

Dương Tường

chỉ tại con

Chích Chòe

tạp luận



nhà nam



NHÀ XUẤT BẢN
HỘI NHÀ VĂN



Chân dung Dương Tường
(mực nho)
Bùi Xuân Phái

Chỉ tại con chích chòe

Copyright © Dương Tường

Xuất bản theo hợp đồng sử dụng tác phẩm giữa Công ty Văn hóa & Truyền thông Nhã Nam và tác giả, 2009.

Bản quyền tác phẩm đã được bảo hộ. Mọi hình thức xuất bản, sao chụp, phân phối dưới dạng in ấn hoặc văn bản điện tử, đặc biệt là việc phát tán trên mạng Internet mà không có sự cho phép bằng văn bản của Nhà xuất bản là vi phạm pháp luật và làm tổn hại đến quyền lợi của nhà xuất bản và tác giả. Không ủng hộ, khuyến khích những hành vi vi phạm bản quyền. Chỉ mua bán bản in hợp pháp.

DƯƠNG TƯỜNG

Chỉ tại con chích chòe

Tập luận

(Tái bản có bổ sung)



NHÀ XUẤT BẢN
HỘI NHÀ VĂN

Tôi lạ lắm ông Dương Tường

(Thay lời tựa)

PHẠM XUÂN NGUYỄN

Mượn cách nói này của một anh bạn nhà văn, tôi: lạ lắm ông Dương Tường.

Ông là nhà báo? Dịch giả? Nhà phê bình văn học? Nhà phê bình mỹ thuật? Nhà phê bình âm nhạc? Nhà phê bình sân khấu? Nhà thơ?

Đúng cả.

Nhà báo, ông đã từng làm phóng viên Thông tấn xã, đã từng viết cuốn *Thuyền trưởng*, truyện ký về Anh hùng Lao động Hồ Xuân Tuyên, thuyền trưởng một đội tàu đánh cá ở Hải Phòng - bạn ông, nhà văn Bùi Ngọc Tấn hồi ức lại thế.

Dịch giả, ông quá nổi về mặt này, người chuyển ngữ từ tiếng Anh, tiếng Pháp ra tiếng Việt những tác phẩm nổi tiếng của văn học thế giới: *Anna Karenina* (Lev Tolstoi, Nga), *Đất dữ* (Jorge Amado, Brazil), *Cuốn theo chiều gió* (Margaret Mitchell, Mỹ), *Đồi gió hú* (Emily

Brontë, Anh), *Cội rễ* (Alex Haley, Mỹ), *Alexis Zorba* (Nikos Kazantzaki, Hy Lạp), *Con đường xứ Flandres* (Claude Simon, Pháp), *Bức thư của người đàn bà không quen* (Stefan zweig, Áo), *Người đưng* (Albert Camus, Pháp), nhiều vở kịch của Shakespeare như: *Othello*, *Anthony và Cleopatra*, *Đêm thứ 12*, v.v... Hiện ông đang làm gần xong tiểu thuyết *Cái Trống thiếc* của Günter Grass, nhà văn Đức, Nobel văn học 1999. Ông tự coi mình là một người dịch a-ma-tơ (tài tử), nhưng quan niệm “người dịch có cá tính có thể và cần phải rất tự do sáng tạo trong giới hạn của nguyên tác, một bản dịch lý tưởng phải là một tác phẩm trong đó người dịch là đồng tác giả”.

Nhà phê bình văn học, hãy nghe ông Tường giải một nỗi buồn của Nguyễn Tuân: “*Xưa nay, người ta ưa nhìn Nguyễn Tuân như một mặc khách không ngừng bị ám ảnh bởi nỗi khao khát xê dịch, luôn luôn thềm đi, cuồng đi. L’invitation au voyage - mà anh dịch rất hay là Thỉnh Du - đó là khúc nhạc quyến rũ nhất đối với lòng chàng lãng tử họ Nguyễn. Nhưng những năm cuối đời, những chuyến đi xa dường như không cám dỗ anh nữa. Phải chăng nỗi cuồng đi đã nguội lạnh trong anh? Tôi, tôi nghĩ thế này: Có lẽ, như Celine làm cuộc viễn du đến tận cùng đêm, anh cũng thấy cần dành thời gian còn lại để hoàn thành cuộc viễn du đến tận cùng lòng mình. Và chẳng, theo tôi, cuộc hành trình lớn nhất, dài nhất trong đời anh - mà anh chưa đi hết - đó là cuộc hành trình chữ. Với anh, mỗi lần động bút là một chuyến phiêu du - du lịch trên địa đồ chữ nghĩa...”. Còn đây, ông viết về Raymond Carver - một Chekhov của nước Mỹ*

hậu hiện đại: “Độc Carver, tôi không khỏi liên tưởng đến Chekhov, một Chekhov - dĩ nhiên ở tầm khiêm tốn hơn - của nước Mỹ ngập ngụa trong tàn bạo, nhảm chán, trong sự tầm thường đến ê chề, một nước Mỹ đã đánh mất sự ngây thơ của mình đồng thời đánh mất luôn cả khả năng đón nhận hạnh phúc. Truyện ngắn của Carver tựa như những mẫu giáo khoa về phân hủy. Làm thế nào để đánh hỏng đời mình và đời người khác, để nảy sinh hận thù, điên loạn và tội ác? Carver đã tạo một thế giới thiếu vắng tình yêu, thiếu vắng đến độ dã man. “Chúng tôi nói gì khi bàn về tình yêu” là đầu đề một kiệt tác ngắn của ông. Thật kì lạ, từ lâu lắm rồi người ta đã quên hẳn không còn biết nói gì, nói thế nào về tình yêu. Trái tim bị xâm thực bởi quá nhiều tham vọng nhỏ nhoi đã trở nên khô héo cằn cỗi không còn biết gì đến nhịp đập yêu thương”.

Nhà phê bình mỹ thuật, ông đã tìm hiểu nghìn năm mỹ thuật Việt Nam, đã viết nhiều bài giới thiệu các họa sĩ Việt Nam, nhất là các họa sĩ trẻ ham tìm tòi sáng tạo, với người đọc trong nước và ngoài nước, đã lo phần ngoại văn cho các vụng tập. Ông đã dẫn người xem tranh hiểu những nghịch lý của Bùi Xuân Phái, thách thức của Nguyễn Sáng, tính đương thời truyền thống ở Nguyễn Tư Nghiêm, mặt khuất của định mệnh ở Trần Trung Tín, hành trình vào cái không nhìn thấy nơi Nguyễn Quân, những độc thoại nơi Trần Trọng Vũ... Và ông cùng con gái có hẳn một Gallery Mai tại nhà riêng, ở Hà Nội.

Nhà phê bình âm nhạc, hãy lắng cùng ông “Văn Cao và xung động Icare”.

Nhà phê bình sân khấu, hãy nhìn cùng ông “Vua Lear n chiều”.

Nhà thơ, ông viết nhiều, nhưng chỉ mới in ít, trong tập chung với bạn mình, nhà thơ Lê Đạt, 36 *Bài Tình*. Lối thơ gieo có âm, tạo nghĩa theo chiều biểu âm ông thực hành đã gây bối rối, lúng túng cho những ai chỉ quen một lối đọc, lối duy lý tuyến tính. Thơ ông trong một dòng Trần Dần, Lê Đạt, Đặng Đình Hưng, nhưng ông có mạch riêng. Ông không chỉ làm thơ tiếng Việt, mà còn làm thơ tiếng Anh, tiếng Pháp (đã đăng nhiều trên các báo, tạp chí ở Pháp và Mỹ). Hỏi vì sao, ông bảo, nàng thơ tính đồng đánh như người đẹp, nàng thơ hiện đại khoái tiếng Việt đã đành, còn khoái cả ngoại ngữ, không phải làm dáng, mà để bình đẳng. Thử đọc một đoạn thơ tiếng Anh của Dương Tường viết tại New York City năm 1995:

*I look at America
through
your perversely di tenderness
your vulnerably a gynecology
your frustratingly g sensuality
your waywardly o friendliness
your hopelessly n dynamism
your puzzlingly al pussy*

Đúng, Dương Tường nhà báo, dịch giả, nhà phê bình văn học, nhà phê bình mỹ thuật, nhà phê bình âm nhạc, nhà phê bình sân khấu, nhà thơ.

Nhưng chưa phải đúng thế.

Dương Tường, đúng nhất, người viết.

Như cái tên sách của Roland Barthes "Le Degré zéro de l'écriture" ông muốn dịch thành "Độ không của viết". Viết, chứ không phải lối viết cách viết. Viết - một thao tác, một bút pháp, một chọn lựa, một thái độ, một đổi mới. Viết, chỉ một, là viết, vậy thôi.

Với người viết, điều được đặc biệt quan tâm, chăm sóc, đó là con chữ, con âm.

Ai đầu tiên gọi chích chòe là chích chòe, đó là thi sĩ, là người làm chữ, người tạo âm, là kẻ có tài tạo hóa biến hư ảnh thành thực thể. *"Loại chim ấy ắt đã có từ rất lâu trước đó, người ta hẳn đã nhiều lần thử đặt cho nó một cái tên nhưng không đậu và chỉ đến khi ai đó, trong một lúc chớp thần hứng, bật thốt hai âm tiết chích chòe trùng pấp, không gì thay thế nổi, thì nó mới thực sự tồn tại, thêm cho trời đất một cái gì không chỉ đơn thuần là một loài chim"*.

Khoái cảm đọc Dương Tường, với tôi, là khoái cảm đọc chữ, nghe âm. Dù viết ngắn hay dài, dù là bài khai tử cho một triển lãm hay bài nghiên cứu sâu về một tác giả, tác phẩm, ông đều dụng công lấy chữ, đặt chữ, kỳ cho nói được đích đáng điều cần nói. Tôi râm ran bất ngờ khi ông gọi Nguyễn Tuân là "quốc ngữ", Bùi Xuân Phái là "quốc hoạ". Câu Dương Tường viết về Nguyễn, có lẽ, cũng là điều ông muốn thực thi: *"Trào ra được trên mặt giấy thành chữ, những đàn chữ tươi mẩy, căng mọng electron biểu năng, đôi khi thành những tiệp chữ từng bừng"*. Đoạn thơ tiếng Anh trên phải đọc bản tự dịch tiếng Việt của chính ông mới nghe được hết sự bật nảy của con

chữ và hình ảnh. Nước Mỹ (America = A-mơ-ri-ca) trong mắt ông là một cái Chéo mà ông gọi là “Nàng chéo” (Miss Diagonal):

tôi nhìn nước Mỹ
qua mềm dịu em phi lí chéo
qua phụ khoa em hơ hớ chéo
qua nhục dục em ngao ngán chéo
qua tình thân em ngạo ngược chéo
qua năng động em vô vọng chéo
qua bề he em bối rối chéo

Hiếu Dương Tường, hiểu những điều Dương Tường thoát trào ngọn bút, là hiểu theo cách alchemistic (giả kim).

Nói theo một câu quen thuộc: với một số người, viết của ông, “dị âm nghịch nhĩ”; với một số người khác, viết của ông, “dị âm khoái nhĩ”.

Tôi, tôi thích một số cái ông viết.

Nhưng tôi thích hơn viết của ông.

Tôi lạ lắm ông Dương Tường.

Hà Nội, Rấn 2001.

Phần I

VĂN HỌC - NGÔN NGỮ

Luyện võ cho văn

Trong nghề võ, để đạt được đến trình độ cao, người ta phải khổ luyện không ngừng theo những quy tắc, kỷ luật rất chặt chẽ. Có khi để hoàn thiện một ngón riêng nào đó, người ta phải tự bắt mình theo những điều kiện hết sức cường chế: bịt mắt hoặc trói tay...

Các cụ ta xưa làm thơ theo những niêm luật nghiêm ngặt mà vẫn phóng bút thật tự do khoáng đạt, đó cũng là một cách trói tay để múa võ.

Nhà văn Việt Nam đương đại, theo nhận xét của tôi, dường như có phần trễ nải về mặt rèn tập bút pháp, nói cách khác là ít chú ý luyện võ cho văn mình, mà chủ yếu chỉ cốt lấy nội dung và tư tưởng chủ đề làm đầu. Thiết nghĩ nếu chỉ vụ vào ý mà không chịu làm việc nghiêm túc với chữ thì làm sao thành được văn học.

Xin kể một lò luyện võ cho văn ở Pháp. Vào những năm 1960, một nhóm các nhà văn, nhà thơ, nhà toán học thể nghiệm trong đó có những tên tuổi lớn như Raymond Queneau, George Perec... lập "Xưởng Văn học

tiềm lực" (Ouvroir de Littérature Potentielle, gọi tắt là Oulipo). Những nghệ sĩ này hướng những cố gắng trau dồi nghề nghiệp tới mục đích làm sống lại những hình thức văn chương hiếm hoặc phát minh những thủ pháp mới, và tự ví mình như "những con chuột tạo ra những hang ngách ngoắt ngoéo để tìm cách thoát ra khỏi đó". Raymond Queneau, một trong những người sáng lập "xưởng", nghĩ ra "mẹo" sản xuất 10^{11} bài xonnê (tức một trăm nghìn tỷ) bằng cách hoán vị đến không cùng các câu thơ. Jean Lescure đề xướng phương pháp " $N + 7$ ": cho một văn bản và thay tất cả các danh từ trong đó bằng những danh từ cách nó một quãng 7 từ mục trong cuốn từ điển do mình chọn.

Một dạng tập dượt khác: lipôgram. Đây là loại văn phẩm trong đó tác giả loại bỏ hoàn toàn một chữ cái nào đó. Xưa kia, nhà thơ Hi Lạp Tryphidore (thế kỷ 5 - 6) đã từng viết trường ca Ôđixê theo thủ pháp này: quyển 1 không có chữ *a* (alpha), quyển 2 không có chữ *b* (bêta)... George Perec (1936 - 1982), nhà văn tài năng trong nhóm Oulipo, đã tái hiện lipôgram khi ông viết *La Disparition* (Mất hút), một cuốn tiểu thuyết dài hơn 300 trang trong đó không có một chữ "e" nào. Ta biết rằng tần số của chữ cái này trong tiếng Pháp cao đến mức trong sách báo thông thường, tìm được dù chỉ một câu không có nó là một điều hết sức hãn hữu. Để làm đối tỉ, Perec lại viết một cuốn tiểu thuyết khác trong đó

nguyên âm duy nhất hiện diện là chữ “e”. Quả là những kỳ tích Hercule! Nhà thơ Mỹ nổi tiếng David Shapiro rất ngưỡng mộ nhóm Oulipo. Ông nói: “Nhiều bài thơ của tôi cũng là lipôgram” và nửa đùa nửa thật giải thích thêm: “Tôi bắt đầu thích kiểu tập dượt này từ khi đứa con trai lên 3 của tôi nghịch làm gãy chữ T ở máy chữ của tôi”.

Perec còn rất giỏi soạn *palindrôm*, tức là câu thơ hoặc câu văn đọc xuôi, ngược đều như hệt nhau, gần giống kiểu thơ “thuận nghịch đọc” mà các cụ xưa thường luyện bút, song khó hơn vì thuận nghịch đọc chỉ đòi hỏi đọc ngược lại vẫn thành cú và có nghĩa, đằng này còn thêm một điều kiện là phải giống hệt như khi đọc xuôi. Thí dụ: Esope reste et se repose (Esope ở lại và nghỉ ngơi) hoặc: Madam, I’m Adam (thưa bà, tôi là Adam). Có lần Perec đã viết một palindrôm dài tới 1.200 từ! Cũng là kỳ tích Hercule!

Tôi nhắc lại: đây chỉ là chuyện luyện tay nghề và bài này nhằm chống một quan niệm coi mọi cố gắng tu từ là thứ yếu, là chuyện thuần túy hình thức chủ nghĩa.

5/1988

Những đường parbole tư duy

(Đối thoại với nhà thơ Ngô Thế Oanh)

Ngô Thế Oanh: Cách đây hơn hai mươi năm, khi còn là một học sinh trung học, ở nhà một diễn viên điện ảnh, giữa những sách vở bề bộn, những bức tranh Bùi Xuân Phái với những gam màu nâu hay xám đượm buồn, tôi được biết có những dòng thơ:

Những ngón tay mưa

Dương cầm trên mái...

.....

Những ngón tay mưa

Truối theo phố lạnh.

Màu nâu cảm tính

Đường parbole tư duy...

Sau đó là chiến tranh. Trên những nẻo đường Trường Sơn, không hiểu sao, đôi lúc tôi thường nhớ đến căn phòng người nghệ sĩ điện ảnh và những câu thơ kia.

Mãi gần đây tôi mới được biết đó là thơ anh. Và tuần rồi, trên báo Văn Nghệ: *"Tôi đứng về phe nước mất.../ Một thoáng rợn tên là heo may.../ chiều se sẽ hương..."*. Có những người in hàng mươi tập thơ, nhưng với họ, thơ vẫn hoàn toàn hờ hững. Và ngược lại, hình như với anh, thơ cũng chính là số phận.

Dương Tường: Mình cũng nghĩ vậy đấy, Oanh ạ. Phải, cho phép mình giữ cách xưng hô thân mật này, bởi vì chính cái giọng ta chọn dùng ngay từ đầu, nhiều khi quyết định chất lượng của một cuộc trao đổi. Chỉ riêng cách đặt vấn đề của Oanh đã làm tôi thực sự xúc động. Được biết một đôi câu thơ của mình đã từng là bạn đồng hành với Oanh trên những nẻo đường Trường Sơn, quả là một an ủi lớn. Mà lại là những câu thơ dường như không dính dáng gì đến chiến đấu. Mới hay cái quan điểm hướng lái người viết theo đề tài, chứ không theo những rung cảm thực của tâm hồn, là thô thiển sát đất biết chừng nào!

Trở lại câu chuyện của chúng ta. Mình không tin rằng người ta có thể trở thành nhà thơ. Người ta có thể trở thành kỹ sư, họa sĩ, nhà khoa học, nhà kinh tế, nhà chính trị, thậm chí nhà văn... chứ không thể trở thành nhà thơ. Hoặc anh là thi sĩ, hoặc anh chẳng bao giờ là thi sĩ. Thế thôi. Các cụ ta gọi đó là cái nghiệp, cái căn. Với mình, điều nghịch lý chưa chát nằm ở chỗ: chưa kịp

là nhà thơ, mình đã thành dịch giả. Mình trở thành dịch giả phần vì mê văn học, phần vì hoàn cảnh bắt buộc phải kiếm sống. Thành thật mà nói, đích thị mình là một gã bất đắc chí về mọi mặt: học hành dở dang (mình chưa có nổi tấm bằng trung học phổ thông, Oanh à!), tri thức dở dang, nghề nghiệp dở dang... ấy vậy mà thơ vẫn cứ đeo đẳng réo nợ tôi hoài. Nhiều lúc tôi lang bang sang địa hạt khác: hát xướng, viết nhạc, vẽ... nhưng chung quy, theo tôi, đó chỉ là những ứa trào của thơ theo những kênh khác mà thôi...

N.T.O: Tập “Ba mươi sáu bài tình” của anh và Lê Đạt gần đây khiến nảy sinh không ít ý kiến trong dư luận người đọc cũng như nhiều nhà phê bình. Cũng cần nhắc thêm, trước đó có tập “Ngựa biển” của Hoàng Hưng (anh có viết bài trên mục điểm sách của báo Văn Nghệ) cũng gây những xôn xao tương tự. Vẫn biết Max Jacob có nhắc: Thơ hiện đại vượt qua mọi lời giải thích (*La poésie moderne saute les explications*). Và chính tôi nữa, khi đọc một số các nhà thơ đương đại, tôi luôn phải tự nhắc mình: Thơ phải là một tan băng của trí tuệ (*La poésie doit être une débâcle de l'intellect* - A. Breton) nhưng anh có thể nói lại đôi điều gì đó với những bạn đọc quan tâm đến thơ cũng như các nhà phê bình đã viết về anh không? Về riêng anh, cũng như những mạch tìm tòi sáng tạo trên hướng cùng với anh.

D.T: Oanh nói đến các nhà phê bình đã viết về tôi? Xin lỗi, nhưng tôi không nghĩ đó là những nhà phê bình. Theo tôi, đó chỉ là những người đọc chưa quen với một thi pháp không giống những giọng thơ thường nghe. Phản ứng của họ cũng giống như phản ứng của những người chỉ quen xem tranh thời Phục Hưng bỗng nhiên bị ném vào giữa những tác phẩm của Miro, Dali, Kandinski... chẳng hạn. Họ có quyền phát biểu ý kiến của mình, khỏi phải bàn nhiều. Điều đáng ngạc nhiên, đáng buồn và đáng buồn cười là bản án độc địa của bộ phận biên tập Nhân dân Chủ nhật: “Chúng tôi đã đọc và nhận rõ mười sáu bài thơ của Dương Tường là những bài thơ rất nhảm về nội dung và kỳ quặc về hình thức, có hại cho người đọc nói chung, cho các bạn trẻ nói riêng” (Nhân dân Chủ nhật, 19-3-1989).

Về hướng tìm tòi trong thơ, tôi xin nói gọn với Oanh mấy điểm sau đây:

1. Tôi hoàn toàn nhập mình với quan điểm của P. Verlaine: “Trước hết, phải có nhạc” (De la musique avant toute chose). Nhạc là một yếu tố rất quan trọng cấu thành thơ tôi. Ở tôi, thi hứng và nhạc hứng quyện với nhau làm một. Và vật liệu chính của thơ tôi không phải là con chữ mà là con âm.

2. Có lẽ điều phân biệt giữa các bạn thơ khác và tôi là ở chỗ họ làm ngôn ngữ trên chiều biểu nghĩa (signifié) - tôi nói “chiều” theo nghĩa bề dọc, ngang... (dimension)

chứ không theo nghĩa chiều hướng - còn tôi làm ngôn ngữ trên chiều năng nghĩa (signifiant). Những gì ở thơ họ là *đã* thì ở thơ tôi là *đang*. Nói cách khác, ở thơ các bạn đó là mặt chữ nhìn thẳng (de face), còn ở tôi là mặt chữ nhìn nghiêng (de profil). Tôi nghĩ sức gợi của thơ mình nằm ở mặt chênh đó, nó nảy lên một cái gì giống như âm bồi (son harmonique) trong âm nhạc vậy. Tôi muốn đi theo một thi pháp *âm bồi*, nếu có thể gọi thế. Và nếu như những câu thơ tôi có một nghĩa nào đó thì là do các âm chữ hất ánh lên thành một thứ cầu vồng trên mặt chữ mà thôi.

3. Có lẽ cũng cần phải nói thêm rằng một số bài thơ của tôi mang đầu đề Sérénade (I, II...) hay Romance (I-II) không phải vì tôi thích tiếng Tây, mà đó là những loại hình nhạc đã có tên xác định. Vì thế, tôi muốn cách trình bày bài thơ giống như một kiểu ký âm, không phải bằng nốt, mà bằng chữ, với những cự ly khác nhau giữa các chữ trong cùng một câu, cự ly lớn hơn tương đương với một dấu lặng trong âm nhạc.

4. Nói cho cùng, Oanh ạ, “ngón” thơ - con âm, mình học chính là ở bà cô tổ họ Hồ của chúng ta với những *Hang Cốc Cốc*, những *Đứng chéo trong theo cảnh hắt heo* (bài *Noel II* của mình là một biến tấu âm hình trên câu thơ này). Và kể rộng ra thế giới, hình như tạng mình khá gần gũi với hai bậc thầy G. Apollinaire và E. Cummings. Ngoài ra, mình cũng có một số thể nghiệm theo

Những đường parabole tư duy

một hướng mà mình tạm gọi là trực thị. Phải, thơ trực thị (poésie visuelle), Oanh ạ. Sắp sửa lại có người hô hoán lên là tà đạo đấy... Dù sao đấy mới chỉ là tìm, còn có thấy hay không lại là chuyện khác. Kim cổ dễ mấy ai được như bác Picasso: “Tôi không tìm, tôi thấy” (Je ne cherche pas, je trouve)!

N.T.O: *Hắn là anh luôn quan tâm theo dõi và suy nghĩ không ít về bề mặt thơ đang có của chúng ta. Những được và chưa được. Dĩ nhiên là trên cách nhìn hoàn toàn riêng anh. Có thể là cực đoan nữa. Về những người viết hôm nay. Về những hướng tìm kiếm và những hy vọng cũng như cay đắng (có thể và rất nhiều) đang chờ đợi nó. Đang tồn tại cả niềm vui lẫn với nỗi lo âu. Nhất là trong thời chúng ta. Những ngày này...*

D.T. Tôi là người đọc khó tính và tôi muốn đánh giá văn học ta theo những tiêu chuẩn tuyệt đối. Thực tình, xét bề mặt thơ đã đăng, cả trên báo chí lẫn in thành sách, lắm lúc rất nản. Tất nhiên cũng có những bài hay, nhưng tỷ lệ quá thấp.

Nhìn chung, những người có thơ đăng viết giống nhau quá, mấy chục năm vẫn vậy, phần vì thiếu đời sống thơ nội tại, phần vì cưỡng cảm xúc theo chiều thời sự chẳng? Ít có nhà thơ đạt được đến chỗ bật tên ký dưới, người đọc tinh tường vẫn có thể nhận ra bút pháp, phong cách. Có một thực tế: nhiều nhà thơ hiện nay coi

trọng phần sáng tác trong ngân kéo của mình hơn nhiều so với phần đã công bố. Và quả là nó có khá hơn nhiều. Thậm chí có người nhắc đến những gì đã in của mình với giọng gần như tự miệt thị: “Chắc! Thơ đăng báo ấy mà!”. Có nghĩa là việc xét chọn thơ đăng báo của các tòa soạn tuy có mới hơn trước, nhưng vẫn chưa thật sự cởi mở, thoải mái. Đâu phải cái gì cũng in được, mọi tìm tòi đều có thể công bố. Cho nên tôi vẫn tin ở những mạch ngầm hơn.

Với lại, thơ hay bao giờ cũng hiếm, xét theo tiêu chuẩn tuyệt đối, số nhà thơ thực sự lớn ở nước ta từ giữa thế kỷ 19 đổ về trước, chắc không quá mười cụ, còn thời hiện tại và đương đại may ra được một vài...

Nói cho cùng, sáng tạo ở thời chúng ta thật là khó. Tôi nghĩ Roland Quillot, nhà phê bình văn học Pháp, có lý khi ông nói: “Văn minh thế kỷ 20 cho rằng mình biết và phụ trách những sản phẩm văn hóa của tất cả những nền văn minh trước nó. Hậu quả hiển nhiên nhất là người sáng tạo đương đại thấy mình không được quyền hỗn nhiên và gây thơ: anh ta đến sau những người khác mà anh ta không thể không biết đến, cũng chẳng thể lặp lại họ. Chẳng hạn, nếu là nhạc sĩ, anh ta đừng hòng làm lại như Bach hay Beethoven, bởi ngay cả nếu kết quả có êm tai, có thật sự đẹp, nó cũng hoàn toàn vô nghĩa về mặt mỹ học”. Chúng mình hết lòng kính trọng Nguyễn Du, Nguyễn Trãi, Nguyễn Bình Khiêm, Cao Bá

Quát... dành cho mỗi cụ một bát hương trên bàn thờ tổ, song làm lại như các cụ thì không thể được, trăm ngàn lần không được...

N.T.O: Là một dịch giả được yêu mến, anh đã chọn nhiều tinh hoa trong văn học thế giới, cổ điển cũng như hiện đại, từ L. Tolstoi đến Kazantzaki. Nhưng không hiểu sao, tôi vẫn luôn cố ý chờ đợi anh trong việc chọn dịch những nhà thơ hiện đại. Anh quá dè dặt hay chưa có thời gian dành cho công việc này. Dĩ nhiên là một nan khúc. Dĩ nhiên với thơ thì ở nơi nào cũng có những bạc bẽo. Nhưng anh là người thích những thử thách trong tìm kiếm nghệ thuật. Liệu tôi có hiểu anh không?

D.T: Đâu đó, trong một bài phát biểu, mình đã nói xưa nay mình vẫn tự coi là một dịch giả “a-ma-tơ”. Có lẽ mình hơi cầu toàn chăng? Thực tình, mình cũng có ý định chọn dịch một số nhà thơ lớn của thế giới nhưng thấy khó quá, đôi khi khó hơn cả làm thơ. Octavio Paz. nhà thơ lớn của Mêhicô nói: “Nhiều nhà thơ không dịch được thơ không chỉ vì lý do tâm lý (cho dù cũng một phần do bệnh tự tôn) mà còn vì lý do chức năng: dịch thơ là một công việc giống như làm thơ, có điều nó được thực hiện ngược chiều... không phải dùng những ký hiệu cơ động để cấu thành một văn bản bất động, mà là tháo rời các bộ phận của văn bản, làm cho các ký hiệu chuyển

động trở lại, trả chúng lại cho ngôn ngữ...". Trên thực tế, mình đã từng dịch Eliot, Yeats, Quasimodo và một số thơ Haiku Nhật Bản nhưng tự thấy không vừa ý. Dịch những nhà thơ lớn mà không truyền đạt được tinh thần thì pháp cũng như chất ngọc ngôn ngữ của họ, mình cho là một sự bất kính. Như trường hợp tập thơ Pháp hiện đại mang tựa đề "Cái chết, tình yêu, sự sống" gần đây do nhà xuất bản Tác Phẩm Mới in song ngữ, vừa dở vừa nhiều chỗ sai. Mình cũng có dịch một số thơ hiện đại Việt Nam sang tiếng Pháp và tiếng Anh thấy "ngon" hơn nhiều.

N.T.O: *Một thập niên nữa là kết thúc thế kỷ chúng ta. Một thế kỷ đầy biến động, không ít hy vọng. Cũng không ít mệt mỏi. Anh hẳn nhiều suy nghĩ. Và riêng nói thơ...*

D.T: Không những kết thúc thế kỷ mà còn kết thúc cả thiên niên kỷ. Tính theo tỷ lệ thiên niên kỷ thì chúng ta đã qua tết ông Táo rồi đấy. Mình nghĩ dù là tiếp nối, hay dứt hẳn với quá khứ, thơ sẽ tồn tại với con người của những thời đại đi vào trắng sao. Riêng nhà thơ thì vẫn một mình, như Saint - John Perse, "ngồi trong tình bạn của đầu gối tôi"...

6/1990

Về tập thơ “Bến lạ” của Đặng Đình Hưng

Bến lạ được hoàn thành vào thời kỳ nào, thật khó mà xác định ngày tháng cụ thể. Chỉ biết rằng Đặng Đình Hưng đưa cho Trần Dần đọc, rồi chuyển qua tôi hồi đầu năm 1980, khá lâu trước khi anh bị u phổi ác tính vào mùa thu cùng năm (đạo ấy anh 56 tuổi). Để chắc chắn, ta có thể khoanh nó vào khoảng từ cuối 1979 đến đầu 1980, không sớm hơn cũng không muộn hơn. Buổi chiều trước ngày Hưng lên bàn mổ (và sau đó, qua khỏi một cách kỳ diệu), Hoàng Cầm, Phấn Đấu và tôi rủ nhau lên thăm anh. Lúc ra về, Hưng nắm tay tôi dặn: “Tập *Bến lạ*, toa cứ giữ hộ moa. Moa không cần đến nó nữa. Có lẽ moa cũng sắp về một bến lạ khác”.

Trong hơn mười hai năm tôi giữ tập bản thảo viết tay đó, Hưng không hề nhắc đến một lần, có lẽ anh quên. Buổi đưa đám anh, tôi hẹn với tang quyến là sẽ trao lại tập di cảo này cho em ruột anh là giáo sư Đặng Đình Áng, và tôi đã y hẹn. Giờ đây, tập thơ đã ra đời,

hình thức trang nhã, đẹp, xứng đáng với giá trị của nó.

Tôi đồ rằng *Bến lạ* được viết ở Trúc Sơn, nơi giờ đây anh được đưa về an nghỉ. Đạo ấy, những khi quá mệt mỏi vì cuộc sống bon chen tàn nhẫn, anh thường về Trúc Sơn “trò chuyện với cây ổi”. Tại đây anh có cây ổi cạnh nhà rất thân thiết như một người bạn tâm tình (vì thế, giữa chúng tôi, anh còn có cái biệt danh là Cây Ổi). Đặng Đình Hưng có mối tình bằng hữu khác thường với đồ đạc, đồ vật quanh mình: cái lồng bàn, cái đèn xếp, cái bút chì, thỏi phấn, cái chậu giắt, tàu lá chuối hột... Giữa anh và chúng là một mối quan hệ người rất khăng khít và họ duy trì với nhau một ngôn ngữ giao lưu nhiều bề nhiều tầng:

... Cái bút chì ngày đêm thò thò thò thò búa...

... cái đồng hồ quả lắc khệnh khạng đưa những quả thị chậm song song với những cái chai không...

... nói thật trong đôi guốc tôi chú ý nhất

cái chặt chặt của đôi quai...

Bến lạ, với Đặng Đình Hưng, thực ra không lạ (“giữa buồng mình”, “ngay gầm giường”, và “tôi chán *bến lạ*”), nó là khát vọng mà cũng là huyền tưởng, là thèm muốn vật chất và nhục cảm mà cũng là chán chường, là khuất phục mà cũng là thách thức định mệnh, là tâm linh mà cũng là phạm tục đời thường, là

Về tập thơ “Bến lạ” của Đặng Đình Hưng

hồi cố tuổi thơ mà cũng là phóng chiếu vị lai, là chạy trốn mà cũng là trở về mình.

Dù sao bây giờ, anh cũng đã về *Bến lạ*, Hưng nhỉ?
Có gặp alpha?...

1/1992

Lời bạt cho tập thơ “Mùa sạch” của Trần Dân

Trong di cảo của Trần Dân được sơ bộ soạn thành 186 hồ sơ xếp trong 24 cặp lớn, *Mùa sạch* được đánh số 21.

Di trước này ở vào chặng nào của hành trình văn học đầy biến thiên của Trần Dân? Nó có vai trò như thế nào trong triển diễn của nhân cách văn học Trần Dân? Nhiều chục năm gần gũi Trần Dân cho phép tôi dễ dàng định vị *Mùa sạch* vào giai đoạn anh dứt khoát rũ bỏ ảnh hưởng của thơ bậc thang và khẩu khí Maiakovski mà ngay cả trong *Bài thơ Việt Bắc* và phần nào trong *Cổng linh*, ta vẫn còn bắt gặp ở nhiều chỗ. Có thể nói đây là một bước ngoặt đánh dấu một độ chín mới của phong cách đa bội Trần Dân. Động thái thơ này có một cái gì tương đồng và tương ứng với tìm tòi của Nguyễn Tư Nghiêm trong mỹ thuật, cũng vào thời kỳ ấy: trong khi Nghiêm quay về vực cảm xúc từ điêu khắc và kiến trúc đình chùa làng để đi đến một ngôn ngữ tạo hình hiện

Lời bạt cho tập thơ “Mùa sạch” của Trần Dần

dại thì Dần trầm mình vào suối nguồn ca dao - đồng dao để tạo nên một hôn phối kỳ thú giữa truyền thống và hiện đại. Trường ca *Mùa sạch* là kết quả của cố gắng cách tân đó.

Với chất ca dao - đồng dao như là vật liệu, tác phẩm được tạo dựng theo cấu trúc của nhạc giao hưởng. Một tổ khúc giao hưởng lấy bốn từ “trong - sạch - sáng - mùa” làm chủ đề chính (leitmotiv) được phát triển thành nhiều biến tấu, tạo một nền âm - chữ siêu ngữ nghĩa thường trực và da diết, hay, để dùng một thuật ngữ âm nhạc, một basso ostinato (bè trầm trì tục). Phải, hồi đó tôi hay bàn với Dần về basso ostinato. “Ừ, tao sẽ cho chạy một basso ostinato suốt tập thơ mới”, anh ngỡ với tôi.

Trần Dần là người đã đi là đi tới cùng. Anh thậm ghét những “demi - mesures” - anh quen dùng từ Pháp này để chỉ thói nửa vời. Anh yêu thích cách điệp từ điệp âm trong ca dao tục ngữ Việt Nam và khai thác vận dụng triệt để thủ pháp đó trong *Mùa sạch*. “Cách nào đó, basso ostinato là một ngón điệp từ đẩy lên đến cực độ, lên lũy thừa n”, anh định nghĩa. Riêng tôi chưa thấy trong thơ Việt Nam cũng như thơ thế giới trường hợp nào một độc vận duy nhất chạy suốt hàng chục trang thơ như trong các chương đoạn của *Mùa sạch*. Cách nào đó, có thể nói *Mùa sạch* của Trần Dần là một trường ca bốn từ như *Bolero* của M. Ravel là một kiệt tác một câu

Dương Tường

vậy. Cái bề trầm trì tục ấy khơi dậy biết bao nỗi niềm,
biết bao xao xuyến, biết bao khao khát.

*... Tôi nhất thích công tác ở quả đất mùa
Khi nốt chân mùa dầy dặng gió mùa
Giọt điện mùa lầy bầy đèn mùa*

.....
*Khí nụ cười mùa mát rượi phố mùa
Ngày nghỉ mùa chỉ chút gái trai mùa
Hoa viên mùa ve vầy đôi mùa
Tắc-xi mùa ngoe nguẩy chiều mùa*

.....
*Tôi nhất thích công tác ở Việt Nam mùa
Mùa cau ỏn ẻn trâu mùa
Mùa na rụn rịn vườn mùa
Mùa Việt Nam trên quả đất mùa*

Danh từ “mùa” ở đây lúc giữ nguyên từ loại, lúc biến hóa thành từ định tính cho mọi khái niệm, cho vạn vật!

Trần Dần khát khao *sạch*, khát khao *trong* ở cả cấp vi mô lẫn vĩ mô, ở cả cái cụ thể lẫn cái trừu tượng, ở cả những điều thường nhật lẫn trong phạm trù khái niệm: quê *sạch*, diệc *mạ sạch*, cây tre *sạch*, tư duy *sạch*, bút *sạch*, đàn *sạch*... phố *trong*, giờ *trong*, hành tinh *trong*, sao *trong*, (cả) tối (cũng) *trong*, (cả) bùn (cũng) *trong*...

Tôn vinh đất mẹ Việt Nam, Trần Dần lên lịch cho mọi phạm trù: lịch xuân, lịch hè, lịch thu, lịch đông, lịch

Lời bạt cho tập thơ “Mùa sạch” của Trần Dần

họ hàng, lịch tươi, lịch sáng, lịch sao, lịch đất, lịch lúa, lịch hạt... Những trang lịch lúp búp của phần thực chữ sinh sôi - phôi chữ, hạt chữ, mầm chữ nở lúa túa trong dạt dào hơi thở của ca dao - đồng dao. Với lương tâm một người làm vườn quốc ngữ, Trần Dần tận tụy ươm chữ cho một mùa chữ Việt sáng - sạch - trong.

Dòng cuối bản thảo *Mùa sạch* ghi niên đại sáng tác là 1964 - 1965. Nhưng thực ra, anh đã hoài thai nó từ mùa thu năm Quý Mão, nghĩa là gần như cùng thời kỳ chị Khuê có mang đứa bé mà sau này là họa sĩ Trần Trọng Vũ tài danh. Tôi nhớ hồi giáp Tết năm ấy, khi chị Khuê trở dạ, vết cả nhà còn chưa đầy ba chục bạc, bạn bè góp lại được 30 đồng đưa chị vào nhà hộ sinh. Trong những điều kiện như vậy - nhà cửa, vợ con nheo nhếch, sự nghiệp dang dở, hàng chục bản thảo vẫn “nằm”, không biết bao giờ mới được ra đời - Trần Dần vẫn

... nhìn trong vắt ở cả những phía thất bát mùa

Người viết lời bạt này muốn mượn ý của P. Valéry về S. Mallarmé mà rằng:

Cái nhìn trong vắt ấy của Trần Dần đã “nâng trang thơ lên bậc lữ thừa của một trời sao”...

Trước ngày giỗ đầu Trần Dần

Tháng Chạp Mậu Dần

Nhất phiến tài tình

(Ghi vôi ở lễ tang Trần Dần - 19/1/1997)

Nhất phiến tài tình thiên cổ lụy.

Câu thơ Hoa Đường Phạm Quý Thích đề tựa *Truyện Kiều* của Nguyễn Du âu cũng là một cảm thán thích hợp với nghiệp thơ Trần Dần. Mượn bốn chữ đầu đề ghi trên bức trướng khóc người bạn thi sĩ bạc phận vừa đi xa, Vũ Hoàng Định, bạn cố tri của Trần Dần từ lúc còn để chòm đến lúc bạc đầu, kể cả một đoạn đồng hành thơ hồi *Dạ Đài*, đã nảy một nốt gọi những hòa điệu trong tình cảm tiếc thương sâu sắc của mọi người đến thấp nén nhang đưa tiễn anh.

Lễ tang tại gia đơn giản và cảm động bởi nốt tình cảm đó và vì, như lời mở đầu của ban tổ chức, “Trần Dần, bình sinh, vốn không ưa sự ồn ào rầm rộ”. Không đồ sộ phô trương, không nườm nượp hàng đoàn người vào theo trật tự đăng ký, nhưng những người cần có mặt đều có mặt. Bạn học từ nhỏ ở Nam Định, bạn chiến đấu từ Sơn La, Thượng Lào, bạn thơ văn, bạn hoạn nạn...

Nhất phiến tài tình

Trần Độ, người lão tướng Điện Biên Phủ, nguyên mẫu của chính ủy Trần trong *Người người lớp lớp*, giờ chỉ đi chuyển bằng xe lăn quanh nhà, gửi vòng hoa thăm đến. Nhà thơ cao tuổi nhất còn sống, Khương Hữu Dụng, sau khi cùng đoàn viếng của Hội Nhà văn ra xe rồi, lại quay trở vào lần mãi bên linh cữu không muốn rời; Lê Mạc Lân, bạn lính, bạn thơ, giờ què lê lét lại thêm chứng nhồi máu cơ tim, cũng không chịu vắng mặt. Nhiều người mến mộ chưa một lần gặp mặt, đứng ngoài đường vái vọng vào.

Trọn một đời sống cho thơ và vì thơ, đánh giá còn để ngỏ, “sự nghiệp anh để lại cho đời đâu dễ gì đo được hết tằm trong một sớm một chiều. Những gì đã được công chúng độc giả biết đến cho tới nay (...) chỉ là phần nổi của một tảng núi băng. Ngay cả bạn bè gần gũi cũng chẳng mấy ai thấy được phần chìm của núi băng ấy...” (Lời Điếu).

Bởi thế, những người tiền đưa Trần Dần hôm nay càng tiếc thương cho “Nhất phiến tài tình” với cả tấm lòng chân thật. Chân thật như anh đã suốt đời sống chân thật.

Tính dân tộc?

Xin nói ngay để các vị bảo vệ nguyên tắc và truyền thống yên tâm: thực tình, tôi không mảy may có ý định ngu xuẩn là lên tiếng bài bác tính dân tộc. Chỉ muốn ngỏ đôi điều bàn thêm như sau:

Gần đây, khẩu hiệu “dân tộc” đã được bổ sung thành “dân tộc - hiện đại”. Khái niệm này vừa cởi mở vừa biện chứng. Cởi mở vì nó đối lập với quan niệm bảo thủ về tính dân tộc theo kiểu khoanh tính dân tộc lại trong cái vòng tròn nhỏ hẹp nhái lại những làn điệu dân ca (quan họ, hát ví, hát dặm, hát chèo...), tranh Đông Hồ, Hàng Trống, đường nét kiến trúc đình, chùa làng... những vốn cổ nhất thiết phải bảo tồn nhưng không thể chỉ dừng lại ở đó. Biện chứng bởi nó thuận với hiện tượng được gọi là tương tác (hay giao thoa) văn hóa (acculturation) thường thấy trong diễn trình lịch sử và là một trong những nhân tố góp phần vào tiến triển văn hóa.

Ở thời đại chúng ta đang sống, trong điều kiện tin học phát triển cao độ, thế giới hồ như hẹp lại, quá trình

Tinh dân tộc?

tương tác văn hóa ngày càng gia tăng, sự vay mượn, thẩm thấu lẫn nhau giữa các nền văn hóa ngày càng phổ biến. Về ngôn ngữ, ta thấy biết bao từ Anh - Mỹ, Pháp, Tây Ban Nha... đã được nhập vào hầu hết các thứ tiếng trên thế giới. Và lẽ nào ta lại không tự hào khi thấy một số từ Việt, chẳng hạn như “sơ tán”, được đưa vào từ điển Larousse của Pháp từ mấy năm gần đây.

Nói vậy để nhấn mạnh một thái độ: tôi dị ứng với cái mùi của chủ nghĩa thuần túy (purisme). Các nhà thuần túy chủ nghĩa hề thấy cái gì lạ mắt lạ tai là vội la lớn lên là lai căng. Với một xác tín thành thực, tôi dám khẳng định rằng, qua nhiều quá trình tương tác văn hóa nối tiếp nhau trong lịch sử, không thể tồn tại một văn hóa thuần Việt. Văn hóa Việt Nam cho đến nay đã hội nhập trong bản thân nó nhiều chiều bề khác: Trung Hoa, Ấn Độ, Chăm, Pháp, Nga, Mỹ... tại sao lại mất công cố sống cố chết chứng minh rằng văn hóa này, nọ của ta ở thời này, thời nọ là thuần túy bản địa, không mấy may chịu ảnh hưởng của bất kỳ nền văn hóa nào khác? Tôi chẳng thấy có gì đáng xấu hổ trong việc chịu ảnh hưởng của một nền văn hóa lớn như văn hóa Trung Hoa nếu thực sự là thế. Thực tế, không dưới 90% thuật ngữ hiện dùng trong các bộ môn khoa học xã hội của ta là từ Hán - Việt. Và hề gặp một khái niệm mới chưa có sẵn thuật ngữ để gọi, cần tạo chữ để diễn đạt là y như rằng lại phải cầu viện đến kho từ vựng Hán - Việt. Trong các

khoa học tự nhiên, cũng bắt buộc phải nhập ngày càng nhiều từ nước ngoài nhất là của Anh và Pháp. Tôi dám thách các nhà thuần túy chủ nghĩa thử loại bỏ tất cả các từ Hán - Việt khỏi tiếng ta và với những gì còn lại, viết nổi một tiểu luận triết học hoặc văn học. Chủ nghĩa thuần túy, theo tôi, chỉ làm nghèo nàn, xơ cứng văn hóa. Dante xưa đã bỏ địa ngục một nhà văn phạm tội “bất hiếu với tiếng mẹ đẻ”, và tôi cho cái tội làm xơ cứng văn hóa dân tộc cũng không nhẹ hơn.

Một nhà văn Xô-viết nổi tiếng, hình như Tendriakov, nói đại ý (tôi không nhớ nguyên văn): văn học dân tộc phải vượt lên cái dân tộc hẹp hòi để các dân tộc khác có thể thụ cảm được. Tôi nhất trí với quan điểm ấy. Đừng cố làm ra vẻ dân tộc, đừng nhại dân tộc theo cái lối sao chép thô thiển (ca khúc thì phải ngũ cung, phải “ôi a” “tang tình”, chẳng hạn). Tính dân tộc là ở như cái hồn bên trong chứ đâu phải ở cái vỏ bề ngoài. Khi chất dân tộc đã ở trong máu anh thì anh làm cái gì cũng ra chất dân tộc. Bác Hồ làm thơ bằng chữ Hán vẫn đậm thấm phong vị Việt Nam. V. Nabokov, nhà văn Nga lưu vong sang Mỹ, viết bằng tiếng Anh vẫn đầy chất Nga, đậm đặc chất Slave.

Jorge Amado, nhà văn lớn của Brazil, trong một bài trả lời phỏng vấn nhan đề *Khát vọng lai giống*, đã nhấn mạnh rằng văn hóa Brazil là một quá trình phối chủng liên tục và chính quá trình đó đã làm nên sự giàu có, đa

Tính dân tộc?

dạng của nó. Đó tất nhiên là một cách nói, nhưng thử hỏi ai có thể phủ nhận tính đặc sắc Brazil ở mọi biểu hiện văn hóa của nước này, kể cả ở phong cách bóng đá...

Ngẫm ra, những nền văn hóa lớn thường là những nền văn hóa có dạ dày khỏe và bộ tiêu hóa tốt. Và thăng hoa tốt cùng của tính dân tộc, theo tôi, chính là tính phổ quát - toàn thế giới vậy.

20/12/1987

Đại chúng

Mỗi tác phẩm văn học hay nghệ thuật, dù xuất phát từ nhu cầu nội tại của tác giả hay theo “đơn đặt hàng”, đều cần có công chúng. Trong một số trường hợp nhất định, có những tác giả (hoặc tác phẩm) chỉ có một công chúng hạn hẹp, thậm chí chỉ được ái mộ trong phạm vi một thiểu số chọn lọc, nhưng dù sao cũng không thể thiếu người đồng cảm. Như Bá Nha xưa chỉ ít cũng có một Tử Kỳ. Ngược lại, có những tác giả (hoặc tác phẩm) chinh phục cả một công chúng rộng rãi - thường gọi là đại chúng.

Lâu nay, người ta thường lấy tính đại chúng làm một tiêu chuẩn quan trọng, thậm chí có khi là chủ yếu, để đánh giá một tác phẩm văn học hay nghệ thuật. Dĩ nhiên, việc các ông bà già thuộc Kiều từ đầu đến cuối, có thể đọc lấy vanh vách bất kỳ đoạn nào để ứng với từng hoàn cảnh thích hợp, là một bảo chứng cho sự vĩ đại của thi hào dân tộc Nguyễn Du. Nhưng sẽ là một sai lầm đáng buồn nếu đề cao cái tiêu chí đại chúng lên

Đại chúng

thành thước đo tuyệt đối. Để xét cái đẹp theo quan điểm mỹ học nghiêm chỉnh, tính đại chúng, trong nhiều trường hợp, không hề đồng nghĩa với giá trị, nhất là ở những nước nền dân trí chưa cao. Lấy một ví dụ: Nếu bằng vào sự hâm mộ của đám đông để chấm điểm thì một Đặng Thái Sơn chắc chắn thua xa một ca sĩ “sến” kiểu Tuấn Vũ chẳng hạn.

