

NHỮNG THẾ GIỚI NGHỆ THUẬT VÀ HOẠT ĐỘNG TẬP THỂ

HOWARD S. BECKER*

Lời người dịch: Phần dịch được trích từ chương đầu tiên trong cuốn *Những thế giới nghệ thuật* (Art Worlds) của Howard S. Becker, một cuốn sách có tầm ảnh hưởng lớn và được coi là kinh điển trong nghiên cứu xã hội học nghệ thuật. Trong công trình này, Becker nhìn nghệ thuật như một hành động tập thể, từ đó khảo sát những mạng lưới cộng tác trong thế giới ấy (cụ thể như sự cộng tác giữa nghệ sĩ với các nhà bảo trợ, các đơn vị kinh doanh, các nhà xuất bản, các nhà mỹ học, giới phê bình, và đương nhiên cả những người tiếp nhận...), để đi đến khám phá cách những tác phẩm nghệ thuật được sản sinh và hiện thực hóa. Trong chương đầu tiên này, Becker tập trung đề xuất một cái nhìn khác về nghệ thuật, giải bỏ việc chỉ lấy nghệ sĩ làm trung tâm để nhìn mỗi tác phẩm như một kết quả của những quá trình lao động tập thể mà kể cả sự đóng góp của những cá nhân vô danh nhất cũng cần được tính đến.

Thói quen của tôi là ngồi vào bàn lúc 5h30 mỗi sáng; đó cũng là một sự luyện rèn nghiêm khắc tôi đặt ra với chính bản thân mình. Một người giữ ngựa già làm nhiệm vụ gọi tôi dậy - bù lại tôi trả thêm ông 5£ mỗi năm - cũng cực kỳ nghiêm túc với công việc ấy. Suốt những năm tôi ở Waltham Cross, ông chưa một lần đến muộn, với tách cà phê bung tới cho tôi trên tay, hoàn thành phận sự của mình. Tôi ngờ rằng liệu có phải hơn bất cứ ai, chính ông ấy mới là người tôi phải hàm ơn nhiều nhất để đạt được những thành công đã có. Chỉ có bắt đầu viết vào đúng giờ ấy phút ấy mỗi sớm, tôi mới có thể hoàn thành tác phẩm văn học của mình trước khi lên đồ cho bữa sáng¹.

Vị tiểu thuyết gia người Anh này có thể đang kể câu chuyện một cách bông lơn, nhưng việc được đánh thức và được phục vụ tận giường một tách cà phê, dầu thế nào, đã từng là một phần không thể thiếu trong cách ông làm việc. Đương nhiên, nếu buộc phải làm việc trong điều kiện không có cà phê, ông cũng sẽ viết được những tác phẩm của mình thôi; nhưng ông đã không bị rơi vào hoàn cảnh ấy. Và tất nhiên, ai mà chẳng có thể làm cái công việc phục vụ kia; nhưng theo phong cách làm việc của Trollope, nó buộc phải được thực hiện.

Tất cả những công việc nghệ thuật, giống như mọi hoạt động của con người, đều liên quan tới hành động chung của một nhóm (thường là rất nhiều) người. Thông qua sự cộng tác của họ, cái tác phẩm nghệ thuật mà cuối cùng chúng ta sẽ được trông thấy hay nghe thấy, được tạo sinh và được nối dài sự sống. Tác phẩm nghệ thuật nào cũng biểu thị những dấu hiệu của sự cộng tác ấy. Những hình thức cộng tác ấy có thể chóng vánh tạm thời, nhưng ít nhiều thường

* Howard S. Becker (1928-2023) là một nhà xã hội học người Mỹ nổi tiếng, với các nghiên cứu chủ yếu xoay quanh các vấn đề về nghề nghiệp, giáo dục, hành vi xã hội và nghệ thuật. Becker theo học xã hội học tại Đại học Chicago (nhận bằng Tiến sĩ năm 1951) và dành phần lớn sự nghiệp của mình cho việc nghiên cứu và giảng dạy tại Đại học Northwestern.

¹ Anthony Trollope, *An Autobiography* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1947 [1883]), 227.

trở thành thông lệ, từ đó sản sinh ra những mô thức của hoạt động tập thể mà chúng ta có thể gọi là một thế giới nghệ thuật. Sự tồn tại của những thế giới nghệ thuật, cũng như cách sự tồn tại của chúng tác động lên cả việc sản xuất và tiêu thụ các tác phẩm nghệ thuật, gọi ra một cách tiếp cận xã hội học với nghệ thuật. Đây không phải một cách tiếp cận sẽ đưa ra những đánh giá thẩm mỹ, dù đó là một nhiệm vụ mà rất nhiều nhà xã hội học về nghệ thuật từng tự đặt ra cho chính mình. Thay vì thế, nó đưa ra một cách hiểu về tính phức tạp của các mạng lưới cộng tác mà thông qua đó nghệ thuật diễn ra; về việc các hoạt động của cả Trollope và người giữ ngựa già có sự khớp nối với hoạt động của các nhà in, các nhà xuất bản, các nhà phê bình, các thư thư viện, và những độc giả trong thế giới văn học thời Victoria; cũng như về các mạng lưới và kết quả tương đồng liên quan đến tất cả các loại hình nghệ thuật.

Nghệ thuật như là hành động

Hãy nghĩ đến tất cả các hoạt động cần phải được tiến hành để bắt cứ một tác phẩm nghệ thuật nào cuối cùng cũng được hiện diện như nó đã (hay đang) là. Chẳng hạn, khi một dàn nhạc giao hưởng tổ chức một buổi hòa nhạc, các loại nhạc cụ phải được phát minh, sản xuất và bảo trì, một hệ thống kí âm cần phải được phát minh, và âm nhạc phải được soạn dựa trên nguyên tắc kí âm ấy, người ta cũng phải học để biết cách chơi các nốt được kí âm bằng những loại nhạc cụ khác nhau, thời gian và địa điểm dành cho những buổi diễn tập cũng phải được sắp xếp, quảng cáo và các hoạt động quảng bá cho buổi biểu diễn cũng phải được tiến hành, vé phải được bán, đồng thời, một lượng công chúng có khả năng nghe, hiểu và phần nào hưởng ứng màn trình diễn cũng phải được triệu tập. Cũng có thể kể ra một danh sách tương tự khi nói đến bất cứ loại hình nghệ thuật biểu diễn nào. Với một sự điều chỉnh rất nhỏ (thay nhạc cụ bằng vật liệu, thay trình diễn bằng trưng bày), danh sách trên lại có thể sử dụng để nói về nghệ thuật thị giác và nghệ thuật văn chương (thay vật liệu bằng ngôn ngữ và in ấn, thay trưng bày bằng xuất bản).

