

Khái niệm AURA trong tác phẩm Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt của Walter Benjamin

The Concept of Aura in Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*

JB Nguyễn Phi Long^{1*}, S.J.

¹Học Viện Thánh Giuse Dòng Tên, Vietnam

*Email của tác giả liên hệ: nguyenslongsj@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0000-5210-8708>

 <https://doi.org/10.54855/csl.26616>

© Copyright (c) 2026 Nguyễn Phi Long

Received: 26/09/2025

Revision: 01/05/2026

Accepted: 02/05/2026

Online: 02/05/2026

ABSTRACT

Keywords: Aura; Walter Benjamin; art; mass production; photography and cinema

This article examines the concept of aura in Walter Benjamin's aesthetic thought, particularly in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. The author clarifies that aura is not merely a distinctive quality of an artwork, but also a unique mark attached to the "here and now" existence of an object within a specific space and time. Through discussions of traditional art, photography, and cinema, the article shows how technological reproduction, mass production, and modern media have transformed human perception of art. Reproductions may imitate the image, material, and external form of an artwork, but they cannot reproduce the unique aesthetic experience generated by aura. Therefore, the decline of aura is presented as a sign of broader changes in culture, art, and human sensibility in the technological age.

Tóm Tắt

Từ khoá: Aura; Walter Benjamin; nghệ thuật; sản xuất hàng loạt; nhiếp ảnh và điện ảnh.

Bài viết phân tích khái niệm AURA trong tư tưởng thẩm mỹ của Walter Benjamin, đặc biệt qua tác phẩm *Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt*. Tác giả làm rõ rằng aura không chỉ là phẩm chất riêng của tác phẩm nghệ thuật, mà còn là dấu ấn độc nhất gắn với sự hiện hữu "ở đây và lúc này" của sự vật trong không gian và thời gian cụ thể. Qua việc khảo sát nghệ thuật truyền thống, nhiếp ảnh và điện ảnh, bài viết cho thấy sự phát triển của kỹ thuật sao chép, sản xuất hàng loạt và truyền thông hiện đại đã làm biến đổi cách con người tri nhận nghệ thuật. Các bản sao có thể tái tạo hình ảnh, chất liệu và hình thức bên ngoài của tác phẩm, nhưng không thể tái tạo kinh nghiệm thẩm mỹ độc nhất mà aura mang lại. Từ đó, bài viết nhấn mạnh sự suy giảm aura như một biểu hiện của biến đổi văn hóa, nghệ thuật và cảm thức con người trong thời đại kỹ thuật.

Dẫn Nhập

Từ lâu, con người đã biết sử dụng chữ tượng hình, vẽ tranh để truyền tải suy nghĩ của mình cho người khác. Các bức vẽ từ thời tiền sử là minh chứng cho cách con người dùng hình ảnh để biểu đạt tư tưởng và cảm xúc của mình về thế giới. Quá trình trên trải qua một giai đoạn phát triển lâu dài, những hình vẽ và hoạt động tri nhận thế giới thông qua tri giác của con người được thể hiện qua các sản phẩm mang giá trị tinh thần.

Khái niệm nghệ thuật được sử dụng để chỉ những dạng thức giúp cho con người có thể phác họa ra thế giới mà mình đã tri nhận được qua hình ảnh, âm thanh và những chuyển động của cơ thể. Có lẽ, nghệ thuật không còn xa lạ với đời sống con người nếu như không muốn nói rằng nghệ thuật đã trở thành một phần của cuộc sống và chúng ta có thể thấy sự phát triển các lĩnh vực nghệ thuật ngày nay như hội họa, điêu khắc, kịch nghệ, nhiếp ảnh, điện ảnh... Đề cập đến nghệ thuật, người ta ví von nghệ thuật với cái đẹp, cái sâu sắc, cái huyền nhiệm và cái tuyệt vời của thế giới qua sự diễn tả lại bằng những khả năng của con người. Kỹ thuật công nghệ phát triển đã kéo theo những hình thức nghệ thuật mới trong cuối thế kỷ XIX và đầu thế kỉ XX. Song song với sự phát triển của kỹ thuật, những giá trị truyền thống của nghệ thuật đã thay đổi và cách thức tiếp thu thế giới của con người cũng có những nét đáng lưu tâm. Vì thế, Walter Benjamin đã có những bước đi hòng xác định cho các tác phẩm một vị trí xứng hợp trong dòng phát triển của lịch sử.

Thế giới nhân loại một thời xuất hiện những danh họa nổi tiếng như Leonardo da Vinci với những bức tranh tuyệt vời như *The Last Supper* và bức chân dung của nàng *Mona Lisa* được xem như vô giá trong di sản của nhân loại; danh họa Pablo Picasso với bức tranh *Nude on a black armchair* với giá trị được xác định năm 1999 là 41,5 triệu USD. Chắc chắn, cái tên Michelangelo luôn được nhắc đến như một họa sỹ, nhà điêu khắc đại tài cũng đã cho ra đời những tác phẩm vô giá cả về mặt thẩm mỹ và tinh thần tại Vatican. Những tác phẩm điêu khắc của ông được đặt ở những vị trí đắc địa nhất tại Rome. Hằng năm, hàng triệu người trên khắp thế giới vẫn đổ xô về các bảo tàng đang lưu trữ những bức họa của các họa sỹ lỗi lạc để có cơ hội chiêm ngắm bức tranh gốc một lần trong đời. Tự chính nơi tác phẩm nghệ thuật đã ẩn tàng một hấp lực khiến cho người ta mong được nhìn tận mắt và đụng chạm tận tay. Và khi nhắc đến nét khác biệt của một tác phẩm nghệ thuật, chúng ta không thể không nhắc đến nhà phê bình văn học, triết gia Walter Benjamin khi ông dành phần lớn sự nghiệp để suy tư về giá trị của nghệ thuật.

Khoa học kỹ thuật, công nghệ in ấn và truyền thông phát triển đã kéo theo những thay đổi trong các giá trị chất chứa nơi một tác phẩm nghệ thuật. Những giá trị như giá trị lịch sử, giá trị độc nhất, giá trị thiêng liêng của nghệ thuật đang phải đương đầu với những thay đổi của bối cảnh xã hội, sự thay đổi trong nhãn quan tri nhận thế giới và đặc biệt là cách thức con người cảm thụ nghệ thuật trong thời đại công nghiệp hóa, hiện tại hóa vào những năm đầu thế kỉ XIX.

Ngày nay, nhờ vào sự phát triển không ngừng của khoa học kỹ thuật và công nghệ in ấn, con người ta không cần phải đặt chân đến Vatican với chi phí lên đến cả trăm triệu đồng cho một chuyến đi mà họ vẫn có thể tham quan “*Thành Đô vĩnh cửu*” với công nghệ 3D (three dimensions) miễn phí tại nhà nhờ vào công nghệ thực tế ảo gồm chiếc máy tính và kính xem phim 3D. Khao khát được sở hữu một bức “*Đấng Cứu Thế*” của danh họa Leonardo da Vinci từng được định giá là 450 triệu USD để treo trong nhà có thể trở thành hiện thực nhờ vào công nghệ sao chép, in ra đủ loại kích cỡ và đa dạng về chất liệu với mức giá giao động từ 15.000 đồng cho đến vài triệu đồng. Qua đó, ít nhiều chúng ta thấy được những giá trị ẩn chứa nơi một tác phẩm nghệ thuật và dường như các giá trị đó đóng vai trò như thẩm quyền cao thượng nơi mỗi tác phẩm. Tuy nhiên, giá trị tối thượng của một tác phẩm nghệ thuật mà Walter Benjamin

gọi là aura đang trong tình trạng bị đe dọa phá vỡ bất cứ lúc nào khi có sự tham gia của khoa học kỹ thuật và sự sao chép.

Những bài tiểu luận của Walter Benjamin đã gợi lên một số suy tư triết học về nghệ thuật và nỗ lực đi tìm câu trả lời cho những thắc mắc về lý do khiến người ta cất công tìm kiếm bản gốc, trong khi bản sao của các tác phẩm nghệ thuật đó có thể được tìm thấy ở nhiều nơi với chất lượng hình ảnh có thể tương đồng hoặc có khi tốt hơn. Một vấn đề khác cũng đáng được quan tâm đó là tại sao người ta chỉ có cảm xúc trầm trồ, choáng ngợp trước những bức tranh thời danh ở tận trời Tây, trong khi cũng là bức tranh sao chép với nội dung như thế tại quê nhà lại chẳng mang đến cảm xúc gì. Đây là giá trị đích thực của một tác phẩm nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt? Và đâu là sự độc nhất mà một tác phẩm nghệ thuật có được trong thời đại công nghệ? Trong những phần tiếp theo, bài viết sẽ cung cấp những giải đáp và suy tư của Benjamin về vị trí cao quý của nghệ thuật vốn được ông khái quát thành một khái niệm mang tên aura.

Để tiện theo dõi và men theo sợi dây chỉ đỏ trong tư tưởng triết học của Walter Benjamin, luận văn này xin được chia thành 3 phần chính. Phần đầu tiên sẽ tập trung trình bày cái nhìn tổng quan tư tưởng nghệ thuật của Walter Benjamin trong tác phẩm *Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt*. Phần tiếp đến sẽ đề cập trực tiếp khái niệm aura mà Benjamin đã triển khai. Cụ thể hơn, luận văn sẽ trình bày những nét chính yếu về khái niệm aura do Benjamin phát triển trong nhiếp ảnh, điện ảnh và một chút mở rộng khái niệm aura ấy trong lĩnh vực khoa học. Phần cuối cùng sẽ trình bày những đốm vỡ giá trị và chức năng của nghệ thuật trong thời đại sản xuất.

Cơ bản, người viết không mang tham vọng trình bày rót ráo tất cả vấn đề Walter Benjamin đặt ra trong quá trình suy tư triết học. Bài viết cũng không nhắm đến việc đưa ra khung đánh giá cái nào mới là nghệ phẩm đích thực. Chính vì thế, luận văn chỉ xin được phép tập trung đào sâu khái niệm aura nơi nghệ phẩm trong thời đại sản xuất hàng loạt dựa trên chính tiểu luận của tác giả. Khái niệm này cũng là một trong những nét nổi bật của Walter Benjamin trong lĩnh vực triết học và phê bình nghệ thuật.

Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt

Walter Bendix Schönfly Benjamin (tiếng Đức: [valte benjami:n]; 15 tháng 7 năm 1892 - 26 tháng 9 năm 1940). Ông là một triết gia, nhà phê bình văn hóa người Đức thuộc trường phái Frankfurt. Một nhà tư tưởng triết kết hợp với tư tưởng chủ nghĩa duy tâm Đức, Chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa Mác phương Tây và chủ nghĩa thần bí Do Thái.¹

Benjamin là con cả trong một gia đình trung- thượng lưu người Đức gốc Do Thái. Năm 13 tuổi, sau một trận bệnh thập tử nhất sinh, Benjamin được gửi đến một trường nội trú ở Haubinda, Thuringia. Lý do chuyển đến đây là vì một phần để ông tiếp tục học hành và một phần là để ông có được bầu không khí trong lành của vùng đồng quê cho việc dưỡng bệnh. Benjamin có họ hàng với nhà cải cách giáo dục Gustav Wyneken. Nên khi trở về Berlin, Benjamin bắt đầu cộng tác viết bài cho tạp chí *Der Anfang* ('The Beginning'). Tạp chí này được biết như là sân chơi dành riêng của Wyneken về sự thuần khiết tuổi trẻ. Vì thế các bài đăng đều chứa đựng những ý tưởng về kinh nghiệm và lịch sử. Những ý tưởng của toà soạn tiếp tục ảnh hưởng trên tâm trí của Benjamin trong sự nghiệp sau này.

¹ David S Ferris. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin* (New York: Cambridge University Press, 2008), 2

Khi còn là sinh viên tại các trường đại học Freiburg im Breisgau và Berlin, Benjamin đã tham dự các bài giảng của triết học Heinrich Rickert theo trường phái tân Kant và nhà xã hội học Georg Simmel. Bên cạnh đó, ông cũng tham gia tích cực vào phong trào thanh niên đang phát triển mạnh mẽ thời bấy giờ.

Tuy nhiên, vào năm 1914, Benjamin đã tố cáo người cô vấn của mình và rút khỏi phong trào để đáp lại một bài giảng công khai của Wyneken khi ông ca ngợi kinh nghiệm đạo đức mà chiến tranh mang lại cho những người trẻ. Năm 1915, một tình bạn bắt đầu giữa Benjamin và Gerhard (sau này là Gershom) Scholem, một bạn học tại Berlin. Mỗi quan hệ này có ảnh hưởng quan trọng đối với Benjamin khi đề cập đến đạo Do Thái và đạo Kabbalism. Đặc biệt, ảnh hưởng trong mối quan hệ đã chi phối cách diễn giải của ông về tác phẩm Kafka vào đầu những năm 1930. Cụ thể hơn cách ông giải thích mang tính tiên báo về bức tranh của Paul Klee *Angelus Novus* trong luận án 'Về khái niệm lịch sử'.²

Benjamin đã có sức ảnh hưởng mạnh mẽ đối với lý thuyết thẩm mỹ, phê bình văn học và chủ nghĩa duy vật lịch sử. Ông đã được hấp thụ nền suy tư như thế trong quá trình tham gia vào trường phái Frankfurt, và cũng duy trì tình bạn thân thiết với các nhà tư tưởng như nhà viết kịch Bertolt Brecht và học giả Kabbalah Gershom Scholem. Ông cũng có liên quan đến pháp luật với nhà lý luận chính trị người Đức Hannah Arendt thông qua cuộc hôn nhân đầu tiên của cô với anh họ của Benjamin, Günther Anders.

Vào thập niên 1960, hầu hết trong số họ đều tỏ ra 'chán ngán' cái gọi là "chủ nghĩa Marx chính thống", tuy vẫn giữ một thái độ phê bình cứng rắn đối với chủ nghĩa tư bản. Phê bình của Marcuse về điều mà ông gọi là sự gia tăng kiểm soát mọi sắc thái trong cuộc sống xã hội của chủ nghĩa tư bản đã gây một ảnh hưởng lớn lao cho giới trẻ. Tuy nhiên khuôn mặt nổi bật nhất của trường phái Frankfurt những thập niên hậu chiến, là Jurgen Habermas. Ông đã cố gắng mở rộng lý thuyết phê bình vào những phát triển trong triết học phân tích, chủ nghĩa cơ cấu và cổ văn.

Với Walter Benjamin ở cuối thế kỷ XX, những tác phẩm xuất bản sau khi ông mất ngày một làm tăng thế giá của ông. Những tiểu luận văn chương hàm chứa những suy tưởng triết học được viết bằng một văn phong cô đọng, nặng chất thơ. Phê bình xã hội và nghiên cứu ngôn ngữ thâm đắm nỗi hoài cổ và bi ai.

Giữa năm 1931 và 1936, hầu hết các tác phẩm nổi tiếng của Benjamin đã hoàn thành. Không chỉ tiểu phẩm *Nghệ thuật trong thời sản xuất hàng loạt* được xuất bản trong thời gian này, bên cạnh đó còn có sự ra đời của tác phẩm *Lịch sử gián lược về nhiếp ảnh*, bản đầu tiên tiểu luận về Brecht *Nhà hát đích thực là gì?*, *Kinh nghiệm và nghèo khổ*, *Franz Kafka*, *Tác giả như là nhà sản xuất*, và *Người kể chuyện*.

Benjamin tuyên bố mình dần hoàn thiện bản thảo thứ nhất cho tiểu luận *Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt* vào tháng 12 năm 1935. Tuy nhiên, tiểu luận này còn được tiếp tục chỉnh sửa. Vào đầu năm 1936, bản thảo thứ hai với phiên bản tiếng Pháp ra đời. Sau cùng, bản thảo thứ ba ra đời vào tháng 4 năm 1939. Những bản thảo này cho thấy sự nỗ lực không ngừng nghỉ của Benjamin. Đây cũng là những suy tư về sự bành trướng của kỹ thuật hiện đại mà Benjamin đang nghiên cứu về cuộc cách mạng đương đại trong hình thức nghệ thuật.³

² David S Ferris. The Cambridge Introduction to Walter Benjamin. 6.