Không ai lạ gì, trong cái mở đồ sộ những sách gọi là “best sellers”, hiếm khi có được một cuốn hay thực sự. Nhìn vào thị trường sách dịch hiện nay của ta, thật ngao ngán khi thấy những tác phẩm lớn như *Vụ án* và *Hóa thân* (F. Kafka), *Chàng Gatsby vĩ đại* (S. Fitzgerald), *Alexis Zorba* (N. Kazantzaki), *Dịch hạch* (A. Camus)... chìm lịm không được nhắc tới trong khi người ta cuồng lên với những *Tình sử Angelique*... hay cao cấp hơn chút nữa, *Tiếng chim hót trong bụi mận gai*, hoặc những giá trị “dởm” khác còn tệ hơn nữa. Một thiên tài kiểu James Joyce, nếu xét theo tiêu chuẩn đại chúng ắt phải xếp vào loại bét bởi lẽ, tổng lại, từ xưa tới nay, trên toàn thế giới, không chắc ông có nổi một công chúng độc giả lên tới mức đại lượng năm chữ số. Có lần tôi hỏi một giáo sư người Pháp: “Ở nước ông, số người đọc Marcel Proust liệu có đạt tỷ lệ 1/10.000?”. Ngẫm nghĩ một lát, ông trả lời: “Nghiêm chỉnh thì không tới”. Hình như Hoelderlin ở cả hai nước Đức cũng vậy. Còn ở ta, có bao nhiêu người đọc nghiêm chỉnh Nguyễn Bình Khiêm, Cao Bá Quát?

Dương Tường

Tôi nhớ cách đây hơn chục năm, nhà hát kịch Trung ương của ta có dựng vở *Những nhà vật lý*, một tác phẩm xuất sắc của F. Durenmatt. Dàn dựng sạch sẽ, diễn viên tốt, vậy mà vở diễn không đậu được đến một tuần, vì quá vắng khách xem. Cùng một số phận ế ẩm như vậy là nhạc giao hưởng. Hình như những cái tên Bach, Beethoven, Tchaikovski... chẳng nói gì với đông đảo công chúng. Có lẽ vì thế nên suốt ba, bốn năm qua không có lấy một cuộc hòa nhạc giao hưởng nào được tổ chức.

Đã đến lúc nên nói với nhau rằng tính đại chúng, cho dù nhiều khi có thể là một phẩm chất, song không thể dựng thành một tiêu chí cưỡng bách, thậm chí trong một số trường hợp còn hạn chế sự phát triển của các nhân cách nghệ thuật khác nhau. Trong thế giới nghệ thuật, có những loại hình và những nhân cách, nếu “đại chúng hóa”, sẽ bị lụi tàn hay chỉ ít cũng còi cọc đi. Làm sao có thể “đại chúng hóa” nhạc giao hưởng hay vũ ba-lê? Và chẳng lẽ lại có thể bắt những Picasso, Miró, Braque, Kandinski... phải “đại chúng hóa”? Bởi thế, thay vì “đại chúng hóa”, điều thiết thực hơn cần làm là phấn đấu nâng cao cái nền chung của dân trí lên đủ mức để hấp thụ được những giá trị đích thực ấy.

12/1987

Về thơ Việt Nam hôm nay

(Trả lời Thụy Khuê ở nước ngoài)

Thụy Khuê: Thưa anh Dương Tường, anh là người theo dõi kỹ tình hình thơ ca trong nước, xin anh phân tích tình trạng hiện nay của thơ ca Việt Nam về cả hai phía: người đọc và người sáng tác, có người cho rằng đây là một sự kéo dài của nền Thơ Mới (đã cũ), thưa anh, anh nghĩ thế nào?

Dương Tường: Tôi không nghĩ rằng mình đủ thẩm quyền để phát ngôn một nhận định có tính chất tổng quát. Chỉ xin nêu một vài ý kiến cá nhân như sau:

Ở ta, hiện có rất nhiều thi sĩ, thậm chí là quá nhiều nữa, trong đó phải nói thực là không thiếu tài năng. Nhưng hình như trong cuộc đời cái gì cũng phải trả thuế: một nhà thơ hay phải công độ dăm chục, thậm chí hàng trăm nhà thơ dở. Đó là một thứ thuế mà thơ phải trả (mà hình như ở đâu cũng thế). Cái mặt bằng thơ ta hiện nay, theo tôi là trung bình, lác đác những tác phẩm hay giữa một biển thơ dở và trung bình, như những cù

lao cô đơn vậy. Thành thật mà nói, tôi thấy thơ Việt Nam hiện nay thiếu cái mới. Rất ít thấy những cố gắng cách tân, phần lớn chưa thoát ra khỏi thi pháp của phong trào Thơ Mới hồi 1939 - 1945 về sáng tác cũng như thưởng thức, mà Thơ Mới thì thật ra chịu ảnh hưởng nặng thơ lãng mạn Pháp thế kỷ 19 thôi. Về mặt thi pháp cũng như kỹ thuật ở ta, văn xuôi triển diễn hơn thơ nhiều. Từ một Tố Tâm của Hoàng Ngọc Phách đến bất kỳ tác phẩm nào của Nguyễn Huy Thiệp hay Phạm Thị Hoài, văn xuôi đã đi một chặng đường khá dài, còn thơ thì vẫn trong quỹ đạo của Thơ Mới. Thật là khó hiểu: sáu mươi năm rồi mà vẫn còn được gọi là mới, nghe cũng khá mỉa mai. Cho nên bọn tôi thường gọi đó là Thơ Mới cũ.

Thơ Việt Nam hiện nay, dòng chủ lưu vẫn là thơ ý niệm, thơ tư tưởng. Phần đông các nhà thơ ta chú ý quan tâm đến ý tưởng, hình tượng mà nhẹ về lao động ngôn ngữ. Số người khổ công làm việc với chữ không nhiều.

T.K: Thưa anh, những điều anh vừa nói trên, có phải vì những người có ý thức sáng tạo muốn tìm một hướng đi để hội nhập với thơ hiện đại của thế giới thường gặp khó khăn về phía khuynh hướng, có thể tạm gọi là khuynh hướng chính thống, họ bác bỏ bằng những bài viết có tính chất phi văn học, có phải như vậy không?

D.T: Tôi phải nói ngay rằng cái mà Thụy Khuê gọi là khuynh hướng chính thống ấy thực ra không dở. Nó chỉ dở khi nó khẳng khẳng chiếm giữ địa vị độc tôn để loại trừ và kết tội tất cả những gì khác với nó, kết tội theo kiểu Tòa án Dị giáo (Inquisition) thời Trung cổ. Tôi thì tôi ủng hộ một thái độ cởi mở chấp nhận cho mọi hình loại có chỗ đứng dưới ánh mặt trời. Có tồn gì đâu một chỗ đứng dưới ánh mặt trời! Thơ ý tưởng, thơ ẩn tượng thơ hiện thực, thơ triết học, cả thơ chính trị, thơ siêu thực, thơ con chữ con âm... đều khả nhận, miễn là hay. Khốn nỗi những người trung kiên bảo vệ sự độc tôn của khuynh hướng chính thống hề thấy nhoe nhoe lên một mầm mống khuynh hướng mới lạ nào là đã vội hô hoán lên nào là xa rời hiện thực, quái dị, nào là không lành mạnh, độc hại... Sự trì trệ trong quỹ đạo thi pháp của Thơ Mới (cũ) ấy, theo tôi là do cả hai phía: tác giả và công chúng độc giả. Các nhà thơ của ta phần đông bị hạn chế về thông tin do cả một thời gian dài đóng cửa, ít giao lưu cập nhật với dòng thơ hiện đại trên thế giới. Độc giả thì lại càng ít thông tin hơn, hơn nữa lại bị khuôn định bởi các nhà phê bình giáo điều, một chiều và vì lâu ngày chỉ được cho nếm có một món, đâm ra tê liệt vị giác, đụng chạm với cái gì mới cũng bở ngỡ. Và các nhà phê bình văn học bảo vệ sự độc tôn của khuynh hướng chính thống thì lại được ưu tiên chiếm diễn đàn. Năm 1989, khi tập *Ba mươi sáu bài tình* của Lê

Đạt và tôi ra đời, một loạt bài phê bình không có lấy một mi-li-gam kiến thức học thuật nhao nhao lên công kích, chia mũi dùi vào riêng tôi (cái đận ấy Lê Đạt “vô can”), nào là thơ hủ nút, nào là đồi trụy, độc hại... Đạo ấy là thời sơ đổi mới, một số người muốn lên tiếng bênh vực nhưng không được báo nào nhận đăng. Khác với hồi năm ngoái khi Trần Mạnh Hảo vác gậy phang **Bóng chữ** của Lê Đạt, tạp chí Tác phẩm mới đã có thiện ý đăng tập trung một loại bài phản bác, cũng như báo Người Hà Nội đã đăng bài bình công phu và nghiêm túc của nhà phê bình văn học Đặng Tiến từ Paris.

T.K: Thưa anh, mặc dầu có những khó khăn như vậy, thơ hiện đại của Việt Nam vẫn có những người cố gắng tìm tòi và khám phá. Theo anh, những khuynh hướng tìm tòi hiện nay gồm những ai?

D.T: Tôi nghĩ tất cả những điều kiện ở trong nước trong thời gian vừa qua không ngăn một số anh em cố gắng tìm tòi những hướng đi mới, ra khỏi lối mòn. Trong số bạn bè, tôi thấy Trần Dần là người cách tân số một, người tận tụy thơ bậc nhất. Từ tháng 11/1946 tức là cách đây nửa thế kỷ, trong tuyên ngôn **Dạ đài**. Trần Dần đã viết: “Buổi chúng tôi xuất hiện, chúng tôi để cho tàn suy giấc mơ của những người thuở trước”. Trần Dần tuyên bố phải “chôn Thơ Mới”, Dần hay nói mạnh,

cái tật của anh là thế, hay đề xuất khẩu hiệu, vì thế anh thường bị đòn nặng nhất. Chôn thơ mới không phải là làm table rase, xóa bỏ nó, mà là cho nó vào lịch sử, đặt nó yên vị trong cái Panthéon của Việt Nam. Thực ra, cái quan niệm lấy chữ - chữ với tính cách là âm, chữ với tính cách là ký hiệu - làm gốc cho thơ không phải là mới. Từ năm 1868 trong một bức thư gửi Degas, Stephane Mallarmé đã viết: "Nghĩa của nó (bài *Sonnet*), nếu có, là được gọi lên bởi một ảo ảnh nội tại của bản thân chữ". Chúng tôi tâm đắc với cái quan niệm "thơ làm bằng bản thân chữ" ấy của Mallarmé. Chúng tôi muốn lấy con chữ, con âm làm vật liệu chính cho thơ, đặt ngữ nghĩa xuống hàng thứ yếu. Mallarmé đã từng thất vọng vì âm của chữ "Nuit" (đêm) nó sáng quá. Còn chúng tôi nhiều lúc cũng không thỏa mãn với, chẳng hạn, âm của chữ "biển" nó bị cái âm vị "n" đóng lại, độ khép ấy làm sao gọi được sự bao la bát ngát. Các đàn anh của chúng ta ở thời kỳ Thơ Mới (cũ), vốn làm việc trên chiều signifiant, nên không hề có những lưu tâm loại ấy. Cái cặp khái niệm signifié - signifiant trong âm vị học, có người gọi là sở biểu và năng biểu, tôi thì tôi muốn gọi nôm na là đã-nghĩa và đang-nghĩa. Chúng tôi làm việc với chữ trên cái chiều đang-nghĩa, tức thì muốn vận dụng con chữ với tính cách là ký hiệu, là âm *đang* trong quá trình, còn mở, chưa khép lại.

Ta hãy đọc một câu chẳng hạn như:

Dương Tường

Dốc lên khúc khuỷu dốc thăm thẳm

hay

Nhà ai Pha Luông mưa xa khơi

của Quang Dũng cho một người nước ngoài không biết tiếng Việt, hoặc câu:

Le vierge, le vivace, le bel aujourd' hui

của Mallarmé cho một người không biết tiếng Pháp. Tôi nghĩ đó là một trắc nghiệm thú vị về hiệu quả của âm hưởng thơ bằng bản thân chữ.

Do vậy, chia sẻ cái quan niệm “thơ con chữ” ấy, mỗi chúng tôi thể nghiệm theo cách riêng của mình. Lê Đạt lượm, chần dặt, nâng niu *Bóng chữ*, Đặng Đình Hưng tạo cho chữ tự hành (người ta gọi là *écriture automatique*), Trần Dần dần chủ hóa chữ, hoán cải tương quan chữ, tìm những tương quan mới cho chữ cũ. Trần Dần, tôi muốn nhắc lại, là novateur số 1, suốt 30 năm bị kỷ luật, không năm nào anh không hoàn thành một cuốn mới, hoặc thơ hoặc tiểu thuyết, mỗi năm một khác, không tác phẩm nào lặp lại tác phẩm trước. Tôi hy vọng khi nào có điều kiện in toàn tập Trần Dần với cả những sổ tay, những carnets của anh, đó chắc sẽ là một đóng góp lớn cho văn học ta.

T.K: *Thưa anh, có một bạn văn cho rằng thơ anh “đánh đàn trên chữ”, phải chăng câu nói đó giải thích phần nhạc tính trong thơ anh?*

Về thơ Việt Nam hôm nay

D.T: Về tôi thì cũng không có gì mấy để nói, bởi vì, tôi nghĩ nhiều nhưng làm chưa được bao nhiêu. Dù sao, nếu phải nói về tôi thì có thể tóm gọn như thế này: “Tôi làm ngôn ngữ trên chiều đang-nghĩa. Ở tôi, là mặt chữ nhìn nghiêng (de profil). Tôi nghĩ sức gợi của thơ tôi là nằm ở trên cái mặt chênh đó. Nó nảy lên một cái gì giống như âm bồi trong âm nhạc (son harmonique). Tôi hoàn toàn nhập với quan điểm của Verlaine: “De la musique avant toute chose” (trước hết phải có nhạc). Tôi muốn cố gắng đi đến một thi pháp âm bồi, nếu có thể gọi thế. Nếu như trong câu thơ tôi có một nghĩa nào đó, một ý tưởng nào đó thì ấy là do các âm hất ánh lên một thứ cầu vồng trên mặt chữ mà thôi.

Xin đọc một bài tôi viết về mùa thu trong đó không có chữ thu nào:

*Chiều se se hương
Vườn se se sương
Đường se se quạnh
Trời se se lạnh
Người se se buồn*

Tôi nghĩ đây là một ví dụ về thủ pháp âm bồi. Cụm chữ “se se” (môtíp chủ) làm nảy cái âm bồi “se se” (gợi lên ý se se lạnh) và sự trượt nghĩa cũng là ở đây.

T.K: Cảm ơn anh Dương Tường!

4/2/1996

Một văn hào đổi ngôi

Như thế anh đi...

Mà anh có đi thật không nhỉ? Có thể tin là anh đã đi thật không? Như thường thể, trước những mất mát quá lớn người ta vẫn bướng bỉnh không muốn tin, không chịu tin chuyện đã xảy ra, dù đó là sự thật hiển nhiên nhất. Văn hào Nguyễn Tuân bỏ chúng ta đi ư? Không tin được. Jacqueline, khi Picasso mất, cũng không chịu tin. “Anh ấy đùa tôi”, bà nói. Hay là anh cũng đùa tui tôi?

Bởi vì mới cách đây có vài bữa thôi, anh còn ngồi với chúng tôi, nâng ly rượu quê mừng thành công triển lãm của hai họa sĩ trẻ từ cố đô Huế. Mấy bức ở mảng tường giữa đã được dỡ xuống, cuộn lại, để trống một khoảng gợi nhớ, nhưng Nhuận và Chỉ lại giở ra cho anh xem. Anh cười cái cười hóm, hồ hởi và dễ lấy, dấu hiệu của những cơn thăng hoa của anh.

- Cái này “độc” đấy - anh nói - bao tải mà thành của quý. Quả là mình chưa thấy. Nó như một cái gì chọc tức những bức tranh lụa. Ấy, Nhuận thì mình mới gặp,

nhưng “mệ” Chỉ đây thì mình biết lâu rồi, mình xin phép nói thế này: nó giống như kiểu chơi chua của mấy bà phụ nữ hoàng phái ấy... Này, mấy ông, gọi thế này có được không: một phòng tranh toàn... khổ tải? (Nhưng anh lắc đầu tự bác bỏ ngay). Không, không được. Nếu có dịp viết, tôi sẽ lấy đầu đề: Hình khối và màu sắc trên bao tải...

Trong những bữa vui như thế này, anh không cho phép đám hậu sinh chúng tôi gọi anh bằng bác (ấy, cái sự phong phú về đại từ nhân xưng của tiếng ta đôi lúc cũng đến là rầy), bởi lẽ anh không muốn để cho khoảng cách tuổi tác cùng cái thứ lễ phép “protocole” len vào làm gợn mỗi hòa đồng mà bao giờ anh cũng thích được thấy giữa những thế hệ văn nghệ sĩ khác nhau. Sự giao hòa ấy với những lớp đến sau, tôi biết, là điều anh luôn vun trồng, mặc dầu ai đó vẫn thường nhìn anh như một người rất kiêu bạc. Anh đã chẳng viết những dòng rất trân trọng và ưu ái về tác phẩm của Nguyễn Quang Sáng, Vũ Lân và Nguyễn Sinh, Hoàng Phủ Ngọc Tường v.v.. đó sao? Anh đã chẳng chơi rất thân với Trịnh Công Sơn như một đôi bạn đồng tuế đó sao?

Phải, buổi sáng hôm ấy, anh vui lắm. Anh quay sang bảo anh Văn Cao vừa ở bệnh viện Việt-Xô ra mấy hôm trước:

- Này ông chớ có nói là “xuất viện” nhé. Cái chữ ấy tôi nghe như có nghĩa là ra đường cống sau ấy.

Một vãn hào đổi ngôi

Văn Cao, hai khuôn mặt văn nghệ Việt Nam.

- Mày ngồi với tao chút nữa - Văn Cao bảo tôi -
Mày về tao không chịu nổi. Tao không khóc được, nước
mắt chảy vào trong. Lại một khoảng trống nữa...

Ừ, một khoảng trống. Một khoảng trống trong địa
lý bạn bè. Một khoảng trống trong địa lý văn học. Một
khoảng trống trong địa lý xã hội. Anh, mà tụi tôi coi là
một nhà thẩm mỹ tinh tế theo cái nghĩa trọn vẹn của từ
ấy, anh đã dạy tụi tôi nhìn ra cái Đẹp ở những chỗ
dường như không có Nó, nhìn ra để trân trọng, nâng
niều Nó. Đành rằng anh đã để lại cho đời con đàn cháu
đồng những *Vang bóng một thời*, những *Chùa Đàn*,
những *Sông Đà*, những *Hà Nội ta đánh Mỹ giỏi* v.v...
song khoảng trống này đâu dễ gì lấp nổi.

Lại nói, trong cái buổi cuối được ngồi với anh tại
ngôi nhà số 19 Hàng Buồm, anh có nhắc đến bài ký mới
nhất anh viết về Huế cho tạp chí Sông Hương, mà anh
đặc biệt ưng cái tit: *Một kinh đô đổi ngôi*. Tôi nghĩ nói
cách nào đó, anh cũng đổi ngôi:

Thế đó, anh đi

Như một vì sao đổi ngôi

Một vãn hào đổi ngôi.

29/7/1987

Thư gửi về bên kia mộ

(Nhân giỗ đầu nhà văn Nguyễn Tuân)

Người nhận: *Nguyễn Tuân*

Địa chỉ: *bên-kia-mộ*

Anh Nguyễn, đêm nay nghỉ lại ở thành phố bên Sông Tiền này, quê hương của Hồ Biểu Chánh, tôi bỗng thấy muốn viết cho anh một bức thư gửi về địa chỉ bên-kia-mộ. Tôi xin được tiếp tục xưng hô với anh như sinh thời anh vẫn muốn thế, trong những buổi đám hậu sinh chúng tôi có dịp ngồi hầu rượu anh. Thấm thoát vậy mà đã một năm trôi qua. Đoạn đường dọc theo Yết Kiêu, rẽ ngã tư Nguyễn Du, ngược lên vài chục mét tới cơ quan Hội Nhà văn, một năm nay vắng bóng ông già độc đáo ở căn gác ba, ngôi nhà số 90B Đại lộ Trần Hưng Đạo thụt sâu vào trong ngõ. Bà hàng bánh cuốn gần nhà Văn Cao, bữa nọ khi tôi cùng Nguyễn Mạnh Hùng ghé vào quán ăn sáng, chép miệng:

- Thấy các ông lại nhớ cụ Tuấn. Quanh quẩn đã

Thư gửi về bên kia mộ

sắp giỗ đầu rồi đây.

Phải, chỉ còn ít bữa nữa là tới ngày giỗ đầu anh. Cũng vì lẽ đó mà hôm nay tôi viết những dòng này gửi vào huyền nhiệm âm dương vũ trụ, may chăng tới được anh. Tôi còn nhớ một buổi tôi ngồi với anh tại nhà anh Văn Cao, đầu như vào quăng cuối thu 1985 gì đó. Bữa ấy, hai anh bàn luận về những nguy cơ sa sút của văn tự nước nhà và Văn Cao phê phán anh có khuynh hướng bỏ cuộc. Chả là hồi ấy, anh có phần mỗi mệc "sao lãng bút nghiên", theo chữ Văn Cao dùng. Thấy tôi không tham gia, chỉ ngồi tùm tùm cười, anh quay sang nói bằng tiếng Pháp:

- *Et toi, petit démon, dis ton mot*⁽¹⁾

- *Mais tu attends Godot, je crois*⁽²⁾, - tôi đáp.

Anh dứ ngón tay trở về phía tôi:

- À thằng này thế mà ác!

Rồi nét mặt sầm tối.

Hình như câu nói của tôi đã làm anh buồn. Tôi cảm thấy những năm sau này, anh luôn bức bối vì một dồn nén, không trào ra được trên mặt giấy thành chữ, những đàn chữ tươi mẩy, căng mọng electron biểu năng, đôi khi thành những tiệc chữ từng bừng mà anh nắm được bí quyết tạo tác. Xưa nay, người ta ưa nhìn Nguyễn Tuân

1. Còn câu, đồ quỷ con, phát biểu đi chứ.

2. Tôi chắc anh chờ Godot.

như một mặc khách không ngừng bị ám ảnh bởi nỗi khát khao xê dịch, luôn luôn thèm đi, cuồng đi. *L'Invitation au voyage* - mà anh dịch rất hào hoa là *Thỉnh Du* - đó là khúc nhạc quyến rũ nhất đối với lòng chàng lãng tử họ Nguyễn. Phải, ngoại lục tuần rồi mà anh còn leo lên một đỉnh Hoàng Liên Sơn và hóm hỉnh tuyên bố: "Giờ đây, ngọn núi này đã cao thêm 1m57" (là chiều cao của Nguyễn Tuân). Nhưng những năm cuối đời, những chuyến đi xa dường như không cảm dỗ anh nữa. Anh chẳng đã từ chối lời mời sang Paris cách đây mấy năm đó sao? Phải chăng nỗi cuồng đi đã nguội lạnh trong anh? Tôi, tôi nghĩ thế này: có lẽ, như Céline làm cuộc viễn du đến tận cùng đêm, anh cũng thấy cần dành thời gian còn lại để hoàn thành cuộc viễn du đến tận cùng lòng mình. Vả chẳng theo tôi, cuộc hành trình lớn nhất, dài nhất trong đời anh - mà anh chưa đi hết - đó là cuộc hành trình chữ. Với anh mỗi lần động bút là một chuyến phiêu du - du lịch trên địa đồ chữ nghĩa. Tôi nói như vậy chẳng biết có trúng ý anh không?

Bây giờ người ta bắt đầu viết nhiều về văn, về chữ anh. Mấy tháng trước, phụ trương đặc biệt nhân dịp kỷ niệm 40 năm thành lập báo Văn Nghệ có đăng lại bài *Tình rừng* của anh với một cái "sapô" phảng phất giọng sấm hối. Không khí văn nghệ dạo này đỡ lắm, cởi mở, thoáng hơn trước nhiều, anh Nguyễn ạ. Giá anh còn, chắc anh sẽ thích một số bài ký trên báo Văn Nghệ: *Lời*

Thư gửi về bên kia mộ

khai của một bị can, Suy nghĩ trên đường làng, Cái đêm hôm ấy đêm gì..., những phát biểu của Nguyễn Minh Châu, Lê Ngọc Trà, một số truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài... Và chắc anh sẽ đóng góp vào một mùa chữ bội thu nữa, ôi người làm vườn quốc ngữ tài hoa!

Thế nhưng anh đi rồi, đi đã một năm rồi... Vừa đây, người quốc họa Bùi Xuân Phái cũng lại theo anh... À, mà tôi ngờ khéo hai anh, người quốc ngữ, kẻ quốc họa, đã hẹn nhau từ trước. Anh Phái cũng không đi Paris mà, ở, có lẽ thế chẳng. Một cái rendez-vous định trước gần một năm. Biết đâu lúc này các anh lại chẳng đang đối ẩm ở một nơi nào đó trong cõi bên kia...

Thư bất tận ngôn.

Những phút cuối với Lê Đạt

Đầu dây đăng kia, giọng nữ đứt đoạn, thỉnh thoảng nấc lên:

- Cháu Liên, con bố Đạt đây, chú... Bố cháu đang ở khoa hồi sức cấp cứu... bệnh viện Việt-Đức... Bố cháu ở Tây Nguyên về lúc 8 giờ tối, vẫn bình thường, còn ngồi xem tivi một lúc rồi xuống nhà lấy nước... thế là ngã sấp mặt trên những bậc cuối... Đưa vào đây mê man bất tỉnh... Theo các bác sĩ... nguy cơ tử vong... là lớn...

Tôi nhìn đồng hồ: 0g45 ngày 21/4. Lục tìm số điện thoại. Gọi khẩn cấp cho Việt Phương. Anh ấy nhiều quan hệ trong ngành y, may có thể nhờ giúp huy động tối đa khả năng cấp cứu đặc hiệu nhất. Rồi lao đến bệnh viện Việt-Đức. Phòng cấp cứu hồi sức. Bạn tôi nằm đó, hôn mê, một chút máu rỉ ra bên khoe miệng.

Tôi nắm tay Đạt, bàn tay hồ như không còn sinh khí. Mấy năm nay, bạn bè đi nhiều quá. Mạc Lân... Vũ Bảo... Trần Thư... Cao Nhị... Mai Văn Hiến... Rồi gần

Những phút cuối với Lê Đạt

đây nữa, Lưu Công Nhân... Hữu Mai... Cao Xuân Hạo... Chẳng lẽ bây giờ lại đến lượt mày, hử Đạt? Tôi có cảm giác như anh khẽ gật đầu. Nhưng tôi chỉ tự lừa mình để tiếp tục cuộc trò chuyện thăm đơn phương... Nhớ không Đạt, những ngày hoạn nạn, chúng mình cơm đùm cơm nắm lẫn lê bò toài hết Thư viện trung ương đến Thư viện Khoa học xã hội dịch thuê viết mượn?... Nhớ không Đạt, những ngày bom B.52 Mĩ rải thảm phố phường Hà Nội, chúng mình tìm nhau vào những quăng ngừng, chụm đầu nghe một khúc Sonate Mùa Xuân của Beethoven hay một chương Concerto số 2 cho piano của Rachmaninov trên chiếc máy quay đĩa Nga cà khổ và mày không quên bình luận với cái cười yêu đời không gì dập tắt nổi của mày: "Un havre de bonheur¹!"...? Thế mà bây giờ...

Hai giờ ba mươi. Người ta mời người nhà các bệnh nhân ra khỏi phòng cấp cứu để các bác sĩ, y tá làm việc. Cả Nhiên, Liên, Uẩn và Thành, các con gái, con trai và con rể của Đạt đều khuyên tôi về nghỉ, hứa có gì sẽ thông báo ngay.

Kịch tác gia Ngọc Thu, một người em thân thiết của Lê Đạt, đưa tôi về. Bùi Ngọc Tấn vẫn để đèn chờ tôi (anh ở Hải Phòng lên dự Đại hội toàn quốc họ Bùi, nghỉ lại chỗ tôi như mọi lần). Cả hai chúng tôi đều

1. Tiếng Pháp, một bến náu hạnh phúc.

Dương Tường

không ngủ được. Cũng chẳng nói gì với nhau. Tôi trở dậy, đặt chiếc đĩa Triple Concerto của Beethoven. Tôi vẫn thường bảo Đạt: “Mình chỉ ước sao khi nào chết sẽ ra đi trong tiếng nhạc này.” Lúc đó là ba giờ mười lăm, thời điểm Đạt ra đi, như mấy tiếng sau Uẩn gọi điện báo cho tôi biết.

Ai đầu tiên gọi chích chòe là chích chòe?

Tháng 11/1995, trong chuyến thăm Trường đại học Columbia ở New York, tôi có dịp gặp P. Gordon, một nhà nghiên cứu Việt Nam học. Thật là một ngạc nhiên thú vị được bàn luận về thơ Việt Nam với một người Mỹ trên đất Mỹ. Trong cuộc trò chuyện, Gordon hỏi tôi đôi điều liên quan đến “cây diêu bông”: nó thuộc họ thực vật nào, hình dáng ra sao? Tên khoa học của nó là gì? v.v... Bởi lẽ ông đã đọc và đã mê bài thơ *Lá diêu bông* của Hoàng Cầm, và cũng như khá nhiều độc giả khác, nhất định tin rằng có một loài cây gọi là “diêu bông” thật trong thiên nhiên. Ông nói đã tra tất cả các loại từ điển tiếng Việt mà không ra. Tôi bèn nhân danh là bạn của nhà thơ xin lỗi đã để ông mất công đuổi theo một cái bóng, bởi lẽ loài cây bí ẩn kia chỉ tồn tại trong trí tưởng tượng của nhà thơ mà thôi. “Diêu bông”, tôi giải thích, thuộc loại từ “bịa”, tương tự như nonce-word (từ đặt ra để dùng trong một trường hợp đặc biệt) của

Anh/Mỹ, nó còn quá mới để được đưa vào từ điển “chính quy” trong tình hình ngành từ điển học sơ sinh của Việt Nam chưa phát triển đủ mức để soạn ra những từ điển đặc chuyên kiểu Dictionary of Nonce-words của Anh/Mỹ hoặc Dictionnaire des Néologismes của Pháp.

Do đâu mà nảy ra cái từ “điều bông” phi ngữ nghĩa song lại đầy biểu năng trực cảm ấy? Nói cách nào đó, “điều bông” không biểu nghĩa, mà chủ yếu là biểu âm. Một trong những đặc thù của cái đẹp nơi chữ thơ, tôi nghĩ, là sự lên ngôi của con âm thay vì con nghĩa. Hãy một lần nữa nghe bà cô tổ Hồ Xuân Hương của chúng ta biểu âm sự nứt ra của một động Hương Tích:

Bày đặt kìa ai khéo khéo phòm

Cái động từ “phòm” (hình như chỉ được dùng hai lần trong thơ Hồ Xuân Hương, ngoài ra không gặp ở đâu khác) cũng thuộc loại từ “bịa” phi ngữ nghĩa mà biểu năng trực cảm của nó kỳ diệu đến nỗi ai cũng hiểu tác giả định nói gì. Không có khả năng như tạo hóa “bịa” ra, chẳng hạn, một động Hương Tích thì nhà thơ “bịa” ra chữ! Những chữ tinh khôi tự nhiên như bản thân sự sống, vừa ra đời đã trở thành những thực thể.

Thi sĩ, tôi quan niệm, là kẻ đầu tiên kéo thế giới ra khỏi vùng khuyết danh. Mà khuyết danh có nghĩa là chưa tồn tại. Thi sĩ cho sự vật một cái tên mà trước đó nó chưa có - tức là đưa nó vào tồn tại. Ai đầu tiên gọi chích chòe khi nó còn khuyết danh, là chích chòe, người

Ai đầu tiên gọi chích chòe là chích chòe?

Ấy đích thị là một nhà thơ. Loài chim ấy ắt đã có từ rất lâu trước đó, người ta hẳn đã nhiều lần thử đặt cho nó một cái tên nhưng không đậu và chỉ đến khi ai đó, trong một lóe chớp thần hứng, bật thốt lên hai âm tiết “chích chòe” trùng pặp, không gì thay thế nổi, thì nó mới thực sự tồn tại, thêm cho trời đất một cái gì không chỉ đơn thuần là một loài chim.

Hoàng Cầm đã “bịa” ra một loài cây cho ai kia bỏ một đời đi tìm lá, dẫu biết chẳng bao giờ thấy được. Hư ảnh đã ngự vào đời thực, trở thành một thực thể trường tồn, chỉ ít cũng dài lâu hơn đời nhà thơ.

Bùi Ngọc Tấn và hóa học của nhân bản

Trong ngót nửa thế kỷ cầm bút, Bùi Ngọc Tấn có một quãng im lặng kéo dài không dưới hai mươi năm.

Tôi còn nhớ lần xuống Hải Phòng thăm anh vào một ngày hè năm 1974 - tức là đầu thời kỳ hậu-Goulag của anh (tôi quen gọi thế) - Tấn rầu rầu nói với tôi: “Minh bẻ bút rồi. Đoạn tuyệt hẳn đấy”. Tôi im lặng, không tỏ thái độ. Nhưng tôi tin chắc cơn khủng hoảng này sẽ chấm dứt khi anh chế ngự được những quặn quại trên những hòn than nóng bỏng của nỗi đau, để dùng lại chữ của Octavio Paz. Bởi tôi biết chính lúc này, bạn tôi còn nỡ nắn bút mực hơn cả trước những ngày hoạn nạn.

Tôi phải chờ thêm mười lăm năm nữa, khi ngẫu nhiên hai chúng tôi không hẹn mà cùng có mặt trên một số tạp chí “Cửa biển” mùa hè 1989 - Tấn với những kỷ niệm về Nguyên Hồng (sau này phát triển thành tập hồi ức *Một thời để mất*) và tôi với bài tưởng niệm Nguyễn

Tuần nhân ngày giỗ đầu ông. Tôi thấy ở đây tín hiệu của một khởi đầu mới. Tấn đã vượt ra khỏi sự cầm tù của nỗi đau. Tôi đã không lầm: liên tiếp sau *Một thời để mất* là hàng loạt truyện ngắn ngôn ngôn chất sống (về sau gom lại thành hai tập *Những người rách việc* và *Một ngày dài đằng đẵng*) và bộ tiểu thuyết *Mộng Du* dài hơn 600 trang đánh máy mà tôi may mắn được tác giả ưu tiên cho đọc từ bản thảo đầu. Những năm tháng hoạn nạn - theo quy luật bù trừ của tạo hóa? - đã tạo cho Bùi Ngọc Tấn hội nhập, thậm chí đồng hóa, vào môi trường dưới đáy, giàu thêm bao trải nghiệm trên mọi cung bậc trầm luân của nhân sinh và hòa đồng với những thân phận *phó - người* (sous-hommes) sau này trở thành tiêu



Bùi Ngọc Tấn và Dương Tường ở Viện Goethe Hà Nội trong buổi giao lưu với độc giả.

mẫu cho những nhân vật của ánh: một chị Sợi bán “hoa” bán chuyên với trên dưới là một tá “khách” (hay chồng hờ) trong đám ăn mỳ để nuôi mẹ già ốm liệt sáu, bảy năm nay (*Truyện không tên*), một nữ chiến sĩ dũng cảm ở Trường Sơn nay trở thành gái “ôm” (*Trung sĩ*), những phạm nhân không biết tại sao mình lại thành phạm nhân như ông M. (*Người chặn kiến*)... Đọc Bùi Ngọc Tấn, tôi thêm tin rằng sự sa đọa tâm hồn trước thử thách của số mệnh không phải là tội tổ tông truyền. Cái lớn lao của Bùi Ngọc Tấn là ở chỗ tất cả những vùi dập cay nghiệt của số mệnh không hề làm anh hằn học, chua chát mà chỉ thêm bao dung. Phải là một tâm hồn rất quảng đại mới có thể nói về những nghiệm sinh ê chề của mình với một chất u-mua độ lượng và lạc quan đến thế.

Bùi Ngọc Tấn, trong mắt tôi, là người biết chung cất cái đau thành hy vọng, thành tiếng cười, không, chính xác hơn, thành nụ cười, vì anh không mấy khi cười thành tiếng.

Tôi gọi đó là hóa học của nhân bản.

Hay có khi đó là bí quyết đạt đạo của những bậc hiền?

Chinatown của Thuận

Chinatown. Tên gọi những khu phố hay những cụm khối phố tập trung Hoa kiều hoặc phần lớn cư dân là Hoa kiều. Phố Tàu - Chinatown có ở hầu hết các thành phố lớn của hầu hết các nước trên thế giới. Ở ta, cụ thể ở Sài Gòn, có một Chinatown, trước kia thuộc loại lớn nhất châu Á, là Chợ Lớn, nhưng chỉ gần đây, người ta mới làm quen với từ đó. Chinatown hồ như đã thành biểu tượng của tha hương.

Chinatown của Thuận, theo những gì ăng-ten tôi bắt sóng được, là một cuốn tiểu thuyết về thân phận tha hương theo nghĩa rộng nhất của từ này. Thời gian của câu chuyện được kể lại bắt đầu từ lúc “đồng hồ đeo tay chỉ số mười” và kết thúc khi “đồng hồ đeo tay chỉ số mười hai”. Giữa khoảng đó, suốt hai tiếng đồng hồ bị kẹt cùng đứa con trai 12 tuổi tại một ga xe điện ngầm ngoại ô Paris vì một túi du lịch vô chủ được phát hiện quanh đó khiến người ta nghĩ “âm mưu đánh bom một cái ga hiu hắt như thế này chứa một âm mưu khác

nguy hiểm hơn nhiều”, người kể truyện, một phụ nữ Việt Nam tha hương, một Việt kiều bất đắc dĩ mấp mé tứ tuần, mặc sức thả mình vào những hồi ức và những suy nghĩ miên man về thời đi học, về những ngang trái của thế sự và hoàn cảnh khiến cuộc tình và hôn nhân của mình đâm dở dang bất hạnh, về đứa con trai chỉ mơ đến khi 18 tuổi sẽ được mang ba quốc tịch Việt, Pháp và Trung Hoa (mà vẫn vô tổ quốc!), về trăm thứ chuyện khác...

Ngổn ngang và tung tóe như những mảnh của một trò chơi ghép hình, không chương hồi liền mạch suốt hơn 200 trang sách, bề bộn những suy ngẫm, hình tượng, chi tiết nhấn đi nhấn lại bất tận đến thành ám ảnh, như lưỡi dao cùn nhảy mãi không dứt, như cái đĩa hát cũ bị vấp rãnh, cuốn sách đậm đặc một thứ humour xót xa và không thiếu những yếu tố mà giờ đây người ta gọi là hậu hiện đại này nhiều lúc làm tôi như nhập đồng. Và luôn luôn nghe thấy một bè ẩn, đúng hơn, một *undertone* day dứt. Nó giống như âm hưởng của câu hỏi đau đớn mà Paul Gauguin dùng đặt tên cho một kiệt tác cuối đời của ông: *D’où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (Chúng ta từ đâu đến? Chúng ta là cái gì? Chúng ta đi đâu?)...

db @ ptt.com

(thay lời tựa)

sinh vào khoảng từ 1951 đến 1985

một Thanh Xuân òa BẢO CẤP^m xáo đảo trong vòng
xoáy trách nhiệm và thắng hoặc thử sống một ngày thiếu
vững niềm tin mà thấy khó khăn như không còn hơi thở dưới
cao áp của vô số hoài nghi có thực về ngày mai mang hình
dấu hỏi vẫn khát khao hoài một GIÁC THANH XUÂN.

một Nguyệt Phạm một mình nói một mình nghe rờn
rợn sau gáy vết nung của cái nhìn từ những đôi MẮT
GIẤY nhớ tiếc hoài VÒNG DÂY TRẺ THƠ để khi sang
mùa chợt đổ cảm và tự nguyện làm quăng lạng trong bài hát

một Lynch Bacardi BẮM SINH triệt tiêu lãng mạn

1. Bài tựa này, dành cho tập thơ *Du báo phi thời tiết*, được viết dưới hình thức collage ghép dán thành 5 ki họa chân dung của các nữ tác giả bằng những câu chữ của chính họ, những chữ in hoa là những dấu đề và những chữ in nghiêng là những câu hoặc đoạn thơ của từng người.

Dương Tường

giẫm lên mọi hủ ký xã hội - tập quán - tình dục và
những bài hát bí đái ca từ bỏ chi lần cuối hành khát tình
thương chẳng thà như em che thân bằng tô cháo lòng đoạn
kết trên đường huyền tr(ch)ân công chúa

một Phương Lan hoa đại toang mở mình chờ để khi từ
hoang mê trở dậy trên hoang tàn chiếc drap trải giường sau
cơn cuồng lạc thấy mình trơ trọi lối về nông nổi mang mang
lạc nẻo thiên đường ở một nơi khác elsewhere biết tìm đâu
một bến bờ khuất gió để bình yên

và một Khương Hà narcissistic bắt gặp tuổi thơ mình
đi hoang và lạc vào một á thế giới cổ tích vỡ vụn hay chỉ
ít cũng biến dạng – kìa Alice vừa bị Lion King ăn thịt vết máu
vẫn còn tươi – thẳng thốt nhận ra tôi không giữ nổi tôi bởi
những quả trứng màu nhiệm thuở xưa đã vỡ từ trong cổ tích
sinh trong khoảng từ 1981 đến 1985

không quá khứ và tương lai chưa định hình – ngày
mai mang hình dấu hỏi – bốn phương tám hướng là
ĐÊM⁽¹⁾: NGƯỚC LÊN LÀ ĐÊM⁽²⁾ BÊN TRÁI LÀ
ĐÊM⁽³⁾ DƯỚI CHÂN LÀ ĐÊM⁽⁴⁾ SAU LƯNG LÀ

1. Khương Hà
2. Khương Hà
3. Khương Hà
4. Thanh Xuân

db @ ptt.com

ĐÊM⁽¹⁾ BÊN PHẢI VẪN LÀ ĐÊM⁽²⁾

bởi thế kết tụ lại thành những
dự báo phi thời tiết

Ờ cái phương trình phi-cartes cái quá trình phi
cartes hóa

tôi phản-tư duy vậy là tôi hiện hữu

mới hay cả ở thời đại @ câu hỏi hamlet *to be or not
to be* vẫn làm ta mất ngủ

DƯƠNG TƯỜNG

1. Phương Lan
2. Phương Lan

Bạt

(Viết cho tập thơ “Gió và bụi” của Nguyễn Hồi Thủ)

Tôi nợ Nguyễn Hồi Thủ một lời bạt. Từ Những bài thơ trên nón, Tiếng kêu thương, Vững nước bùn lầy. Cho đến tập thơ tuyển này.

Gió và Bụi.

Ờ, cái tên hợp với anh đấy. Một globe-trotter, kẻ lưu lạc địa cầu, xê dịch liên miên mà vẫn đeo đẳng hoài nỗi nhớ không dứt về “chiếc cầu ao xiêu vẹo”⁽¹⁾, về “bụi chuối thương”⁽²⁾, về “quả khế xanh”, “mùi sầu riêng”, “hương cốm mới”⁽³⁾... Ở mỗi chỗ dừng chân, nỗi nhớ ấy lại ứa ra trên những dòng thơ sầu xứ. Paris... Poterne des Peupliers... Quartier Latin... Tokyo... Wien... Anchorage... Copenhagen... Praha... Budapest... Đâu cũng thấy thiếu quê hương. Ở Dussendorf, anh thấy nhói lên “Thương Tản Đà”. Một ngày mùa đông trên Rue de Lyon, anh

1. Gió và bụi

2. Chợt nhớ.

3. Hồi người về

Bạt

thầm gọi "*Bi ơi! Lữ ơi!*"⁽¹⁾, hai thằng bạn cùng chơi bi, đánh đáo từ hồi còn để chỏm.

Ờ Gió và Bụi...

Thủ à, tôi cũng lưu lạc - tuy chưa bao giờ ra khỏi nước - lưu lạc ở những miền tâm giới của chính mình. Tôi hiểu nỗi niềm anh "*ba mươi năm ngồi bên cửa sổ*", dù ở một "*quán tồi tàn*" hay "*một khách sạn năm sao*" vẫn thấy "*lòng hoang như gác trọ*"⁽²⁾.

Thì hãy nhờ ai "*đốt giùm thời mộng ảo*"⁽³⁾

Một chút bụi quê xa nhòa mất nhớ, một chút gió quê xa thổi lay ký ức, cầu cho anh nhẹ bước phiêu bồng.

Dù sao quê hương vẫn chờ anh ở cuối nẻo đường...

10/1993

1, 2. Con phố cũ

3. Thời mộng ảo bên ngoài cửa sổ.

Tôi đã một đời “ăn nằm” với chữ

(Trò chuyện với Lê Hồng Lâm, báo Sinh Viên)

L.T.S. Đông đảo công chúng biết Dương Tường là người chuyển dịch những tác phẩm văn chương lớn của thế giới sang tiếng Việt như *Cuốn theo chiều gió*, *Anna Karenina*, *Đồi gió hú*, *Con đường xứ Flandres*, *Bức thư của người đàn bà không quen*, *Zorba - Tay chơi Hy Lạp*, *Người dưng*, *Đất dữ*, *Cội rẽ*, *Cái trống thiếc...* cùng nhiều vở kịch của Shakespeare, Henrik Ibsen... Nhưng người ta ít biết hơn một Dương Tường nhà thơ cách tân rất hậu hiện đại từ giữa những năm 60. Vì nhiều lý do khác nhau, mãi cho đến bây giờ, Dương Tường mới thực sự giới thiệu trọn vẹn chân dung thi sĩ của mình qua tập thơ riêng vừa xuất bản *Mea Culpa và những bài khác* (NXB Hải Phòng, 2004).

Một ngày cuối đông, trên ban công của một quán cà phê nhìn xuống phố chiều, Dương Tường sống lại những ký ức thơ của mình qua tập thơ mới in còn rưng rưng mùi mực.

Tôi đã một đời “ăn nằm” với chữ

Lê Hồng Lâm (LHL). Ông đã từng là “đồng tác giả”⁽¹⁾ của cả vạn trang in, là tác giả của cả ngàn trang sách viết về người khác. Cái tên Dương Tường cũng đã quá quen thuộc với nhiều lớp bạn đọc. Nhưng tập thơ riêng đầu tay in lần này hình như vẫn đem đến cho ông một cảm xúc khác hẳn?

Dương Tường (DT). Đúng vậy. Tôi coi tập thơ lần này như một tự tuyển đầu tiên của tôi trong 50 năm làm thơ. Cảm xúc trong tôi vui buồn lẫn lộn. Tôi vui và bằng lòng vì ít nhất, tập thơ *Mea Culpa và những bài khác*, cuối cùng cũng ra đời trọn vẹn và tạo ra được một gương mặt Dương Tường mà trước đây người ta chỉ thấy loáng thoáng. Và tôi buồn pha lẫn chút tiếc nuối vì nếu tập thơ này ra đời sớm hơn, đúng thời điểm mình viết ra thì chắc sẽ nhận được những “feedback” (phản hồi) để nuôi và phát triển tiếp hướng đi của mình. Tôi cũng tin rằng nếu nó ra đúng thời của nó, ít nhất nó cũng có những tác động đến đời sống thơ nói chung và gợi mở cho những thế hệ làm thơ kế tiếp, đặc biệt là thế hệ làm thơ hiện đại sau này. Bây giờ nó xuất hiện vào lúc tôi đã hết mạch!

LHL. Nhưng tôi tin là nó sẽ tạo ra những nguồn mạch mới cho thế hệ làm thơ kế tiếp. Chả phải là một số nhà thơ

1. Về quan niệm dịch thuật văn chương, Dương Tường có nói rằng: “Một bản dịch lý tưởng phải là một tác phẩm trong đó người dịch là đồng tác giả”.

Dương Tường

trẻ nổi bật bây giờ vẫn chịu ảnh hưởng nhiều từ thứ thơ “ngôn ngữ”, thơ “làm chữ” của ông, của Trần Dần, của Lê Đạt, Đặng Đình Hưng đấy thôi? Cũng như cái gọi là “hậu hiện đại” mà người ta bàn nhiều bây giờ cũng đã có trong thơ của các ông từ những năm 60, 70?

DT. Thực ra những cái mà chúng tôi làm trước đây còn đi trước những cái hậu hiện đại mà người ta bàn bây giờ. Có điều lúc đó chúng tôi không làm “hậu hiện đại” một cách hữu thức, có nghĩa chúng tôi không tuyên ngôn rằng mình đang làm “hậu hiện đại”. Từ những bức xúc của nội tâm và thực tại xã hội nó bật ra thành một dòng văn chương như thế, còn chuyện đặt tên cho nó là “hậu hiện đại” hay gì gì nữa là công việc sau đó của các nhà phê bình, lý luận. Chỉ tiếc nó bị đứt mạch ngay từ thời điểm đó.

LHL. Nhưng trong một cuộc trao đổi có tên là “Đối thoại ngẫu nhiên” gần đây của hai nhà thơ Nguyễn Trọng Tạo và Nguyễn Thụy Kha về dòng thơ cách tân của các ông, Nguyễn Trọng Tạo nhận định rằng “Dương Tường làm thơ cách tân theo kiểu Tây, nhưng kiểu Tây ở đây cũng đã hơi cũ, cũ đối với Tây”. Còn Nguyễn Thụy Kha thì cho rằng “Các ông cách tân con chữ nhưng lại sử dụng một thể đóng” và gọi đó là “Sự bế tắc của các nhà thơ cách tân Việt Nam”?

DT. Tôi không bình luận về nhận định này!

Tôi đã một đời “an nằm” với chữ

LHL. Tại sao?

DT. Tôi tôn trọng tự do nhận định, tự do khen, chê của mọi người, có điều đây là những “feedback” không cùng “kênh”!

LHL. Vậy thì những feedback “cùng kênh” nhé. Trong lời bạt của tập thơ này có tiêu đề là “Đường Dương Tường nghiêng” của nhà thơ Hoàng Hưng, sau phần diễn giải việc nỗ lực phát huy “hiệu quả tổng lực” của mọi yếu tố cấu thành khả hữu của bài thơ trong thi pháp của ông, Hoàng Hưng đúc kết lại rằng: “Tôi cũng tin rằng, với hay không với “thi pháp âm bồi”, nhưng chắc chắn là với giọng điệu riêng, Dương Tường đã cho người yêu thơ những bài thơ mà hiệu quả âm nhạc, tạo hình là một với sức mạnh cảm xúc, tình cảm, ý tưởng, không tách bạch được đâu là “âm”, đâu là “nghĩa”, đâu là “hình thức”, đâu là “nội dung”. Đủ để ghi tên một Dương Tường trong số các nhà thơ đóng góp vào sự phát triển thơ hiện đại Việt Nam”.