Danh sách trên, cố nhiên, cần phải điều chỉnh tùy theo từng môi trường bối cảnh, dù vậy, chúng ta có thể tạm thời liệt kê một số dạng thức hoạt động chung buộc phải được tiến hành. Trước tiên, một ai đó buộc phải có ý tưởng về việc sẽ tạo ra một tác phẩm nghệ thuật thuộc loại hình nào và hình thức cụ thể của nó sẽ theo kiểu nào. Người sáng tạo đầu tiên này có thể đã có ý tưởng từ rất lâu trước khi thực sự bắt tay vào làm tác phẩm, nhưng cũng có thể ý tưởng được nảy sinh trong quá trình làm việc. Ý tưởng ấy có thể xuất chúng, độc đáo, sâu sắc và lay động, nhưng cũng có thể tầm thường, vô vị, chẳng hướng tới gì ngoài những mục tiêu thực tế hết như hàng ngàn ý tưởng của những kẻ bắt tài hay chẳng có nổi chút hứng thú với việc mình làm. Tạo sinh một ý tưởng có thể đòi hỏi sự nỗ lực và tập trung cực lớn; nó có thể đột nhiên tới như một món quà, hoàn toàn bất ngờ, không báo trước; hoặc cũng có thể được tạo sinh như một thói quen, qua việc vận dụng những thao tác ai cũng biết. Cách một tác phẩm được tạo ra không hề có một mối liên hệ nhất thiết nào tới chất lượng của nó. Mỗi cách sản xuất nghệ thuật đều ứng với một nhóm người này và không ứng với một nhóm người khác; mỗi cách sản xuất nghệ thuật, dù được định nghĩa thế nào, đều tạo ra những tác phẩm ở đủ mọi thang bậc chất lượng khác nhau tùy hình dung của người tiếp nhận.

Một khi đã được thai nghén, ý tưởng phải được triển khai. Hầu hết các ý tưởng nghệ thuật đều hướng tới một dạng thức vật lí nhất định: một bộ phim, một bức tranh, một tác phẩm điêu khắc, một cuốn sách, một điệu nhảy, một *cái gì đó* có thể xem, nghe, cầm, nắm. Thậm chí đến nghệ thuật ý niệm, dù xác định rõ ràng rằng chỉ bao hàm các ý tưởng, cũng tồn tại dưới dạng một bản thảo, một bài nói chuyện, những bức ảnh, hay đôi khi là sự kết hợp của một đôi hình thức trên.

Đối với một số loại hình nghệ thuật, các phương tiện để tiến hành tác phẩm có vẻ dễ dàng và sẵn có, dường như không đòi hỏi bất kì một nỗ lực đặc biệt hay gây ra một mối âu lo nào từ phía người làm. Chẳng hạn, chúng ta có thể dễ dàng in hay có được bản phôi của một cuốn sách mà không vướng phải một vấn đề nghiêm trọng nào. Trong khi các tác phẩm nghệ thuật khác lại đòi hỏi nhiều kĩ năng hơn để có thể triển khai. Một ý tưởng âm nhạc dưới hình thức một bản phôi âm viết tay phải được trình diễn, và một buổi biểu diễn âm nhạc sẽ đòi hỏi quá trình đào tạo, kĩ năng và cả óc đánh giá phê bình. Khi một vở kịch được viết, nó cũng phải được diễn, và điều này cũng đòi hỏi kĩ năng, quá trình đào tạo và óc đánh giá tương tự (thực tế thì việc in một cuốn sách cũng đòi hỏi tất cả những điều ấy, chỉ là chúng ta chẳng mấy khi nhận ra).

Một hoạt động trọng yếu khác trong việc tạo ra các tác phẩm nghệ thuật là quá trình sản xuất và phân phối các chất liệu cũng như các thiết bị dụng cụ mà hầu hết các hoạt động nghệ thuật đều cần tới. Các loại nhạc cụ, màu và vải vẽ, giày và trang phục múa, máy ảnh và phim - tất cả những vật dụng đó phải được làm ra và phải được làm cho sẵn có đối với tất cả những ai dùng chúng để tạo ra các tác phẩm nghệ thuật.

Cần phải có thời gian mới có thể làm ra được một tác phẩm nghệ thuật, việc sản xuất các loại dụng cụ và chất liệu cũng mất thời gian như thế. Các hoạt động khác nhau đòi hỏi những quãng thời gian dài ngắn khác nhau. Thông thường, các nghệ sĩ sẽ xoay xở để có được cho mình thời gian và các dụng cụ cần thiết bằng cách huy động tiền vốn từ cộng đồng kiểu này kiểu kia và dùng khoản ấy để mua những thứ họ cần. Dù không phải lúc nào cũng thế, nhưng họ thường nhận được tiền từ việc phân phối các tác phẩm của mình tới công chúng và nhận lại được khoản chi trả theo hình thức nào đó. Đương nhiên, cũng có một vài xã hội và một số hoạt động nghệ thuật không vận hành bên trong nền kinh tế tiền tệ. Thay vào đó, một cơ quan trung ương của chính phủ có thể phân bổ nguồn chu cấp cho các dự án nghệ thuật. Ở một dạng thức xã hội khác, những người sản xuất nghệ thuật lại có thể đem tác phẩm của mình đổi chác lấy thứ mình cần, hoặc làm tác phẩm trong những khoảng thời gian còn lại sau khi đã hoàn thành những nghĩa vụ khác của mình. Họ cũng có thể tiến hành những hoạt động hằng ngày nhưng bằng cách ấy lại tạo ra thứ mà chúng ta hay họ xác định là nghệ thuật, dù tác phẩm có thường được gọi như vậy hay không, như khi người phụ nữ làm ra những tấm mền đẹp để sử dụng trong gia đình. Nhưng dù được làm ra thế nào, tác phẩm cũng cần được phân phối và sự phân phối này lại tạo ra những phương tiện mà với chúng, nhiều nguồn lực mới để làm ra thêm nhiều tác phẩm có thể được tập hợp.