³ Ibid., 105.

Các tiểu luận về nhiếp ảnh và nghệ thuật của Benjamin đã nắm giữ vai trò định hình tư tưởng những năm ấy và là chủ đề bàn thảo trong nhiều loạt bài viết. Trước hết giữa cuộc cách mạng nghệ thuật, những công nghệ truyền thông mới như nhiếp ảnh vào thế kỉ XIX và điện ảnh vào đầu thế kỉ XX đang phát triển không ngừng. Benjamin nỗ lực bảo vệ tính độc đáo của nghệ phẩm ngang qua các phân tích sự ảnh hưởng từ phương tiện truyền thông là trọng tâm. Benjamin nhấn mạnh đến cách thức tiếp cận với nghệ thuật đã không còn phụ thuộc vào việc chiêm ngắm trong một khoảng cách thẩm mỹ mà nó đòi hỏi giữa nó và khán giả. Từ đó, ông hướng đến việc trình bày về sự thay đổi trong cách thức tri nhận thế giới của con người thời bấy giờ.

Bài tiểu luận *Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt* nhằm đến làm rõ chức năng của nghệ thuật thay đổi khi xuất hiện những công nghệ hiện đại như nhiếp ảnh và điện ảnh. Đồng thời suy xét đến ảnh hưởng của chúng trên mối tương quan giữa chủ thể tri nhận thế giới qua nghệ thuật là con người và một tác phẩm nghệ thuật là ví dụ điển hình.

Nỗ lực xác định giá trị bất khả xâm phạm của một tác phẩm là mục đích mà Walter Benjamin đã nhắm đến trong tác phẩm *Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt* được ông hoàn thiện vào năm 1936. Khái niệm được Benjamin đề cập và phát triển trong tiểu luận này đó là “**Aura-ánh hào quang**”. Ở đây, aura xuất hiện như một khái niệm mới và cũng là điều cốt lõi nằm trong các sự vật được con người tri nhận từ thế giới khách quan. Một khi con người cảm thụ được cái aura của sự vật, chính khoảnh khắc đó, con người đang kinh nghiệm được cái đích thực trong sự hiện hữu của nó và thế giới thực sự được kinh nghiệm qua lăng kính của nghệ thuật.

Khái niệm Aura của Walter Benjamin

Walter Benjamin không đơn thuần tập trung trình bày khái niệm aura trong tác phẩm *Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt* nhưng ông còn đề cập đến aura như là cốt tủy để xác định tính chân thực của nghệ phẩm. Benjamin dùng tác phẩm nghệ thuật làm đại biểu cho mối tương quan giữa con người và thế giới hiện tượng.

Nguyên gốc của khái niệm aura từ tiếng Hy Lạp. “Aura có nghĩa là hơi thở nhẹ dịu lướt qua bầu khí, hít thở một khoảng không gian.”⁴ Do đó, Benjamin đã nương theo ý này để triển khai khái niệm aura trở nên một thứ độc đáo về vị trí cao quý của nghệ phẩm nơi cái nhìn thế giới của chủ thể.

Đầu tiên và trên hết, Walter Benjamin xác định: “aura đích thực xuất hiện trong mọi sự vật chứ không phải chỉ xuất hiện trong một vật cụ thể nào đó, chẳng hạn nơi con người.”⁵ Thực tế, với Benjamin, từng sự vật trong thế giới đều nắm giữ riêng cho mình một aura độc nhất- một hơi thở tinh tế riêng cho từng thứ. Nhờ có aura nơi từng sự vật mà con người ta có thể nhận biết, kinh nghiệm, cảm giác và tư duy về sự hiện hữu nó với các khái niệm khác đẹp, xấu, cao, lớn, hài hòa...

Aura như là một điều cốt yếu trong mỗi sự vật. Qua tri nhận trực tiếp bằng các quan năng mà con người được xét như là chủ thể có thể kinh nghiệm cái tinh anh nơi từng sự vật. Từ nhãn quan như thế, chúng ta sẽ đi sâu hơn vào định nghĩa về aura trong tác phẩm *Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt*.

⁴ Miriam Bratu Hansen, “Benjamin’s Aura,” *Critical Inquiry* 34, (2008): 336-375.

⁵ Walter Benjamin, *On Hashish*, trans. Howard Eiland & others (London : The Belknap Press, 2006),

Thuật ngữ “aura” không xuất hiện như một định nghĩa rõ ràng nhưng được kể đến bằng một miêu tả mang hơi thở của một nhà cảm thụ nghệ thuật. Benjamin đã trình bày về aura với một khung cảnh rất nên thơ rằng:

Chúng ta định nghĩa aura như là một hiện tượng độc nhất của khoảng cách, dù nó có gần đến mức độ nào đi chăng nữa. Nếu, trong một buổi chiều hạ, bạn dỗi mắt nhìn về phía những rặng núi xa xa nơi chân trời hay để cho bóng của một cành cây nào đó dưới ánh nắng chiều phủ trên bạn, khi ấy, bạn sẽ kinh nghiệm được aura của những ngọn núi và cũng những bóng tán cây.⁶

Từ định nghĩa về thuật ngữ aura, chúng ta xác định được yếu tố góp mặt chính yếu trong tiểu luận phê bình nghệ thuật của Benjamin. Đầu tiên, chủ thể tiếp nhận cái aura chính là con người. Yếu tố tiếp theo đó chính là đối tượng nắm giữ aura chính là sự vật, hiện tượng nơi thế giới khách quan. Bên cạnh đó, Benjamin đã nói đến 2 yếu tố mang đến sự độc nhất cho aura của một sự vật, hiện tượng chính là không gian và thời gian.

Như vậy, định nghĩa về “aura” tuy không được Benjamin minh định một cách rạch ròi bằng một phát biểu mang tính công thức. Nói một cách khác, Benjamin khắc lại những nét đặc trưng của aura như là sự độc nhất để từ đó làm nổi bật cái tính thời thượng của một nghệ phẩm giữa một rừng sản phẩm sao chép vô giá trị của ngành công nghiệp tư bản mang đến bằng máy móc. Benjamin khẳng định về sự độc nhất của một sự vật, hiện tượng được diễn tả trong nghệ thuật “chính sự hiện hữu độc nhất của hiện tượng chứ không phải bất kỳ điều gì khác là yếu tố quyết định hành trình lịch sử mà nó phải tuân theo trong quá trình tồn tại.”⁷

Yếu tố đầu tiên đó chính là Chủ Thể (Subject). Trong khái niệm về aura, hình ảnh chủ thể không chủ động thu tóm sự vật về mình, cũng không cố gắng để sắp xếp sự vật theo như ý chủ thể muốn. Thay vào đó, chủ thể “dỗi mắt nhìn về phía những rặng núi xa xa” rồi cứ để “bóng của một cành cây nào đó dưới ánh nắng chiều phủ trên bạn”. Như thế, việc thả mình vào sự vật đang được bày ra và dẫn đến việc chủ thể kinh nghiệm cái aura của sự vật một cách nguyên bản nhất mà không bị chi phối bởi bất kỳ điều kiện bên ngoài nào. Nói cách khác, Benjamin nhấn mạnh đến việc tri nhận thế giới trực tiếp của con người qua kinh nghiệm. Trong tiểu luận *Lịch sử giản lược về nhiếp ảnh*, Benjamin đã trình bày quá trình kinh nghiệm aura của con người bắt đầu bị thay đổi khi có công cụ kỹ thuật như sau:

Việc kinh nghiệm về aura... nổi lên từ sự chuyển dịch về đặc tính xã hội giữa con người với nhau cho đến mối liên hệ giữa sự vật vô tri hay thiên nhiên với con người. Một người mà chúng ta nhìn hay ai đó nghĩ rằng mình đang bị nhìn lén thì sẽ quay lại nhìn chúng ta. Như thế, để kinh nghiệm aura của một hiện tượng thì chúng ta lại nhìn vào công cụ kỹ thuật để hầu mong khả thể hiện tượng đó nhìn lại chúng ta.⁸

Yếu tố tiếp theo đó chính là đối tượng (Object). Aura được hiểu như “là sự đan kết của không gian và thời gian: sự xuất hiện độc nhất (Erscheinung) trong khoảng cách, dù nó có gần đến mấy đi chăng nữa.”⁹ Sự vật luôn hiện hữu trong một không gian và thời gian xác định. Có vẻ,

⁶ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” *Grey Room* 39, (2010): 11-38. IV.

⁷ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,”: 11-38. II

⁸ Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writings* (Cambridge: Belknap Press, 2006), 338.

⁹ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” III

“ở đây và lúc này” (here and now) mà Benjamin nhắc đến như làm cho sự vật bị bó hẹp, tuy nhiên điều này mới làm cho sự vật trở nên độc nhất vô nhị. “Aura là một cách thức truyền đạt chính sự hiện hữu của sự vật trong thế giới mà được định nghĩa từ cái ngắm nghĩa sinh động của con người”. Qua đó, aura của đối tượng “nhắm đến một cấu trúc hiện tượng mà nó cho phép sự biểu lộ cái nhìn ngắm, dù cho có sự khúc xạ và phân tách nhằm đào ra các ý nghĩa ẩn chứa trong sự vật.”¹⁰

Sau cùng, điều mang đến một sự vật độc nhất chính là yếu tố không gian và thời gian (Space and time). Benjamin đã chỉ ra rằng: “Tính duy nhất của một tác phẩm nghệ thuật là sự gắn kết của nó với bối cảnh của truyền thống.”¹¹ Sự độc đáo của tác phẩm phải được đặt vào đúng không gian mà nó được tác thành và vào thời gian mà nó được bàn tay nghệ sỹ tạo ra. Hiện tượng trong tự nhiên, những ngọn núi và nhánh cây trở nên hơi thở (aura) vì sự hiện hữu của nó trong một không gian cụ thể và được xác định trong một khoảnh khắc cụ thể về mặt thời gian. Cái aura độc nhất của sự vật tạo nên sự hiện hữu của chúng trong thế giới qua việc tri nhận của con người. Mở rộng vấn đề này, khi chúng ta nói đến một sự vật xuất hiện trước mắt trong một hình dáng nhất định, nó cũng đã xuất hiện trong một thời gian và không gian cụ thể. Vì mắt con người chỉ có thể tri nhận trong một không gian và thời gian nhất định. Cái hiện hữu của nó được đóng khung lại, ở ngay tại đây nó được tri nhận như chính nó và nó là độc nhất.

Aura được kinh nghiệm bằng ảnh chụp bằng máy đã gây ra 2 hệ quả cho lịch sử và cảm năng. Hệ quả lịch sử là ý nghĩa của đối tượng trong quá khứ đã không còn được xác định bởi quá khứ nữa. “Ở đây và lúc này” của đối tượng được ghi lại trong ảnh chỉ có thể được vén mở trong tương lai. Vì mắt con người chỉ có thể tri nhận những sự vật mà nó có giá trị tri nhận để đưa đến kinh nghiệm mà thôi.¹²

Benjamin muốn nhắm đến một aura được kinh nghiệm của chủ thể về đối tượng độc nhất trong thế giới. Chính vì lý do đó mà ông gọi kinh nghiệm aura là “sự đan kết tuyệt diệu” trong sự độc nhất của không gian và thời gian. “Sự đan kết tuyệt diệu” là “sự trảm mình vào trong kinh nghiệm về đối tượng dù vẫn giữ khoảng cách.”¹³ Vậy kinh nghiệm về một aura có khác gì kinh nghiệm thường ngày chăng?

Kinh nghiệm aura được hiểu như một kinh nghiệm khác biệt khỏi những điều chúng ta trải qua trong ngày. Kinh nghiệm aura là kinh nghiệm của sự khao khát. “Nếu như không có sự khao khát để nghe những gì đang chìm trong sự mờ tối, có lẽ chúng ta không thể có được sự trình diện như là kinh nghiệm được. Vì kinh nghiệm aura là điều thuộc về đối tượng và chính nó chuyển tải kinh nghiệm cho chúng ta, một kinh nghiệm nội tại về chính hiện tượng”.¹⁴ Kinh nghiệm aura đặc biệt bởi aura phát tác cho chủ thể như dây núi (auratic mountain) hay nhánh cây (auratic branch) cũng kính là lúc chủ thể kinh nghiệm sự tồn tại của chúng trong không gian được xác định dựa trên một khung thời gian. Kinh nghiệm về aura cũng là kinh nghiệm về cái đang tồn tại một trong tình trạng độc nhất.

¹⁰ Miriam Hansen, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, (London: University of California Press, 2012), 108

¹¹ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” V.

¹² Cf. David S Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin* (New York: Cambridge University Press, 2008), 94.

¹³ Walter Benjamin. *On Photography*, trans. Esther Leslie (London: Reaktion Books, 2015), 11.

¹⁴ *Ibid.*, 12.

Như vậy, máy móc có thể tạo ra những sản phẩm sao chép tuyệt hảo về hình dáng bên ngoài và chất liệu của bất kỳ nghệ phẩm nào nhưng kinh nghiệm về aura nơi sự vật hay nghệ phẩm đó thì không thể sao chép được. Lý do bên cạnh đó chính là không gian, thời gian cho sự độc nhất của hiện tượng cũng không thể sao chép. Kinh nghiệm aura của chính chủ thể về hiện tượng cũng không phải là đối tượng cho sao chép. Vì thế, sản phẩm sao chép không thể đưa đến một kinh nghiệm hiện hữu của sự vật mà nó chỉ mang đến một loại kinh nghiệm nhất thời về điều mà máy ảnh trình bày lại.

Từ khái niệm Aura của Walter Benjamin, người viết thiết nghĩ thêm một chút phân tích về aura có nơi con người cũng là điều thú vị. Theo quan điểm của Benjamin, aura có ở tất cả sự vật trong thế giới và từng sự vật đều là thứ độc nhất vô nhị. Mỗi sự vật đều có nhịp thở thẩm mỹ riêng của nó và từng người cũng vậy.

Con người được sinh ra và lớn lên trong một không gian và thời gian cụ thể. Nói đúng hơn, con người bị giới hạn trong một khoảng thời gian của cuộc đời và không gian sống trong từng quốc gia, từng gia đình, từng mái nhà cụ thể. Chúng ta không thể nào kiếm được một người A hay B nào giống hoàn toàn với chúng ta. Điều này gợi lên rằng bất kỳ ai được sinh ra và lớn lên đều là mang một aura. Người khác có thể nhìn ra aura của ta qua việc họ nhìn ngắm chúng ta, qua cách nhận biết tính khí của ta, qua cách họ gọi tên hay nhớ những điểm đặc biệt của chúng ta mà không nhầm lẫn với bất kỳ một ai khác. Lý do duy nhất đó chính là vì chúng ta là độc nhất trong thế giới khi được người người khác kinh nghiệm. Cha mẹ có kinh nghiệm với chúng ta, họ cảm nhận được cái đẹp của chúng ta. Tuy nhiên, aura không phải là cái xác định nên căn tính của một con người, nhưng nó là cái nét đẹp riêng của từng người mà không thể nào sao chép được.

Vậy thì như thế nào đối với những cặp sinh đôi cùng trứng? Liệu những cặp sinh đôi ấy có được aura độc nhất cho từng người hay không? Câu trả lời là có. Đây cũng là một trong những điểm thú vị mà người viết rút ra được từ suy tư của Walter Benjamin khi ông phát triển khái niệm aura của hiện tượng. Dù là anh em sinh đôi cùng trứng, họ giống hệt nhau về hình dáng bên ngoài, cùng sinh vào cùng một khung cảnh và thời gian gần như giống nhau nhưng họ vẫn giữ trọn trong mình một aura độc nhất vì đầu sinh cùng một thời gian nhưng lại khác về không gian. Cái hay trong khái niệm về aura của Benjamin đó là aura không được tỏ lộ một cách độc lập trong thế giới khách quan. Aura chỉ phát tác khi nó được tri nhận và được hít thở lấy bởi một chủ thể. Vì thế, aura của từng người con trong cặp song sinh sẽ được những người khác xung quanh tri nhận để không nhầm lẫn chúng.