Vậy thì một lần nữa, mong ông diễn giải rõ hơn ý Hoàng Hưng đã nói, cái gọi là “thi pháp âm bồi”, là sự phối hợp để tạo ra “hiệu quả tổng lực” giữa thơ với âm nhạc, tạo hình...?

DT. Tôi rất tâm đắc với một phát biểu của nhà thơ Pháp Paul Verlaine: “Trước hết phải có tính nhạc” (De la

musique avant toute chose). Quan tâm hàng đầu của tôi khi làm thơ là luôn phải có tính nhạc. Ở tôi, thơ và nhạc luôn hòa quyện với nhau. Thường những tiêu đề thơ của tôi cũng mang tính nhạc như Romance 1, 2, 3... hay Sere-nade 1, 2, 3... hoặc những bài thơ tôi viết có cấu trúc của một bản giao hưởng 4 chương hoặc một tổ khúc giao hưởng (*Mea Culpa* là một tổ khúc giao hưởng 7 chương).

Quan niệm của tôi khi làm thơ là “làm chữ” và hệ quả của nó là “làm âm”. Vậy thì phải làm sao để khai thác được thành tố âm của từ để nó phát huy được sức gợi - gợi tình, gợi hình... Có lần trả lời phỏng vấn về điều này tôi đã nói: Vật liệu chính của thơ tôi không phải là con chữ mà là con âm. Có lẽ điều phân biệt giữa các bạn thơ khác và tôi là họ làm việc ngôn ngữ trên chiều “biểu nghĩa”, còn tôi làm việc ngôn ngữ trên chiều “năng nghĩa”. Chiều “năng nghĩa” có thể hiểu như việc nó chưa định hình và vẫn đang trong quá trình tự hình thành nghĩa, thậm chí không có trong từ điển nhưng khi đọc người ta vẫn hình dung ra được bằng cách cảm nhận. Và từ cái cảm của thính giác đó sẽ chuyển đến cái cảm của tâm thức.

Nói cách khác ở thơ các bạn đó là mặt chữ nhìn “thẳng”, còn ở tôi là mặt chữ nhìn “nghiêng”. Tôi nghĩ sức gợi của thơ mình nằm ở “mặt chêngh” đó, nó nảy lên một cái gì giống như âm bồi (son harmonique) trong âm nhạc vậy. “Thi pháp âm bồi” này được thể hiện rất rõ

Tôi đã một đời “ăn nằm” với chữ

trong các bài Noel 1, 2 và Chợt thu 2.

Chợt thu 2

Chiều se sẽ hương

Vườn se sẽ sương

Đường se sẽ quanh

Trời se sẽ lạnh

Người se sẽ buồn.

Cụm từ “se sẽ” trong mỗi câu thơ này làm nảy cái âm bồi “se sẽ” gọi lên cái lạnh đầu thu trong heo may.

LHL. Cũng chính bởi “thi pháp âm bồi” này mà nhiều bài thơ của ông tự thân đã là một bản nhạc. Và một số bài khi được Phú Quang phổ thành nhạc như Tình khúc 24 và Dương cầm lạnh (từ bài Serenade 3) dường như không cần phải dụng công nhiều lắm?

DT. Điều ấy thì tôi không biết, nhưng bản thân tôi khi viết bài thơ này thực sự là một sự “hành xác”. Cái âm hưởng “đường dương cầm” nó luẩn quẩn, ám ảnh trong tôi cả tháng trời không sao thoát được, thế rồi trong một buổi chiều, câu thơ tự nhiên bật ra “Chờ em đường dương cầm mưa” và tạo thành hình hài cho bài thơ. *Tình khúc 24* thì ra đời nhanh hơn, bởi cảm xúc của bài này gắn với một... con số kỷ niệm của riêng tôi.

LHL. *Vậy còn cách phá chính tả thông thường trong một số bài thơ, điển hình như bài Khoảnh khắc?*

DT. Cách phá chính tả đó tôi học từ nhà thơ Mỹ E. Cummings mà tôi rất thích. Khi sử dụng chính tả thông dụng không giải tỏa được hết ức chế trong mình và muốn vượt thoát ra mọi khuôn khổ, nhà thơ không những có ngữ pháp của riêng mình mà có thể có chính tả riêng.

Cách phá chính tả trong bài *Khoảnh khắc* cũng bắt nguồn từ tâm trạng ức chế nhiều bề và muốn vượt ra khỏi sự ngột ngạt của “thứ văn minh đồ hộp” đang lấn át dần dần vẻ đẹp của thiên nhiên, tự nhiên.

(Lại dẫn thơ:

*khoảnh khắc/ le lói/ chân mây mây may/ chợt đổ ệk/
những câu thơ xác ướp/ ái tình đóng hộp/ ôi chao văn minh
đồ hộp...)*

LHL. Ông cũng từng nói rằng những thử nghiệm về thơ “âm bồi” và thơ “đồ họa” của ông có ảnh hưởng nhiều từ thơ của Hồ Xuân Hương lẫn Guillaume Apollinaire?

DT. Tôi học ở bà cố tổ Hồ Xuân Hương rất nhiều, bà ấy “mô đéc” lắm, đặc biệt là thi pháp âm bồi. Điển hình là câu thơ trong bài *Hang Cốc Cờ*: *Đúng chéo trông theo cảnh hất heo*. Âm “chéo” này ám tôi trong rất nhiều

Tôi đã một đời “ăn nằm” với chữ

bài, thậm chí cả bài thơ tôi viết bằng tiếng Anh mà sau này tôi tự dịch ra tiếng Việt là “A mơ ri cơ”

tôi nhìn nước Mỹ
qua mềm dịu em phi lí *chéo*
qua phụ khoa em hơ hớ *chéo*
qua nhục dục em ngao ngán *chéo*
qua tình thân em ngao ngược *chéo*
qua năng động em vô vọng *chéo*
qua bè he em bối rối *chéo*

Còn thơ của G. Apollinaire mở ra cho tôi nhiều thứ, đó là khả năng “đồ hình hóa” thơ và từ đó đi đến quan niệm: có thể tạo ra một thể loại thơ gọi là thơ thị giác. Tôi đã thử nghiệm một loạt những thứ “thơ ngoài lời” như các tập *Mất*, *Trang*, *Ngày* và cuối cùng thấy ứng ý nhất với tập *Đàn* (NXB Trẻ, 2003). Thời điểm đó, Trần Dần cũng làm mấy tập *Thơ không lời* và *Mây không lời*. Sau này tôi cũng bắt gặp thứ thơ đồ họa này trong một số nhà thơ tiên phong của Tây Ban Nha và châu Mỹ La Tinh (điển hình là tập *Mouvements* [Chuyển động] của nhà thơ Bỉ Henri Michaux⁽¹⁾).

LHL. Vẫn chưa hết, ông còn làm thơ bằng tiếng Anh,

1. Xem Phụ lục 5.

Dương Tường

tiếng Pháp và đã in nhiều ở nước ngoài. Tôi ngạc nhiên lắm, thưa ông Dương Tường⁽¹⁾!

DT. Thực ra những cách tân với thơ, tôi học hỏi rất nhiều từ những người đi trước, những người bạn cùng chí hướng và những bậc thầy từ bên ngoài. Tôi nghĩ chúng ta cần học không ngừng, học người xưa, học người cùng thời, học trong nước, học nước ngoài. Học không phải là bắt chước mà là vận dụng những cái hay, cái mới sao cho, qua métabolisme (chuyển hóa, hiểu như một quá trình sinh học) của bản ngã, nó trở thành một cái gì của chính mình. Quá trình làm việc với chữ với âm của tôi đều đến một cách tâm thành chứ không hề muốn khoe chữ hay khoe khoang kiến thức gì cả.

Tôi có khoảng 30 bài thơ viết trực tiếp bằng tiếng Anh hoặc tiếng Pháp. Đó là những trường hợp mà hoàn cảnh và môi trường đặc biệt khi đó khiến cảm xúc đến với tôi bằng những ngôn ngữ đó và nó bật ra một cách tự nhiên như vậy thôi. Không chỉ là tạo hình hay ngôn ngữ thôi đâu, mà đôi khi nó còn đến từ trong tâm thức. Nhiều bài sau này tôi “đánh vật” mãi mà không thể dịch được sang tiếng Việt. Tôi nghiệm ra rằng, nhà thơ muốn tạo ra được một cái gì đấy thực sự của mình thì phải “ăn nằm”

1. Bắt chước từ tiêu đề một bài viết về Dương Tường của nhà phê bình Phạm Xuân Nguyên “Tôi là lắm ông Dương Tường”.

Tôi đã một đời “ăn nằm” với chữ

với thứ chữ ấy! Vâng, tôi đã một đời ăn nằm với chữ.

LHL. Như bài thơ chỉ một câu mà giống như một tuyên ngôn nghệ thuật của ông: “Tôi đứng về phe nước mắt” (Để ghi trên mộ chí sau này)? Ông đã phải “ăn nằm” với chữ, với đời bao lâu để có được câu thơ làm “của để dành” này?

DT. Trường hợp này lại khác, không liên quan đến chuyện “ăn nằm” với chữ. Có lẽ nó thuộc phạm trù tâm linh. Thoạt đầu, đó là một bài thơ dài hơn thế nhiều, sau những suy tư vật vã, những nung nấu khát khao, cuối cùng, qua cái nôi-cất-tâm-linh, kết đọng lại thành sáu giọt chữ: Tôi Đứng Về Phe Nước Mắt. Vậy thôi.

LHL. Ông quả là có một “Tinh thần thế giới”¹ khi gần đây rất nhiều nhà văn nổi tiếng cũng có cùng sự đồng cảm này, như nhà văn Áo Elfriede Jelinek đoạt giải Nobel Văn học năm nay có phát biểu rằng “Văn học không đứng về phía kẻ mạnh”, hay nhà văn Nam Phi J. M. Coetzee đoạt giải Nobel năm ngoái cũng thường hướng ngòi bút của ông về phía những thân phận bị ruồng bỏ, những kẻ ngoài lề?

DT. Họ cũng là những người đứng về phe nước mắt!

LÊ HỒNG LÂM (thực hiện)

1. Tinh thần thế giới là câu “slogan” của trang web văn học Evan (www.evan.com.vn).

Một kiệt tác đời hồ như quên hẳn

Là do cô nhà thơ trẻ Dạ Thảo Phương tự đứng bàn sang chuyện cầu Long Biên, cái tháp Eiffel nằm ngang vắt qua sông Hồng ấy. Ấy thế là quấy lên từ sâu thẳm ký ức tôi những câu đầy hào khí: *"Qua cầu Long Biên/ Sông bóng người đi/ Vai cao rộng/ Mặc núi rừng Việt Bắc..."* trong bài thơ "Tình Thủ đô" của Hữu Loan.

Bài thơ mà cách đây nửa thế kỷ, bọn tôi, mấy gã lính văn nghệ tuổi ngoài hai mươi, thường say sưa cùng nhau tấu lên giữa rừng sâu Việt Bắc hay Trung Thượng Lào mà nước mắt giàn giụa. Tôi bảo Thảo Phương: "Có một bài thơ về Hà Nội kháng chiến mà chú coi là một kiệt tác bị lãng quên, nghĩa là chưa từng được đưa vào bất cứ tuyển tập thơ Việt Nam nào từ trước tới nay. Chú có muốn nghe không?" và tôi cao hứng đọc luôn. Nhưng đến câu: *"Đoàn Giải phóng quân đi/ Như gặt dao trên đường nhựa..."* thì tôi bỗng khựng lại, không sao nhớ tiếp được. "Chao, trí nhớ suy yếu cùng với tuổi già đạo này luôn chơi mình những vố thật khăm!" - tôi bực bội nghĩ thầm.

Đêm ấy, tôi trần trọc mãi, đào bới ký ức, và nhớ thêm được nhiều đoạn khác nhưng vẫn không nổi lại được mạch ở chỗ bị khựng lại lúc chiều. Ngày xưa, bọn tôi - Tất Vinh, Vũ Như, Mạc Lân và tôi - thường đọc với nhau theo kiểu đồng ca hoặc "hát đuổi", người nọ nổi người kia, câu trước gọi câu tiếp theo... Giá lúc này, tụ lại cùng nhau "đồng ca hát đuổi", chắc thể nào cũng nhớ ra hết. Tất Vinh mất đã hơn hai mươi năm, Vũ Như cũng đi từ lâu, chỉ còn Mạc Lân...

Sáng sớm hôm sau, tôi gọi điện cho Mạc Lân. Từ đầu dây đang kia, một giọng thều thào: "Tưởng đấy hở? Tao mệt lắm. Mấy hôm nay ngất hoài. Tao bây giờ sống thêm ngày nào là ăn gian của trời đất ngày ấy". Tôi lưỡng lự một chút, e vấn đề đặt ra không đúng lúc, nhưng rồi quyết định cứ hỏi: "Mày (bọn tôi bây giờ đều đã ngoài bảy mươi, thậm chí ngót tám mươi, nhưng vẫn không thể nào thay đổi cách xưng hô mày - tao thuở xưa) còn nhớ bài "Tình Thủ đô" của Hữu Loan không?" - "Nhớ chứ, sao lại không!" Giọng nói ở đầu dây đang kia bỗng trở nên tỉnh táo, linh hoạt. Và Lân đọc luôn trong máy: "*Trên những chuyến xe bò/ Đi về đường Chèm - Vẽ...*". Lân đọc mỗi lúc một bốc, ờ, vẫn cái giọng sang sảng ngày xưa. Thế là chúng tôi lại "hát đuổi" với nhau một lúc, trước khi tôi hẹn vào thăm Lân ngay trong buổi sáng hôm ấy để chụm đầu với nhau ôn lại từng khổ, từng câu cho đến hết bài.

Thật cảm động và kỳ diệu đến mức khó tin, lòng yêu thơ, như một thứ thần dược, đã làm cho Mạc Lân như khỏe hẳn lên. Mạc Lân, một người với cả nửa tá bệnh hiểm nghèo đóng trụ sở thường trực trong phủ tạng - tim, gan, thận, phổi, thần kinh... - suốt hơn hai mươi năm nay chống chọi với cái chết luôn rình rập, tháng nào cũng dăm bảy lần ngất, có đợt trên 20 lần một tháng. Nhưng lúc này, anh như một người khác. Giọng vang vang, mắt anh long lanh như mỗi lần nhắc đến những bài thơ và người thơ anh yêu. “Không thể để một bài thơ như thế này mất đi”, chúng tôi bảo nhau thế. Mấy ngày liền, tôi đi xe ôm vào Cầu Giấy làm việc với Lân. Có đêm, rất khuya rồi Lân còn gọi điện ra: anh vừa nhớ ra cái đoạn mà hồi chiều chúng tôi bị vấp và chứng lại.

Cuối cùng, chúng tôi cũng hoàn tất công việc “phục chế” bài thơ.

Được viết vào đầu những năm 50 của thế kỷ trước - chắc chắn là sau chiến dịch biên giới (1950) và trước chiến dịch Điện Biên Phủ (1954) - với một xu hướng cách tân rõ rệt, trường ca *Tình Thủ đô* là một trong số những bài thơ tự do hiếm hoi trong Kháng chiến chống Pháp thoát hẳn khỏi ảnh hưởng của dòng Thơ mới (1939 - 1945). Tiết tấu hoạt, gân guốc, câu ngắn (thường chỉ hai, ba âm tiết), sắc gọn như mũi chông, hình tượng bất ngờ cấm phập vào cảm quan: “Đoàn Giải phóng quân đi/

Một kiệt tác đời hồ như quên hẳn

Như gặt dao trên đường nhựa... Nắng lóa tường vôi/ Chữ cào xương nhứt nhối...”, những điểm chấm phá gợi cảm như tranh Seurat: “Mắt em biếc/ Một chiều xưa/ Quan Thánh/ Cổ Ngư/ Bạch Mai/ Bóng liễu/ Tháp Rùa...”. Ngoài giá trị nghệ thuật cao - chuyện này còn phải bàn dài dài khi có dịp - bài thơ còn đặc biệt thân thiết với thế hệ chúng tôi bởi lẽ nói cách nào đó, nó là một phần của cái quá khứ mà bọn tôi vẫn coi là thời hoàng kim của cách mạng. Cùng với những câu thơ, khổ thơ được hồi nhớ, những kỷ niệm cũng trôi dạt, chúng tôi như sống lại cả một thuở xa xưa. Bài thơ gắn liền với tuổi trẻ của chúng tôi, những gã trai Hà Nội đã bỏ lại “cả đô thành nghi ngút cháy sau lưng” (Ngày về - Chính Hữu) để theo Cụ Hồ đi kháng chiến chống Pháp. Bởi thế, hơn nửa thế kỷ đã trôi qua mà nó vẫn sống trong lòng bọn tôi, từng câu từng chữ vẫn tươi sắc hồng cầu trong huyết quản - ký ức bọn tôi. Nói cách khác, nó đã thành một mảnh hồn của chúng tôi.

Nghĩ rằng thế hệ trẻ hiện nay, dù không từng sống “những ngày thủ đô/ như ộc máu triền miên” ấy, vẫn có thể cảm nhận ở những mức độ khác nhau những gì được chuyển tải trong “Tình Thủ đô”, chúng tôi quyết tâm ghi lại để chờ dịp công bố rộng rãi. Tôi những muốn nhân dịp này vào Thanh Hóa thăm anh Hữu Loan để anh duyệt lại bản ghi cho thật chính xác trước khi công bố, nhưng thật tiếc là không có điều kiện. Với lại, dạo

Dương Tường

xưa, tuy rất quý mến anh nhưng tôi không có dịp gần anh nhiều, chỉ đôi lần trò chuyện sơ sơ, chẳng biết anh có còn nhớ tôi không. Dù sao nếu bản ghi này tới được anh, cũng mong anh bổ chính cho những chỗ còn sót hoặc chưa chính xác, và nhất là, nhận ở đây tấm lòng của những kẻ đã suốt nửa thế kỷ mang trong tim mình bài thơ của anh mà đời hồ như đã quên hẳn.

Người không có gì để lại

Tôi theo hai con trai của Mạc Lân – Cương và Lân con – mang bình tro lên cầu Thăng Long.

“Ý nguyện của bố cháu,” Cương nói với tôi, “là thả tro xuống sông Hồng tại bến Phà Đen, nơi hồi nhỏ, bố cháu thường ra bơi. Nhưng thả ở bến Phà Đen thì hơi *rách việc*, vì phải thuê thuyền ra giữa dòng, mà các chủ thuyền người ta đều kiêng không nhận chở. Anh em cháu bàn nhau: mình lên giữa cầu Thăng Long thả thì vẫn là xuống sông Hồng, rồi cũng xuôi xuống bến Phà Đen.”

Lân con nói thêm: “Chúng cháu cũng chỉ thả một nửa, nửa còn lại vẫn gửi ở Đài Hóa thân hoàn vũ để sau này đưa lên chùa. Chẳng lẽ không giữ lại gì...”

Tiết thanh minh, trời ngùi ngùi xám và mưa lay phay. Tôi nhìn bụi tro theo gió tạt lá tả rơi xuống dòng sông. Thế là Mạc Lân đã tan hòa vào thiên nhiên trời mây nước. Chàng trai tự vệ thành Hoàng Diệu mùa thu 1945, chàng Giải Phóng Quân Nam Tiến mùa xuân 1946, chàng Vệ Quốc Quân mà Tất Vinh đã vẽ lên bằng hình

tượng hào hùng *Bóng cao chiều chiến dịch – Mất xa dài chân mây*, trong bài “Mạc Tân ơ”, đã đi hết hành trình đời mình, một hành trình nhiều bất hạnh hơn may mắn, nhiều cay đắng hơn ngọt bùi, và dường như muốn xóa hết dấu tích của mình trước khi về chốn bên-kia. Thôi cũng là chấm dứt hơn hai mươi năm vật lộn với một lô bệnh nan y: nhồi máu cơ tim, sỏi thận, tiểu đường, hai lần gãy chân nhưng phải mổ ba lần, viêm thực quản, viêm môn vị... và cuối cùng là ung thư phổi.

Trên đường về, tôi ngẫm hoài câu nói cuối cùng của Tân con: *Chẳng nhẽ không giữ lại gì*. Vài năm nay, bạn bè cứ như lũ lượt rủ nhau đi, có tháng tôi phải đưa tiễn ba, bốn người, nhưng có lẽ Mạc Tân là người ra đi trắng tay nhất, theo cả nghĩa đen lẫn nghĩa bóng. “Bố vào đời với hai bàn tay trắng và bố chết với hai bàn tay ấy vẫn trắng nguyên...” Tân viết cho ba con trong thư-di-chức. Ờ, thử xem anh có gì để lại? Thì đấy (vẫn theo thư-di-chức), ngoài căn 102, A5 tập thể Liên Cơ Dịch Vọng do Thành phố Hà Nội cấp, “bố không có đồ dùng nào khác trừ cái tủ ly và chiếc xe đạp bố vừa mới bán.” Ấy là tài sản vật chất. Còn tài sản tinh thần, phi vật chất? Lẽ ra đây đã phải là thế mạnh của anh chứ? Trong số ba chúng tôi, Mạc Tân – Tất Vinh – Dương Tường, từ đại đoàn 304 xuất ngũ hồi đầu năm 1955, Tân là người sớm có tác phẩm được in sách nhất. Đó là truyện kí *Mở đường* in chung với Hồ Phương và

Người không có gì để lại

Đại Đồng trong tập *Bảo vệ đường lên mặt trận*, một tập sách được giải thưởng trong cuộc thi sáng tác về Điện Biên Phủ, do Nhà xuất bản Quân đội Nhân dân ấn hành vào khoảng thời gian tiếp quản Thủ đô. Nếu tôi nhớ không lầm thì đó là sáng tác văn học duy nhất anh kí tên Mạc Lân. Từ khi về Báo Tiền Phong, những truyện ngắn đăng báo anh đều kí Hoàng Hoan, tên con gái đầu của anh. Còn về sau, trong những thập niên 1960, 1970, thì kí tên... người khác. Đó là giai đoạn viết chui. Về giai đoạn này, Bùi Ngọc Tấn, trong tập *Rừng xưa xanh lá* (sau này tái bản in gộp với tập *Một thời để mất* dưới cái tên chung là *Viết về bè bạn*), đã có những dòng thật chua chát:

“Có một ý kiến (hay chỉ thị?) không thành văn nhưng mạnh hơn văn bản mà tất cả các báo, các nhà xuất bản đều thực hiện rất triệt để và nghiêm chỉnh là không được in bài của Mạc Lân, Lê Bão. Nếu hãn hữu có in cũng không được ký tên hai người. Người ta thực hiện triệt để tới mức tập *Người Hà Nội* có bài của Mạc Lân, Lê Bão thế mà tên không được in đã hẳn, nhuận bút cũng không có nốt.

Năm 1971, Mạc Lân xin nghỉ hưu non. Tình thế bắt buộc, mặc dù anh không muốn. Thật không ngờ, nghỉ hưu, anh lại có nhiều việc để làm. Cái chuyện anh không được viết, hoặc được viết nhưng không được in, hay được in nhưng không được ký tên cũng không được nhận nhuận bút, cả bàn dân thiên hạ đều biết.

Và nhiều người tìm đến anh. Đó là những người đang đi vào con đường viết lách (...) giờ đây đang giao du với những cán bộ biên tập các nhà xuất bản, những người đã có một vài sáng tác được in và đang muốn được kết nạp vào hội văn nghệ địa phương, kể cả hội nhà văn, rất cần bản thảo như một chứng chỉ (...) Thời ấy, mọi đơn đặt hàng đều là truyện ký (...) Đủ các đề tài (...) Đảm bảo đúng thời hạn, đúng số trang số chữ, đảm bảo chất lượng. Hợp đồng chỉ thảo miệng như vậy. Còn nữa. Nhuận bút chia đôi. Cũng là thống nhất miệng.

Nhiều khi gặp khách hàng rần quá, Lân nhận theo tỷ lệ bốn mươi, sáu mươi. Người đứng tên sách ăn sáu, còn Lân ăn bốn. Chung quanh cái việc viết văn chui của Lân, thật nhiều chuyện li kỳ. Có những người nhận nhuận bút rồi nhưng định quít, không thanh toán tiền cho kẻ viết. Đi lại nhiều lần. Ngọt nhạt. Mềm mỏng. Căng thẳng. Người ta cũng không định quít của mình. Chẳng qua là vì quá bốc với tác phẩm đầu tay, lỡ liên hoan hết cả tiền nhuận bút. Cuối cùng đành phải tháo đồng hồ Pôn-giốt đưa Lân. Làm ăn phải giữ cái mối chữ nhiều lúc nhục lắm ông ơi. Anh chồng bảo cô vợ thế này: Anh Lân anh ấy túng quá, anh thuê anh ấy chép bản thảo, tạo điều kiện cho anh ấy thêm tí thu nhập, em đến xem anh ấy chép xong chưa cầm về cho anh, nhà xuất bản họ đang giục. Tiền nong cứ kệ anh. Anh sẽ thanh toán với anh ấy sau. Chị vợ phục tằm lòng ăn ở của chồng sát đất. Chồng mình quan tâm đến bạn bè như thế chứ còn gì nữa. Một tấm lòng vàng! (...)

Chị vợ đến gặp mình nói lại ý kiến của chồng. Mình khất. (...) Lần thứ nhất, vui vẻ. Lần thứ hai bà vợ đến, mình vẫn chưa chép được, bà ta đã có vẻ bức mình, nhưng cố nén. Và lần thứ ba cũng vẫn bận quá chưa chép được cho anh thì bà vợ không chịu được nữa. Dắt xe ra cửa còn nói đồng: Đã đói còn lười. Người ta thông cảm giao việc cho làm mà không chịu làm...

Như mọi thứ hợp đồng khác, hợp đồng viết thuê của Lân có nhiều chuyện phát sinh. Chẳng hạn truyện Lân viết (ký tên người khác) bỗng dưng lại ăn một cái giải thưởng nào đó. Như có một năm ba truyện ngắn Lân viết cho ba người được giải thưởng (của Hà Nội và của Tổng Công đoàn). Người ta có thể quên hẳn Lân. Nhưng những người được giải thưởng là những người rộng rãi biết điều. (...) Ba cái giải thưởng ấy Lân đều được chia 50 phần trăm. Trần Dần, Phùng Quán đem tiền đến cho Lân. Hai người này nhận việc cho Lân. Người được giải chẳng biết Lân là hai. Họ chỉ biết có ông Dần, ông Quán..."

Vậy đó. Bởi thế cho nên khi Phạm Xuân Nguyên nhại cái thành ngữ "văn mình vợ người" thành "văn mình tên người" thay cho lời bình, Mạc Lân rất khoái. "Lúc nào rủ thằng Nguyên vào chơi với mình nhé," Lân năm lần bảy lượt nhắn tôi. Có lẽ do mặc cảm về cảnh ngộ bất đắc chí của mình mà Mạc Lân thường tránh nhắc đến cha mình, nhà văn Lê Văn Trương, một cây bút tiểu thuyết phì nhiêu bậc nhất thời tiền cách mạng.

Anh khó chịu ra mặt mỗi khi bị giới thiệu là “con trai cả nhà văn Lê Văn Trương.” Sau Đổi Mới, một số cơ quan truyền thông yêu cầu anh viết hoặc phát biểu về cha mình, anh đều từ chối. Anh xấu hổ vì sự nghiệp văn chương nghèo nàn của mình. Kể ra trong số hàng chục truyện ngắn viết thuê của ông, chọn lấy những cái ưng ý nhất, cũng được một tập dày dặn đấy, có lần tôi gợi ý. Không được, nó dính đến nhiều người quá, lật tẩy họ, thành xì-căng-đan to. Vả lại, như vậy còn là thất tín nữa, mặc dù khi thỏa thuận, tất cả đều chỉ là hợp đồng miệng thôi. Thất tín và bất nhất. Mình không thể làm thế được. Âu đành phận *trắng tay* vậy.

Ừ, *trắng tay*. Còn lại gì từ cuộc đời lằm lụi ấy? Một nửa bình tro. Và hơn 120 trang đánh máy vi tính, những trang bản thảo mà Lân con trao cho tôi trước khi chia tay. “Cô Hằng bảo cháu đưa cái này cho chú”. Những trang mà trên giường trọng bệnh, vào những ngày cuối đời, Lân đã đọc miệng nhờ mấy cô cậu sinh viên tốt bụng chép giúp. Mấy lần vào thăm anh, tôi đã chứng kiến cảnh ấy. Một cuộc rượt đuổi, chạy đua tuyệt vọng với thời gian.

Tôi lật giờ những trang giấy khổ A4. Một cuốn tiểu thuyết về cuộc chiến đấu ở vùng giáp ranh thời Kháng chiến chống Pháp. Bỏ dở ở giữa chương VII. Lòng tôi rối bời. Tôi biết làm gì với cái *thai nhi chưa thành hình* này?

Mạc Lâm ơi!

(Lời điệu đọc tại lễ tang Mạc Lâm - 16/4/2006)

Thưa..

Người vừa từ già chúng ta đây, nói theo cách của một người bạn chung của chúng tôi, “chưa kịp chắc chân một chỗ đứng đã vội đi tìm một chỗ nằm.”

Người vừa nằm xuống đây đã uống ly đời của mình đến tận cạn, nói cách khác, đã sống hết, sống trọn phần sống của mình, cái phần sống nhiều cay đắng khổ đau hơn vui sướng ngọt bùi, nhiều bất hạnh hơn may mắn, sống kiệt cùng phần sống ấy không ăn gian lấy một ngày.

Người vừa nằm xuống đây, suốt hơn hai mươi năm qua, đã vật lộn với một tá bệnh nan y mà chỉ cần một trong số đó cũng đủ cướp đi mạng sống và mặc dù thế, không lâu trước đây, trên giường tử bệnh, vẫn tỉnh táo nhớ lại, gom lại thành tập những bài thơ của một thằng bạn đã ra đi trước mình để xuất bản gửi lại cho đời.

Người vừa nằm xuống đây, nếu khi ra đi còn tiếc một

điều gì, thì đó là chưa kịp hoàn thành nốt những chương cuối của cuốn tiểu thuyết mà mấy năm nay, từ trên giường bệnh, người đó vẫn đeo đuổi, khi không còn sức để cầm bút thì đọc miệng nhờ mấy cháu sinh viên tốt bụng ghi lại giùm.

Người đó là Lê Mạc Lân, bạn của chúng tôi.

Vâng, Mạc Lân ắt sẽ không ưng chúng tôi kể lễ dài dòng những thành tích, những chức tước, những huân chương, huy chương, những thứ gọi là “điểm sáng” trong lí lịch cá nhân của mình, như người ta vẫn quen làm trong các lễ tang thông thường.

Anh chỉ muốn được gọi đơn giản là một công dân tử tế, như anh đã trở lại với chúng tôi cách đây vài ngày, trước khi chìm vào hôn mê.

Và giờ đây, người công dân tử tế ấy, Lê Văn Lân tức Lê Mạc Lân, tự vệ thành Hoàng Diệu năm 1945, một trong những chiến sĩ Nam Tiến đầu tiên năm 1946, phóng viên mặt trận của Đại Đoàn 304 trong Kháng chiến chống Pháp, phóng viên báo Tiền Phong trong Kháng chiến chống Mỹ, đã ra đi.

Không hiển vinh, không hào quang rực rỡ, giản dị chừng này thôi.

Hôm nay, đưa tiễn Mạc Lân, chúng tôi đồng thời cũng đưa tiễn tuổi trẻ của mình, cái tuổi trẻ của một thế hệ đã từng sống những ngày gấp rút không kịp lấy hơi suốt những chặng đường của Cách Mạng Tháng Tám và hai cuộc chiến tranh giữ nước, một thế hệ mà, mặc dù đôi lần lỡ bước, vẫn

Mạc Lân ơi!

không hề nuối tiếc và, nếu như được sống lại những thời qua, ắt cũng vẫn sống đúng lòng mình nguyên vẹn như xưa.

Trước linh cữu Mạc Lân hôm nay, được phép thay mặt bạn bè, tôi chỉ nói lời tạm biệt. Ở cái đoạn này của cuộc đời, thế hệ chúng tôi, từng người một, rồi cũng lục tục theo nhau đi và, sớm muộn, tất cả cũng sẽ gặp lại nhau ở cõi Bên-Kìa, nơi ấy chắc không còn bon chen, tị hiềm và thù hận, mà chỉ có cực lạc và tình yêu.

Thế nên, hãy nhẹ bước thanh thản mà đi, Mạc Lân ơi!

Thơ Đến Từ Đâu

“Viết không khác người ta thì viết làm gì”

Dương Tường

Nguyễn Đức Tùng thực hiện.

(trích)

Sáng ngày 6 tháng 4 năm 2007 tại Hà Nội, chúng tôi đến thăm nhà thơ Dương Tường tại nhà riêng của ông. Dương Tường ngồi sau một chiếc bàn nhỏ và thấp chất đầy sách vở và ly tách giữa một căn phòng rộng dùng làm phòng triển lãm tranh. Tranh treo đầy trên tường. Chúng tôi gồm có Phạm Xuân Nguyên, Nguyễn Trọng Tạo, Du Tử Lê, Nguyễn Đức Tùng, và nhiều bạn bè văn nghệ khác từ nước ngoài về, từ Sài Gòn ra, và từ Hà Nội. Trưa hôm đó Dương Tường dẫn chúng tôi đi thăm phố và ăn trưa. Chiều hôm sau 7 tháng 4 một mình tôi quay lại địa chỉ trên theo lời hẹn.

Buổi chiều Hà Nội nhiều nắng, nhưng mát, dịu dàng. Chiếc ngõ nhỏ dẫn vào nhà ông sâu, quanh co, vắng người,

“Viết không khác người ta thì viết làm gì”

như ở chốn làng quê. Anh chị Dương Tường đón tôi ở cửa, tươi cười, thân ái.

Ngồi gần bên nhà thơ, hai người trong căn phòng rộng và im lặng, tôi có cảm giác như cái chất nghệ sĩ trong người Dương Tường tỏa ra thấm cả những bức tranh treo trên tường. Buổi chiều có một chút siêu thực.

...

NDT: Anh bắt đầu làm thơ từ bao giờ?

DT: Tôi bắt đầu làm thơ từ những năm 1950, thời kháng chiến chống Pháp. Nhưng chỉ làm thơ cho mình và cho bạn bè, nghĩa là không xuất bản. Cho đến những năm 1988 hoặc 1989, với tập thơ đầu tay in chung với Lê Đạt, đó là tập Ba Mươi Sáu Bài Tình. Như thế là từ khi bắt đầu làm thơ đến khi bắt đầu xuất bản là hơn ba chục năm.

Từ lúc bắt đầu làm thơ là tôi đã có một tâm niệm là tôi viết phải khác những người khác. Nếu viết không khác người ta thì đừng viết ra. Vì mỗi người có một tính cách khác nhau nên thơ nếu là của anh thì nó phải phát lộ cái personality (nhân cách) của anh.

NDT: Nhân cách của nhà thơ thể hiện qua phong cách và giọng điệu. Phong trào thơ mới và văn học trước 1945 như Tự lực văn đoàn, Thế Lữ, Xuân Diệu, Huy Cận, cùng thời với anh, đã ảnh hưởng đến phong cách của anh ra sao?

Dương Tường

DT: Tôi sinh năm 1932. Như thế là tôi sống qua thời kì Thơ Mới, tất nhiên là thế hệ của tôi, bạn bè tôi đều thấm đẫm tinh thần của thời kì vàng son rực rỡ đó. Nhưng ảnh hưởng của họ đối với tôi thì không đơn giản. Ví dụ như vào thời đó nhiều người thích thơ Xuân Diệu nhưng tôi lại không. Thời đó tôi thường nói đùa với bạn bè rằng ông Lamartine ngủ với ông Verlaine thì đẻ ra Xuân Diệu.

NĐT: Ý anh nói là Xuân Diệu không có gì mới cả.

DT: Đúng thế. Ông ấy chính là hậu duệ của chủ nghĩa lãng mạn Pháp mà Lamartine và Verlaine là tiêu biểu, chứ đối với tôi vào thời đó thì không có gì mới cả.

NĐT: Vào thời đó mà nghĩ như thế quả là táo bạo. Nhưng Xuân Diệu lại là một tài năng lớn.

DT: Đúng thế. Có những người là thiên tài nhưng tôi vẫn không thích. Victor Hugo lớn lắm chứ, rõ ràng là thiên tài, nhưng tôi không thích.

NĐT: Những nhà thơ Việt Nam nào ảnh hưởng tới anh nhiều nhất?

DT: Đinh Hùng và Huy Cận.

“Viết không khác người ta thì viết làm gì”

NDT: *Mặc dù làm thơ từ rất sớm, nhưng lúc nào thì thơ Dương Tường là Dương Tường như hiện nay?*

DT: *Thơ viết từ khoảng 1950 đến 1960 tôi đều bỏ hết, vì sau này đọc lại tôi thấy chúng không phải là tôi, mà thật ra là bắt chước. Từ những năm 1960 thì thơ Dương Tường mới là của tôi. Trên đây tôi có nói về Đinh Hùng và Huy Cận. Tôi cho là cái chất lãng mạn, triết lý và sâu muợn của hai ông đã ảnh hưởng đến tôi nhiều.*

NDT: *Nhưng kĩ thuật làm thơ của anh hoàn toàn khác với kiểu cổ điển của Huy Cận và Đinh Hùng. Hầu hết các bài thơ của anh là thơ tự do.*

DT: *Hồi đầu tôi cũng làm thơ có vần. Về sau thì biết rằng muốn thoát ra về nghệ thuật thì phải làm mới các thể thơ. Nhưng tôi vẫn chú trọng đến âm nhạc trong thơ. Các nhà thơ trẻ hiện nay ít chú ý đến điều này.*

NDT: *Tôi sẽ xin quay lại với các nhà thơ trẻ. Anh vừa nhắc đến thời gian 1960. Năm 1960 là vừa sau vụ án Nhân Văn Giai Phẩm. Vụ NVGP ảnh hưởng đến anh và đến văn chương của anh như thế nào? Anh có vai trò gì trong NVGP?*

DT: *Tôi không phải là một thành viên chính thức của NVGP, nhưng trong thực tế thì cũng gần như vậy. Nhiều*

Dương Tường

người biết rõ điều đó, chính quyền cũng biết. Rõ ràng là từ đầu tôi đã nhập cuộc với NVGP. Tôi là bạn thân và cũng là bạn đường của các anh Trần Dần, Phùng Quán, Hoàng Cầm, Lê Đạt, và tôi sát cánh cùng các anh ấy ngay từ đầu.

NĐT: Như vậy về mặt danh nghĩa, Dương Tường không phải là thành viên chính thức của NVGP, nhưng trong thực tế anh có bị chính quyền hỏi đó làm khó dễ gì không? Ảnh hưởng về chính trị và đời sống của vụ NVGP đối với anh như thế nào? Anh có chia sẻ các giá trị của NVGP không?

DT: Có chứ. Ảnh hưởng về chính trị rất nhiều. Tôi phải đi học tập ở Thái Hà ấp trong một khóa chỉnh huấn. Sau đó thì phải đi lao động ở mỏ than Cẩm Phả và khu Gang thép Thái Nguyên. Lớp chỉnh huấn này gồm có trên 100 người, trong đó có vài chục người là trực tiếp liên quan đến NVGP, do Nguyễn Đình Thi phụ trách, và có những quan chức chính trị đến giảng bài và hướng dẫn kiểm điểm như ông Đỗ Mười. Tôi đi lao động ở mỏ Cẩm Phả hai tháng, sau đó đi lao động ở khu gang thép Thái Nguyên. Hết thời gian lao động cải tạo thì không được về Hà Nội mà vào làm phóng viên Thông tấn xã Việt Nam, phân xã Nghệ An.

Ngày nay nhìn lại tôi vẫn không ân hận gì về những việc đã làm lúc còn trẻ và hãy còn bông bột. Tôi chia sẻ các giá trị của NVGP.

“Viết không khác người ta thì viết làm gì”

NDT: Một tình trạng thơ không có độc giả, sáng tác không có tiếng dội lại, không có phản hồi đã ảnh hưởng như thế nào đến quá trình sáng tạo của anh?

DT: Tôi đã tâm niệm từ đầu rằng con đường thơ của tôi sẽ không thay đổi. Tôi đã chọn con đường ấy, đã chịu nhiều hệ lụy, nhưng sẽ đi đến cùng. Vì vậy tình trạng không in được thơ, không có độc giả, không ảnh hưởng nhiều đến tôi. Tất nhiên là tôi cũng có những độc giả riêng của mình, đó là những bạn bè thân quen. Nhất là những bạn trẻ yêu mến thơ tôi, có khi họ ghi chép lại, nhờ thế mà nhiều bài thơ tôi bị mất vẫn tìm lại được, nhờ sự ghi chép của các bạn trẻ.

Tuy vậy, trong sáng tác văn học, cái feedback của độc giả và nhà phê bình là rất quan trọng. Nếu tôi có những feedback như thế, kịp thời, chắc là thơ tôi đã có nhiều thay đổi. Vì chỉ có một nhóm bạn bè thân, và vì khá cô độc, cái mạch nguồn của thơ tôi không phát triển thành các nhánh rẽ khác mà lẽ ra nó phải có. Đó là một hạn chế đáng tiếc. Rất đáng tiếc.

NDT: Điều anh nói đang chạm đến một vấn đề của xã hội VN hiện nay. Cũng có nhiều người cho rằng tự do của người sáng tác là không ai lấy đi được, và vì vậy tự do xuất bản không ảnh hưởng gì nhiều đến sáng tác của một nhà văn.

Dương Tường

DT: Không phải đâu, độc giả ảnh hưởng lớn lắm. Có Bá Nha thì ít nhất cũng phải có một Tử Kỳ chứ. Mặc dù vậy tôi cũng có một số bạn trẻ yêu thơ Dương Tường, và cũng có ảnh hưởng đối với thơ của họ.

NDT: Đó là ảnh hưởng của anh lên người khác, chứ còn ảnh hưởng của người đọc lên thơ anh lại là một chuyện khác. Trường hợp này ảnh hưởng của người đọc là không đáng kể, và như vậy là một thiệt thòi cho nhà thơ, đúng không ạ?

DT: Vâng. Đúng thế. Tôi tiếc lắm vì nếu như tôi được in công khai và có sự phản hồi kịp thời của dư luận văn học, thơ tôi ngày nay chắc đã phát triển ra thành những hướng bất ngờ khác.

NDT: Tôi đã đọc tuyển tập thơ *Dương Tường* của anh, trong đó có những bài tôi thích như bài *Tình khúc 24*, bài *Bella*, hay nguyên phần thơ *Tôi đứng về phe nước mắt*. Ngôn ngữ của anh giản dị trong sáng, nhưng thật ra không dễ hiểu. Có những câu hay đột ngột, nhưng cũng có những câu chưa thuyết phục lắm. Xin phép được trích dẫn trước mặt anh.

Mặt trời Colorado

dạy sớm

đánh cắp của ta quà tuyết đêm qua

"Viết không khác người ta thì viết làm gì"

Là bài thơ hay và dễ hiểu.

*Bao giờ
về
thượng nguồn thơ
nghe
u σ*

Cũng hay và dễ hiểu

Đến như:

*Bao giờ về
U tịch
Bên kia?*

Thì lặp lại và phạm vào lỗi thông thường (ordinary).

*hồ môi thơ lã chã âm xưa
bản nháp chiều tơ liễu
đưa mưa*

Thì hay nhưng hơi khó hiểu đối với những người đọc trung bình. Rõ ràng là thi pháp tượng trưng, hơi bị lộ.

Dương Tường

*Khoảnh khắc
Phố nằm tên hên
Con jó thồk
bổng chốk
vú nũm cau
phau phau*

Thú vị và bất ngờ. Nhưng dễ rơi vào tình trạng tự
bất chúc lấy mình.

Còn những câu như

*Người đàn bà hít mùi mồ hôi ba năm chờ
cười vô lối
Của số sóng sánh tiếng huýt sáo của một người
Đi chơi đêm*

Rất đặc sắc. Chúng làm tôi liên tưởng đến E. E.
Cummings.

DT: Cảm ơn anh Nguyễn Đức Tùng đã đọc thơ tôi.
Nếu có thì giờ tôi rất muốn nghe những phê bình góp
ý khen chê của một nhà thơ và nhà phê bình thuộc thế
hệ trẻ và ở nước ngoài như anh. Tôi rất cần sự thưởng
thức và đánh giá của người đọc.

NDT: Hôm nay ngồi trước tập thơ mới nhất, tập thơ

“Viết không khác người ta thì viết làm gì”

Đàn của anh. Đó là một thứ thơ ngoài lời. Tôi xin nói rằng có thể gọi anh là nhà thơ đứng ở biên giới của ngôn ngữ. Điều đó không phải bao giờ cũng có lợi cho anh. Không phải ai cũng đọc được, hoặc họ đọc được mà không tán thành. Nếu anh có những feedback kịp thời, có lẽ anh sẽ còn phát triển hơn nữa về hướng này.

DT: Những feedback ấy đã không có vào đúng lúc mà nó ra đời. Khi người ta viết lại quá khứ và công nhận tác phẩm của mình, thì cái mạch nguồn thơ của mình vào lúc ấy đã không còn nữa, Tôi nghĩ ở Việt Nam đã có nhiều người cũng rơi vào tình trạng như tôi.

NDT: Tập thơ Đàn cần một thứ độc giả riêng của nó. Nó gồm ba mươi trang gồm các hình vẽ với các ghi chú rải rác. Tôi thích bức số một, số hai, số ba, số năm, theo thứ tự trong tập này. Chúng gây cảm giác mênh mông khó tả. Nhưng những bức khác như hình số bốn có dáng như một ly rượu, một nhánh cây leo, và con bướm đậu trên chân ly, tôi không thích vì nặng tính quy ước. Thưa anh, như vậy thơ đã hóa thành hội họa hay một thứ nghệ thuật sắp đặt trên giấy rồi chăng?

DT: Không phải. Thơ không phải là hội họa dù rất gần với hội họa. Các tác phẩm của tôi cũng không phải là tranh, mặc dù nhìn như những bức tranh. Đó là một thứ thơ không dùng đến ngôn ngữ thông thường và sử

Dương Tường

dụng các biểu đạt siêu ngôn ngữ (meta-language).

NDT: *Theo nhận xét của cá nhân mình, tôi cho rằng Dương Tường là một trong những nhà thơ trí thức của Việt Nam hiện nay còn sống. Một thứ scholar. Một tinh thần như thế, một phong cách trí thức như thế làm lợi hay làm hại cho thơ? Và như thế nào?*

DT: Tôi bắt đầu thực hiện tập thơ *Đàn* khi cảm thấy cần mở rộng biên giới của ngôn ngữ, nếu tôi được phép dùng theo cách nói của anh Nguyễn Đức Tùng ngày hôm qua. Anh Châu Diên, người viết lời giới thiệu cho tập thơ *Đàn* cũng nói rằng: “Thơ không lời, theo cách gọi của Trần Dần, thực ra không phải là một cái gì dị thường lắm. Ở đầu nguồn, có lẽ là những calligrammes của nhà thơ cách tân hàng đầu của Pháp Guillaume Apollinaire, những bài thơ được trình bày bằng cách viết biểu hình, mà tôi tạm dịch bằng một từ Hán Việt tân tạo: thư đồ thi. Cũng như cái mắc áo, cái bồn tiểu lật sập của Marcel Duchamp là tiền đề cho hình thức installation (sắp đặt) sau này, thư đồ thi của Apollinaire, theo tôi nghĩ, là tiền đề cho thơ ngoài lời hay thơ không lời mà Dương Tường và Trần Dần thể nghiệm vào giữa những năm 1970”.

NDT:

“Viết không khác người ta thì viết làm gì”

*Ai bẻ ghi tôi
Tu-huyết còi
Hoang ga em?*

Đúng là có thể xem Dương Tường là một E. E. Cummings của Việt Nam. Do những điều kiện lịch sử khắc nghiệt, trải qua những vụ án như NVGP, vụ án xét lại, một E. E. Cummings như thế đã không có điều kiện để tạo dựng hình ảnh (image) của mình lớn hơn, đúng như đẳng cấp thế giới, cả về nghệ thuật lẫn ảnh hưởng.

Các nhà phê bình văn học VN hiện nay hình như không ai đọc Dương Tường như một nhà phê bình, và giúp cho người đọc trung bình có khả năng tiếp cận nó ở mức độ phổ thông. Theo anh có phải vì các nhà phê bình Việt Nam không có đủ trình độ lý luận, hay bởi vì họ vướng phải những chuyện nào khác.

DT: Các nhà phê bình không quen với cách viết của tôi nên họ ngại. Người Việt Nam thường chậm hơn trong những cách tân văn học và nghệ thuật. Dư luận chính thống cũng không ủng hộ tôi. Nói chung là do văn hóa và học thuật của chúng ta còn đi sau thế giới.

Có một điều thú vị là tập thơ *Đàn* của tôi có một trang được dùng làm bìa cho cuốn sách quan trọng của Victor Shklovsky, cuốn *A Sentimental Journey – Memoirs, 1917-1922* do Nhà xuất bản Dalkey Archive Press, Illinois (Mỹ), ấn hành năm 2004. Quả là một bất ngờ

Dương Tường

khi tôi nhận được thư của Nxb này xin phép được dùng một trang trong tập *Đàn làm bìa* cho cuốn sách đó⁽¹⁾.

NĐT: *Thưa anh, kể về số phận, Dương Tường là người đi xuyên suốt chiều dài lịch sử của đất nước, và là người tham gia, mặc dù không phải là nhân vật chính, vào các sự kiện sôi động ở miền Bắc. Thế thì toàn bộ tư tưởng của anh, suy nghĩ và hành động của anh trong đời sống, như một công dân, đã ảnh hưởng đến thơ của anh như thế nào. Dòng thơ ngôn ngữ của anh, và sau này dòng thơ ngoài lời, đã được cắm rễ trên mảnh đất ấy như thế nào? Thơ có phản ánh đời sống của anh không?*

Anh có chủ định mang những vấn đề của đời sống vào thơ không hay anh cố tình gạt chúng ta khỏi tòa lâu đài của thơ ca?

