sâu những trước tác kinh điển về chính trị kinh tế học và cũng từ đó luôn luôn gắn liền hoạt động nghệ thuật của mình với phong trào cách mạng vô sản và sự học tập chủ nghĩa Mác Lê. Ông đã tìm cách đưa cuộc đấu tranh giai cấp trong thời đại đế quốc chủ nghĩa cũng như những qui luật chính trị kinh tế của nó vào lăng kính của sân khấu. Đối lập với lối diễn thể nghiệm của chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa biểu hiện, ông đã đưa lối diễn gián cách thành một phương pháp hoàn chỉnh. Những tìm tòi về phương pháp nghệ thuật của ông trước hết không phải là xuất phát từ nghệ thuật diễn viên mà hướng về ý thức của khán giả. Trước sau bao giờ ông cũng cho rằng sân khấu cũng như triết học, phải thực hiện lời dạy của Mác: không chỉ giải thích thế giới mà phải cải tạo nó⁽¹⁾.

Điều kiện lịch sử và con đường phát triển khác nhau giữa hai ông là như vậy. Tuy nhiên chúng ta cũng cần chú ý đến những tìm tòi nghệ thuật của hai ông trong giai đoạn cuối cùng của đời mình.

Trong những năm cuối, Bréch nghiên cứu sâu thêm về mối quan hệ giữa tình cảm và ý thức trên sân khấu, cách khuếch động tình cảm trên sân khấu sao cho chính xác hài hòa với ý thức. Về phía mình Xta-ni cũng tìm cách tăng cường ý thức và thái độ phê phán trong diễn xuất và xử lý diễn xuất.

(1) Käthe Kullicke Weiler Theater der Zeit 11-1962 trang 54 — 58.

Sự tìm tòi của hai bậc thầy sân khấu phải chăng đã dạy chúng ta rằng: Trong nghệ thuật sân khấu, mọi sự phiên dịch không phù hợp với bản tính khách quan của con người (nhân vật, diễn viên, khán giả) đều không thể sống lâu và chóng chầy cũng phải thay đổi. Mọi sự cực đoan thường là tiền đề cho cái phủ định lại nó.

Lịch sử sân khấu cũng đã nhiều lần chứng minh điều đó. Chính cái tự nhiên chủ nghĩa quá đáng của Ăng-toan đã đẻ ra sự phản ứng tượng trưng của Luy-nê Pô-e. Cái tả thực bỏ sót trong giai đoạn đầu của Xta-ni đã đẻ ra một Mây-ec-hôn!...

Cho nên quan niệm đúng đắn của Xta-ni và Brêch về sân khấu, tức là: Sự thống nhất biện chứng giữa *Biểu hiện và Thử nghiệm*, giữa *Ý thức và Tình cảm*, giữa *Hòa cảm và Gián cách* phải được nhìn nhận là một nhu cầu sinh tử của nghệ thuật sân khấu vậy!

*
**

Qua sự phân tích hai phương pháp Xta-ni-xlap-xki và Brêch (hai mặt thể hiện rạch ròi của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa), chúng ta thấy rằng chúng không đối lập nhau mà qua *nhiệm vụ tối cao* chúng đã gặp gỡ ở một điểm cơ bản nhất. Sự khác biệt giữa hai phương pháp không làm hại lẫn nhau, cuối đời Xta-ni-xlap-xki và Brêch lại càng xích lại gần nhau hơn tuy mỗi người vẫn giữ một dáng vẻ riêng... Có thể kết luận rằng trong việc tiếp thu kinh nghiệm thế giới, ta đều có thể học tập cả hai phương pháp một cách sáng tạo và đều có lợi cho ta. Nếu cần bàn thêm thì chỉ là xét xem phương pháp nào gần gũi với ta hơn mà thôi.

Từ hơn 20 năm nay Xta-ni-xlap-xki đã quen thuộc với chúng ta. Phương pháp Xta-ni-xlap-xki đã giúp sân khấu ta tiến nhanh hơn, khoa học hơn. Phương pháp đào tạo của ông đã được áp dụng chính thức trong chương trình huấn luyện diễn viên, đạo diễn kịch nói. Đối với kịch hát truyền thống, Xta-ni cũng có những ảnh hưởng nhất định. Song cũng phải nói thật rằng việc vận dụng phương pháp này ngày càng gặp khó khăn, nhất là trong lãnh vực kịch hát truyền thống.

Như đã biết, kịch hát truyền thống của ta mang rất nhiều yếu tố của sân khấu tự sự. Ở đây không có cái thực tế tự nhiên chủ nghĩa mà là một thực tế đã được cách điệu, ở đây không có ảo giác mà là tưởng tượng hư cấu (fiction) ở đây cũng không có sự thể nghiệm liên tục trong diễn xuất. Vậy nên vận dụng khái niệm chân thực cảm và kỹ thuật tâm lý của Xta-ni như thế nào, trong chừng mực nào? Đó quả là một vấn đề phức tạp.

Đã có lúc đôi người tưởng lầm rằng mọi yếu tố kỹ thuật tâm lý của Xta-ni-xlap-xki (như chú ý tập trung, tín niệm, chân thực cảm v.v...) đều có thể áp dụng trong kịch hát, bởi lẽ chúng là những mắt xích tạo nên hành động chân thực và hữu cơ của con người. Nhưng rồi trong thực tế chúng ta lại thấy vấn đề không giản đơn như vậy. Ví dụ: trong kịch hát truyền thống, người diễn viên không cần có sự liên tục trong hành động, trong khi biểu diễn với đạo cụ tưởng tượng thì động tác của họ cũng không cần phải nhất nhất phù hợp với kích thước, trọng lượng, hình dáng thực của chúng một cách thật chính xác, tự nhiên và thực như trong cuộc đời... Cái khó khăn cơ bản nhất cho sự vận dụng hoàn toàn phương pháp kỹ thuật tâm lý của Xta-ni-xlap-xki trong kịch hát truyền thống chính là sự khác nhau về quan niệm tính chất chân thực của hai nền sân khấu. Nếu coi thường sự khác biệt đó, nếu sử dụng

kỹ thuật tâm lý của Xta-ni trong kịch hát truyền thống một cách khiến cưỡng thì nhất định sẽ phá hoại phong cách riêng biệt của sân khấu này. Trong hội nghị khoa học về sân khấu năm 1970 đã có một số người lên tiếng phê phán sự vận dụng cứng nhắc và mù quáng đó.

Đối với sân khấu kịch nói mà hiện nay về cơ bản là sân khấu A-ri-xtôt, hình như khó khăn có ít hơn. Nhưng liệu sân khấu kịch nói Việt Nam có cần học tập kinh nghiệm sân khấu kịch hát truyền thống không? Và khi đó thì việc vận dụng phương pháp Xta-ni-xlap-xki sẽ như thế nào? Hiện nay trong sáng tác kịch bản đang có sự thay đổi. Một số tác giả đã bắt đầu có xu hướng mở rộng cấu trúc kịch bản theo kiểu tự sự. Chắc hẳn rồi đây họ cũng sẽ đòi hỏi một lối diễn tương ứng với cách viết của họ.

Ở các nước Á châu cũng đang có sự tìm tòi một phương pháp biên kịch và diễn kịch mới, vừa phát triển được truyền thống sân khấu dân tộc, vừa vận dụng được những kinh nghiệm của nền sân khấu thế giới hiện đại. Đòi hỏi đó càng rõ rệt ở những nước mà bên cạnh nền sân khấu truyền thống lại có cả một phong trào sân khấu kịch nói nhập cảng từ châu Âu. Sân khấu Việt Nam cũng ở một tình huống như vậy.

Ở Nhật Bản vẫn tồn tại cái hố ngăn cách giữa các sân khấu kịch hát cổ truyền và sân khấu kịch nói hiện đại.

Năm 1964, trong Hội nghị sân khấu thế giới ở Buc-ca-rét, ông L.N. Lal cho biết: ở Ấn Độ cái hố ngăn cách đó cũng rất lớn. Người ta đang tìm một hình thức tổng hợp kết hợp được hai nền sân khấu, nhưng chưa kết quả⁽¹⁾. Ai sẽ giúp làm được điều đó? Giáo sư Cò-rê-a

(1) L.N. Lal. Rencontre Internationale de Bucarest, I.T.I Centre Roumain 1964 trang 177.

Xen-đa ở Nhật Bản khẳng định: Chính Brecht đã cho chúng tôi một gợi ý có ý nghĩa quyết định về khả năng đánh giá đúng đắn truyền thống sân khấu của mình và sử dụng nó một cách có lợi cho việc thể hiện đất nước Nhật Bản hiện nay và mai sau⁽¹⁾.

Bà Xa-ni-an cũng cho rằng khán giả Ấn Độ sẽ lại tự tìm thấy mình trong phương pháp của Brecht một cách dễ dàng, vì chính phương pháp đó gần gũi với phương đông⁽²⁾. Giữa Brecht và phương đông có nhiều điểm cộng đồng. Vậy sân khấu truyền thống Việt Nam có gì gần gũi sân khấu Brecht không? Chúng ta hãy để cho các bạn nước ngoài nói trước, vì họ dễ khách quan hơn chúng ta.

Pi-e A-bơ-ra-ham đã có dịp xem kịch hát truyền thống của ta và ông cho rằng rõ ràng sân khấu của ta gần Brecht hơn Xta-ni-xlap-xki⁽³⁾. Bà Mac-ki-ê-vich một nhà phê bình sân khấu Ba Lan cũng nhận định: Tôi cho rằng phương pháp sân khấu cổ truyền Việt Nam rất trùng hợp với phương pháp sân khấu hiện đại châu Âu mà đặc điểm chủ yếu là lòng tin ở trí tưởng tượng sáng tạo, ở đầu óc thông minh của khán giả. Tôi đã tìm thấy trong các đêm chèo nhiều đặc điểm phù hợp với sân khấu tự sự của Brecht. Với con mắt của người châu Âu tôi có cảm giác là tôi đã tìm thấy ở đây cái cội nguồn của sân khấu tự sự đang giữ vai trò dẫn đường trên sân khấu hiện đại châu Âu⁽⁴⁾.

(1) Koreya Senda. Brecht Dialog 1968. trang 205—206.

(2) Sanyal Séminaire Orient-Occident I.T.I. Paris 6-1964 trang 18—19.

(3) Pierre Abraham "17 Parallèle" Europe 415—416 Paris 11—12—1963.

(4) Mackiewicz—Viet Nam en Marche 1967.

Càng đi sâu tìm hiểu Brêch, riêng chúng tôi cũng nghĩ: kinh nghiệm của Brêch quả có thể giúp chúng ta tìm ra một hình thức sân khấu tổng hợp được cái cũ và mới, san bằng cái hố ngăn cách giữa sân khấu cổ truyền và hiện đại. Brêch cũng có thể gợi ý cho ta phát triển sân khấu truyền thống từ một nền sân khấu tự sự tiến lên thành một nền sân khấu tự sự biện chứng.



NÊN VẬN DỤNG BRÊCH VÀO SÂN KHẤU VIỆT NAM NHƯ THẾ NÀO ?

Trước tiên cần quan niệm rõ thế nào là tiếp thu vận dụng một cách đúng đắn.

— Chúng tôi hiểu tiếp thu trước tiên không có nghĩa giản đơn là việc phiên dịch tất cả kịch bản và tài liệu lý luận của Brêch sang tiếng Việt, hoặc là dựng một số kịch bản của ông trên sân khấu Việt Nam. Đó là một việc làm cần thiết và bổ ích — nhưng đó chỉ là bước đầu, nằm trong khuôn khổ của một cuộc giao lưu văn hóa mà thôi.

— Tiếp thu Brêch cũng không có nghĩa là máy móc làm theo mọi lời dạy và việc làm của Brêch.

— Việc tiếp thu, đúng hơn, là một công việc sáng tạo, công việc tự tạo nên những sáng tác sân khấu tự sự kết hợp được truyền thống sân khấu dân tộc với những kinh nghiệm quý báu của Brêch và đáp ứng được nhu cầu cách mạng văn hóa Việt Nam. Chỉ có sự tiếp thu như vậy mới có một triển vọng chắc chắn. Chúng ta cần đi sâu tìm hiểu thực chất phương pháp của ông và

luôn đặt nó trong mối tương quan với những điều kiện xã hội và văn hóa, cũng như những nhiệm vụ văn học nghệ thuật cụ thể của ta mà vận dụng, bổ sung, phát triển.

Chừng nào ta chưa tự tạo được cho mình một sân khấu tự sự biện chứng thì sự vận dụng vẫn chỉ là một sự chấp vá.

— Việc tiếp thu vận dụng những kinh nghiệm của sân khấu tự sự B. Bréch cũng không thể là việc làm riêng của những cán bộ đạo diễn — vì đạo diễn không thể dàn dựng theo phương pháp tự sự tất cả mọi vở, bất luận nó thuộc cách viết nào. Làm như vậy chỉ là sự vi phạm thô bạo tính biện chứng giữa nội dung và hình thức, giữa cách biên kịch và cách dàn dựng mà thôi.

Trong thực tế kịch trường thế giới, đã có một số đạo diễn lầm lẫn như vậy. Họ vội chộp một số thủ pháp ở Bréch và gán ép vào mọi vở. Họ không hiểu — hay không muốn hiểu — rằng tự sự ở Bréch không phải là một thủ pháp mà là một phương pháp hoàn chỉnh, có sự thống nhất hữu cơ giữa kịch bản và diễn xuất, giữa phép biên kịch và cách dàn dựng, giữa tất cả các thành tố sân khấu.

Rõ ràng nếu không có kịch bản viết theo phương pháp tự sự biện chứng thì dù có dàn dựng theo kiểu gián cách đi nữa, nó cũng chỉ có thể dẫn tới một vở diễn nặng tính sân khấu (theatral) mà thôi. Nhà chuyên gia về Bréch, giáo sư Su-ma-khơ đã nói: «... những thủ pháp gián cách tự nó là trung tính. Nó có thể dùng trong các vở diễn chỉ mang tính sân khấu, mà ở đó, không như Bréch, nhằm bộc lộ và xác định những qui luật và

nguyên nhân xã hội. Người ta cũng có thể sử dụng nó để làm bất sự mô tả một thế giới hoàn toàn duy tâm và siêu hình»⁽¹⁾.

Chúng ta biết, trước Brecht, Mây-ec-hôn cũng đã có nhiều tìm tòi để cách tân sân khấu, để ngăn chặn ảo giác, dùng lối diễn biểu hiện để kích thích suy nghĩ người xem. Nhưng sân khấu của ông vẫn không trở thành một sân khấu thực sự tự sự và biện chứng, tuy thế ông cũng đã phải chữa lại các kịch bản rất nhiều cho phù hợp với cách dàn dựng của ông. Muốn có một sân khấu tự sự biện chứng thì trước hết phải có những sáng tác kịch bản theo kiểu tự sự biện chứng. Cho nên nó phải là sự cộng lực của tác giả và đạo diễn, không thì sự cố gắng của đạo diễn và diễn viên cũng sẽ đi tới chỗ què quặt nếu không là hình thức.

— Một điều cũng cần chú ý là sự đánh giá vội vàng, rất dễ xảy ra đối với những nhà sân khấu phương đông. Có số người đã nghĩ lầm rằng: Học tập kinh nghiệm của Brecht có nghĩa chỉ là quay về với những truyền thống sân khấu cổ Á châu. Chính cái gài gù của một số thủ pháp gián cách giữa hai nền sân khấu Brecht và Á châu là một trở ngại cho việc đào sâu phân tích. Do đó cần phải chú ý những điểm khác nhau, phân biệt nó một cách rạch ròi: thế nào là kịch tính theo kiểu A-ri-xtôt, thế nào là tự sự, thế nào là tự sự biện chứng và thế nào là tự sự nói chung.

Thực ra Brecht không phải là người duy nhất của châu Âu có một cảm tình sâu xa đối với nền sân khấu cổ truyền phương đông. Ăng-tô-nanh Ac-tô, Cô-pô,

(1) Ernst Schumacher Drama und Geschichte B. Brecht "Leben des Galilei" und andere Stücke. Henschelverlag. Berlin 1968, trang 257.

Đuyn-lanh (Pháp), Ap-pia (Áo), v.v... cũng đã nghiên cứu sân khấu Á Đông và cũng đã sử dụng nhiều thủ pháp sân khấu này vào sáng tác và đạo diễn của mình. Nhưng chỉ có Brêch mới được châu Âu mệnh danh là người cha của dòng sân khấu tự sự Tây phương.

Brêch là nhà cách tân sân khấu đầu tiên đã đưa phép biện chứng duy vật vào sân khấu thành một phương pháp có ý thức, là người đầu tiên đã biết sử dụng triệt để mọi thành tố sân khấu để làm bật trước mắt người xem « tính có thể đổi thay » của sự vật và thế giới, là người đã luôn luôn và bằng nhiều biện pháp tích cực và phong phú tìm cách thực tiễn ý thức phê phán của quần chúng trước những sự việc xảy ra trên sân khấu. Đó là những dấu ấn đặc biệt trong công lao cải cách của Brêch mà ta không thể coi nhẹ khi so sánh với các nền sân khấu khác.