Đôi khi có những người hàng xóm hay nhầm lẫn hai anh em song sinh, đó là bởi vì họ chưa dành thời gian đủ để nhìn ngắm, cùng sống và cùng cảm nhận cuộc sống của hai anh em đó. Vì thế, một nghệ sỹ người Đức có tên là **Mario Klingemann** đã thiết lập cho người máy có hình dạng giống hệt con người thốt lên: “Con người quả thật là bản nguyên tác bởi vì chúng ta là những con người máy, chúng ta chỉ có thể làm lại và kết nối các thứ mà chúng ta đã được lập trình mà thôi. Trong khi con người có thể làm ra những điều mà chúng ta chỉ có thể học được và từ điều người khác đã mặc định cho chúng ta, đặc biệt, máy móc lại có thể tạo ra từ đầu.”¹⁵

Walter Benjamin triển khai các phân tích khái niệm Aura trong tác phẩm *Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt* để báo hiệu về những thay đổi trong việc con người tri nhận thế giới xung quanh khi công nghiệp máy móc xuất hiện. Ngoài việc phân tích trên phương diện nghệ thuật, đây cũng là những suy tư về xã hội chạy theo những giá trị thực dụng của nền công

¹⁵ “Humanoids and the erosion of aura,” The Hindu, accessed February 3, 2021, <https://www.thehindu.com/opinion/open-page/humanoids-and-the-erosion-of-aura/article30829743.ece>.

nghiệp tư bản để lại trong thời đại của Benjamin. Ông sống trong sự trỗi dậy của Xã hội chủ nghĩa. Sự tương giao giữa con người với máy móc và thế giới vật chất đang dần thế chỗ cho những tương quan giữa con người với nhau.

Để triển khai rõ hơn về những điều mà Walter Benjamin đã phân tích về aura, phần tiếp theo sẽ như là những tóm tắt từ các công trình của ông.

Khái niệm Aura trong các lĩnh vực khu biệt

Aura nơi nghệ thuật nhiếp ảnh

Trong tiểu luận *Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt* (1936), Benjamin đã phát biểu: “Trước đó người ta đã dành nhiều suy tư vô ích để giải quyết câu hỏi, nhiếp ảnh liệu có phải là một nghệ thuật? mà không hề đặt ra câu hỏi: khi nhiếp ảnh được phát minh, liệu toàn bộ bản chất của nghệ thuật có thay đổi không?”¹⁶ Benjamin trình bày cho độc giả khái niệm về “aura” khi tri nhận sự vật trong tự nhiên. Và cuộc truy tìm hơi thở aura nơi nhiếp ảnh đã trỗi dậy trong dòng tư tưởng của Benjamin.

Thuật ngữ aura chỉ về “*lúc này và ở đây*” của đối tượng và sự hiện hữu độc nhất của nó trong không gian và thời gian đã tạo nên cái chân thực (*Authenticity*) cho đối tượng đó. Ở một góc độ nào đó, chức năng của nghệ thuật dường như thay đổi trong cách thức tiếp nhận từ phía con người. Điều này đồng nghĩa với việc con người đã nhìn thế giới bằng một nhãn quan khác.

Cụ thể, chức năng trưng bày của tác phẩm nghệ thuật đã dần dần được thay thế cho chức năng tôn sùng hay nghi lễ. Ngay cả cách thức tri nhận của con người cũng có phần thay đổi bằng việc chuyển từ chiêm ngắm một tác phẩm từ xa, thính lặng, để hòa mình vào tác phẩm trong bầu khí của nghi lễ tôn giáo. Nay cách thức đó đổi thành những đoàn đông đảo thường ngoạn xem tranh như vật trưng bày tại các bảo tàng. Sau cùng, ông kết luận rằng: “trong nhiếp ảnh, giá trị trưng bày bắt đầu hoàn toàn đẩy lùi giá trị tôn sùng”¹⁷

Theo Benjamin, quá trình công nghiệp hóa và sản xuất hàng loạt dường như phá hủy đi aura. Nói khác hơn, sản phẩm sao chép không thể nào có được cái aura đầu tiên, nó mang cái aura của nó- một aura giả tạo. Đồng thời, sự sao chép và sản xuất hàng loạt đang làm giảm giá trị mang tính lịch sử và thẩm quyền cao cả của đối tượng nghệ thuật. Với Benjamin, sự cấu thành nên aura của một tác phẩm nghệ thuật được đưa tới từ bối cảnh xã hội trong một không gian và tính duy nhất của nó theo dòng lịch sử. Vì thế, nhiếp ảnh thường được xem như là dấu hiệu cho sự đi xuống của aura. Benjamin cho rằng với một cách thức thông đạt bằng sao chép cơ học, nhiếp ảnh là một trong những thế lực góp phần làm cho aura bị hủy hoại. Ông nói: “điều làm khô héo aura trong thời đại công nghệ sản xuất hàng loạt nghệ phẩm là cái chết của aura. Tiến trình là sự méo mó và ý nghĩa của aura bị kéo dẫn ra quá mức so với thực tại của nghệ thuật”¹⁸

Trong lĩnh vực hình ảnh, chúng ta có thể tìm thấy được điều mà Walter Benjamin đã chỉ ra về aura: “Aura là gì? Aura như là một sự đan kết tuyệt diệu của không gian và thời gian: sự xuất hiện độc nhất trong một khoảng cách, dù nó gần ra sao.”¹⁹ Benjamin khi nhận thấy sự phát triển

¹⁶ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” VII.

¹⁷ Ibid., VI.

¹⁸ David S Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*,

¹⁹ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” I.

manh mẽ của máy ảnh, ông phát biểu: “Lần đầu tiên trong quá trình tái sản xuất hình ảnh, ngành nhiếp ảnh đã giải phóng bàn tay con người ra khỏi những chức năng quan trọng của nghệ thuật mà phát triển đến chỗ mắt của họ chỉ nhìn vào ống kính. Vì mắt tri nhận nhanh hơn tay vẽ nên tiến trình tái sản xuất hình ảnh được làm ra nhanh vô cùng và nó có thể bắt kịp hình ảnh của bước chân với tốc độ màn chập cao.”²⁰

Như dãy núi và cảnh cây giữa chiều hè trong tự nhiên đã trở thành cái đẹp của aura trong không gian hiện hữu của chúng ngay trong khoảnh khắc nó được con người hít thở bầu khí thẩm mỹ. Đúng hơn, chủ đề đang được kinh nghiệm đối tượng trong thế giới bằng cách chiêm ngắm (Meditation). Một đối tượng xuất hiện với chủ thể trong hình dạng của hình ảnh, ý nghĩa trong một thời gian và không gian cụ thể. Việc tri nhận aura hay kinh nghiệm về một aura độc nhất nơi đối tượng từ phía chủ thể lại là cách thức chủ thể chủ động cho đối tượng bày tỏ aura của nó, còn chủ thể giữ khoảng cách để thưởng thức và hít thở cái aura thẩm mỹ.

Điểm thay đổi chính là khi nhiếp ảnh ra đời, chủ thể trở nên một đối tượng để máy móc chiêm nhìn. Ví dụ như việc chụp hình chân dung thuở ban đầu, con người phải đứng trước máy ảnh giữa những trang trí và mặc những bộ trang phục phù hợp với bối cảnh mình sẽ chụp. Cuối cùng, khi tiến hành chụp ảnh, con người phải đứng yên trong một khoảng thời gian đủ để máy ảnh có thể phơi sáng. Giờ đây, không còn là chủ thể, con người lại trở thành đối tượng tiếp nhận sự chiêm nhìn của ống kính. Có lẽ, một khi tiếng màn chập máy ảnh vang lên, chúng ta đã “chụp” lấy một khoảnh khắc đã khô cứng của quá khứ. Aura không chỉ để ngắm. Aura dường như còn là một sức thúc đẩy con người ta sống và sáng tạo. Cảm thụ aura của thế giới khiến con người ngày càng tri nhận thế giới ngày càng sâu sắc.

Trong nhiếp ảnh, kinh nghiệm về một hình ảnh không còn bị bó gọn trong một không gian và thời gian cụ thể nữa nhưng có thể tồn tại trong nhiều không gian khác và tại nhiều thời điểm khác mà hình ảnh lại không thay đổi. Với điều này, Benjamin giải thích rằng nhiếp ảnh là dấu hiệu cho thấy sự thay đổi trong việc tri nhận thế giới của con người. Ông đã thốt lên rằng: “Để nạy lớp vỏ đối tượng khỏi lớp vỏ của nó và để tiêu diệt aura của đối tượng là sự đánh dấu về một sự tri nhận của con người cảm về “một thế giới cái gì cũng như nhau” đang được phát triển tới mức nó tự nhỏ bật chính nó khỏi một đối tượng độc nhất bằng các phương tiện tái sản xuất.”²¹

Các tác phẩm nghệ thuật độc nhất của các tác giả thời danh đối diện với hàng loạt sản phẩm sao chép với đủ loại chất liệu, kích cỡ và giá tiền. Aura nắm giữ cái độc nhất của một tác phẩm nghệ thuật và nó không bao giờ tách khỏi truyền thống.²² Hình ảnh sao chép loại bỏ lớp vỏ bảo vệ là không gian và thời gian của các sự vật trong thế giới và đưa những hình ảnh đó đến tay đông đảo người sở hữu. Với loại hình ảnh này, nó đã nhấn mạnh đến một loại kinh nghiệm chóng tàn và sao chép.

Kinh nghiệm chóng tàn vì hình ảnh chỉ trình bày về đối tượng tại một thời điểm trong suốt chiều dài tồn tại của nó hơn là một kinh nghiệm về sự hiện hữu của hiện tượng và mang ý nghĩa độc nhất. Kinh nghiệm của sự sao chép là vì không thể xác định được cái nào là nguyên bản hơn cái nào. Một bức ảnh chụp và được in cách đây nhiều năm có thể giống như tấm hình ấy được in lúc này. Kinh nghiệm sao chép nó mang đến sự lụi tàn của khả năng sáng tạo trong quá

²⁰ Ibid.

²¹ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” III.

²² Cf. Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” IV.

trình tri nhận thể giới của con người qua các quan năng. Từ đó, tất cả những kinh nghiệm về thể giới từ các sản phẩm sao chép khiến con người có những góc nhìn về thực tại giống hệt nhau.

Benjamin khẳng định tính độc nhất của tác phẩm nguyên bản là việc nó sở hữu chiều kích không gian và thời gian. Nghĩa là, nơi nó được sinh ra là một xưởng vẽ cụ thể hay một nơi mà nó được nhào nặn ra. Đặc biệt, mỗi đây của chính tác phẩm nghệ thuật với người nghệ sỹ đã khiến cho aura được xuất hiện và phát sinh thẩm mỹ bởi được ra đời do sáng tạo được kết tinh từ việc kinh nghiệm sự hiện hữu của hiện tượng trong thế giới. Chính vì lẽ đó, từng nghệ phẩm đều mang cho mình một thẩm quyền chính là tính duy nhất, vẻ đẹp rất riêng và ẩn chứa những ý nghĩa được khắc họa từ kinh nghiệm độc nhất của người nghệ sỹ.

Với những sản phẩm của ngành nhiếp ảnh, chúng ta có thể nhận thấy một điều rằng các sản phẩm sao chép từ nguyên bản sẽ có cơ hội xuất hiện nhiều nơi hơn và vào bất kể thời gian nào. Benjamin khẳng định: “Dù sản phẩm sao chép có hoàn hảo đến đâu đi nữa, sản phẩm của ngành công nghiệp vẫn thiếu yếu tố không gian và thời gian”, nghĩa là, nó không chất chứa cái aura ngay từ ban đầu khi nó trở nên là một thực tại trong thế giới được chủ thể tri nhận bằng chính kinh nghiệm thẩm mỹ của mình.

Sự suy tàn aura do nhiếp ảnh gây ra đó là việc “chú thích”²³ cho bức ảnh. Vì tất cả ảnh sao chép được phổ biến rộng rãi và có khi ra khỏi bối cảnh mà nó được ghi lại nên không mang lại cho người xem bất kỳ ý nghĩa nào. Ví dụ như bức ảnh do Atget chụp đường phố Paris.

Tác giả phác họa một thành phố không bóng người và bức ảnh trở nên một chứng nhân lịch sử nói về sự tàn khốc của thế chiến gây ra và sự thiếu vắng hình ảnh con người trong thế giới hiện đại hóa. Thế nhưng, người xem không thể hình dung ý nghĩa mà bức ảnh muốn biểu lộ và họ cần một chỉ dẫn. Lúc ấy, “*chú thích ảnh*” xuất hiện. Benjamin nói: “rồi không lâu nữa, những chú thích cung cấp cho người xem báo ảnh trở nên rõ ràng, chi tiết và áp đặt hơn trong điện ảnh, khi ý nghĩa của mỗi bức ảnh dường như đã được quy định sẵn bởi trình tự của tất cả các hình ảnh trước đó”²⁴



Do sự bùng nổ các bản sao chép, “cái aura của tác phẩm nguyên bản bị sao chép cũng sẽ úa tàn.”²⁵ Vì chức năng trưng bày của sản phẩm tăng lên kéo theo sự suy giảm giá trị của phiên bản gốc. Chúng ta cũng có thể nhận ra khi chúng ta tiếp xúc với các sản phẩm được sao chép từ những bức họa kinh điển thì đến một lúc nào đó, tác phẩm kinh điển cũng trở thành như một trong số những bức ảnh đã có trong thế giới này. Tuy tác phẩm gốc vẫn giữ trong mình cái aura của nó, nhưng việc kinh nghiệm cái aura ấy bị thui chột bởi hàng hà sa số những sản phẩm sao chép. **Howard Singerman** nói:

Yếu tính của tác phẩm nguyên gốc không phải vấn đề sẽ bàn ở đây, chúng ta sẽ tập trung vào những tác phẩm nguyên tác bị sao chép hàng loạt. Cái nhìn về những tác phẩm đó đã bị thay đổi, dù là nguyên tác hay sao chép thì tất cả đều trở thành hình ảnh, xuất hiện

²³ David S Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, 96.

²⁴ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” VI.

²⁵ Howard Singerman, *Art History, After Sherrie Levine* (London: University of California Press, 2011), 162-163.

khắp nơi và ai cũng có thể sở hữu. Khi đã xem quen mắt rồi, cái nguyên tác cũng bị liệt vào một trong những thứ sao chép.²⁶

Benjamin cho rằng nếu những nghệ phẩm không còn cầm nắm giữ nổi cái nguyên gốc của nó thì ngay chính ý niệm về nghệ sỹ như là thiên tài, tức là chủ thể tạo nên các tác phẩm độc nhất cũng sẽ trở thành “lỗi thời”. Benjamin kết luận các ý niệm như “tính sáng tạo và thiên tài, giá trị vĩnh cửu và huyền thoại” đã trở nên “lỗi mốt”.²⁷

“Nhiếp ảnh trong những sản phẩm sao chép đã giải phóng bàn tay của con người ra khỏi hầu hết các nhiệm vụ quan trọng trong nghệ thuật, các nhiệm vụ giờ đây được phát triển dựa trên mắt nhìn vào ống kính”.²⁸ Chúng ta nhận ra trong thời đại công nghiệp, bàn tay con người không tham gia vào việc định hình cho tác phẩm. Con người không còn trực tiếp nhào nặn hay nắn nét từng nét vẽ nữa, điều này đã làm phai mờ đi mối dây liên lạc của con người và thực tại xung quanh. Bởi lẽ, những nét vẽ, những chế tác là khắc họa lại kinh nghiệm về thế giới của con người. Sau cùng, aura của một tác phẩm chỉ được nhận ra theo cách thức đối tượng xuất hiện đến cho chủ thể là con người. Chính con người là nguồn phát sinh kinh nghiệm về thế giới.