DT: Nếu đọc kĩ, sẽ thấy trong thơ tôi nhiều dấu ấn của dòng đời.

(Đọc thơ)

*Ở đây tất cả đều tửn tửn
Chỉ riêng khổ đau là hoành tráng
Thôi chào Tovarish
Thế kỉ
Giờ lũ hồng rồi*

1. Xem phụ lục 6.

“Viết không khác người ta thì viết làm gì”

*Tôi chẳng còn thì giờ dạo dò cái chậu giặt
Kìa con chim xứ rét đã về
Ngậm một nhành IM hóa thạch
Tôi đi
Hành tinh hoang*

NDT: Có ba nhà thơ cùng thời mà ngôn ngữ thơ của họ có những nét giống nhau, tôi xin xếp loại là dòng thơ ngôn ngữ ở VN, đó là Lê Đạt, Trần Dần, Dương Tường, trong đó Dương Tường có những nét rất riêng. Anh so sánh như thế nào giữa thơ anh và thơ của Trần Dần, Lê Đạt xét về mặt nghệ thuật?

DT: Về thơ tôi gần với Trần Dần hơn cả, và có chịu ảnh hưởng của anh ấy. Lê Đạt và tôi cũng có những điểm tương đồng. Lê Đạt tự gọi mình là phu chữ, còn tôi đã từng viết rằng mình một đời ăn nằm với chữ. Tiếng Việt ăn nằm có nghĩa là ân ái vợ chồng. Nhưng đối với Trần Dần, thì tôi coi anh ấy vừa là bạn vừa là thầy của tôi. Những người thầy của tôi trên thế giới có Apollinaire, E. E. Cummings, còn ở trong nước thì tôi chịu ảnh hưởng của Huy Cận, Đinh Hùng, nhưng tôi có hai người thầy trực tiếp là Trần Dần và Tất Vinh. Tất Vinh là anh ruột của vợ tôi. Tất Vinh không phải là một người cách tân lắm, nhưng từ buổi đầu anh ấy là người đã truyền

cho tôi cái đam mê về thơ.

NDT: Từ sau 1954 ở miền Bắc có hai dòng văn chương, dòng chính thống được Nhà nước bảo hộ, và dòng văn chương phi chính thống bị cấm đoán, cấm xuất bản, trong đó có anh. Giới trẻ ở miền Bắc lớn lên dĩ nhiên hoàn toàn chịu ảnh hưởng của dòng văn chương thứ nhất, cả về tư tưởng lẫn tâm hồn. Đọc các nhà văn lớn lên ở miền Bắc, ngay những người được tiếng là cách tân, hiện nay khoảng từ bốn mươi tuổi đến sáu mươi tuổi, như Bảo Ninh..., về tiểu thuyết, hay về thơ, thì thấy rõ như thế. Nhưng các nhà văn, nhà thơ trẻ hơn, sinh ra hay lớn lên sau 1975, đang tìm cách thoát khỏi các ảnh hưởng này. Đó là sự phủ nhận tích cực. Nhìn lại, anh nghĩ sao về các thành tựu của những nhà thơ lớn thuộc dòng chính thống như Tố Hữu, Chế Lan Viên? Ảnh hưởng văn chương của họ như thế nào?

DT: Về mặt con người, tôi không dành một sự kính trọng đặc biệt nào cho Chế Lan Viên, nhưng về mặt văn chương thì ông ấy đúng là một nhà thơ lớn. Còn Tố Hữu là con đẻ của cách mạng, vị trí của ông ấy trong thơ cũng không ai xóa được, mặc dù tôi không thích thơ ông. Không thích là một chuyện mà thẩm định khách quan là một chuyện khác. Nói về mặt nghệ thuật, chúng ta phải có một khoảng thời gian để quên đi những mặt phi nghệ thuật của một tác giả, trước khi có thể đọc lại họ một cách bình thường. Hiện nay thì có người cũng

“Viết không khác người ta thì viết làm gì”

chưa đọc như thế được. Điều đó là dễ hiểu. Ngay cả trong tác phẩm của họ, không phải bài nào cũng hay và đáng ca ngợi như hiện nay. Cái việc ca ngợi quá đáng như thế, trở thành một sự sáo rỗng, tuyên truyền, nói cho cùng là có hại cho cả Chế Lan Viên lẫn Tố Hữu.

NDT: Từ sau kháng chiến chống Pháp, xét về mặt lịch sử và về mặt nghệ thuật, thơ VN có nhiều nhánh rẽ, ít nhất là năm hay sáu nhánh: thơ miền Bắc chính thống, thơ miền Bắc phi chính thống, thơ miền Nam, thơ hải ngoại, thơ trẻ cách tân không bị cấm đoán hoặc là bị cấm đoán hiện nay. Từ 1954 đến 1975, về mặt nghiên cứu và phê bình văn học, miền Bắc đã thiết lập xong (establish) những thành tố căn bản, như việc đào tạo những tài năng về lý luận, nghiên cứu, phê bình, và các viện nghiên cứu, vượt xa miền Nam. Trong khi đó về mặt sáng tác, miền Nam đã có được một nền văn học phát triển, trong đó thơ ca mang lại nhiều thành tựu, với các tên tuổi còn lại từ thời tiền chiến như Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, đi qua các giai đoạn kế tiếp với Nguyên Sa, Bùi Giáng, Quách Thoại, rồi sau đó là Tô Thụy Yển, Du Tử Lê, Nguyễn Bắc Sơn, Nguyễn Đức Sơn, Nhã Ca, và một truyền thống dư dật về tiềm năng (potential), sau này còn kịp gieo những hạt giống của nó ở khắp nơi v.v Anh nghĩ sao về dòng thơ miền Nam trước đây?

DT: Do điều kiện lịch sử anh em chúng tôi ở miền

Bắc rất ít được đọc miền Nam, ví dụ như anh Du Tử Lê mà tôi mới gặp hôm qua cùng với anh, tôi mới chỉ được đọc một hai bài, cho đến hôm nay mới có trên tay cuốn sách của anh Nguyễn Đức Tùng vừa tặng mà chưa kịp đọc (Với Du Tử Lê, đời sống trở nên thơ mộng hơn). Đối với những người mà tôi đã được đọc tương đối đầy đủ, thì ở miền Nam ngoài Vũ Hoàng Chương và Đinh Hùng là những nhà thơ mà tôi hết sức yêu mến từ thời trước, những người khác như Bùi Giáng, Thanh Tâm Tuyền, và một mảng nào đó của Nguyễn Sa, là tôi đặc biệt kính trọng.

NĐT: *Các nhà thơ trẻ thường dành cho anh sự yêu mến. Nhận định của anh về sáng tác của các nhà thơ trẻ trong nước hiện nay như Vi Thùy Linh, Nguyễn Vĩnh Tiến, Lynh Barcadi, Lê Vĩnh Tài, Nguyễn Thế Hoàng Linh, Nguyễn Thúy Hằng v.v ra sao? Các sáng tác của họ là những đóng góp quan trọng hay chỉ là những trò nhảm nhí không có giá trị văn học?*

DT: Tôi là người rất kì vọng ở lớp trẻ, rất hòa đồng với họ. Tính tôi thì rất ham...

NĐT: *Ham vui?*

DT: *(Cười).* Ham vui thì đúng rồi. Nhưng ý tôi

“Viết không khác người ta thì viết làm gì”

muốn nói là ham hòa đồng vào lớp trẻ. Tôi cho rằng nếu gọi những đóng góp của họ là những đóng góp lớn thì không đúng hoặc nên dè dặt, nhưng đó là những thứ quặng. Quặng thì không phải là vàng, nhưng nếu biết gạn đục khơi trong thì sẽ có thể tìm ra vàng trong đó. Họ cần sự tinh luyện.

NĐT: *Sự tinh luyện đó là gì? Lớp trẻ cần làm gì và học gì để có sự tinh luyện đó?*

DT: Sự tinh luyện nằm ở chỗ không được thỏa mãn với chính mình. Thường xuyên học hỏi thêm nữa. Rất nhiều. Khi họ được lãng-xê, thì đó chỉ là bước đầu mà thôi. Đọc nhiều, học nhiều, tư duy thơ nhiều hơn nữa.

NĐT: *Ở gần chỗ ngồi của chúng ta hôm nay có chân dung rất đẹp của Dương Tường treo trên vách, do Vi Thùy Linh dựng trong ngày hội thơ tháng giêng ở Hà Nội. Vi Thùy Linh tạo ra nhiều dư luận khen chê khác nhau. Có những dư luận thuần túy văn chương, và những dư luận phi văn chương. Anh nghĩ sao về thơ của cô? Nói cụ thể hơn, với tư cách một người làm thơ lớp trước và là người đã từng viết phê bình và điểm sách, anh nhận định những mặt mạnh và những mặt yếu của thơ Linh ra sao? Tôi cũng có đọc bài phê bình của Nguyễn Thanh Sơn về Vi Thùy Linh.*

DT: Tôi là một trong những người cổ vũ Vi Thùy Linh và giới thiệu cô với độc giả. Tôi cũng là người đã dịch thơ Linh ra tiếng Pháp đăng trên Europe, một tạp chí lớn ở Pháp. Tôi cho rằng thơ Linh có được cái cảm xúc nguyên chất và tạo ra một mạch chảy của riêng mình. Sau tập thơ *Đồng Tử*, tôi có nói với Vi Thùy Linh rằng nếu cô cứ tiếp tục làm như thế thì cô sẽ hết vốn, hết tinh hoa. Vốn đây là vốn chữ. Vì mỗi nhà thơ có một lượng chữ tinh cốt nhất định.

NDT: Anh muốn nói là từ vựng (vocabulary)?

DT: Đúng thế. Từ vựng. Mỗi người chỉ có một từ vựng giới hạn mà thôi. Tất nhiên, tôi nói từ vựng đây là từ vựng đặc thù của nhà thơ, mang dấu ấn của nhà thơ. Đừng có tiêu phí chữ. Cái đó là cái yếu của Vi Thùy Linh. Cô ấy cứ viết ào ào đi. Cần phải biết dừng lại để suy nghĩ, nói chung là phải biết dừng lại.

NDT: Một nhà văn nữ Hoa Kỳ trong một lớp dạy về văn học mà tôi được tham dự mới đây, có nói đại ý rằng: khi viết thì viết cho hết ý mình, đừng có để dành lại cho cuốn sách khác, vì đến lúc đó lại có cái khác.

DT: Điều đó rất đúng, nhưng trong một tác phẩm cụ thể thì mình phải tập viết ngắn. Vi Thùy Linh viết thơ

"Viết không khác người ta thì viết làm gì"

rất dài, vì cô không thể nào viết ngắn được. Tức là chưa biết tạo ra tình chất.

NĐT: *Rất nhiều nhà văn, nhà thơ ở miền Bắc thuộc thế hệ thơ chống Mỹ, hoặc của miền Nam trước đây và ở hải ngoại, đều đồng ý với nhận định rằng thơ trẻ hiện nay lẫn lộn giữa thật và giả, và rằng các xúc động của thơ trẻ là ít có thật. Anh nghĩ thế nào về nhận định có phần nghiêm khắc này?*

DT: Tôi cho rằng những người đưa ra nhận định như thế hoặc là giáo điều, hoặc là không chịu đọc kỹ các nhà thơ trẻ và chịu khó kiểm nghiệm họ. Cần phải hòa đồng với tâm thức của giới trẻ hiện nay, đứng trong góc nhìn của họ thì mới hiểu và thông cảm được. Cần phải thấy cái suy nghĩ dằn vặt, cái thao thức của lớp trẻ hiện nay, chứ nếu mà đứng xa cách như thế và đưa ra sự phê phán thì tôi cho rằng nếu không phải hồ đồ thì cũng chưa được chín chắn cho lắm.

NĐT: *Kế hoạch viết của anh như thế nào trong một hai tháng tới hay một hai năm tới?*

DT: Trong một năm nay tôi không viết gì nhiều, đúng ra viết rồi lại xé, vì khi đọc lại tôi thấy thơ của mình chưa có gì mới. Nó thiếu cái evolution.

NDT: Tiến bộ, tiến hóa?

DT: Cũng không phải là tiến hóa, evolution, theo cách tôi hiểu, có nghĩa là triển diễn, không nhất thiết là “tiến”. Khi tôi không thấy được cái đó trong thơ mình, thì tôi xé bỏ bản thảo. Chưa khác được những cái tôi đã làm trước đây. Có thể nói là tôi đang ở trong giai đoạn khủng hoảng sáng tác. Nhà thơ bao giờ cũng phải tìm cách vượt qua cái mình đã làm, và không được lập lại.

NDT: Ngoài thơ, anh còn viết ở nhiều thể loại. Nhiều người biết đến anh như một dịch giả hoặc nhà nghiên cứu văn học. Ví dụ trong tập Chỉ Tại Con Chích Chòe, có bài của anh tranh luận với Hoàng Trinh về nhà văn Mỹ Faulkner, kí năm 1970. Những bài như thế có được xuất bản không, dư luận ra sao?

DT: Bài đó chưa bao giờ được xuất bản trước 1975. Tôi còn gửi tới tạp chí và tới Hoàng Trinh. Ông ấy lúc đó là viện sĩ. Ông ta có đọc hay không thì tôi không biết chắc. Nhưng tôi đoán là có đọc. Vì sau đó trong cuốn “Phương Tây văn học và con người”, ông ấy bỏ bài về Faulkner ra ngoài. Nhưng im lặng không lên tiếng gì cả.

NDT: Anh là một trong những người rất hiếm hoi am

“Viết không khác người ta thì viết làm gì”

tường những bộ môn nghệ thuật khác nhau. Những người làm thơ có nên có những hoạt động khác ngoài thơ không? Điều đó có giúp ích gì cho họ không?

DT: Tôi không phải là người thường đưa ra lời khuyên. Nhưng tôi tin rằng người làm văn học cần có cái culture generale, tức là cái nền văn hóa chung. Không có cái nền văn hóa như thế thì anh chỉ viết một thời gian rồi hết vốn liếng, không đi xa được. Tuy nhiên, do làm nhiều thứ quá từ dịch thuật cho đến hội họa, tôi cũng thấy mình ôm đồm nhiều quá, ôm nhiều quá thì không chặt. Qui trop embrasse mal étreint, người Pháp nói thế. Trong lời bạt cuốn Chích Chèo tôi cũng gợi ý để anh Lê Đạt khi viết lời bạt nhắc đến điều này.

NDT:

Ở đây tất cả đều tửn tửn.

Chỉ riêng khổ đau là hoành tráng

Là những câu thơ hay và dễ hiểu của Dương Tường. Viết được như thế là vì anh đã sống qua một thời gian khổ của dân tộc. Cái thời ấy đến nay vẫn còn. Nhưng viết như thế này:

Em đi

môi mọng

Dương Tường

*đùi mộng
vú ẩm
tim trống
đầu trống
Em đi -- nhót đêm
Em đi -- mưa xuân
Em đi -- trời nghiêng
Em -- đời bỏ quên*

Thì không phải ai cũng thưởng thức được. Theo tôi, Dương Tường đã tạo ra được một lối viết mới với cách dùng chữ táo bạo.

DT: Muốn làm ra những điều táo bạo, tôi nghĩ phải có những kiến thức thông thường và những kiến thức sâu sắc về văn hóa, lịch sử. Sự không đọc nhiều hiểu rộng của lớp trẻ bây giờ cũng là một điều đáng lo, đáng báo động.

NDT: Ở trong nước hiện nay những nhà phê bình nào theo anh là quan trọng đặc biệt đối với thơ?

DT: Tôi cho rằng Hoàng Ngọc Hiến là người có nhiều đóng góp cho phê bình văn học, anh là người đưa ra khái niệm Chủ nghĩa hiện thực phải đạo, là một người rất tâm huyết. Tôi đánh giá cao Phạm Xuân Nguyên

"Viết không khác người ta thì viết làm gì"

giữa những người trẻ tuổi hơn. Có một cây viết phê bình trẻ cũng có nhiều khả năng mặc dù viết ít là Nguyễn Thanh Sơn. Ngô Tự Lập cũng là một cây bút lí luận-phê bình đáng chú ý, nhưng anh bạn trẻ này có một nhược điểm giống tôi là... (cười) "đa mang" quá.

...

NDT: Tôi đã từng đọc bài thơ Bức tường Việt Nam anh viết ở Washington trực tiếp bằng tiếng Anh cùng bản dịch tiếng Việt của chính anh.

Viết ở bức tường Việt Nam

*bởi lẽ mình với cậu
chưa hề biết nhau
nên mình đến*

*bởi lẽ cậu bỏ lại mẹ cha cùng
người hôn ước
và mình cũng từng già biệt vợ con
nên mình đến*

*bởi lẽ tình yêu mạnh hơn thù hận
và có thể bắc cầu qua mọi đại dương
nên mình đến*

bởi lẽ cậu không trở lại

Dương Tường

*còn mình đã có ngày về
nên mình đến*

At the Vietnam wall

*because i never knew you
nor did you me
i come*

*because you left behind mother, father
and betrothed
and i wife and children
i come*

*because love is stronger than enmity
and can bridge oceans
i come*

*because you never return
and i do
i come*

Anh nghĩ sao về cuộc chiến tranh VN vừa qua?

DT: Tôi mong rằng sau này người VN chúng ta
cũng có một bức tường như thế để tưởng niệm.

“Viết không khác người ta thì viết làm gì”

NĐT: *Xin cảm ơn anh. Chúc anh khỏe và còn sáng tác lâu dài.*

Nhà thơ Dương Tường đưa tôi về. Hai người đứng ở ngã tư đường dưới những tàn phượng vĩ, chờ taxi rất lâu, vì mãi trò chuyện. Sau đó, anh cùng đi taxi với tôi về khách sạn, rồi mới chia tay, đẩy quyển luyến.

Người dịch - đồng tác giả

Tôi muốn dứt điểm ngay từ đầu, và một lần cho tất cả, với cái đĩa hát cũ rích thường được vận đi vận lại khi người ta bàn về dịch thuật: “Dịch là phản”, một định đề phản sáng tạo chỉ có tác dụng cầm tù người dịch trong những khuôn khổ giáo điều. Một người dịch bị ếm bởi lời cảnh cáo ấy sẽ mất hết cá tính và không hơn gì, thậm chí không bằng một cái máy dịch mà khoa học hiện đại đã tiến tới chỗ có thể chế tạo ra được.

Dịch văn học, theo tôi, là tái tạo nguyên tác và người dịch phải làm công việc tái tạo ấy như một nghệ sĩ đầy cá tính. Sự trung thành với nguyên tác không hề loại trừ cá tính, mà vẫn để chứa một lẽ rộng cho sự sáng tạo nhằm đạt tới một hôn phối hài hòa giữa cốt cách nguyên tác và cá tính người dịch. Cái tiêu chuẩn ta thường gọi là “tín” trong dịch thuật nên được hiểu theo nghĩa rộng: người dịch trong khi trung thành với nguyên tác, phải đồng thời trung thành với cá tính của mình. Có thể xem là trung thành được không, cái cách

Người dịch - đồng tác giả

dịch “Boule de suif” của Guy de Maupassant là “Viên mỡ bò”, trong khi, đúng tinh thần của nguyên tác, đó là biệt hiệu đặt cho một cô gái mũm mĩm, tròn trĩnh mà ta có thể gọi một cách gợi hình hơn, chẳng hạn, là “Cô Hạt Mít”?

Tôi quan niệm một bản dịch hay phải có 100 phần trăm tác giả với 100 phần trăm dịch giả trong đó, nói cách khác là một hôn phối mỹ học giữa tác giả và dịch giả. Trong bản “Chinh phụ ngâm” chữ Nôm, tôi thấy cả 100 phần trăm Đặng Trần Côn và 100 phần trăm Đoàn Thị Điểm. Khi Baudelaire dịch Edgar Poe, nhà thơ lớn ấy của nước Pháp đã thể hiện hết mình trong những bản dịch - 100 phần trăm Baudelaire quỵen với 100 phần trăm Edgar Poe. Ở một mức độ khiêm tốn hơn, khi Nguyễn Tuân dịch “Le Caméléon” là “Con hoạt đầu” thì nhà văn lão thành của chúng ta đã cùng một lúc trung thành 100 phần trăm với Tchekhov và với bản thân mình. Mở rộng ra, tôi nghĩ một nhạc sĩ biểu diễn, khi biểu diễn một nhạc phẩm, cũng làm công việc của người dịch - dùng cây đàn của mình làm phương tiện để dịch một tác phẩm âm nhạc nào đó. Vậy thì, chẳng hạn, có biết bao nghệ sĩ nổi tiếng chơi Chopin, nào có ai giống ai, nhưng cái mà họ cho chúng ta thưởng thức vẫn nguyên vẹn là Chopin. A. Rubinstein, L. Oborine, M. Argerit, Đặng Thái Sơn... mỗi người “dịch” Chopin theo cách riêng của mình trên pianô, nhưng hiệu quả cuối

cùng vẫn là: 100 phần trăm Chopin - Rubinstein. 100 phần trăm Chopin - Oborine, 100 phần trăm Chopin - Argerit, 100 phần trăm Chopin - Đặng Thái Sơn.

Nói cách nào đó, người dịch có cá tính có thể và cần phải rất tự do sáng tạo trong giới hạn của nguyên tác. Như trong mọi công việc của sáng tạo, người dịch có những phút thần hứng, trong đó, anh hoặc chị ta có thể hoàn thành những điều không thể làm lại lần thứ hai. Một bản dịch lý tưởng, theo quan niệm của tôi, phải là một tác phẩm trong đó người dịch là đồng tác giả. Như trường hợp "Chinh phụ ngâm".

Xưa nay, tôi vẫn tự coi mình là một người dịch a-ma-tơ tài tử (tôi không thích lắm cái tính từ "nghệ nghiệp dư"). Và có lẽ vì vậy mới có những quan điểm, hình như không chính quy lắm, nêu trên. Dù sao, đó vẫn chỉ là những mục tiêu đặt ra để phấn đấu đạt tới. Và mong muốn của tôi là đến một ngày nào đó, tự lượng sức thấy đủ tầm để chuyển, chẳng hạn, tác phẩm *Truyện Kiều* sang tiếng Pháp hoặc tiếng Anh, có thể ký Nguyễn Du - Dương Tường dưới bản dịch ấy mà không hổ thẹn.

“Biết mình phải làm gì quả không đơn giản!”

(Phỏng vấn nhà thơ-dịch giả Dương Tường)

Bài tùy bút chính trị “Đi tìm cái tôi đã mất” của nhà văn Nguyễn Khải đang gây xôn xao trên các diễn đàn mạng nửa năm sau khi ông qua đời. Tuy chưa được phát hành chính thức tại Việt Nam nhưng đã có nhiều luồng tranh luận đáng chú ý. Nguyễn Vĩnh Nguyên có cuộc trao đổi mở rộng và thẳng thắn với nhà thơ, dịch giả Dương Tường xoay quanh tác phẩm này..

Thưa ông, các website, diễn đàn văn chương trên mạng đang xôn xao về bài tùy bút chính trị dài hơn 20 trang của nhà văn Nguyễn Khải. Ông đã đọc chưa? Và tiếp nhận nó như thế nào?

Có, tôi đã đọc và đọc khá kĩ. Tôi chơi với Nguyễn Khải không thân nhưng cũng không hẳn là sơ. Cũng đã từng có những buổi tâm sự chia sẻ nhiều nỗi niềm với

nhau. Nguyễn Khải, như tôi cảm nhận, là một “ca” đặc biệt. Và phức tạp nữa. Trong Khải, luôn có hai con người. Một Nguyễn Khải khôn khéo giả dối và một Nguyễn Khải thành thật trắng trợn. Một Nguyễn Khải hèn nhát và một Nguyễn Khải khinh ghét tay Nguyễn Khải hèn nhát kia. Và sự tranh chấp giữa hai con người ấy không bao giờ ngừng. Vì thế tôi đón nhận bài tùy bút “Đi tìm cái tôi đã mất” với mối quan tâm đặc biệt, thầm mong đó có thể là một cái gì giống như “tiếng hót của thiên nga.”

Khi đọc tùy bút chính trị này, tôi đã có một liên tưởng khá rõ nét về ba tập di cảo thơ của Chế Lan Viên được in sau khi ông ấy qua đời. Ở đó, Chế Lan Viên dần vật trước sự vô nghĩa của cái từng được gọi là giá trị trong ý thức hệ văn chương một thời mình hăm hở, tự nguyện chọn lựa.

Tôi chưa có dịp đọc di cảo của Chế Lan Viên nên không có ý kiến gì được về sự “phản tỉnh” của ông. Còn về bài tùy bút này của Nguyễn Khải, tôi nghĩ có lẽ đây là những trang viết thành thật nhất mà tôi từng đọc của anh. Tôi hiểu tâm trạng của Khải khi ngay từ những dòng đầu, anh nhắc tới cái giải thưởng Hồ Chí Minh về văn học nghệ thuật đợt 2 mà anh “nhận ra ngay đây là cái bìa mộ sang trọng cắm lên một đời văn đã tới hồi phải kết thúc.” Mà cái đời văn ấy lại chính là “cái tài sản tinh thần

“Biết mình phải làm gì quả không đơn giản!”

thâu góp một đời” mà “về già nhìn lại” anh nhận chân ra “chỉ là một cái kho chứa đủ tạp nham chẳng có một chút giá trị gì.” Một lời tự sự ngậm ngùi. Nghe ra ngậm đắng nuốt cay thế nào!...

Trước hết, loại tác phẩm có tính phản tư, phản tỉnh kiểu thế này ở Việt Nam thường được xuất hiện sau khi tác giả của nó qua đời. Nó còn thể hiện sự ham muốn an toàn, ngại đương đầu của “trí thức” Việt Nam trước thời cuộc. Ông nghĩ gì về điều này?

Đó quả là một thực tế đáng buồn. Tại sao những điều gan ruột nhất lại cứ phải đợi đến lúc tác giả xuống mồ rồi mới tới tay người đọc? Tôi nghĩ đó là do áp lực của cơ chế kiểm duyệt. Cái cơ chế kiểm duyệt luôn “cảnh giác” với các tác phẩm “có vấn đề” đã trở thành một ám ảnh thường trực đối với người viết đến mức tạo cho họ một thói quen tự kiểm duyệt trước cả khi trình làng, thậm chí trước cả khi đặt bút viết. Đó mới là cái đáng sợ. Rõ ràng anh cần có bạn đọc, cần sự chia sẻ, nhưng một cái gì tựa như ban văn hóa – tư tưởng từ lâu đã hình thành ngay trong đầu anh vẫn một mực nói không!

Đó là sự dần vụt cuối đời của những người đã không dần thân hết mình cho “kiểu thời cuộc” mà họ chọn lựa hay là sự

chú thích, biện bạch một cách hoàn hảo, khéo léo?

Những năm gần đây, có một số hồi kí, qua đó, người đọc có thể thấy rõ ý đồ “chú thích, biện bạch một cách hoàn hảo, khéo léo” như bạn nói, hay nói cách khác, nhằm thanh minh, sửa chữa lí lịch bản thân. Bài tùy bút này của Nguyễn Khải không thuộc loại hồi kí, nhưng trong đó ý muốn soi rọi lại mình là khá rõ. Đúng như Khải tự nhận xét, anh có óc hài hước bẩm sinh. Tôi nghĩ đó là ưu điểm lớn nhất của Khải, chính nó đã cứu anh khỏi rớt xuống thành một kẻ giả dối hoàn hảo. Người có óc hài hước thường biết rõ mình, cả cái hay lẫn cái dở của mình, do đó biết tự trào. Bùi Ngọc Tấn có kể tôi nghe, trong Đại hội Nhà văn Việt Nam lần VI tháng 4/2000, khi thấy một nhà văn mà tác phẩm khiến người ta biết đến ông đã ra đời cách đây không dưới nửa thế kỉ, lên tham luận với những bộ điều làm duyên ông eo, Khải bèn bấm anh ra hành lang uống cà-phê. “Thú thật với ông, Khải nói với Tấn, tôi không thể ngồi nhìn cái trò diễn lại cái của ông ta vì tôi thấy ở đó hình ảnh của chính mình.” Tấn đem chuyện đó kể lại với Bảo Ninh và khép lại bằng một nhận định: “Khải cũng được lắm đấy chứ đâu đến nỗi!”. Vốn có kinh nghiệm qua việc Khải “trở cờ” trong vụ lật lại vấn đề trao giải thưởng văn học cho cuốn “Nỗi buồn chiến tranh” của mình, Bảo Ninh cười ồ: “Ôi, anh Tấn, sách của ông ấy đấy!” Tôi cho rằng

“Biết mình phải làm gì quả không đơn giản!”

cả hai đều có lí: đó chính là cái đặc tính hai mặt của con người Nguyễn Khải. Đúng là Khải vẫn có cái *sách* ấy nó đã gần như thành một bản chất thứ hai của anh, nhưng mặt khác tôi cũng tin rằng anh thực sự nhận ra một bản sao của chính mình nơi nhà văn lão làng kia. Cũng tại Đại hội này, họa sĩ Thành Chương đã chụp hình cái bắt tay của Nguyễn Khải như một cử chỉ “tạ tội” với Vũ Bao về việc đã “đánh” tàn tệt cuốn tiểu thuyết “Sắp cưới” của nhà văn này.

Trong “Thượng Đế thì cười”, Nguyễn Khải có nhắc qua đến cuộc “dàn hòa” này. Với Vũ Bao (mà tôi vừa dự giỗ hết cách đây mấy tuần), bài phê bình đao to búa lớn của Nguyễn Khải với câu kết: *“Thôi im đi, đồ giả dối!”* là một đòn nhử đời khi anh vừa bước vào làng văn với tác phẩm đầu tay tuy còn vụng về nhưng rất mực chân thật và tâm huyết ấy, một lời xin lỗi muộn mấy chục năm đâu có thể xí xóa được. Người ta có lí do để “cảnh giác” với Khải ngay cả khi anh tỏ ra chân thành nhất.

Như tôi đã nói ở trên, cuộc tranh chấp giữa hai con người trong Nguyễn Khải – con người giả dối và con người thành thật – không bao giờ ngã ngũ. Nhưng những gì anh bày tỏ trong tùy bút chính trị này, cái tâm sự cay đắng của một kẻ đến cuối đời phải thú nhận rằng mình đã nhiều năm “bán mình cho quyền lực,” thì tôi tin. Tôi chợt nhớ bộ tiểu thuyết ba tập “Con đường đau khổ” của Alexei Tolstoy. Phải, hành trình tư tưởng của

những người trí thức Nga đi theo cách mạng quả là gian nan, đầy những khúc ngoặt hiểm trở, những tiến thoái lưỡng nan đòi hỏi những đoạn tuyệt, dứt bỏ đau đớn, Bước đường tư tưởng của Nguyễn Khải, tôi nghĩ, cũng nhọc nhằn như vậy. Hai tháng trước đây, ngồi với Lê Đạt ở một quán bên Hồ Tây (hóa ra đó là lần cuối hai chúng tôi chạm li với nhau), nhân nhắc đến Nguyễn Khải, Đạt hạ một câu mà tôi cho là đúng: “Nếu Khải là một thằng hèn thì đó là một thằng hèn đáng trọng.”

Có người nói, chính vì nghệ sĩ, trí thức Việt Nam ngày nay vẫn chọn cách sống (và viết) rất khéo (và khôn) nhiều hơn là sống đúng (và tới cùng) với chính mình nên chưa có những tác phẩm lớn về thời đại mình đang sống?

Phải nói, về cái đức của kẻ sĩ thì văn nghệ sĩ, trí thức Việt Nam ngày nay thua xa các cụ ta ngày xưa. Đúng là số người “chọn cách sống (và viết) rất khéo (và khôn) nhiều hơn là sống đúng (và tới cùng) với chính mình” như bạn nói. Điều đó thường dẫn tới, hoặc những vinh quang ảo, hoặc những bi kịch cá nhân về nội tâm. Hoặc cả hai như trường hợp Nguyễn Khải. Còn việc có phải vì thế mà “chưa có những tác phẩm lớn về thời đại mình đang sống” hay không, thì lại là một chuyện khác bao quát hơn, phụ thuộc vào nhiều nhân tố văn hóa - xã hội - chính trị khác nữa, một đề tài rộng lớn, không thể

"Biết mình phải làm gì quả không đơn giản!"

bàn một cách phiến diện.

Noam Chomsky trong cuốn "Tham vọng bá quyền" (NXB Trí thức đã dịch sang tiếng Việt) phân biện về đường lối đối nội, đối ngoại của chính phủ Mỹ hiện nay. Ông ấy cho độc giả niềm tin rằng, việc để một người có tự vệ tri thức hiểu ra sự thật và biết mình phải làm gì ở đời này không đến nỗi quá phức tạp. Nhưng thường tri thức Việt Nam thì dường như ngược lại?

Tôi không nghĩ những điều Noam Chomsky nói có thể phù hợp với hoàn cảnh Việt Nam. Chúng ta đã sống biệt lập với thế giới trong một thời gian dài, mù điếc thông tin. Bởi thế nên mới sinh ra cái thành ngữ mỉa mai "trí thức là ngu lâu". Tôi nhớ hồi 1975, giải phóng miền Nam, nhiều nhà văn ở miền Bắc vào Sài Gòn "càn quét" sách dịch, những tác phẩm tinh hoa nhân loại mà trước đó họ chưa từng biết đến. Nhiều người nói đây là một cuộc "khai sáng" mới giúp cho họ mở rộng chân trời tri thức. Cho nên "nhìn ra sự thật và biết mình phải làm gì ở đời này" trong hoàn cảnh Việt Nam quả là không đơn giản chút nào.

Về sau này, người ta nói rằng ông làm việc nhiều, sống vui, chơi thân với nhiều nhà văn trẻ, đi du lịch nhiều. Có phải đó là những "phản ứng ngược" phía sau sự qua đời của những người cùng thời?

Dương Tường

Tôi làm việc đối già ấy mà. Thể lực và trí lực đều đã suy, ráng làm được chừng nào hay chừng nấy trong quãng ít ỏi thời gian còn lại. Mấy năm nay, bạn bè cùng lứa đi nhiều quá, ảnh hưởng nặng nề đến tâm trạng của tôi, có lúc thành một thứ stress khiến tôi phải gác công việc lại đi đâu đó cho khuây. Trong tâm trạng ấy, tôi càng cảm thấy nhu cầu gần gũi các bạn trẻ, không chỉ trong ngành văn mà cả các ngành khác như họa, nhạc, điện ảnh..., và may mắn được họ quý mến. Có lẽ giữa chúng tôi có một hấp lực qua lại, hai chiều và tôi coi đó là một hạnh phúc.

Văn chương hôm nay, điều gì đang làm cho ông quan tâm nhất?

Sự khao khát vạch những con đường mới của lớp trẻ, rũ bỏ mặc cảm và phá vỡ những khuôn khổ kìm hãm sáng tạo.

Xin cảm ơn ông

Dịch giả “Cuốn theo chiều gió” nói về “Hậu cuốn theo chiều gió”

(Trả lời phỏng vấn của báo Lao động Chủ nhật)

LTS: Như bạn đọc đã biết, cuốn *Scarlett* của Alexandra Ripley vừa ra đời đã gây dư luận xôn xao, được báo chí khắp thế giới bàn đến. Nhân dịp này, chúng tôi có phỏng vấn nhà văn Dương Tường, dịch giả *Cuốn theo chiều gió* (NXB Văn học, 1989).

LĐCN: Anh vốn là người luôn cập nhật với tình hình văn chương thế giới, vậy anh có biết nhiều thông tin về cuốn “*Scarlett*” vừa mới phát hành không?

D.T: Về cái được gọi là *Hậu Cuốn theo chiều gió* ấy ư? Vâng, tôi cũng có biết ít nhiều. Rằng ngày 23/9 vừa qua, nó đã được phát hành cùng một lúc ở ba mươi hai nước. Rằng riêng ở Mỹ, số lượng in ra đợt đầu đã lên tới 500.000 bản - chỉ một hiệu sách ở Atlanta, quê hương của Margaret Mitchell, nơi có ấp Tara của *Scarlett*, đã

giành trước 6.000 bản. Rằng cách đây khoảng một tháng, báo *Life* của Mỹ đã đặc biệt được phép ưu tiên trích ngang một đoạn - và sau đó, báo *Le Figaro Madame* của Pháp một đoạn khác - của Scarlett. Rằng trong hai đoạn ấy có cuộc gặp lại bão táp của cặp vợ chồng Butles - Scarlett, có cái tình tiết ly kỳ Scarlett suýt chết đuối, có chuyện Scarlett lại mang thai, có chuyến đi của nàng về thăm quê cha ở Ailen, có chuyện Butles xin ly hôn để rồi lại tái hôn...

LDCN: Anh dự đoán thế nào về thành công của cuốn sách hay chính xác hơn, sự đón nhận của công chúng độc giả?

D.T: Tất nhiên, nó sẽ "thắng" - để dùng cái từ thông dụng ấy của giới áp phe - phải, "thắng" lớn về mặt thương mại. Người ta đã chuẩn bị cho sự ra đời của nó bằng cả một chiến dịch đại qui mô trên mặt trận truyền thông từ năm 1986 kia mà. Mở đầu là một cuộc thi do hãng William Morris ở New York tổ chức nhằm chọn người để giao trọng trách viết *G W T W II* (*Gone With the Wind II*). Rồi đến các cuộc bán đấu giá quyền xuất bản, quyền làm phim. Rùm beng như thế, nhiều mẹo như thế để kích thích sự háo hức chờ đợi của độc giả trong một thời gian dài như thế, đương nhiên là khi sách ra, người ta phải đổ xô vào mua. Chả thế mà tờ "*Le Figaro Litteraire*" đã đưa một cái tit chơi chữ mỉa mai:

Dịch giả “Cuốn theo chiều gió” nói về “Hậu cuốn theo chiều gió”

“Autant en rapporte Scarlett”⁽¹⁾ (Chừng bao Scarlett mang lời về). Lời cho những người thừa kế của Margaret Mitchell chỉ một mực lo rằng bản quyền của *Cuốn theo chiều gió* đến năm 2011 sẽ hết hạn, lời cho các nhà xuất bản giành được quyền ưu tiên ấn hành, lời cho các vị áp-phe nhiều mặt...

LĐCN: Là dịch giả “Cuốn theo chiều gió”, anh có định dịch tiếp cuốn này không?

D.T: Đã có một nhà xuất bản đặt tôi dịch, nhưng tôi từ chối.

LĐCN: Nghĩa là anh coi đó...

D.T: ... là đồ dờm. Tất nhiên chưa đọc trọn mà đã phán thì cũng khí hồ đồ. Song tôi có đủ căn cứ để không tin ở giá trị của cái sản phẩm thụ tinh nhân tạo này. Ngay từ năm 1989, khi người ta thuê bà Alexandra Ripley, 57 tuổi, tác giả của 4 cuốn tiểu thuyết không ai biết đến, làm công việc này, các thức giả đã cười mũi gọi bà ta là người “mang thai thuê” (mère-porteuse). Bởi chuyện này bốc mùi đáng ngờ về nhiều mặt. Trước hết, nó đi ngược với ý nguyện của Margaret Michell: cho đến

1. Nhại đầu đề bản dịch tiếng Pháp của *Gone With the Wind* là: Autnt en emporte le veul.

cuối đời, bà đã kiên quyết không để có bất cứ cái gì nối tiếp tác phẩm độc nhất của đời bà¹.

“Cái kết thúc là những gì đã được in trên trang sách, tôi không có gì để thêm vào nữa”, bà một mực trả lời các bạn đọc hâm mộ cứ thúc bà viết phần tiếp theo của cuốn tiểu thuyết... Nhà văn Pháp nổi tiếng Jean-Marie Le Clezio, giải thưởng Goncourt, người viết tựa cho bản dịch tiếng Pháp của *Cuốn theo chiều gió* (NXB Gallimard), đã nói rất chí lí: *Cuốn theo chiều gió* là một cuốn sách duy nhất. Muốn thế nào đi nữa, tôi vẫn thấy dự định này (tức là dự định viết phần tiếp theo) là táo tợn và bất kính đối với Margaret Michell”. Sau nữa, cả ở những gì Alexandra Ripley đã sản xuất ra trước đây, cả ở những đoạn trích mới đây trên *Life* và *Le Figaro Madame*, người ta thật khó tìm ra được cái gì hứa hẹn một giá trị văn học đích thực. Tôi không tin rằng một nhà văn thực sự tài năng và có cá tính lại chịu nhận cái việc viết thuê thiếu não như Ripley; họ ắt không biến mình thành ống nghiệm mang thai thuê, họ có việc văn của chính mình phải làm trọn, có đời văn của chính mình phải sống trọn. Thử tưởng tượng có ai đề nghị, chẳng hạn, một Colette hay một Nadine Gordimer làm việc đó! Chắc chắn người đó sẽ nhận được một lời từ

1 Thực ra, Margaret Mitchell còn có một tác phẩm đầu tay sau này mới phát hiện là *Lost Layen* viết vào năm 1916.

Dịch giả “Cuốn theo chiều gió” nói về “Hậu cuốn theo chiều gió”

chối lạnh lòng, nếu không phải là bị mời ra khỏi cửa một cách lịch sự.

Cuốn theo chiều gió là một tác phẩm cổ điển lớn của Mỹ. Hay, nói như Yves Boyer, giám đốc văn học NXB Grasset (Pháp), “đó là một cuốn sách thiêng liêng”. Và ông tuyên bố: “Đây là một sự phạm thánh”. Người ta không có quyền đụng đến sự tinh khiết của *Cuốn theo chiều gió* và tạo nguy cơ làm cho tâm trí mọi người lẫn lộn không phân biệt được thật giả. Phải, cuốn *Scarlett* đúng là thứ ta có thể đem bày ở một triển lãm “Hàng giả hàng thật” vậy.

LĐCN: *Và anh nghĩ gì về một bản dịch cuốn sách đó sẽ ra mắt công chúng Việt Nam nay mai?*

D.T: Ai nhanh chân xuất bản cái đó chắc sẽ “thắng” to về mặt thương mại.

LĐCN: *Cảm ơn anh.*

*P.V. Thực hiện
(10/1991)*

Emily Brontë và tiểu thuyết “Đôi Gió Hú”

Hơn một thế kỷ nay, văn đàn thế giới vẫn còn nhắc tới Emily Brontë và tiểu thuyết *Đôi Gió Hú*, một viên kim cương trong kho tàng văn học Anh. Và có lẽ không một cuốn từ điển danh nhân nào vắng tên tuổi và sự nghiệp của ba chị em Brontë “tài hoa bạc mệnh”.

Thực ra, Emily là thứ tư trong số năm chị em gái - chưa kể một người anh trai, Patrick Branwell, ngay trên nòng. Hai chị lớn cùng cha khác mẹ chết từ tuổi thiếu niên do bị còi còm trong môi trường u ám, giết mòn tinh thần, của cái trường nữ học được Charlotte mô tả dưới cái tên Lowood trong *Jane Eyre*. Cha của họ, Patrick Brunty (hay Brontë), là một mục sư người Ailen phụ trách giáo khu Yorkshire thuộc vùng Haworth. Khung cảnh trong đó Emily sống gần trọn ba mươi năm cuộc đời ngắn ngủi của mình (trừ ba lần rời Haworth, trong đó chuyến đi xa nhất là du học ở Brussels) cũng chính là những dải đồng hoang tiêu điều, hiu hắt của miền

Emily Brontë và tiểu thuyết “Đồi Gió Hú”

bắc nước Anh được mô tả trong *Đồi Gió Hú*, và cũng vẫn cái màu thê lương ấy bao phủ không khí gia đình này như một đe dọa thường trực của định mệnh. Ngôi nhà họ ở trông ra nghĩa trang của xứ đạo và dựa lưng vào một ngọn đồi trọc lộng gió sau này được dùng làm khung cảnh cho câu chuyện trong *Đồi Gió Hú*. Năm 1821, Emily mới ba tuổi đã phải để tang mẹ. Người anh trai Branwell, đầy tài năng nhưng chơi bời phóng đãng, đã không sống qua tuổi thanh xuân. Cô em gái Anne, không đầy một năm sau khi Emily mất, cũng vội vã đi theo chị. Cả Charlotte, được coi là khỏe mạnh nhất nhà, cũng không tới được ngưỡng tứ thập, nàng chết năm 1854 giữa kỳ sinh nở. Cha xứ Brontë đã phải sống để chôn tất cả các con và chỉ qua đời một năm sau đó. Thật cứ như mục già Định Mệnh cay nghiệt đã dồn những đòn hằn học nhất giáng xuống gia đình tài hoa này.

Từ nhỏ, Emily đã vun trồng một cuộc sống hướng nội, thường tìm ẩn náu trong đọc sách. Tháng 6 năm 1826, ông Brontë mua cho các con một bộ các chú lính gỗ và bộ đồ chơi đó trở thành nguồn cảm hứng cho lũ trẻ thả trí tưởng tượng bay bổng thành hàng loạt truyện viết liên hoàn. Dần dà, cùng với Charlotte, Branwell và Anne, Emily bắt đầu sống trong một thế giới tưởng tượng: vương quốc Angria do Charlotte và Branwell “sáng lập”, trong đó các cư dân (hư cấu) ứng xử khác thường theo những xung động và xúc cảm cuồng bạo

như tính chất gợi nên bởi chính tên gọi của nó (angry nghĩa là phẫn nộ, giận dữ). Khi Charlotte đi học xa và Branwell cũng rời nhà toan tính chuyện kiếm sống, Emily và cô em gái Anne lại tạo nên một vương quốc khác còn hoang vu và bí mật hơn, gọi là xứ sở của những người Gondal ở đó cư dân nói bằng những lời thơ trữ tình do Emily viết. Năm 1846, nhờ kết quả chạy vay của Charlotte, một số mảng của thế giới hư cấu nói trên ra mắt độc giả dưới hình thức một cuốn sách nhan đề “Thơ của Currer, Ellis và Acton Bell” (tức là của Charlotte, Emily và Anne Brontë). Vào cái thời kỳ mà người ta còn khó chấp nhận hiện tượng nữ tác giả, ba chị em đã phải đội những bút danh đàn ông, theo gợi ý của Charlotte, chỉ ít họ cũng giữ những chữ cái đầu tên của mình.

Đồi Gió Hú được xuất bản vào năm 1847, đồng thời với *Agnes Grey* của Anne trong khi *Giáo sư* của Charlotte bị từ chối. Một năm sau, ngày 19/12/1848, Emily chết vì lao phổi.

Cuốn tiểu thuyết duy nhất của Emily ngày nay được phần đông giới phê bình văn học đánh giá là lớn nhất trong các tác phẩm của ba chị em Brontë, nhưng vào lúc ra đời, chất dữ dội cuồng nhiệt của nó đã gây một chấn động quá mạnh đối với những chuẩn mực đạo đức Victoria để có thể chấp nhận dễ dàng. Nếu như ngày nay *Đồi Gió Hú* đã thành một mục học chính trong

các nhà trường và nằm trong số những cuốn sách được đọc nhiều nhất ở Vương quốc Anh (trong hai năm 1991 - 1992, đứng hàng thứ ba trong số những sách được mượn nhiều nhất trong các thư viện công), thì ngược lại, độc giả thế kỷ 19 có một thái độ lẫn lộn vừa kinh tởm vừa thích thú đối với nó. Họ thực sự hoang mang không đoán ra quan điểm đạo đức của tác giả:

"Tác giả muốn người đọc rút ra bài học gì từ tác phẩm của mình, thật khó mà biết được... người đọc thấy sốc, ghê tởm, gần như buồn nôn bởi những chi tiết tàn bạo, phi nhân và thù hận, cùng sự báo thù ma quỷ và tuy nhiên đôi khi có những đoạn bộc lộ mãnh liệt sức mạnh tốt vời của tình yêu... Quả là rất mực điên đầu và cũng rất mực thú vị... song ta phải để độc giả quyết định xem đó là loại sách gì..."

Đoạn trích này là từ một bài điểm sách không ký tên đăng trên tuần báo *Douglas Jerrold's Weekly Newspaper* số ra ngày 15/1/1848. Còn viện Bradford Mechanics Institute thì dứt khoát cho rằng đó là một "cuốn sách rất đồi bại".

Những phản ứng loại ấy khiến Charlotte, trong lần tái bản năm 1850, đã phải lên tiếng bênh vực tác phẩm của em gái trong một lời tựa mà chúng tôi xin dịch toàn bộ dưới đây để bạn đọc tham khảo:

"Tôi vừa đọc lại Đồi Gió Hú và lần đầu tiên nhìn thấy rõ những gì được gọi là (và có lẽ thực sự là) những khuyết

điểm của nó, hình dung được dứt khoát nó có vẻ như thế nào dưới mắt những người khác - những người xa lạ vốn không biết gì về tác giả, không quen với địa phương được dùng làm khung cảnh cho câu chuyện; đối với họ, cư dân, phong tục cùng những đặc điểm thiên nhiên của các thôn xóm và vùng đồi ngoại vi ở khu vực hành chính phía tây Yorkshire là những điều dị ngoại và lạ lẫm.

Đối với tất cả những người như thế, *Đồi Gió Hú* hẳn có vẻ là một tác phẩm thô kệch và kì quái. Những dải đồng hoang man dại của miền Bắc nước Anh có thể chẳng làm họ hứng thú gì; ngôn ngữ, cung cách, nhà cửa và những tập tục gia đình của những người dân ở rải rác trong các quận huyện ấy hẳn là rất khó hiểu đối với những độc giả đó và chỗ nào hiểu được thì lại gớm ghiếc. Những người nam và nữ, mà bản chất có lẽ rất bình lặng, tình cảm thì ôn hòa về mức độ và không mấy đặc sắc về loại cách, từ trong nội đã được luyện để giữ sao cho phong độ hết sức điềm đạm và lời ăn tiếng nói thật là ý tứ, hẳn phải hoang mang trước cách nói năng thô lỗ, phũ phàng, những dự vọng biểu lộ một cách gay gắt, những thù ghét không kiềm chế cùng những mê thích liễu lĩnh của những người nông dân thất học và diên chủ thô kệch miền đồng hoang vốn lớn lên mông muội, không được dạy dỗ và không ai kiềm chế, ngoại trừ những người thầy cũng cộc cằn như chính họ... Tương tự như vậy, một lớp độc giả khá đông sẽ rất khó chịu khi thấy được đưa vào những trang của tác phẩm nhiều từ để nguyên vẹn với đầy đủ tất

Emily Brontë và tiểu thuyết "Đồi Gió Hú"

cả các chữ cái, mà người ta đã quen lệ chỉ ghi bằng chữ cái đầu và cuối với một dấu gạch ngang ở quãng giữa. Tôi có thể nói ngay rằng về điểm này tôi không đủ quyền năng biện hộ vì bản thân tôi cũng cho rằng việc viết các từ một cách trơn vẹn là hợp lí. Cái lỗi dùng những chữ cái đơn để chỉ những lời chửi thề mà những người phạm tục và hung tợn thường quen điểm vào ngôn từ của mình, tôi thấy nó vừa yếu vừa vô bổ, dù với ý tốt đến đâu chẳng nữa. Tôi không hiểu nó có ích lợi ở chỗ nào, nó né tránh những tình cảm gì, nó che đậy điều gì ghê tởm.