Những hoạt động khác có thể được gọi chung là hoạt động “hỗ trợ” cũng phải được diễn ra. Chúng rất đa dạng về phương tiện: lau dọn sàn, mang cà phê, căng vải vẽ, bôi tranh, đóng

khung tranh, biên tập bản thảo và hiệu đính. Các hoạt động này cũng bao gộp tất cả các kiểu loại hoạt động kỹ thuật khác nhau - điều khiển các loại máy móc được dùng để thực hành tác phẩm, cũng như tất cả các hoạt động đóng vai trò đơn giản là giải phóng người làm nghệ thuật khỏi những công việc nhà hằng ngày. Hãy nghĩ về sự hỗ trợ như một bảng danh mục đôi dư, được lập ra để bao gộp tất cả những gì khó xếp vào các danh mục khác.

Sau khi tác phẩm được hoàn thành, phải có những người hưởng ứng nó, có những phản ứng cả về mặt cảm xúc lẫn về mặt trí tuệ trước nó, “nhìn thấy được điều gì đó trong nó”, đánh giá cao nó. Có một câu hỏi hóc búa từ xa xưa - nếu một cái cây bị đổ xuống trong rừng và không một ai nghe tiếng nó thì liệu có phải nó vừa tạo ra một âm thanh hay không? Ở đây, câu hỏi này có thể được giải quyết bằng một định nghĩa đơn giản: chúng ta chỉ quan tâm đến trường hợp một tác phẩm được làm ra và được đánh giá cao; và để điều đó xảy ra, đương nhiên hoạt động hưởng ứng và thưởng thức phải được thực hiện.

Một hoạt động khác cần được kể tới là việc tạo ra và duy trì một cơ sở niềm tin và lý luận mà dựa vào đó, tất cả những hoạt động khác trở nên có nghĩa và đáng làm. Những cơ sở lý luận này thường tồn tại (khá chất phác) dưới dạng một lập luận mỹ học, một biện hộ triết học đóng vai trò xác định cái đang được làm ra là nghệ thuật, không chỉ thế, là nghệ thuật hay (good art), và giải thích cách nghệ thuật làm những điều cần thiết cho con người và xã hội. Mọi hoạt động xã hội đều phần nào mang chứa trong nó một cơ sở lý luận như thế, điều này đặc biệt cần thiết vào một số thời điểm nhất định, khi những người không tham gia vào hoạt động ấy đặt câu hỏi: làm điều đó thì có ý nghĩa gì? Có những người rất hay đặt những câu hỏi như thế, thậm chí cả những người trực tiếp tham gia. Thêm một vấn đề phái sinh có thể kể tới là việc đánh giá cụ thể đối với tác phẩm của một cá nhân để xác quyết xem liệu chúng có đáp ứng những tiêu chuẩn được đặt ra trong sự đánh giá mang tính phổ quát hơn dành cho loại hình tác phẩm ấy hay không, hoặc có thể, liệu chính cơ sở lý luận và niềm tin ấy có cần được xem xét sửa đổi hay không. Chỉ qua hình thức này của việc đánh giá phê bình đối với những gì đã và đang được làm ra, những người tham gia vào việc tạo sinh các tác phẩm nghệ thuật mới có thể quyết định cần phải làm những gì khi tiếp tục bắt tay vào tác phẩm tiếp theo.

Tất cả những điều trên không thể được thực hiện trong một thoáng xóc nổi bốc đồng. Chúng đòi hỏi những sự đào luyện nhất định. Người ta phải học những kỹ thuật đặc thù ứng với mỗi kiểu nghệ thuật mà họ sắp bắt tay vào làm, dù công việc của họ có là xây dựng ý tưởng, trực tiếp triển khai, hay là những hoạt động phụ trợ, thưởng thức, hưởng ứng, phê bình. Theo đó, lại cần phải có những người mở các khoá học và đào tạo để những hoạt động đào luyện này được diễn ra.

Cuối cùng, tất cả các hoạt động trên đòi hỏi những điều kiện trật tự xã hội có thể đảm bảo cho người tham gia vào công việc nghệ thuật một niềm tin vào một sự ổn định nhất định, hay có thể cảm thấy được phần nào những quy tắc của cái trò chơi mà chính họ đang dự phần. Nếu các hệ thống hỗ trợ và phân phối phụ thuộc vào các quan điểm về tài sản tư, những quyền liên quan đến tài sản ấy cần được đảm bảo theo cách này cách khác. Nhà nước, đương nhiên cũng đạt được lợi ích trong việc người dân được huy động để tham gia các hoạt động tập thể, phải

cho phép việc sản xuất các sản phẩm nghệ thuật và tổ chức các sự kiện nghệ thuật được diễn ra, đồng thời, nên cung cấp cả những sự hỗ trợ nhất định.