Khái niệm về sự độc nhất của aura cho một tác phẩm nghệ thuật cũng đã nhận được sự đồng tình từ Krauss. Ông đã viết trong tiểu luận 1984 của mình rằng:

Cắt ngang mọi ý niệm về nguyên bản, hay biểu lộ nét chủ quan, hay tính độc nhất về mặt hình thức... Bằng việc cho thấy tính đa bội, tính tiện dụng [factility], sự tái hiện và tính khuôn định hàng loạt [stereotype] ngay tại nơi trọng yếu của mọi phong cách thẩm mỹ. Nhiếp ảnh đã giải cấu khả năng phân biệt giữa bản gốc và bản sao chép, giữa ý niệm nguyên bản và những sự mô phỏng nô lệ ý niệm ấy. [Nó] đặt câu hỏi vào toàn thể khái niệm về tính duy nhất của vật thể nghệ thuật, tính nguyên gốc của tác giả, tính đồng bộ của sự nghiệp nghệ thuật, và tính cá nhân của cái gọi là sự tự biểu lộ.²⁹

Như đã trình bày, các nghệ phẩm đã chuyển từ chức năng nghi lễ với tính đơn nhất, tính cá vị, tính độc nhất chuyển sang chức năng trưng bày cho số đông đã khiến mối tương quan giữa con người và thế giới vật chất thay đổi.

Khái niệm aura của Benjamin đã gặp nhiều những ý kiến trái chiều và xem ông quá khắt khe trong lĩnh vực nghệ thuật, đôi khi ông còn mang bộ mặt của những kẻ hoài cổ.³⁰ Các nhà bình luận cho rằng nghệ phẩm dù ở giữa muôn vàn sản phẩm sao chép, tác phẩm nguyên gốc vẫn giữ trọn cái aura của nó vì thực tế chứng minh rằng người ta vẫn tìm kiếm về nguyên tác để thưởng thức. Các bản sao chép không những không làm hạ giá bản gốc, mà còn nâng giá trị aura của bản gốc, và như thế, càng nhiều bản sao chép, cái aura càng được nâng giá trị.³¹

²⁶ Howard Singerman, *Art Subjects: Making Artists in the American University* (New York: University of California Press, 1999),

²⁷ Patrick Frank, “Recasting Benjamin’s Aura,” *New Art Examiner* (Mar 1989): 30.

²⁸ Walter Benjamin. *Walter Benjamin: Selected Writings*, 4, 253.

²⁹ Rosalind Krauss, “A Note on Photography and the Simulacral,” *October* 31 (1984): 49-68.

³⁰ Cf. Nick Peim, “Walter Benjamin in the Age of Digital Reproduction: Aura in Education: A Rereading of ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’,” *Journal of Philosophy of Education* 41, no. 3 (2007): 363-380.

³¹ Cf. Patrick Frank, “Recasting Benjamin’s Aura,” 31.

Chúng ta đã lược qua những nét chính yếu về khái niệm aura trong ngành nhiếp ảnh của Walter Benjamin. Mặc dù Benjamin còn khắt khe ở một vài điểm và nhiều ý kiến chưa đồng tình từ những nhà phê bình nghệ thuật khác về một nền nghệ thuật thượng thừa, khái niệm aura cho lĩnh vực nhiếp ảnh vẫn là dấu mốc cho thấy sự thay đổi trong mối tương quan giữa con người với sự vật. Qua đó, chúng ta hiểu rõ hơn cách thức con người tương tác với thế giới xung quanh mình như chính thực tại phát tác cho mình qua aura. Phần tiếp theo đây, chúng ta sẽ tìm hiểu về khái niệm aura trong phạm vi của một công nghệ mới của đầu thế kỉ XIX đó là điện ảnh.

Aura nơi nghệ thuật điện ảnh

Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt là một trong nhiều tiểu luận bàn về điện ảnh và Walter Benjamin là một trong những nhà phê bình được chú ý đến với cuộc truy tìm aura của điện ảnh. Công nghệ ghi hình, phim trắng đen không lồng tiếng đang là những sản phẩm được sản đốn vào những năm đầu thế kỉ XIX. Trong phần tìm hiểu về aura, điện ảnh sẽ được trình bày về cách thức mà ông truy tìm aura nơi loại hình nghệ thuật này.

Bàn về điện ảnh, Benjamin nhắc đến nhận xét của Werfel về một vở kịch được chuyển thể thành phim mang tên *Giấc mộng đêm hè*: “điện ảnh chưa nắm được ý nghĩa đích thực của nó, những khả năng thực sự của nó... Đó là năng lực độc nhất, năng lực dùng những phương tiện tự nhiên và sức thuyết phục không gì sánh nổi để thể hiện cái đẹp thần diệu, cái siêu nhiên và cái kì diệu.”³² Nhận xét được phát biểu sau khi ông xem một loạt những hình ảnh xe cộ, phong cảnh, nội thất, đường phố trong phim với cái vẻ vô hồn của nó. Dường như những nhận xét này cũng phần nào tương hợp với điều Benjamin đang bàn về điện ảnh. Lần lượt, Walter Benjamin sẽ bàn về aura từ diễn viên, quay phim, đạo diễn và cảnh quay.

Về diễn viên, Benjamin đã nói: “khả năng diễn xuất của một diễn viên sân khấu được trình bày ra trước công chúng chắc chắn qua chính bản thân diễn viên đó, song khả năng diễn xuất của một diễn viên điện ảnh lại đến với công chúng qua một thiết bị”³³ và “với điện ảnh, việc diễn viên đóng vai một kẻ khác trước công chúng không quan trọng bằng việc anh ta thể hiện chính mình trước cái máy quay phim”³⁴. Vì để đến được với khán giả, người diễn viên phải làm hài lòng nhà sản xuất với kết quả từ chiếc máy quay mang lại.

Diễn viên được kể đến như người thủ vai kẻ khác chứ không phải là chính mình. Benjamin xác định: “việc diễn viên đóng vai một kẻ khác trước công chúng không quan trọng bằng việc người đó thể hiện chính mình trước cái máy quay phim.”³⁵ Đặc biệt, diễn viên trình hiện cho một hay nhiều thiết bị quay. Ngay cả trong phim nói, diễn viên cũng không nói trực tiếp cho khán giả nghe nhưng lại nói cho máy quay, máy thu âm. Hai hệ quả kéo theo là sự lệ thuộc các “thử nghiệm thị giác” và “sự thích nghi của chủ thể.”³⁶ Như Pirandello thốt lên rằng:

Diễn viên điện ảnh thấy mình như bị lưu vong. Không phải chỉ lưu vong khỏi sân khấu, mà còn lưu vong khỏi chính mình. Với một nỗi bất an mơ hồ, hấn cảm giác một sự trống rỗng không thể nào lý giải, bắt nguồn từ việc thân thể hấn suy kiệt, bốc hơi và bị tước

³² Franz Werfel, “Giấc mộng đêm hè. Bộ phim của Shakespeare và Reinhardt”, in trong *Neues Wiener Journal*, 15/11/1935.

³³ Walter Benjamin. “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” VIII.

³⁴ Ibid., IX.

³⁵ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” IX.

³⁶ Ibid., VIII.

đoạt tất cả: hiện thực, cuộc đời, giọng nói và cả những tiếng động hấn gây ra khi cử động, để hóa thân thành một hình ảnh câm, nhấp nháy một thoáng trên màn ảnh rồi lặng lẽ tan biến... cái thiết bị nhỏ bé sẽ diễn hình bóng hấn cho công chúng, còn bản thân hấn thì phải chấp nhận diễn cho nó.³⁷

Benjamin phân tích aura của diễn viên trong phim như một kiểu bị thất đoạt không mang đến đau thương. Việc ghi hình trong điện ảnh khiến cho con người ta rơi vào tình huống phải làm việc và sống như nhân vật mình thủ vai, rồi chính người diễn viên phải từ bỏ cái aura kinh nghiệm cuộc sống, cảm nhận riêng về nhân vật... Bởi lẽ theo ông, aura luôn gắn liền trong không gian và thời gian vì để bảo tồn cái độc nhất của nó. Nói khác đi, việc diễn viên xuất hiện trên truyền hình hay màn ảnh đã loại hoàn toàn âm thanh môi trường, kinh nghiệm cảm thụ nhân vật, sự mệt mỏi của diễn viên, bầu khí làm việc, tiếng thở dốc... là cái làm nên cái không gian mà người diễn viên trình bày vai diễn của mình. Bên cạnh đó, thời điểm khán giả có thể xem tác phẩm phim do người diễn viên ấy đóng đã là một khoảng thời gian rất lâu sau thời điểm vai diễn được tiến hành.

Diễn viên như là “một đạo cụ, chọn theo đặc tính và đặt đúng chỗ”³⁸ mà Arnheim đã phát biểu trong tiểu luận *Phim ảnh xét như là nghệ thuật* vào năm 1932 của ông. Với Benjamin, ông đã nhìn thấy “diễn viên trên sân khấu nhập mình vào một vai diễn. Diễn viên điện ảnh rất nhiều khi không được làm như vậy.” Ông cốt ý muốn nói đến sự tự do trong quá trình tác thành vai diễn của người diễn viên. Bởi lẽ, người diễn viên sân khấu có thể nhập vai và thể hiện vai diễn theo cảm xúc và kinh nghiệm sống của mình dựa trên những hỏi đáp của khán giả bên dưới. Vai diễn trên sân khấu sẽ tiếp tục diễn ra và người diễn viên phải ứng biến dù có chuyện gì xảy ra đến. Ngược lại, diễn viên điện ảnh bị tước đoạt đi cái aura vốn có của mình khi vai diễn là tập hợp của nhiều phân cảnh khác nhau trong nhiều giờ làm việc. Rõ hơn, thực tại bị xén nhỏ ra từng miếng để rồi sau đó ghép lại thành một ổ bánh hoàn chỉnh. Sản phẩm điện ảnh mang đến một vai diễn không xuyên suốt so với thực tại vì nhân vật trên phim đã được ghép lại từ một chuỗi các đoạn quay nhỏ như toàn cảnh, cận cảnh, lướt nhanh, chậm lại...

Như vậy, thế giới mà người diễn viên màn ảnh đưa đến cho khán giả quả thực không phải là cái đang diễn ra thực tế. Bởi, theo quan điểm của Benjamin, con người tương tác với thế giới và chiêm ngắm vẻ đẹp của nó qua kinh nghiệm và cụ thể là đôi mắt để nhìn ngắm. Tất cả hình ảnh được truyền về mắt để đưa đến những kinh nghiệm về thế giới. Đôi mắt hướng tầm nhìn ra để đón nhận những gì thế giới gợi tới. Vì thế, đôi mắt chỉ có thể ở một điểm trong một thời gian và không gian chứ không thể chuyển cảnh liên tục như trên phim. Vì thế, điều khán giả xem và kinh nghiệm là không thực và thiếu thời gian để suy nghĩ cái thế giới mình đang trải qua trên màn ảnh.

Ví dụ, một cảnh quay của Tom Cruise bám cánh máy bay để nhảy qua một máy bay khác đã không khiến cho khán giả kinh ngạc. Tuy nhiên, cảnh quay được quay trên nền xanh nên không trung với những tòa nhà là kỹ xảo điện ảnh. Chiếc máy bay diễn viên bám vào chỉ bị treo lơ lửng trong trường quay. Gió xuất phát từ những chiếc quạt công suất lớn với hệ thống đèn chiếu sáng có chủ ý. Như thế, người xem không phải xem một hiện tượng có thực nhưng là một chuỗi những mô phỏng thực tế từ phòng quay. Chính vì những yếu tố không mang lại kinh

³⁷ L. Pierre Quint, *L'art Cinématographique*. (Librairie Félix Alcan, 1927), 14-15.

³⁸ Rudolf Arnheim, *Film As Art* (London: University of California Press, 1957), 176-177.

nghiệm cho người xem một cách thực tế mà aura của vai diễn không hề được tri nhận. Điểm đặc biệt trong tư tưởng của Benjamin về aura điện ảnh đó là:

Cái aura bao quanh nhân vật Macbeth trên sân khấu không thể tách rời khỏi cái aura bao quanh diễn viên đóng vai Macbeth trực tiếp trước công chúng. Còn đặc thù của phim quay trong trường quay ở chỗ công chúng được thay thế bằng thiết bị quay hình. Cho nên cái aura bao quanh diễn viên ắt hẳn héo tàn và cùng với điều đó, cái aura bao quanh nhân vật cũng đồng thời biến tan.³⁹

Vì vậy, khi một bức tranh, một bức điêu khắc hay một nghệ sỹ biểu diễn trong những không gian nhất định sẽ trở thành đối tượng chiêm ngắm và tri nhận mang đến kinh nghiệm về thế giới hiện tượng cho chính chủ thể là con người. Nếu như máy móc hay một vật gì khác thay thế chỗ tiếp nhận kinh nghiệm sẽ gây ra sự đổ gãy việc thu nạp aura trong tiến trình như thế. Trong trường hợp xem phim cũng thế, người diễn viên vẫn có hơi thở aura trong mình, trong vai diễn của mình nhưng lại được trình bày cho khán giả qua trung gian là máy quay phim- công nghệ lại không cần sự thu nạp kinh nghiệm và sự hồi đáp. Máy quay phim và hiệu ứng hình ảnh chẳng cần kinh nghiệm hay thái độ tôn trọng diễn viên, điều này hoàn toàn trái ngược khi diễn trước khán giả. Khán giả xem diễn viên hành động qua màn ảnh sau khi phim được sản xuất lại bị đem ra khỏi cái không gian diễn ra và bầu khí của hành động khiến cho những hình ảnh chảy qua liên hồi hay hoặc có âm thanh thì chỉ là giả lập lại. Chính khán giả cũng bị mất đi khoảng thời gian để chiêm ngắm điều diễn viên muốn nói và ý nghĩa ẩn tàng sau đó. Quá trình thu nhận aura từ khán giả đến diễn viên bị ngăn cách bởi những dụng cụ công nghệ khiến không gian bị thoát ly và thời gian bị bỏ mặc. Vì thế, cái aura trong không gian và thời gian bị xóa bỏ.

Benjamin nhận định về sự tàn lụi của aura trong điện ảnh như sau: “sự tàn lụi của aura, phản ứng của điện ảnh là giả tạo khi nó dựng nên các nhân vật nổi tiếng ngoài phạm vi trường quay. Sự sùng bái minh tinh, được thúc đẩy bằng vốn đầu tư điện ảnh, tìm cách duy trì sức mê hoặc của các ngôi sao, song từ lâu đó chỉ còn là sức mê hoặc đòi hỏi của những món hàng.”⁴⁰ Điều này can hệ đến việc aura của người diễn viên bị đối đãi như một món hàng của nền kinh tế thị trường. Bởi, người diễn viên công hiến cái aura mình đang có và của vai diễn mình đảm nhận cho công chúng là những con người đóng vai trò người tiêu dùng.

Tuy nhiên, người diễn viên không hề nhận ra được bất cứ điều gì từ phía thị trường bằng cảm năng thông thường vì nó chỉ là một mớ khái niệm vô cùng mơ hồ. Người diễn viên và vai diễn của họ làm việc trong trường quay hàng giờ và đối diện trước ống kính với những cảm xúc giả tạo từ ý tưởng có sẵn. Có khi một cảm xúc đến trong khi nhập vai nhưng lại không phù hợp với đạo diễn cũng sẽ gây cho cảnh quay đó ngưng lại để chuyển qua một lần quay khác. Chúng ta có thể thấy rằng cái thực tại gồm không gian và thời gian của người diễn viên ngay khi nhập vai vừa không được liền mạch vừa bị ấn định theo một ý tưởng. Pirandello cũng miêu tả rằng: “người diễn viên không một giây phút nào quên rằng hình ảnh của mình sẽ được truyền đến công chúng. Anh ta biết rằng khi đối diện với cái máy, rốt cuộc thì cũng là mình đang hướng đến công chúng như là những người tiêu thụ sản phẩm và tạo nên thị trường.”⁴¹

Người xem phim sẽ bị đặt vào vị trí của người giám định viên mà không có một kinh nghiệm nào đối với diễn viên, thay vào đó là kinh nghiệm trực tiếp từ hình ảnh được tải đến qua máy

³⁹ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” IX.

⁴⁰ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” X.