NÊN TIẾP THU VẬN DỤNG THẾ NÀO ? Ở đây chúng tôi không có tham vọng bàn tới mọi vấn đề trong quá trình tiếp thu vận dụng. Đó quả là một việc không làm nổi/ Và tiếp thu vận dụng là một quá trình, là một công việc thực tiễn, mọi trao đổi lý luận rồi đây phải gắn liền với thực tiễn, tùy thuộc vào thực tiễn vận dụng mà điều đó thì ta lại chưa bắt đầu. Cho nên ở đây chúng tôi chỉ xin nêu ra một vài điều cần chú ý, coi như kinh nghiệm bản thân đã thu được trong khi tìm hiểu Brêch và theo dõi việc vận dụng Brêch ở một số nước.

— Trong khi tìm hiểu, giải thích hay áp dụng những kinh nghiệm của Brêch cần nêu lên hàng đầu những quan niệm thẩm mỹ và thế giới quan của ông. Tất cả

mọi cố gắng trong hoạt động sáng tạo, Brêch luôn luôn tập trung vào những nguyên tắc và ý đồ sau đây:

+ Mọi cảm thụ và thói quen thẩm mỹ, nghệ thuật đều phải xuất phát từ nhu cầu của cuộc đấu tranh cách mạng.

+ Mọi sự phản ánh thực tế đều phải nhằm mục đích đề tác động lại thực tế.

+ Trong sự mô tả xã hội và con người phải làm cho ta thấy rằng đó là những đối tượng luôn thay đổi và có thể thay đổi.

+ Mọi sáng tạo sân khấu phải là sự thống nhất giữa giáo dục và giải trí.

+ Hiệu suất xã hội phải được coi vừa là đối tượng mô tả vừa là hiệu quả của sân khấu.

+ Phương pháp gián cách mà điểm xuất phát của nó là tính đảng cần được coi như một phương tiện nghệ thuật của phép biện chứng duy vật.

Còn những vấn đề riêng biệt như: cách cấu trúc kịch bản, lối diễn xuất, phương pháp đạo diễn v.v... đều phải xuất phát từ những mục đích trên và phục vụ trở lại những mục đích trên. Mọi thành tố nghệ thuật trong quá trình sáng tạo đều phải được tính toán, cân nhắc, tuyển lựa trong mối quan hệ với những mục đích nêu trên.

Nhưng tiếc thay, trong thực tế có nhiều người, kể cả tán thành hay phản đối Brêch, đã không chú ý đầy đủ đến những tiền đề triết học và mỹ học của ông. Họ thường chỉ đề ý đến các thủ pháp cụ thể, nhưng lại không tự hỏi xem những thủ pháp kia tự đâu mà đến, một ví dụ: Rô-giê Vay-ăng đã so sánh những vở kịch của Brêch với những tác phẩm cổ đại Hy Lạp vào thời giữa Hô-me-rơ và Ê-si-lơ, Xô-phô-clơ... và ông cho

rằng: những vở kịch của Brech chẳng qua chỉ là một loại thẻ bắc cầu giữa loại truyện tự sự, trong đó người trình bày vừa hát vừa kể, và loại bi kịch cổ đại, trong đó hành động kịch lại do diễn viên diễn lại. Ông kết luận, Brech thiên về chủ nghĩa cổ sơ và sự đóng góp của ông vào kịch trường thế giới cũng chỉ đáng coi là sự bất chước những thủ pháp thô thiển của thời cổ mà thôi. Sai lầm của Brech là ở chỗ ông đã không nghiên cứu mối quan hệ mới giữa sân khấu và khán giả ngày nay⁽¹⁾.

Chúng tôi chỉ còn biết nói rằng Rô-giê Vay-ăng đã không hiểu gì về mục đích và những tiền đề triết mỹ của Brech cho nên sự phân xét của ông đã mang tính thuần hình thức.

— Ngoài những quan niệm triết học và mỹ học của Brech, còn cần phải hiểu rằng mọi cách thức sáng tạo của ông đều tuân thủ một phương pháp thống nhất và hoàn chỉnh. Đây không phải là một hệ thống thủ pháp nghệ thuật riêng lẻ được tập hợp lại một cách tùy tiện, ngẫu nhiên. Chúng ta không thể cứ dùng những thủ pháp ấy mà không cần nghĩ đến mục đích mà Brech đã sử dụng chúng, nếu chúng ta cũng muốn làm cho vở diễn của mình mang tính tự sự biện chứng, vì, như đã nói ở trên, những thủ pháp đó tự nó là « trung tính ». Người ta có thể sử dụng chúng ở những sân khấu khác nhau, với những mục đích khác nhau. Chỉ khi nào chúng được sắp xếp một cách hữu cơ theo một mục đích, một hiệu quả nhất định nào đó, thì lúc đó chúng mới trở thành yếu tố cấu thành của một phương pháp nhất định.

— Đã là phương pháp thì không phải chỉ là một phong cách, có nghĩa là: cách sáng tạo mà Brech đã sử dụng

(1) Roger Vailland — L'expérience du Drame. Corrèa Paris 1953 trang 53 - 57.

và thường xuyên phát triển không chỉ để áp dụng cho những vở kịch của Brecht mà thôi. Với giá trị là một phương pháp, tất nhiên chúng ta có thể sử dụng nó ở bất cứ vở nào cùng có mục đích và cấu trúc tương tự.

Tóm lại: Việc đánh giá cần nhắc và sử dụng mỗi một thủ pháp nghệ thuật cần được đối chiếu với mục đích của phương pháp tự sự biện chứng. Đồng thời cũng không nên tách rời những yếu tố riêng lẻ với nhau, gây tổn hại cho sự thống nhất của phương pháp.

— Khi chúng ta đã nắm vững những tiền đề triết mỹ, đã hiểu rõ mục đích, hiệu quả và mối quan hệ hữu cơ trong phương pháp của Brecht rồi, thì lúc đó chúng ta có toàn quyền tự do tuyển lựa các phương tiện và thủ pháp nghệ thuật như ý muốn, toàn quyền sáng tạo những thủ pháp mới thống nhất với phương pháp và phù hợp yêu cầu cụ thể từng vở. Như vậy những thủ pháp mà Brecht thường dùng chỉ có giá trị là những gợi ý. Bất cứ việc sao chép cũng là một nghệ thuật, nhưng đâu sao một nhà nghệ thuật không thể chỉ là người bắt chước sao chép.

Cũng do những nguyên nhân trên: những tiền đề triết mỹ, ý nghĩa của phương pháp, mối quan hệ giữa phương pháp và thủ pháp không được giải thích rõ ràng ở một số nơi, nên đã gây ra những cuộc tranh luận vô bổ. Thậm chí đã có một thời gian — Giắc-cơ Đơ-đu-sê cho biết — ngay ở Pháp là nơi gần quê hương của Brecht, người ta cũng sợ không dám dưng theo phương pháp của ông và làm theo ông để khỏi xuyên tạc ông ⁽¹⁾.

(1) Jacques Desuché Bertolt Brecht. Presses Universitaires de France. 1963 chương "Brecht est Brecht".

— Ở trên chúng tôi đã nói, việc xây dựng sân khấu tự sự biện chứng không phải là việc riêng của những nhà đạo diễn, mà đúng ra, trước hết là tùy thuộc ở những nhà viết kịch. Không thể có sân khấu tự sự biện chứng nếu không có những kịch bản tự sự biện chứng, và tất nhiên sẽ không có kịch bản, nếu không có những tác giả tán thành lối viết của phương pháp này.

Gần đây trên thế giới có một số nhà sân khấu muốn chứng minh địa vị độc lập của sân khấu đối với văn học kịch trong lịch sử, phát triển của phong trào sân khấu. Ý kiến này về một mặt nào đấy có phần đúng, nhưng mặt khác ta cũng không thể không công nhận tầm ảnh hưởng ngày càng lớn, nhất là trong thế kỷ này, của văn học kịch đối với nghệ thuật sân khấu. Thật khó mà tưởng tượng rằng có một « Nhà hát tự do » của Ăng-toan mà lại không có ảnh hưởng của Đô-la, có « Nhà hát nghệ thuật » của Luy-nhê Pô-ê mà lại không cần Mê-tec-linh hoặc có « Kịch viện nghệ thuật Mạc tư khoa » của Xta-ni mà lại không có Sê-khốp v.v... và phương pháp sân khấu của Brêch từ đâu ra? Nếu không phải trước tiên từ những kịch bản của ông, rồi sau đó mới đến sự thể hiện trên sân khấu.

Trong nhiều cuộc tranh luận, phỏng vấn, trưng cầu ý kiến về Brêch trước đây ở một số nước, người ta hay nói nhiều tới phương pháp gián cách, tới phương thức dàn diễn mà nhẹ phần biên kịch. Đó là một hiện tượng phiến diện cần tránh.

— Một điểm nữa cần chú ý là điều kiện thực hiện. Không phải bất cứ trong điều kiện lịch sử, trong hoàn cảnh xã hội nào cũng có thể thực hiện một sân khấu tự sự biện chứng. Trong tiểu luận *Sân khấu giải trí hay sân khấu giáo dục*, khi nói về điều kiện xây

dựng sân khấu có giá trị giáo dục, Brecht đã giải thích: « Ngoài một trình độ kỹ thuật nhất định, cần thiết phải có một phong trào mạnh mẽ trong đời sống xã hội, phong trào quan tâm đến việc tự do làm chủ các vấn đề cuộc sống, vì mục đích giải quyết chúng, và có khả năng bảo vệ sự quan tâm của mình chống những gì chống lại chúng ». (1)

Tất nhiên ở Việt Nam, một nước xã hội chủ nghĩa, nói chung là có đủ điều kiện thuận lợi cho sự xây dựng một nền sân khấu tự sự biện chứng. Tuy vậy chúng ta cũng cần đối chiếu với tình hình từng lúc từng nơi:

1) Đối chiếu cụ thể với đường lối nghệ thuật của Đảng, xu hướng sáng tạo của các nghệ sĩ.

2) Đối chiếu với tình hình đời sống và nhiệm vụ nghệ thuật.

3) Đối chiếu với truyền thống sân khấu, thói quen thưởng thức của quần chúng. Tình hình thuận lợi — dù thuận lợi đến đâu, cũng không có nghĩa là không có khó khăn và trở ngại. Và một phong trào mạnh mẽ, như Brecht nói, cũng không tự nảy sinh. Chúng ta cần tạo ra nó, chuẩn bị cho nó.

NHỮNG THUẬN LỢI VÀ KHÓ KHĂN CÓ THỂ CÓ

Khi nhà hát Văn công Béc-lin ra đời (năm 1946) thì Việt Nam chúng ta đang chiến đấu chống chủ nghĩa thực dân Pháp. Do chiến tranh, mọi quan hệ trao đổi văn hóa với nước ngoài đều gặp khó khăn. Kháng chiến thắng lợi, chúng ta mới chỉ kịp tìm biết đến

(1) B. Brecht Schriften Zum Theater, quyền 4 trang 70.

Xta-ni-xlap-xki, rồi lại tiếp đến cuộc chống Mỹ. Đến nay Bréch vẫn còn là một tên tuổi xa lạ với khá đông người làm sân khấu. So với các nước, Bréch đã đến với chúng ta quá chậm.

Nhưng nếu đối chiếu với ba điều kiện đã nêu trên thì cơ sở để tiếp cận Bréch ở ta lại thuận lợi hơn khá nhiều nước.

— Rõ ràng những quan niệm triết học và mỹ học của Bréch rất phù hợp với những quan niệm của chúng ta. Trong nhiều lần nói chuyện với văn nghệ sĩ, đồng chí Phạm Văn Đồng đã luôn nhắc đến lời dạy của Mác, rằng: « *Khoa học xã hội không chỉ nhằm giải thích thế giới mà còn nhằm cải tạo thế giới.* » Và đồng chí khuyên anh em văn nghệ chúng ta: « *nếu muốn trở thành nhà nghệ sĩ chân chính mác-xít, đừng bao giờ quên chân lý đó, và cố thể hiện nó trong hoạt động nghệ thuật của chúng ta* »⁽¹⁾.

Trong « *Tổ quốc ta, nhân dân ta, sự nghiệp ta và người nghệ sĩ* » đồng chí Phạm Văn Đồng cũng đã nói: « *Văn nghệ là hiểu biết, khám phá và sáng tạo, hiểu biết sâu đến chừng nào, thì khám phá, sáng tạo cao chừng ấy* »⁽²⁾.

Về sự cần thiết phải có một sự gián cách nhất định để dễ thấy cái mới trong cuộc sống cũng được đồng chí nhắc đến nhiều lần: « *cái mới, hầu như chúng ta quen rồi nên không thấy rõ, nhưng những người nước ngoài thì thấy nổi bật* »⁽³⁾.

(1) Phạm Văn Đồng. *Tổ quốc ta, nhân dân ta, sự nghiệp ta và người nghệ sĩ*, trang 12 và 132,

(2) Phạm Văn Đồng, sách đã dẫn, trang 134.

(3) nt . trang 28 và 56.

Hiển nhiên đồng chí không trực tiếp nói đến phương pháp gián cách nhưng ta có thể hiểu ý kiến đó là trùng hợp với ý kiến của Brech. Trên đây chỉ là một vài ví dụ. Nếu ta đem đối chiếu những quan điểm triết mỹ khác của Brech với các quan điểm triết mỹ của Đảng ta thì phải nhận rằng giữa ta và Brech đã có một sự gần gũi về ý thức hệ tư tưởng rất rõ.

— Xét về mặt nghệ thuật, chúng tôi đã nhắc đến tính tự sự của sân khấu kịch hát truyền thống Việt Nam rồi. Nếu có một thời, vì thiếu kinh nghiệm viết vở về cuộc sống mới cho kịch hát, các tác giả đã học tập kịch nói A-rit-xtốt mà coi nhẹ những đặc điểm cấu trúc kịch bản của kịch hát, thì bước ấu trĩ ấy cũng sẽ qua. Nếu chưa thật dứt khoát thì chỉ ít mọi người cũng đã thấy con đường phải đi không phải là rập khuôn phép biên kịch của kịch nói. Ngược lại, kịch nói lúc này cũng bắt đầu thấy rõ sự gò bó của phép biên kịch cổ điển Pháp mà kịch nói Việt Nam chịu ảnh hưởng từ lúc sơ khai tới nay đang hạn chế ngòi bút của mình. Nhiều tác giả đang tìm tòi một lối viết phóng khoáng hơn, có khả năng dung nạp cuộc sống đầy biến động, phong phú, đa dạng của đất nước ta hôm nay. Và cho dù gánh nặng của phép biên kịch cổ điển chủ nghĩa có sâu xa đến đâu, ở Việt Nam, nó cũng không thể sâu bằng ở một nước phương tây nào đó, vì lẽ bên cạnh kịch nói, ta đã có một sân khấu tự sự lâu đời, sự trao đổi qua lại giữa kịch nói và kịch hát truyền thống ngày càng chặt chẽ. Người nghệ sĩ và khán giả Việt Nam ngày nay đã quen với hai vẻ đẹp: vẻ đẹp kịch tính và vẻ đẹp tự sự. Điều kiện đó hẳn sẽ dọn đường cho Brech đến với Việt Nam như một người bạn quen thân.

Song nếu đi sâu hơn một chút, cũng cần phải nói rõ. Brech đến với kịch nói, sẽ có khó khăn hơn. Khó ở chỗ, đó là hai loại sân khấu với tính chất khác hẳn

nhau: một bên là tự sự một bên là kịch tính. Nhưng cũng có cái dễ dàng hơn. Dễ ở chỗ tuy là hai loại sân khấu, nhưng cùng là kịch nói, nhiều kinh nghiệm và thủ pháp có thể bổ sung cho nhau trực tiếp hơn, nhanh hơn. Trái lại Brech đến với kịch hát truyền thống của ta sẽ dễ dàng hơn. Dễ ở chỗ, đó cũng là hai loại sân khấu tự sự. Về cấu trúc kịch bản, phương pháp, diễn xuất, hiệu quả v.v... có nhiều điều gần gũi. Nhưng cũng có khó khăn. Khó ở chỗ kịch truyền thống Việt Nam lại là kịch hát, một hình thức « sân khấu tổng hợp » trong đó tất cả đều được cách điệu, ước lệ hóa, trình thức hóa. Ngoài ra còn có một khó khăn khác. Đó là do những thủ pháp gián cách ở sân khấu Brech, dù ở trong cách viết, cách diễn, cách dựng có thể rất mới mẻ và xa lạ đối với sân khấu kịch tính châu Âu, thì trong một chừng mực nhất định và xét về mặt hình thức lại đã quen thuộc với chúng ta. Mà sự quen thuộc về hình thức của những *thủ pháp gián cách* tất nhiên sẽ tồn tại đến *hiệu quả gián cách* của những thủ pháp đó. Do đó, ở đây đòi hỏi phải có sự mạnh dạn sáng tạo nhiều thủ pháp mới phù hợp với *phương pháp gián cách* thì mới đạt được hiệu quả mong muốn.