Tôi đã liên tục dùng thức mệnh lệnh trong các lập luận của mình: người ta *phải* làm điều này, nhà nước *phải* làm điều kia. Đương nhiên, ai lại đi nói như thế? Tại sao những người này lại phải làm những việc nọ? Không khó để hình dung ra hay ngẫm lại nhiều trường hợp mà trong đó, các hoạt động này đã không được tiến hành. Xin hãy nhớ lại cách tôi bắt đầu: “Hãy nghĩ đến tất cả các hoạt động cần phải được tiến hành *để bất cứ một tác phẩm nghệ thuật nào cuối cùng cũng được hiện diện như nó đã (hay đang) là*”. Nghĩa là tất cả các mệnh lệnh ấy đều được thực thi nếu sự kiện xảy ra theo một cách cụ thể nhất định, mà không phải theo một cách nào khác. Tuy nhiên, tác phẩm không nhất thiết chỉ có thể diễn ra theo cách này hoặc cách kia. Nếu như một hoạt động nào đó trong các hoạt động trên không được thực hiện, tác phẩm sẽ diễn ra theo một cách rất khác. Nếu không một ai đánh giá cao tác phẩm, nó sẽ bị đánh giá thấp. Nếu không ai ủng hộ việc làm ra tác phẩm, nó sẽ không được hỗ trợ. Nếu một vật liệu hay thiết bị nào đó không sẵn có, tác phẩm sẽ được làm mà không có nó. Cổ nhiên, việc thực hiện mà không có đủ những điều kiện ấy sẽ ảnh hưởng tới tác phẩm được làm ra. Nó sẽ không giống với một tác phẩm được đảm bảo đầy đủ mọi điều kiện. Nhưng điều ấy không có nghĩa là nếu tất cả các hoạt động trên không được tiến hành, tác phẩm sẽ không thể tồn tại. Mỗi hoạt động lại có thể được tiến hành theo nhiều cách khác nhau, và hứa hẹn những kết quả cũng phong phú đa dạng như thế.

Chẳng hạn, các nhà thơ sẽ phụ thuộc vào các nhà in, các nhà biên tập và các nhà xuất bản trong việc lưu hành tác phẩm của họ. Nhưng khi bị gây khó dễ vì những lí do kinh tế hay chính trị nào đó, họ có thể phải tìm những phương thức khác để truyền bá tác phẩm. Các nhà thơ Nga phát hành kín đáo tác phẩm của mình dưới dạng các bản thảo được đánh máy, người đọc đánh máy lại bản thảo ấy để cho ra đời và lưu hành thêm nhiều bản sao khi các nhà in do chính phủ quản lí không cho phép tác phẩm được in ấn hay phát hành một cách chính thống. Nếu các nhà xuất bản thương mại ở các nước tư bản từ chối xuất bản một cuốn sách, các nhà thơ có thể, giống như các nhà thơ Mỹ vẫn hay làm, in bằng máy in rô-nê-ô hoặc photocopy tác phẩm của mình, có thể sử dụng một cách không chính thống các thiết bị ấy ở trường học hay văn phòng nơi họ làm việc. Cũng thế, nếu không ai khác đứng ra phát hành tác phẩm, họ có thể tự phát hành, chuyển các bản sao tới tay bạn bè người thân, hay đôi khi là phát cho những người lạ họ gặp trên đường. Hay đơn giản, một người có thể không phân phối các tác phẩm của mình đi đâu hết, mà chỉ giữ cho riêng họ. Emily Dickinson đã từng làm như thế. Sau một vài trải nghiệm không may với các biên tập viên đòi chỉnh lại cái lối chấm câu “thắt học” của bà, bà đã định ninh rằng bà sẽ không thể nào xuất bản được tác phẩm của mình dưới hình thức mà bà muốn¹.

Đương nhiên, khi phải phát hành tác phẩm theo những lối thức không giống như thông lệ, thậm chí gần như không thể phát hành, các nghệ sĩ phải chịu một vài bất lợi, và tác phẩm của họ sẽ có một hình thức khá khác biệt với cái hình thức mà nó có thể là nếu sự phát hành thông thường được đảm bảo. Họ thường nhìn tình thế này như một lời nguyện thuần túy (unmixed

¹ Thomas Johnson, *Emily Dickinson* (Cambridge: Harvard University Press, 1955).

curse), và hi vọng có thể tiếp cận được với các kênh xuất bản thông thường cũng như với những thiết bị vốn hay được dùng để làm ra tác phẩm mà hiện tại họ không thể nào có được. Nhưng như chúng ta sẽ thấy, vì những phương tiện quen thuộc để tiến hành các hoạt động hỗ trợ hạn chế đáng kể những gì có thể được thực hiện, việc không có được chúng, dù bất tiện và đôi khi tồi tệ, lại mở ra những khả năng chưa từng có khác. Có thể tiếp cận được với tất cả những phương tiện thông thường để làm ra tác phẩm, như thế, là một phước lành không thuần túy (mixed blessing).

Bởi vậy, đây hoàn toàn không phải là một thuyết chức năng ấn định mọi thứ theo kiểu các hoạt động này phải được diễn ra theo một cách nhất định kia, nếu không thì hệ thống xã hội sẽ không tồn tại. Các hệ thống xã hội tạo sinh nghệ thuật tồn tại ở đủ mọi dạng thức, dù không bao giờ theo cùng một kiểu chính xác như chúng từng có trong quá khứ. Đề xuất mang tính chức năng luận chỉ đúng theo nghĩa tầm phào rằng những cách thức để làm ra tác phẩm sẽ không tồn tại chính xác như nó đang là, trừ khi tất cả những thứ cần thiết cho sự tồn tại đó vẫn tiếp tục được hỗ trợ. Thật là một sự hiểu lầm tai hại khi cho rằng những lối thức hoạt động ấy nhất thiết chỉ có thể tồn tại chính xác như chúng đang là.

Sự phân chia lao động

Cứ cho là tất cả những điều trên cần phải được thực hiện để một tác phẩm nghệ thuật cuối cùng được hiện diện như nó phải là, vậy ai sẽ là người tiến hành tất cả những việc này? Thử tưởng tượng, trong trường hợp cực đoan nhất, khi chỉ duy nhất một người gánh vác tất cả mọi việc: tự làm ra mọi thứ, tự sáng tạo ra mọi thứ, nghĩ ra mọi ý tưởng, tự thi hành và trình diễn tác phẩm, tự thưởng thức và đánh giá nó mà không có bất cứ một sự hỗ trợ hay giúp đỡ nào từ bất cứ một ai. Thật khó có thể tưởng tượng được một chuyện như thế, bởi mọi loại nghệ thuật chúng ta biết, cũng như mọi hoạt động của con người mà chúng ta hay, đều đòi hỏi sự cộng tác của những cá nhân khác nhau.