⁴¹ L. Pierre Quint, *L'art Cinématographique*, 14.

quay. Nên Benjamin đã kết luận: “khán giả đồng cảm với diễn viên chỉ thông qua đồng cảm với hình ảnh từ cái máy quay phim, cho nên khán giả cũng tiếp thu cách tiếp cận của cái máy”⁴²

Máy quay phim sẽ đóng vai trò là kẻ xây dựng lại nội dung câu chuyện cho một bộ phim. Tuy nhiên, nội dung phim cũng là một chuỗi liên mạch ược ghép từ nhiều cảnh quay với nhau trong nhiều lần quay khác nhau. Điều đáng chú ý, câu chuyện được kể trong một vở kịch đều phụ thuộc hoàn toàn vào cảm xúc, lối diễn và cách ứng phó của diễn viên trên sân khấu còn trong phim điện ảnh thì những ý tưởng của người diễn viên sẽ được định vị bằng lối diễn của đạo diễn nghệ thuật, được định hình do đạo diễn quay phim và có khi ngay cả lời thoại cũng phải tuân thủ theo kịch bản kèm âm thanh.

Chính vì thế, cái đẹp aura của người diễn viên không được trải nghiệm bằng chính kinh nghiệm thực tế nơi khán giả nhưng lại bị buộc trải nghiệm qua những đoạn cắt ghép lại thành một chuỗi hình ảnh vô hồn để cho có nội dung. Máy quay làm phân mảnh và phá vỡ aura của người diễn viên khi máy quay đóng vai trò của diễn viên để truyền tới khán giả và khán giả xem diễn viên qua gián tiếp màn chiếu. Điều này khiến cho khán giả không có bất kì kinh nghiệm nào về buổi biểu diễn để hiểu cách thức sáng tạo nghệ thuật của các diễn viên. Sau cùng, khán giả những tưởng mình kinh nghiệm cái aura của bộ phim nhưng thực ra chỉ là những “ban giám khảo lơ đãng”⁴³ trước những hình ảnh vô hồn lướt qua trên màn ảnh sau khi được phù phép trở nên một câu chuyện.

Khán giả bị đặt vào trong những đám đông cảm thụ sản phẩm sao chép hay chỉ là người tiêu thụ sản phẩm thị trường thông qua những sản phẩm phim ảnh. Dường như ngay chính khán giả cũng bị tước đoạt đi cái không gian và thời gian khi ngồi xem một bộ phim bởi họ đang ngồi trong một rạp phim với điều hòa kèm theo âm thanh cao cấp và thời điểm họ xem đã là vài tháng sau khi cả đoàn làm phim đóng máy hoàn tất mọi công đoạn. Cái họ đang xem chỉ là một sản phẩm của máy móc chứ không phải là cái thực tế ngay chính thời điểm họ hiện diện.

Duhamel, người không có thiện cảm với điện ảnh đã phát biểu về cấu trúc khi xem phim: “tôi không kịp nghĩ điều tôi muốn nghĩ nữa. Tư duy của tôi phải nhường chỗ cho những hình ảnh động.”⁴⁴ Duhamel cũng đã xem điện ảnh như là một trò chơi tiêu khiển của đám đông khi cảm xúc và kinh nghiệm thực tại qua phim ảnh bị định vị bởi tình tiết bộ phim và đám đông trong rạp. Ông cho rằng việc lướt một loạt những hình ảnh và hiệu ứng trong phim trên màn ảnh khiến cho tư duy của người xem bị ngưng đọng và bị bộ phim tháp vào mình. Benjamin đã chỉ rõ rằng cách thức tri nhận thực tại qua nghệ thuật đã thay đổi từ việc người xem tháp vào trong cái aura của một bức tranh thì nay bị đổi thành người xem bị phim ảnh lôi cuốn mình theo tình tiết nó muốn khi ông phát biểu rằng: “Trước một tác phẩm nghệ thuật, người chú tâm thì nhập vào nó, hòa mình vào nó, như truyền thuyết về một họa sĩ Trung Hoa trước bức tranh hoàn hảo của mình. Trái lại, đám đông bị phân tâm thì nhập tác phẩm nghệ thuật vào mình.”⁴⁵

Chúng ta có thể hiểu rõ hơn điều này khi Duhamel đưa ra ví dụ với một tình tiết trong phim, một người trong rạp cười có thể khiến cho cả rạp có hiệu ứng cười theo, và tương tự với các cảm xúc khác. Benjamin cũng đề cập đến sự thay đổi trong cách tri nhận nghệ thuật từ khi xuất

⁴² Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” VIII.

⁴³ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” XV.

⁴⁴ Georges Duhamel, *Scènes de la vie future* (Paris: Mille et une nuits, 2003), 52.

⁴⁵ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” XV.

hiện các công nghệ kỹ thuật như máy ảnh và máy quay phim. Sự thay đổi rõ nét nhất là trong lĩnh vực hội họa, trước đây, người ta thường lặng lẽ ngồi chiêm ngắm tác phẩm một cách trầm ngâm trong một khoảng không gian và thời lượng đủ dài để cảm nhận hết hơi thở aura thì nay người ta chuyển thành xem tranh trong những đám đông với thuyết trình viên. Đây cũng là dấu hiệu cho sự đi xuống của việc tri nhận mà Benjamin gọi là: “Khả năng nhân bản tác phẩm nghệ thuật bằng kỹ thuật khiến quan hệ giữa quần chúng và nghệ thuật thay đổi.”⁴⁶ Đồng thời, Benjamin cũng đã chỉ ra rằng phản ứng của đám đông trước những tác phẩm nghệ thuật không còn hệ tại ở việc chiêm ngắm cá nhân và kinh nghiệm mang lại không còn cá vị nữa mà đã bị lệ thuộc vào kinh nghiệm của kẻ khác. Ông bảo rằng: “không ở đâu như trong rạp chiếu, phản ứng của từng người – mà tập hợp lại sẽ tạo thành phản ứng của công chúng – từ đầu đã bị điều kiện hóa bởi ý thức rằng phản ứng của mình sẽ góp phần làm nên phản ứng của đám đông ngay sau đó. Bởi vậy, khi bày tỏ phản ứng thì từng người trong đám đông cũng đồng thời tự điều chỉnh.”⁴⁷

Đến đây, Benjamin cho rằng: “Đặc tính của điện ảnh không chỉ nằm ở cách mà con người thể hiện mình trước thiết bị quay phim, mà còn ở cách mà con người thể hiện môi trường xung quanh nhờ thiết bị đó.”⁴⁸ Phát biểu này cũng là để Benjamin nói đến “vô thức thị giác (unconscious optics)”⁴⁹ trong điện ảnh. Qua kỹ thuật quay phim của các thiết bị công nghệ và kỹ thuật xử lý hình ảnh, con người ta có thể nhìn thấy tường tận cách thức mình đã phản ứng với môi trường xung quanh mà có lẽ rằng mắt thường không thể nhìn thấy tường tận được. Ví dụ, hình ảnh một người bước đi trên đường phố. Nhờ có kỹ thuật dựng phim với các kỹ thuật như: phóng to, cận cảnh, giảm tốc độ (slow motion) và làm mờ bối cảnh (Fast Blur) để cho thấy từng bước chân được nâng lên, hạ xuống chậm rãi như thế nào. Như thế, Benjamin đã chỉ ra một cách rõ ràng tác động mạnh mẽ của phim ảnh khi cho rằng phim ảnh đã tưng chạm đến khí cảnh vô thức thị giác bởi những loại hình mới của việc tiếp nhận, kinh nghiệm và các hình thái chủ quan tập thể khác. Như thế, phim vừa nắm giữ cả chức năng trị liệu và giáo dục cũng như là khía cạnh tuyên truyền.⁵⁰ Cơ bản, phim hay hình ảnh có thể mang đến nhưng kinh nghiệm cho đám đông.

Nhờ có phim ảnh, con người sử dụng nó như một công cụ để nghệ thuật hóa chính trị. Dưới một cái nhìn đau thương về những cuộc chiến tranh tàn khốc và đó cũng chính là thực tại mà con người phải trải qua hằng ngày trong sự kinh khiếp. Benjamin chỉ ra cái tàn độc của cái gọi là “*Fiat ars – pereat mundus*”, nghệ thuật trên hết – mặc kệ thế giới mà chủ nghĩa Phát-xít đã tuyên bố như thế. Nhờ có phim ảnh và những ý tưởng tuyên truyền lồng ghép vào nó mà người ta đã phải thốt lên rằng:

Chiến tranh đẹp, vì với những mặt nạ chống gas, những chiếc loa phóng thanh kính tròn, những khẩu súng phun lửa và xe tăng hạng nhẹ, chiến tranh đã thiết lập sự thống trị của con người đối với máy móc nô dịch. Chiến tranh đẹp, vì nó tấn phong cái cơ thể được kim khí hóa của con người như hằng ao ước. Chiến tranh đẹp, vì nó khiến một cánh đồng hoa thêm rực rỡ nhờ những chùm lan sáng ngời ở đầu súng máy. Chiến tranh đẹp, vì nó hòa quyện lửa đạn, pháo kích, những phút ngừng bắn, mùi hương và mùi tử thi rữa nát thành một bản giao hưởng. Chiến tranh đẹp, vì nó tác thành những kiến trúc mới, như của các xe tăng hạng nặng, các đội bay hình kỷ hà, các vòng khói cuộn lên từ những ngôi làng bốc cháy và biết bao thứ khác... Hỡi thi sĩ và nghệ sĩ vị lai, hãy ghi

⁴⁶ Ibid., XII.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” XIII.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Miriam Hansen, Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno, 171.

nhớ những nguyên lý đó về một nền mỹ học của chiến tranh, để công cuộc phấn đấu cho một nền thi ca và nghệ thuật tạo hình mới của chúng ta được soi sáng.⁵¹

Với Benjamin, phim ảnh là một tiến trình của công nghiệp hóa để làm cho con người ta tê liệt cảm giác. Phim ảnh như một cách thức lựa chọn trong thời đại sao chép và nó là hồi chuông cho cái chết của khái niệm nghệ thuật truyền thống và aura.⁵² Ở đây, Benjamin đã không xét đến khía cạnh ích lợi mà phim ảnh mang đến cho nhân loại trong lĩnh vực giải trí nhưng ông nhấn mạnh đến ảnh hưởng của phim trên việc kinh nghiệm thế giới của con người. Con người dùng đôi mắt như phương tiện chính yếu để kinh nghiệm thực tại như chính nó được phản chiếu lại cho con người trong không gian và thời gian, dĩ nhiên, chúng ta có thể chỉ có một đôi mắt tri nhận mọi vật trong tầm phóng của nó ở một bối cảnh nhất định. Và phim ảnh ra đời, đã làm cho mối liên hệ giữa con người và thực tại bị thay đổi hoàn toàn.

Aura nơi khoa học

Trong lịch sử khoa học thế giới, chắc hẳn rằng ai cũng đã từng một lần nghe về cuộc nghiên cứu “*nhân bản vô tính cừu Dolly*” vào tháng 2 năm 1997. Đây là trường hợp nhân bản động vật đầu tiên trên thế giới từ một tế bào gốc. Ngay khi công bố kết quả cuộc thí nghiệm, các cuộc tranh luận và phản đối đã nổ ra giữa các nhà khoa học và ngay cả những nhà đạo đức học trên thế giới. Vậy liệu rằng việc nhân bản một con cừu có làm tiền đề cho những nghiên cứu để nhân bản một con người không? Câu hỏi lớn hơn là liệu nếu con người cũng được nhân bản theo cách thức như thế thì có phù hợp hay không? Sản phẩm nhân bản vô tính ấy có nắm giữ trọn vẹn cái aura hay không?

Vào năm 2005, Liên Hiệp Quốc đã ra “tuyên bố về nhân bản người” và kêu gọi toàn cầu ban hành lệnh cấm với công việc này. Dĩ nhiên, về phương diện nào đó, nhân bản vô tính con người đã không được bàn cãi đến nữa. Nhân bản vô tính là một sáng tạo dựa trên việc sao chép từ một nhánh DNA hay toàn bộ hệ gen. Việc nhân bản vô tính còn là tiến trình cho ra cặp song sinh hay nhiều hơn. Đặc biệt, nhân bản vô tính cũng có thể thực hiện trong phòng thí nghiệm thông qua việc tách hoặc ghép phôi. Phôi được đưa vào tử cung sau đó để phát triển thành những cá thể giống hệt nhau về mặt di truyền.

Nhân bản vô tính thường được gọi là chuyển nhân tế bào sinh dưỡng (Somatic cell nuclear transfer). Quá trình này liên quan đến việc chuyển nhân của tế bào sinh dưỡng vào nhân của trứng khỏe được chọn đã bỏ bộ DNA. Tiếp theo, trứng có chứa nhân đã chuyển đổi được sốc điện để phát triển thành phôi. Sau cùng, phôi được chuyển vào tử cung để được sinh ra như các sinh vật khác. Sản phẩm được sinh ra gọi là con người hay là sản phẩm sao chép?

Đầu tiên, theo quan điểm nổi bật của Aristotle về con người đó là lý trí. Theo ông, lý trí là đặc điểm khiến con người khác với các loài động vật khác. Vậy tại sao phải nhân bản vô tính? Phải chăng đây là nhu cầu cần thiết cho một bộ phận trong xã hội? Nhìn vào thực tế, chúng ta có thể thấy tình trạng vô sinh, hiếm muộn vẫn xảy ra hằng ngày với các cặp đôi bị xem là kém may mắn. Phạm là con người thì ai cũng mong ước mưu cầu hạnh phúc và một cuộc sống tươi đẹp. Đứa con do mình sinh ra sẽ là một trong những mối dây liên kết bền vững và chặt chẽ giữa tình yêu của đôi phối ngẫu.

Lý do đầu tiên cần đề cập đến đó chính là hạnh phúc của con người. Việc nhân bản vô tính sẽ là một công cụ giúp giải quyết vấn nạn hiếm muộn của các cặp đôi. Người ta có thể cho ra

⁵¹ Walter Benjamin, *Illuminations- Essays and reflections*, trans. Harry Zohn (New York : Schocken Books, 1968).

⁵² Cf. D'Haeyere, Steven Jacobs and Hilde, “Frankfurter Slapstick: Benjamin, Kracauer, and Adorno on American Screen Comedy,” *October Magazine* 160 (2017): 30–50.

những đứa con khỏe khoắn được chọn lọc từ những tế bào gốc lấy từ cha và mẹ. Quá trình sẽ cho đôi vợ chồng đứa con của mình với những đặc điểm và bộ gen giống cha mẹ.

Tiếp theo đó là nhân bản vô tính giúp chọn lọc những bộ gen ưu tú. Người ta sẽ có thể ứng dụng công nghệ “sao chép” các nhánh gen ưu tú của con người để cho ra một thế hệ mang những ưu điểm vượt bậc và tránh được những điểm khuyết mà quá trình sinh sản tự nhiên hay gặp phải như (thai bị dị hình, dị dạng hay khuyết tật...) Tuy nhiên, bên cạnh những ưu điểm của nhân bản vô tính, nó cũng kéo theo những suy nghĩ các mặt đối lập và thiết nghĩ đủ mạnh để xóa bỏ công nghệ nhân bản vô tính trên toàn cầu.

Trước hết và trên hết đó là đánh mất tính cá vị nơi một cá thể người. Immanuel Kant đã xác định rằng con người là một thực thể có lý trí, có phẩm giá và xứng đáng được tôn trọng. Ông định nghĩa một cách khắt khe về tự do của một con người: “cũng như thú vật, khi chúng ta tìm hạnh phúc và tránh đau khổ, chúng ta không thực sự hành động tự do. Chúng ta là nô lệ của sự ham muốn và khát khao của chính mình. Tại sao? Bởi vì bất cứ khi nào chúng ta tìm kiếm cách thỏa mãn ham muốn của mình, tất cả mọi thứ chúng ta làm là vì lợi ích của một mục đích cuối cùng nào đó nằm bên ngoài chúng ta. Tôi làm việc này để xoa dịu cơn đói của tôi, việc khác để giải cơn khát của tôi.” Nói như thế, không có nghĩa là con người không hề có được tự do, Immanuel Kant nhấn mạnh về hạnh động tự do là hành động theo quy tắc tự tôi định ra cho chính mình, không theo mệnh lệnh của tự nhiên hoặc quy ước xã hội.