II — SÂN KHẤU VIỆT NAM VỚI PHƯƠNG PHÁP BIÊN KỊCH B. BRECH

Như đã trình bày ở trên, qua lý luận cũng như thực tiễn Brech đã là người phát ngôn cho dòng kịch phi A-ri-xtôt. Brech đã mệnh danh cho phần lớn những vở kịch của mình là những vở thử nghiệm kịch phi A-ri-xtôt.

Và điểm nổi bật trong quan niệm phi A-ri-xtôt của ông là chống sự «*tẩy rửa*», cùng với điểm đó ông đã từ bỏ *nguyên tắc thể nghiệm*. Đồng thời Brech cũng đã kế tục và phát triển mầm mống *kịch tự sự* trong truyền thống sân khấu thế giới, đã mở ra một lối biên kịch mới mẻ và phát triển *giao tiếp gián tiếp* lên thành một phương pháp hoàn chỉnh tự giác.

Nhìn lại một cách tổng quát như vậy, ta thấy ngay sự đóng góp của Brech vào quá trình phát triển sân khấu ở các nước, hẳn không giống nhau.

Đối với ta thì sự phá bỏ hay không, hiệu quả *tẩy rửa* không thành một vấn đề lớn, vì trong lịch sử sân khấu của ta chưa hề tồn tại khái niệm đó. *Nguyên tắc thể nghiệm* cũng chưa bao giờ giữ địa vị chế ngự trên sân khấu truyền thống của ta, nó chỉ thực sự có địa vị từ khi ta nhập cảng kịch nói châu Âu và nhất là khi ta học tập thể hệ Xta-ni-xlap-xki mà thôi. Hơn nữa, bản thân Brech cũng nhìn nhận sự thể nghiệm trong diễn xuất như một phạm trù lịch sử và ông không phủ nhận cái địa vị khác nhau mà nó đã từng có trong lịch sử mỹ học.

Do đó theo chúng tôi, một đóng góp lớn cần phải bàn đến trước tiên là kinh nghiệm *biên kịch phi A-ri-xtôt* của Brech.

Chúng tôi coi trọng vấn đề này, tuyệt đối không phải để cho có vẻ «*hợp thời*» vì theo cách viết của Brech sẽ «*hiện đại*» hơn chẳng! Cái đáng chú ý của vấn đề là do những nguyên nhân về nội dung và hiệu quả tác động mà trong phần II chương I khi phân tích sự khác nhau giữa hai lối viết *kịch tính* và *tự sự*, chúng tôi đã có dịp trình bày. Cái đáng chú ý của vấn đề biên kịch cũng còn là vấn đề mắc mưu hiện nay của ta nữa.

Trong báo cáo tổng kết hội diễn năm 1970 đã xác nhận sự đóng góp to lớn của sân khấu vào công cuộc chống Mỹ, cứu nước và xây dựng chủ nghĩa xã hội, đồng thời cũng xác nhận nền sân khấu Việt Nam đến nay đã thực sự trở thành một nền sân khấu xã hội chủ nghĩa. Song báo cáo cũng nhận xét, tuy vậy chúng ta vẫn chưa thỏa mãn với những tác phẩm hiện nay cả về chiều rộng lẫn chiều sâu. Sân khấu vẫn chưa đi kịp với tầm vóc của thời đại. Và nếu so sánh giữa trình độ sáng tác kịch bản và trình độ sáng tạo diễn xuất, thì phải nhận rằng kịch bản, nhìn chung yếu hơn diễn xuất.

Tại sao có tình trạng đó? Thông thường ta hay nói tới ba nguyên nhân: sự non yếu về tư tưởng và chính trị, về vốn sống và về hiểu biết nghề nghiệp của người viết. Do phạm vi vấn đề, chúng tôi chỉ bàn về yếu tố thứ ba: nghề nghiệp viết kịch, tuy hai yếu tố trên là vô cùng quan trọng. Phải nói thật rằng, trong vốn tư liệu cũ, ngoài những kịch bản ta không có nhiều tư liệu lý luận nói về phép biên kịch. Đa số tác giả kịch Việt Nam hiện nay, kịch nói cũng như kịch hát truyền thống, tiếp xúc với lý luận viết kịch đầu tiên lại là thi luận của A-ri-xtôt, của Boa-lô và những sách giáo khoa viết kịch theo chủ nghĩa cổ điển Pháp.

Lý luận về kịch hiện đại nhập vào ta còn quá ít. Gần đây tác phẩm sân khấu mới của nước ngoài sang ta có nhiều hơn, song đa số lại là thuộc dòng kịch tính. Nếu có đôi công trình nghiên cứu về biên kịch được dịch, về cơ bản cũng là những giải thích, vận dụng thi luận A-ri-xtôt trong điều kiện xã hội mới.

Tóm lại cho tới nay, dòng kịch tính và những nguyên tắc chủ yếu của thi luận A-ri-xtôt vẫn ảnh hưởng rất

lớn đến các tác giả Việt Nam, dù trực tiếp hay gián tiếp. Ảnh hưởng đó cũng rõ rệt trong cả giới phê bình sân khấu.

Cho mãi tới gần đây, một số tác giả đã nhận thấy sự gò bó và hạn chế của lối viết kịch tính trong việc mô tả cuộc sống mới với nhiều yêu cầu hết sức khác xưa của nó. Nhiều người cảm thấy lối viết kịch A-ri-xtôt, dù rất cao đẹp cũng không thể coi là một hình thức nghệ thuật vĩnh cửu, không có thời gian và tính lịch sử nhất định.

Tác giả kịch hát truyền thống quay về học tập và tìm cách vận dụng, phát triển kinh nghiệm viết của cha ông. Còn kịch nói? Mịch Quang đề xuất một hình thức kịch nói dân tộc với những thủ pháp tự mội, độc thoại, trần thuật, giới thiệu của các nhân vật v.v...⁽¹⁾ Nhưng lập luận của anh không xuất phát từ yêu cầu của nội dung cuộc sống mới, hay đúng hơn anh không phân tích mối quan hệ giữa yêu cầu sáng tạo và các thủ pháp đó. Người ta không rõ vì sao phải thế, làm thế có lợi gì hơn? Hình như chỉ vì cho giống kịch truyền thống để có vẻ dân tộc hơn. Sự đánh giá hiệu quả rất khác nhau của những thủ pháp này khi nó ở kịch hát truyền thống hay ở kịch nói cũng không được chú ý đầy đủ. Do vậy, ý định của người đề xuất là tốt, nhưng hồi âm trong giới kịch nói rất ít.

Năm 1966 tác giả kịch nói Trần Vượng cũng có phát biểu hai bài. Anh đã nói đến nhiều khó khăn trong viết kịch về cuộc sống mới, một cuộc sống, trong đó cơ bản là sự nhất trí về chính trị, kinh tế, ý thức hệ của nhân dân. Và anh đã đối chiếu nhiệm vụ mô tả cuộc sống đó với kỹ thuật viết kịch lâu nay vẫn thịnh hành, nghĩa là sự thắt nút của một hành động đầy kịch tính và liên

(1) Mịch Quang, báo Văn Nghệ, số 334, 6-3-1970.

tục phát triển, dựa trên cuộc đấu tranh của hai lực lượng, được tạo ra bằng nhiều sự kiện căng thẳng, bằng biến cố, bằng thảm họa v.v...(1).

Anh không tán thành lối viết đó, mà theo anh, đó chỉ là đề kích thích tình hiếu kỳ của khán giả, đề luôn gây ra sự căng thẳng — «những đám cháy» trên sân khấu. Và anh đề nghị, tác giả ngày nay hãy sáng tạo cho cuộc sống ngày nay một lối viết kịch thích hợp hơn. Đó là một ý kiến, theo chúng tôi rất đáng suy nghĩ. Đáng tiếc là khi gợi ý về một lối viết mới tác giả đã phạm phải một số lầm lẫn. Theo anh, bao lâu ta còn cường điệu mâu thuẫn và xung đột thì bấy lâu sẽ còn có những «đám cháy» trên sân khấu. Cho nên trong kịch mới, cần chú ý không phải là *Mâu thuẫn xung đột* mà là *Hành động* và *Tính cách*. Cái lầm lẫn của Trần Vượng, theo chúng tôi, là ở chỗ: lẽ ra nên chú ý phân tích tính chất của những mâu thuẫn xã hội và hình thức bộc lộ của chúng trong xã hội mới chúng ta, cũng như cách thể hiện chúng trong tác phẩm sao cho đúng thì anh lại gây cho người đọc cảm giác muốn xóa bỏ bản thân mâu thuẫn xung đột là một đặc trưng không thể thiếu của sân khấu. Ý kiến này của anh đã bị phản đối. Thế nhưng, vấn đề phải tìm một lối viết mới, nó là xuất phát điểm và là ý trung tâm của anh thì lại chưa được thảo luận. Năm 1970 trong hội nghị lý luận về sân khấu, Trần Vượng lại nhắc lại ý kiến của mình, lần này rõ rệt hơn, có hệ thống hơn. Đại ý theo anh: Cuộc sống luôn luôn đổi mới và người xem muốn được thấy cái mới đó trong nghệ thuật. Đó là điều bình thường và dễ hiểu. Cho nên lịch sử nghệ thuật chính là một quá trình đi tìm cái mới, về nội

(1) Trần Vượng, tạp chí *Sân Khấu* số 1, 2-1966 và *Văn Nghệ*, số 187, 22-11-1966.

đúng cũng như hình thức. Trước cách mạng xã hội chủ nghĩa, thế giới cơ bản là một xã hội đối lập giai cấp — mọi biến đổi xã hội cũng không vượt khỏi giới hạn này. Thế mà trong đời sống nghệ thuật trước kia cũng đã có bao nhiêu trào lưu và cải cách nghệ thuật. Xã hội ta ngày nay hoàn toàn khác trước rồi. Thế thì sao nghệ thuật lại có thể không thay đổi một cách cơ bản được. Xuất phát từ quan niệm đó, cần xét lại quan niệm sân khấu cũ. Anh cho quan niệm về mâu thuẫn, xung đột tập trung căng thẳng là một đặc trưng của sân khấu là một quan niệm cũ kỹ, nó hạn chế phạm vi đề tài của sân khấu và rất có thể dẫn tới sự mô tả cuộc sống mới một cách sai lệch, giả tạo, cường điệu. Sở dĩ có quan niệm cũ đó là do kịch bản xưa kia đều dựa trên những mâu thuẫn xã hội căng thẳng gay gắt, trong đó cái xấu thường thắng thế. Đó là một sự thật, vừa là do thực tế cũ tạo nên, vừa phù hợp với nó. Tác giả xưa kia viết như thế là đúng.

Nhưng, theo anh, phải thấy rằng: tình căng thẳng — do sự phản ánh những mâu thuẫn xã hội gay gắt — không phải là một đặc điểm khách quan và bắt buộc của sân khấu, mà chỉ là tính chất của xã hội cũ đã được phản ánh trong kịch mà thôi. Ngày nay cái tốt là cơ bản trong xã hội xã hội chủ nghĩa của chúng ta. Mâu thuẫn xã hội cũng đã thay đổi về chất, tuy vẫn có mâu thuẫn nội bộ. Vậy yêu cầu máy móc trên sân khấu phải có tình kịch căng thẳng muôn thuở là điều không khách quan và thiếu biện chứng. Tất nhiên hình thức kịch cũ vẫn còn có ích và cần thiết trong một thời gian khá lâu nữa. Anh không chống kiểu kịch cũ chung chung, nhưng anh thích kiểu mới hơn. « Thiếu kịch tính, kịch mới sẽ có thể mất đi cái hiệu quả quen thuộc. Nhưng không sao! Chúng ta sẽ dựa vào lối tự sự của cha ông ta xưa, vào những tích trò lý thú, vào sự phong phú

của tình cách, vào chất thơ và chất trữ tình và quyết không để cho lối viết cũ bó tay chúng ta »⁽¹⁾.

Chúng ta có thể bàn lại một vấn đề trong bản tham luận của Trần Vượng, nhưng phải nhận rằng, đây là những ý kiến đã đeo đuổi anh qua nhiều năm và được bộc lộ nhiều lần, nó đã phản ánh một yêu cầu bức thiết, khách quan của một số người viết. Qua anh, ta thấy lối viết kịch A-rit-xốt không giữ nguyên vẹn cái ma lực của nó nữa; lối tự sự, tuy chưa được đề cập một cách thật cụ thể, đã gây lại sự chú ý đã bị mất đi một thời.

Cảm giác về sự gò bó hạn chế của phương pháp biên kịch A-rit-xốt cũng toát lên trong nhiều cuộc trao đổi về sáng tác khác trong những năm qua. Thời đại của chúng ta là một trang sử đặc biệt. Chúng ta đang sống ở tiền đồn cộng đồng các nước xã hội chủ nghĩa cũng như của toàn thế giới trong cuộc đấu tranh, chống đế quốc Mỹ, chống chủ nghĩa bá quyền bành trướng và các thế lực phản động khác. Ở đây là cuộc chạm trán giữa hai hệ thống: xã hội chủ nghĩa và đế quốc chủ nghĩa, giữa phong trào dân tộc và chủ nghĩa thực dân mới, giữa chiến tranh và hòa bình v.v... do đó cuộc chiến đấu này không chỉ huy động toàn thể các tầng lớp của dân tộc ta, mà còn thu hút mọi người có lương tri trên trái đất. Nó ảnh hưởng đến mọi số phận dù ở tiền tuyến hay hậu phương, dù ở nông thôn hay thành thị. Chúng ta đã phải cầm súng qua nhiều thế hệ. Hàng ngày đều xuất hiện những chiến công hiển hách, nhưng hàng ngày nhân dân ta cũng phải chịu bao nhiêu gian khổ hy sinh và cứ thế đã hơn một phần tư thế kỷ nay. Chúng ta chắc chắn thắng lợi và kẻ thù hung hãn nhất định sẽ thất bại... Đó là thực tế

(1) Trần Vượng, tạp chí Văn học, 1-1971, trang 61-69.

Việt Nam. Một thực tế vĩ đại, phong phú, đẹp đẽ nhưng cũng rất phức tạp. Làm sao cho có những tác phẩm sâu sắc và tương xứng với tầm vóc của cuộc sống đó, nếu không có một sự khái quát cao, một sự phân tích khoa học những quy luật phát triển của nó, nếu không có sự kết hợp nhuần nhị giữa cái cụ thể và cái chung v.v... Nhưng làm sao có thể làm được điều đó trong một cấu trúc kịch đóng kín, một cốt kịch tập trung đơn tuyến, với một mối xung đột cá nhân làm trung tâm, trong một khoảng thời gian ngắn ngủi của một biến cố từ hạnh phúc xuống đau khổ hay ngược lại...

Chúng tôi không tiếp tục trình bày thêm hiện tượng. Thiết tưởng, chỉ thế cũng đã đủ chứng minh, yêu cầu mở rộng, tìm tòi những hình thức viết kịch mới là một thực tế tồn tại của sân khấu chúng ta lúc này.

Chúng tôi cũng sẽ không nhắc lại sự khác nhau về cách viết giữa hai dòng kịch A-ri-xtôt và Brech mà chúng tôi đã trình bày kỹ ở phần II.

Chúng tôi quan niệm rằng: việc tìm tòi những hình thức viết kịch mới là một nhu cầu chính đáng và cần thiết, vì cuộc sống khách quan đòi hỏi. Việc tìm đến những kinh nghiệm viết của Brech cũng lại là một việc rất nên, vì đó là lối viết có nhiều khả năng đáp ứng những yêu cầu của nhiệm vụ sáng tạo hiện nay.

Song chúng tôi cũng không nghĩ, lối viết kịch tính A-ri-xtôt đã hoàn toàn lỗi thời và không có khả năng tự điều chỉnh để phù hợp phần nào với nhu cầu lúc này của chúng ta.

Thực tế đã chứng minh: hai lối viết *kịch tính* và *tự sự* vẫn đang cùng tồn tại trên sân khấu tiến bộ và cách mạng của thế giới.

(Tất nhiên kịch tính nói đây là kiểu kịch tính đã ít nhiều được sửa đổi, mà chúng tôi đã gọi loại *kịch tính A-rit-xtôt* kiểu mới).

Chúng ta mong muốn có một lối viết phù hợp nhất với thời đại của chúng mình, nhưng chúng ta cũng không mong gì chỉ có sự thích hợp nhưng lại thiếu về phong phú và đa dạng.