Về tính quê mùa của Đồi Gió Hú, tôi thừa nhận lời kết tội đó vì tôi cảm thấy đó là chất. Nó quê mùa từ đầu đến đuôi. Nó đầy chất đồng hoang và man dại và xù xì như rễ thạch nam. Mà nếu như nó khác đi thì đâm ra mất tự nhiên vì chính tác giả là một kẻ sinh ra và lớn lên ở đồng hoang. Hẳn nhiên, nếu số phận đặt cô ở thành thị, thì những trước tác của cô - nếu cô theo đòi nghiệp văn chương - ắt đã có một tính cách khác. Ngay cả nếu do ngẫu nhiên hay sở thích mà cô chọn một đề tài tương tự thì chắc cô cũng xử lý nó theo cách khác. Giả sử Ellis Bell (bút danh của Emily Brontë khi cuốn sách được xuất bản lần đầu - chú thích của N.D) là một quý bà hay một quý ông quen với cái gọi là "giới thượng lưu" thì cách nhìn của cô đối với một miền hẻo lánh và hoang dã cũng như đối với những con người ở đấy, ắt phải khác xa cái nhìn thực tế của cô gái quê lớn lên ở địa phương. Không nghi ngờ gì, nó ắt phải rộng hơn, bao quát hơn, nhưng còn có độc đáo hơn hay

chân thật hơn không thì chưa chắc. Nói về cảnh vật và vị trí thì khó mà có thể chứa chan thiện cảm đến thế. Ellis Bell không miêu tả như một người chỉ tìm thấy ở quang cảnh khoáng cảm cho con mắt và sở thích mà thôi; những ngọn đồi quê hương đối với cô còn hơn xa một phong cảnh; đó là cái mà cô sống trong nó và bởi nó, khác nào lũ chim trời là những kẻ cư trú của đồi, hay đám thạch nam là sản phẩm của đồi. Cho nên, những đoạn cô tả cảnh thiên nhiên là đúng như cần phải thế và trọn vẹn như cần phải thế.

Về việc phác họa tính cách con người thì có khác. Tôi buộc phải công nhận rằng hiểu biết thực tế của cô về lớp nông dân cô sống cùng, chẳng hơn gì hiểu biết của một nữ tu về những người nhà quê đôi khi qua cổng nhà dòng. Bản tính tự nhiên của em gái tôi vốn không ưa giao du, hoàn cảnh nâng đỡ và nuôi dưỡng khuynh hướng ẩn dật của cô; ngoài việc đi nhà thờ hoặc dạo chơi trên đồi, họa hoằn cô mới bước qua ngưỡng cửa nhà. Mặc dầu đầy hảo tâm với những người xung quanh, cô không bao giờ tìm cách giao lưu, cũng như chẳng bao giờ thực sự đi lại với họ, trừ một số rất ít. Tuy nhiên, cô hiểu biết họ: biết những lễ thói của họ, ngôn ngữ của họ, những chuyện gia đình của họ; cô có thể nghe về họ một cách hứng thú và nói về họ với những chi tiết tỉ mỉ, tượng hình và chính xác; nhưng ít khi cô trao đổi với họ lấy một lời. Do đó, những gì trí óc cô thu lượm được về cái thật sự liên quan đến họ, chỉ bó hẹp một cách quá khu biệt ở những nét bí hiểm và ghê gớm mà, khi nghe những truyền sử của

mỗi vùng man rợ, trí nhớ đôi khi bắt buộc phải hần lên những nét ấy. Trí tưởng tượng của cô - một tinh thần u tối hơn là tươi nắng, mãnh liệt hơn là nhõn nhõn - tìm thấy ở những nét ấy chất liệu để tạo nên những Heathcliff, Earnshaw, Catherine. Sau khi đã dựng thành hình những nhân vật đó, cô không biết là mình đã làm gì. Nếu người đọc tác phẩm của cô trong bản thảo rừng mình dưới ảnh hưởng nhay nghiêng của những bản chất tàn nhẫn và khắc nghiệt đến thế, của những tinh thần sa ngã đến thế, nếu có ai kêu rằng chỉ nghe kể một số cảnh ghê sợ và sống động cũng đủ mất ngủ ban đêm, và phá rối yên tĩnh tinh thần lúc ban ngày, thì Elis Bell ắt sẽ tự hỏi thế nghĩa là gì và ngờ là kẻ phàn nàn đó điệu dàng. Nếu cô còn sống, hần trí tuệ cô sẽ tự nó lớn lên như một cái cây khỏe khoắn, cao hơn, thẳng hơn, xòe tán rộng hơn và những quả mẫn khai của nó chắc sẽ đạt đến độ chín ngọt ngào hơn và nở rục rờ hơn; nhưng chỉ có thời gian và kinh nghiệm mới tác động được đến trí tuệ đó, nó không phục tùng ảnh hưởng của những trí năng khác.

Sau khi thừa nhận rằng một nỗi “khủng khiếp xiết bao đen tối”⁽¹⁾ bao phủ lên nhiều trang của Đôi Gió Hú; rằng trong không khí hùng hực đông tố và tích điện của nó, đôi khi ta tưởng như thở hít chớp giạt sấm dòn, giờ tôi xin chỉ ra những chỗ vẫn còn dấu hiệu chứng thực sự tồn tại của ánh sáng ban ngày bị mây phủ và mặt trời bị che khuất. Về một tiêu mẫu của

1. Kinh thánh sách Sáng Thế Ký ch.15, tiết 12

thiện tâm thực sự và trung thành chất phác, xin hãy nhìn vào tính cách của Nelly Dean, muốn có một ví dụ về chung thủy và yêu thương đậm thắm, xin hãy để ý tính cách của Edgar Linton (Một số người có thể nghĩ những đức tính ấy có thể hiện ở một người đàn ông ắt không lung linh tỏ ngời như ở một người phụ nữ, nhưng hẳn không ai có thể làm cho Ellis Bell hiểu được ý niệm đó: không gì khiến cô bất bình hơn là một lời bóng gió bất kì nào ngụ ý rằng lòng trung thành và nhân ái, tính chịu đựng và yêu thương ân cần, vốn được coi là đức hạnh ở những con gái của bà tổ Eva, lại trở thành nhược điểm ở các con trai của ông tổ Adam. Cô cho rằng nhân từ và khoan dung là những đặc tính thần thánh nhất của Đấng Vĩ Thế tạo ra cả nam và nữ, và cái làm nên hào quang bao quanh Thượng Đế không hề hạ phẩm giá một hình thể nào của nhân loại yếu đuối). Có một số nét u-mua ủ dột, khô khan trong sự phác họa lão già Joseph và dăm ba thoáng duyên dáng, tươi vui làm trở nên cô gái Catherine-con. Ngay cả nữ nhân vật đầu tiên mang tên này cũng không khuyết một vẻ đẹp nào đó trong sự dữ dội của nàng hoặc thiếu trung thực giữa cơn cuồng si lầm lạc và lầm lạc cuồng si.

Heathcliff thì quả thật khôn đường cứu chuộc, chẳng có lấy một lần trệch ra khỏi tiến trình thẳng như tên bắn tới sa đoạ, từ lúc "cái vật nhỏ nhoi, tóc đen, da ngăm, u ám như thuộc dòng dõi của quỷ sứ" được cởi ra lần đầu từ cái bọc và đặt chân lên nền bếp ngôi nhà trại, cho đến cái giờ mà Nelly Dean thấy cái thi thể vạm vỡ, dữ tợn nằm ngửa trong chiếc

giường quây vắn với đôi mắt mở to nhìn trừng trừng như “giấu những cố gắng của bà nhằm khép nó lại và cặp môi hé mở cùng hàm răng trắng nhọn cũng đang cười giễu”.

Heathcliff lộ ra độc trọi một tình cảm có tính người, và đó không phải là tình yêu của y đối với Catherine, đây là một tình cảm dữ tợn và phi nhân, một thú đam mê như có thể thấy sôi sục và cháy rực trong bản chất một hung thần nào đó, một ngọn lửa có thể tạo thành một trung tâm quần quai - cái linh hồn vĩnh viễn khổ đau của một chức quyền ở cõi âm ti; và bằng sự thiêu phá không ngừng và khôn bề dập tắt, ngọn lửa đó thực thi cái bản án buộc y phải mang Địa ngục theo cùng với mình ở bất kì nơi nào y lang bạt tới. Không, cái sợi dây duy nhất còn nối liền Heathcliff với loài người là chút thương mến, được thú nhận một cách thô lỗ, của y đối với Hareton Earnshaw, gã thanh niên bị y làm lụn bại; rồi đến lòng trân trọng nửa bộc lộ, nửa hàm ẩn của y đối với Nelly Dean. Bỏ những nét đơn lẻ ấy đi thì phải nói rằng y không phải con cái thủy thủ người Ấn cũng chẳng phải dòng giống Digan, mà là một kẻ hình người hồn quỷ - một con ma cà rồng - một con quỷ Hồi.

Tạo ra những nhân vật kiểu Heathcliff, điều đó có đúng hoặc có nên không, tôi không biết: tôi chẳng dám cho là phải. Song có điều này thì tôi biết rõ: kẻ viết văn, được phú bẩm tài năng sáng tạo, thường có một cái gì mà anh ta không phải bao giờ cũng làm chủ được - đôi khi nó nảy ra ý muốn kì dị và tự hoạt động vì bản thân nó. Anh ta có thể nêu quy tắc

và đặt ra nguyên lí và nó có thể nhất nhất phục tùng quy tắc và nguyên lí ấy hàng năm liền; thế rồi, không hề có gì báo trước một sự nổi loạn, tới một lúc, nó thôi không ửng “bùa ở thung lũng hoặc bị trói bằng một cái đai vào luống cây”⁽¹⁾ nữa - nó “cưỡi ngao đăm đông thị thành và không đếm xỉa đến tiếng la của người lái xe”⁽²⁾ - nó từ chối hoàn toàn không chịu bện thừng bằng cát biển nữa, nó bắt đầu đeo tượng và ta bỗng có một vị Ngọc Hoàng hay Diêm Vương, một nữ thần tóc rắn hay một nàng Psyche (người thương của thần Ái tình - ND), một nàng đuôi cá hay một thánh mẫu, theo sự điều khiển của Định Mệnh hoặc Thần Hứng. Tác phẩm đó, dù u ám hay huy hoàng, ghê sợ hay thiêng liêng, ta cũng chẳng thể lựa chọn mà chỉ đành lặng lẽ chấp nhận. Còn về phần anh - người nghệ sĩ trên danh nghĩa - đóng góp của anh vào đó chỉ là làm việc một cách bị động theo những mệnh lệnh không phải do anh truyền và anh cũng không được quyền nghi vấn - điều đó ắt không được xứng lên theo nguyện cầu của anh, cũng như không thể đẹp đi hoặc thay đổi theo ý muốn bất thường của anh. Nếu kết quả là hấp dẫn, Thế Gian sẽ khen anh mà anh chẳng mấy xứng đáng được khen; nếu nó là gớm guốc, cũng Thế Gian ấy sẽ chê anh, mà, gần giống như trong trường hợp trên, anh chẳng mấy đáng bị chê.

Đôi Gió Hú được đeo tạc trong một xưởng hoang dại,

1. Kinh Thánh, Sách Thanh Job. ch. 39, t.10

2. Kinh Thánh, Sách Thánh Job. ch. 39, t.7

Emily Brontë và tiểu thuyết “Đồi Gió Hú”

bằng những dụng cụ đơn sơ, từ những chất liệu mộc mạc. Nhà điêu khắc thấy một khối đá trên một cánh đồng hoang quanh quẽ: nhìn kĩ, chàng thấy, từ tảng đá, có thể tạo ra một cái đầu như thế nào, man rợ, đen đúa, hung hãn, một dáng hình được đắp nặn với ít nhất là một yếu tố của hùng vĩ: cường lực. Chàng làm việc bằng một cái đục thô sơ và không theo mẫu nào ngoài thị ảnh từ những suy tư của bản thân mình. Với thời gian và lao động, khối đá được tạc thành hình người. Và kia, nó sừng sững đứng, đồ sộ, đen đúa, cau có, nửa tượng nửa núi đá; là tượng thì khủng khiếp và giống như quỷ; là núi đá thì gần như đẹp vì nó có màu xám dịu và mặc lớp áo rêu của đồng hoang; và đám thạch nam với những chùm hoa hình chuông và hương thơm ngào ngạt của nó vẫn thủy chung mọc sát dưới chân gã khổng lồ”.

Tôi tin là Borges đã thấy Aleph⁽¹⁾

*(Tham luận tại hội thảo nhân dịp kỷ niệm
một trăm năm ngày sinh của Jorge Luis Borges
tại Hà Nội - 5/11/1999)*

Người ta nói về Jorge Luis Borges như một thần đồng hiếm thấy, sáu, bảy tuổi đã hoàn thành hai tác phẩm đầu tay viết bằng tiếng Anh: một cuốn cẩm nang về thần thoại Hi Lạp và vở kịch *Chiếc Mũ Định Mệnh* (mà sau này Borges tự giấu là bắt chước Cervantes), chưa kể bản dịch cuốn *Hoàng Tử Hạnh Phúc* của Oscar Wilde sang tiếng Tây Ban Nha đăng trên báo El Pais năm Borges mới lên chín.

Người ta nói về J. L. Borges như là “cha đẻ của trào lưu *ultraist* ở Argentina”, như là người đầu tiên du nhập trào lưu này vào châu Mỹ La-tinh để rồi không lâu sau đó lại thành thật hối tiếc về sai lầm *ultraist* của mình như là “lần duy nhất sa ngã trước cám dỗ của thời thượng”.

1. Chữ đầu của bảng chữ cái Hêbren. Tên một truyện ngắn nổi tiếng của J. L. Borger.

Tôi tin là Borges đã thấy Aleph

Người ta nói về J.L. Borges như là một người cầm bút thuần túy không theo bất kì khuynh hướng chính trị, tư tưởng, tôn giáo nào, hoàn toàn ngược với các nhà văn “dấn thân”, một người cầm bút mà tham vọng lớn nhất là “viết được một cuốn sách, một chương sách, một trang sách, thậm chí một tiết đoạn, khả dĩ là tất cả đối với mọi người” dành cho những người đọc ưu tú (mà Borges coi là “loài chim hiếm còn âm u hơn, kì lạ hơn các tác giả ưu tú”), một người cầm bút lấy quan điểm “tính hư ảo là điều kiện của nghệ thuật” làm tín hiệu, song chất huyền hoặc thấm đẫm các tác phẩm của ông lại cho ta cảm giác mãnh liệt về thực tế do lôgic nội tại thuyết phục của nó và tính chặt chẽ toán học trong phân tích tình huống.

J. L. Borges mê dụ tôi bởi tất cả những nét đó trong nhân cách khác thường, đầy nghịch lý của ông. Nhưng trên tất cả, ông mê dụ tôi bởi khả năng thấu thị siêu phàm. Thấu thị đến độ thị giác vật thể không còn là vấn đề nữa. Chúng ta biết Borges được nhận chức giám đốc Thư viện thủ đô Buenos Aires (mà ông hằng ao ước) không lâu trước khi ông mù hẳn. Ông đã đón nhận việc mất thị giác rất bình thản, như một định phận, hơn thế nữa, như một quà tặng của trời đất.

Thượng đế đã cùng một lúc cho tôi tám vạn cuốn sách và bóng tối.

Ông viết vậy trong *Bài Thơ về những quà tặng*.

Dương Tường

Năm tròn 70 tuổi, ông còn cho ra đời tập thơ *Ca ngợi bóng tối* nữa.

“Cách nào đó, Borges viết trong *Phác thảo tự truyện*, giờ đây, thanh xuân dường như còn gần kề tôi hơn cả hồi còn trai trẻ. Tôi không còn cho hạnh phúc là điều không thể đạt tới như trước kia tôi đã từng nghĩ. Giờ tôi biết hạnh phúc có thể đến bất cứ lúc nào, nhưng không bao giờ nên kiếm tìm nó. Còn như thất bại hay danh tiếng, đó là những điều hoàn toàn không ăn nhập vào đâu, tôi chẳng bao giờ bận tâm đến...”.

Người đến như vậy ắt phải thấu lẽ đất trời. Tôi bỗng nhớ đến *Aleph*, một trong những kiệt tác thuộc loại vô song của ông. Và tôi nghĩ: đúng là Borges đã thấy *Aleph*, cái trái cầu kì diệu không đầy 3 xentimét đường kính mà vô cùng vô tận, mà chứa cả vũ trụ với tỉ tỉ thành tố của nó, mỗi cái đều đứng riêng, tách rời, không chồng lẫn lên nhau, có thể nhìn thấy từ mọi điểm và dưới mọi góc độ, cái không gian duy nhất chứa mọi không gian: cái mà trên bề chiều không gian là tương ứng với Vĩnh Cửu trên bề chiều thời gian.

Phải, tôi tin Borges đã tận mắt thấy *Aleph*, thật sự tin là thế...

Octavio Paz, người gieo hạt trên cánh đồng chữ

Cuối cùng, Octavio Paz cũng đã có tên trong danh sách những người được giải thưởng Nobel văn học.

Trong lịch sử xét tặng giải thưởng văn học quốc tế quan trọng bậc nhất này, tất nhiên phần lớn là xác đáng, song cũng có nhiều trường hợp không mấy thuyết phục, thậm chí lầm lạc thô thiển đến mức thành đầu đề đàm tiếu. Chẳng hạn, người đầu tiên được vinh dự này vào năm 1901 là Sully Prudhomme, một nhà thơ Pháp hạng xoàng. Rồi năm 1953, đến lượt Winston Churchill trúng "số độc đắc" để nói theo tinh thần chua chát của nhà văn Anh Graham Greene: "Giải Nobel là một cuộc xổ số ghê gớm với hàng trăm người rắp ranh giành giật. Nói chung, họ đã chọn đúng tuy cũng có một số còn kém: Winston Churchill giải Nobel văn học!". Và cũng không ít lần, vì những cân nhắc không liên quan gì đến văn học, Hội đồng giám khảo Nobel đã bỏ qua những tên tuổi chỉ có thể làm vinh dự thêm cho giải như Lev Tol-

Dương Tường

stoi, Jorge Luis Borges, Marcel Proust... Trong hành lang của Viện Hàn lâm Thụy Điển, người ta đều biết rằng năm 1982, lễ ra Gabriel Garcia Marquez đã phải chia giải với nhà văn Peru M. V. Llosa. Và năm ngoái, trước khi quyết định tặng giải cho Camilo José Cela được công bố, người ta đã chờ đợi sự đăng quang của J. C. Onetti (Uruguay) hay của Octavio Paz.

Dù sao, với việc tặng giải cho Octavio Paz năm nay sau nhiều lần đánh rớt ông ở vòng chung khảo, Viện Hàn lâm Thụy Điển cũng đã nối lại truyền thống của mình: tôn vinh một sự nghiệp văn học, hơn là khuyến khích một nhà văn hay thu hút sự chú ý vào nền văn học của nước này, nước nọ.

Sinh năm 1914, trong một gia đình có truyền thống văn học rất cao - ông nội là nhà văn mở đầu cho khuynh hướng "bản địa" (indigenista) có nghĩa là tha thiết với vấn đề người Anhdiêng, và cha là luật sư đấu tranh cho cách mạng bên cạnh người anh hùng Emilio Zapata - Octavio Paz theo huyết hệ một phần là dòng Tây Ban Nha và phần khác là dòng Anhdiêng. Từ hồi còn rất nhỏ, cậu bé Octavio đã được giao cho bà cô trông nom và đã sớm biết yêu văn học, triết học, nghệ thuật qua tủ sách đồ sộ của gia đình (không dưới mười hai nghìn cuốn) hơn là trên ghế nhà trường. Tất cả trộn lẫn với nhau: "chủ nghĩa bản địa", đấu tranh đòi cải cách ruộng đất, đòi tự do và dân chủ, trở về với truyền thống...

đường như Octavio không khước từ gì trong những điều này. Ông đi từ cái riêng đến cái phổ quát và muốn pha trộn liên kết cái này với cái kia. Là người có khuynh hướng thế giới chủ nghĩa kiểu Nam Mỹ giống như văn hào Mexico Alfonso Reyes, như Borges, Neruda, Carpentier, Lezama Lima... năm 1931, ở tuổi 17, cùng với các bạn, ông sáng lập tạp chí *Barandal*, tờ báo đầu tiên do ông điều hành và xuất bản tập thơ đầu tay *Luna Silvestre*. Năm 1937, Octavio rời đất nước lần đầu tiên để đến dự đại hội các nhà văn chống chủ nghĩa phát - xít tại Valencia giữa một Tây Ban Nha rơi bởi nội chiến. Các chiến hữu của ông hồi đó là Cernuda, Vallejo, Neruda, Bunuel, Hernandez, Alberti.

Trở về Mexico năm 1938, ông làm chủ bút tạp chí *Taller*. Thi pháp của ông dần dần khẳng định một chiều suy tư cơ bản, hòa quyện trong cùng một xung động cả dòng chảy trữ tình lẫn kiến văn lí luận. Từ đây bắt đầu những đoạn tuyệt: đoạn tuyệt với thuật tu từ mà ông thấy như là một cái mặt nạ; đoạn tuyệt với tính gợi dục mà ông cho là dễ dãi; đoạn tuyệt với những thứ triết học tự nhiên dẫn đến coi khinh con người. Chất ba-rốc ở ông đang biến thành cổ điển.

Có một thời kì, Octavio đã nhận làm một công việc thuộc loại kì lạ nhất: thanh tra việc đổi các giấy bạc cũ ở Ngân hàng Mexico, trước khi bước vào nghiệp ngoại giao. Người ta gặp ông ở Hoa Kỳ, ở Nhật Bản, ở Pháp.

Tại Paris, ông kết bạn với André Breton, cũng là gắn mình luôn với chủ nghĩa siêu thực. Năm 1962, ông được bổ nhiệm làm Đại sứ Mexico tại Ấn Độ. Để rồi đi đến một đoạn tuyệt mới: năm 1968, được tin chính phủ mình tàn sát sinh viên ở quảng trường Tlateloleo, ông liền tuyên bố từ chức.

Trong hơn nửa thế kỷ cầm bút, Octavio Paz cho ra đời hàng mấy chục tập thơ và tiểu luận, trong đó có thể kể: *Đá mặt trời*, *Tự do bảo đảm bằng lời*, *Cây cung và đàn Lyra*, *Sườn phía Đông*, *Điện xoay chiều*, *Mê cung của cô đơn*, *Điểm hội tụ*, *Từ chữ này sang chữ khác*, *Con khỉ ngũ pháp*, *Hoa tai hổ: ngôn ngữ và văn học*, *Một hành tinh và bốn năm quá vật*, *Lửa mỗi ngày*, *Sor Juana Ines de la Cruz hay những cam bẫy của lòng tin*, *Cây nói...* Toàn bộ thi phẩm của Octavio Paz không ngừng vươn tới một tuyệt đối của ngôn ngữ có khả năng lưu giữ lại cái phù du, cái thoáng qua để những rung động kết tinh lại trong các từ. Là người lữ hành không mệt mỏi qua bình sa bao la của nghệ thuật và ngôn ngữ, Octavio luôn lắng nghe mọi nguồn tư tưởng từ những chân trời xa nhất. Từ Ấn Độ trở về, ông giàu thêm một tư tưởng rất căn bản mà ông cho là “lành bổ nhất cho chứng bi quan cơ bản” của mình.

Ông đã xuyên qua mọi trường phái, ông gắn bó với chủ nghĩa siêu thực, quan tâm đến các khoa học con người, không một mặt nào của những biểu hiện đa dạng thời đại chúng ta khiến ông dừng đứng.

Octavio Paz, người gieo hạt trên cánh đồng chữ

Không chỉ là một trong những nhà thơ lớn nhất của Mexico và châu Mĩ La-tinh, Octavio còn biểu trưng cho một ý thức đạo đức chân chính. Coi khinh mọi thấp ngà, ông bao giờ cũng ở giữa nhân gian, giữa cuộc đời, bận tâm về những thăng trầm của xã hội. Lí tưởng tự do, dân chủ không ngừng là nỗi trăn trở của ông. “Tôi kiên trì nghĩ và nói trước sau vẫn một điều”, ông luôn nhắc đi nhắc lại “tự do là thiết yếu, đó là một giá trị cơ bản mà người ta không thể vòng vo né tránh được. Đó là một rung động tin thành, phải biết bảo vệ nó dù chỉ bằng sự đoàn kết... tất nhiên, dân chủ không phải phương thuốc trị bách bệnh có thể giải quyết mọi sự một sớm một chiều, nhưng nó giải phóng những năng lượng của dân tộc”.

10/1990

Camilo José Cela - người là ai?

Người được giải Nobel văn học năm 1989 là một ông già 74 tuổi, to béo, bệ vệ, với dáng dấp một thượng nghị sĩ lạnh lùng tỉnh bơ hay cầu nhàu mĩa mai, thích đùa cợt về những chuyện nghiêm trọng và ghét phải bình luận về tác phẩm của mình. Đầu năm 1989, Cela rời Majorque về ở cách thủ đô Madrid khoảng 40 kilômét. “Như thế cho tiện, - ông nói, - tôi được yên tĩnh làm việc”.

Camilo Jose Cela sinh ngày 11 tháng 5 năm 1916 (đúng một thế kỷ một năm sau khi Goya vẽ bức tranh về cái chết của võ sĩ đấu bò tốt Pepe Hillo) tại một ngôi nhà nhỏ cạnh ba-ri-e đường xe lửa xã Padron, xứ đạo Saint - Jacques de Compostelle, tỉnh La Corogne. Cha của Cela là một viên chức thuế quan mê đọc Nietzsche, Schopenhauer, và mê một phụ nữ người Anh “đẹp, lãng mạn và âu yếm dịu dàng một cách bệnh lý”. Những người sính logic hẳn ưa giải thích cặp gen phối hợp của hai con người này là nguồn gốc tạo ra cái khí chất chống

công thức bẩm sinh ở Cela. Có người còn cho là ông có máu “phản - Tây Ban Nha”.

Những gì đã chảy ra từ ngòi bút Cela? Một thế giới man rợ, bị đè gí dưới bóng của cái chết, sự quay cuồng khốn khổ của một nhân loại ngập chìm trong những đam mê ti tiện, những bản năng thú vật của mình, dưới cái nhìn của một đấng Thượng đế kiểu Nietzsche. Ta hãy nghe lời tâm sự khủng khiếp dưới đây của Pascal Duarte, nhân vật chính trong “Gia đình Pascal Duarte”: “Không hơi đâu dây vào những gì lũ người ngòm chúng ta đang làm, mà chỉ ngắm lũ chúng ta một cách vô cùng khinh bỉ. Một nhân loại lấy sự dè tiện làm cung cách xử thế, lấy định kiến làm học thuyết, lấy tình dục làm phương tiện xả hơi - cả một mớ giá trị giả với hàng đống nguyên lý đồi bại. Danh dự ư? Ôi, cái ý thức nổi tiếng của người Tây Ban Nha về danh dự! Chuyện tầm phào! Lúc nào cũng viện bữa danh dự ra để biện hộ cho cái khẩu vị thích máu của chúng ta, cái danh dự lấp lánh một ánh lừa mị đến nỗi nó làm quáng mắt những người bị nó xâm chiếm, thật khó xác định một ranh giới giữa những vết cắt vấy bẩn lên lòng tự ái”.

“Kẻ thù của tôi là sự dè tiện khoác áo cao cả”, Cela nói. Ông cười giễu cay độc sự phô phang để che đậy nỗi “khốn cùng của tâm hồn”, kiểu những *torero* thật thể ưỡn ngực trước những tiếng hoan hô tưởng tượng khi vung thanh gươm gõ đấu với... chiếc tủ lạnh hoặc chiếc xôfa trong phòng khách (Võ sĩ đấu bò tốt ở phòng

khách thỉnh). Cả một loạt chân dung xứng đáng với Goya, họa sĩ ưa thích nhất của ông - những nhân vật với cuộc đời tủn mủn bị cái nhìn phẫn nộ của tác giả găm trên mặt giấy như những mẫu côn trùng trên tấm xấp của nhà côn trùng học. "Cuộc đời con người là một trò hề cần phải huýt còi la ó", ông nói vậy. Trong *Tội ác đẹp đẽ của gã buôn lậu*, những nhân vật được ông tô nhiều thiện cảm nhất là một con chó, một cái đồng hồ quả lắc và những chiếc xe ca méo mó xộc xệch. Tác phẩm gây xi-căng-đan lớn ở Tây Ban Nha là *San Camilo* 1936 xuất bản năm 1969, khi nhà độc tài Franco còn sống, trong đó Cela tiếp cận cuộc nội chiến nổ ra năm 1936 một cách khách quan, phũ phàng: đằng sau bề mặt anh hùng ca là trò hề, đằng sau những nguyên lý cao cả là hằn thù, là say sưa bạo lực. Và đặc biệt là cái sợ.

Dưới thời Franco, cuốn *Gia đình Pascal Duarte* vừa phát hành là bị thu hồi liền. Cuốn *Tổ ong* bị cấm, phải đưa sang xuất bản ở Buenos Aires (cuối cùng, khi tác phẩm này ra mắt độc giả trong nước thì Cela đã có chân trong Viện Hàn lâm được 5 năm). Ông đã sáng lập tạp chí nghệ thuật *Los papeles de son Armadans* ngay trước mũi bọn phát-xít, vẫn đăng những bài bằng tiếng Catalonia và Galicia - hai thứ tiếng bị cấm - và vẫn ca ngợi các họa sĩ bị chính quyền lên án: Picasso, Tapies, Solano...

"Cela là nhà văn chống đối đầu tiên của chúng tôi", nhà văn Juan Cueto nói. Thật ra, Cela là nhà văn

“nhập cuộc”, nhập cuộc để phụng sự những giá trị của chính mình. Một nghĩa quân không có cờ nghĩa. Không đứng về bất cứ phe nào, không phe nào lôi kéo được. “Tôi viết vì một định mệnh tất yếu và vì tôi không bao giờ tưởng tượng mình có thể làm cái gì khác”.

Mặc dầu đã qua 14 năm đại học ở các ngành triết, văn và luật (tuy không tốt nghiệp khoa nào) và nhận học vị tiến sĩ danh dự của bảy trường đại học: Syracuse, Birmingham, Buenos Aires, San Juan de Porto-Rico, Palma de Majorque, Saint-Jacques de Compostelle và Jerusalem nhưng Camilo José Cela hoàn toàn xa lạ với chất hàn lâm. Ông là một nhà cách mạng ngôn ngữ, một nhà cách tân lớn. Một phong cách luôn luôn đổi mới, độc nhất vô nhị với lời ăn tiếng nói đường phố. Gồ ghề, khô khốc, rắn như đá trong *Gia đình Pascal Duarte*. Huyền hoặc, hoang tưởng trong *Sở bóng tối 5*. ào ạt, dữ dội, cuộn cuộn trong *San Camilo 1936*. Trong sáng, an tĩnh để kể lại những năm thơ ấu, trong *La Rosa*.

“Viết hay là viết có hiệu quả chứ không phải là viết hoa mỹ”, đó là điều tâm niệm của Cela.

10/1989

Di chúc của Goethe cho Mozart

Năm 1828, tức là bốn năm trước khi qua đời, Goethe chỉ định đích danh Mozart làm người thực hiện di chúc của mình, giao cho nhà soạn nhạc hàng đầu thế kỷ 18 “mối bận tâm chủ yếu” của ông: kiệt tác Faust.

Điều này xảy ra 37 năm sau khi Mozart mất, nên nghe ra có vẻ kỳ lạ hay chí ít cũng là “ngông” đối với đông đảo người đương thời. Tuy nhiên, nó phản ánh một phức trạng tâm lý rất thật và không hẳn là không hiểu được nếu ta xem xét đối chiếu những quan hệ và tương đồng giữa hai thiên tài này.

Sinh trước Mozart 7 năm và chết sau 41 năm, Goethe, vào lúc lâm chung, vẫn đòi “mehr Licht” (thêm ánh sáng). Cái mà Mozart kiếm tìm cũng là ánh sáng, cả cuộc đời ông là một sự vươn tới ánh sáng, “thêm ánh sáng”. Hai người khổng lồ cùng thời chia sẻ một số phận: họ đều bất hòa với thời đại của mình như số đông các thiên tài - họ là những người lạc thời. Mozart, mà năm ngoái thế giới vừa kỷ niệm 200 năm ngày mất,

Di chúc của Goethe cho Mozart

đã một thời gian dài bị phủ nhận hay chỉ ít là đánh giá thấp. Cái chất thơ ngọt ngào của nét giai điệu, cái lấp lánh diệu kỳ của hòa thanh, cái hoàn hảo của khúc thức trong nhạc Mozart dễ làm cho ta, khi nghe bây giờ, quên rằng ông đã là người nổi loạn, đã ném vào mặt đám cử tọa đeo tóc giả rắc phấn của thành Vienne cái thông điệp rành rành trong *Đám cưới Figaro*: “Hỡi các vị chúa quý tộc, đã hết rồi cái thời các vị tự cho mình tất cả quyền hành!”. Thiên tài Mozart, do vậy đi liền với sự cô đơn và không tìm thấy chỗ đứng của mình trong thời của mình. Năm 1788, Joseph Haydn, lo lắng cho tình cảnh vật chất của Mozart, ngậm ngùi nhận xét trong một bức thư: “Cuộc đời của những thiên tài lớn thường hay bị làm hại bởi sự nhẹ dạ vô ơn của những người hâm mộ họ”.

Còn Goethe, sau thành công của *Goiz* và *Werther*, cũng trải qua những khủng hoảng để rồi cuối cùng đi đến một hành động khước từ triệt để: ông quyết định không cho xuất bản phần II của *Faust* khi đó đã được hoàn thành. Về sau này, vào năm 1886, Nietzsche nhận xét về số phận không hợp thời thế của Goethe như sau: “Trong lịch sử người Đức, Goethe (...) là một màn đệm bỏ lửng, không có nối tiếp”.

Hiển nhiên Goethe thấy Mozart là người đáng tin cậy nhất để giao phó “mối bận tâm chủ yếu” của đời ông. Ngày 12/2/1829, Eckermann, người thư ký trung

Dương Tường

thành, ghi lại lời ông: “Lẽ ra Mozart phải soạn nhạc cho Faust”.

Goethe tin chắc rằng chỉ có Mozart mới có khả năng làm được việc đó. Ông viện lý lẽ để chứng minh như sau: “*Faust* có những yếu tố rất chói, gớm guốc, ghê sợ, quá đối lập với thời của chúng ta. Âm nhạc (phù hợp với nó) phải mang tinh thần của *Don Juan*”. *Faust* và *Don Juan* vậy là hai anh em tinh thần - hai kiệt tác đồng điệu của hai thiên tài đi trước thời đại, hai người khổng lồ của Thời Ánh Sáng.

Đó là ý nghĩa di chúc của Goethe cho Mozart.

3/1992

Jorge Amado và tiểu thuyết “Đất dữ”

Đầu năm 1932, một nhà văn Brasil ở ngưỡng tuổi hai mươi trình làng tác phẩm đầu tay của mình, một cuốn tiểu thuyết lực lưỡng về những người phu đồn điền cacao. Đó là Jorge Amado với cuốn *Xứ sở lễ hội Carnaval* (O Pais de Carnaval). Cuốn sách lập tức được dư luận chú ý như là một hiện tượng văn học nổi bật và tác giả của nó, vụt cái, được xếp bên những tên tuổi chói lọi như Graciliano Ramos, Jose Luis do Rago... Liên hai năm sau, Amado cho ra đời *Cacao* (Cacao) và *Mồ hôi* (Sour). Và năm 1942 - 1943, ông trở lại đề tài cacao với hai cuốn *Đất dữ* (Terras do Sem Fim⁽¹⁾) và *Đất nở quả vàng* (São Jorge dor Ilheus). Năm cuốn tiểu thuyết trên hợp thành “bộ liên hoàn về cacao”, một trong những đỉnh điểm của bản hùng ca trữ tình về miền sertão Brasil.

Không phải ngẫu nhiên mà Jorge Amado gắn bó máu thịt với đề tài cacao như vậy. Từ tuổi ấu thơ, bùn

1. Dịch sát nghĩa đầu đề tiếng Bồ Đào Nha là: Miền đất có đi không về.

cacao nhầy nhựa đã in đậm trong tâm trí ông. Con trai một người trồng cacao, Amado sinh ngày 10-8-1912 ở một đồn điền vùng Piranji gần Ilheos (Bahia) và lớn lên trong khung cảnh đó bên cạnh cuộc đời lầm lụi của những người phu sau này sẽ trở thành tiêu mẫu cho những nhân vật của ông. Linh mục Gonzala Cabral, thầy dạy tiếng Bồ Đào Nha của Amado, sớm phát hiện thấy tài năng ở cậu học trò nhỏ, đã nâng đỡ và khuyến khích ông đi vào con đường văn học. Năm 1931, Amado đến Rio de Janeiro, tại đó ông khởi đầu sự nghiệp văn chương của mình. Hai mươi ba tuổi, Amado đậu cử nhân, cũng là lúc ông bước vào hoạt động trong phong trào bình dân có khuynh hướng cộng sản. Ông gia nhập Liên minh quốc gia tự do (Alianca National Libertadore) và từ đó sự nghiệp văn học của ông sống đôi với hoạt động chính trị. Thời gian này, ông viết tác phẩm bộ ba về đời sống thị dân lớp dưới ở Bahia, thành phố quê hương ông, “đô thị tôn giáo, đô thị thực dân, đô thị da đen” xiết bao thân thiết với lòng ông, gồm: Jubiaba (các bản dịch tiếng Pháp và tiếng Anh đều chuyển nhan đề này thành “Bahia của tất cả các Thánh”), Biển chết (Mar Morte) và Những đại úy trên cát (Capitães da Areia). Nội dung xã hội - nhân bản, đầy tinh thần phản kháng trong những gì ông viết ra cùng những hoạt động chính trị của ông khiến nhà cầm quyền phát khùng, đi đến biện pháp đàn áp: năm 1936 - 37, ông bị bắt giam ở nhà

Jorge Amado và tiểu thuyết “Đất dữ”

từ Rio. Được trả tự do, ông lại tiếp tục viết văn và đấu tranh trong hàng ngũ Đảng Cộng sản Brasil. Năm 1945, phong trào mở rộng tự do dân chủ lên mạnh và đạt một số thắng lợi. Amado được bầu là nghị sĩ của Đảng Cộng sản ở Sao Paulo. Nhiệm kỳ của ông bị phế bỏ vào năm 1947 khi Đảng Cộng sản Brasil bị đặt ra ngoài vòng pháp luật sau khi phe đối lập trong chính phủ giành lại ưu thế tuyệt đối. Trong những năm 1948-52, Amado phải sống lưu vong ở Pháp, Tiệp Khắc và Liên Xô.

Ngoài *Đất dữ* và *Đất nở quả vàng*, những tác phẩm nổi bật của J. Amado trong thập kỷ 40 gồm có: *Hiệp sĩ của Hy Vọng* (O Cavaleiro da Esperanca) viết về cuộc đời của Luis Carlos Prestes, Tổng bí thư Đảng Cộng sản Brasil, *Những con đường đói khát* (Seara Vermelha) khắc họa số phận của những người nông dân tha phương cầu thực, bị cái nghèo đói xua khỏi quê hương, hai bàn tay trắng, lang thang, xô giạt về những đồn điền ở phương Nam đang cần nhân công rẻ mạt. Những tác phẩm này hợp thành một bức tranh hoành tráng về xã hội Brasil với những nét khỏe khoắn, đôi khi cường điệu hiện thực đến mức huyền hoặc, với những mảng, khối lừng lững, xù xì, thô nháp, những màu sắc khi đậm khi chói gắt: Đó là thời kỳ mà tài năng nở rộ cộng với chín chắn cách mạng đem lại cho tác phẩm của ông một sức mạnh tràn bờ, một năng lượng bùng nổ dữ dội. Sách của ông được dịch ra nhiều thứ tiếng trên thế giới. Năm 1961, ông

được tặng giải thưởng hòa bình Lenin. Đã hơn một lần ông có tên trong danh sách những nhà văn được đề nghị xét tặng giải thưởng Nobel văn học. Tiểu thuyết *Gabriela, cầm chướng và quế* (*Gabriela, cravo e canela*) xuất bản năm 1958 đánh dấu một đổi mới trong phong cách của Amado: vẫn trung thành với một số chủ đề và nhân vật ở thời kỳ đầu, nhưng không hoàn toàn phụ thuộc vào thực tại nữa, mà tách ra một chút, vừa đủ để mở rộng tuyến nhìn cho sắc thêm lưỡi dao mổ chích vào những cái nhọt bọc, những khối u ác tính trên cơ thể xã hội, nghĩa là lùi lại một khoảng cách đặc dụng cho thủ pháp châm biếm. Những tác phẩm sau này của ông: *Những thủy thủ kỳ cựu*¹ (*Velhos Marinheiros* - 1961), *Những người chăn đêm* (*Os Pastores da Noite* - 1964), *Dona Flor và hai đứ ông chồng* (*Dona Flore seus dois maridos* - 1966) v.v... đều theo mạch này và là những tráng khúc ca ngợi tự do, dạt dào chất thơ mộc mạc và đậm đà phong vị hoạt kê dân gian.

Jorge Amado là viện sĩ Viện Hàn lâm Văn học Brésil từ năm 1961. Ông được coi là một nhà văn hàng đầu của châu Mỹ La-tinh và của thế giới với năng lực sáng tạo phong phú không bao giờ cạn. Văn nghiệp đồ

1 Tên tron ven của cuốn này là: Những thủy thủ kỳ cựu: một cái chết và một cái chết nữa của Quincas Berro d'Água và sự thất tron ven về những cuộc phiêu lưu gây tranh luận xôn xao của thiếu tá Vasco de Aigão, thuyền trưởng viễn dương (*Os Velhos Marinheiros, Amorte e a morte de Quincas Berro d'Água e A complete verdade sobre discutidas aventuras do comandante Vasco de Aragão, capitão de long curso*

Jorge Amado và tiểu thuyết “Đất dữ”

sộ của ông, tính đến nay (1967) lên tới 170 đầu sách và vẫn không ngừng sinh sôi. Có thể nói, qua những gì chảy ra từ ngòi bút của Amado, người ta thấy hình ảnh Tổ quốc ông đang tự ý thức về ngôn ngữ nghệ thuật và hiện thực của mình.

Đất dữ và Đất nở quả vàng, theo lời tác giả, “ghi lại một cách vô tư và cuồng nhiệt tấn bi kịch của nền kinh tế cacao, quá trình chiếm đất của những coronei¹ phong kiến hồi đầu thế kỷ, việc chuyển đất đai vào tay bọn chuyên nghề xuất khẩu tham lam vô độ”.

Ra đời vào lúc ý thức cách mạng đang chín ở tác giả, *Đất dữ* cho đến nay vẫn được coi là một trong những tác phẩm hoàn hảo nhất của J. Amado. Nó có tầm lớn của một sử thi dân gian, trong đó chiều hiện thực quện lẫn với chiều huyền thoại tạo nên một sức cuốn hút kỳ lạ.

Tôi sẽ kể các bạn cùng nghe.

Một câu chuyện rừng mình sờn gáy.

Câu dân ca tác giả đặt lên đầu sách như một đề từ, hứa hẹn như vậy. Đây là câu chuyện về những cướp đoạt, tranh chấp đẫm máu xung quanh một vùng đất hoang dã được coi là nơi tốt nhất để trồng một thứ cây gọi là cacao, “thứ cây có quả màu vàng ối và còn quý hơn cả vàng”.

1 Tiếng Bồ Đào Nha: đại tá, đây không phải hàm trong quân đội mà là chỉ thủ lĩnh chính trị địa phương.

Một câu chuyện về một vùng đất không bao giờ chịu buông tha những ai đã đặt chân tới, ở đó có những con đường hun hút từng dãy bất tận những cây thập tự không tên đánh dấu mồ của biết bao người chết vì súng đạn, vì rắn rết, vì những cơn sốt rừng không thuốc nào trị nổi, vì những nhát dao găm những đêm tội ác; ở đó chất bùn cacao dính bết vào tâm hồn anh - dù anh là phu đồn điền hay đại tá, nhà buôn hay luật sư - “chiếu vào đó cái bóng hắc ám của nó, bóp chết mọi hoài bão” trong anh và thống trị anh một cách tuyệt đối. Ở đó cacao là Đức Chúa Toàn Năng.

Chuyện rằng:

Ở gần thành phố Ilheos có một cánh rừng tên là Sequeiro Grande. Đó là khoảng đất tốt nhất để trồng cacao, tốt nhất thế giới, song chưa có ai lọt được vào để khai phá thành đồn điền. Một bên cánh rừng là lãnh địa của đại tá Horatio và bên kia là dinh cơ của anh em nhà Badaro, Sinho và Juca, cũng là hai đại tá. Sequeiro Grande trở thành mục tiêu tranh chấp của hai bên. Kẻ nào chiếm được cánh rừng đó sẽ trở thành giàu nhất và thế lực nhất Ilheos, sẽ làm chủ cả những thành phố xung quanh, cả đường sắt mới xây dựng lẫn đường thủy, sẽ định giá cho bọn lái buôn Bắc Mỹ phải theo, tóm lại sẽ nắm trong tay tất cả. Và cuộc ác chiến đã nổ ra. Yên tĩnh hàng ngự trị ngàn năm trên khu rừng bị phá vỡ. Những cuộc mai phục, những cuộc đốt phá, tàn sát,

những thủ đoạn chính trị, pháp lý nham hiểm... tất cả đều cốt để phục vụ cho mục tiêu theo đuổi. Những dây thập tự không tên dày thêm, dài thêm mãi. Đất đen vùng Sequeiro Grande đen sẫm thêm vì máu tươi xuống. Máu, suối máu, sông máu, như lời nguyện của lão thầy mo Jeremias cất lên cầu khẩn thần linh giáng tất cả cơn thịnh nộ xuống đầu những kẻ đến phá tan yên tĩnh của nơi trú ngụ linh thiêng này:

“Giờ đây chúng sắp tiến vào rừng, nhưng chúng sẽ phải chết trước khi vào, cả thằng đàn ông, con đàn bà cùng con cái của chúng và cả những con vật ở cánh đồng... Chúng sẽ vào được rừng, nhưng chúng sẽ phải bước qua xác những người của chúng. Mỗi cây to, cây nhỏ bị hạ sẽ có một đứa chết để bù lại và điều hâu sẽ đông đến nỗi mặt trời phải tối sầm. Thịt người sẽ là phân bón mà chúng rải cho các gốc cacao và mỗi thân cây nhỏ sẽ được tưới bằng máu - máu của tất cả bọn chúng... Và con cái chúng sẽ trồng cacao trên hai bờ sông máu của cha ông chúng...”.

Và những cuộc giao chiến đẫm máu ấy chỉ dừng lại khi cánh rừng Sequeiro Grande đã trở thành đồn điền cacao. Về sau, người ta thường lấy đó làm một chuẩn thời gian: “Đạo ấy là vào khoảng trước những cuộc xung đột ở rừng Sequeiro Grande” hay “Chuyện đó xảy ra sau khi cuộc tranh chấp rừng Sequeiro Grande đã kết thúc”...

Tương đầu như “một chuyện yêu ma trong một đêm các mục phù thủy ruổi ngựa, các quỷ lùn, quỷ la, ma

chó sói và ma bò phun lửa ra lỗ mũi gọi là “boitata” nổi loạn trong rừng” vậy. Có điều yêu ma ở đây không phải linh ứng với lời nguyện của lão thầy mo Jeremias, mà là hậu quả tự nhiên của cuộc hôn phối quái đản giữa sự bóc lột thực dân phong kiến với chủ nghĩa tư bản đế quốc mạnh nha. Brésil - đất nước mang tên cái loài gỗ quý pau *brasil* có màu đỏ tươi dùng làm thuốc nhuộm rất được ưa chuộng và là một nguồn khai thác béo bở cho bọn thực dân Bồ Đào Nha hồi thế kỷ XVI, đất nước với diện tích đứng hàng thứ năm trên thế giới, sau Liên Xô, Trung Quốc, Hoa Kỳ và Canada - thời kỳ này đang bước vào công nghiệp hóa tư bản chủ nghĩa. Chính phủ bành trướng. Hiến pháp năm 1891 thiết lập ở đây một chế độ tổng thống sao chép chế độ tổng thống ở Hoa Kỳ một cách vụng về. Dưới bóng của hệ thống ấy, quyền lực của bọn *coronei* phát triển thành một thứ chính quyền của một tiểu-Brésil, một Brésil nông thôn. Xung quanh Horatio, xung quanh anh em nhà Badaro, là những nghị sĩ do bọn họ chọn và đặt lên ghế, những thầy cò thầy kiện làm cố vấn pháp lý như Ruy, Virgilio, Guenaro..., những thị trưởng, chánh cảm, những tổ chức gọi là “từ thiện”, báo chí, cơ quan ngôn luận và hàng đàn *jagunço, cabra*⁽¹⁾ để thủ tiêu bất cứ ai khi cần thiết. Đó cũng là thời kỳ mà ở Ilheos, cacao đã giành đoạt ngôi thượng đẳng

1. Những tên chuyên nghề giết mướn.

của cà phê (95% khối lượng cacao xuất khẩu của Brésil là từ những đồn điền ở Ilheos). Cho nên cacao trong tay bọn *coronei* đã thành một cái gì vô biên quyền lực.