Vậy nếu các cá nhân khác nhau cùng thực hiện những hoạt động này, những người tham gia sẽ chia phần công việc như thế nào? Giờ thì hãy thử nghĩ về một cực đối lập của trường hợp trên kia, khi từng hoạt động riêng lẻ được thực hiện bởi từng cá nhân tách biệt, từng chuyên gia chỉ tập trung duy nhất vào phần việc của mình, không làm gì khác, hết như sự phân chia nhiệm vụ trên một dây chuyền sản xuất công nghiệp. Đây là tôi đang yêu cầu các bạn tưởng tượng, dù đúng là trong thực tế cũng có một số loại hình nghệ thuật thực sự vận hành gần giống theo mô hình ấy. Danh đề (credits) hay danh sách những người đóng góp cho một bộ phim, thường xuất hiện ở phần cuối những bộ phim Hollywood được trình chiếu chẳng hạn, chính là sự ghi nhận công khai tới những người dự phần vào một tổng thể các hoạt động được phân chia vô cùng tinh vi như vậy. Những sự phân chia kỹ lưỡng kiểu này thường gặp khi làm những bộ phim đòi hỏi kinh phí lớn, một phần như là kết quả của việc sắp xếp quyền hạn khi cộng tác, một phần là do hệ thống thưởng truyền thống đối với danh tiếng nghề nghiệp của các cá nhân trong ngành công nghiệp điện ảnh (Faulkner, trong cuốn sách sắp xuất bản, có bàn về vai trò của danh vọng và uy tín trong sự nghiệp của những nhà soạn nhạc Hollywood).

Đường như không có một giới hạn nào cho sự phân chia nhiệm vụ, đôi khi đó là những công việc vi tế hết sức. Chẳng hạn, hãy cùng xem xét phần danh đề liệt kê những cá nhân có đóng góp về mặt kỹ thuật cho bộ phim *Hurricane* (Cuồng phong) năm 1987 (xem Bảng 1). Bộ phim có thuê một đạo diễn hình ảnh, nhưng Sven Nykvist đã không thực sự điều khiển máy quay mà Edward Lachman đã làm việc đó. Tuy nhiên, Lachman cũng không làm tất cả mọi công việc liên quan tới điều khiển máy quay, Dan Myhrum sẽ đổi phim, và khi cần lấy nét trong một cảnh quay, Lars Karlsson sẽ là người “chỉnh nét”. Nếu như máy quay bị hỏng hóc hay trục trặc, lại cần có kỹ thuật viên máy quay là Gerhard Hentschel chỉnh sửa. Công việc chuẩn bị phục trang và trang điểm cho diễn viên, chuẩn bị và chăm lo kịch bản, chuẩn bị phong nền và đạo cụ, sẵn sàng đảm bảo việc nối tiếp nhịp nhàng của đối thoại và chăm lo phần hình ảnh phim, thậm chí việc quản lý các vấn đề tài chính suốt quá trình quay phim, tất cả những công việc này được chia gần như tương ứng với số lượng những người có tên được hiện diện trên màn hình. Dù vậy, phần danh đề này vẫn chưa phải là một sự biểu thị đầy đủ cho sự phân nhỏ tất cả những lao động liên quan; chẳng hạn, còn có thể kể tới những cá nhân khác nữa như người đánh máy hay người đi phôtô kịch bản, một ai đó khác copy một phân đoạn trong bản nhạc của Nino Rota, và một chỉ huy dàn nhạc cùng những nghệ sĩ chơi đàn, không được kể tên ở đây, đã thực hiện phần nhạc phim ấy.

BẢNG 1 <i>HURRICANE</i> , DANH ĐỀ KỸ THUẬT	
Đạo diễn	Jan Troell
Sản xuất	Dino de Laurentiis
Kịch bản phim	Lorenzo Semple, Jr.
Dựa trên tiểu thuyết <i>Hurricane</i> của	Charles Nordhoff và James Norman Hall
Giám đốc sản xuất	Lozenro Semple, Jr.
Đạo diễn hình ảnh	Sven Nykvist, A.S.C.
Soạn nhạc	Nino Rota
Biên kịch	Sam O'Steen
Sản xuất, phục trang và dựng cảnh	Danilo Donati
Đạo diễn quay phim	Frank Clark
Trợ lý đạo diễn 1	Jose Lopez Rodero
Trợ lý đạo diễn 2	Fred Viannellis

Trợ lý đạo diễn 3	Ginette Angosse Lopez
Trợ lý đạo diễn	George Oddner
Trợ lý quay phim	Giovani Soldati
Trợ lý đạo diễn quay phim	Goran Setterberg
Điều khiển máy quay	Edward Lachman
Điều khiển máy quay (cảnh quay dưới nước)	Sergio Martinelli
Chỉnh nét	Lars Karlsson
Chỉnh nét máy quay	Sergio Melaranci
Đổi phim	Dan Myhrman
Kỹ thuật máy quay	Gerhard Hentschel
Trưởng kíp	Alfio Ambrogio
Hiệu ứng đặc biệt	Glen Robinson Aldo Puccini Joe Day
Đội hiệu ứng đặc biệt	Jack Sampson Raymond Robinson Joe Bernardi Wayne Rose
Giám đốc điều phối	Aldo Puccini
TRỢ LÝ KỸ THUẬT TRONG CÁC CẢNH QUAY Ở HỒ CHÚA VÀ VILLA LATIQUE C.G.E.E. ALSTHOM-PATEETE DƯỚI SỰ GIÁM SÁT CỦA MICHEL STREBEL	
Biên đạo múa	Coco
Tư vấn kỹ thuật	Milton Forman
Đạo diễn nghệ thuật	Giorgio Postiglione
Minh họa	Mentor Huebner