Kịch tính dù tự sự có thể nương tựa nhau mà phát triển. Nhưng theo chúng tôi, nếu muốn sử dụng lối viết kịch tính (vì chất liệu và yêu cầu sáng tạo còn cho phép) — thì chỉ ít cũng cần chú ý những điểm sau đây:

— Vì hình thức kịch tính tạo ra *tình hiện tại* và dẫn tới *hòa cảm* theo những hình tượng trung tâm, cho nên, để đảm bảo chức năng xã hội của tác phẩm, cần tổ chức sao cho hành động quyết định của nhân vật trung tâm phải phù hợp với quyền lợi của xã hội và có tác dụng thúc động xã hội. Mặt khác, do phạm vi hòa cảm, khán giả thường chỉ nhận thức được đủ mức độ mà hành động kịch gợi ra, cho nên về phía mình, những quyền lợi xã hội nói trên cũng phải là những quyền lợi xã hội đã khá chín mùi (trong nhận thức người xem). Có thể, hòa cảm mới chuyển hóa thành nhận thức. Có thể kịch bản mới dẫn tới hành động mà xã hội mong muốn.

— Vì hình thức kịch tính thường chỉ dung nạp một đoạn ngắn của quá trình cuộc sống, một biến cố số phận cho nên tiền sử và chu vi của vấn đề cần được trình bày sao cho sáng tỏ.

Thời cổ đại Hy-lạp các tác giả bị kịch đã nương tựa phần nào vào vốn hiểu biết thần thoại của người xem.

Ngày nay, chúng ta cũng nên lựa chọn hành động kịch trong những vấn đề và phong trào có ý nghĩa tiêu biểu về mặt xã hội, được xã hội am hiểu và chia sẻ.

— Vì hình thức kịch tính thường tập trung hành động kịch vào vòng thời gian và không gian hạn chế, vào những môi trường, quan hệ nhỏ hẹp, cho nên nó khó bao quát được những quá trình phát triển xã hội rộng lớn với những mối tương quan phức tạp. Sở trường của nó là khắc họa một mặt riêng biệt nào đó của sự phát triển xã hội, lấy một vẻ riêng mà ám thị tới cái chung. Cho nên, để hoàn thành được chức năng, ta cần khéo lựa chọn chất liệu sao cho thật điển hình và có ý nghĩa khái quát.

— Hình thức kịch tính cũ thường lấy *định mệnh* làm một thành tố và lấy hiệu quả *tây rửa* làm mục đích. Ngày nay chúng ta không lấy định mệnh làm hành động thúc đẩy kịch tính và không mong sự *tây rửa*, mà là kêu gọi hành động đấu tranh.

Muốn đạt tới điều đó, nếu chưa tạo ra được một cấu trúc tự sự thì cũng nên tiếp thu một số thủ pháp tự sự như: đồng ca, bình luận, giao đãi bắc cầu v.v... những thủ pháp tạo điều kiện cho người viết có thể trực diện bộc lộ quan điểm của mình hơn.

Chúng ta nên chú ý học hỏi kinh nghiệm về mặt này trong kịch cổ đại Hy-lạp, trong kịch của Sếch-xpia hơn là trong các vở kịch của giai đoạn sau này, nhất là kịch của chủ nghĩa tự nhiên.

Đó là thái độ của chúng tôi với lối viết kịch tính trong thời đại của chúng ta.

Còn đối với lối viết tự sự biện chứng của Brếch?

Thoạt mới đọc qua, chắc có người sẽ nghĩ rằng, cách viết của Brếch không khác cách viết của sân khấu cổ truyền dân tộc ta bao nhiêu. Cảm giác đó vừa đúng vừa không đúng!

Thực ra về hình thức có nhiều điểm giống nhau, giữa hai lối viết đó, song mục đích sáng tạo lại rất khác nhau.

Đọc lại vốn kịch bản kịch hát truyền thống của ta, ta thấy đa số đều mang tính *giáo huấn luân lý*, ví dụ : *Lưu Bình, Dương Lễ, Trương Viên, Quan âm Thị Kính, Sứ Vân giả đại v.v...* rõ ràng đó không phải là cái gì khác ngoài sự thể hiện cụ thể bằng hình tượng sân khấu những quan niệm, những tiêu chuẩn của một nền luân lý đạo đức. Đa số các vở chèo cổ đều là những bài ca về tình bạn, tình nghĩa vợ chồng, lòng hiếu đễ, tính chính trực, chung thủy v.v... Nói thế không có nghĩa, trong những vở này, ta không tìm thấy những mối quan hệ chính trị xã hội nhất định nào đó. Nhưng rõ ràng yếu tố xã hội ở đây chỉ là cái nền phục vụ cho việc làm bật chủ đề luân lý đạo đức mà thôi.

Cho nên cách viết tự sự trong những vở đó không phát huy được đầy đủ tính ưu việt của nó. Người ta có thể ngờ rằng, với một chủ đề như thế, một cốt truyện như thế, như *Sứ Vân giả đại* chẳng hạn, ta vẫn có thể viết theo kiểu kịch tính mà không tổn hại đến nội dung. (Chúng tôi không nói đến tính chất của hiệu quả sân khấu, sẽ rất khác nhau). Phải chăng cách viết theo kịch hát truyền thống chỉ là để phục vụ cho việc *tự sự hóa cốt truyện* chứ không nhằm phục vụ cho việc *mở rộng cốt truyện*.

Ở Brech, mục đích đặt ra hoàn toàn khác. Brech lia bỏ lối viết kịch tính chủ yếu là do nhận thức về chức năng mới cần phải có của sân khấu, do nhu cầu mở rộng việc phản ánh những vấn đề chính trị xã hội lớn của thời đại quyết định. Tất cả sự sáng tạo của ông không phải là nhân danh đạo đức, mà là nhân danh những người bị áp bức. Mục đích của sự *mở xé xã hội*

của ông không chỉ nhằm kêu gọi những suy nghĩ có tính luân lý trước những tình cảnh nhất định nào đó— Mục đích của ông là vạch ra những qui luật, những biện pháp' để khắc phục giải quyết những thảm trạng trong xã hội đã được ông mô tả. Nhờ đó mà Bréch đã sáng tạo ra hàng loạt vở kịch mang tính chính trị xã hội rất lớn. Ta hãy lấy vở *Có thánh Gian-nơ ở lò sát sinh* làm ví dụ. Trong vở này Bréch đã vạch trần những thủ đoạn cạnh tranh sống còn của bọn vua kỹ nghệ trong thời kỳ khủng hoảng kinh tế thế giới. Chúng đã cứu vãn «hệ thống mua và bán» của chúng bằng cách thủ tiêu lực lượng sản xuất, nhân công một cách hết sức tàn bạo. Ông đã tổ giác mối quan hệ câu kết giữa tư bản và nhà thờ, cho ta thấy chúng đã nặn ra ý thức hệ bằng cách nào, lấy cái đó phục vụ cho ai và ai đã trả công cho nó. Ông cũng đã chứng minh tính không thể khoan nhượng của những mâu thuẫn giai cấp, sự cần thiết của bạo lực cách mạng và đoàn kết giai cấp vô sản trong việc xây dựng một xã hội mới, một cuộc sống mới — Bréch cũng đã đối lập quyền lợi cá nhân của cô Gian-nơ với quyền lợi của bọn thống trị và cho thấy điều phi lý trong điều kiện xã hội đối lập giai cấp, cái thiếu hiệu suất của Gian-nơ đã làm hại chính bản thân cô, dẫn tới chỗ hủy diệt cô, chính lòng thương người, đã thúc đẩy Gian-nơ đi cứu giúp những người thợ thất nghiệp, và đã làm khổ cô. Cuộc tổng đình công thất bại và cô đã chết. Và còn nhiều vấn đề nữa.

Ở đây chúng tôi chưa nói tới phương pháp duy vật biện chứng mà Bréch đã vận dụng trong khi phân tích xã hội tư bản, không có phương pháp đó hẳn vở kịch sẽ không đạt được độ sâu sắc và chính xác như nó đã có. Chỉ xét về chiều rộng của cốt truyện và dung lượng tình tiết, ta đã thấy rõ, nếu không có một lối

viết tự sự, phóng khoáng thì Brech sẽ không thể nào chế ngự được một đối tượng mô tả phong phú nhiều mặt như thế.

Chúng ta hãy nhớ lại vở kịch *Những cây súng của bà Cà-ra* Brech đã viết theo kiểu A-ri-xtôt. Brech đã chỉ ra mặt hạn chế của hình thức đó ở chỗ nó không làm bật nổi những mối quan hệ lịch sử của vấn đề, mà theo ông ít ra sẽ được bỏ khuyết một phần, nếu người ta diễn vở đó cùng với những mẫu phim tư liệu về các sự kiện lịch sử của Tây Ban Nha, hoặc kết hợp với một loại hình thức tuyên truyền nào đó⁽¹⁾.

Giờ ta lại trở về với cách viết cổ truyền của ta. Nhiều người thường nghĩ, trong các vở cổ, nhất là trong các vở chèo, trong các lớp hề cái tính « xã hội », hay nói cách khác sự phê phán xã hội cũng rất rõ. Đúng! Những lớp hề chèo, thường ban đầu là do ngẫu hứng rồi được cố định lại phát triển từ đời này qua đời nọ, đã có giá trị bổ sung cho nội dung, uốn nắn về tư tưởng, làm cho tác phẩm có tính chiến đấu hơn, nhiều khi nó lại còn có tác dụng « đương thời hóa » cả những chất liệu cổ xưa của vở. Nhưng nếu ta suy nghĩ kỹ một chút, ta sẽ thấy, những lớp hề lý thú trong các vở cũ, dù chúng có hiệu quả đến đâu thì chúng cũng hiện ra dưới dạng của một sự bổ sung, nó ít có vẻ là một thành tố hữu cơ của cốt truyện kịch. Mối hàn giữa tính xã hội và hài hước của những lớp hề với tính luận lý của cốt truyện vẫn thường rất rõ.

Trong tiểu luận *Về sân khấu thực nghiệm* Brech đã viết: « Tôi hy vọng rằng những phần khuyến thiện của vở « Nhạc kịch ba xu » cũng như những bài hát khuyến giáo một phần nào gây được hứng thú. Song có một điều không thể nghi ngờ được là cái hứng thú đó là loại khác

(1) B. Brecht Schriften zum Theater quyển 4 trang 134.

với loại hình thú do những lớp kịch diễn gây nên. Tính chất của vở kịch này (Nhạc kịch ba xu) là tính chất phân đôi. Giáo dục và giải trí đối lập với nhau » ⁽¹⁾.

Brecht nói ở đây là nói về vở Nhạc kịch ba xu của ông, nhưng chúng tôi nghĩ đó cũng là một gợi ý cho ta khi nhìn lại những vở chèo cổ. Xuất phát từ nhu cầu phục vụ của văn nghệ hiện nay, các tác giả chú ý ngày càng nhiều — nếu không muốn nói là chủ yếu — đến các vấn đề chính trị xã hội, cho nên điểm chú ý đầu tiên là nên kết hợp kinh nghiệm truyền thống của ta với kinh nghiệm của Brecht, vì mục đích phản ánh và chế ngự các vấn đề chính trị xã hội đang đặt ra trước mắt ta.

Mặt khác, chắc không ai ngây thơ mà nghĩ rằng, những chủ đề luân lý đạo đức trong giai đoạn hiện nay là vô bổ và không cần chú ý. Song khi viết về các vấn đề luân lý đạo đức, chúng tôi nghĩ, ta phải nhìn nó bằng con mắt khác xưa kia, có nghĩa là luân lý đạo đức không phải là những tiêu chuẩn cố định muôn thuở trong sự xử sự của con người trong xã hội, mà hãy nhìn nó như một phạm trù lịch sử, do những quan hệ xã hội cụ thể quyết định và cùng biến đổi theo những mối quan hệ xã hội đó.

Brecht đã cung cấp cho ta một ví dụ rõ ràng qua vở *Người tốt thành Tứ Xuyên*. Hành động kịch tập trung chủ yếu vào sự nỗ lực của Trần Đức để trở thành người tốt, hữu ích cho mọi người, tuy rằng không thực hiện nổi. Nhưng luân lý ở đây luôn luôn được mô tả gắn liền với những mối quan hệ xã hội cụ thể. Do đó vở kịch không chỉ là một lời khuyên thiện mà còn là một bức tranh sinh động, cụ thể của xã hội. Cái Thiện và cái Ác ở đây được khảo sát phân tích cụ thể cho

(1) B.Brecht Schriften Zum Theater quyển 3 trang 97.

nên người xem không chỉ nhận được ở đây một lời khuyên dễ dàng rẽ tiền, không chỉ thấy bản thân cái đạo đức, mà tiếp nhận được cả cái triết lý sâu xa và cụ thể về đạo đức.

Tới đây có thể nảy ra một câu hỏi: chỉ dựa vào sự mở rộng lối viết tự sự cũ, liệu có thể viết được những vở như *Có thánh Gian-nô* hay *Người tốt thành Từ Xuyên* không. Tất nhiên là không!

Ngoài thái độ và cách cấu trúc tự sự còn cần có phương pháp duy vật biện chứng và duy vật lịch sử trong cách phân tích xã hội. Và đó cũng là đặc điểm quan trọng nhất trong cách viết kịch của Brecht. Chính ở điểm này Brecht đã vượt xa và cũng là phát triển lối viết tự sự cũ.

Chúng ta biết cho tới tiểu luận *Tiểu Ốc-ga-nông*, Brecht vẫn gọi sân khấu của ông là *Sân khấu tự sự*. Nhưng trong các bài phụ lục cho «*Tiểu Ốc-ga-nông*», Brecht cho cách mệnh danh đó không rõ và không đủ để xác định rõ tính chất sân khấu của ông. Vì, chỉ có tự sự sẽ không làm bật được «hiệu suất» và «khả năng có thể biến đổi» của xã hội, mà điều đó mới chính là mục đích chủ yếu trên sân khấu của ông. Brecht viết: «*Đề cho ta nhận thức được khả năng có thể biến đổi của xã hội thì ta phải chú ý đến những qui luật phát triển của nó. Ở đây ta phải xuất phát từ phép biện chứng của những nhà kinh điển xã hội chủ nghĩa*»⁽¹⁾.

Với Brecht, phép biện chứng không những trở thành điều thích thú của sân khấu kỹ nguyên khoa học này mà còn được coi là bản chất của sân khấu đó. Sân khấu biện chứng phải củng cố «yếu tố tự sự» và xây dựng «tính biện chứng» một cách tự giác, làm cho nó trở nên hấp dẫn»⁽²⁾.

(1) B. Brecht Schriften Zum Theater quyền 7 trang 317.

(2) " " " trang 318.

Xuất phát từ quan niệm đó, Brech đòi hỏi sân khấu phải trình bày lên những qui luật phát triển của thế giới, nhờ đó mà khả năng biến đổi của thế giới mới có. Sân khấu phải khám phá mỗi mâu thuẫn trong sự vật, con người, sự kiện, làm cho những mâu thuẫn đó từ chỗ không thể nhận thức trở thành có thể nhận thức được. Cốt truyện kịch cần bộc lộ được tổng thể nguyên nhân xã hội, không chỉ vẽ ra một bối cảnh giản đơn của sự kiện kịch, mà phải cho người ta thấy nó trong cái toàn thể xã hội, thấy sự liên quan giữa nó với những mối quan hệ thời đại, cũng như tính chất tương đối về mặt lịch sử của nó.

Trong vở kịch cần làm sáng tỏ mối quan hệ giữa xung đột chính — phản ánh mâu thuẫn cơ bản của thời đại — với những xung đột phụ — nảy sinh từ xung đột chính — và với một số khá lớn những quan hệ xã hội như mâu thuẫn giữa các nhân vật tiêu biểu cho sự đụng độ của những lực lượng xã hội khác nhau.

Những hành vi xử sự cá nhân trong kịch cũng không nên coi là những hiện tượng tình cờ ngẫu nhiên như trong thực tế thường có, mà nên coi như một bộ phận của sự vận động lịch sử chung. Không phải chỉ có sự mô tả các sự kiện lớn, mà chúng đòi hỏi còn phải có sự trừu tượng hóa cao và ngay sự mô tả cá nhân cũng đòi hỏi phải có sự khái quát, lược bỏ những gì tình cờ, xây dựng nó thành những điển hình. Cá nhân phải như Mác yêu cầu, là đại diện cho một giai cấp, một xu hướng nhất định, đại diện cho những tư tưởng nhất định của thời đại. Cá nhân tìm những mô-típ tư tưởng của mình trong dòng lịch sử mà nó chịu ảnh hưởng. Và mọi va chạm của lịch sử đều

bắt nguồn trong mối mâu thuẫn giữa lực lượng sản xuất và quan hệ sản xuất. Đối với nhà viết kịch, điều đó có nghĩa là cần làm cho người đọc hiểu được mọi xung đột về ý thức, mọi tranh chấp chính trị, mâu thuẫn giữa các cá nhân v.v... đều bắt nguồn từ mâu thuẫn trên cả.