Trong *Đất dữ*, thoát nhìn tưởng như không có nhân vật trung tâm, mặc dầu tất cả, từ lão đại tá Horatio tàn bạo xuất thân là gã chần la đến ông bác sĩ Jesse ba hoa và nhất như cây, từ gã cờ bạc bịp Joan Magalaes đến gã Damiao-da-đen chuyên nghề giết mướn mà tâm hồn như trẻ thơ... đều được khắc họa với những nét cá tính nổi bật tới mức gần như sống động trước mặt người đọc. Thực ra, nói cách nào đó, nhân vật trung tâm chính là cacao mà tất cả đều quy tụ về nó và rầm rập tuân theo quy luật của nó.

Cacao thành thần linh, cacao thành Chúa thượng. Quyền lực của nó đè gí những kiếp người dọa dầy, mà cái kết thúc thông thường là chết rục xuống làm phân bón cho những gốc cây “có quả vàng ối và còn quý hơn cả vàng nữa”. Họ rời bỏ quê hương đổ xô đến nơi này, hy vọng sinh cơ lập nghiệp, mở mày mở mặt, như người ta nói, ở đây đất chưa thuộc về ai, đất đang chờ người nào muốn có đất và sẽ thuộc về tay ai có gan khai phá, trồng trọt. Nhưng chẳng ai tới cái xứ đó mà thoát về được, bởi vì theo truyền thuyết, bùn cacao là một cái bẫy, đã dính vào chân ai thì đừng hòng gỡ ra nổi. Và họ chỉ còn biết khóc thương cho số kiếp trong những túp lều, những quán rượu để rồi một đêm nào đó, một cơn

sốt rừng hoặc một nhát dao đến chấm dứt nốt cái phần đời vốn từ lâu đã mất hết ý nghĩa. Ở cái đất này, có thể hôm nay anh vẫn còn được sống, ngày mai đã phơi thây ngoài bìa rừng. Thậm chí, tính mạng anh có thể phụ thuộc vào một cuộc đánh cá tiêu khiển của hai tên *jagunço* thách nhau đoán xem người sắp chết ở phía nào tới. Anh có con gái ư? Nhiều phần, nó sẽ phải làm thú vui cho bọn đàn ông trong những nhà chứa nhan nhản ở Ilheos như ba chị em Lucia, Violetta và Maria thôi. Anh đã tới đây, vậy thì số phận đã được an bài cho anh như thế đó. Hoặc giả, nếu may mắn hơn và nếu liều lĩnh can trường hơn người, anh có thể trở thành *jagunço* dưới trướng một tên đại tá nào đó, như trường hợp Antonio Victor, anh chàng nông dân vốn dĩ lương thiện, “bàn tay thô đầy chai sẹo, tuổi hai mươi mà lòng buồn mênh mông”, đã bỏ lại cô thợ máy sợi Yvonne với đứa con trong bụng và mối tình của cô.

Cacao là giàu có, cacao là tất cả trên đời. Cacao đẻ ra các thành phố. Và cái thành phố mọc lên quanh những kho chứa cacao, từ một xứ đạo bình thường đã được nâng lên hàng giáo khu có cả một vị giám mục được bổ về theo sắc lệnh của Giáo hoàng, bằng chứng về “tiến bộ kỳ diệu của nó”. Ở cái đất này, như lão trạng sư Ruy nói, “cacao có thể đẻ ra cả một vị giám mục; nó đẻ ra đường tàu hoả, ké sắt nhân, chuyện chiếm đoạt, nhà cửa ở thành phố, tiệm cà phê, trường học, rạp hát

và thậm chí cả một ông giám mục nữa. Phải, đất này không những sản sinh ra cacao, nó đẻ ra đủ mọi thứ... Cacao, con ạ, chứa đựng đủ mọi thứ. Người ta lượm được cả một ông giám mục dưới gốc cây cacao. Ừ, cả một ông giám mục nữa kia”.

Thế đó, câu chuyện “rừng mình sơn gáy” mà J. Amado kể cho chúng ta. Đúng ra, nó là một saga bi tráng về nền kinh tế cacao Brésil ra đời với “những lỗ chân lông đầy máu”, như cách nói của K. Marx về chủ nghĩa tư bản. Hơn ai hết, Amado đã khắc họa lại mãnh liệt, sắc nét và sống động sự sinh thành đẫm máu này. Không phải không có lý do mà nhiều công trình khảo sát về kinh tế Brésil, khi đề cập đến vấn đề khai thác nguồn lợi cacao, đã qui chiếu về Jorge Amado như một nguồn tài liệu tham khảo.

Chuyện xảy ra vào những năm đầu thế kỷ, nhưng saga này không phải đã chấm dứt ở đây. Những đại tá Horatio, Badaro vẫn còn sống cả ở Brésil lẫn ở nhiều nơi khác trong môi trường khác, ở những nơi mà tàn bạo và áp bức còn ngự trị.

Vì saga này là saga của những con người bị áp bức đọa đầy.

*

* *

Một số nhà nghiên cứu văn học thường chia con đường sáng tạo của Jorge Amado ra làm hai chặng, lấy

cuốn *Gabriela, cảm chướng và quế* (1958) làm mốc: từ năm 1958 trở về trước là thời kỳ “nổi loạn” và những năm về sau là thời kỳ “chín”. Những tác phẩm trong thời kỳ đầu thường dựa trên bối cảnh một thế giới chia sẻ nhưng vẫn bất di bất dịch và nơi đáy cùng của các kết cấu truyện, là một hy vọng nấu trong khát khao của con người muốn vươn lên một cái gì tốt đẹp hơn. Hy vọng đó, khát khao đó dẫn tới nổi loạn. Thời kỳ sau, tuyến nhìn của tác giả mở ra một quăng cách của chiêm biếm, cho phép rọi một ngón chơi ánh sáng mới vào vẫn cái thế giới rã đám ấy. Chương đoạn ngắn hơn, bút pháp đậm đậm hơn, tinh lược và chặt chẽ. Từ cái u-mua giang hồ tứ chiếng toát ra một không khí đượm màu bi kịch.

Thực ra, J. Amado chủ yếu là nhà văn của những kẻ lạc loài, những đứa trẻ bị bỏ mặc lang thang đầu đường xó chợ, những cô gái xấu số bị đẩy vào vòng bán dâm, những người da đen bị khinh rẻ bạc đãi... Ngòi bút ông chứa chan yêu thương khi viết về những Baldwin (gã da đen vô địch quyền Anh trong *Jubiaba*), những Pedro Bala (chú bé thủ lĩnh trong *Những đại úy trên cát*), những Margot (cô gái điểm cao thượng trong *Đất Dữ*) v.v... Nhân vật của Amado là những tâm hồn bình dị, trong sáng, cuồng nhiệt, khao khát tự do, xộn rộn những nhu cầu được cựa quậy hành động, nói cười, hát múa, yêu đương và tự khẳng định mình. Ta có thể vẽ một đường biểu diễn tiến triển chung của những nhân vật

ấy: bước vào đời trong một môi trường vừa cừu địch vừa quyến rũ, say mê sống, nhập giáo, dần dần giác ngộ về những vấn đề xã hội - chính trị mà giải pháp chỉ có thể là nhập cuộc và hành động. Nếu trong *Cacao*, nhân vật chính còn mơ hồ về nhận thức, thì trong *Mồ hôi*, anh đã biết tìm đến các chiến sĩ cộng sản. Baldwin trong *Jubiaba* phải đến lúc nhập cuộc, đạt đến một ý thức chính trị, mới cảm thấy mình hồi sinh. Chú bé Pedro Bala đứng đầu những "đại úy trên cát" vốn mang trong máu mầm nổi loạn từ buổi cha bị chết trong một cuộc đình công. Những phát triển tiệm tiến, cuối cùng, đồng quy vào hành động, tổng đình công ở Jubiaba, đấu tranh chống quyền lực chuyên chế ở *Gabriela*, *cắm chướng và quế*, tố cáo tệ tham nhũng trong giới nghị sĩ, quan chức ở *Những người chẵn đêm*.

Đọc Amado, ta thấy từng trang, từng trang cuộn cuộn lên hơi thở nồng đượm, man dại của miền sertão⁽ⁿ⁾ Nam Brésil, đậm đà chất thơ của đời sống dân dã, bập bùng những ánh lửa huyền hoặc quyến vào mê đắm những tế vũ *macumba*, *condomblé*, những niềm chú đêm; xao xuyến những tiếng ghi-ta náo nùng của người da đen than khóc cho số kiếp... Trong mạch văn của Amado, chảy xiết một dòng trữ tình mãnh liệt, không phải kiểu trữ tình man mác, dịu nhẹ, ngọt ngào, mà là một trữ tình rất Nam Mỹ, một trữ tình nồng cháy, một trữ tình rạo rực nhục cảm chỉ có thể bắt gặp ở xứ sở

những dân tộc trẻ trung, đầy sinh lực, không ngừng giao lưu một cách phóng khoáng, không kiềm chế với thiên nhiên bao la. Ngôn ngữ của Amado thanh thoát, khi lóng lánh màu sắc, khi chầm biểm dí dỏm, phong phú những yếu tố dân dã. Ông quan niệm “một câu chuyện cũng như một cái cây: sum suê bóng mát, sum suê hoa trái và sum suê giáo huấn”. Do đó, tiểu thuyết của Amado rất phong phú giai thoại với chất u-mua bình dân sáng khoái ứa ra, trào ra, vọt ra như suối tưới.

Amado sản xuất nhiều, rất nhiều, không ngừng không nghỉ. Ngoài tiểu thuyết, ông còn viết báo, làm thơ. Con số 170 đầu đề trong hơn ba mươi năm hoạt động văn học chứng tỏ sức sáng tạo dồi dào của ông. Một số nhà phê bình chê trách ông có khuynh hướng cường điệu “bóp méo hiện thực cho có vẻ Brésil hơn” (Gilberto Ereire), “để chiều sôi nổi trữ tình lẫn át chiều sâu phân tích tâm lý, thiên về đồng nhất nhân vật với tập thể hơn là nhấn mạnh những nét điển hình cá nhân” (R. Rodriguez), nhưng không ai có thể phủ nhận sức mạnh của văn tài ông, nhất là khi ông nói về đất nước Brésil của những người cùng khổ. Vui những niềm vui của nhân dân, đau những nỗi đau của nhân dân, đồng cảm sâu sắc với đồng bào mình, ông tố cáo không mệt mỏi chế độ phong kiến kiểu mới của bọn đại điền chủ, chủ nghĩa phân biệt chủng tộc, sự đẩy dọ những người nghèo khổ, người da đen trong những ghetto ở đô thị,

Jorge Amado và tiểu thuyết "Đất dữ"

lên án mọi bất công và sự can thiệp của nước ngoài và luôn luôn cất tiếng sang sảng ca ngợi tự do.

Trong rừng văn học Brésil, toàn bộ tác phẩm của J. Amado sừng sững như một cây đại thụ mà vòm lá mệnh mông mãi mãi tỏa rợp bóng cho tương lai.

Về Patrick Modiano

(Hậu từ cho bản dịch “Những đại lộ ngoại vi”)

Tôi dành những trang cuối để nói về tác giả và tác phẩm.

Tôi vốn không ưa cái cổ lệ cứ đắp lên đầu mỗi cuốn sách vài chục trang giới thiệu, dẫn giải, phân tích, mổ xẻ... mà nhiều khi tác dụng duy nhất chỉ là làm mất nhận định độc lập của người đọc, bởi lẽ muốn hay không, những giới thiệu, dẫn giải, phân tích, mổ xẻ ấy cũng áp đặt một (hay nhiều) tiên kiến phản ánh quan điểm của người viết. Tất nhiên, cung cấp thông tin tư liệu khách quan về tác giả và tác phẩm cho bạn đọc là điều cần thiết, nhưng vấn đề là làm như thế nào. Theo tâm lý thông thường, người đọc vớ được một cuốn sách mà anh (hoặc chị) ta khao khát, nghe nói đến từ lâu - ắt muốn thường thức ngay nội dung, thậm chí ngấu nghiến nữa, và những điều khác có thể đến sau. Cái cách đặt lên đầu sách những bài tràng giang đại hải có tính chất “hướng dẫn” có khác nào bung ra trước mũi anh một

món đặc sản thơm lừng đúng lúc anh đang đói, khiến anh chảy nước miếng, song lại bắt anh phải nghe giảng giải nó ngon ở chỗ nào (và có khi, không ngon ở chỗ nào), tại sao nó lại phải ngon, lai lịch người nấu bếp v. v... trước khi cho anh ăn. Không, hãy để họ thưởng thức trước đã, rồi nếu món ăn làm vừa lòng họ, tất họ sẽ muốn biết thêm về nó. Và lúc đó, những hậu từ như thế này sẽ đến đúng chỗ.

Vả chăng, nếu tôi dám tin rằng hơn 100 trang sách trên đủ hấp dẫn để khiến bạn đọc tò mò muốn biết thêm về tác giả, thì tôi cũng chỉ giới hạn mình ở công việc cung cấp một số thông tin lược lặt được đây đó trong sách báo đông, tây.

Vậy thì Patrick Modiano là ai? Theo tuần báo Pháp *Nouvelle Littéraires* (Tin văn học) thì “đó là người tuyệt vời nhất, kỳ diệu nhất và chắc chắn là người có tài nhất trong số các nhà văn trẻ của nước Pháp” (số 2774 năm 1981). Ra đời vào năm kết thúc Thế chiến II (1939 - 45), Patrick Modiano thuộc một thế hệ hậu chiến không trực tiếp đụng chạm với những cơn “binh lửa can qua” trên qui mô hành tinh, song cách nào đó, lại mang hằn sâu trong tâm thức dấu vết của quá khứ đó. Năm 1968, Modiano bắt đầu nghiệp văn của mình bằng cuốn tiểu thuyết *Quảng trường Ngôi sao* (La Place de l'Etoile) và lập tức chinh phục được bạn đọc và dư luận. Với những tác phẩm tiếp theo: *Tuần tra đêm* (La ronde de nuit - 1969),

Dương Tường

Những đại lộ ngoại vi (Les Boulevards de ceinture - 1975), *Biệt thự buồn* (Villa triste - 1975), *Biên niên ký gia đình* (Livret de famille - 1977), *Phố những cửa hiệu u tối* (Rue des boutiques obscures - 1978), *Một thời thanh xuân* (Une Jeunesse - 1981), *Khu phố hẻo lánh* (Quartier perdu - 1984) v.v... Modiano cất hẳn một khoanh đứng riêng trên văn đàn Pháp. Suốt trong thập kỉ 70, báo chí không ngừng đặt ông vào tiêu điểm chú ý, và sách của ông thường đứng đầu danh sách những tác phẩm được dư luận hoan nghênh. Năm 1978, ông được tặng giải thưởng Goncourt, giải thưởng văn học quan trọng nhất của nước Pháp. Riêng cuốn *Những đại lộ ngoại vi* giạt một giải thưởng lớn của Viện Hàn lâm Pháp.

Giới phê bình Pháp coi Modiano trước hết như là người lật nhào các qui tắc của tiểu thuyết tiên phong mới.

Patrick Modiano quan tâm đến cái gì? Xem ra câu hỏi ông tự đặt ra cho mình là một câu hỏi rất Hamlet: “hiện hữu hay không hiện hữu”. Điều làm cho Modiano trở thành một gương mặt độc đáo duy nhất trong thể loại của mình là nỗi băn khoăn day dứt về bản thể và hiện hữu. Modiano coi bản thân mình cũng như cá thể hệ ông là lớp người không có thời gian. Suy nghĩ định vị cho mình trong lịch sử: tìm hiểu quá khứ của mình trong quá khứ lịch sử và dưới ánh sáng ấy, hình dung rõ hơn những đường nét tương lai, đó là quan tâm chủ

yếu của ông. Sự sụp đổ của những ảo tưởng tháng 5/1968 đặt ra những vấn đề không chỉ riêng với Modiano. Ông cho rằng một khi qua được cuộc sát hạch ngược trở về mê cung quá khứ thì sẽ có thể trả lời câu hỏi mình là gì hiện nay. Dường như ông muốn tự thử thách bản thân bằng cách đặt mình trong hoàn cảnh gay go của những năm chiến tranh, tự kiểm nghiệm xem mình có thể ứng xử như thế nào và làm gì trong những điều kiện ấy. Quan tâm đến độ quần quai của Modiano đối với quá khứ, đặc biệt là thời kỳ chiếm đóng, biểu hiện một trong những nội dung hiện đại của văn học Pháp hiện nay. Một số lớn tác phẩm của ông được đặt trong khung cảnh của thời kì bị phát-xít Đức chiếm đóng (1940 - 1944), nghĩa là trước khi có ông. Ý đồ xác định vị trí của mình trong lịch sử, ở các tiểu thuyết của Modiano, vượt lên thành một vấn đề có tầm rộng lớn hơn: con người và thời gian. Con người có quan hệ thế nào với sự vận-dộng-tàn-phá-tất-thảy của thời gian? Câu trả lời cụ thể cho vấn đề có vẻ siêu hình ấy, là cần phải xác định minh bạch vị trí của mình trong sự vận động ấy - không những anh là anh như anh hiện nay, mà còn có thể như là những gì tồn tại trước anh nữa. "Con người bao giờ cũng tò mò muốn biết cội nguồn của mình", Modiano thổ lộ. Việc đi tìm những "cội nguồn" ấy trở thành nét chủ đạo của các nhân vật trong mọi tác phẩm của ông.

Những đại lộ ngoại vi, đó là những tìm kiếm đau

khổ của nhân vật chính dò theo dấu vết của cha mình - không chỉ theo nghĩa đen, mà còn (và thậm chí chủ yếu) theo nghĩa bóng, nghĩa ẩn dụ: tìm sự gần gũi bên trong với con người ấy, đúng hơn, với quá khứ ấy: mong muốn cứu ông ta, cứu cái quá khứ ấy khỏi những kẻ ném bùn vào quá khứ.

Modiano có cái tài "phù phép" với thời gian, xóa nhòa được ranh giới giữa các lớp thời gian khác nhau, chuyển một cách dễ dàng từ lớp này sang lớp khác, khiến cho những sự vật hiện thực nhất, cụ thể nhất hiện ra như không thể tin được dưới một ánh sáng lung linh kì ảo. Câu chuyện chia thành ba lớp thời gian: hiện tại (khi cuốn sách được viết) và hai lớp quá khứ: hai cuộc gặp gỡ với người cha cách nhau mười năm. Chẳng theo trình tự gì cả. Modiano thường xuyên chuyển từ lớp này qua lớp khác hết sức thoải mái.

Để hiểu hiện tại, rõ ràng là cần phải hiểu tất cả quá khứ và không chỉ hiểu bề ngoài mà cả bộ mặt lật ngược của nó. Có điều, dưới mắt Modiano, thời chiến tranh chỉ là sự chiếm đóng của địch, không thấy kháng chiến, thành thử ông hình dung hiện tại như một sự sụp đổ mọi hi vọng. Không khí bấp bênh, bất ổn ngự trị trong các tiểu thuyết của ông, trong đó con người không biết dựa vào đâu, không tìm được cái chủ đạo khả dĩ có thể quyết định cuộc đời mình và về mặt này, tính thống nhất của các tác phẩm của Modiano khá nổi bật. Có lẽ

giá trị tư tưởng lớn của *Những đại lộ ngoại vi* chính là tính xác định về đạo đức: cuối cùng nhân vật của ông vượt lên được tính thụ động, tỏ ra có khả năng đi đến một hành vi kiên quyết trong cuộc đấu tranh để khôi phục lại trong ý thức mình những giá trị đạo đức nhân văn chủ nghĩa.

Suy nghĩ về con người như một hạt cát xoáy lộn trong dòng thác thời gian, cố gắng tập trung vào số phận con người, Modiano dường như nhằm chủ yếu vun đắp một ý thức về hiện hữu, hơn là dựng lên một bức tranh hình tượng cụ thể về thế giới. Điều đó cũng khá rõ ở *Một gánh xiếc đi qua*, cuốn tiểu thuyết mới nhất của ông vừa ra mắt vào mùa sách này tại Pháp. Một chàng trai không biết từ đâu tới, một cô gái không biết còn trong trắng hay đã mang nặng một quá khứ sóng gió, một cuộc gặp gỡ khó tin và nàng kéo chàng vào một Paris kì ảo rồi biến mất. Gánh xiếc đã đi qua, những chân trời vừa thoáng thấy đã khép lại, nhưng dấu hằn để lại là mãi mãi.

Phố những cửa hiệu u tối, giải thưởng Goncourt, một trong những tác phẩm chủ yếu của Modiano, là nỗi khắc khoải triền miên về nguy cơ đánh mất nhân thân và danh tính. Điều gì đã thúc đẩy anh chàng Guy Roland, nhân viên của một hãng thám tử tư, lao theo dấu vết của một người không quen biết đã mất tích từ lâu? Đó là nhu cầu bức bách và đau đớn tìm lại danh tính bị xóa

đi bởi một căn bệnh mất trí nhớ, khiến nhân vật chính của tiểu thuyết một mực dò tìm tung tích của con người vốn xưa có thể là anh ta, kiên nhẫn lần mò về những nơi có thể đã chứng kiến cuộc tình của anh ta với một người đàn bà giờ đây đã biệt tăm, cố bầu víu vào những bóng mờ của những nhân chứng duy nhất từng tham dự vào thời thanh xuân của gã môi giới hàng mang hộ chiếu đáng ngờ dưới cái tên Petro Mc Evoy mà cuối cùng, anh ta tin rằng chính là mình. Như trong một vòng đu quay, những mẩu kí ức loang loáng chập chờn, rời rạc không ngừng xoáy lộn với những câu hỏi đau đớn: "Tôi là ai? Có đúng đó là đời tôi không? Hay là đời một người khác mà tôi đã len vào? Vẫn những khắc khoải trên mô típ rất "Hamlet" đã đề cập đến ở *Những đại lộ ngoại vi* giờ được nâng cấp lên.

Hình như đây không phải chỉ là một bi kịch cá nhân, mà còn là bi kịch của cả nhiều cộng đồng. Chúng ta đã chẳng chứng kiến những quá trình đau đớn tìm lại danh tính và bản cách bị thất lạc của nhiều dân tộc trong những năm hỗn mang của đoạn cuối thế kỉ này sao? Và có lẽ giá trị lớn nhất của Modiano là ở chỗ nỗ lực không mệt mỏi để khôi phục một ý thức nhân bản - kiên tâm tìm về và bám chắc không rời xa cội nguồn nếu muốn khỏi bị tha hoá.

Raymond Carver - một Chekhov của nước Mỹ hậu hiện đại

Raymond Carver (1939 - 1988) chỉ sống đến tuổi 49 và để lại không hơn bốn tập truyện ngắn và một số bài thơ, song chừng nấy đã đủ để ông được tôn vinh như một bậc thầy thực sự của văn học Mỹ hiện đại. Điều gì đã khiến ông thành công như vậy? Có lẽ đó là cái biệt tài nói được nhiều nhất bằng ít lời nhất. Không trữ tình, không “hoa-lá-cành”, không phẫn nộ cũng chẳng tỏ vẻ thương cảm, chỉ bằng vài dòng, mười mười lăm từ, ông đã có thể tạo nên một thế giới của tuyệt vọng và hiu hắt.

Đọc Carver, tôi không khỏi liên tưởng tới Chekhov, một Chekhov - dĩ nhiên ở tầm khiêm tốn hơn - của nước Mỹ ngày nay. Một nước Mỹ hậu công nghiệp, một nước Mỹ ngập ngụa trong tàn bạo, nhảm chán, trong sự tầm thường đến ê chề, một nước Mỹ đã đánh mất sự ngây thơ của mình, đồng thời mất luôn cả khả năng đón nhận hạnh phúc. Truyện ngắn của Carver tựa như những mẫu giáo khoa về phân hủy. Làm thế nào để

đánh hỏng đời mình và đời người khác, làm thế nào để nảy sinh hận thù, điên loạn và tội ác? Carver đã tạo một thế giới thiếu vắng tình yêu, thiếu vắng đến độ dã man. *Chúng tôi nói gì khi bàn về tình yêu* là đầu đề một kiệt tác ngắn của ông. Thật là lạ, từ lâu lắm rồi, người ta đã quên hẳn không còn biết nói gì, nói thế nào về tình yêu. Trái tim bị xâm thực bởi quá nhiều tham vọng nhỏ nhoi, đã trở nên khô héo, cằn cỗi, không còn biết đến nhịp đập yêu thương.

Hầu như chẳng có gì xảy ra trong những truyện kể của Carver. Nhưng bên dưới cái “chẳng-có-gì” ấy là sự nghèo nàn tinh thần, sự bất lực không tìm ra lối thoát khỏi vũng lầy nhàn cư bệnh hoạn - đơn giản là bất hạnh. Nhân vật của Carver là những người làm công ăn lương, những thư ký, kế toán, những cô cậu “tạch-tạch-sè”, trẻ hoặc trung niên, có khi thất nghiệp, có khi rượu chè, xì ke, ma túy, và gần như có thể hoán đổi chỗ cho nhau bởi tất cả đều bị bào mòn bởi những nhí nhách vặt vãnh của đời sống, ngọt trong cái thông phàm thường nhật. Và những nhân vật ấy giống như những người mắc nạn đắm tàu, giạt vào bãi biển, nằm chênh ềnh ở đó, không còn sức để cử động, cũng chẳng biết ứng xử ra sao, ngỡ ngác, bẽ bàng, cam chịu. Đây đây một gã nhiếp ảnh mất cả hai tay, hoặc một cặp vợ chồng cắn xé nhau, kia một ông bố đầy mặc cảm không cách nào nói chuyện được với con trai mình như “giữa cánh đàn ông với nhau”,

rồi một anh chồng phản bội vợ hay một chị vợ phản bội chồng... Khá nhiều truyện ngắn của Carver giống như những tấm ảnh chụp nhanh. Như thế ông bấm máy tức thì mỗi khi gặp một tình huống mới lạ. Nói mới lạ là với độc giả thôi, chứ đâu có mới lạ với ông, người đã từng lưu lạc khắp nước Mỹ, đã chia sẻ cuộc sống mù xám và tẻ nhạt của các thị trấn Mỹ. Thời thơ ấu ở bang Oregon cùng với cha mẹ xuất thân làm nghề đồn củi và đánh cá ở bờ biển Bắc Thái Bình Dương. Những năm lăn lộn kiếm sống bằng hàng chục nghề tạm bợ (lái xe hàng, gác đêm, phục vụ trạm xăng, trực khách sạn...) đã đặt ông vào một vị trí thuận lợi để quan sát cuộc diễu hành của những con người mãn kiếp mắc kẹt trong buồn chán, sau này sẽ thành nhân vật của ông.

Carver không phải là nhà văn bẩm sinh. Ông đến với nghiệp văn gần như ngẫu nhiên, kiểu như để xả bớt những cảm xúc dồn nén trước những bất hạnh ẩn giấu mà ông bất chợt thấy. Cuộc sống lưu lạc, những va đập của số phận đã cho phép ông cúi xuống thân phận những con người bất túc mà đôi khi ứng xử bất lực của họ chỉ phản ánh một nỗi đau quá tải. Carver không bao giờ làm văn. Ông kiếm chữ đến mức tối đa - câu ngắn, thường là một mệnh đề, lạnh lùng, khô khốc, có vẻ nghèo nàn, nghèo nàn như cái thực tại mà ông muốn biểu đạt. “Trong những truyện của Carver”, nhà phê bình văn học Mỹ Denis Donaghue viết, “thậm chí cắt

tiếng cũng là nguy hiểm. Trò chuyện tức là hoàn tất điều ác hại mà người ta đã lặng lẽ gây cho nhau. Phát biểu một câu hoặc thậm chí thốt ra một tên người, cũng không an toàn... Đó là thứ hư cấu do Carver viết nên và tôi chưa từng thấy cái gì có sức mạnh hơn thế”.

Trong tác phẩm của Carver, dường như những gì không nói ra mới là thiết yếu. Tình huống được cô đọng, hối thúc rồi bỏ lửng. Chẳng hạn như trong *Cơ khí dân dã* mà, đôi vợ chồng ly hôn giành nhau đứa con nhỏ như hai bà mẹ đến cầu vua Salomon phán xử trong tích xưa. Mỗi bên nắm lấy một tay đứa bé, dồn hết sức kéo về phía mình. Điều khác với chuyện xưa là không bên nào chịu buông ra. Câu kết phập xuống như một nhát dao: “*Và vấn đề được định đoạt theo cách ấy*”. Khả năng thích ứng với cái xấu, cái ác bắt đầu từ đó. Carver tin chắc thế. “*Một con người có thể tuân theo tất cả mọi luật lệ, rồi dùng một cái, anh ta bất cần*”. Và thế là tất cả lộn nhào.

Về “Con đường xứ Flandres” của Claude Simon

Ở mé cực đông bắc nước Pháp, sát biên giới Bỉ, một con đường xuyên qua những đồng cỏ có rào ngăn xen với những khóm rừng nhỏ rải rác trên một địa hình gập ghềnh. Đó là một vùng quê gồm những làng và thị trấn nhỏ chẳng có gì hấp dẫn khách du lịch. Con đường chạy theo hướng đông - tây từ Solre-le-Château đến một nơi gọi là Les Trois Pavés, ở đó nó gặp Quốc lộ 2 nối liền Avesnes-sur-Helpe ở phía nam với Mauberg ở phía bắc và cuối cùng dẫn đến Bruxelles, Antwerp và mũi đất Hà Lan.

Trước khi đâm ra Quốc lộ 2, con đường D962 chạy qua một làng có tên là Sars Poteries. Như tên gọi của nó, làng này là một trung tâm sản xuất gốm. Chính tại ven làng Sars-Poteries đã diễn ra, trong Thế chiến II (1939 - 45), sự kiện trung tâm của cuốn tiểu thuyết bi tráng *Con đường xứ Flandres*. Đó là thời kỳ bi thảm của những người lính Pháp bại trận khi mà những sư đoàn thiết giáp xe tăng Panzer của Đức, được không quân yểm trợ, ào ạt vượt

sông Meuse, tràn qua những vùng hầu như không được phòng thủ, đè bẹp sự chống trả tuyệt vọng của những đơn vị khinh kỵ binh Pháp đang tan rã, hỗn loạn tháo chạy. Sự thất trận nhục nhã này đã xoay chuyển tiến trình lịch sử châu Âu trong phần còn lại của thế kỉ, vì nếu trong trận sông Meuse, quân Pháp không bị một đòn giập đầu quyết định đến thế, thì hẳn cuộc chiến và hậu quả của nó đã ngọat sang một chiều hướng hoàn toàn khác.

Một trong những người lính trong đám tàn quân rút lui từ đông sang tây vào những ngày xuân rực nắng ấy chính là chàng tân binh 26 tuổi Claude Simon. Cùng với một binh nhì khác, Simon ruổi ngựa theo hai sĩ quan, một đại úy và một trung úy. Khi họ rời Sars-Poteries đi tiếp về Avesnes-sur-Helpe, một tên bắn tỉa phục sau một hàng rào đã hạ thủ viên đại úy. Những người sống sót chạy thực mạng để rồi cuối cùng vấp sa vào tay quân Đức. Simon cùng khoảng một ngàn lính Pháp khác bị đưa đến một trại tù binh ở vùng Saxe, nhưng ít lâu sau, ông trốn thoát. Trong nhiều năm sau, hồi ức về những ngày khủng khiếp trên con đường xứ Flandres ấy chín dần trong ông và đến năm 1960, cuốn tiểu thuyết mang tên con đường này ra đời. Ở đây, những trải nghiệm của ông vào mùa xuân trước đó 20 năm phát triển thành những suy ngẫm xáo động, sâu sắc, khốc liệt về chiến tranh, những tự vấn về bản thể và bản cách, về thời thế và thời gian, nỗi khát khao tình yêu, những đau khổ và

Về “Con đường xứ Flandres” của Claude Simon

những ảo tưởng day dứt của con người.

Sau khi *Con đường xứ Flandres* đến tay Cuny, viên trung úy cùng toán rút lui với Simon mùa xuân năm ấy, giờ đây là một đại tá khinh kị binh về hưu, ông này đã viết thư cho tác giả khen ngợi độ chính xác trong mô tả những sự việc dẫn đến cái chết của viên đại úy xấu số (trong đời thực tên là Rey). Đó là một bằng chứng điển hình không những về sức hồi tưởng mãnh liệt của Cl. Simon mà cả về kĩ năng tái tạo những trải nghiệm mà ông đã chia sẻ với Cuny. Như mọi tiểu thuyết gia lớn, Simon có cái biệt tài làm cho cái phi thường trở thành gần như tự nhiên và cái bình thường trở nên không thể quên. Thực ra đại úy Rey là người thuộc đơn vị khác, ngẫu nhiên gặp trong cuộc tháo chạy hỗn loạn khỏi vùng sông Meuse. Song đây là tác phẩm hư cấu và đại úy de Reixach (tên đặt cho viên sĩ quan bị bắn tía trong tiểu thuyết) không phải là nhân vật lịch sử có thật. Chỉ có con đường xứ Flandres và trận sông Meuse là thực sự tồn tại, ngoài ra tất thảy đều được tạo dựng lại bằng tưởng tượng ở cấp độ siêu đẳng - một thành tựu xứng đáng với truyền thống trực hệ từ *Chiến tranh và Hòa bình* của Lev Tolstoi mà Cl. Simon là một môn đệ.

Cũng cần mở ngoặc nói thêm rằng cuốn sách này không dành cho đại công chúng tìm khoái thú ở cốt truyện nhiều tình tiết li kì hoặc éo le, hoặc hấp dẫn theo cách thông thường. Chứa đựng giám là tôi không muốn

làm nản lòng độc giả, nhưng quả thực là ngay cả ở nước Pháp, quê hương của tác giả, thái độ của nhiều trí thức trung bình đối với sách của Claude Simon cũng chỉ là “kính nhi viễn chi” mà thôi. Song tôi dám chắc những ai tìm đến cuốn sách này với ham muốn khám phá đích thực sẽ như bị bùa mê. Với các độc giả ấy, hi vọng lời giới thiệu này sẽ cung cấp được một số đường dây khả dĩ giúp họ tìm lối trong mê cung¹⁾ kì thú của thi pháp tiểu thuyết Simon.

Vậy đúng ra *Con đường xứ Flandres* kể gì - những trải nghiệm của Georges, nhân vật chính của tiểu thuyết hay tấn bi kịch xem như là bí ẩn của viên đại úy (cấp chỉ huy đồng thời là bà con của Georges) bị hạ thủ trước mắt anh ta? Phải chăng cái chết của de Reixach là một cuộc tự sát được ngụy trang? Tác phẩm thuộc thể loại nào - tiểu thuyết hồi ức hay sử thi? Thuộc thức diễn từ nào - văn nói, văn viết hay độc thoại nội tâm? Việc phân tích lí giải, tìm cách trả lời cho những câu hỏi đó, xin dành cho các nhà nghiên cứu; ở đây chỉ xin nêu một số điểm làm mốc chỉ dẫn cho bạn đọc tiếp cận tác phẩm.

Trước hết, về mặt cấu trúc: trong những yếu tố đặc trưng của *Con đường xứ Flandres*, ta thấy nổi bật lên cái “kiến trúc thuần cảm giác” mà Claude Simon nhấn

1 Được biết chính tác giả đã làm việc tám tháng ròng trên từng đoạn nhỏ lẫn lộn không phân biệt, đến nỗi ông phải dùng những sợi chỉ màu để đánh dấu mới có thể định hướng được trong cái mê cung đó.

Về “Con đường xứ Flandres” của Claude Simon

mạnh khi nói về kết cấu tác phẩm:

“Trong vài giờ ấy của một đêm hậu chiến mà tôi ghi lại, tất cả chen chúc nhau trong ký ức Georges: cuộc tai biến tháng 5 năm 1940, cái chết của viên đại úy đơn vị khinh kỵ binh của gã, thời gian gã bị bắt, chuyến tàu đưa gã về trại tù binh v.v... Trong trí nhớ, tất cả đều ở trên cùng một bình diện: đối thoại, cảm xúc, hình ảnh cùng tồn tại đồng thời. Điều tôi muốn là tạo nên một cấu trúc thuần cảm giác (...) Các họa sĩ thật may mắn. Người xem chỉ cần một thoáng là cảm nhận được các yếu tố của một bức tranh (...) Tôi bị ám ảnh bởi hai điều: sự đứt đoạn, khía cạnh lộn xộn của những xúc động đến với ta, vốn không bao giờ gắn liền với nhau, và đồng thời sự kể sát nhau của chúng trong kết cấu¹”.

Ta dễ dàng hiểu tại sao trong *Bà Bovary* của G. Flaubert, Simon phục nhất hai câu tương ứng với thi pháp của chính ông và tựa như cộng hưởng với những trải nghiệm của Georges: “Tất cả những gì là hồi ức, là hình ảnh, là kết phôi trong nàng tủa ra cùng một lúc như muôn ngàn mảnh của một chùm pháo hoa. Nàng thấy rõ mồn một và như thành từng bức tranh tách rời, cha nàng, Léon, văn phòng của Lheureus, căn buồng của họ ở nơi kia, một phong cảnh khác, những hình tượng lạ lẫm” (chương 8, phần III). Cái đặc biệt ở *Con đường xứ Flandres* là một cấu trúc thuận lợi cho cả việc đặt các yếu tố kề bên nhau lẫn việc

1. Trò chuyện với Claude Sarrante Báo Le Monde. 5/10/1960

ngắt quãng, khắc phục thao tác ngôn ngữ vốn tất yếu phải tuần tự. Tham dự vào chiến lược kết cấu văn bản ấy, có cách dàn câu dài, có khi kéo cả mấy trang liền, bất chấp các qui tắc chấm câu thông thường, bề bộn những đoạn mô tả kĩ càng đến chân tơ kẽ tóc, hoặc phân tích tâm lí tỉ mỉ đặt trong ngoặc đơn¹⁾ gợi lên những quan hệ phức tạp giữa ý thức và hiện thực.

Như vậy, điều mà thoát kì thủy, ở đầu cuốn sách, người ta tưởng như đơn thuần là một câu chuyện hồi cổ, về sau hóa ra là sự nhớ lại một câu chuyện đã kể cho Blum và sau nữa, rồi cuộc lại vỡ lẽ ra là sự nhớ lại một câu chuyện kể cho Corinne về một câu chuyện đã kể cho Blum, câu chuyện mà “người kể”, nhớ lại vào một thời gian không thể xác định chắc chắn. Có nghĩa vừa là *chuyện kể về những hồi tưởng* vừa là *hồi tưởng về những chuyện kể*, hồi ức lồng hồi ức theo cách những con búp-bê Nga Mat’riochka thành một dây chuyền, và công thức “tôi nhớ lại” nhường chỗ cho một dạng đại loại như “tôi nhớ lại là tôi đã từng nhớ lại là trước đây tôi đã từng nhớ lại là...”. Nói cách khác, để dùng một thuật ngữ điện ảnh, ở đây Cl. Simon đã làm một tiến trình phục hiện bậc hai: *Phục hiện (bằng hồi ức) sự phục hiện (bằng hồi*

1 Xin mách đọc giả một điều để thuận đường khi khảo sát văn bản Simon: nếu bạn thấy lạc lối, đừng có thất vọng. Simon mở ngoặc đơn rất nhiều, lan tràn, nhưng không bao giờ ông quên đóng lại, cho nên nếu bạn bị “sa lầy” trong một đoạn xen lẻ, bạn có thể nhảy cóc đến dấu ngoặc đóng kế đó và bắt đầu đọc tiếp.

Về “Con đường xứ Flandres” của Claude Simon

ức và tưởng tượng) những duyên do của một cái chết⁽¹⁾.

Trên cơ sở nắm được cấu trúc văn bản, mặc dầu *Con đường xứ Flandres* là một tác phẩm không thể định loại, ta vẫn có thể lần ra những đầu mối, những sự kiện chia khoá:

* sự miêu tả lặp đi lặp lại nhiều lần cái chết của de Reixach xuyên qua nhiều lớp thời gian và kí ức như một trung tâm ám ảnh của câu chuyện, đó là đối tượng chính của quá trình hồi tưởng của Georges. Phụ trợ cho cảnh then chốt này là một mô-típ có tính chất biểu tượng - con ngựa chết (trở đi trở lại ba lần).

* cuộc đua ngựa vượt chướng ngại trong đó de Reixach khẳng khái đòi đích thân tham dự thay vì gã jôkê Iglésia (sau này thành người tình của vợ ông, nàng Corinne bé bỏng và sau nữa là cần vụ của ông ở Flandres), kết thúc bằng thất bại nhục nhã của ông như một tiền triệu cho thất bại ngàn lần nghiêm trọng hơn của đơn vị khinh kị binh ở vùng sông Meuse, hay đúng hơn, kết cục bi thảm của nó, hai sự kiện này được mô tả đan xen nhau, bện xoắn vào nhau gần như ở chính giữa cuốn tiểu thuyết.

* cái đêm ân ái mê cuồng mà anh lính Georges (ít nhiều là hiện thân của tác giả) chia sẻ với Corinne, góa

1 Thoạt đầu Claude Simon định đặt tên tác phẩm là *Miêu tả lun vùn về một tai họa* (Description fragmentaire d'un désastre). Tựa đề nay phần nào nói lên ý tưởng cấu trúc văn bản

phụ của de Reixach, nhằm sống lại và tiếp tục tạo dựng lại “trên thân thể nàng” những trải nghiệm ê chề trên con đường xứ Flandres.

* và cuối cùng là bức chân dung một ông tổ nhiều đời của de Reixach và Georges, từ thế kỉ 18, mà hồi nhỏ Georges tưởng là mang một vết đạn rờn rờn máu do ông tự bắn vào thái dương sau khi từ mặt trận trở về, bắt gặp vợ mình đang cuồng nhiệt làm tình với một gã tá điền như sau này Corinne diễn lại cảnh ấy không kém cuồng nhiệt với Iglésia trong chuồng ngựa. Điểm khác nhau là ở chỗ ông tổ kia tự bắn vỡ óc bằng khẩu súng ngắn của mình, còn đại úy de Reixach thì chọn cách thúc ngựa vào thẳng chỗ bọn Đức đang mai phục, nguy trang cuộc tự sát của mình thành một cái chết trong chiến đấu. Nhưng có thật như thế không? Ở những trang cuối sách, nghi vấn đó lại nổi lên. Giống như ở truyện ngắn *Trong rừng trúc* của Akutagawa, trong đó bất kì kết luận nào cũng có thể là “xác đáng”. Cl. Simon cũng hàm ý rằng, de Reixach rất có thể đã bị giết một cách bất ngờ và tự nhiên (vì theo lôgic, tên bắn tia ắt phải nhằm người cao cấp nhất trong đám để hạ thủ). Chung cuộc, khi Georges lớn lên và biết rõ bức tranh hơn, anh ta nhận ra rằng dòng máu rỉ ra từ thái dương ông tổ thực ra chỉ là một vết rạn ở lớp sơn dầu lâu ngày rộng ra để lộ màu nâu đỏ láng trên mặt toan lúc đầu.

Cuối cùng xin nói thêm đôi lời về tác giả. Claude

Về “Con đường xứ Flandres” của Claude Simon

Simon sinh năm 1913 ở Tananarive. Sau khi tốt nghiệp trường Stanislas ở Paris, ông theo học hội họa và sau đó, như ta đã biết, đăng lính tham gia Thế chiến I. Tiểu thuyết đầu tay của ông với tựa đề *Kẻ chơi gian* (Le tricheur) ra đời năm 1945. Trong số những tác phẩm chính của ông, ngoài *Con đường xứ Flandres* (La route de Flandres, 1960), có thể kể: *Tình thế gay cấn* (La corde raide, 1947), *Gió* (Le vent, 1957), *Cỏ* (L’herbe, 1958), *Đại khách sạn* (Le Palace, 1962), *Lịch sử* (Histoire, 1967), *Trận Pharsale* (La bataille de Pharsale, 1969), *Những vật dẫn* (Les corps conducteurs. 1971), *Bài cách trí* (La leçon de choses, 1975), *Những khúc điền dã* (Les Géorgiques. 1981)... Ông là một trong những đại diện quan trọng nhất của trào lưu *Tiểu thuyết Mới* (Nouveau Roman) ở Pháp.

Năm 1983, một ủy viên Hội đồng Thụy Điển xét tặng giải thưởng Nobel đã gây một xì căng đan chưa từng thấy khi ông công khai tuyên bố phản đối quyết định của Hội đồng trao giải cho William Golding mà bỏ qua Claude Simon. Phản ứng mãnh liệt này đã được báo chí đưa tin với những dòng tít lớn và được dư luận tán thưởng rộng rãi, chứng tỏ Claude Simon ngay từ hồi đó đã được đánh giá là một trong những nhà văn lớn nhất thế giới còn sống. Hai năm sau, sai lầm đó được sửa chữa và Claude Simon thành nhà văn Pháp thứ 12 đoạt giải Nobel văn học.

5/1997

Cái trống thiếc trong nền văn học hiện đại Đức

“**N**gày nay, chúng ta thường hay nghe nói rằng tầm quan trọng của văn học đã giảm sút, rằng nó chỉ còn là trò mua vui hoặc thú tiêu khiển của một tầng lớp elite (tinh hoa) hạn hẹp. Nhưng, tựa như một triết gia thời cổ Hy Lạp, khi muốn bác bỏ lý thuyết của trường phái Elea¹ cho rằng chuyển động là bất khả, chỉ cần đi đi lại lại trước nơi hội họp của các triết gia trường phái Elea, riêng sự hiện diện của Günter Grass cũng đủ khiến chúng ta hiểu ra rằng không dễ gì đẩy văn học ra ngoài rìa”. Tiến sĩ Horace Engdahl, viện sĩ Viện Hàn Lâm Thụy Điển, Thư ký Ủy ban Nobel, mở đầu diễn văn khai mạc lễ trao giải Nobel văn học 1999 như vậy.

Việc tặng giải Nobel văn học cho Günter Grass tuy hơi muộn - chí ít là theo tôi - nhưng lại mang một ý

¹ Trường phái triết học cổ Hy Lạp do Parmenides sáng lập, nghiên cứu về thế giới hiện tượng có thể coi là tiền thân của hiện tượng học

Cái trống thiếc trong nền văn học hiện đại Đức

nghĩa đặc biệt, bởi nó rơi vào năm bắc cầu giữa hai thế kỷ 20 và 21, đúng bốn thập kỷ sau khi *Cái Trống Thiếc* ra đời, làm chao đảo văn đàn châu Âu và thế giới.

Đến nay, 43 năm đã trôi qua kể từ khi tiếng trống ngỗ ngược của Oskar Matzerath đánh thức nền văn học Đức khỏi cơn mù mịt hậu chiến. Nhiều nhà phê bình đã có lý khi đánh giá sự xuất hiện của *Cái Trống Thiếc* như một lần khai sinh thứ hai cho nền tiểu thuyết Đức của thế kỷ 20. Thật vậy, kể từ *Gia đình Buddenbrook* (1901) của Thomas Mann, chưa có cuốn tiểu thuyết đầu tay của tác giả nào gây chấn động đến thế. Và chấn động này - bao gồm cả cơn sốc làm dấy lên những la ó phản nộ của các vị đạo đức nghiêm cấm - càng mang nặng ý nghĩa khai mở trong cơn khủng hoảng tinh thần và hoàn cảnh rệu rã, suy sụp nhiều bề ở một nước Đức thất trận chưa thực sự hòa giải với các nước láng giềng. Vào những năm 1950, văn học hậu chiến Đức bại liệt vì chủ nghĩa quốc xã, đã bế tắc do mặc cảm tội lỗi lại càng bị ức chế bởi lời cảnh báo của nhà triết học hàng đầu Theodor Adorno, người luôn tự vấn mình: phải tư duy thế nào sau Auschwitz? “Viết một bài thơ sau Auschwitz là hành động man rợ và vì vậy, ngày nay, làm thơ đã trở nên bất khả”, Adorno tuyên bố. Có nghĩa là không thể viết, nói chung. Nhưng thế hệ của Heinrich Böll, của Günter Grass vẫn viết. Và khi viết, họ nhớ “đỉnh ninh trong đầu, như Adorno trong cuốn *Minima*

Moralia: Suy nghĩ từ cuộc sống bị hủy hoại (1951) của ông, rằng Auschwitz đã gây ra một kẽ nứt, một quầng trống không gì bù lấp nổi trong lịch sử của văn minh¹”. Chỉ có như vậy, Günter Grass và thế hệ của ông mới vượt nổi ức chế. Và riêng phần mình, ông đã tìm ra một bí quyết: cách duy nhất để có thể viết sau Auschwitz, dù là viết thơ hay văn xuôi, là trở thành ký ức và không để cho quá khứ chấm dứt.

Chính trên tinh thần đó, lời tuyên dương của Hội đồng Nobel đã khẳng định: “Những ngụ ngôn đen giốn cột của ông (Günter Grass) thể hiện gương mặt bị lãng quên của lịch sử”.

Ngụ ngôn? Phải, vì hầu hết các tiểu thuyết của Günter Grass đều là những ngụ ngôn hiện đại. Và “đen”, hiểu theo nghĩa u-mua đen (humour noir) cười ra nước mắt. Vâng, như tôi thấy, Günter Grass là một nhà ngụ ngôn quái kiệt của thế kỷ 20. Trước khi bàn tiếp, xin lược qua vài nét “lý lịch trích ngang” của ông. Grass sinh năm 1927 ở Danzig, nay là Gdansk thuộc Ba Lan. Trước khi chuyển sang viết văn, ông học hội họa - điêu khắc ở trường đại học mỹ thuật. Là thành viên của Nhóm 47 (Gruppe 47) do Hans Werner Richter và A. Andersch sáng lập ở Munich năm 1947 và giải tán năm 1977, với khuynh hướng dân chủ, đấu tranh khắc phục

1 Diễn từ nhận giải Nobel của Günter Grass

những hậu quả do chiến tranh phát-xít để lại, ông phát ngôn cho một thế hệ bị bầm giập ê chề đến mất phẩm giá bởi chủ nghĩa quốc xã.