Nghệ sĩ trang điểm	Massimo de Rossi
Trợ lí trang điểm	Adonellade Rossi
Giám sát kịch bản	Nikki Clapp
Tạo mẫu tóc	Ennio Marroni
Đạo cụ	George Hamilton
Trang phục	Franco Antonelli
Hòa âm	Laurie Clarkson
Căng buồm	John Stevenson John Pitt
Dọn dẹp phong cảnh	Mario Stella
Điều phối diễn viên đóng thế	Miguel Pedregosa
Diễn viên đóng thế	Pablo Garcia Roman Ariznavaretta
Nhiếp ảnh hậu trường	Frank Conner
Chuyên gia hậu trường	Alfonso Avincola
Liên lạc bộ phận	Tom Gray
Điều chỉnh phát âm	Norman Schwartz
Trợ lí biên kịch	Bobbie Di
Giám sát sản xuất	Brian Gibbs
Trợ lí giám sát	Rex Saluz
Điều khiển trục	Dan Hoge
Thủ vai	McLean/Ebbins/Mansou
Thủ vai địa phương và điều chỉnh phát âm	John Alarimo
Phương tiện vận tải	Fiat

Trên thực tế, các trường hợp sản xuất nghệ thuật nằm ở đâu đó giữa hai cực đối lập này: một bên là duy nhất một người làm tất cả mọi thứ, một bên là từng hành động nhỏ nhất cũng được làm bởi từng cá nhân riêng lẻ. Người làm (workers) ở nhiều loại hình nghệ thuật khác nhau xây dựng một “chùm nhiệm vụ” (bundle of tasks) có tính truyền thống¹. Để phân tích một thế giới nghệ thuật, chúng ta tìm kiếm và chỉ ra những kiểu người làm cùng chùm nhiệm vụ đặc thù mà thế giới ấy đặt ra, đòi hỏi.

Không một điều gì trong kỹ thuật của bất cứ một ngành nghệ thuật nào lại khiến cho sự phân chia nhiệm vụ này “tự nhiên” hơn sự phân chia khác, dù một số lối phân chia có vẻ truyền thống tới mức chúng ta thường mặc định đó là bản chất sẵn có của phương thức biểu đạt. Hãy xem xét mối quan hệ giữa việc sáng tác và trình diễn âm nhạc. Trong trường hợp nhạc giao hưởng và nhạc thính phòng ở khoảng giữa thế kỷ XX, sáng tác và trình diễn là hai hoạt động xảy ra một cách biệt lập và được nhìn như là hai loại hoạt động khác nhau, mỗi loại đều có tính chuyên môn hóa cao. Nhưng điều này không phải lúc nào cũng đúng. Ví như Beethoven, giống như hầu hết các nhà soạn nhạc cùng thời, đồng thời cũng là người biểu diễn, không phải chỉ các tác phẩm của ông mà của cả các soạn giả khác, đồng thời lại cũng làm cả công việc chỉ huy dàn nhạc và ứng tác. Thậm chí tới bây giờ, một số nghệ sĩ trình diễn cũng thỉnh thoảng vẫn sáng tác, như trường hợp hai tay piano điêu luyện là Rachmaninoff và Paderewski. Các nhà soạn nhạc đôi khi cũng biểu diễn, thường là vì việc trình diễn được trả công cao hơn hẳn việc sáng tác. Chẳng hạn, Stravinsky từng viết ba bản nhạc dành cho đàn piano, hai trong số đó được chơi cùng với dàn nhạc giao hưởng, và đều được viết ra theo kiểu chỉ những người có kỹ năng bậc thầy như ông mới có thể nhận chơi (bản còn lại, không chơi cùng dàn giao hưởng, thì được viết dành cho hai đàn piano, để ông và cậu con trai Soulima của ông có thể cùng song tấu ở những thị trấn nhỏ không có nổi một dàn nhạc giao hưởng nào). Việc trình diễn những tác phẩm này (ông giữ quyền biểu diễn cho riêng mình suốt một cơ số năm) và việc chỉ huy dàn nhạc chơi các tác phẩm của chính ông cho phép Stravinsky duy trì được mức sống ổn định như ông vẫn có kể từ khi hợp tác với Diaghilev và vũ đoàn Ballets².

Việc đào tạo các nhạc công chơi nhạc cổ điển làm gia cố thêm chính sự phân chia lao động này. Philip Glass, một nhà soạn nhạc đương đại, đã giải thích rằng tất cả những ai bước chân vào Trường Âm nhạc Juilliard để học soạn nhạc thì rất thường xuyên, khi ra trường, họ cũng đã phải là một người biểu diễn khá thành thạo một loại nhạc cụ nào đó. Tuy nhiên, sau khi nhập trường, họ phải dành nhiều thời gian hơn cho việc soạn nhạc và một khoảng thời gian ít hơn tương ứng cho việc chơi nhạc, trong khi đó, các học viên chuyên ngành nhạc cụ trình diễn dành toàn bộ thời gian để luyện tập thực hành trên nhạc cụ. Chẳng chóng thì chầy, những người học chuyên ngành nhạc công sẽ chơi tốt hơn rất nhiều các nhà soạn nhạc tương lai - những người rồi đây sẽ chẳng theo đuổi được con đường chơi nhạc; hay nói đúng hơn, họ có thể viết những bản nhạc phù hợp cho các nhạc công nhưng bản thân thì không thể chơi nhạc dài lâu³.

¹ Everett C. Hughes, *The Sociological Eye* (Chicago: Aldine, 1971), 311-316.

² Xem Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966), 65-66, 278-280, 350.

³ Robert Ashley, “Interview with Philip Glass,” *Music with Roots in the Aether* (Videotape, 1978).

Với nhạc jazz, việc sáng tác kém tầm quan trọng hơn rất nhiều so với việc biểu diễn. Một số giai điệu nền mà các nhạc công chơi (chẳng hạn, những bản nhạc cũ phổ biến hay nhạc blues¹) thực chất chỉ đóng vai trò như một bộ khung cho sự sáng tạo đích thực. Khi các nhạc công ứng tác, họ dùng những chất liệu thô của bài hát, nhưng đa phần cả những người chơi lẫn người nghe nhạc đều không biết chính xác ai là tác giả của những nhạc phẩm như “Sunny Side of the Street” hay “Exactly Like You”; một số nền nhạc ứng tác ngẫu hứng quan trọng như blues thậm chí còn hoàn toàn không có tác giả. Bởi thế mà cũng hợp lý nếu có ai đó cho rằng với nhạc jazz, người sáng tác cũng chính là người chơi, và sự biến tấu ngẫu hứng cũng chính là sáng tác.