Ngoài ra cũng cần chú ý đến ý nghĩa lịch sử của những sự kiện được trình bày, mối quan hệ giữa xã hội được phản ánh trong kịch và xã hội hiện tại ngoài đời. Đồng thời chỉ ra những mặt hạn chế có tính lịch sử của những sự kiện trong kịch, hướng cho người xem, qua kịch, rút ra những điều cần thiết cho thời đại của mình⁽¹⁾.

Để làm rõ vấn đề hơn, ta thử đối chiếu những quan niệm trên với những vở tuồng cổ, mà nhiều người cho rằng có nội dung phong phú, chu vi rộng lớn, xoay quanh những vấn đề chính trị xã hội nhiều hơn các vở chèo. Ta lấy vở *Sơn Hậu* làm ví dụ. Sự thực thì trong vở này số lượng sự kiện, nhân vật không ít, sự phóng khoáng về thời gian và địa điểm kịch không kém gì những vở của Brech. Tuy thế ta vẫn cảm thấy những nguyên nhân xã hội trong vở này không thật rõ rệt chính xác. Xung đột giữa anh em họ Tà và Lân, Tá, Trinh, cũng như những người cùng trận tuyến của đôi bên, bắt nguồn từ đâu? Hình như cả đôi bên đều không đại diện cho một lực lượng vật chất nào, họ xuất hiện thuần túy như những biểu tượng cho cái thiện và cái ác, cho lòng trung quân ái quốc và cho tham vọng phản tặc. Lòng trung thành tuyệt đối của những trung thần đối với ấu chúa — chỉ được trình bày giản đơn như một chân lý đạo đức đã được kết luận.

(1) Käthe Rüllicke Weller. Die Dramaturgie Brechts trang 120 — 122.

Nhận xét như thế, chúng tôi không hề có ý đánh giá thấp giá trị nội dung và vẻ đẹp nghệ thuật của vở tuồng. Thật vô lý nếu chúng ta máy móc đòi hỏi ở cha ông xưa một quan niệm mác-xít. Sự đối chiếu trên chỉ có mục đích làm rõ thêm sự cần thiết phải có phương pháp duy vật lịch sử và biện chứng trong việc phân tích xã hội mà thôi.

Cũng có thể có người thắc mắc, phương pháp duy vật biện chứng là thuộc chủ nghĩa Mác-xít, chứ phải đâu là của Brêch. Không có Brêch ta vẫn có thể tìm hiểu và vận dụng phương pháp đó. Chúng tôi cho rằng: nghĩ thế vừa đúng, vừa không đúng!

Phép duy vật biện chứng là do các nhà kinh điển Mác-xít tổng kết thành, nhưng Brêch lại là nhà sân khấu đầu tiên đã triệt để vận dụng và vận dụng thành công phương pháp này trong sáng tác của mình. Công lao của Brêch là ở chỗ, bản thân ông đã đưa phương pháp triết học này vào sân khấu, viết và dàn dựng theo phương pháp đó, đồng thời bằng hoạt động lý luận của mình ông đã truyền bá phương thức vận dụng nó nữa.

Trong một số tác phẩm hiện nay của chúng ta, dù tác giả là những nhà mác-xít, việc phân tích xã hội cũng vẫn chưa sâu chưa rõ bằng trong các tác phẩm của Brêch. Do đó chức năng nhận thức không được hoàn thành một cách đầy đủ. Nhưng liệu ta có thể cho sự thiếu sót đó chỉ là do những luật lệ gò bó với lối cấu trúc đóng kín của phương pháp A-ri-xtôt được chăng? Nếu được, thì tại sao trong vở *Cuộc đời Ga-li-lê* chẳng hạn, một vở với rất ít gián cách tự sự mà tính biện chứng lại vẫn được thể hiện một cách rất rõ ràng?

Để giải đáp được vấn đề đó, trước hết cần phân biệt: phương pháp biện chứng với tính chất là một *phương pháp nhận thức* thực tế và phương pháp biện chứng

trong viết và dàn dựng với tính chất là một *phương pháp phản ánh thực tế*, không phải là hai cái như nhau dù chúng liên quan với nhau rất chặt chẽ. Ta có thể so sánh mối liên quan đó với mối liên quan giữa khả năng sống và nhận thức, với khả năng sáng tạo của một nhà thơ. Có nhiều nhà viết kịch, với tư cách là một nhà mác-xít, có thể nhận thức phân tích cuộc sống với tất cả tính mâu thuẫn của nó, nhưng khi sáng tác, do không có ý định làm bật tính biện chứng của sự vật hoặc có ý định nhưng thiếu kinh nghiệm về phương pháp, nên vẫn không tạo ra được những tác phẩm có cấu trúc và tính biện chứng rõ ràng. Đó là hiện tượng bình thường và dễ hiểu.

Ở Brecht thì lại khác. Đối với ông: loại mô tả không có nhận thức biện chứng và cũng không làm cho ta nhận thức ra phép biện chứng, sẽ không thể thỏa mãn được⁽¹⁾.

Đối với Brecht, phép biện chứng không chỉ là một *phương pháp nhận thức*, mà còn là một *phương pháp nghệ thuật* trong hoạt động sáng tạo của ông, trong viết vở cũng như trong dàn dựng. Phép biện chứng ở ông đã thành một phương pháp tổ chức của cấu tứ đạo diễn. Brecht đã không ngừng tìm tòi để *biện chứng hóa sân khấu*, và trong lúc vận dụng phép biện chứng trên sân khấu, ông đã để lại cho chúng ta nhiều kinh nghiệm quý báu.

Phép biện chứng giữ một vai trò quyết định trong cấu trúc nội tại, trong cách sắp xếp an bài các lớp kịch, trong cấu tạo các hình tượng và xử lý ngôn ngữ. Và thế nào là một bố cục kịch theo phép biện chứng? Giáo sư E. Su-ma-khơ mô tả như sau: « Một bố cục theo phép biện chứng không chỉ trình bày các vẻ mâu thuẫn

(1) B. Brecht Schriften Zum Theater quyển 4 trang 72.

mà còn cho thấy cả sự thống nhất của mâu thuẫn. Nó chú ý làm rõ tính xung đột hơn là tính mâu thuẫn của sự vật. Nó không chỉ tự đóng khung trong phạm vi «Hoặc thế này hoặc thế nọ» mà còn mở rộng ra. «Không những chỉ thế này mà còn thế nọ» không chỉ dừng lại ở chỗ «như thế này» mà còn cho thấy cả cái «không như thế này», «cái khác», coi những cái đó cũng là yếu tố cấu thành. Nó không chỉ lấy cái «tuyệt cực» đối lập với cái «tích cực» mà còn cho thấy cả sự thống nhất của cái tuyệt cực và tích cực nữa.⁽¹⁾

Nếu cần liệt kê các cách vận dụng phép biện chứng của Brêch trên sân khấu, như gây phản đề, nguyên tắc đối xứng trong trình tự bố cục để gây tương phản và hấp dẫn, thủ pháp kéo dài, cá tính hóa và điển hình hóa hình tượng, cấu trúc đối lập trong ngôn ngữ v.v... thì còn nhiều nữa.

Tóm lại tính biện chứng là một đặc điểm của sân khấu Brêch mà ta cần rút kinh nghiệm. Nó cũng là một đòi hỏi của diễn viên và khán giả ngày nay, vì với công cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa, họ đã trở thành những người mác-xít.

Tính biện chứng còn phù hợp với nhu cầu giải trí, gây hứng thú của sân khấu trong thời đại khoa học phát triển.

Trong các phụ lục cho *Tiểu Óc-ga-nông* Brêch viết: «Sân khấu của thời đại khoa học có thể biến phép biện chứng thành một phương pháp thích thú. Sự kinh ngạc trước những phát triển tuần tự lô gích hay nhảy vọt, cái không ổn định của mọi tình huống, cái ngờ ngĩnh của tính mâu thuẫn xung đột và v.v..., đó đều là những cái lý thú về tính sống động của con người, của sự vật, của

(1) Ernst Schumacher *Drama und geschichte...* trang 284.

những quá trình và nỗ năng cao nghệ thuật sống cũng như niềm vui sống. Tất cả mọi nghệ thuật đều đóng góp vào nghệ thuật lớn nhất là nghệ thuật sống⁽¹⁾.

Sau này Brecht giải thích rõ hơn bản chất của sự hứng thú: «Đối với con người tự cải biến qua nghệ thuật cũng như qua cuộc sống thường ngày và vì cuộc sống thường ngày mà tự cải biến qua nghệ thuật là một hứng thú. Như thế con người phải cảm thấy và trông thấy bản thân mình và xã hội là có thể cải biến, và như thế con người phải tiếp nhận trong nghệ thuật theo một thể cách hứng thú, những qui luật kỳ lạ mà theo đó mọi sự đổi thay sẽ được thực hiện. Cơ sở và hình thái những sự đổi thay này đều được phản ánh trong phép biện chứng duy vật⁽²⁾».

Việc biện chứng hóa sân khấu như đã trình bày cũng sẽ giúp chúng ta tránh khỏi tình trạng xóa nhòa mọi mâu thuẫn, gây ảo tưởng về sự hài hòa, lý tưởng hóa cuộc sống một cách dễ dãi.

Bây giờ chúng tôi xin bàn tiếp đến một vấn đề khác trong phép biện kịch của Brecht: vấn đề gián cách trong vở. Trong phần II chúng tôi đã nói đến những thành phần cấu tạo trong các vở kịch của Brecht, cũng như phương pháp gián cách trong vở. Nếu chúng ta so sánh với lối viết cổ truyền của ta, thật khó mà khẳng định được rằng, trong những vở cổ của ta yếu tố gián cách cũng giữ một địa vị quan trọng như trong các vở của Brecht.

Trong những vở cổ của ta, quả thực cũng thường có những thủ pháp sau đây: lời giáo huấn, tự giới thiệu trực tiếp của các nhân vật, kể lại hành động thay cho bản thân hành động, những lời bình về hành động, cắt

(1) B.Brecht Schriften Zum Theater. quyền 7 trang 65.

(2) " quyền 4 trang 310.

ngang hành động bằng những lớp hề hoặc tiếng đế, xen kẽ bi hài, trang nghiêm và thông tục v.v... Nhưng những thủ pháp này xét cho cùng là đề tự sự hóa cốt truyện hơn là vì mục đích ngăn ngừa sự thê nghiệm, tác động đến ý thức người xem. Nội dung của những thành phần: giáo đầu, giao đãi, trần thuật, tiếng đế v.v... không thật sự tác động như một thành tố nhằm đề gián cách nội dung của vở mà đúng hơn là một thành phần được kể của bản thân cốt truyện kịch. Người ta có cảm giác, tình tự sự của các vở cổ bắt nguồn từ việc chuyển thể các truyện nôm, truyện dân gian, truyền thuyết lịch sử... sang sân khấu, do đó nó đã mang theo sang sân khấu những đặc điểm cấu trúc của thể loại gốc và lâu ngày biến những đặc điểm đó thành đặc điểm của bản thân.

Ở Brech tình tự sự đã được lựa chọn một cách tự giác cho nên yếu tố gián cách — vốn đã có trong thể tự sự — cũng được phát triển thành một phương pháp tự giác và được giao phó một chức năng nhận thức cũng tích cực và tự giác. Theo đó các hình thức gián cách nội dung lại cũng được phát triển thành những thành tố của cấu trúc, của cốt truyện kịch. Chúng luôn luôn thay đổi, phong phú thêm dưới nhiều hình nhiều vẻ khác nhau, theo nhu cầu và tính chất của từng vở khác nhau.

Chính vì thế mà những hình thức gián cách trong vở của Brech vừa rất đa dạng, lại vừa gắn chặt với nội dung của từng vở một cách hữu cơ, đến mức ta có thể nghĩ rằng nó được sáng tạo ra để phục vụ cho riêng vở đó. Hình thức gián cách ở Brech không phải là một số công thức nhất định dùng bất cứ ở đâu và lúc nào cũng được. Đó chính là một điểm khác biệt so với lối viết cổ truyền của ta, ta có thể tham khảo.

Chúng tôi đã trình bày một số điểm khác biệt về mục đích, phương pháp biên kịch giữa Brech và sân

khẩu truyền thống của ta. Ngoài phương pháp viết, chúng ta cũng còn có thể rút kinh nghiệm thêm về những hình thức thể tài kịch mà Brech đã sử dụng.

Chúng ta biết, tuy mọi người thường gọi chung các vở của Brech là kịch tự sự, nhưng trong đó, nếu xét kỹ, ta vẫn có thể phân biệt thấy nó gồm nhiều thể tài khác nhau: kịch giáo huấn, kịch biên niên, chính kịch lịch sử, kịch pa-ra-bôn v.v...

Những thể tài khác nhau này chắc có thể giúp ta kinh nghiệm trong việc đáp ứng những nhiệm vụ nghệ thuật khác nhau, cũng như làm chủ những chất liệu sáng tạo khác nhau. Nhưng vì phạm vi có hạn, chúng tôi sẽ chỉ nói tới một vài hình thức thể tài, theo chúng tôi, có thể bổ ích cho ta nhiều hơn mà thôi.

Trước tiên về thể tài *kịch giáo huấn*. Tác dụng của những vở kịch giáo huấn lớn như vở « *Người mẹ* » đã quá rõ ràng. Hiện nay nó vẫn đang chiếm lĩnh sân khấu ở nhiều nước. Nhưng ngay cả hình thức của những vở kịch giáo dục nhỏ cũng rất đáng chú ý, nhất là đối với những vùng không có điều kiện làm sân khấu qui mô, đối với các hoạt động câu lạc bộ và những lúc mà hình thức tuyên truyền cổ động kịp thời rất cần thiết. Chúng tôi nghĩ đến các tỉnh phía Nam, mà ở đó trước đây cơ quan tuyên truyền phản động của ngụy quyền đang xuyên tạc nhiều vấn đề cơ bản về chính trị như: độc lập, tự do, dân chủ, đấu tranh giai cấp, chủ nghĩa thực dân mới, ở đó nhiều khái niệm về chủ nghĩa cộng sản đang cần được giải thích chính xác. Tình giải trí, hấp dẫn trong những hình thức này tất nhiên là yếu hơn so với loại sân khấu thông thường, nhưng đòi hỏi hiểu biết, nhiệt tình cách mạng của người xem sẽ hỗ trợ nó, chúng ta có thể tin được điều đó nếu chúng ta nhớ lại kinh nghiệm hoạt động sân khấu và tuyên truyền những ngày trước và

sau Cách mạng tháng Tám, và cả những năm đầu kháng chiến. Ở phía Bắc hiện nay hình thức này có thể song song phát triển với hình thức sân khấu lớn, mảnh đất thuận lợi hơn đối với nó là sinh hoạt câu lạc bộ xi nghiệp, trường học, cơ quan.

Đề tố cáo tình chất phản động tàn bạo của chính quyền tay sai, tình chất thâm độc của chủ nghĩa thực dân mới kiểu Mỹ một cách khái quát, sâu sắc và có tính hình tượng hơn, chúng tôi nghĩ đến hình thức các vở « *Những nỗi khổ khổ và khiếp sợ dưới đệ tam Cộng hòa* » và « *Cổ thánh Gian-nơ ở lò sát sinh* ».

Những nỗi khổ khổ và khiếp sợ là một vở đặc biệt gồm 24 cảnh kịch dài ngắn khác nhau, ngắn chỉ có một trang và dài thì gần như một vở kịch ngắn thông thường. Hai mươi bốn cảnh có nội dung và chủ đề độc lập riêng nhưng lại gắn bó với nhau theo một chủ đề lớn. Hai mươi bốn cảnh là 24 nỗi khổ riêng biệt của nhiều lớp người tạo thành nỗi khổ khổ lớn của một dân tộc mất tự do và bị đè nén. Hai mươi bốn cảnh là 24 cách đàn áp khủng bố khác nhau tạo thành một nỗi khiếp sợ lớn do bầy đao phủ phát xít Hít-le đã gieo lên cả một đất nước. Đó là 24 quả pháo nhỏ cộng thành một bộc phá lớn đánh vào uy tín của một chế độ xã hội đã tự nhận là ưu đẳng nhất thế giới. Hình thức vở này có thuận lợi không cần một mạch kịch, một cốt truyện dài liên tục, nhưng lại bộc lộ được một nội dung rất khái quát, sâu sắc, đa dạng mà một vở kịch theo kiểu thông thường khó có thể gánh nổi.