Từ những lập luận của Kant ở trên, chúng ta thấy được rằng khi một con người được thực hiện nhân bản vô tính sẽ chịu sự định vị, xác định đầu là những đặc điểm họ phải có khi tiến triển thành phôi và trở thành một con người. Trong trường hợp phôi nhân bản kém chất lượng sẽ bị loại đi và chọn một phôi khác. Kết quả sau cùng là một bản hoàn hảo nhất. Điều cần được lưu tâm ở đây đó là cách “sản phẩm nhân bản” tương tác với thế giới. Tất cả những cấu tạo, những đặc điểm cơ thể đều được các nhà khoa học xác định cho những tế bào tốt nhất, ngay cả cơ thể dị ứng với cái gì cũng bị loại ra để cho người ấy trở nên hoàn hảo nhất. Như thế, liệu đó chỉ là một sản phẩm? Một cặp song sinh cùng đơn bào giống nhau như một, những vẫn có nét khác nhau về tính tình, bệnh lý dị ứng, sở thích và phong cách sống. Nhưng liệu một “bản sao” y bản chính sẽ lấy sự khác biệt nào để nhận diện mình khi ngay ban đầu họ đã bị ấn định như thế?

Lý do thứ hai đó là bản sao chép có thể bị sử dụng như một công cụ. Cũng theo Immanuel Kant: “Hãy hành động theo cách, mà bạn dùng nhân tính đối xử với con người, dù đó là chính bạn hay là người khác, luôn luôn như thế trong mọi thời khắc, chứ không chỉ là phương tiện”. Theo tư tưởng của Kant về con người, con người phải được tôn trọng và đối xử như họ là. Quay trở lại vấn đề đã được đặt ra từ trước về việc nhân bản vô tính con người, bên cạnh lợi ích thỏa mãn nhu cầu có con của những đôi vợ chồng hiếm muộn, liệu sản phẩm “sao chép” từ nhân bản cho biến nó trở thành một “món hàng”?

Chúng ta có thể viện dẫn những lý do tốt đẹp về nhân bản vô tính con người nhưng suy cho cùng, nhu cầu thỏa mãn việc có con hay “phục sinh” người mình yêu thương đã qua đời chỉ là vì chính lợi ích của người tham gia. Chính đứa bé được sinh ra và người được phục hồi sự sống bằng nhân bản xét cho cùng chỉ là những phương tiện giúp thỏa mãn nhu cầu của người khác mà thôi.

Về phía người mẹ, nhân bản vô tính đã biến người mẹ trở thành “phương tiện” để đạt được mục đích là cho ra một “bản sao” y bản chính. Các nhà khoa học sẽ lấy nhân chứa tế bào sinh dưỡng để cho vào trứng. Hàng trăm trái trứng sẽ được kích điện để tạo phôi và quá trình này đồng thời phải giết đi những phôi không đủ tiêu chuẩn. Cuối cùng, khi đã chọn được phôi tốt nhất, người mẹ sẽ trở thành như “người mang thai hộ” để đưa ra một “bản sao chép” vì phôi cấu thành ngoài cơ thể.

Theo Kant, hành động cho người khác như họ là con người và trong mọi khoảnh khắc. Việc nhân bản vô tính đã tước đoạt đi cái “nhân tính” phú bẩm nơi mỗi con người. Dù có yêu thương cách mấy, sự thật về một con người được tạo ra với tế bào chọn lọc bằng phương pháp vô tính vẫn ám ảnh người tham gia thí nghiệm. Câu hỏi được đặt ra là liệu người ta có đối xử với bản “sao chép” ấy như bản nguyên gốc là người đã khuất không? Hay chỉ là một phương tiện để nguôi ngoai nỗi đau thương? Tệ hại hơn, đưa con bằng phương pháp vô tính có thực sự là con của những đôi vợ chồng không? Hay chúng chỉ là những phương tiện để tránh điều tiếm là thứ “gái độc không con” từ những người xung quanh? Như thế, trong trường hợp đã có con hay người thân sinh hoạt trở lại sau khi thực hiện nhân bản vô tính, liệu người ta còn coi họ là con người với đầy đủ phẩm tính hay chỉ là một “sản phẩm” mà thôi?

Cuối cùng là sự nguy hiểm khi sử dụng phương pháp nhân bản vô tính trong quân sự. Vừa qua, Trung Quốc đã công bố kết quả nhân bản vô tính trên khỉ.⁵³ Điều này không có nghĩa rằng sẽ xảy ra với người trong thời gian sớm nhất. Tuy nhiên, việc nhân bản vô tính con người sẽ giống như một “máy in con người” cho những mục đích mà người ta khao khát.

Trong các bộ phim anh hùng viễn tưởng của Mỹ, không ít lần chúng ta xem được những cảnh nhân bản người. Người ta chọn lựa những người ưu tú nhất, sức khỏe hoàn hảo nhất để nhân bản ra một lực lượng “bản sao” hùng hậu cho lĩnh vực quân sự. Vì là phim nên chúng ta không thể nói nó chỉ là phim. Điển hình như trong phim “Cuộc chiến các vì sao”, các anh hùng trong phim sử dụng vũ khí là súng, kiếm laser cực mạnh, và đến nay, kiếm laser và súng laser trong lĩnh vực quân sự đã xuất hiện.

Lực lượng quân chủng “sao chép” là một mối nguy đến an ninh cũng như nó là thời điểm phẩm giá con người bị đánh đổ chỉ bằng một cây súng trong tay những người chỉ huy. Bản sao chép sẽ mãi mãi không bao giờ nhận được sự tôn trọng từ các cấp chỉ huy bởi lẽ nếu họ nằm xuống, người ta có thể sao chép thêm hàng trăm người như anh ta mà vẫn trọn vẹn lòng trung thành. Sự nằm xuống, mất đi hay tồn tại của một người lính “sao chép” sẽ chẳng ảnh hưởng gì đến người khác khi tương tác với anh trong cuộc sống hằng ngày.

“Bản sao” từ nhân bản vô tính (Clone) đã là một tiếng chuông lưu ý cho nhiều nhà đạo đức học và luân lý học từ lâu bởi những nguy hại của nó mang đến cho con người. Ngoài những lợi ích của nó mang lại để phục hồi các loài động vật tuyệt chủng hay niềm vui cho các cặp hiếm muộn thì nó cũng kéo theo sự phá vỡ trật tự tự nhiên vốn đang ở mức ổn định cho sự phát triển của nhân loại. Nhìn vào chính vấn đề, chúng ta có thể xác định được rằng dù con người được nhân bản thành công thì có lẽ nó chỉ mãi dừng lại ở “bản sao” một con người nguyên bản.

Nhìn về “bản sao” con người qua lăng kính của Walter Benjamin, chúng ta có thể nhìn ra được rằng con người là một sản phẩm độc nhất trên thế giới và nó bất khả sao chép. Con người bước vào cuộc đời trong không gian và thời gian. Chính trong cái giới hạn của chiều kích thời gian và nơi chốn đã làm cho hữu thể người ấy trở nên tuyệt vời nhất mà không có ai có thể thay thế được. Thời gian sẽ qua đi và không gian sẽ thay đổi mang theo những con người cụ thể đi theo nó. Không có sự đảo ngược thời gian hay lập lại cái không gian mà con người ta đã từng sống một lần nữa. Một khi hữu thể bước đi trong những giới hạn như thế, nó chỉ xuất hiện duy nhất một lần, chính vì thế, sự xuất hiện của nó phải là hiện thân của cái “aura-độc nhất”.

Người ta chỉ còn có thể nhìn và cảm nhận lại cái aura của những con người sự thể qua kính nghiệm cá nhân của bản thân mà thôi. Điều này, Walter Benjamin cũng nhắc đến trong tiểu

⁵³ “Nhân bản con người: nên mừng hay lo sợ?,” Tuổi Trẻ, accessed Feb 12, 2021, <https://tuoitre.vn/nhan-ban-con-nguoi-nen-mung-hay-lo-so-1423583.htm>

luận của ông khi nói về chức năng nghi lễ của tranh vẽ. Khi công nghệ lên ngôi đã tước đoạt chức năng nghi lễ của nghệ thuật mà thay vào đó là chức năng trưng bày, nhưng nghệ thuật còn một căn cứ sau cùng đó là tranh/ ảnh chân dung của người đã khuất để tưởng nhớ đến họ. Điều tuyệt vời trong tư tưởng của ông đó là cái aura nơi con người được phác họa trong khung hình không được cảm thụ nếu người xem không có kinh nghiệm về người ấy cũng như không có một khoảng thời gian đủ lâu để tri nhận sự hiện hữu của con người đã qua đời ấy. Tất cả có thể được sao chép, nhưng kinh nghiệm về hữu thể và nét đẹp aura mãi mãi không bao giờ chép được.

Aura- Hoa trái của kinh nghiệm

Walter Benjamin đã nỗ lực phát triển thuật ngữ aura như xác định mối tương quan giữa con người và thế giới. Chắc chắn một điều rằng xã hội sẽ phải thay đổi theo năm tháng và nó kéo theo sự phát triển khoa học kỹ thuật, nghệ thuật đồng thời phải thích ứng với thời cuộc. Điểm đặc biệt trong những tiểu luận của Benjamin về aura chính là cách thức ông đề cập đến kinh nghiệm của chủ thể khi đứng trước đối tượng. Chính nhờ kinh nghiệm mà con người có thể nắm bắt được cái giá trị aura độc nhất nơi hiện tượng và trong thế giới. Phần này cũng chỉ là một chút mở rộng những gì mà Benjamin đã khai triển để nói đến tầm quan trọng của việc nhận ra aura như hoa trái của quá trình kinh nghiệm.

Thực sự, việc đề cập đến tư tưởng kinh nghiệm của Immanuel Kant là một điều cần thiết để hiểu hơn những gì Benjamin khai triển khái niệm kinh nghiệm. Immanuel Kant trình bày về kinh nghiệm trong phê phán lý tính thuần túy. Theo Kant: “mọi nhận thức của ta đều bắt đầu từ kinh nghiệm, vì đối tượng tác động đến giác quan của ta, sau đó quan năng sẽ nhận thức, một phần sẽ dừng lại ở hình tượng, một phần được xử lý nhờ giác tính. Xét về mặt thời gian, không nhận thức nào đi trước kinh nghiệm.”⁵⁴ Theo đó, đối tượng sẽ được lọc qua 12 khung phạm trù thông qua 5 giác quan để đưa đến một cái hiểu về mặt kinh nghiệm đối tượng. Điển hình như khi chủ thể nhìn ngắm một trái sầu riêng lần đầu tiên. Chủ thể phải thông qua tay sờ, mũi ngửi, lưỡi nếm, mắt nhìn... sau đó, giác tính đưa đến tư tưởng để rồi chủ thể có thể có những kinh nghiệm về “trái sầu riêng”. Vì thế, Kant đã phát biểu: “những tư tưởng không có nội dung thì trống rỗng, những trực quan không có khái niệm thì mù quáng.”⁵⁵

Trong khái niệm kinh nghiệm của Kant cũng nêu lên sự thiết yếu của 2 khía cạnh chính đó là không gian và thời gian. Ông chỉ ra rằng cảm năng (*sinnlich keit*), giác tính (*verstand*) và lý trí (*vernunft*)⁵⁶ là 3 cột trụ chính trong quá trình nhận thức hay kinh nghiệm đối tượng của chủ thể. Tuy nhiên, giá trị của quá trình nhận thức ấy lại được giới hạn trong không gian và thời gian mà nó xảy ra.

Kant chỉ rõ về mặt “không gian là một trực quan thuần túy, tiên nghiệm chứ không thường nghiệm, là mô thức cho mọi hiện tượng của giác quan bên ngoài, tức là điều kiện chủ quan của cảm năng, nhờ đó trực quan bên ngoài mới có thể có được cho ta.”⁵⁷ Như thế, một sự kiện như ngắm hiện tượng cầu vồng khi đang xem những chiếc máy bay thả khói biểu diễn nghệ thuật cần có một không gian nhất định để giác tính suy tưởng đến một nơi cụ thể nó xảy ra. Bên cạnh đó, “Thời gian là mô thức của giác quan bên trong, tức trực quan của chính ta về trạng thái bên

⁵⁴ Immanuel Kant, *Phê Phán Lý Trí Thuần Túy -tập 1*, trans. Bùi Văn Nam Sơn (Hà Nội: Văn Học, 2014), 77.

⁵⁵ *Ibid.*, 139.

⁵⁶ Nguyễn Hữu Thi, *Lịch sử Triết học Tây Phương- Từ thời Cổ đại đến ngày nay* (Trung Tâm Mục Vụ Công Giáo Việt Nam), 187.

⁵⁷ Immanuel Kant, *Phê Phán Lý Trí Thuần Túy -tập 1*, 149.

trong (nội tâm của ta).”⁵⁸ Qua thời gian, chúng ta có thể có được một nhận thức trọn vẹn về sự kiện mà đưa ra một khái niệm chính xác thông qua những gì vừa kinh nghiệm.

Như vậy, qua những phân tích về quá trình nhận thức của chủ thể, Kant đã nhấn mạnh về mặt không gian và thời gian. Để có được một nhận thức trọn vẹn, không gian và thời gian là 2 yếu tố thiết yếu của nhận thức và là các mô thức thuần túy của mọi trực quan cảm tính, do đó chỉ là điều kiện cho sự tồn tại của sự vật như là những hiện tượng. Ngoài không gian và thời gian, còn có những mô thức trí năng thuần túy, tức là những phạm trù (12 phạm trù) hoặc những cấu trúc tổng quát của tư duy mà trí tuệ con người tạo ra để nhận thức các hiện tượng vật lý.⁵⁹

Quay trở lại với Walter Benjamin, ông đã tra vấn không chỉ về cấu trúc mà còn về giả thiết ban đầu mà Kant phân tích về kinh nghiệm. Kant đã cho rằng có một sự phân biệt giữa chủ thể và đối tượng của kinh nghiệm cũng như là chẳng có kinh nghiệm nào về cái tuyệt đối. Như vậy, cái tuyệt đối hay sự tách biệt giữa chủ thể và đối tượng là những khía cạnh mà Benjamin đã tiếp thu và điều chỉnh đôi chút.

Với Benjamin, “những điều kiện của một đối tượng có thể kinh nghiệm và rõ ràng chính là phương diện tỏ hiện (Appearance).”⁶⁰ Ông cũng đã chỉ ra rằng việc kinh nghiệm trong khi đọc sách hay chiêm ngưỡng tác phẩm cũng vậy, “kinh nghiệm đọc sách không bị chia ra giữa một người đọc chủ động đóng vai trò như chủ thể của kinh nghiệm và một bản văn thụ động đóng vai trò là đối tượng của kinh nghiệm. Bản văn hay tác phẩm không có nghĩa là một mớ kiến thức thụ động nhưng nó chủ động đóng góp cho người đọc một sự tròn đầy về mặt tri nhận khi đọc.”⁶¹

Benjamin triển khai và mở rộng những gì Kant nói để phát triển một hướng suy tư mới về kinh nghiệm. Ông cũng đã phân tích aura như là một kinh nghiệm độc đáo. Benjamin đã nêu ra khả thể hiện tượng chiêm ngắm chủ thể trong quá trình tri nhận aura. Đây chắc chắn là một điểm vô cùng đặc biệt trong tư tưởng của Benjamin về khái niệm aura.

Trong tác phẩm *Lịch sử nhiếp ảnh gián lược*, Benjamin định nghĩa aura như là một kinh nghiệm về sự trông mong một hiện tượng với khả năng chiêm ngắm trở lại chủ thể. Ông đã trình bày rằng:

Kinh nghiệm về aura... nổi lên từ việc chuyển dịch đặc nét phản ứng trong xã hội loài người sang môi tương quan với thế giới vô tri hay thiên nhiên với con người. Khi ai đó mà chúng ta nhìn ngắm, họ cảm giác rằng mình đang bị ai đó nhìn và rồi anh ta nhìn lại chúng ta. Để kinh nghiệm aura của hiện tượng, chúng ta nhìn chúng theo cách thức mong đợi nó với khả thể chúng nhìn lại chúng ta.⁶²

Như thế, chúng ta hiểu hơn về lý do tại sao Benjamin nhất quyết không thừa nhận nhiếp ảnh mang lại giá trị aura cho một bức hình ngoài lý do là bị sao chép hàng loạt. Diễn hình như bức họa Dauthendey dưới đây:

⁵⁸ Ibid., 160.