Với nhạc rock, trong những trường hợp lý tưởng nhất, hai hoạt động này (sáng tác và biểu diễn) được tiến hành bởi cùng một người, tức là người biểu diễn nhạc rock chuyên nghiệp thường sẽ tự sáng tác bài nhạc của họ. Thực chất, các nhóm nhạc rock chơi nhạc của người khác còn thường bị gán mác mang tính bôi nhọ là “nhóm nhạc copy” (copy groups), và một nhóm rock non trẻ sẽ được đánh dấu sự trưởng thành của mình qua việc bắt đầu chơi các bản nhạc tự sáng tác. Khác với nhạc jazz, trong nhạc rock, các hoạt động này có tính tách biệt - việc biểu diễn không diễn ra đồng thời với việc sáng tác - nhưng cả hai đều nằm trong chuỗi công việc mà một cá nhân phải thực hiện².

Có thể thấy những biến thể như thế trong sự phân chia công việc ở mọi ngành nghệ thuật. Một số nhiếp ảnh gia nghệ thuật, chẳng hạn Edward Weston, luôn tự in ảnh và coi việc in ảnh là một phần không thể thiếu trong quá trình tạo ra một bức ảnh; những người khác như Henri Cartier-Bresson lại không bao giờ tự in ảnh của mình mà để phần công việc ấy cho các kỹ thuật viên, những người hiểu rất rõ ý đồ của họ. Trong truyền thống xuất bản phương Tây, các nhà thơ gần như không bao giờ đưa phần chữ viết tay của mình vào bản in cuối cùng, để mặc cho nhà in toàn quyền sắp xếp các chất liệu kí tự in ấn vào thành một tổng thể hình thức có thể đọc được; chúng ta chỉ có thể bắt gặp những bản sao có chữ viết tay các bài thơ của tác giả nếu chúng ta quan tâm tới việc xem xét những chỉnh sửa mà tự tay họ đã ghi chú lại trên bản thảo³ hoặc trong những trường hợp rất hiếm hoi như William Blake, một thi nhân đã tự khắc những bài thơ của mình lên đĩa, đồng thời tự in các tác phẩm của mình, hay nói khác đi, bản tay ông đã là một phần cấu thành nên tác phẩm. Nhưng đối với hầu hết các nền thi ca phương Đông, nghệ thuật thư pháp lại có tầm quan trọng ngang với nội dung của bài thơ (xem Hình 1); và việc dùng các loại kĩ nghệ máy móc để in thơ vô hình trung đã làm mất đi một phần giá trị quan yếu của bài thơ. Gần gũi hơn, các nhạc công saxophone và những người chơi kèn clarinet mua phần lưỡi gà để ráp vào đoạn ống thổi cho nhạc cụ của mình ở các cửa hiệu bán đồ âm nhạc, nhưng những nhạc công chơi kèn ô-bua và kèn pha-gốt (hay kèn bassoon) lại mua sậy và tự tay gọt chi tiết ấy.

¹ Blues là thể loại nhạc dân gian ra đời từ đời sống hằng ngày của cộng đồng người Mỹ gốc Phi, bắt đầu xuất hiện vào đầu thế kỉ XX, khởi nguồn từ miền Nam nước Mỹ. Nhạc blues dù đơn giản về mặt kĩ thuật nhưng đậm chất trữ tình và chứa nhiều cảm xúc, thể hiện được những tâm tư tình cảm của người da màu trên đất Mỹ. Chính điều này đã khiến nhạc blues dần trở thành một trong những thể loại có ảnh hưởng quan trọng nhất đến sự phát triển của nhạc đại chúng và gợi cảm hứng cho các thể loại khác như jazz, rock n’ roll, nhạc đồng quê... (ND).

² H. Stith Bennett, *On Becoming a Rock Musician* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980).

³ Xem Valerie Eliot (Biên soạn), *T. S. Eliot, The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971).



HÌNH 1. Một trang trong tập Shokunin-e (“miêu tả về các ngành nghề khác nhau”), thời Edo (1615-1868), Nhật Bản. Trong văn học phương Tây, chỉ ngôn từ của bài thơ mới có ý nghĩa quan trọng, nhưng trong nhiều nền văn học phương Đông, nghệ thuật thư pháp lại có tầm quan trọng không kém, và một thư pháp gia cũng được xem trọng như một nghệ sĩ ngang hàng với một nhà thơ. Tranh bằng mực và màu nước trên giấy. Hoa sĩ, nhà thơ, nhà viết thư pháp: vô danh. Bài thơ như sau: “Tiếng búa vẫn rền vang/ Trắng rọi ở trên đầu/ Người ta lặng lặng nghe, tự hỏi...” (Bảo tàng Nghệ Thuật Châu Á ở San Francisco, Bộ sưu tập của Avery Brundage).

Như thế, khi dự phần vào việc tạo thành các tác phẩm nghệ thuật, mỗi kiểu người đều có một tập hợp các nhiệm vụ phải hoàn thành. Mặc dù việc phân bổ công việc cho những người tham gia, phải lưu ý, không hề là một cái gì bất biến hay cố định, tức là có thể được thực hiện theo một cách hoàn toàn khác, nhưng sự phân chia này chỉ tiến hành được khi có sự đồng thuận của toàn bộ hay hầu hết những người tham gia khác, và vì thế, không hề dễ thay đổi. Những người dự phần thường coi sự phân chia công việc này là một cái gì gần như thiêng liêng, “tự nhiên” và tuyệt đối hợp lý nhìn từ phương diện thiết bị hay công cụ. Họ đang tham gia vào cùng một kiểu chính trị việc làm (work politics) mà Everett Hughes¹ từng miêu tả về những người làm nghề y tá - vừa nỗ lực thoát khỏi những công việc mà họ cho là mệt mỏi, bản thủ và hạ cấp về nhân phẩm, vừa tìm cách thêm vào những phần công việc thú vị hơn, đáng làm và có thanh thế hơn.