Vở *Cổ thánh Gian-nơ* ngoài việc vạch mặt giả nhân giả nghĩa, những thủ đoạn tàn bạo của bọn tư bản đối với nhân dân tạo động cũng như sự xâu xé độc ác của chúng đối với nhau, đã phơi trần trước ánh sáng tất

cả bộ máy, cơ cấu tổ chức, cách thức làm ăn của đơn vị kỹ nghệ. Đó là một phần tư bản luận dưới hình thức sân khấu. Chủ nghĩa thực dân mới cũng chẳng đang cần phải lật mặt như thế đó sao ?!

Thời đại chúng ta là một thời đại đầy biến động. Nhiều lúc tưởng như chúng ta chỉ đủ thời gian nhìn về phía trước mà không có những khoảnh khắc ngừng lặng cần thiết để nhìn lại phía sau. Nhiều vở kịch do đó chỉ kịp chạy theo dòng thời sự. Chúng đã đóng góp một phần xứng đáng của mình. Nhưng đầu sao thì lúc này mọi người cũng mong đợi có những tác phẩm lớn hơn, có khả năng giúp người xem có một cái nhìn bao quát được cả thời đại với tầm vóc lớn lao và những vấn đề cơ bản của nó. Mọi người vẫn chờ đợi những vở biên niên sử phản ánh được sâu sắc, toàn diện những sự kiện lớn của đất nước và dân tộc ta trong từng giai đoạn lớn như: Cuộc Cách mạng tháng Tám, cuộc kháng chiến chống Pháp và chống Mỹ, cuộc cải cách xã hội chủ nghĩa...

Gần gũi với hiện tình sáng tác của ta là hai thể tài *chính kịch lịch sử* và *tiểu sử* (biographie).

Từ sau Cách mạng tháng Tám đã xuất hiện khá nhiều vở chính kịch lịch sử và từ ngày chủ nghĩa anh hùng cách mạng chiếm lĩnh sân khấu thì vị trí thể tài kịch tiểu sử các nhân vật anh hùng càng nổi bật.

Chúng tôi nghĩ đến hai vở *Những ngày công xã* và *Cuộc đời Ga-li-lê*. Đó là những gợi ý quý báu, không chỉ vì hình thức thể tài của nó, mà vì cách viết cụ thể của Brech trong những vở này. Như E. Su-ma-khơ đã phân tích, trong hai vở này không có sự gián cách hoàn toàn. Ở đó vừa có những lập luận lô gích vừa có sự khuấy

động tâm lý và hai yếu tố này đã được kết hợp một cách hài hòa đầy chất thơ. Riêng về vở *Ga-li-lê*, ông viết: « *Phường pháp sáng tạo hình tượng, mà Brêch cho là điển hình của sân khấu cũ, nhờ quan niệm lịch sử duy vật của Brêch, đã có được một chất lượng mới. Chúng ta chỉ cần đọc lướt qua vở kịch và riêng ở những chỗ có tính kịch động, ở mọi chỗ, chúng đều được xác lập trên cơ sở tính xã hội, và những đối thoại thể hiện chúng sở dĩ đạt được hình thức có chất thơ là do những liên hệ có tính xã hội đó; người ta nghĩ đến những luận cứ mà Ga-li-lê đã trình bày với vị linh mục trẻ và với Lu-đô-vi-cô trong lớp kịch về những vết đen của mặt trời* ». Ông viết tiếp: « ... Xét về phương diện khác, vở kịch cho phép ta ghi nhận một mẫu mực có ý nghĩa lịch sử, nó cho phép việc cá tính hóa nhân vật lớn cả về mặt xã hội chính trị lẫn tâm lý...⁽¹⁾ »

Như vậy ta có thể nhận rằng hình thức thể tài của *Những ngày công xã* và *Cuộc đời Ga-li-lê* rất thích hợp cho chúng ta trong giai đoạn hiện nay, trong lúc « sức mạnh của thói quen » đối với loại kịch tính còn rõ rệt, trong khi việc mô tả những nhân vật anh hùng tiền tiến và mô tả những sự kiện lịch sử trọng đại là một nhiệm vụ hàng đầu.

Chúng ta bàn tiếp về loại kịch *pa-ra-bôn*, thể tài chiếm số lớn của các vở của Brêch. Trong chương « *Chất liệu và hình thức* » ở cuốn sách nghiên cứu về *Cuộc đời Ga-li-lê*, Ê Su-ma-khơ đã khảo sát tỉ mỉ thể tài này. Theo ông nó thích hợp cho việc làm sáng tỏ không những cái xấu, cái tiêu cực (như thể người ta dễ chấp nhận hơn là lối mô tả trực diện) mà cả cái tốt cái tích

(1) Ernst Schumacher *Drama und Geschichte*, trang 277.

cực nữa. Đó là một hình thức rõ ràng nhất. Nó có thể trình bày quá trình có tính qui luật của một sự kiện, theo phương thức cụ thể và với phong cách lớn. Nó có thể tiếp thu và làm sáng tỏ sự xử sự, bản tính của con người và của nhân loại trong cái nghĩa bao quát nhất, có tính thời đại, tính toàn lịch sử; do đó nó có một giá trị dài lâu. Phương pháp diễn đạt của nó thiên về tỉ dụ hơn là tả chân. Nó giúp nâng tư tưởng cơ bản từ một chiêm nghiệm đơn giản lên mức trong sáng... Nó không phải là sự tái hiện đơn thuần mà là kết quả của tưởng tượng, nâng lên thành chất thơ. Nó cho phép sử dụng cách tạo hình tượng và cách trình diễn mang tính minh chứng rõ ràng nhất. Nó dẫn đến hình thức kịch thuần khiết nhất của sân khấu... Nó đáng được coi là một cách xuất hiện phi vật chất nhất, đẹp nhất của thực tế trong nghệ thuật sân khấu. Hình thức pa-ra-bôn sẽ có một tương lai lớn trong chủ nghĩa cộng sản với một nền văn minh cao hơn, vì nó phục vụ chân lý một cách đẹp đẽ⁽¹⁾.

Nếu ta đối chiếu hình thức pa-ra-bôn với truyện ngụ ngôn và văn học dân gian của ta, thì sẽ thấy giữa hai thể loại có nhiều điểm tương đồng:

— Phần lớn truyện ngụ ngôn đều là sự thể hiện trực tiếp của một tư tưởng triết lý hay đạo đức thành hình tượng hơn là một hình tượng có ý nghĩa tư tưởng.

— Nó kết hợp được cảm nghĩ ngây thơ con trẻ với óc quan sát tinh tế của người lớn.

— Ở mức độ khác nhau, bao giờ nó cũng là kết quả của tưởng tượng, đầy chất thơ, có tính tỉ dụ. Nó diễn đạt một cách linh hoạt, tươi mát mọi khái niệm khó khan.

(1) Ernst Schumacher sách đã dẫn, trang 273—274.

— Nhờ tình tỉ dụ nên bao giờ nó cũng đạt được một ý nghĩa khái quát, phổ biến.

— Nó thiên về mặt giáo dục hơn là về mặt phản ánh thực tế⁽¹⁾.

Đối chiếu như trên đề chúng ta thấy rằng hình thức kịch pa-ra-bôn về thực chất không có gì xa lạ với truyền thống sáng tạo và thưởng thức của nhân dân ta, đề ta tin hơn ở khả năng của nó. Trước kia để tránh lười búa kiểm duyệt đồng chí Nguyễn Ái Quốc cũng đã viết một vở kịch theo hình thức này, đó là vở *Con rồng tre*.

Tuy nhiên, khi trao đổi về hình thức này, không phải đã không xuất hiện những băn khoăn. Giắc-cơ Đơ-đu-sê đã đặt câu hỏi: « Liệu hình thức kịch pa-ra-bôn, do sự thiếu nhạy bén, do lối phê phán gián tiếp của nó, có thể thỏa mãn đầy đủ đẳng tính của một tác phẩm được không » ?⁽²⁾.

Và quan hệ của nó với nhiệm vụ phản ánh cuộc sống nên hiểu ra sao? — phản ánh cuộc sống theo nghĩa của Mác và Ăng-ghe-n khi đánh giá các trước tác của Đích-ken, Ban-dắc v.v...

Chúng tôi cho rằng: kịch pa-ra-bôn là một hình thức đẹp để có nhiều ưu thế trong các hình thức thể tài sân khấu, song liệu nó có thể là một hình thức chính trên sân khấu tương lai như Su-ma-khơ đã tiên đoán không, điều đó còn phải khảo sát kỹ trong thực tế.

(1) Đinh Gia Khánh, Chu Xuân Diên, Văn học dân gian, Hà Nội 1962 trang 174 — 194.

(2) Jacques Desuché, Bertolt Brecht Presses Universitaires de France 1963 chương « Brecht est Brecht ».

III — SÂN KHẤU XÃ HỘI CHỦ NGHĨA VIỆT-NAM VỚI PHƯƠNG PHÁP GIẢN CÁCH

Phương pháp giản cách là một trong những phạm trù quan trọng nhất trong lý luận sân khấu của Brech. Nhiều cuộc trao đổi tranh luận đã nổ ra xoay quanh vấn đề này. Trong tạp chí *Sân khấu trên thế giới*, số 3 và 4 năm 1966 có đăng một cuộc phỏng vấn rộng rãi về Brech; hơn 30 nhà sân khấu của nhiều nước đã phát biểu ý kiến. Nhìn chung, họ đánh giá phương pháp giản cách của Brech là một đóng góp quý giá cho sân khấu thế giới, tuy vậy cũng có những ý kiến cho rằng :

- Người ta cũng không thể sử dụng nó trong mọi vở và ở mọi nước.

- Sử dụng nó một cách triệt để cũng không phải là một điều dễ dàng.

- Phương pháp đó hơi cứng nhắc, khó vận dụng vì lẽ con người không thể tách rời suy nghĩ và cảm thụ, trí tuệ và tình cảm, phê phán và đồng tình⁽¹⁾.

Vec-nơ Mit-ten-xvai nhà lý luận về Brech, cũng như Mãn-phrếch Vếch-véc nhà đạo diễn chính ở kịch viện Brech, đã phải giải thích khá nhiều về thái độ phê phán, phương pháp giản cách và hiệu quả của nó trong điều kiện xã hội mới tại Hội nghị quốc tế bàn về Brech năm 1968⁽²⁾.

Đó là những bằng chứng nói lên rằng, về phương diện lý luận, phạm trù giản cách chưa phải đã được mọi nhà sân khấu thế giới thấu hiểu. Về mặt thực tiễn,

(1) Le théâtre dans le monde tập XV 1966 số 3 và 4 I.T.I. trang 215 - 286.

(2) Brecht Dialog. 1968 trang 26 - 72.

trong việc sử dụng phương pháp gián cách đó ở các nước khác, cũng như ngay trong một số vở diễn của Brech, cũng gặp những khó khăn nhất định.

Ví dụ, ở Liên Xô, nhân vật Ca-lơ-rin trong vở *Mẹ can đảm và bảy con* đã được xử lý thành nhân vật chính, còn Mẹ can đảm thì trở thành mềm yếu suốt mười hơn. Chi tiết hành động được trau chuốt hơn cốt truyện kịch và tình cảm được nhấn mạnh hơn trí tuệ⁽¹⁾.

Giăng Đa-xtê, Gioóc-giơ Uyn-xơn, Li-vi-xu Xiu-lê-i Lar Eng-xtrôm cũng nhận định rằng trong sáng tạo vở diễn không thể chỉ dựa vào phương pháp gián cách⁽²⁾.

Vì sao có tình trạng như trên?

Theo chúng tôi, có thể là do hai nguyên nhân sau đây:

— Về phương diện lý luận, cách giải thích về phương pháp gián cách của Brech quá cô đọng tóm tắt, đã vậy, lại có lúc hình như mâu thuẫn. Do đó, nếu người ta không có điều kiện tìm hiểu các trước tác lý luận và các công trình sáng tạo thực tiễn của ông một cách hệ thống và cơ bản thì dễ sinh ra hiểu lầm.

— Về mặt thực tiễn, chúng ta đã bước vào một thời kỳ mới, khác với những điều kiện lịch sử của Brech; tình hình ở mỗi nước cũng rất khác nhau. Điều đó không cho phép một sự vận dụng máy móc, dù phương pháp gián cách có mang trong mình nó những nét ưu việt đến đâu. Vậy trước hết, ta nên tìm hiểu kỹ lại một lần nữa xem Brech đã nói về thái độ phê phán và phương pháp gián cách ra sao?

(1) Nina Gourfinkel « Les voies du Théâtre Russe » trong « Le théâtre moderne » quyển II CNRS France Paris 1967 trang 283 — 288.

(2) Le théâtre dans le monde tập 15 (1966) số 3, 4 trang 230, 231, 255, 266.

Khảo sát về sân khấu xưa kia, nhất là trong giai đoạn chủ nghĩa tư bản phát triển, Brecht đã khẳng định: Phương pháp A-rit-xtôt không thể giúp chúng ta mô tả cuộc sống mới một cách sâu sắc và khái quát được nữa. Phương pháp nghệ thuật dựa trên sự Hòa cảm, dựa vào *Ảo giác* và *Ma thuật* không còn thích hợp với thời đại khoa học và trình độ tư duy của chúng ta nữa. Do đó Brecht đã đề xướng phương pháp phi A-rit-xtôt, tức là phương pháp tự sự, đề xướng phương pháp gián cách và thái độ phê phán. Theo ông: « thái độ phê phán không phải là một cái gì thù địch với nghệ thuật như người ta thường nghĩ. Nó vừa đem lại hứng thú, vừa có tính xúc cảm, bản thân nó cũng là một kinh nghiệm sống và trước hết nó là một thái độ hữu ích... »⁽¹⁾.

Ngược lại? « thật rõ ràng, mọi kỹ thuật kêu gọi sự thể nghiệm triệt để chắc chắn sẽ làm tê liệt khả năng phê phán của khán giả »⁽²⁾.

Về cái bất lợi của *Ảo giác* và *Thể nghiệm*, Brecht viết rất minh bạch trong điều 26 của *Tiểu Oc-ga-nông về sân khấu*: « Cái dở là ở chỗ nó thôi miên khán giả. Khán giả của sân khấu này có mở mắt thật, nhưng họ không thấy, họ chỉ chăm chú nhìn; cũng như họ không nghe thấy, mà chỉ là lắng tai. Họ như bị đồng ốp — theo cách nói của thời trung cổ, thời của các tu sĩ và phù thủy. Nhìn và nghe là những hoạt động mang lại thích thú, nhưng những người đó không hoạt động và đã bị biến thành những vật có thể thao túng được... »⁽³⁾.

Và ông tuyên bố dứt khoát: « Sự thể nghiệm, một hiện tượng xã hội, là một tiến bộ có ý nghĩa lớn đối

(1) Brecht Schriften Zum Theater quyền 3, trang 220.

(2) « ni » trang 219.

(3) « ni » quyền 7 trang 26.

với một thời đại lịch sử nhất định, nhưng ngày càng trở thành một trở ngại rõ rệt cho sự tiếp tục phát triển cái chức năng xã hội của nghệ thuật diễn xuất»⁽¹⁾.

Như vậy phải coi phương pháp gián cách là một phương pháp khoa học mới mẻ. Nhưng điều đó không có nghĩa, Brecht chống lại mọi sự thử nghiệm. Trong bản phụ lục thứ II của *Mùa đông* ông viết: «Mâu thuẫn giữa thử nghiệm và gián cách sẽ càng trở nên sâu sắc và thành một yếu tố của diễn xuất»⁽²⁾.

Trong *Phụ lục của tiểu Oc-ga-nông* ông giải thích cặn kẽ hơn: «Những kẻ ngu xuẩn nhìn nhận mâu thuẫn giữa Diễn (biểu hiện) và Sống (thử nghiệm) như là: trong sáng tác của diễn viên, chỉ có một yếu tố này hoặc yếu tố kia (hoặc chỉ diễn theo như *Tiểu Oc-ga-nông* hoặc chỉ sống theo kiểu diễn cũ kỹ nhưng trong thực tế thì hai yếu tố đối lập đó lại thống nhất lại trong công tác của diễn viên (diễn xuất không chỉ bao hàm một chút cái này một chút cái kia). Chính trong sự tranh chấp và cái căng thẳng của hai vế đối lập đó, cũng như từ trong chiều sâu của chúng, người diễn viên rút ra được những hiệu quả tác động của mình»⁽³⁾.

Nếu trên sân khấu người diễn chỉ cho thấy sự phê phán của mình đối với nhân vật, thì nhân vật không tồn tại, ngược lại nếu người diễn hóa thân hoàn toàn vào nhân vật thì người ta sẽ không còn thấy thái độ của nhà nghệ sĩ đối với nhân vật nữa. Mặt khác, cần phải nhấn mạnh rằng, sự khước từ yếu tố thử nghiệm

(1) Brecht Schriften Zum Theater quyền 3 trang 30.

(2) Brecht. über Theater' Reclam 1968 Leipzig trang 199.

(3) B. Brecht Schriften Zum Theater quyền 7 trang 66.