⁵⁹ Mai Sơn, *101 Triết Gia* (TPHCM: Tri Thức, 2007), 341.

⁶⁰ Walter Benjamin, *The colour of experience* (London: Routledge, 1998), 4.

⁶¹ Ibid.

⁶² Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writings*, 338.



Ánh nhìn của chủ thể trong bức ảnh sẽ không thể tồn tại mà không có sự khúc xạ quang học của máy móc. Nói theo một cách khác, chủ thể đã đưa ra một cái nhìn chân thực và cá vị vào cái ống kính máy ảnh, các điều kiện được sắp đặt trong phòng chụp và sự đứng yên nhìn vào máy ảnh để đủ giờ phơi sáng. Chính điều này làm nổi bật lên một kinh nghiệm bị ngắt đoạn mà Eduardo Cadava đã bình luận: “giữa một ánh nhìn có thể đáp trả một ánh nhìn khác và một ánh nhìn không thể làm như thế.”⁶³ Với loại hình nghệ thuật tranh vẽ của các danh họa nổi tiếng, Benjamin đánh giá rằng chúng đã được phác họa và chế tác ra trong một khung cảnh và thời gian nhất định. Người nghệ sĩ đã kinh nghiệm được cái đẹp từ thế giới quan qua đôi mắt quan sát của mình. Trong không gian và thời gian, người nghệ sĩ sáng tạo ra nghệ phẩm mang vẻ đẹp

và kinh nghiệm về aura. Điểm đặc biệt chính là dòng lịch sử tính của aura được bồi đắp theo năm tháng. Cái aura sẽ được cảm thụ theo thời gian tuy nghệ phẩm bị phai màu theo thời gian.

Từ đây, chúng ta có thể thấy tư tưởng của Benjamin trở nên kỹ lưỡng hơn trong lĩnh vực nghệ thuật. Aura của Benjamin không chỉ mang chiều kích không gian và thời gian để thiết lập nên một sự thẩm mỹ độc nhất của một nghệ phẩm, ông trình bày về một yếu tố khiến cho nghệ phẩm ấy trở nên bất khả thay thế bằng “kinh nghiệm mang chiều kích lịch sử về thế giới”

Nhìn ngắm một bức ảnh chụp, kinh nghiệm về vẻ đẹp của chủ thể và sự nhìn ngắm aura của nhau giữa chủ thể và đối tượng bị gián đoạn bởi máy ảnh hay máy quay phim. Vì thế, sản phẩm cho ra sẽ đẹp mắt nhưng không hề mang lại kinh nghiệm gì cho người xem. Bởi chúng ta chỉ có được những thông tin ít ỏi về bức ảnh đó và chỉ là kẻ tri nhận thực tại cách gián tiếp. Cái nhìn của chủ thể trong ảnh tương chừng như đang nhìn chúng ta nhưng thực ra là cái nhìn vào trong ống kính. Kinh nghiệm đưa tới cho chủ thể trong ảnh chính là kinh nghiệm trực diện với máy ảnh với sự điều chỉnh từ người chụp ảnh, còn kinh nghiệm dành cho người xem chính là thứ kinh nghiệm nhìn vật được chụp thông qua cái ngắm nghía vào ống kính.

Kinh nghiệm được đưa đến từ hình ảnh kỹ thuật không còn bị bó hẹp trong một không gian cụ thể và một thời gian xác định nữa. Các bức ảnh có thể tồn tại trong nhiều không gian khác nhau và tại nhiều thời điểm khác mà vẫn giữ nguyên chất lượng hình ảnh. Như vậy, sản phẩm công nghệ không mang lại một kinh nghiệm aura bền vững. Thay vào đó, những sản phẩm hình ảnh sao chép chỉ mang lại cái vui thích cho giác quan cách tạm thời. Hình ảnh chỉ trình bày về đối tượng tại một thời điểm mà nó tồn tại hơn là trình bày về nó như một sự xuất hiện của hiện tượng mang ý nghĩa độc nhất. Hình ảnh từ công nghệ có thể sao chép lại bằng in ấn. Bức ảnh hiện tại sẽ chẳng có gì thay đổi so với bức ảnh được in ra vào nhiều năm sau.

Kinh nghiệm mà Benjamin muốn đưa ra như là một cách thức nhìn thế giới một cách trọn vẹn như một hiện tượng. Benjamin đã dựa trên những tư tưởng của Immanuel Kant trình bày về kinh nghiệm để phác họa nên một kiểu kinh nghiệm thực tại riêng cho mình. Cái kinh nghiệm của ông không còn dừng lại ở chỗ tìm ra đâu là thuần túy trong việc tri nhận thế giới quan mà Kant đã trình bày, kinh nghiệm về cái đẹp aura của Benjamin đưa người ta đến chỗ tìm về cái mỹ trong thế giới với trọn vẹn những gì nó tỏ lộ cho. Dĩ nhiên, mắt của con người chỉ có thể nhìn và cảm thụ cái đẹp trong một khoảng không gian và một đoạn thời gian nhất định, chính vì thế,

⁶³ Eduardo Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History* (Princeton, N.J., 1997), 120.

thế giới được khắc họa vào trong nghệ phẩm bằng chính những kinh nghiệm mà người nghệ sỹ có được khi kinh nghiệm được cái aura của thế giới và của đối tượng mình tri nhận.

Việc sáng tạo ra một nghệ thuật độc đáo và không thể nào sao chép được không chỉ dừng lại là một sản phẩm nhưng là cách thức đề cập đến sự hiện hữu của hiện tượng trong thế giới khả giác. Sự nhìn ngắm thế giới như chính nó tỏ lộ cho chủ thể cũng là khoảnh khắc con người kinh nghiệm được mình đang chìm đắm trong một thế giới chứa đầy aura. Một nghệ phẩm ra đời không chỉ là sản phẩm để trưng bày, hơn thế, nghệ phẩm nắm giữ cái mỹ aura của thế giới và sẽ tồn tại trong dòng lịch sử.

Giá trị đích thực của một tác phẩm nghệ thuật

Giá trị đích thực của một tác phẩm nghệ thuật đã được nhiều nhà tư tưởng trong trường phái Frankfurt đề cập đến. Vấn đề này đã được Walter Benjamin khai triển một cách cụ thể để như là một bước đi chắc chắn nhằm làm nổi bật vị trí cao cả mà một tác phẩm nghệ thuật đã từng có. Các yếu tố chính yếu như chủ thể, đối tượng, không gian và thời gian sẽ được lần lượt trình bày để làm nổi bật giá trị đích thực mà Benjamin muốn nhấn đến.

Về cơ bản, “tác phẩm nghệ thuật bao giờ cũng có thể tái tạo. Cái gì con người làm ra thì bao giờ cũng làm lại được bởi con người. Sao chép cũng là việc của học trò để tập luyện trong nghệ thuật, của các bậc thầy dùng để phổ biến tác phẩm mình làm ra và cũng có thể là để trục lợi.”⁶⁴

Tuy nhiên, trong thời đại công nghiệp và sản xuất hàng loạt, việc tái tạo một tác phẩm nghệ thuật đã vượt ra khỏi khuôn khổ của những điều kể trên. Công nghệ in ấn, nhiếp ảnh, điện ảnh... đã khiến cho việc tái tạo trở thành một hành vi sao chép hơn là chế tác nghệ thuật. Một mặt nào đó, hành vi sao chép giúp cho những tác phẩm nghệ thuật được đến tay những người ái mộ một cách dễ dàng hơn, khán giả của những tác phẩm nghệ thuật được tăng lên đáng kể về mặt số lượng và nhiều dạng chất liệu làm cho sự lựa chọn lưu trữ một tác phẩm nghệ thuật trở nên dễ dàng hơn bao giờ hết. Thế nhưng ở một mặt khác, việc sao chép những tác phẩm nghệ thuật đã làm thay đổi về chức năng tính của một tác phẩm nghệ thuật. Một cách cụ thể hơn, tác phẩm nghệ thuật đã biến đổi từ một hữu thể biểu trưng cho tính thẩm mỹ từ sự tri nhận thế giới của con người thành một công cụ giải trí của khán giả.

Trên hết, chủ thể tri nhận aura là yếu tố không thể thiếu trong việc xác định giá trị đích thực cho một tác phẩm nghệ thuật. “Ngay cả bản sao hoàn hảo nhất, nó vẫn thiếu yếu tố “ở đây và bây giờ” trong không gian và thời gian- sự tồn tại độc nhất của tác phẩm nghệ thuật ở nơi nó hiện diện. Chính sự tồn tại độc nhất đó chứ không phải điều gì khác là yếu tố quyết định hành trình lịch sử mà nó phải tuân theo trong quá trình hiện hữu.”⁶⁵

Khoa học hiện đại xuất hiện và công nghiệp in ấn lên ngôi trong những năm đầu của thập niên 80 đã làm cho những tác phẩm hội họa dần dần tiệm cận với đồng đảo người yêu nghệ thuật. Tuy nhiên, như Benjamin đã trình bày ở trong tiểu luận của mình, một sản phẩm sao chép hoàn hảo đến đâu cũng không thể chứa đựng hết cái chân thực nơi một tác phẩm. Yếu tố không gian và thời gian là hai yếu tố nền tảng giúp cho một tác phẩm nghệ thuật trở nên độc nhất (*Uniqueness*).

Ở đây, chúng ta có thể suy xét đến hai phương pháp sao chép từ một tác phẩm nghệ thuật đó là sao chép thủ công và sao chép công nghiệp. Bản chất của sao chép thủ công là người thực hiện sẽ dựa trên những quan sát và dùng mọi cảm năng của bản thân để làm ra một bản sao gần như

⁶⁴ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” I.

⁶⁵ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” II.

giống với nguyên bản nhất. Chúng ta có thể thấy được rằng việc sao chép thủ công khiến cho người thực hiện sao chép tác phẩm bị lệ thuộc hoàn toàn vào tác phẩm nguyên bản. Người sao chép phải căn cứ một cách khắt khe nhất về chiều cao, chất liệu, thần thái cho đến cả những chi tiết phụ họa trong tác phẩm. Đi xa hơn, chúng ta có thể nói rằng tính sáng tạo trong nghệ thuật ở phương diện sao chép thủ công gần như biến mất hoàn toàn.

Tiếp đến, sao chép công nghiệp với máy móc sẽ làm cho công việc trở nên độc lập hơn so với bản chính. Công việc sao chép sẽ sử dụng máy móc để cho ra những bản sao như nguyên bản mà không cần bất kì một nguyên tắc nào cần tuân theo. Điển hình như trong nhiếp ảnh, người ta có thể sao chép ra nhiều phiên bản với độ to, độ rộng khác nhau mà chắc chắn rằng nó sao chép luôn cả những chi tiết mà mắt thường của con người không thể thấy được nếu thực hiện bằng thủ công. Nhiếp ảnh chỉ cần chụp lại một lần để cho ra âm bản rồi từ đó có thể in ra hàng ngàn tấm ảnh giống nhau hoàn toàn.

Cả hai hình thức sao chép kể trên có một điểm khác biệt đó là độ phổ thông của sản phẩm được sao chép. Việc sao chép thủ công sẽ cho ra một số lượng sản phẩm hạn chế hơn so với sản phẩm sao chép bằng máy móc. Điều này khiến cho các sản phẩm sao chép từ nguyên bản của máy móc “đền với nhiều khán giả và vượt ra khỏi phạm vi của nguyên bản”.⁶⁶ Ví dụ như nhờ công nghệ in 3D mà tượng nữ thần Venus có thể hiện diện ở nhiều bảo tàng, nhiều trung tâm thương mại và nhiều sảnh chờ khách sạn trên thế giới trong cùng một thời gian.

Người ta có thể sao chép ra nhiều bản khác nhau từ nguyên bản và ngay cả chất liệu cũng có thể giả lập trở thành hệ màu sắc đồng đại đồng niên. Thế nhưng thời gian tính và không gian tính của những sản phẩm sao chép đã bị thất thoát. Vậy thời gian tính và không gian tính của một tác phẩm nghệ thuật giúp được gì trong việc xác định giá trị đích thực của một tác phẩm nghệ thuật? Walter Benjamin đã chỉ rõ điều này: “Ngay cả bản sao hoàn hảo nhất, có một điều vẫn thiếu đó là ‘ở đây và bây giờ’ trong không gian và thời gian- sự tồn tại độc nhất của tác phẩm nghệ thuật ở nơi nó hiện diện.” Sự đích thực của một tác phẩm gói gọn trong nguyên bản với không gian mà nó được tạo ra và trong thời gian mà nó tồn tại. Sự xuất hiện của hiện tượng trong thế giới đã được con người tri nhận qua việc cảm thụ cái aura của nó để rồi dùng điều đã cảm được phác họa nên một tác phẩm. Điều này không gì khác hơn là cách thức mà con người tri nhận thế giới qua việc trình bày lại thế giới qua kinh nghiệm.

Trong thời gian, nguyên bản có tư cách chứng nhân lịch sử ngay tại một không gian cụ thể. Benjamin đã phát biểu: “kỹ thuật sao chép đã tách đối tượng được sao chép khỏi lĩnh vực truyền thống. Bằng cách sao chép ra nhiều bản sao, nó đã đem sự tồn tại hàng loạt thay thế sự tồn tại độc nhất của đối tượng ấy. Và bằng cách cho phép bản sao đến với người tiếp nhận trong từng hoàn cảnh khu biệt, nó đã cập nhật đối tượng được sao chép.”⁶⁷ Benjamin phát biểu điều này bởi ông đã tiếp cận khái niệm aura dựa trên chức năng nghi lễ tôn giáo của nghệ thuật. Theo đó, kinh nghiệm thẩm mỹ luôn luôn được soi dẫn trong bầu khí của lịch sử.

Trong hội họa, không có ký tự chữ viết, không có thuộc tính của hình ảnh nào bị tách biệt khi cấu thành, không một chi tiết nào bị bỏ đi vì tính liên tục của tác phẩm và không một sai lệch nào về mặt ý nghĩa. Chỉ có duy nhất cách biết chắc rằng nghệ phẩm Lurcetia trước mặt chúng ta đây là đích thực là vì nó được hình thành một thực tại lịch sử tính. Nó là tác phẩm thực sự được làm ra bởi Rambrandt với một cuốn sổ ghi chép những thông tin cơ bản về bức họa cũng như các đời sở hữu của nó. Theo đó, sự xác định vật lý của tác phẩm do bởi bàn tay của người nghệ sỹ đã kéo theo khái niệm giả mạo về một tác phẩm nào đó chỉ mang ý nghĩa trong hội

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

họa.⁶⁸ Sự xuất hiện của một nghệ phẩm cũng là sự xuất hiện đồng thời một hành động, một hiện tượng, một sự vật trong cái cảm năng của chủ thể. Do đó, nó mang trong chính cái hiện hữu của nghệ phẩm là chiều kích không gian và cái thời gian mà nó được cho ra đời.

Chúng ta có thể rút ra được một suy nghĩ rằng giá trị đích thực của một tác phẩm nghệ thuật không dừng lại ở cái chức năng mà nó đang thực hiện nhưng là dòng lịch sử mà nó đang trải ra để biểu lộ cái độc nhất của mình. Cụ thể hơn, giá trị đích thực sẽ được tri nhận khi chủ thể là con người kinh nghiệm trực tiếp đối tượng trong một không gian cụ thể và một thời gian xác định. Giá trị này sẽ là uy thế mà một tác phẩm có được trước những sản phẩm sao chép khác. Uy thế của nghệ phẩm được gắn liền với giá trị lịch sử mà chính đối tượng đóng góp sự hiện hữu của nó trong bầu khí toàn thể thế giới khách quan.

Chức năng của một tác phẩm nghệ thuật

Sau khi tìm hiểu về giá trị đích thực của một tác phẩm nghệ thuật, phần này sẽ trình bày về chức năng của một tác phẩm nghệ thuật. Chức năng của một tác phẩm không chỉ giúp cho chúng ta hiểu về vai trò của nghệ thuật trong đời sống của con người nhưng còn phác họa về sự phát triển của quá trình tri nhận thế giới của con người qua nghệ thuật.