Mọi nghệ thuật, như vậy, đều dựa trên một sự phân chia lao động sâu rộng. Điều này hết sức rõ ràng trong trường hợp các bộ môn nghệ thuật trình diễn. Những bộ phim, những buổi hòa nhạc, những vở kịch hay những màn trình diễn opera không thể nào có được thành công nếu chỉ có các cá nhân đơn độc làm tất cả mọi thứ mà họ cho là cần thiết. Nhưng liệu chúng ta có cần đến công cụ về sự phân chia lao động này để hiểu việc làm ra một bức tranh hay không, bởi việc vẽ tranh nghe có vẻ là một công việc có tính đơn độc hơn hẳn? Phải nói là chắc chắn vẫn cần. Sự phân chia lao động không đòi hỏi rằng tất cả những người tham gia vào việc sản xuất nghệ phẩm đều phải ở cùng một nơi như những công nhân làm chung trong một dây

¹ Hughes, *The Sociological Eye*, 311-315.

chuyên lắp ráp, thậm chí còn không bắt buộc rằng họ phải là người cùng thời. Điều kiện duy nhất của nó là việc tạo ra một nghệ phẩm hay một màn trình diễn phụ thuộc vào cách từng cá nhân xác định thực thi phần công việc của mình ở những thời điểm thích hợp. Hoạ sĩ, do đó, phụ thuộc vào những người sản xuất vải vẽ, khung căng vải, màu vẽ, cọ vẽ; đồng thời cũng phụ thuộc vào giới môi giới tranh, những nhà sưu tầm, những người quản lí bảo tàng lo việc sắp xếp không gian cho việc trưng bày triển lãm và hỗ trợ tài chính; vào cả giới phê bình và các nhà mỹ học, những người sẽ biện hộ cho giá trị của cái họ làm ra; vào nhà nước trong việc bảo trợ nghệ thuật hay thậm chí ban hành luật thuế ưu đãi giúp thuyết phục các nhà sưu tầm mua tác phẩm hoặc quyên tặng cho công chúng; vào cả các thành viên của cộng đồng, những người có thể có những phản ứng đầy xúc cảm trước tác phẩm; và vào chính các hoạ sĩ khác, dù đương thời hay trong quá khứ, những người đã tạo dựng nên một truyền thống nền tảng mà trên cơ sở ấy, tác phẩm của họ có được ý nghĩa nào đó¹.

Điều tương tự cũng có thể nói về thơ, một thể loại thậm chí còn có vẻ có tính đơn độc hơn cả hội hoạ. Các nhà thơ không cần tới bất cứ một công cụ đặc thù nào để làm ra tác phẩm của mình, cái họ cần chỉ là những thứ mà bất cứ một người bình thường nào trong xã hội cũng có thể có. Bút chì, bút mực, máy chữ, giấy viết, chỉ vậy là đủ; nhưng kể cả khi không có tất cả những thứ ấy, thì hãy nhớ lại việc thi ca đã khởi nguồn từ truyền thống truyền miệng như thế nào, và thơ ca dân gian đương đại hiện giờ chẳng phải vẫn tồn tại dưới hình thức ấy đó hay sao?² Nhưng nếu chỉ nhìn những yếu tố bề ngoài này để kết luận về tính tự trị tuyệt đối của thơ ca thì có vẻ khá nông cạn. Các nhà thơ cũng phải phụ thuộc cả vào những người đứng ra in ấn và xuất bản, không khác mấy với cách các hoạ sĩ phải phụ thuộc vào giới phân phối tranh; không những thế, các nhà thơ cũng phải viện dẫn đến những truyền thống chung để làm nền tảng tạo nghĩa cho thi phẩm của mình cũng như chỉ định những chất liệu thô mà nhà thơ sử dụng. Kể cả những thi sĩ cực kì tự lập, không viện tới bất cứ sự hỗ trợ nào như Emily Dickinson thì cũng phải lệ thuộc vào nhịp điệu và giọng điệu của những bài Thánh vịnh (psalm) để công chúng Mỹ có thể nhận diện và rung cảm.

Như vậy, tất cả các tác phẩm nghệ thuật, ngoại trừ những tác phẩm hoàn toàn cá nhân và vì thế cũng vô cùng khó hiểu của một số những kẻ sáng tạo tự kỉ nào đó, đều liên quan tới những kiểu phân chia lao động nhất định dành cho một số lượng người tham dự không nhỏ³.

DẶNG THỊ THÁI HÀ* dịch

¹ Về truyền thống, xin xem: *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (Dáng hình của thời gian: Luận về lịch sử của sự vật) của George Kubler (xuất bản lần đầu năm 1962), và các bài viết của Danto như “The Artworld” (Thế giới nghệ thuật, 1964), “Artworks and Real Things” (Tác phẩm nghệ thuật và những sự vật trong đời sống, 1973), và “The Transfiguration of the Commonplace” (Sự biến đổi của những điều thường nhật, 1974).

² Xem thêm các công trình nghiên cứu văn học dân gian như *Wake Up Dead Man: Afro-American Worksongs from Texas Prisons* (Đánh thức người đã khuất: Những bài ca lao động của người Mỹ gốc Phi ở các nhà tù vùng Texas, 1972) và *Get Your Ass in the Water and Swim Like Me: Narrative Poetry from Black Oral Tradition* (Lao xuống nước và bơi cùng tôi nào: Truyện thơ trong truyền thống truyền miệng của người da đen, 1974) của Bruce Jackson. Về việc viết và xuất bản, xin xem thêm cuốn *Deep Down in the Jungle* (Sâu trong rừng thẳm, 1970) của Roger Abrahams.

³ Xem thêm thảo luận về sự phân chia lao động trong cuốn *The Division of Labor as Social Interaction* (Phân công lao động như một hình thức tương tác xã hội) của Eliot Freidson, xuất bản lần đầu năm 1970.

* ThS. - Viện Văn học. Email: danghavyh@gmail.com.