Günter Grass biết rất rõ những chấn thương tinh thần cùng những di hại bệnh lý-xã hội không tiết nọc với sự cáo chung của chủ nghĩa quốc xã. Ta có thể thấy những hội chứng đó (mà ông bắt mạch được ở những người cùng thời) hiện lên qua từng chương đoạn của *Cái Trống Thiếc*, qua những cuộc phiêu lưu của gã lùn dị dạng Oskar Matzerath, kể ngay từ buổi sinh nhật lần thứ ba đã dứt khoát khước từ thế giới người lớn bằng cách quyết định thôi không lớn nữa. Như một nhân chứng ngỗ ngược của những sự kiện diễn ra ở Danzig từ



Dương Tường và
Volker Schlöndorff, đạo diễn phim *Cái Trống Thiếc*.

1924 đến 1950, nhìn thế sự từ tầm cao chín mươi tư xăng-ti-mét, nghĩa là từ gần sát mặt đất, lia con-mắt-đao mổ dọc theo triển lịch sử như một tấm gương làm méo hình, Oskar, dưới bề ngoài của một đứa bé mãi mãi lên ba, nhưng với sự già dặn trí tuệ của người trưởng thành, làm nảy ra từ cái trống đồ chơi con nít một thế giới nhớ nhãng, kịch cỡm và bí hiểm, một nhân loại bất túc với thân phận ê chề vùi lấp dưới những đổ nát của lịch sử.

Trong tác phẩm, có nhiều phát triển lưỡng phân. Ngay ở Günter Grass, cũng có một vùng Đức và một vùng Ba Lan, một ngày hôm qua và một ngày hôm nay. Người kể chuyện, cũng là nhân vật chính Oskar, đan xen hai tầng nhân cách, lúc thì “tôi” (nhân xưng ngôi thứ nhất), khi lại “nó”, “gã”, “hắn” (nhân xưng ngôi thứ ba). Oskar - nhân vật phản-nhân-vật, nếu có thể nói vậy. Oskar với giọng hát diệt-thủy-tinh đôi khi được dùng làm phương tiện cảm dỗ thiên hạ vào vòng tội lỗi, với tiếng trống quây phá nhiều phen làm xáo đảo những cuộc mít-tinh, biểu tình quốc xã. Oskar như một Sindbad hiện đại với nghìn lẻ một cuộc phiêu lưu kỳ dị (Oskar ngày đầu tiên và duy nhất đến trường, Oskar dưới khăn dài, Oskar Kẻ Cắm Dỡ, Oskar thủ lĩnh băng cướp, Oskar nhạc công jazz, Oskar thợ khắc chữ bia mộ, Oskar đánh cắp một chuyến xe điện, Oskar thờ cúng một ngón tay đàn bà...), Oskar, nhân vật phản-nhân-vật đó, là một á hung thần. Ngay từ đầu, Oskar đã chọn phe Xa-tăng,

nú giữ Xa-tăng lại trong mình như một bản ngã thứ hai: với tất cả các nghi thức trọng thể của nhà thờ, cha Wienke luôn mồm niệm chú *Va de retro Satanas* (Cút đi, Xa-tăng) vẫn không đuổi được Xa-tăng khỏi đứa bé được mang đến bàn thờ Chúa chịu lễ rửa tội. Gia đình, tình yêu, cái chết, tôn giáo... tất thấy đều là đối tượng báng bổ, vùi dập châm chích giấu cột của gã quý lùn không từ cái gì, không tha ai, kể cả người mẹ "tội nghiệp" mà gã chỉ yêu vì bà thường xuyên mua trống cho gã, hai người cha "giả định" - Alfred Matzerath và Jan Bronski - mà gã đều phản bội đưa đến cái chết. Phản bội, lật lọng là ứng xử thường thấy ở Oskar khi đến bước đường cùng cần phải tháo thân: với Roswitha trong cuộc đổ bộ của quân Đồng Minh, với các "chiến hữu" trong Băng Quét Bụi khi bị bắt và khi ra tòa. Chỉ có một vài gương mặt hiếm khi được gã nhắc đến với ít nhiều tình cảm triu mến: ông ngoại gã, kẻ tội đồ phóng hóa bị truy nã Joseph Koljaiczek (đã chết dưới gầm bè hay hiện là nhà triệu phú Joe Colchie ở tiểu bang Buffalo, Mỹ?); người Do Thái Sigismund Markus, chủ hiệu đồ chơi, nguồn cung cấp trống cho gã; anh chàng Herbert Truczinski với cái lưng đầy sẹo; và nhất là người đàn bà trên cánh đồng khoai tây Kashubes, bà ngoại Anna Koljaiczek của gã. Oskar, trong những khoảnh khắc suy sụp, thường tìm an ủi nguôi ngoai ở nơi bà: dưới gầm bàn, trong tú áo và đặc biệt là túp lều bốn tầng váy khăn khăn mùi bơ

của bà ngoại Anna, chốn nường nấu thân thương mà suốt đời gã không ngơi khao khát.

Bên cạnh Oskar, tác phẩm còn có một nhân vật trung tâm thứ hai, có lẽ nên đặt từ tổ *nhân* trong ngoặc kép vì đây không phải là một con người cụ thể, mà là một thành phố: Danzig. Một bên là Oskar, một bản thể bày đặt, bên kia là Danzig, một thành phố đã mất, một thành phố bao lần bị giành đi giật lại giữa các nước láng giềng hùng cường trong suốt lịch sử của nó. Danzig, đến cái tên cũng không còn! Nếu Dostoevski vẽ cả bản đồ Saint Petersburg cổ, thì về phần mình, Grass dành nhiều trang mô tả thành phố chôn nhau cắn rốn của mình, gợi lại hình ảnh những đường phố, công viên, trường học, triển sông, bãi biển, nghĩa trang, những công trình kiến trúc cổ, đền đài, dinh thự, những Langfuhr, Labesweg, Tháp Công Lý, Nhà Thờ Thánh Tâm, kể cả những chuyến tàu điện đi ra ngoại ô và từ ngoại ô vào thành phố. Để rồi, cuối cùng, hóa táng nó như thể dựng một đài tưởng niệm tượng trưng: “... Phố Cầu Liềm, Phố Dài, Phố Rộng, Phố Thợ Dệt Lớn, Phố Thợ Dệt Nhỏ đều bốc lửa. Phố Tobias, Phố Chó Ngao, Hào Phố Cổ, Hào Ngoại ô, Luỹ và Cầu Dài cháy tắt. Cửa Sếu làm bằng gỗ cháy mới ngon lắm sao. Ở Phố Quần Cộc, lửa đã đặt may cho mình một loạt quần ống ánh. Nhà Thờ Nữ Thánh Mary cháy cả trong lẫn ngoài, nhìn qua những cửa sổ như ánh sáng ngày hội. (...) Ở Cối Xay Lớn, người ta xay bột đỏ rực. Phố Hàng Thịt sức

Cái trống thiếc trong nền văn học hiện đại Đức

mùi thịt quay cháy. Nhà Hát thành phố công diễn vở kịch một hồi nhưng hai nghĩa nhân đề Giấc mơ của kẻ phóng hỏa (...) Tu viện dòng Thánh Francisco hoan hỉ bùng lên nhân danh Thánh Francisco, người vốn yêu lửa và hát ngợi lửa. Phố Đức Bà cháy cả Đức Chúa Cha và Đức Chúa Con cùng một lúc. Khởi phải nói Chợ Gổ, Chợ Than và Chợ Cỏ Khô đã tan thành khói. Phố Bánh Mì, lò và bánh chia lửa với nhau. Phố Bình Sữa, sữa giàn ra ngoài. Chỉ riêng tòa nhà của hãng Bảo Hiểm Cháy, thuần túy vì lý do tượng trưng, là không chịu bốc cháy...". Những dòng không mấy may bi lụy, nhưng qua đó ta vẫn thấy rõ Danzig là nỗi đau của Günter Grass. Như vẻ đẹp của phố cổ Hà Nội dần dà chỉ còn lưu lại trong tranh Bùi Xuân Phái, Danzig giờ chỉ còn sống trong tác phẩm của Grass. Ước nguyện "trở thành ký ức và không để cho quá khứ chấm dứt" đã thôi thúc ông viết cả một saga ba bộ về Danzig mà *Cái Trống Thiếc* là phần đầu - hai phần sau là *Mèo và Chuột* (1961) và *Những Năm Chó* (1963). Và có lẽ nỗi đau mất quê hương ấy cũng là nguyên do khiến Grass luôn bị ám ảnh bởi mô-típ trốn chạy và truy đuổi: mở đầu và kết thúc *Cái Trống Thiếc* đều là một cuộc đào tẩu và lũng bắt. Nét chủ đề ấy còn trở lại cả trong cuốn sách mới nhất của ông nhan đề *Im Krebsgang* (Đi Như Cua).

Cái Trống Thiếc, vào thời điểm nó ra đời, còn là một cú sốc thi pháp. Tác giả chở "những ngụ ngôn đen" của mình trên một bút pháp vừa hoạt bát phóng túng vừa

đầy áp liên tưởng, cuộn cuộn những sóng chữ nghịch nhĩ, chói màu, xứng đáng với Rabelais. Một cách táo bạo đầy hiệu quả, nhà giả kim Grass đã hòa trộn các cấp độ ngôn ngữ - từ phong cách Kinh Thánh đến cách ăn nói bình dân đầy biệt ngữ tục tĩu - các yếu tố ba-rốc, huyền hoặc, xuất biểu, siêu thực, xoay quanh những hình ảnh “cao áp” (nếu có thể nói vậy) với dung lượng kịch tính và tượng trưng cực đại (đám lươn lúc nhúc trong đầu một con ngựa chết, những tầng váy của bà ngoại Anna...). Và đằng sau cái giỡn cợt, bao giờ cũng là một chân lý cay đắng. Về phương diện này chương *Hầm Hành* là một mẫu mực đầy liên tưởng xã hội - triết học. Khách đến cái tiệm đặc biệt này là những người có những tâm sự đau buồn nhưng lại mất khả năng khóc, nên phải nhờ cây hơi cay của hành để trút vơi nỗi lòng qua nước mắt. “Không, không phải hễ tim đầy tràn thì tất yếu mắt phải lã chã giọt châu, một số người không bao giờ nhỏ được một giọt nước mắt nhất là ở thế kỷ của chúng ta, cái thế kỷ mà bất luận mọi đau buồn và thống khổ, chắc chắn sẽ bị hậu thế coi là thế kỷ ít nước mắt nhất”¹. Đó hình như cũng là một trong những suy tư chủ đạo được ông phát triển trong cuốn *Thế Kỷ của Tôi* xuất bản cách đây vài năm.

Mùa thu này, Günter Grass kỷ niệm sinh nhật lần thứ 75 của mình. Bài diễn từ nhận giải thưởng văn học

1. Do tôi gạch dưới (D.T).

Cái trống thiếc trong nền văn học hiện đại Đức

Nobel 1999 của ông có đầu đề là: *Còn Tiếp*. Cuốn sách mới của ông đang một lần nữa làm xôn xao dư luận, chứng tỏ ông vẫn đang rất sung sức. Xin chúc nhà văn dồi dào sức khỏe và nhiệt hứng sáng tạo để giữ trọn lời hứa “Còn Tiếp” của mình.

Bàn lại với Hoàng Trinh

Bài tiểu luận “Nước Mỹ bị thảm qua cái nhìn của Uy-li-em Fô-ôc-ne”⁽¹⁾ của Hoàng Trinh đăng trong số tháng 1/1970 *Tạp chí Văn học* đã phân tích và đánh giá tác phẩm, tư tưởng, vai trò và vị trí của W. Faulkner trong văn học Mỹ nói riêng và văn học phương Tây nói chung, đồng thời giới thiệu với bạn đọc của ta vốn chưa có dịp làm quen nhiều với văn hào này của Mỹ và thế giới. Bên cạnh những nhận xét khá xác đáng về những yếu tố hiện thực khốc liệt trong tác phẩm của Faulkner cùng cái nhìn nghiêm khắc ông phóng dãi vào xã hội Mỹ, Hoàng Trinh đã có một số lầm lẫn, hẳn là vì không khảo sát tác phẩm trên nguyên bản như một nhà nghiên cứu nghiêm túc đáng lẽ phải làm thế, mà chỉ dựa vào tài liệu gián tiếp bằng ngôn ngữ thứ ba, do đó dẫn đến

1. Hoàng Trinh phiên âm chữ Faulkner (cũng có thể viết là Falkner) không chính xác, âm tiết đầu bị tách thành hai (Fô-ôc) và âm tiết thứ hai lại theo cách đọc tiếng Pháp (ne). Chữ này, theo tôi, phiên âm Fôcno là gần đúng nhất (theo phiên âm quốc tế). Trong bài này, chúng tôi để nguyên các tên riêng, không phiên âm.

ngộ nhận về thiên tài phức tạp Faulkner. Tôi xin mạn phép nêu vài nhận xét sau đây:

1/ Về đoạn phân tích cuốn *Hồ hết và Phấn nộ*

Trước hết, cái đầu đề *Hồ hết và Phấn nộ*, dịch từ tiếng Anh *The Sound and the Fury*, theo tôi là chưa chính xác. Đây không phải chỉ là vấn đề chữ nghĩa đơn thuần mà là cách hiểu cái lõi cốt nội dung truyện, cái tư tưởng chủ đề của tác phẩm được phản ánh cô đọng vào đầu đề cuốn sách. Nghĩa chữ "hồ hết" chỉ bó hẹp trong phạm vi tiếng của người, do đó, không diễn đúng ý chữ "sound" nó bao gồm đủ các thanh âm, tạp âm, tiếng người, tiếng vật, tiếng đồ vật, tiếng có cấu âm (articulé), tiếng không cấu âm (non-articulé)... tóm lại, tất cả các thứ tiếng động mà thính giác có thể tiếp nhận. Và chữ "phấn nộ" cũng "người" quá, "ý thức" quá. Hơn nữa, chữ "phấn nộ" trong đa số trường hợp đều bao hàm một tinh thần ít nhiều chính đáng, do đó không đúng hàm ý của chữ "fury". Nói chung, *Hồ hết và Phấn nộ* không diễn được trung thành đầu đề nguyên tác về cả nghĩa lẫn tinh thần, không bao hàm được cái ý hỗn mang, loạn xạ, xáo đảo, quay cuồng - cả trống rỗng nữa - của cái khung cảnh xã hội trong đó câu chuyện diễn ra. Xuất xứ của đầu đề này là từ một đoạn độc thoại của Macbeth trong vở bi kịch cùng tên của Shakespeare: "*It (life) is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*"

(Đời là một tích truyện do một thằng đàn kể, đầy huyền não và cuồng nộ, chẳng có nghĩa gì hết). Do đó, tôi nghĩ nên dịch là “Huyền não và Cuồng nộ” thì sát nghĩa và sát ý hơn.

Phần giới thiệu tóm tắt cốt truyện cũng thiếu chính xác. Hoàng Trinh nói ba phần đầu cuốn tiểu thuyết được viết theo thể hồi ký. Tôi không hề thấy ba chương độc thoại nội tâm ấy có chút gì mang dáng dấp của thể văn hồi ký, tuy chúng được viết ở ngôi thứ nhất với những mẫu hồi tưởng xen vào dòng lũ thác loạn những ý nghĩ lộn xộn, lang bang, rối rắm của nhân vật. Không thể gọi đây là thể hồi ký được, dù có hiểu “hồi ký” theo nghĩa rộng đến đâu chẳng nữa. Một lần nữa về Quentin: nhân vật này không tự tử bằng “bàn là cầm điện” như Hoàng Trinh kể, mà thực ra, hắn mua hai cái bàn là thông thường (flat-iron) để buộc vào chân thay cho hòn đá khi hắn, cuối cùng, lao xuống đáy nước thăm thăm, bằng lặng - cái hình ảnh khắc nghiệt, độc địa của định mệnh đã ám ảnh hắn suốt những giờ phút cuối cùng của đời hắn.

Thật đáng ngạc nhiên là khi kể lại cốt truyện, Hoàng Trinh không hề nhắc gì đến Dilsey, bà vú già da đen, người đàn bà có sức mạnh tâm hồn lớn, người đã từng “thấy từ đầu chí cuối” (*I’ve seed de first en de last*) quá trình hình thành và tan rã của cái gia đình trưởng giả này (và nói rộng ra, của cả cái xã hội Mỹ đương

thời), một nhân vật trọng tâm và có lẽ thành công nhất của tác phẩm. Suốt chương 4, trong đó tác giả trực tiếp làm người kể chuyện, nhân vật Dilsey hiện lên với những nét rất điều khắc cả về chân dung ngoại hình lẫn chiều sâu nội tâm. Và mọi diễn biến trong chương này, cho đến những chi tiết nhỏ nhất, Faulkner đều thuật lại dưới góc nhìn của Dilsey. Sự xuất hiện của Dilsey giữa đám hỗn mang ấy làm cho mọi sự trở nên rõ ràng. Người đàn bà này, với sự tự tin điềm đạm, với trí tuệ thông thái bình dân, với tầm cao tinh thần hơn hẳn nó để gí các ông chủ bà chủ xuống tầm thú vật nói tiếng người, tác động như một chất dung môi cực mạnh vào cái mớ nhằng nhịt, rối rắm, lộn nhồn những tính toán loay hoay xuôi ngược, những bon chen ti tiện, những giãy giụa tuyệt vọng của các nhân vật đèn cù kia. Đó là giọng linh xương trong bản hợp xướng về một thế giới suy tàn. Trong khi đám người thuộc tầng lớp trên cưỡng lại một cách tuyệt vọng, hoặc cuống cuống chạy trốn trước uy lực khắc nghiệt của Thời Gian thì bà vú già da đen thuộc lớp bị coi là “hạ đẳng”, lại rất bình thản đón nhận Nó, hơn thế nữa, “quản” Nó trong một chừng mực nào đó: thú vị biết mấy mỗi khi chiếc đồng hồ cũ còn độc một kim trong bếp gỗ lên năm tiếng, ta lại được nghe bà chỉnh lại sự sai lệch đó của Thời Gian bằng một giọng đĩnh đạc: “tám giờ”. Nhiều nhà phê bình văn học cho rằng trong toàn bộ văn học Mỹ cũng hiếm thấy

những nhân vật có cách nói gây ấn tượng khó quên như Dilsey, dù khi bà nói bằng thứ ngôn ngữ độc đáo của riêng mình hay nói theo tinh thần Kinh Thánh của Chúa. Thật sáng khoái khi, giữa cái lân bang sâu bệnh, ốm o bốc lên mùi ai mục đó, lại được thấy rói lên sự phát sáng của một tâm hồn trắng kiển như vậy. Chính sự hiện diện của những nhân vật kiểu Dilsey trong cái thế giới suy vong nọ đã khiến cho người ta còn có lí do để hi vọng, để tin vào sự không-thể-đánh-ngã-được của Nhân Phẩm bất kì trong hoàn cảnh nào.

Tôi cũng không hiểu tại sao Hoàng Trinh lại có một giọng độ lượng, thậm chí ưu ái, đối với Jason, nhân vật bị ốỉ nhất trong cuốn sách đang bàn tới. Qua những dòng ông viết về Jason, nếu tôi hiểu không sai thì hình như tác giả bài tiểu luận coi hắn là người khá nhất và đáng thương nhất trong gia đình Compson, người phải chịu đựng nhiều nỗi khổ tâm nhất, xót xa nhất về hoàn cảnh gia đình sa sút, về thằng em dở người Benjy và đứa cháu gái Quentin. Song thực ra, ngòi bút của Faulkner đã dồn hết sự khinh ghét vào việc khắc họa nhân vật Jason như một gã ti tiện, thô tục, đểu cáng, lí tài và phân biệt chủng tộc nữa (hắn luôn nói đến những người Do Thái và da đen bằng một giọng hết sức miệt thị). Điều đó, biểu hiện từ giọng điệu chơ búa của Jason cho đến những hành động gian xảo của hắn: lợi dụng đầu cơ tình cảm, tống tiền chị gái (Caddy) khi người đàn

bà tội nghiệp này van xin hắn tìm cách bố trí cho gặp Quentin, con gái nàng; ăn cắp, bớt xén tiền ăn của cháu gái (một phần lớn số tiền mà “con quý” Quentin lấy đi chính là tiền do Caddy hằng tháng gửi về cho con¹⁾ nhưng Jason đã im đi và tích dần lại bỏ vào một ngăn kéo trong phòng riêng luôn luôn khóa chặt cửa). Tàn nhẫn và phũ phàng hơn, Jason chính là người chủ trương hoạn Benjy em trai hắn và cuối cùng tổng gã loạn trí này vào nhà điên. Hắn không có khả năng yêu bất cứ ai, bất cứ cái gì ngoài tiền và tiền. Hắn không kiêng nể ai ngoại trừ bà vú già Dilsey vì tầm cao tâm hồn và vì bà biết đến tận ruột gan bản chất xấu xa của hắn.

Nhân đây cũng xin bàn lại một chút về câu nói của Jason mà Hoàng Trinh dẫn ra, cho đó là hắn đã bội lộ thay tác giả sự bất bình trước những cảnh bất công, phi

1. Mười lăm năm sau khi cuốn sách ra đời, trong một phụ lục viết cho tập *Faulkner gọn tiện* (The Portable Faulkner) do Malcolm Cowley xuất bản, Faulkner còn thấy cần phải nói cụ thể thêm về bản chất bản thiêu của Jason cho rõ ghét. Ông khẳng định hắn là kẻ không coi cái gì là thiêng liêng cả, chỉ “sợ và nể người đàn bà da đen nấu ăn cho hắn, kẻ thù nguyên rủa của hắn từ khi hắn ra đời và cũng là tử thù từ cái ngày trong năm 1911 khi bà ta, chỉ bằng vào sự sáng suốt của bản thân, cũng đã đoán ra rằng hắn đang lợi dụng bằng cách nào đó việc đưa cháu gái hải nhi của hắn là con hoang để lũng tiến mẹ nó” (fearing and regarding only the Negro woman, his sworn enemy since his birth and his mortal one since that day in 1911 when she too divined by simple clairvoyance that he was somehow using his infaut niece’s illegitimacy to blackmail its mother, who cooked the food he ate) Ông cũng nói rõ rằng số tiền Quentin lấy đi thực là 7000 đôla chứ không phải chỉ có 3000 nhưng hắn chết cay chết đắng không dám nói ra “bởi cái số 5000 đô-la đầu tiên không những chỉ là tài sản hợp pháp của cháu gái hắn vì đó là một phần tiền do mẹ nó cung cấp để nuôi dưỡng nó trong suốt mười sáu năm qua... thành thử hắn bị chính nạn nhân của hắn lấy cắp cả tiền hắn đã ăn cắp tiền tiền hắn để dành” (since those first five thousand dollars were not only the legal property of his niece as a part of the money supplied for her support and maintenance by her mother over the last sixteen years... so he had been robbed not only of his thievings but his savings too, and by his own victim)

lí đầy rẫy trên đất Mỹ (đây lại thêm một biểu hiện nữa về mối cảm tình khó hiểu của Hoàng Trinh đối với nhân vật này; xin lưu ý là Hoàng Trinh không một lần nào gọi Jason bằng “hắn”, cái đại từ hàm ý miệt thị mà ông dùng phóng tay với tất cả những nhân vật khác). Thực ra, có đúng như Hoàng Trinh bình luận không? Tôi không nghĩ thế. Trước hết câu dẫn do Hoàng Trinh dịch ra tiếng Việt vừa sai nghĩa vừa bị cắt xén ra khỏi toàn bộ văn cảnh: “Tôi không hiểu tại sao một thành phố không lớn hơn Nữ Ước bao nhiêu lại có thể chứa đủ những bọn chuyên bòn rút tiền của những người dân ngu dại, cùng khổ (do tôi gạch dưới) như bọn chúng tôi... Bông làm ra năm nào cũng bị chúng lấy mang đi (do tôi gạch dưới), trong khi đó thì một bọn người ở Oa-sinh-tơn đã tiêu đến hàng vạn đô-la để mua một đạo quân ở vùng thác Ni-ca-ra-ga^m (vẫn do tôi gạch dưới) (gần biên giới Mỹ - Canada - chú thích của H.T.)”. Đoạn này trong nguyên bản như sau: “I don’t see how a city no bigger than New York can hold enough people to take the money away from us country suckers (...) Any fool except a fellow that hasn’t got any more sense than to take a Jew’s word for anything could tell the market was going up all the time, with the whole danm delta about to be flooded and the cotton washed right out of the ground like it was last year. Let it wash a man’s

1 Đây là một nước Trung Mỹ, nhưng Hoàng Trinh tưởng nhầm là thác Niagara.

Bàn lại với Hoàng Trinh

crop out of the ground year after year and them up there in Washington spending fifty thousand dollars a day keeping an army in Nicaragua or some place” (Mình không hiểu vì sao một thành phố không lớn hơn New York lại có thể chứa đủ hạng người để xoay tiền của lũ nhà quê khờ khạo chúng mình (...)) Bất kì một thằng điên nào, trừ cái thằng cha nào ngu xuẩn đến mức đi tin lời một thằng Do Thái, đều biết rằng giá thị trường không ngừng tăng lên, với toàn bộ cái vùng châu thổ chết tiệt có cơ bị ngập lụt đến nơi và bông có thể bị quét sạch khỏi mặt đất như năm ngoái. Mặc cho mùa màng của người ta hết năm này qua năm khác bị cuốn phăng đi khỏi mặt đất, cái bọn ở Washington kia vẫn cứ mỗi ngày chi năm vạn đô-la để nuôi một đạo quân ở Nicaragua hay một nơi nào khác). Đây chủ yếu là những ý nghĩ bực bội của Jason xuất phát từ việc làm ăn bấp bênh, không phát đạt như ý muốn, từ sự kém mánh lới (tuy trên thực tế, hẳn đâu phải là kẻ non “đòn phép” gì) trong cuộc cạnh tranh trên thị trường mà thôi. Tước bỏ cả câu giữa (trong đó nổi bật lên thái độ hằn học, khinh ghét đối với người Do Thái), đồng thời dịch sai đoạn đầu câu dưới thành: “Bông làm ra năm nào cũng bị chúng lấy mang đi...”, Hoàng Trinh đã diễn giải tinh thần đoạn này như sự “bất bình” chính đáng của một con người có lương tri “trước những cảnh bất công, phi lý đầy rẫy trên đất Mỹ”.

Trong khi độ lượng với Jason như vậy, thì mặt

khác, Hoàng Trinh lại tỏ ra rất khắc nghiệt đối với những nạn nhân của hắn: Caddy và con gái Quentin của nàng. Đối với hai nhân vật này - cũng như với Temple trong *Thánh đường* (The Sanctuary) - ông rất hào phóng các từ lăng mạ: nào là “tâm hồn trống rỗng”, “theo trai”, nào là “con quỷ Quentin”, “trâng tráo trong cuộc sống lằng loàn”, “lạnh lùng và bình thản trong tội lỗi”... Tôi nghĩ rằng nhận định về một nhân vật tiểu thuyết thì chỉ ít phải đếm xỉa đến quan niệm, ý đồ và tình cảm của tác giả đối với nhân vật ấy. Không cần phải là một người đọc chăm chú và tinh tường lắm, cũng có thể nhận ra thái độ của tác giả đối với Caddy và Quentin - nhất là đối với Caddy - là một thái độ thương cảm, thậm chí triu mến. Trong truyện, Caddy là một nhân vật vắng mặt chỉ thoáng hiện đây đó trong những mẫu hồi tưởng của những nhân vật khác, nhưng ấn tượng nó để lại cho người đọc là rất đậm, rất đượm. Và có lẽ những dòng tươi mát nhất trong cuốn tiểu thuyết - bi kịch này chính là những dòng viết về Caddy. Ngay cả trong cái mờ bóng bong những cảm giác hỗn độn, lôm côm của anh chàng ngây độn Benjy, hình ảnh của Caddy - một trong số rất ít thứ mà gã yêu thích bằng tất cả phần ý thức mong manh còn sót lại - vẫn là một hình ảnh của sự trong trắng. “Chị ấy ngào ngạt mùi cây” (She smells like trees). Câu này luôn trở đi trở lại trong độc thoại nội tâm của Benjy như một điệp khúc êm đềm. Hình ảnh

Caddy luôn quỵen lẫn với mùi kim ngân hoa, mùi mưa mát dịu, với màu trắng khăn san và gió. Mười lăm năm sau, trong phụ lục viết cho tuyển tập *The Portable Faulkner* (Faulkner gọn tiện) do Malcolm Cowley xuất bản, tác giả vẫn không dừng được không kể thêm một đoạn dài về số phận chìm nổi của người đàn bà bất hạnh này, nhân vật mà ông rất nâng niu, nhưng, một cách bí ẩn, theo cái quy luật phát triển tự thân không thể kiểm soát được của nhân vật tiểu thuyết, cứ tuột khỏi tay ông. Còn đối với Quentin, thì cuộc sống ở cái gia đình đến kì mật vận này, trong đó cô gái không biết bầu vú vào đâu ngoài bà vú già Dilsey, rõ ràng là một cảnh địa ngục. Cô bơ vơ, bơ vơ, hoàn toàn thiếu cái tình cảm cần thiết nhất cho đời sống tinh thần của một đứa trẻ, cái tình cảm có cái tên đẹp nhất là *tình mẹ*. Được ông cậu thì chỉ chăm chăm vét cho đầy túi, không từ cả việc bớt xén tiền ăn của cháu và hễ cô có hơi thắc mắc là lại cả vú lấp miệng em quát tháo chửi mắng một cách thô tục. Chính những điều đó đã dẫn Quentin sớm đến chỗ chán chường, sa ngã.

Thiết nghĩ nếu như Hoàng Trinh có thể xếp những tên sừng sỏ đầu trộm đuôi cướp như Goodwyn, Popeye, Tommy, Christmas... vào loại nạn nhân của xã hội thì tại sao ông lại không coi hai nhân vật nữ kể trên cũng như vậy cho công bằng?

2/ Tôi xin nói sang phần bàn về *Nắng tháng Tám*

Giới thiệu tác phẩm này, Hoàng Trinh cũng tước bỏ hẳn nhân vật Lena Grove, người đàn bà mà con đường gập ghềnh lặn lội đi tìm tên sở khanh Burch, bố của cái thai chị ta mang trong bụng, đã dẫn ta đến với câu chuyện tình man rợ Christmas-Burden và vụ án mạng kết thúc nó. Như một bộ tranh ba tấm (tryptique), tiểu thuyết này có ba kết cấu chính, hay, nói như ta thường nói, ba đường dây chính thì Lena Grove là nhân vật trung tâm của đường dây thứ nhất cùng với hai nhân vật trung tâm kia là Christmas và mục sư Hightower. Trong tinh thần của Faulkner, “đường dây” Lena đi trước và quyết định hai “đường dây” kia, mặc dầu cái nắng tháng Tám ghê sợ ấy được tập trung rơi vào nhân vật Joe Christmas nhiều nhất. Hơn nữa, chỉ xét riêng cái đầu đề tiểu thuyết *Light in August* cũng đủ thấy rõ rằng vị trí của nhân vật Lena Grove trong nội dung và chủ đề tư tưởng tác phẩm là không thể xem nhẹ. *Light in August* là một miếng chơi chữ hầu như không thể chuyển ngữ mà không mất mát ý. Nó vừa nghĩa là *ánh sáng tháng Tám* (hay *nắng tháng Tám* như Hoàng Trinh đã dịch) vừa nghĩa là *nhẹ trong tháng Tám* (chỉ người đàn bà vừa qua kì sinh nở). Các bản dịch tiếng Pháp chỉ giữ được ý trên và tất nhiên tác giả cũng đành phải bằng lòng với chừng nấy khi ông được hỏi ý kiến. Nhưng không phải vì thế mà ý thứ hai chỉ mang tính chất ngẫu nhiên bởi vì nếu

chỉ diễn đạt nguyên một ý thứ nhất (năng thán Tám) thì tác giả ắt đã có thể, chẳng hạn, chọn một cái đầu đề gọn hơn như *August Light*. Vậy thì cái ý thứ hai nó nhằm vào ai, vào số phận nào nếu không phải là Lena Grove. Khép lại cuốn sách, một trong những ấn tượng đọng lại nhất vẫn là hình ảnh Lena Grove tiếp tục rong ruổi trên đường, nhưng giờ đây đã “nhẹ”, với đứa con bồng trên tay và với Byron Bunch - chứ không phải Burch - bên cạnh, một hình ảnh thực sự điển hình của trạng thái sự vật vận động không ngừng trong thời gian và không gian. Và nghe đâu vẫn vang vọng câu nói ngớ ngàng mà lắng đọng biết bao ý nghĩa triết học của Lena đóng lại cả cuốn sách: “Lạy Chúa, mới biết người ta có thể trải qua bao nhiêu đường đất trong đời. Vừa mới chưa đầy hai tháng trước mình còn ở Alabama mà nay đã đến Tennessee!”. Phải, cô gái nông dân nghèo và thất học này đã quảy số phận mình qua miền Bắc Mississippi và Tennessee, xuyên qua bao sự kiện được mô tả giữa quãng thời gian từ cái thai đến đứa bé, với cái bình thần hơi dờ dẩn, với cái chất “cái” rất cường, rất vững thường thấy rõ nét ở một số nhân vật nữ của Faulkner như Drucila trong *Người Bất Bại* (The Unvanquished) hay Eula Varner trong *Xóm Nhỏ* (The Hamlet).

Dựng lên một Lena Grove, Faulkner một lần nữa muốn biểu lộ sự cảm phục của mình đối với đức tính cương nghị, bình thần và kiên nhẫn chịu đựng, cái đẹp

tâm hồn mà ông đã từng gặp ở những người da đen, da trắng cùng khổ, cũng như ở nhiều người khác bên lề cuộc đời. Bởi thế, nên bàn về *Nắng tháng Tám* mà không nhắc đến Lena Grove là một điều không thể quan niệm được, khác nào giới thiệu kịch Othello mà không nhắc đến Desdemona vậy.

3/ Trong các tác phẩm của Faulkner, xét riêng từng cuốn hay nhìn chung toàn bộ gộp lại, có một loại nhân vật nữ hiện thân của phẩm cách, danh dự, tính quả cảm, trung thực và cương nghị vốn là những truyền thống tốt đẹp của nhân dân miền Nam nước Mỹ, được tác giả dành cho một vị trí đặc biệt. Họ là những Linda (trong *Lâu Đài*), Dilsey (trong *Huyền Náo và Cuồng Nộ*), Lena (trong *Nắng tháng Tám*), bà Rosa, Drucilla (trong *Người Bất Bại*), bà cô Jenny (trong *Sartoris*)... Đó là một trong nhiều nét nhân văn - đẹp đẽ của ông. Bằng cách tước bỏ hai nhân vật loại ấy (Dilsey và Lena), khi giới thiệu hai tác phẩm tiêu biểu của Faulkner, Hoàng Trinh đã bỏ qua một nét cao quý của thiên tài Faulkner, làm cho bức chân dung văn học này trở nên phiến diện, kém chân thật đi. Chính qua cái nét khá đậm này của văn phẩm Faulkner, người ta thấy nổi bật lên niềm tin của ông vào giá trị và phẩm cách con người dù ở môi trường, hoàn cảnh tuyệt vọng đến đâu chăng nữa. Đừng vội phê phán ông là chỉ một mực tìm cách chứng minh rằng con người

chỉ là “những con rối của Định Mệnh” trở trêu. Hãy nghe ông nói trong diễn văn nhận giải thưởng văn học Nobel năm 1950 - bài diễn văn mà chỉ bằng cái đầu đề đã nói lên niềm tin vào tính bất khả vong của Nhân phẩm: “Tôi không chấp nhận sự tận vong của con người” (I decline to accept the end of man): “Giúp đỡ con người chịu đựng số phận của mình, bằng cách nâng cao tâm hồn họ, bằng cách nhắc nhở họ lòng can đảm, danh dự, tự hào, lòng thương cảm và tinh thần hy sinh đã tạo nên cái vĩ đại của quá khứ nhân loại, đó là một đặc quyền. Tôi tin rằng con người sẽ không chỉ một mực chịu đựng. Con người sẽ thắng. Con người sẽ dĩ bất tử không phải vì, duy nhất trong các sinh vật, nó có một tiếng nói không thể dập tắt, mà vì nó có một tâm hồn, một ý thức đồng cảm, biết hy sinh và chịu đựng”. Tôi nghĩ đó là một phát biểu tuyệt vời về sứ mệnh của nhà văn. Tưởng đâu như đó là tiếng đồng vọng với câu nói bất hủ của M. Gorki: “Con người, cái tiếng nghe mới tự hào làm sao!”.

*

* *

Trên đây là một số ý kiến tàn mạn của tôi sau khi đọc bài “Nước Mỹ bị thảm qua cái nhìn của Uy-li-em Fô-ôc-ne” của Hoàng Trinh. Ở phần đầu, tôi có nói: hẳn Hoàng Trinh đã không khảo sát tác phẩm từ nguyên bản. Đó có thể là vô đoán, song tôi có cơ sở để nghĩ rằng ông không biết tiếng Anh khi thấy ông xếp

Faulkner cùng Edgar Poe và Hoffman vào loại ghost writer mà ông dịch là “nhà văn viết về chuyện ma quái” (!!!). Còn có thể nói thêm một vài điểm thiếu chính xác về mặt tư liệu như phần chú dẫn về tiểu sử tác giả nói rằng ông đã viết 23 tác phẩm, được 11 lần dựng thành phim (thực ra Faulkner đã viết trên 30 tác phẩm, trong đó 4 tác phẩm được dựng thành phim - riêng *Thánh Đường* dựng hai lần - còn 7 phim khác không phải dựng theo những tiểu thuyết đã xuất bản của ông mà là do ông trực tiếp viết kịch bản và đối thoại), nhưng đó chỉ là những chi tiết vặt vãnh.

Tôi hy vọng những ý kiến trên có thể bổ sung chút ít thông tin cho bạn đọc tìm hiểu văn hào W. Faulkner.

16/4/1970

Tái bút:

Sau khi viết bài này, tình cờ tôi được đọc bài tựa của Maurice-Edgar Coindreau - một dịch giả nổi tiếng của Pháp chuyên dịch Faulkner và là bạn của ông - viết cho bản dịch tiếng Pháp của *The Sound and the Fury* do Nhà xuất bản Gallimard (loại sách bìa túi) ấn hành tại Paris năm 1968. Xin trích ra đây vài lời của Faulkner tâm sự với Coindreau để bạn đọc rõ thêm tình cảm của tác giả đối với nhân vật Caddy (mà Hoàng Trinh đã mặt sát không tiếc lời):

Bàn lại với Hoàng Trinh

"Thoạt đầu, cuốn tiểu thuyết này lẽ ra chỉ là một truyện ngắn, Faulkner noi. Tôi nghĩ bụng, tưởng tượng những ý nghĩ của một đám trẻ con hôm đưa ma bà chủ...g mà người ta giấu không cho biết là đã chết, nỗi tò mò của chúng trước sự nhộn nhạo ở trong nhà, những cố gắng của chúng để khám phá điều bí mật nhưng giả thuyết đến ông đầu chung... kể cũng hay hay (...) Thế rồi xảy đến cái điều vẫn xảy đến với biết bao nhà viết tiểu thuyết: Tôi phải lòng một trong những nhân vật của mình, Caddy. Tôi yêu Caddy đến nỗi không thể quyết định để cho cô chỉ sống trong khoảnh khắc của một truyện ngắn. Cô xứng đáng hơn thế!".

Thơ Haiku và ba đại gia Basho, Buson và Issa

Tôi không nhớ ai đã nói: “Thơ *haiku* (xin đọc là hai-cư), ở độ hoàn hảo của nó, tựa như giọt sương được chưng cất từ hương hoa, tiếng chim, tịch lặng của trời chảy thời gian và linh khí của bốn mùa giao hoà. Và nổi bật là tâm hồn thấm đượm chất Thiền của nhà thơ”.

Thật vậy, *haiku* có lẽ là thể thơ cô đọng nhất, giàu khoảng lặng hàm súc nhất, hay, nói cách khác, “ý tại ngôn ngoại” nhất. Gọn ghẽ ba câu xinh xắn, mười bảy âm tiết (5 - 7 - 5) mà chứa cả lẽ nhân sinh và diệu huyền âm dương vũ trụ.

Đầu nguồn của *haiku* là *haikai*. Từ *haikai*, có nghĩa “vui chơi, đùa giỡn”, được dùng để chỉ một thể thơ Nhật Bản xuất hiện từ thời Trung cổ hoặc sớm hơn gọi là *renga*. *Renga* là một hình thức thơ liên hoàn do ba thi sĩ, hoặc hơn nữa, đồng sáng tác bằng cách vận dụng thể *tanka* cổ điển năm câu theo lối đối đáp. Người thứ nhất viết đoạn đầu ba câu theo thể 5-7-5, người thứ hai

tiếp nối bằng hai câu 7 âm tiết. Người thứ ba bổ sung ba câu quện với hai câu trên thành một bài thơ hoàn toàn mới. Rồi thi sĩ kế theo - nếu như số người tham gia lớn hơn ba - thêm vào hai câu để tạo thành một bài thơ thứ ba hoàn toàn độc lập với hai đoạn đầu. Và cứ như thế, tiếp tục chuyển từ đề tài này sang đề tài khác. Trong *renga* cổ điển, chuỗi thơ thường kéo dài đến một trăm đoạn. Hình thức này trở nên rất phổ biến trong giới sĩ phu và các tu viện, có khi được tiến hành như một sinh hoạt tao đàn nghiêm túc, cũng có khi chỉ để làm đậm đà thêm một cuộc rượu. Giọng điệu và đề tài thường là cao cả, nhưng rồi một loại hình *renga* hài hước dần dần phát triển và bắt đầu lan rộng đến các tỉnh thành như một hoạt động giao tiếp xã hội, lôi cuốn cả thương nhân và nông dân. Những *renga* này dùng một ngôn ngữ ít kiểu cách hơn, xử lý đề tài một cách vui đùa và ngắn hơn, thường là 36 đoạn. Người ta gọi loại hình ba mươi sáu đoạn là một *kasen* và phong cách thơ này là *haikai no renga*. Sau đây, để minh họa, xin dẫn một ví dụ về diễn tiến một *kasen* trong nhóm của Basho, thi bá trong dòng *haiku*:

Nhà thơ thứ nhất bắt đầu bằng một đoạn ba câu:

Rong ruổi trên lưng
một con ngựa non ba tuổi
đầu thu

Nhà thơ thứ hai nối vào:

Dương Tường

*Mưa rơi
khắp bốn bề*

Nhà thơ thứ ba biến cơn mưa thu xối xả thành một cơn mưa rào mùa hạ:

*Nhá nhem tối
họ chen chúc nhau vào
tắm suối nước nóng ở Suma
Nhà thơ thứ tư bổ sung cảnh này:
Giữa bọn họ
một tu sĩ lang thang*

Người tiếp theo không xác định chữ “họ” là những ai mà tạo một cảnh hoàn toàn khác:

*Đưa đẩy
cuộc trò chuyện
theo một hướng duy nhất*

Một đám người có lẽ là dân thành thị, một người thuyết giáo hành đạo. Thi sĩ kế tiếp chuyển nhà truyền giáo thành một kẻ đang yêu:

*Thoạt đầu do tình cờ
mà hóa ra yêu thật*

Cặp câu này, trong tiếng Nhật, bao hàm một miếng chơi chữ và có thể đọc là: “Tình yêu đôi sẽ trở nên mãnh liệt”. Và nhà thơ tiếp theo bắt vào miếng chơi chữ đó để biến tấu:

*Ăn chút gì đi con,
bà mẹ nói*

Thơ Haiku và ba đại gia Basho, Buson và Issa

rồi con sẽ quên được hẳn

Đến lướt một nhà thơ khác thả trắng và sương vào
để lãng mạn hóa cô gái tương tư:

Tay áo người ngấm trắng

Đã ướt đẫm sương.

Sương đây là sương thu. Và nhà thơ kế tiếp, nhân
cái tứ về mùa, vẽ lên cảnh một cuộc đi chơi thuyền
ngấm trắng trung thu bị một cơn đông ngắt quãng:

Con thuyền trong gió

nàng thất kinh

vì tiếng sóng

Và cứ thế tiếp tục.

Thịnh thời, ở Nhật Bản trung cổ, có những trường
lớp cho những người muốn học *haikai* và những câu lạc
bộ ở đó những cuộc sinh hoạt *kasen* được các ông thầy
đã thành danh chủ trì, hướng dẫn, chấp nhận những
câu hoặc đoạn thơ hay, gạt bỏ những câu hoặc đoạn
không thích hợp, bình giảng về kỹ năng và độ nhạy
cảm tinh tế. Basho, Buson và Issa đều là những đại sư
haikai ở thời mình. Đoạn thơ ba câu mở đầu một *renga*
được gọi là *hokku* (đọc là hốc-cư). Trong một thời gian
dài, *hokku* không được quan niệm như là một bài thơ
độc lập riêng rẽ. Phải qua một quá trình lâu dài, với sự
phát triển của công nghệ in ấn giúp cho việc lan truyền
những *hokku* xuất sắc, loại hình này mới dần dần được
xem như một thực thể độc lập hơn. Khoảng cuối thế kỷ

Dương Tường

XVIII, vào thời Issa, từ *haiku* mới xuất hiện, đúc kết từ *haikai* và *hohka*, nhưng phải đến thời Shiki, học trò xuất sắc của Issa, vào những năm 1890, quan niệm về *haiku* như một hình thức nghệ thuật độc lập mới dứt khoát ổn định.

Trong dòng thơ này, nổi bật lên ba cái tên kiệt xuất: Matsuo Basho (1644 - 1694), Yosa Buson (1716 -1783) và Kobayashi Issa (1763 - 1827). Ở Nhật Bản, giới phê bình văn học đương nhiên coi họ là ba mẫu hình tiêu biểu của nhà thơ - Basho nhà khổ hạnh và tìm tòi, Buson nhà nghệ sĩ và Issa nhà nhân văn chủ nghĩa. Ta có thể dễ dàng nhận ra sự khác nhau rõ rệt giữa ba người khi đọc họ. Hãy thử lắng nghe nỗi bất an tâm linh của Basho trong bài thơ bình thản mà thấm thía về mùa thu:

*Thu thăm thăm
người hàng xóm của tôi
sống ra sao tôi nào biết.*

Còn đây, một bài thơ về mùa đông của Buson trong đó nét bút tạo hình chính xác làm bật lên những chi tiết thật bất ngờ:

*Ngựa buộc rồi
tuyết
ở cả hai bàn đạp*

Chất u-mua của Issa trong bài thơ về mùa hạ sau đây thực ra ẩn chứa đầy bi thiết:

Đừng lo, nhận hối

Thơ Haiku và ba đại gia Basho, Buson và Issa

ta vốn cầu thả

trong việc chẳng chăm quét dọn nhà cửa

Ba bậc thầy này đã trùm bóng lên ngót hai thế kỷ thơ *haiku*. Các ông đã làm tất cả những gì có thể cho thể thơ nhỏ xinh này. Cả ba đều sinh ra ở những làng quê và đến tuổi thanh niên đều lên thủ đô Edo (nay là Tokyo) để học nghệ thuật *haikai*. Basho nguyên quán ở một làng thuộc miền tây Nhật Bản, gần hồ Biwa, Buson ở một làng ven sông vùng duyên hải gần Osaka và Issa gốc gác từ một làng miền núi phía bắc trung phần Nhật Bản. Cả ba đều đã trải nhiều năm lãng du, thăm thú những di tích lịch sử và đền chùa, ngủ đậu ở những tu viện và lữ quán, tham gia những buổi sinh hoạt đọc và sáng tác thơ ở thôn làng cũng như thị thành. Họ tìm thấy trong lãng du cùng những gian nan vất vả đường trường một thứ tự do và một cách luyện rèn trí não. Cả ba đều trở thành những thi sư chuyên nghiệp.

Môi trường xã hội của ba người khác nhau về nhiều mặt. Basho sinh vào những năm đầu của triều đại Shogun Tokugawa, thể chế tướng quân đã thiết lập cực quyền quân sự ở Nhật Bản và rời đô từ Kyoto về Edo. Là con trai một điền chủ quý tộc Samurai, Basho được giáo dục kiến thức hoàn mãn về các tác giả và tác phẩm kinh điển Nhật Bản và Trung Quốc. Thời thanh niên, ông đã từng làm việc cho lãnh chúa địa phương, sau đó lên thành phố giữ một số chức trách hành chính trong

thời gian không lâu, rồi trở thành một danh sư dạy thơ liên hoàn. Sang tuổi ba mươi, ông bắt đầu chu du khắp đất nước, viết những bài thơ và du ký để đời.

Buson là con trai, có lẽ ngoài hôn thú, của một điền chủ giàu có. Thua kém Basho về địa vị xã hội nhưng nhiều tiền hơn, chàng thanh niên Buson tìm đường lên Edo học nhiều môn khác nhau cùng một lúc: vẽ, diễn kịch, thi ca và triết học Trung Hoa. Buson cũng thường xuyên xê dịch khắp nơi, kiếm sống bằng vẽ tranh và cuối cùng, về định cư hẳn ở cố đô Kyoto tại đó, ông trở thành một họa sĩ và thầy dạy thơ nổi tiếng.

Môi trường xã hội của Issa rõ ràng là thấp kém hơn. Là con trai của một nông dân ở một làng miền núi, Issa được nuôi dạy theo tinh thần Phật giáo dân dã và bước vào thế giới thơ nhờ một thầy giáo làng. Mười bốn tuổi, Issa khăn gói lên Edo xoay xở xin vào được một trường dạy *haikai* tự nhận là trực hệ từ thời Basho, như phần lớn các trường thời bấy giờ thường tự nhận như thế. Ngoài hai mươi, ông trở thành thầy dạy chính thức của trường để rồi ngay trong năm đó, bị thải hồi vì thiên hướng ‘nổi loạn’ và bắt đầu những cuộc lãng du của mình.