Trong phần IV, Benjamin đã nói đến “Tính duy nhất của một tác phẩm nghệ thuật đồng nhất với sự gắn kết của nó với bối cảnh của truyền thống”. Nghĩa là, giữa nghệ thuật và truyền thống có một mối dây liên hệ mà từ đó nghệ thuật có vị trí nhất định cho mình.

Ngay ban đầu, nghệ thuật được dùng như một cách thức để giao tế với thần linh của các thầy mo, phù thủy. Những hình vẽ trên vách các hang động dường như không phải dành cho những giao tế bình thường nhưng là cách thức để con người có thể tương giao với thần linh trong các nghi lễ. Các bộ lạc Châu Phi cũng thường vẽ lên thân thể những hình tượng nhiều màu sặc trong các lễ nghi cúng bái các vụ mùa và trong các cuộc giao tranh.

Dần dần, các hình vẽ, biểu tượng, trạm khắc được sử dụng trong các nghi lễ tôn giáo. Các tượng thần của Hy-lạp, ảnh tượng các thánh trong Giáo Hội Công Giáo. Đặc biệt là có những bức họa hay vật dụng trạm khắc chỉ được chiêm ngắm vào những dịp đặc biệt và chỉ có số ít người có thẩm quyền được xem. Ví dụ, Hòm Bia Thiên Chúa chỉ được cố định một số ngày trong năm và chỉ có thượng tế của năm đó mới được tiếp cận với cự ly gần mà thôi. Benjamin đã khẳng định rằng: “sự hiện hữu của tác phẩm với cái Aura của nó không bao giờ hoàn toàn tách khỏi chức năng nghi lễ đó”.⁶⁹ Một ví dụ khác đó là tượng thần Venus của Hy-lạp. Cùng đứng trước tượng nữ thần, những pháp sư Hy-lạp sẽ sùng bái như một vị thần vĩ đại trong đền thờ, còn các tu sỹ Công Giáo thời Trung cổ chỉ xem nó như là một ngẫu tượng. Tuy thái độ của cả 2 chủ thể trước đối tượng là tượng thần Venus có khác nhau nhưng cái độc nhất của aura nơi bức tượng hoàn toàn giống nhau.

Khi nền công nghiệp tư bản xuất hiện với nhiếp ảnh và điện ảnh đã là thay đổi một số chức năng quan trọng của một tác phẩm nghệ thuật. trong đó phải kể đến chức năng xã hội của nghệ thuật. Và Benjamin đã phải thốt lên rằng: “lần đầu tiên trong lịch sử thế giới, đã giải phóng tác phẩm nghệ thuật khỏi kiếp ăn theo nghi lễ”.⁷⁰

Cụ thể, khi một tác phẩm nghệ thuật thoát ra khỏi phạm vi nghi lễ của mình, nó sẽ thực hiện chức năng xã hội của mình dựa trên nền tảng là chính trị. Ví dụ như bức họa về “*Bữa ăn cuối*

⁶⁸ Nelson Goodman, *Languages of Art* (New York: Bobbs-Merrill, 1968), 112.

⁶⁹ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” IV.

⁷⁰ Ibid.

cùng- *The Last Supper*” khi không còn đóng vai trò nghi lễ của mình khắc họa lại chân lý trong niềm tin Ki-tô Giáo, khi nhìn vào đó các tín hữu tin rằng Đức Giê-su đã ăn bữa này để giã biệt các môn sinh. Chủ thể dần không còn tri nhận một giá trị siêu nhiên nơi bức tranh nữa và sẽ có nguy cơ bức tranh trở thành vật trang trí cho phòng khách của một biệt phủ nào đó, dù gia đình ấy không có niềm tin Công giáo. Hay bức tranh ấy có thể trở thành một hình trang trí trên kính của một phòng ăn.

Như vậy chúng ta có thể thấy sự thay đổi trong chức năng của nghệ thuật, đồng thời từ đó xuất hiện sự thay đổi trong cái đối cực khi trình bày một tác phẩm nghệ thuật. Cái đối cực ấy là sự kín ẩn cho sự tôn sùng tuyệt đối và phổ thông của giá trị trưng bày.

Sau cuộc khủng hoảng công nghiệp hóa, sự suy mất giá trị của các tác phẩm nghệ thuật đã khiến cho sự tri nhận thẩm mỹ của khán giả giảm sút và kéo theo chức năng của nghệ thuật chỉ còn là chức năng trưng bày. Con người ta từ việc tiếp cận với một tác phẩm bằng thái độ cung kính, chiêm ngắm và trầm tư để mình thắp vào tác phẩm thì nay lại xem một tác phẩm như vật giải trí thông thường. Vì thế, để gìn giữ giá trị tôn sùng sẵn được đặt để cho các tác phẩm nghệ thuật, người ta phải đem cất giấu nó đi và số lượng tiếp cận rất hạn chế. Ví dụ như bức tượng trạm khắc đá về Thánh Inhaxio Loyola tại nhà thờ Gesù-Rome. Bất kì ai muốn đến và chiêm ngưỡng tuyệt tác ấy, người ta phải đợi đúng vào ngày 31/7 hằng năm. Các ngày khác trong năm, bức tượng Thánh Inhaxio Loyola được phủ một lớp vải. Việc đó được giải thích là một phần tránh sự xa hoa từ những viên đá quý mang lại cho người xem, một phần và vì để tập trung cho phần mộ của thánh nhân phía bên dưới. Gần gũi hơn là lễ hội dựng cây nêu ngày tết của một số dân tộc vùng cao, khi thoát khỏi không gian cúng tế thần rừng của các thầy mo và chiều kích tâm linh, việc dựng cây nêu lại được trình bày như là một màn biểu diễn để giới thiệu văn hóa của các dân tộc vùng cao cho các đoàn khách du lịch.

Vì thế, Benjamin cho rằng: “khi các thực hành nghệ thuật khác nhau được nhấc khỏi vòng ôm của nghi lễ, cơ hội để trưng bày sản phẩm của chúng cũng tăng lên”.⁷¹ Nhiếp ảnh và điện ảnh khiến cho aura của một tác phẩm nghệ thuật nổi bật lên trong chức năng trưng bày. Bức tranh nàng *Mona Lisa* có thể di chuyển nhiều nơi để trưng bày hơn là bức tượng thần Zeus trong đền thờ Hy Lạp. Phim chiếu rạp có lẽ sẽ tiếp cận với đại đa số công chúng hơn là một vở kịch diễn trong sân khấu.

Tuy nhiên, chức năng nghi lễ thờ phượng của một tác phẩm nghệ thuật vẫn còn một căn cứ cuối cùng mà không bị sự sao chép công nghiệp hóa làm triệt tiêu đó là chức năng tưởng nhớ nơi gương mặt của con người. Ngay từ thời đầu của Nhiếp Ảnh là những tác phẩm chụp chân dung. Giá trị nghi lễ của bức ảnh được nhận ra khi người ta dùng các bức ảnh chân dung để tưởng nhớ người đã khuất. Benjamin nói rằng: “Aura đã lóe lên lần cuối trong vẻ đẹp bất chợt thoáng qua của một gương mặt của con người trên những bức ảnh thuở nhiếp ảnh sơ khai. Đó chính là điều khiến chúng có một vẻ đẹp u sầu và không gì sánh nổi. Nhưng con người rút lui khỏi nhiếp ảnh ở đâu thì giá trị trưng bày bắt đầu biểu lộ ưu thế trước giá trị tôn sùng ở đó.”⁷²

Cuối cùng, chức năng chính trị nổi lên trong thời đại lên ngôi của Chủ Nghĩa Xã Hội. Điển hình như những tác phẩm của nhiếp ảnh gia Atget, các tác phẩm của ông xoay quanh đề tài là những con đường của thành phố Paris vắng vẻ. Trong những tác phẩm của ông, yếu tố chứng nhân lịch sử được làm nổi bật lên khi cho thấy rằng người tác giả đang chú ý ghi lại sự lạnh lẽo không bóng người của những con đường và người ta chụp nó để truy tìm chứng cứ. Từ bức ảnh, chúng ta thấy được “ý nghĩa chính trị ẩn tàng trong đó”. Nhiếp ảnh mang đến cái nhìn về thế giới như là sự đánh mất tương giao giữa con người về môi trường sống xung quanh và với nhau. Chức

⁷¹ Ibid., V.

⁷² Ibid., VI.

năng chính trị của nhiếp ảnh đó chính là sự dẫn dắt và áp đặt nội dung về thể giới cho người xem thông qua chú thích và giải thích mang tính tuyên truyền cho số đông.

Kết luận

Tiểu luận Nghệ thuật trong thời đại sản xuất hàng loạt của Walter Benjamin đã khai thác triệt để khái niệm aura. Benjamin đã lấy aura làm tiền tiêu cho những suy tư của mình về một nền nghệ thuật đang ngày càng thay đổi một cách mạnh mẽ trong nền sản xuất tư bản. Các giá trị vốn tồn hữu từ rất lâu của nghệ thuật trong các nghi lễ và phụng tự dần dần bị đẩy lùi để nhường chỗ cho một lối nẻo nghệ thuật nghe-nhìn.

Aura như là hơi thở của thể giới và điểm độc nhất của hiện tượng. Aura không thể cảm nắm hay sao chụp lại được. Aura chỉ được kinh nghiệm trong mối tương quan giữa con người và thể giới. Nếu đánh mất yếu tố kinh nghiệm từ phía chủ thể là con người, aura sẽ không thể được tri nhận một cách trọn vẹn. Benjamin đã trung dẫn ra những nguy hại từ khoa học kỹ thuật gây ra cho sự biến mất của aura trong tiến trình sản xuất hàng loạt.

Aura trong các sản phẩm của nhiếp ảnh bị xóa nhòa đi bởi sự in ấn hàng loạt của máy móc. Cái đẹp của hiện tượng trong thế giới nay được tri nhận qua ống kính và bàn tay của con người đã bị xa rời khỏi những công đoạn của nghệ thuật đó là việc chế tác. Hình ảnh được cho vào khung có sẵn trong lý trí của chủ thể và áp dụng kỹ thuật để tạo nên một thế giới hoàn toàn khác biệt so với thực tế. Nhiếp ảnh xóa đi cái hài hòa của aura khi các mảng tối được làm sáng thêm, chủ thể phải nhìn chăm chú vào ống kính trong khoảng thời gian nhất định để thu hình... Chủ thể kinh nghiệm aura của thế giới bằng cách chìm đắm vào chính nó thì nay lại để cho mình được chìm vào máy ảnh vốn là vật vô tri. Thực tại về một sự hiện hữu của thế giới trong bức ảnh sao chép hoàn toàn bị bóc ra khỏi không gian và thời gian của nó. Bức ảnh chỉ nói lên một điều đó là hiện tượng trong ảnh đã có ngay lúc chụp, còn kinh nghiệm của chủ thể và kinh nghiệm về aura của đối tượng dường như là thứ máy ảnh không thể nào sao chép lại được.

Aura trong phim ảnh lại bị đối xử tàn tệ hơn khi thực tại bị cắt ra thành nhiều đoạn nhỏ để rồi làm nên một thế giới không có thực. Trong phim, aura của người diễn viên được tiếp nhận qua lăng kính của máy quay từ nhiều góc máy. Người diễn viên tạm rời cái aura của mình khi vai diễn của họ và kinh nghiệm về cái đẹp trong vai diễn bị cắt rời theo ý của đạo diễn và kỹ thuật của người quay. Nét diễn buồn được quay cận cảnh, nét hỗn loạn được quay nhiều góc máy và toàn cảnh. Tất cả những gì xảy ra trên phim đều được diễn viên lặp đi lặp lại nhiều lần và trở nên những chất liệu cho ý tưởng nhà sản xuất muốn khai thác. Khán giả cũng không được chiêm ngưỡng cái aura nơi người diễn viên nhưng chỉ được xem sản phẩm của máy móc. Điều này đưa đến một thế giới nhìn qua lăng kính máy quay và được định hướng của người đạo diễn. Việc khóc, cười, phẫn nộ của khán giả được phỏng đoán theo từng cú máy. Nói một cách khác, thực tại trong phim đến khán giả là một thực tại phân mảnh và xa lạ.

Ngang qua việc tìm hiểu và nghiên cứu những phân tích về Aura của Walter Benjamin, tư tưởng của ông đã góp phần gióng lên một hồi chuông phản tỉnh đến một sự đi xuống của nghệ thuật và trào lưu chạy theo số đông của những người làm nghệ thuật. Aura không chỉ là một khái niệm để chỉ đến sự độc nhất của hiện tượng trong thế giới nhưng nó là kết quả của một quá trình kinh nghiệm thế giới của con người. Aura đóng vai trò như là trung gian giữa chủ thể và đối tượng. Một khi aura được tri nhận trong tiến trình kinh nghiệm, cái biết của chủ thể và một đối tượng sẽ trở nên một kinh nghiệm về thế giới như chính nó tỏ bày cho mình.

Thư mục tham khảo

- Arnheim, Rudolf. *Film As Art*. London: University of California Press, 1957.
- Benjamin, Walter. *Illuminations- Essays and reflections*. Edited by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York : Schocken Books , 1968.
- . *On Hashish*. Translated by Howard Eiland & others. London : The Belknap Press, 2006.
- . *On Photography*. Translated by Esther Leslie. London: Reaktion Books Ltd, 2015.
- . *The colour of experience* . London : Routledge , 1998.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility." *Grey Room* (The MIT Press) 39 (2010): 11-38.
- . *Walter Benjamin: Selected Writings, 4: 1938–1940*. Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings. Belknap Press, 2006.
- D'Haeyere, Steven Jacobs and Hilde. "Frankfurter Slapstick: Benjamin, Kracauer, and Adorno on American Screen Comedy." *October Magazine* (Massachusetts Institute of Technology) 160 (2017): 30–50.
- Duhamel, Georges. *Scènes de la vie future*. Paris : Mille et une nuits, 2003.
- Ferris, David S. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*. New York: Bobbs-Merrill, 1968.
- Hansen, Miriam Bratu. "Benjamin's Aura." *Critical Inquiry* (The University of Chicago Press) 34 (2008): 336-375.
- Hansen, Miriam. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. University of California Press, 2012.
- Kant, Immanuel. *Phê Phán Lý Trí Thuần Túy -tập 1*. Dịch bởi Bùi Văn Nam Sơn. Hà Nội : NXB Văn Học , 2014.
- Krauss, Rosalind. "A Note on Photography and the Simulacral." *October* (The MIT Press) 31 (1984): 49-68.
- Peim, Nick. "Walter Benjamin in the Age of Digital Reproduction: Aura in Education: A Rereading of 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'." *Journal of Philosophy of Education* (Edgbaston) 41, no. 3 (2007): 363-380.
- Quint, L. Pierre. *L'art Cinématographique*. Librairie Félix Alcan, 1927.
- Rochlitz, Rainer. *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*. Translated by Jane Marie Todd. New York: Guilford Press, 1995.
- Singerman, Howard. *Art History, After Sherrie Levine*. London: University of California Press, 2011.
- . *Art History, After Sherrie Levine*. London : University of California Press, 2011.

—. *Art Subjects: Making Artists in the American University*. University of California Press, March 1999.

Son, Mai. *101 Triết Gia*. TPHCM : NXB Tri Thức, 2007.

Sudheer, Meera. *Thehindu.com*. February 15, 2020. <https://www.thehindu.com/opinion/open-page/humanoids-and-the-erosion-of-aura/article30829743.ece> (accessed February 3, 2021).

Thi, Lm Nguyễn Hữu. Lm Nguyễn Hữu Thi, *Lịch sử Triết học Tây Phương- Từ thời Cổ đại đến ngày nay*. Trung Tâm Mục Vụ Công Giáo Việt Nam, n.d.

Về tác giả

JB Nguyễn Phi Long là tu sĩ Dòng Tên Việt Nam. Thầy Long hiện là sinh viên tại Học viện Thánh Giuse Dòng Tên Việt Nam.

JB Nguyen Phi Long, a brother of the Society of Jesus, Vietnam, is a student of Theology at Saint Joseph Jesuit Scholasticate, Vietnam