ở Brecht hoàn toàn không có nghĩa là từ bỏ cảm xúc và tình cảm. Brecht đã nhiều lần giải thích: « Sự khước từ thể nghiệm không phải do khước từ sự xúc động và cũng không dẫn tới chỗ đó »⁽¹⁾.

« Sân khấu tự sự không chống cảm xúc, mà khảo sát nó và không chỉ dừng lại ở chỗ tạo ra nó. Sự tách rời trí tuệ và tình cảm là cái lỗi của những sân khấu cỡ trung bình, ở đó, thực tế là trí tuệ bị loại trừ. Những người bảo vệ nó hô hét qua một vài thí nghiệm rằng họ muốn đưa trí tuệ vào sân khấu, họ muốn diệt trừ tình cảm (2).

Trong Mùa đông ông lại nhấn mạnh một cách kiên quyết: « Không, không, không cần ngăn chặn sự tham gia có tính xúc cảm của khán giả đối với sân khấu, cũng như của diễn viên, cũng không cần ngăn chặn việc trình diễn tình cảm, cũng như việc sử dụng tình cảm qua diễn viên » (3).

Và về việc loại bỏ thể nghiệm, ông viết: « Nghệ thuật sân khấu không cần thiết loại trừ hoàn toàn thể nghiệm »⁽⁴⁾.

Khi có người hỏi có phải ông chống thể nghiệm, ông trả lời: « Tôi ấy à? Không! Tôi tán thành thể nghiệm trong một giai đoạn dần tập nhất định. Nhưng phải có thêm một chút gì đó, cụ thể là thái độ đối với nhân vật mà các bạn thể nghiệm, phải có thêm sự đánh giá về mặt xã hội » (5).

(1) B.Brecht Schriften Zum Theater quyển 3 trang 28

(2) - nt - trang 36

(3) B. Brecht Über Theater	trang 77
----------------------------	----------

(4) B. Brecht quyền 3 trang 219.

(5) B. Brecht Schriften zum Theater quyền 7 trang 216

Trong *Đêm thứ hai của Mùa đông* ông lại viết: « Thề nghiệm chỉ là một trong nhiều nguồn của tình cảm, không nên dùng, hoặc ít ra cũng chỉ nên coi là một nguồn phụ » ⁽¹⁾.

Như vậy, ta thấy, qua các ý kiến trên của Brecht, thề nghiệm và gián cách không phải là những nguyên tắc đối lập nhau một cách cứng nhắc. Đúng hơn, chúng là hai cái bổ sung cho nhau. Tuy vậy cũng còn một vài điểm về mặt lý luận cần được bàn rõ hơn.

Người ta tự hỏi: Mâu thuẫn giữa thề nghiệm và gián cách là một yếu tố của diễn xuất. Vậy tại sao thề nghiệm trong lúc diễn xuất lại không nên dùng hay ít ra chỉ nên coi là một nguồn phụ? Thề nghiệm chỉ là một trong nhiều nguồn của tình cảm, vậy những nguồn khác là những gì?

Brecht đã viết nhiều về những thủ pháp gián cách và biện pháp kích thích thái độ phê phán. Nhưng về cách khêu gợi tình cảm không được ông nghiên cứu một cách đầy đủ, dù ông đã nói: « Tình cảm cũng tham gia vào việc phê phán, có lẽ nhiệm vụ của các bạn là tổ chức sự phê phán thông qua tình cảm... » ⁽²⁾.

« Trong sân khấu A-rit-xtôt, thề nghiệm cũng có tính trí tuệ, sân khấu A-rit-xtôt cũng mong muốn một sự phê phán có tính tình cảm ».

Vậy phải tổ chức sự phê phán thông qua tình cảm như thế nào? Làm thế nào để thức tỉnh tình thần phê phán mang tính tình cảm? Những vấn đề trên, do chưa được giải thích một cách đầy đủ, rất có thể gây cho mọi người một cảm giác là những phát biểu của Brecht thường mang tính tranh luận, do mục đích từng lúc và đề phù hợp với mục đích đó nên thường quá nhấn

(1) B. Brecht *Über Theater*

(2) » »

manh. Muốn hiểu thực chất quan niệm của Brêch, còn cần phải khảo sát trực tiếp những hoạt động thực tiễn trong kịch viện do ông chỉ đạo nữa.

Ngày nay chúng ta nên hiểu phương pháp gián cách như thế nào? Chúng tôi cho rằng thái độ phê phán và phương pháp gián cách là một phương pháp nghệ thuật rất phù hợp với yêu cầu thẩm mỹ của thời đại khoa học. Nó không những đã có giá trị trong thời kỳ chống chủ nghĩa tư bản và chủ nghĩa đế quốc mà còn có ý nghĩa cả trong xã hội xã hội chủ nghĩa chúng ta ngày nay, bởi vì nó không chỉ có nghĩa là sự phủ định, như một số nhà lý luận tư sản phương tây thường giải thích.

Theo chúng tôi, khi khảo sát đánh giá một phương pháp nghệ thuật, không nên chỉ căn cứ vào cách vận dụng nó trong một số tác phẩm cụ thể, trong một giai đoạn nhất định nào đó mà còn cần phải xét đến mục đích và khả năng khách quan của bản thân nó nữa.

Như vậy ta cần phải hiểu thái độ phê phán là một thái độ khoa học có thể giúp ta nhìn nhận thực tế không chỉ bằng những biểu hiện bên trên của nó, không như một đối tượng đã hiểu rồi, mà trái lại như một đối tượng cần phải tìm hiểu theo đúng thực chất của nó. Thái độ phê phán, trước hết, hướng vào những nguyên nhân và những mâu thuẫn xã hội, nhờ thế mà ta mới có thể tìm ra biện pháp cải tạo xã hội và thế giới. Thái độ phê phán là sự khuấy động hiệu suất của con người trong việc chế ngự cuộc sống. Đó không phải là một hiện tượng phá hoại mà chính là một hiện tượng xây dựng. Đó là một biểu hiện đầy hứng thú của khả năng con người. Nó giúp ta dựa vào xã hội mà làm chủ số phận con người.

Một thái độ phê phán như vậy rất cần thiết cho những con người xã hội chủ nghĩa chúng ta. Vì sao?

Vì nếu nó là cần thiết trong thời kỳ xã hội tư bản thì trong xã hội xã hội chủ nghĩa của chúng ta nó lại càng quý hơn. Quý hơn, vì trong xã hội tư bản, không thể chỉ có thái độ phê phán mà đủ, còn phải tiến hành cách mạng, đập tan cái xã hội bất công ấy đi. Nhưng ngày nay trong xã hội chúng ta, một xã hội không còn đối lập giai cấp, phê bình (và tự phê bình) đã trở thành động lực chủ yếu cho sự phát triển xã hội. Và rõ ràng, nếu không có thái độ phê phán thì làm gì có phê bình và tự phê bình. Chúng ta có thể khẳng định: Không có thái độ phê phán trước thực tế xã hội và lịch sử thì giai cấp vô sản không thể làm tròn sứ mệnh xây dựng một xã hội kiểu mẫu của mình được.

Đến đây có người có thể nghĩ rằng, phê bình và tự phê bình là thuộc đời sống chính trị, có liên quan gì tới nghệ thuật? Không! Làm sao có thể tách rời chính trị và nghệ thuật? Làm sao khán giả có thể vứt bỏ ý thức công dân, cách suy nghĩ chính trị của họ ở trước cửa nhà hát được. Làm sao sân khấu có thể giúp đỡ khán giả làm chủ cuộc sống mà lại không cần kích thích họ phê phán phân biệt cái đúng, sai trong các sự kiện của cuộc sống được?

Mặt khác, sân khấu phải hoàn thành sứ mệnh của mình qua sự hào hứng và lý thú. Thái độ phê phán tự nó cũng là một điều lý thú, vì nó chính là biểu hiện tự do của con người trước thực tế, nó giúp ta làm chủ thực tế và qua đó làm cho ta hữu ích hơn, làm cho ta tự tin hơn. Thái độ phê phán giúp ta thoát khỏi sự sống của một con chuột bạch trong phòng thí nghiệm, gây cho ta niềm vui của những người sáng tạo lịch sử.

Thái độ phê phán là cần thiết. Điều kiện để kích thích nó, phát triển nó lúc này lại thuận lợi hơn bao

giờ hết, vì chúng ta đã là những người đang tự giải phóng và đang là chủ nhân của cuộc đời mình.

Vấn đề cần suy nghĩ là nên vận dụng thái độ phê phán trên sân khấu xã hội chủ nghĩa ra sao?

Để trả lời câu hỏi đó, theo chúng tôi, cần chú ý ba điều kiện sau đây:

1. Tình hình xã hội và tình hình sáng tác kịch bản.
2. Vai trò của trí tuệ và tình cảm trong việc xây dựng con người xã hội chủ nghĩa.
3. Tình hình khán giả.

— Về tính chất xã hội và sáng tác kịch.

Trước hết cần chú ý, xã hội ngày nay là do chúng ta dựng nên và do chúng ta làm chủ. Tính chất cơ bản của nó là tiến bộ, tích cực, nhân đạo. Cái lạc hậu, trì trệ, bảo thủ v.v... chỉ là bộ phận và nhất thời. Đó là sự khác biệt về chất so với xã hội xưa kia.

Từ đó mà nhiệm vụ chính của văn học nghệ thuật là phải mô tả những con người mới, việc mới, khẳng định cuộc sống mới, truyền bá ý thức hệ mới. Tất nhiên ta không coi thường những cái cũ, cái tiêu cực, nhưng biểu dương cái mới là phương pháp tốt nhất để đấu tranh chống cái cũ. Cho nên những tác phẩm xã hội phê phán không còn chiếm vị trí hàng đầu như ở thời Brecht nữa.

Ngoài ra mối quan hệ giữa nghệ sĩ sáng tạo, khán giả với đối tượng mô tả (cuộc sống) cũng đã thay đổi: Cụ thể là cuộc sống được tác giả mô tả trên sân khấu đối với bản thân tác giả cũng như đối với khán giả không còn là một đối tượng thuần túy khách quan cần khảo sát nữa mà nó đã trở thành một phần của cuộc sống do chính họ tự giác tạo nên. Tất cả những

điều đó — tính chất tác phẩm, mối quan hệ giữa cuộc sống trong tác phẩm đối với người sáng tạo cũng như đối với người xem đòi hỏi phải có một *hình thức mới, tính chất mới* cho sự phê phán, cũng như một phương pháp mới cho việc kích thích tinh thần phê phán.

Lúc này sự phê phán không phải là sự phê phán trước một đối tượng hoàn toàn khách quan, mà gần như là sự tự phê phán. Đó là một khác biệt cần chú ý. Ngày nay, đối với xã hội ta, cách phê phán phủ định phải nhường chỗ cho sự phê phán xây dựng. Vậy có thể dùng cùng một phương pháp kích thích thái độ phê phán cho những mục đích khác nhau (phủ định và đồng tình — phê phán và cổ vũ xã hội) được không? Hẳn là không!

Một khác nhiệm vụ của chúng ta lúc này còn là mô tả những điển hình tiên tiến, những con người anh hùng, chứ không phải chỉ là phê phán xã hội. Vậy phải khuấy động và trình diện tình cảm và cổ vũ sự đồng tình như thế nào? Mối quan hệ giữa chúng với ý thức ra sao? Đó là vấn đề cần phân tích.

— Về vai trò của lý trí và tình cảm trong việc xây dựng con người mới xã hội chủ nghĩa.

Đồng chí Lê Duẩn, đã từng nói về vấn đề này: « Tư tưởng có những qui luật riêng, cho nên khi làm cách mạng tư tưởng và văn hóa phải nắm và vận dụng cho được những qui luật riêng của tư tưởng ». Những qui luật riêng đó là gì? « ... Để hiểu một sự việc gì thì con người dùng lý lẽ, lý trí, nhưng khi hành động thì phải có tình cảm. Lý trí giúp cho con người có tình cảm đúng, ngược lại tình cảm có dồi dào thì lý trí mới vững ». Và về bản chất của tư tưởng, đồng chí nói: « Vấn đề nhân sinh quan là vấn đề lý trí, đồng thời là vấn đề tình cảm. Lý trí và tình cảm gắn liền với nhau. Trong một nhân

sinh quan nào đó đều có cả hai điểm ấy nhất trí với nhau». Do đó đồng chí cho rằng: «Cuộc cách mạng tư tưởng là việc cải tạo lý trí, đồng thời là việc cải tạo tình cảm, xây dựng hệ thống lý trí và tình cảm mới... Cách mạng tư tưởng là việc làm lâu dài, phải gắn tình cảm với lý trí, làm cho lý trí và tình cảm hết sức nhất trí với nhau». Bởi vì: «... Có những lúc lý trí đúng mà tình cảm sai đi thì cuối cùng lý trí cũng sai đi. Có những người giỏi về khoa học xã hội, lúc tình cảm cách mạng còn sôi nổi, thì họ nói và làm rất đúng, nhưng cũng con người đó, cũng với những vốn trí thức khoa học xã hội như vậy, khi tình cảm cách mạng ít đi, ý thức cầu an mạnh hơn, thì lại khác. Tôi lấy ví dụ Cau-xki chẳng hạn, lúc đầu thì rất cách mạng, rất đúng; ông tiên đoán rằng cách mạng nhất định sẽ chuyển sang nước Nga, nhưng lúc cách mạng nổ ra ở Nga lại chính là lúc ông ta trở thành cầu an, tình cảm lúc đó đã thay đổi, lập trường của ông ta trở thành phản động, chống lại cách mạng Nga. Cho nên tuy có lý trí đến mức nào đó, nhưng nếu tình cảm không gắn liền thì nội dung của lý trí sẽ bị xuyên tạc»⁽¹⁾.

Ý kiến của đồng chí Lê Duẩn hoàn toàn phù hợp với kinh nghiệm công tác giáo dục tư tưởng của Đảng chúng ta trong mấy chục năm qua, cũng như tâm đắc của mỗi chúng ta trong quá trình tự rèn luyện bản thân mình. Thực tế của cách mạng Việt Nam cũng đã chứng minh cho mọi chúng ta: chỉ dựa vào sự hiểu biết đúng, chỉ dựa vào lý trí sáng suốt, vẫn chưa đủ. Còn cần có một lòng yêu nước nồng nàn, yêu chủ nghĩa xã hội, yêu độc lập và tự do một cách thiết tha. Còn cần có lòng căm thù địch sâu sắc, đức hy sinh cao cả và tận

(1) Lê Duẩn. Về cách mạng xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam, Nhà xuất bản Sự Thật, 1967 trang 263 — 370.

tuy cho quyền lợi của dân tộc. Nếu không có những tình cảm cách mạng đó, chúng ta sẽ không vượt qua nổi những thử thách gian lao của mấy chục năm qua.

Cho nên sự thống nhất hài hòa giữa lý trí sáng suốt và tình cảm cách mạng sâu sắc là một nguyên tắc trong công tác giáo dục tư tưởng. Nó rất cần thiết không những cho cuộc kháng chiến, cứu nước đã qua mà còn cần cho cả tương lai, cho mãi mãi, bởi vì, như Bác Hồ đã dạy : « Thắng để quốc phong kiến còn để hơn thắng nghèo nàn và lạc hậu ». Đó là nguyên tắc giáo dục con người trong xã hội ta và đồng thời cũng là nguyên tắc xử sự cần thiết của con người đối với nhau.

Trong Di chúc của Người, Chủ tịch Hồ Chí Minh cũng căn dặn Đảng ta : « Tôi mong rằng Đảng ta sẽ ra sức hoạt động, góp phần đắc lực vào việc khôi phục lại khối đoàn kết giữa các Đảng anh em trên nền tảng chủ nghĩa Mác — Lê-nin và chủ nghĩa quốc tế vô sản, có lý, có tình ».

Nhưng ai sẽ thực hiện sự thống nhất giữa lý trí và tình cảm. Phải chăng đó chỉ là nhiệm vụ của công tác giáo dục chính trị ? Đồng chí Lê Duẩn đã nói : « Thường thường, triết học giải quyết về lý trí, nghệ thuật xây dựng tình cảm, cả hai đều phải nhất trí với nhau thì mới giải quyết được vấn đề tư tưởng » (1).

Như vậy, cần nhấn mạnh, công tác giáo dục những tình cảm tốt đẹp trong thời đại chúng ta là vô cùng cần thiết. Qua sự tha hóa của xã hội tư bản phát triển, tình cảm của con người trong một chừng mực khá lớn đã bị lợi dụng và đầu độc. Chẳng thế mà trong xã hội

(1) Lê Duẩn. Về cách mạng xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam, sđd, trang 366.

tư sản, người ta thành kiến, thậm chí phủ định những gì thuộc tình cảm. Chính vì thế mà nhiệm vụ của chúng ta lúc này là phải bảo vệ những tình cảm cao quý của con người, xây dựng những tình cảm tốt đẹp mới, gìn giữ cho chữ tình cảm một ý nghĩa lành mạnh.

— Về khán giả sân khấu ngày nay.

Lúc này sân khấu chúng ta đang đứng trước một công chúng mới, thay đổi hàng ngày về tính chất. Công chúng Việt Nam cũng thế. Họ đã là chủ nhân ông của đất nước, đã trải qua những ngày sóng gió cách mạng, đã được thử thách qua hai cuộc kháng chiến, đã chiến thắng các đế quốc Pháp, Nhật và Mỹ. Họ đã được Đảng giáo dục về ý thức và được tôi luyện trong thực tế đấu tranh.

Công chúng ấy chắc chắn đã hiểu rằng vận mệnh của họ sẽ do họ làm nên. Họ không còn là những kẻ ngây thơ dễ tin trong tay những nhà « phù thủy sân khấu », họ không còn là những kẻ bắt chước mù quáng tất cả những gì xảy ra trên sân khấu. Khả năng và trình độ nhận xét phê phán, cũng như ý thức về bản thân của họ đã được nâng lên rõ rệt. Họ đến với sân khấu không phải là để được lãng quên bản thân và thực tế hàng ngày trong mấy tiếng đồng hồ, mà chủ yếu là vì niềm vui muốn được sống những tình cảm cao đẹp do nghệ thuật mang lại. Ngày nay những nhà sân khấu cũng không cần phải chia khán giả thành những nhóm chính kiến khác nhau — như thời Brech — mà cần cố gắng thống nhất họ lại.

— Qua việc phân tích ba điều kiện ở trên, chúng tôi cho rằng, ta cần phải phát triển phương pháp gián cách của Brech cho hợp với tình hình xã hội hiện nay. Cụ thể là:

— Trên cơ sở của phương pháp sân khấu tự sự, tăng cường yếu tố kịch tính.

— Trên cơ sở của phương pháp gián cách, sử dụng yếu tố thể nghiệm khi có thể và cần thiết.

— Trên cơ sở của trí tuệ, tăng cường tính cảm xúc một cách chủ động và có cân nhắc.

Điều đó không có nghĩa là pha loãng phương pháp gián cách. Thể nghiệm ở đây là trên cơ sở của gián cách; nói một cách cụ thể hơn là thể nghiệm qua gián cách, được kích thích sau gián cách như một sự tiếp nối, như kết quả của thái độ phê phán, với dụng ý là trên cơ sở của trí tuệ đẩy tới một sự tham gia, một sự phê phán mạnh mẽ, có tính xúc cảm.

Điều đó cũng không có nghĩa là quay về với phương pháp thể nghiệm. Thể nghiệm ở đây chỉ giữ vai trò như một *thủ pháp* phục vụ cho *phương pháp* gián cách, không vì mục đích tẩy rửa, cũng không vì để được hòa vào nhân vật (theo chân đứng diễn viên) hoặc được hòa vào sân khấu (theo chân đứng khán giả) như là một sự thích thú nghệ thuật, mà chỉ để đạt tới một tác động, một hiệu quả sân khấu và trí tuệ mạnh hơn, trực tiếp hơn.

Tất nhiên đây cũng không phải là sự pha trộn bình quân giữa thể nghiệm và gián cách, giữa biểu hiện và thể hiện. Và cũng không phải là quá trình mâu thuẫn thống nhất giữa « Sống » và « Diễn », hiểu theo nghĩa là một quá trình lâu nay thường được coi là hình thái đời sống mọi diễn viên trên sân khấu, nhưng không phải là một *phương pháp* tự giác.

Đó là *phương pháp gián cách*, dựa trên sự nối tiếp qua lại của những *thủ pháp* gián cách và thể nghiệm.

Sự nối tiếp của những thủ pháp gián cách và thể nghiệm sẽ được thực hiện cụ thể như thế nào? Đó là do nhu cầu tư tưởng chủ đề, do phong cách và thể tài của vở kịch cụ thể, do nhiệm vụ tối cao của vở diễn v.v... quyết định.

Đề ra một công thức cho mọi vở là điều không thể và không nên làm. Nhưng qua kinh nghiệm, ta thấy, thường thường thủ pháp đề nghiệm thích hợp cho cái tích cực, cái được khẳng định hoặc thích hợp cho những hình tượng tự nó đã bộc lộ cho thấy một quá trình nhận thức, qua đó đã giúp người xem có được sự đánh giá phê phán rõ ràng đối với thực tế, cũng như gây cho họ lòng tin ở khả năng biến đổi của đời sống.

Thủ pháp thể nghiệm cũng thích hợp với những tình huống và sự kiện, mà trong đó những nguyên nhân xã hội, những mâu thuẫn xung đột đã được nhận thức hoặc được trình bày rõ ràng mà sự phân tích về mặt xã hội là không cần thiết hoặc đã được thực hiện, mà trong đó sự tham gia, sự đồng tình, sự khuấy động những tình cảm tốt đẹp đã được cân nhắc là bổ ích, thì thủ pháp thể nghiệm có thể giữ một vai trò xứng đáng, vì nó sẽ đem lại một sức thôi động xã hội lớn.

Chúng tôi cho rằng sử dụng phương pháp gián cách như vậy là cần thiết và có thể thực hiện được.

Như trên đã nói, thái độ phê phán trong thời đại chủ nghĩa xã hội chúng ta, chủ yếu là dẫn tới sự đồng tình, dẫn tới lòng thiết tha xây dựng một cuộc sống tốt đẹp hơn. Nhưng đồng tình là gì? Nó không thể không thông qua mỗi thiện cảm mà có được. Và thiện cảm không phải là một phạm trù thuộc cảm xúc, một cánh cửa mở đường cho sự thể nghiệm đó sao?!

Trong *Diễn viên tự ngã tu dưỡng*, khi nói về diễn viên phải biết sử dụng các loại ký ức tâm trạng khác nhau Xta-ni-xlap-xki viết: « Nhân chứng không cảm thấy bị xúc phạm. Anh ta chỉ có thể biểu lộ mối thiện cảm mà thôi. Nhưng chính thể mà thiện cảm có thể tự biến đổi và trở thành bản thân tình cảm đã tạo ra nó... »

Sự chuyển hóa từ thiện cảm tới bản thân tình cảm thường xảy ra rất nhanh... Chúng ta thấy đây, chúng ta không chỉ vận dụng những tình cảm của bản thân ta như một phương tiện sáng tạo, mà cả những cái chúng ta đã xúc động do lòng thiện cảm đối với người khác... Không ai dám tự nhận mình là « linh hồn của con hải âu của Sê-khốp... Nhưng chúng ta vẫn phải sống mọi tình cảm trên sân khấu. Do đó chúng ta phải tìm hiểu cuộc đời của những người khác, tiếp cận họ càng nhiều càng tốt, cho đến mức, do thiện cảm, chúng ta cũng cảm thấy rung theo những tình cảm của họ... »⁽¹⁾

Như vậy, việc đưa yếu tố thể nghiệm vào phương pháp gián cách trên sân khấu xã hội chủ nghĩa chúng ta là do tính chất tích cực của thái độ phê phán quyết định.

Cũng cần nói rõ thêm, thể nghiệm không phải là một nguồn duy nhất của tình cảm sân khấu. Nhưng đó là nguồn mạnh mẽ nhất. Và thể nghiệm nói ở đây cũng không có nghĩa là một công cụ chỉ để kích thích tình cảm, thể nghiệm đây là sự đồng nhất với cuộc sống (của cả vở hay của một sự kiện) trên sân khấu, dù nó mang tính xúc cảm hay tính trí tuệ.

(1) Constantin Stanislavski. La formation de l'acteur — Olivier Perrin — Paris. *Chuong La Mémoire affective*, trang 151 — 174.

Sự nối tiếp qua lại giữa thể nghiệm và gián cách trên sân khấu là một khả năng thực tế, vì thể nghiệm và tình cảm không nhất định lúc nào cũng phá hoại thái độ bình tĩnh phê phán.

Đặc-uyên đã khảo sát những bất lợi của sự đồng cảm, của những kích động tình cảm mạnh mẽ đối với sự bình tĩnh quan sát. Nhưng cần chú ý, tình cảm trong nhà hát — trên sân khấu cũng như trong phòng khán giả — lại mang một tính chất khác. Đó không phải là những tình cảm thực thụ mà chỉ là sự tái hiện của tình cảm mà thôi. Nó không do thực tế trực tiếp đẻ ra mà là do tưởng tượng nghệ thuật tạo thành. Cho nên nó dễ bị khống chế. Ta có thể chủ động tạo ra nó và cũng chủ động ức chế nó theo nhu cầu.

Sự nối tiếp qua lại giữa thể nghiệm và gián cách trên sân khấu thực ra cũng chỉ là sự phản ánh cách sống hàng ngày của con người. Sự sống hàng ngày há chẳng phải là một chuỗi nối tiếp của phê phán và đồng cảm, của gián cách và thể nghiệm đó sao!

Nhưng liệu cách vận dụng như đã trình bày trên đây có phải là sự bác bỏ phương pháp của Brecht không? Không! Nó vẫn dựa trên phương pháp gián cách. Nó chỉ là sự vận dụng trong một hoàn cảnh xã hội và điều kiện lịch sử khác.

Brecht bao giờ cũng mong mỗi được trình bày những hình ảnh của đời sống xã hội cho những người cách mạng, những người tham gia xây dựng thế giới mới. Ông mời họ tới nhà hát của ông và xin họ đừng quên những thích thú vui vẻ của họ khi tới nhà hát. Vì ông muốn được trình bày thế giới cho bộ óc và trái tim của họ để họ góp phần cải tạo nó theo ý muốn của họ⁽¹⁾.

(1) B. Brecht Schriften Zum Theater quyển 7 trang 23.

Brecht bao giờ cũng chống lại những người muốn tách rời trí tuệ và tình cảm và ông đã dự đoán một thời đại mới, một thời đại trong đó Trí tuệ và Tình cảm sẽ tạo thành một mâu thuẫn hữu ích, trong đó Trí tuệ sẽ soi sáng Tình cảm và ngược lại Tình cảm thúc đẩy chúng ta đòi hỏi ở Trí tuệ những cố gắng phi thường⁽¹⁾.

Phải chăng, thời đại mong đợi đó đã tới rồi!

(1) B. Brecht Schriften Zum Theater quyển 7 trang 308.

SÁCH THAM KHẢO

- BERTOLT BRECHT** Stücke Bd. I — XIV Berlin Aufbau-
verlag 1955 — 59
Schriften zur Politik und Gesellschaft Bd. I — II
Berlin Weimar 1968
Schriften zur Literatur und Kunst Bd. I — II
Berlin Weimar 1966
Schriften zum Theater Bd. I — VII Berlin
Weimar Aufbau Verlag 1964
Schriftsteller der Gegenwart Nr 10 Berlin 1971.
Mit Beiträgen v. Werner Hecht Hans — Joa-
chim Bunge und Käthe Rülicke — Weiler
Weimarer Beiträge. Brecht Sonderheft 1968
Berlin Weimar 1968
Sonderheft Sinn und. Form Potsdam Rütten
Loening 1949
Zweites Sonderheft Sinn und Form Potsdam
Rütten Loening 1957
Dialog Henschelverlag Berlin 1968
BENJAMIN, WALTER «Versuche über Brecht» Suhr-
kamp 1966
DESUCHE, JACQUES «Bertolt Brecht». Presses Univer-
sitaires de France 1963
DORT, BERNARD «Lecture de Brecht» Editions du
Seuil Paris 1960

EPISCHES THEATER herausgegeben von Reinhold
Grimm Kiepenhauer Witsch Köln — Berlin
1966

ERINNERUNGEN AN BRECHT Reclam Leipzig 1966

EUROPE Nr. 133 — 134

No spécial sur Bertolt Brecht

HECHT, WERNER « Brechts Weg zum epischen Theater ». Beitrag zur Entwicklung des epischen Theaters. 1918 — 1933 Berlin 1962.

HECHT, WERNER Aufsätze über Brecht. Henschelverlag Berlin 1970

RÜLICHE — WEILER Die Dramaturgie Brechts. Berlin Henschelverlag 1966

KÄTHE —

— « Die Arbeitsweise Stanislawskis und Brechts. » Theater der Zeit Berlin 11-12-1962

KAUFMANN, HANS Bertolt Brecht Geschichtsdrama und Parabelstück. Berlin 1962

MITTENZWEI, « Erprobung einer neuen Methode ».

WERNER zur ästhetischen Position Bertolt Brechts, in Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie in der DDR Reclam 482/1971

— Bertolt Brecht. Von der « Maßnahme » bis zu « Leben des Galilei » Berlin 1962

SCHUMACHER, — Die dramatischen Versuche Bertolt

ERNST Brechts 1918 — 1933. Berlin 1955

— Drama und Geschichte Bertolt Brechts « Leben des Galilei » und andere Stücke. Henschelverlag Berlin 1968

SERREAU, GENE- Bertolt Brecht. L — Arche — Paris
VIEVE 1955

THEATERARBEIT Berlin Henschelverlag 1967

THEATER DER ZEIT Heft 14/1966 Henschelverlag
Berlin (Theater Arbeit des Berliner Ensemble)

THEATER IN DER Bertolt Brecht und das Theater in
DDR der DDR Zentrum DDR des ITI Dresden
1967

THEATRE DANS LE Institut international du Theatre.
MONDE V. 15 (1966) 3 — 4 Brecht 1956 — 1966

WECKWERTH, — Notate. Zur Arbeit des Berliner En-
MANFRED semble 1956 — 1966. Aufbauverlag 1967
— Theater in der Veränderung Berlin Aufbau-
verlag 1960 (Arbeitserfahrungen des Berliner
Ensembles)
Positionen. Reclam Leipzig 1971

STEINWEG REINER Das Lehrotück. Metzler. Stuttgart
1972

MITTENZWEI WERNER Brechts Verhältnis zur
Tradition Akademie Verlag. Berlin 1972.

BRONNEN ARNOLT Tage mit Brecht. Henschelverlag
Berlin. 1973

SCHUMACHER ERNST Brecht Theater und Gesells-
chaft im 20. Jahrhundert. Henschelverlag. 1973

FRISCH/OBERMEIER Brecht in Augsburg. Aufbau Ver-
lag. Berlin, Weimar 1975

WECKWERTH MANFRED Arbeit mit Brecht. Henschel-
verlag Berlin. 1975

MÜNSTERER HANNS OTTO Bertolt Brecht Aufbau
Verlag 1977

HECHT WERNER Brecht im Gespräch Henschelverlag
1977

SCHUMACHER ERNST Brecht Kritiken. Henschel
verlag 1977

SCHUMACHER ERNST U. RENATE. Leben Brecht.
Henschelverlag 1978

MILTENZWEI WERNER Der Realismus — Streit um
Brecht Aufbau Verlag. 1978

MỤC LỤC

Trang

Lời giới thiệu	3
Phần I — Những tiền đề triết học và mỹ học của sân khấu B. Brêch	
I — Xã hội và con người là có thể biến đổi	15
II — Sự biến đổi là một quá trình với những định luật khách quan — số phận con người là bản thân con người	27
III — Phận sự cao cả của sân khấu là giải trí một cách bổ ích	43
IV — Nâng cao hiệu suất xã hội là cội nguồn hứng thú của sân khấu XHCN	53
V — Thái độ phê phán là điểm tựa của nâng cao hiệu suất xã hội	75
VI — Gián cách là phương pháp nghệ thuật của phép biện chứng duy vật	94
Phần II — Phương pháp sân khấu tự sự biện chứng	
I — Phương pháp biên kịch	
1. Sự đoạn tuyệt với dòng kịch A-rit-xtôt	112
2. Sự phát triển yếu tố tự sự thành phương pháp tự sự biện chứng	129
II — Phương pháp diễn xuất và tổ chức diễn xuất	153
III — Sơ đồ so sánh kịch A-rit-xtôt và kịch tự sự biện chứng	176
Phần III — Sân khấu Việt Nam có thể tiếp thu những gì ở phương pháp sân khấu B.Brêch	
I — Từ sân khấu Việt Nam hướng về B. Brêch	183
II — Sân khấu Việt Nam với phương pháp biên kịch B. Brêch	209
III — Sân khấu XHCN Việt Nam với phương pháp gián cách.	237

**PHƯƠNG PHÁP SẢN KHẤU
BEC-TÔN BRÊCH
NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA**

Biên tập : Trần Phương Liên, Vũ Quang Vinh.

Biên tập kỹ thuật và trình bày : Trần Thị Văn Cảnh

Sửa bản in : Lê Thị Trường - Thanh Văn.

Bìa : Đường - Tài

n 10.000 cuốn tại Nhà máy in Tiến bộ, Hà nội - Khổ 13×1

Số in: 2058 — Số XB : 04. — In xong ngày 15-7-1983.

Nộp lưu chiểu tháng 7-1983.