Thơ *haiku*, thoát kỳ thúy, rất chú ý đến thời gian và địa điểm, thiên về mở đầu bằng một chủ đề từ thơ cổ điển gắn với các mùa trong năm rồi thêm vào một hình ảnh thật điển hình. Sự nhấn mạnh vào thời gian

và nơi chốn là thiết yếu đối với những người viết haiku. Nét mô-típ mùa được gọi là *kinga* và ban đầu, một *haiku* sẽ không được coi là hoàn chỉnh nếu không có *kinga*. Trong bài thơ của Basho dẫn ra làm thí dụ ở trên, câu *aki fukaku* - “thu thăm thăm” hoặc “thu sâu thêm” - vừa mang màu truyền thống vừa chất chứa những liên tưởng và âm hưởng từ thơ cổ. Điều này đã thành luật, thậm chí còn có quy định là hình tượng về mùa bao giờ cũng phải xuất hiện ở câu thứ nhất hoặc thứ ba của bài thơ. Bài *haiku* của Buson vi phạm quy định đó và một độc giả chăm chú có thể hỏi mối liên hệ giữa chi tiết *yuki* (“tuyết”, cũng có nghĩa là “mưa tuyết”) bất ngờ ở câu thứ hai với con ngựa bi buốc hoặc chút tuyết khá bí ẩn ở cả hai bàn đạp, là như thế nào. Cũng theo mạch ấy, những con nhện trong bài của Issa là một mô-típ cổ truyền về tiết giữa hè. Những chủ đề cổ truyền của *haikai* - thu muôn, cơn mưa bất thình lình hạ, hoa nở mùa xuân, chim cu núi... - đem lại một cảm nhận về vị trí của con người trong chuyển động chu kỳ của trời đất.

Bài thơ của Basho in đậm nỗi niềm cô đơn tâm linh trước sự phù du của thế sự. Người đọc Nhật Bản dễ dàng gắn hình ảnh mở đầu bài thơ của Buson “Ngựa buốc rồi” cùng những liên tưởng về một trận mưa tuyết với sự trần trụi tinh thần và đau khổ vốn là định phận của chúng sinh. Những con nhện của Issa bận rộn dệt

mạng trong một thế giới mà ở đó công trình của chúng hoàn toàn tùy thuộc vào những cơn hứng hoặc tâm thế thất thường của người trông nom nhà cửa, nói cách khác, một thế giới mà mọi sự đều có thể lưu tồn hay đổ vỡ chỉ do những ngẫu nhiên. Cả ba bài thơ đều tiêu biểu cho cách tư duy Nhật Bản về hiện hữu, bắt nguồn từ văn hóa Phật giáo, đặc biệt là Thiền.

Nếu ở bề mặt một bài *haiku* là định vị thời gian và nơi chốn thì ở mạch ngầm bao giờ cũng là một suy tưởng đượm màu triết học Phật giáo về tự nhiên và sự vật, mà cốt lõi là ba ý niệm: “thế sự la phù du, mọi sự đều lệ thuộc và nhân sinh là khổ ải”. “Chức năng của *haikai*”, Basho nói, “là chỉnh lại ngôn ngữ thông thường”. Tinh thần của *haiku* đòi hỏi ngôn ngữ phải trong sáng rõ ràng, hình ảnh phải chính xác và độc đáo với những khoảng lặng hàm xúc. “Thơ cổ có thể nói về dương liễu”, cũng vẫn Basho nói, “*Haikai* thì cần những con quạ bắt sên trong một ruộng lúa”. Tính thực tại của hình ảnh, gần như chụp giạt được vào đúng khoảnh khắc phát lộ, khiến nó vừa phi truyền thống, vừa mang vẻ truyền thống, lại được tôn lên bởi những khoảng lặng không lời, điều đó tạo nên cái bí ẩn quyến rũ của thơ *haiku*. Một số nhà thơ hiện đại chủ nghĩa phương Tây đã có những thử nghiệm gần gũi với tinh thần của *haiku*, như Ezra Pound trong “Phác thảo cho XXX Cantos” và đặc biệt là Wallace Stevens trong

“Mười ba cách nhìn một con chim sáo⁽¹⁾”.

Từ chỗ là bộ phận cấu thành của *renga*, khổ thơ ba câu *hokku* trở thành độc lập và sự thay đổi thái độ đối với tính độc lập của nó thể hiện ở số lượng sáng tác của các nhà thơ. Basho viết khoảng một nghìn *hokku*, Buson ba nghìn và Issa ngót hai mươi nghìn. Ba bậc thầy, mỗi người theo cách riêng của mình, đã tiếp nối nhau vun trồng cho rừng hoa *haiku* đầy hương sắc. Cả ba trên giường lâm chung, còn trăng trời bằng *haiku*. Ra đi thanh thản nhất có lẽ là Buson. Cũng như Basho, Buson chết vào cuối đông, nhưng ông gọi bài thơ cuối cùng của mình là *Đầu xuân*. Bài thơ tả hoa mận trong vườn nhà ông bắt đầu trắng ra trong ánh sáng mờ mờ trước lúc rạng đông.

Đôi điều tìm hiểu nông cạn về loại thơ hàm súc này, xin trình bạn đọc kèm theo 30 bài của ba đại gia Basho, Buson và Issa để minh họa. Những bài này đều dịch (và đối chiếu) qua nhiều bản tiếng Anh và Pháp khác nhau và không máy móc bám sát số âm tiết (17) chuẩn mực.

1. Xin đơn cử một đoạn làm ví dụ:

*Among twenty snowy mountains
The only moving thing
Was the eye of the blackbird*
(Trong hai mươi ngọn núi tuyết phủ
Vật duy nhất cử động
là mắt con chim sáo).

MATSUO BASHO (1644 - 1694)

Ngay giữa Kyoto
nghe tiếng chim cu gù
tôi còn cào nhớ Kyoto

* * *

Thu thăm thăm
người hàng xóm của tôi
sống ra sao... tôi nào biết

* * *

Sương giá nửa đêm
ôi ta muốn mượn
áo gã bù nhìn

* * *

Con mèo cái
gầy rộc đi
vì tình ái và lúa mạch

* * *

Nửa đêm tỉnh giấc
đèn lục bắc
dầu lạnh cóng

* * *

Năm này qua năm khác
trên mặt con khỉ
một cái mặt khỉ

Thơ Haiku và ba đại gia Basho, Buson và Issa

* * *

*Tịch lặng
tiếng ve kêu
khoan vào đá*

* * *

*Cả anh ban mai rạng rỡ
hóa ra
cũng chẳng phải là bạn ta*

* * *

To Đông Pha lệch chiếc mũ giang hồ ngược nhìn bầu trời vẩn mây và Đỗ Phủ đội chiếc mũ phủ dày tuyết lang thang tận những miền xa thẳm. Ở nơi lều cỏ này, thời gian có thừa, ta đã tự tay làm một cái mũ che mưa bất chước cái mà Saigyô thương đội trong những khi một mình lang thang đây đó.

*Cuộc đời trên thế gian này
một túp lều tạm bợ
như lều của Sogi*

* * *

Bài thơ Lâm chung

*Chấn viễn du
giấc mơ của ta rập rờn trên
cánh đồng héo úa*

Dương Tường

YOSA BUSON (1716 - 1783)

Ta đi
người ở lại
hai mùa thu

* * *

Mát rượi
tiếng của quả chuông
khi nó rời chuông

* * *

Quanh ngôi nhà nhỏ
bị sét đánh
hoa dưa

* * *

Đêm ngắn
trên lớp lông sâu bướm
những hạt cườm sương

* * *

Đêm ngắn
đứt đoạn trong vũng nước cạn
một mảnh trăng lưỡi liềm

* * *

Một con thuyền neo ở bến
đi đâu rồi
mùa xuân?

Thơ Haiku và ba đại gia Basho, Buson và Issa

* * *

Hồi già Unkibo lưu lại ở Edo, Nakabushi, ông mua một thùng rượu gạo và lương thực đủ ăn trong một năm, và ở hoàn toàn biệt lập. Mùa hè, ngày nào ông cũng làm thơ haiku và ghi lại trong một quyển sổ.

Còn nhớ

người ở ẩn viết suốt mùa hè

mực của ta sao thơm ngào ngạt!

* * *

Những cánh hoa rơi

và dòng sông đón nhận

để lại cây mận trên bờ

* * *

Ngựa buộc rồi

tuyệt

ở cả hai bàn đạp

ĐẦU XUÂN, bài thơ cuối cùng

Trong hoa mận trắng

đêm vừa chuyển qua

ngày hôm sau

* * *

Dương Tường

KOBAYASHI ISSA (1763 - 1827)

Tuyết tan
làng bỗng ngập tràn
con nít

* * *

Đừng lo nhện hời
ta vốn cầu thả
chẳng chăm quét dọn nhà cửa

* * *

Ta đi chơi đây
bớ ruồi, hũy thư giãn
lâm tình đi

* * *

Trong lều của ta
rận ơi, bọn bay gây rac
lỗi tại ta

* * *

Suối thời gian niệm Phật
Ta vẫn không ngừng
giết muỗi

* * *

Cái thế gian ngu xuẩn này
Muỗi gây rận gây
trẻ con gây

Thơ Haiku và ba đại gia Basho, Buson và Issa

* * *

Nơi đường gian này
chúng ta dạo bước trên mái âm phủ
ngắm hoa

* * *

Một con người
một con ruồi
một căn phòng rộng mênh mông

* * *

Bên mộ con gái tôi, ba mươi ngày sau khi nó chết
Thu lộng gió
đây những đóa hoa đỏ thắm
xưa con thích hái

Bài thơ lúc lâm chung
Lọt lòng đã tẩm
chết lại tẩm
rõ ngấn ngơ!

Tiếng Việt s.o.s

Trong một bài trả lời phỏng vấn của báo *Thể thao - Văn hóa*, Giáo sư Cao Xuân Hạo nói nhiều về tình trạng đáng báo động hiện nay trong viết và nói tiếng Việt. Đây là một vấn đề mà Cao Xuân Hạo luôn trở đi trở lại trong những bài viết của mình như một điều canh cánh bên lòng. Chia sẻ mối ưu tâm đó của ông, tôi muốn được góp thêm một số suy nghĩ dưới đây:

1. Trong những lần gặp gỡ ít ỏi gần đây, hoặc khi tôi có việc vào Thành phố Hồ Chí Minh, hoặc khi Hạo ra Hà Nội họp, nguy cơ suy đồi của tiếng mẹ đẻ luôn là một đề tài trao đổi giữa hai chúng tôi. Hiện tượng viết sai, nói sai tiếng Việt phổ biến một cách đáng sợ. Làm sao không lo lắng khi mà trong khẩu ngữ hằng ngày cũng như trên sách báo và các phương tiện truyền thông đại chúng, những lỗi thô thiển về mọi mặt - từ ngữ chính tả, ngữ pháp... - luôn luôn chọc vào tai, vào mắt ta? Dù mở đài truyền thanh, truyền hình, hay giờ hú

họa một tờ báo nào đó, bạn đều có thể gặp những cách hành văn đại loại như: Với thành tích đó, đã đưa Công ty lên hàng đầu các cơ sở xuất khẩu, hay: Qua kết quả thực nghiệm, đã chứng minh sự đúng đắn của lý thuyết trên... Những câu cú què quặt, những lời dịch ngược nghĩa, ngô ngọng, tây không ra tây, ta không ra ta, đặc biệt là những chữ dùng sai, tràn lan và thường xuyên như cơm bữa. Xin dẫn một vài thí dụ:

- Nhạc sĩ Trần Tiến có một bài hát có cái tên khoa trương *Hà Nội những năm 2000*. Có điều lạ là không ai thấy thế là chướng. Những năm 2000 là gì? Là cả một khoảng thời gian từ năm 2000 đến năm 2999, là cả nghìn năm, là cả thiên niên kỷ thứ ba đấy. Không lẽ nhạc sĩ muốn Hà Nội vẫn cứ nguyên như những gì được gói gọn trong bài hát của mình?

- Cũng liên quan đến niên đại, người ta rất hay dùng cụm từ vô nghĩa *sau Công nguyên* nhất là trong những tài liệu lịch sử chẳng hạn: cuộc khởi nghĩa của Hai Bà Trưng kéo dài từ năm 40 đến năm 43 sau Công nguyên, nhà Lý dời đô đến Thăng Long năm 1010 sau Công nguyên... Tôi nói vô nghĩa là vì đến nay ta vẫn ở trong Công nguyên chứ chưa có bao giờ là sau Công nguyên cả. Công

nguyên là kỷ nguyên Thiên Chúa giáo lấy thời điểm Chúa Giê-xu ra đời làm mốc khởi đầu. Mốc đó tiếng La-tinh gọi là Anno Domini (Năm của Chúa). Trước cái mốc đó thì có thể nói là “trước Công nguyên”, nhưng từ đó trở đi thì nằm trong Công nguyên và Công nguyên chưa hề chấm dứt nên không thể nói “sau Công nguyên” được. Nếu muốn dùng chữ sau thì phải nói là “sau Thiên Chúa giáng sinh”.

- Một từ nữa bị dùng sai rất phổ biến, trong cả viết lẫn nói, là *Thánh A-La*. Trong Hồi giáo, A-La là Đấng Tối Cao tương ứng với Chúa Trời trong Thiên Chúa giáo. Thánh là người vì đức hạnh tôn giáo hoặc vì công trạng, kỳ tích lớn lao mà được tôn xưng và thờ phụng đời đời. Thánh thì có muôn vàn, nhưng Chúa chỉ có một. Vì vậy không thể gọi là *Thánh A-La* được.

2. Khuynh hướng lấy châu Âu làm chuẩn mực mà Giáo sư Cao Xuân Hạo gọi là *Dĩ Âu Vi Trung* (eurocentrisme), quả đã gây tác hại trong việc xây dựng ngữ pháp tiếng Việt. Người ta máy móc dựa vào mô hình mệnh đề của châu Âu, nhất là của Pháp, chủ từ + động từ + bổ từ để viết những câu ngô nghê kiểu như: *Tôi đã gửi các tài liệu cho ông, ngày mai ông sẽ nhận được chúng.*

Trong tiếng Việt, nói cũng như viết, bỏ từ thường được tính lược, để hiểu ngầm. Tôi đã gửi tài liệu cho ông, ngày mai ông sẽ nhận được, chỉ vậy là đủ, không cần phải *các* để chỉ số nhiều và *chúng* để bổ nghĩa cho động từ *nhận*. Người Việt nói (và viết): *Lùa vịt ra đồng*, chứ không *Lùa những con vịt ra đồng*, hoặc: *Hắn rút một điều thuốc châm lửa hút*, chứ không *Hắn rút một điều thuốc, châm lửa nó và hút nó*. Có lẽ cũng nên nhớ lại rằng trước kia, khi chưa tiếp xúc với văn minh, văn hóa và ngôn ngữ Pháp, rồi chịu ảnh hưởng của tiếng Pháp, trong tiếng Việt, cái đại từ nhân xưng số nhiều *chúng* hiếm khi được dùng hoặc nếu có, thì thường chỉ dùng cho người và loài vật, chứ không cho đồ vật. Và nhiều khi đại từ *nó* được dùng cho cả số ít lẫn số nhiều. Ta hãy cùng cụ Tú Xương nghe thiên hạ chúc nhau:

*Lẳng lẳng mà nghe nó chúc con
Sinh năm để bầy được vuông tròn
Phố phường chật hẹp người đông đúc
Bồng bế nhau lên nó ở non...*

Xin lưu ý: *nó* chứ không *chúng*, mặc dù rõ ràng đó là số nhiều.

3. Có một điều lạ kỳ là sau khi thống nhất nước nhà, hàng loạt từ địa phương ở miền Nam tràn ra miền

Bắc, dần dần lấn lướt, thậm chí thay thế những từ đã chuẩn hóa từ nhiều đời. Lợn lành chữa thành lợn què, đang trương biển *Công ty gạch hoa*, lại sửa thành *Công ty gạch bông*, đang *thiếp* mời lại sửa thành *thiệp* mời, đang *kem cốt* lại sửa thành *kem ly*. Trên thực đơn các cửa hàng ăn, các chữ *rang* và *rán* biến mất, nhất loạt thay thế bằng chữ *chiên*: *cơm chiên* thay vì *cơm rang*; *cá chiên*, *đậu chiên*, *khoai tây chiên* thay vì *cá rán*, *đậu rán*, *khoai tây rán*... Hiện tượng này nếu diễn ra theo chiều ngược lại, đem những từ miền Bắc thay thế lối nói quen thuộc của miền Nam, cũng là vô lối, không chấp nhận được.

4. Cuối cùng, xin tạm nêu dưới đây một số từ dùng sai thường gặp trong khẩu ngữ hằng ngày cũng như trên sách báo:

- *Cứu cánh*: Cứu cánh, nghĩa là mục đích tối hậu, hợp với *phương tiện* thành một cặp khái niệm. Bởi có từ tố “cứu” trong đó nên rất nhiều người, kể cả một số người viết chuyên nghiệp, dùng từ này với nghĩa cứu giúp, giải cứu.

- *Đào ngũ*: Từ này vốn không có, mà do đọc sai từ *đào ngũ*, nghĩa là bỏ trốn khỏi quân đội trong khi đang tại ngũ. Cho đến nay, vẫn còn nhiều người, kể cả các phát thanh viên trên đài, mắc lỗi

thô thiển này.

- **Thực sự ≠ thực thụ:** *Thực sự* có nghĩa là đích thị như vậy, không phải là giả; còn *thực thụ* nghĩa là đã chính thức nhận cương vị, nhiệm vụ hay chức trách của mình, không còn là tạm thời nữa. Một giám đốc thực thụ là một giám đốc đã chính thức nhậm chức. Không ít người thường dùng từ “thực thụ” theo nghĩa “thực sự”.

- **Đảo ≠ ốc đảo:** *Đảo* là một khoảng đất đá nhô lên giữa một vùng nước rộng lớn hơn (sông, hồ hoặc biển), còn *ốc đảo* là một khoảng có cây và nước ở giữa sa mạc. Hai từ hoàn toàn khác nhau về cả nghĩa cụ thể lẫn hàm ý, nhưng rất nhiều người thường dùng “ốc đảo” với nghĩa là “đảo”. Thậm chí, Đài Truyền hình Việt Nam có lần phát một vở kịch (tôi không nhớ tên vì mở đài giữa chừng) với cốt truyện diễn ra trên một hòn đảo, nhưng suốt các màn, lớp, các nhân vật đều gọi đảo là “ốc đảo”?

- **Quyền ≠ thẩm quyền:** *Quyền* là những gì có thể đòi hỏi hoặc được phép hưởng (lợi ích vật chất và tinh thần) theo quy định của pháp luật hay quy ước đạo lý còn *thẩm quyền* là tư cách về chuyên môn để xem xét nhận định, đánh giá. Rất nhiều

người đã dùng từ “thảm quyền” ở những chỗ lẽ ra phải dùng từ “quyền”.

- **Răn đe hay ngăn đe?** Về điểm này, cần phải giải thích một chút về từ nguyên: cặp từ này mới chỉ xuất hiện vào giữa thập kỷ 1960 khi Mỹ đẩy mạnh cuộc chiến tranh không quân phá hoại miền Bắc. Giới quân sự Mỹ gọi hành động này là *deterrence response*, tức là đánh phủ đầu để cảnh cáo và ngăn chặn việc ta đưa quân vào miền Nam. Cánh biên dịch chúng tôi (hồi đó tôi là cán bộ biên dịch ở Ủy ban điều tra tội ác chiến tranh của đế quốc Mỹ ở Việt Nam) bàn với nhau, tham khảo cả ý kiến của Giáo sư Đặng Chấn Liêu, một chuyên gia hàng đầu về tiếng Anh, và cuối cùng thống nhất dịch là *phản ứng ngăn đe* (hàm ý vừa ngăn chặn vừa đe dọa). Vậy là từ *ngăn đe* có trước, rồi sau đó người ta đọc chệch thành *răn đe* và viết rập theo như thế luôn. Đời sống ngôn ngữ có những phát triển thật bất ngờ: về sau, bất cứ khi nào tôi viết *ngăn đe*, người ta đều sửa thành “răn đe”! Tôi tò mò hỏi Đại từ điển tiếng Việt của Bộ Giáo dục và Đào tạo và Trung tâm Ngôn ngữ và Văn hóa Việt Nam ra tra: hỡi ôi, trong đó chỉ có từ mục *răn đe* mà không có *ngăn đe*!

● **Điều nghệ hay diệu nghệ?** Hiển nhiên, *điều nghệ* là do đọc chệch từ *điều nghệ* mà ra. *Điều nghệ* là từ Hán - Việt trong đó *điều* (cũng là thành tố của các từ *tuyệt diệu*, *huyền diệu*, *điều kỳ*, *điều kế*...) nghĩa là hay, giỏi, khéo, tài và *nghệ* nghĩa là nghệ. *Điều nghệ* là giỏi nghề, có kỹ thuật tài tình. Còn *điều nghệ* là một ghép nối giữa một thành tố thuần Việt (*điều*) với một thành tố Hán (*nghệ*), tựa như “very giỏi” vậy. Vậy mà khốn thay, thiên hạ hầu như chỉ một mực nói và viết *điều nghệ* thay vì *điều nghệ*! Một lần nữa, tôi giờ “Từ điển tiếng Việt” để kiểm tra và một lần nữa tôi lại sửng sốt và thất vọng đến ngao ngán: không hề có từ mục *điều nghệ* mà chỉ có *điều nghệ* mà thôi! Song tôi cũng có một an ủi: tất cả các “Từ điển Việt - Anh” của Giáo sư Bùi Phụng đều có từ mục *điều nghệ* và không có *điều nghệ*.

Khi mà một bộ sách tra cứu như “Đại từ điển tiếng Việt” do các cơ quan có thẩm quyền như Bộ Giáo dục và Đào tạo và Trung Tâm Ngôn ngữ và Văn hóa xuất bản, cũng mắc những sai sót sơ đẳng đến thế thì rành là chỉ còn nước phát tín hiệu S.O.S. thôi! Thiết tưởng, có nói người ta đang tàn sát tiếng Việt cũng không ngoa.

2/2002

World Cup hay nạn “tây bồi”

Từ *world cup* xâm nhập tiếng ta từ năm 1994, khi giải vô địch bóng đá thế giới được tổ chức tại Mỹ và từ đó đến nay nghiêm nhiên chiếm chỗ của từ *cúp thế giới* trên các phương tiện truyền thông của ta. Thật vậy, giờ đây trên báo chí cũng như đài phát thanh và truyền hình, khi nói đến giải vô địch bóng đá thế giới, người ta hầu như không dùng từ *cúp thế giới* mà chỉ toàn là *world cup*, *world cup*, *world cup*. Điều tương tự đã xảy ra với từ *mundial* trong những năm 1980 và đầu 1990. Báo chí ta có cái tật dùng chữ theo quán tính, hề quen với từ nào là cứ thế xài suốt. Giải vô địch bóng đá thế giới, khi được tổ chức ở nước nào, thì dùng tiếng nước đó để gọi vì sự tôn trọng nước chủ nhà, thí dụ: năm 1982 tổ chức ở Tây Ban Nha thì gọi là *Mundial 1982* hay *Espana 1982*; năm 1986 ở Mê-xi-cô thì gọi là *Mundial 1986* (Mê-xi-cô cũng là nước nói tiếng Tây Ban Nha) hay *Mexico 1986*; năm 1990 ở Italia thì gọi là *Mondiale 1990* hay *Italia 1990*; năm 1994 ở Mỹ thì gọi là *World Cup 1994* hay *U.S.A 1994*. Suốt

World Cup hay nạn “tây bồi”

từ năm 1982 đến 1994 theo cái trốn từ *Espana* 1982 qua *Mexico* 1986, các báo hễ nói đến cúp bóng đá thế giới là cứ “Mundial” mà “phang”, kể cả khi nước đăng cai là Italia (nói có sách, mách có chứng, xin giờ lại báo chí thời đó mà coi). Rồi đến U.S.A. 1994, xuất hiện từ *world cup*, thay thế ngôi độc tôn của từ *mundial* cho đến nay.

Tôi tuyệt đối không phải là người thuần túy chủ nghĩa, bài trừ việc dùng tiếng nước ngoài, mà, trái lại, luôn ủng hộ xu hướng hội nhập những từ quốc tế thông dụng để làm giàu cho tiếng ta. Nhưng hiện tượng lạm dụng từ *world cup* đến độ gần như xóa bỏ hẳn từ mẹ đẻ như đã nói ở trên, mà không cần biết nguyên do tại sao người ta dùng từ ấy, tôi cho là vô lối và kệch cỡm, thậm chí, nói cách nào đó, đáng khép vào “trọng hình” như Dante xưa đã bỏ địa ngục một nhà văn phạm tội “bất hiếu với tiếng mẹ đẻ”. Hãy thử lắng nghe các phát thanh viên các đài phát thanh và truyền hình của ta từ trung ương đến địa phương trệu miện phát âm cái từ tiếng Anh đó mà coi: “ươ cúp”, “ươ cắp”, “ươ cốp”... đủ kiểu, nhưng rất hiếm khi đọc chuẩn, tóm lại là... hơi bị “bồi”, trong khi đó, ba tiếng “cúp thế giới” đơn giản, gọn tiện thì không chịu dùng. Phải chăng đây là cái thói sính dùng tiếng “Tây bồi” đang gần như trở thành một thứ dịch bệnh. Tôi thấy nhiều cô, cậu một chữ tây bẻ đôi không biết, nhưng hễ gặp nhau là “He-lô” (nhiều khi là “He-nô”) rồi rít. Cái bớm tiêm, không ít người, kể cả

một số y tá, gọi là “xi-lanh” (từ tiếng Pháp *cylindre* nghĩa là hình ống, hình trụ, khác hẳn *seringue* là bơm tiêm). Tắm nệm trải giường, tiếng Pháp là drap, lắm người cứ gọi là “ga”, thậm chí tại một cuộc triển lãm, tôi đã thấy một bức tranh ghi đầu đề là: Khóa thân trên ga, khiến đa số người xem nghĩ là khóa thân trên sân ga xe lửa? Không biết từ khi nào người ta đã quen dùng rất phổ biến cái từ “mô-đen”⁽¹⁾ theo nghĩa: hiện đại - hề thấy cái gì có vẻ tân kỳ là xuýt xoa: “Mô-đen quá!” Cách đây vài tháng khi vở kịch múa *Đêm không lời* được công diễn ở Nhà Hát thành phố Hà Nội, người ta đã viết rất to trên băng quảng cáo và in rất rõ trên tờ chương trình: *Model ballet!* Những lỗi kể trên tuy phổ biến, nhưng là của những người bình thường. Còn đây là của một nhà văn rất nổi tiếng: trong một truyện ngắn đăng trên một số Xuân của báo “Người Cao Tuổi” viết dưới hình thức một bức thư tâm sự rất nghiêm túc, tác giả nói trên đã đặt vào miệng nhân vật chính của mình câu tiếng Pháp như thế này: “*Pour avoir amour, on doit aventure quelque chose*” và không quên dịch sang tiếng Việt ở câu tiếp theo: “Muốn có tình yêu, người ta phải mạo hiểm tí chút”. Xin thề đây không phải chuyện cười!

Hôm vừa rồi, một người bạn, thấy tôi phàn nàn về

1. Do lẫn lộn với từ “mô-đec”. *Moderne* (tiếng Pháp), *modern* (tiếng Anh) mới là hiện đại, còn *modèle* tiếng Pháp, *model* (tiếng Anh) là: kiểu mẫu, người mẫu

World Cup hay nạn “tây bồi”

hiện tượng tiếng “tây bồi”, đã thân ái phê bình tôi như thế này: “Ông buồn cười thật? Ngay đến tiếng ta cũng đầy những hiện tượng “bồi” nữa là tiếng tây. Ông có xem cái phim *Lời thề Hypôcrát* trên truyền hình không? Trong phim, một ông có vợ bị chết khi ở cữ do sự vô trách nhiệm của bác sĩ phụ trách, song vì ân nghĩa trước kia, ông ta đã tự nguyện làm đơn xin miễn tố. Thế nhưng tất cả các nhân vật trong phim - toàn là giáo sư, viện trưởng, bác sĩ, có nghĩa là trí thức cao cấp cả - khi nhắc đến lá đơn ấy thuần gọi là “đơn bãi miễn”! Mà như thế hàng chục lần, toàn từ miệng các vị trí thức ấy cả? Tôi hiểu ông có lý khi phát tín hiệu S.O.S. tiếng Việt. Nhưng nào có ai nghe ông đâu, ông buồn cười thật đấy!”.

12/2002

Đính chính hộ giáo sư Hoàng Nhân

Tôi vừa đọc bài *Sự đổi mới nghệ thuật viết của nhà văn hiện đại Pháp Georges Perec* kí tên Giáo sư Hoàng Nhân, đăng trên báo *Kiến Thức Ngày Nay* số 66 (15/8/1991). Bài viết có nhiều chỗ sai. Xin đính chính hộ tác giả một vài điểm:

1. Ngay sau đoạn mở đầu, giáo sư Hoàng Nhân liền nhắc đến cuốn “Một tiểu luận nhỏ mời đi khám phá nghệ thuật tinh tế của con đường thẳng vào thực tại” của G. Perec viết chung với J. Roubaud (báo in sai thành Reubaud) và P. Lasson. Nguyên văn tựa đề tiếng Pháp của cuốn này là: “Petit Traité invitant à l’art subtil du go”. Giáo sư Hoàng Nhân của chúng ta tưởng “go” là tiếng Anh bèn phỏng đoán mà dịch là “con đường thẳng vào thực tại”!!! Và còn mở ngoặc giải thích: “đó là một công thức nói rõ quan niệm của ông về văn chương”!!! Thực ra “go” là một trò của Nhật Bản chơi bằng những quân trắng và đen trên một bàn cờ có kẻ

19 đường cắt nhau thành 361 dấu thập, người nào chiếm được phần hơn trên bàn cờ và bắt được nhiều quân của đối phương sẽ thắng cuộc. Nhà thơ Jacques Roubaud, đồng tác giả cuốn sách này, trong phần viết của mình, nói về những thể nghiệm thơ trên nguyên lí và cấu trúc trò “go” đầy biến hóa này. Vậy phải dịch tựa đề cuốn sách được nhắc tới, là “Khái luận nhỏ mời đi vào nghệ thuật tinh tế của cờ go”.

2. Ở một đoạn khác, ông Hoàng Nhân viết: “Trong tác phẩm *Oulipo* (1973), Perer đã đổi mới sức mạnh ngôn từ của tiểu thuyết và phê phán lối phê bình theo thời thượng lúc bấy giờ”. Và ông trích dịch một đoạn như sau:

“Tham vọng của *Scriptor*, câu chuyện của anh ta, sự quan tâm thường xuyên của anh ta, trước tiên là đạt được một sản phẩm độc đáo và có ý nghĩa giáo dục, một sản phẩm có thể có một sức mạnh kích thích sự xây dựng, lối tường thuật, *bố cục*, hành động, nói tóm lại, về cách viết một cuốn tiểu thuyết ngày nay. *Bây giờ*, anh ta nói về hoàn cảnh của mình, về sự thích nghi hay không thích nghi của anh, *thị hiếu tiêu thụ* của anh, như người ta nói, đến mức *ngu ý đồ vật hoá*, anh muốn, *cảm hứng* về một chỗ dựa lý thuyết theo sở thích ngày nay khẳng định điều *tuyệt đối* ưu tiên của *ý nghĩa*, đào sâu công cụ dành cho mình, công cụ mà anh sử dụng lâu nay

không đau đớn gì, không phải anh muốn giảm nhẹ mâu thuẫn trong việc ghi chép, cũng chẳng phải anh không hay biết gì điều đó, nhưng mà vì anh tin rằng có thể hoàn thành theo một qui phạm nào đó được số đông chấp nhận, chấp nhận vốn anh không phải là một trọng lượng chết, một sự gò bó ức chế, nhưng, grosso modo, một chỗ dựa kích thích"¹ (G. Perec, *Oulipo, Văn chương tiềm lực*, Nxb Gallimard).

Trước hết, xuất xứ đoạn này không phải từ *Oulipo* như giáo sư Hoàng Nhân đã lẫn lộn. *Oulipo: Atlas de littérature potentielle* (*Oulipo: Tập đồ giải về tiềm văn học*), (NXB Gallimard, tủ sách "Idées", 1981) là một tập hợp những bài viết của nhiều tác giả về nhóm Oulipo mà Perec là một thành viên. *Oulipo* là cách gọi tắt của *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Xưởng tiềm văn học) do Raymond Queneau cùng một số nhà văn tiên phong sáng lập (về nhóm này, tôi đã đề cập đến trong bài *Luyện võ cho văn* đăng trên tuần báo *Văn Nghệ* ngày 11/6/1988). Không biết giáo sư Hoàng Nhân lược được đoạn này ở đâu mà lại ghi xuất xứ từ *Oulipo*? Thực ra, nó ở chương cuối *Post Scriptum* (Tái bút) của cuốn tiểu thuyết "La Disparition" (Mất tích) của Perec, cuốn sách được coi là một "kì tích Hercule" vì suốt hơn 300 trang không có một chữ cái "e" nào. Xin chép nguyên văn ra đây:

1. Những chỗ in chữ nghiêng trong đoạn trích này là do tôi (D.T)

“L’ambition du *Scriptor*, son propos, disons son souci, son souci constant, fut d’abord d’aboutir à un produit aussi original qu’instructif, un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l’affabulation, disons, d’un mot, sur la façon du roman d’aujourd’hui.

Alors qu’il avait surtout, jusqu’alors, discoursu sur sa situation, son moi, son autour social, son adaptation ou son inadaptation, son goût pour la consommation allant, avait-on dit, jusqu’à la chosification, il voulut, s’inspirant d’un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l’absolu primat du signifiant, approfondir l’outil qu’il avait à sa disposition, outil qu’il utilisait jusqu’alors sans trop souffrir, non pas tant qu’il voulait amoindrir la contradiction frappant la scription, ou qu’il l’ignorait tout-à-fait, mais plutôt qu’il croyait pouvoir s’accomplir au mitan d’un acquis normatif admis par la plupart, acquis qui, pour lui, constituait alors, non un poids mort, non un carcan inhibant, mais, grosso modo, un support stimulant”. (Georges Perer. *La Disparition*, pp. 309-310. Denoel, Paris. 1969).

Ở trên tôi đã in nghiêng những chỗ dịch sai, giờ chỉ phân tích một vài lỗi chính. *Scriptor*, mà giáo sư Hoàng Nhân để nguyên như là tên riêng nhân vật, đơn giản là văn sĩ, nhà văn thôi. Còn chữ *propos* ngay sau đó đâu phải là câu chuyện, mà là ý định, ý đồ. *Affabulation* là kết

cấu cốt truyện khác với bố cục. *Signifiant* (giáo sư Hoàng Nhân dịch là *ý nghĩa*) là thuật ngữ âm vị học, đối lập và gắn liền với *signifié*, hai thuật ngữ này, trong tiếng Việt, chưa thống nhất cách chỉ danh, có người gọi *signifiant* là tác hiệu và *signifié* là thụ hiệu, người khác lại gọi *signifiant* là năng biểu và *signifié* là sở biểu (tôi nghiêng về cách gọi sau này). Có thể định nghĩa gọn như sau: *signifié* là nội dung ngữ nghĩa của kí hiệu (*signe*), còn *signifiant* là biểu hiện vật chất của kí hiệu, chuỗi âm vị làm giá đỡ cho một ngữ nghĩa. Dịch *signifiant* là *ý nghĩa* kể như không có ý niệm gì về âm vị học cả. Kể ra thì còn nhiều, nhưng e làm mệt người đọc. Tuy nhiên, dịch sai những từ riêng lẻ là chuyện vặt, điều cơ bản là vị giáo sư của chúng ta trong khi định truyền đạt lại quan điểm của Percec lại tỏ ra chẳng hiểu tác giả định nói gì. Vậy, xin tạm dịch thoát lại đoạn trên như sau để tham khảo:

“Tham vọng của “Văn Sĩ”, ý định của hắn, nói chính xác là mối ưu tâm của hắn, mối ưu tâm thường xuyên của hắn, trước hết là đạt đến một sản phẩm vừa độc đáo vừa có ý nghĩa giáo dục, một sản phẩm hắn sẽ có, sẽ có thể có khả năng kích thích đối với việc xây dựng, trần thuật, kết cấu cốt truyện, hành động, nói tóm lại, đối với cung cách của tiểu thuyết ngày nay.

Từ đầu đến giờ, hắn chủ yếu thuyết về tình thế của hắn, cái tôi của hắn, môi trường xã hội của hắn, sự thích nghi hay không thích nghi của hắn, sở thích của hắn rất

hám tiêu dùng đến mức vật hoá, như người ta nói, và trong khi làm vậy, hấn muốn phỏng theo một giá đỡ học thuyết cho cái thị hiếu hiện nay một mực khẳng định sự ưu đẳng tuyệt đối của cái năng biểu, mà tìm hiểu sâu hơn cái công cụ hấn nắm trong tay, cái công cụ mà hấn vẫn sử dụng từ trước tới nay không đến nỗi phải chịu đựng quá đáng, chẳng phải vì hấn muốn giảm thiểu cái mâu thuẫn ngáng trở việc viết lách hoặc hoàn toàn không đếm xỉa đến nó, mà đúng hơn là hấn cho rằng có thể thực hiện giữa một vốn kinh nghiệm chuẩn mực được đa số chấp nhận, một vốn kinh nghiệm mà bấy giờ, đối với hấn, không phải là một quả tạ vô ích, một cái gông kiềng chề, mà đại thể là một giá đỡ có sức kích thích”.

3. Ở đoạn cuối, giáo sư Hoàng Nhân viết: “Perec là nhà văn hiện thời của nước Pháp đã đạt đến tính chất dễ đọc thật hoàn hảo”. Dễ đọc? Perec không bao giờ dễ đọc, ngay cả đối với lớp trí thức Pháp. Bằng chứng là chỉ một đoạn không đầy 200 từ mà một người chuyên giảng dạy văn học phương Tây như giáo sư Hoàng Nhân đã hiểu sai gần hai mươi chỗ.

30/9/1991

Tạm góp ý với ông Trần Mạnh Hảo

Tôi vừa đọc bài *Nhân đọc Bổng Chữ, bàn về chữ và nghĩa* trong thơ của ông đăng trong tạp chí *Văn nghệ quân đội* số tháng 7-1994. Tôi rất lấy làm ngạc nhiên và thực thà không hiểu làm sao người ta có thể bàn luận học thuật với một phương pháp phi học thuật như vậy, một trình độ kiến thức lố mỗ và một thái độ chủ quan đến thế. Nay xin mạo muội góp với nhà thơ một vài ý kiến về những lầm lẫn thuộc loại “chữ và nghĩa” của ông.

1. Mở đầu bài phê phán tập thơ *Bổng Chữ* của Lê Đạt, Trần Mạnh Hảo dẫn Bạch Cư Dị: “Thơ, tình là gốc, chữ là ngọn, âm thanh là hoa, nghĩa là quả”. Và P. Valéry: “Thơ là sự giao động của âm thanh và ý nghĩa (chữ “giao động” do tôi gạch dưới: đáng lẽ phải viết là “dao động”). Tiếp đó, ông giảng giải rằng “không có nghĩa, chữ nhìn chung chỉ là cái xác không hồn”. Rồi ông kết tội Lê Đạt “không chấp nhận lối đi

ngữ nghĩa trong thơ mà Bạch Cư Dị đã đề cao, phủ nhận ý nghĩa thông thường của chữ”, tóm lại, “loại bỏ nghĩa ra khỏi chữ”.

Khởi cuộc, ông đã lẫn lộn các từ: *nghĩa*, *ngữ nghĩa* và *ý nghĩa*, đánh đồng cả làm một. Thực ra, đó là ba khái niệm khác nhau. *Nghĩa* là điều được biểu đạt bởi một từ hoặc một cụm từ với tính cách là tín hiệu, và *ngữ nghĩa* (học) là môn học nghiên cứu về ngôn ngữ trên bình diện nghĩa. Còn *ý nghĩa* thì bao quát hơn, đó là tổng hòa của nghĩa, ngữ nghĩa, nghĩa cụ thể, nghĩa ẩn dụ với ý, tứ nằm sau bề mặt từ ngữ. Người ta thường nói ý nghĩa của một câu, một đoạn, một bài hay một tác phẩm chứ không nói ý nghĩa của một chữ, một từ. Nếu thấu đạt dù chỉ chừng nấy, ắt Trần Mạnh Hào đã không ngộ nhận rằng Bạch Cư Dị “đề cao lối đi ngữ nghĩa”.

Còn câu của P. Valéry mà ông đã dẫn, nguyên văn như sau: “Le poème est une hésitation entre le son et le sens”, đáng lẽ phải dịch là “Thơ là một sự do dự giữa âm và nghĩa (tôi gạch dưới để nhấn mạnh chỗ sai trật của lời dịch mà ông đã dẫn: *sự do dự* chứ không phải *sự dao động*, *giữa* chứ không phải *của*, *nghĩa* chứ không phải *ý nghĩa*) ý nói người làm thơ luôn đứng trước một lựa chọn: nên thiên về âm hay về nghĩa. Ta thấy rõ hơn ưu tâm của Valéry cũng là đưa thơ qua bên kia giới hạn ngữ nghĩa.

Bắt đầu đi lạc, nên ông tiếp tục lạc suốt cuộc, mỗi

lúc một xa. Những phán xét của ông, do vậy, thành ra không địa chỉ, chẳng có gì liên quan đến tập *Bóng Chữ*. Khi tuyên bố chống lối di ngữ nghĩa, chống lối đọc tuyến tính duy lý, chống “hàng hóa hóa” chữ, nghĩa là khoanh hẹp chữ vào trong nghĩa “tiêu dùng”, tức tự vị, Lê Đạt không hề nhằm vô nghĩa hóa chữ, mà là mở thêm cho nó những chiều, bề khác. Trong ròng rã mấy chục năm làm “phu chữ”⁽¹⁾ tìm tiếng nói thơ của riêng mình, Lê Đạt chỉ nhằm vượt lên cái tuyến tính đơn giản và đạt tới đa nghĩa.

2. Đã không hiểu đúng về ngữ nghĩa học (séman-tique) và âm vị học (phonologie), Trần Mạnh Hảo lại càng lơ mờ về tâm phân học (psychanalyse). Hãy nghe ông nói về vô thức: “Vô thức chính là âm bản, phiên bản, phó bản của ý thức, của tư duy”. Dem đối lập vô thức với ý thức như là một âm bản, phiên bản, phó bản của ý thức nhằm phủ nhận vai trò của nó trong sáng tạo, ông lại một lần nữa ngộ nhận! Vô thức là cái phía bên kia mà ý thức không với tới được. Nói đơn giản, trong cấu trúc của tâm thần (psychisme), vô thức chính là đối trọng của siêu ngã - cái thành phần thường xuyên kiểm soát cái tôi - để lấy lại thăng bằng cho bản ngã.

1 Thực ra tôi không thích chữ “phu chữ” của Lê Đạt lắm, bởi nó chỉ gọi cái cực nhọc của công việc làm chữ, mà hút mắt phía bù lại là niềm vui sáng tạo.

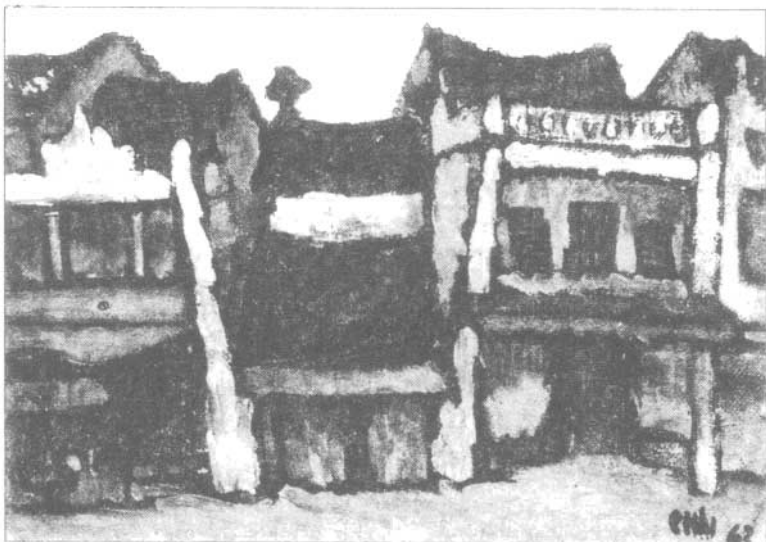
Vận hành của vô thức thường có tác dụng giải phóng ức chế. Là người làm thơ, ông hẳn có những lúc cao hứng bật ra những câu hay bất ngờ mà không liên quan gì đến vốn hiểu biết về thi luật, thi pháp. Xin mách với ông đây là lúc vô thức vận hành đó.

3. Thật ra, bài viết của Trần Mạnh Hào xới lên nhiều vấn đề về thơ có thể bàn cãi rất lý thú, như quan hệ giữa con âm, con chữ và từ ngữ trong thơ, cảm và hiểu trong đọc thơ v.v... Tiếc rằng, ở đây không đủ tiền đề cho một cuộc tranh luận học thuật, khi một bên đối thoại quá nhiều nhiệt tình nhưng thiếu những hiểu biết sơ đẳng cần thiết về ngôn ngữ học và các nhánh của nó như âm vị học, ngữ nghĩa học.

Vậy, xin khát để một dịp khác khi nhà thơ Trần Mạnh Hào bình tâm lại, tìm hiểu thêm về những vấn đề trên với một cách đọc bớt tuyến tính duy lý hơn.

Phần II

MỸ THUẬT



Phố
Sơn dầu

Có một thế giới Phái

Chiều 22-12-1984, tại cuộc họp mặt cộng tác viên của một tờ báo trung ương nhân dịp tất niên, gần đến bốn giờ, một nhà thơ quân đội nhìn đồng hồ, đứng dậy: “Tôi xin lỗi phải bỏ dở cuộc họp để đến dự khai mạc triển lãm của họa sĩ Bùi Xuân Phái, một sự kiện mà người Hà Nội đã chờ đợi từ bao năm nay”.

Đúng vậy, người Hà Nội - và không chỉ người Hà Nội - từ lâu đã chờ đợi cuộc triển lãm này. Một phòng tranh ngót nghét 120 tác phẩm, phần lớn là sơn dầu, cộng thêm một số bột màu, kí họa, cắt dán... kích thước khiêm tốn, không bức nào vượt quá diện tích một mét vuông. Một tỷ lệ không đáng kể so với khối lượng sáng tác khổng lồ của Bùi Xuân Phái từ trước tới nay (người ta nói đùa là những đứa con tinh thần của Phái đã lang bạt chân trời góc biển, trong nước, ngoài nước, không cách chi tập hợp lại cho đủ). Nhưng cũng vừa đủ để cho ta thấy một thế giới: *Thế giới Phái*.

Không phải về bất kỳ nghệ sĩ nào, nhà văn, nhà

thơ nào, ta cũng có thể nói là người đó đã tạo nên thế giới riêng của mình, trừ phi, cao hơn cả nhân cách và cá tính độc đáo, tác phẩm của anh (hoặc chị) ta bày ra một cõi tâm linh đích thực mà, khi phiêu du trong đó, ta không thể không tấm nuần cái tinh thần khôn diễn tả nổi bằng lời của nó. Tôi, tôi nói: thế giới Phái như người ta nói thế giới Picasso, thế giới Chekhov, thế giới Rimbaud...

Vậy đó, tôi sung sướng thả mình trong thế giới Phái. Để ngắt ngảy với những bao la trời nước, doi sông, cồn cát, những con thuyền nằm trên bến nghe biển thở từng hơi sóng mặn. Để ngăn ngợ trước cái duyên lệ - lem của những cô gái hồn nhiên làm đẹp trước gương, những cảnh hậu trường chèo. Và nhất là để trầm mặc hòa đồng cùng tiếng nói rêu phong của những phố cổ Hà Nội, phố cổ Hội An hay những phố đường rừng mạn ngược. Con mắt của Bùi Xuân Phái dôi vào sự vật, tôi nghĩ, có chút gì na ná như cái da diết trong cách nhìn của Cézanne, người khai phá mở đường cho hội họa hiện đại Pháp. "Khi tôi nhìn cái gì", Cézanne nói, "mắt tôi như bị đóng đinh vào đó. Tôi không dám ngoảnh đi, sợ mắt mình xoạc rách". Chính bởi thế nên Bùi Xuân Phái đã phát hiện thấy trong cái nôm tục thường nhật những gì vi tế nhất, cũng là bình dị nhất mà ta dễ bỏ qua mặc dầu luôn luôn nằm trong tầm nhìn và cảm thụ của ta. Ai có thể, như Phái, đọc được tâm sự phớt trên những

mái nhà đọng hàng thế kỷ sương mưa, trên những mảng vữa lở lói, những bức tường rêu phủ nham nhở, trên những đầu hồi nhà, trên những ngọn đèn đêm chao đưa trên dây điện giăng ngang một ngã tư? Nhà thơ nào đã từng, như Phái, bắt được nhịp đập thơ xao xuyến của Hà Nội “ba mươi sáu phố phường”, Hà Nội xưa “ngàn năm văn vật”?

Không hề là nhạc sĩ, Bùi Xuân Phái lại nắm rất vững một thủ pháp tinh tế trong sáng tác nhạc: “Biến tấu trên một chủ đề”. Cũng một góc phố Hàng Mắm hay Hàng Bạc, Hàng Nón hay Phất Lộc, anh cho ta vô vàn biến tấu, vô vàn dạng, không trùng lặp, mỗi dạng chứa đựng một tâm trạng riêng, mỗi dạng lung linh một sắc độ ánh sáng mới (như trên bảy nốt nhạc sắp xếp theo vô số cách, thay đổi tiết tấu nhịp phách, các nhà soạn nhạc cổ, kim, đồng, tây đã mang đến cho nhân loại biết bao điều kì diệu của âm thanh!). Ai đếm được bao lần Phái trở lại với chủ đề hóa trang chèo, với ngôi đền Bạch Mã, với cây đa Ngõ Gạch, với những tấm bia Văn Miếu? Tôi hiểu sự hãnh diện của những Việt kiều xa nước có được một hoặc vài bức Phái - dù chỉ thuộc loại “mini” - treo trên tường nhà mình. Một trí thức ở Paris viết thư về cho bạn: “... Mình có đến nhà mấy vị có máu mặt (tức là có tiền), họ treo tranh xấu dễ sợ. Càng thấy nhớ anh Bùi Xuân Phái. Và nhớ cái câu (không biết của ai?): “Quand on voit la têtes des gens auxquels Dieu ac-

corde la fortune, on comprend son mépris des richesses” (Khi ta thấy mặt mũi những kẻ được Thượng đế ban cho tài sản, ta chợt hiểu Người khinh rẻ của cải nhường nào). Mới biết giáo dục thẩm mỹ ở đây (tức là ở Pháp) cũng khó... không phải ở gần Picasso (về địa lý) thì đương nhiên là *rạng* đâu. Ngồi coi lại mấy tấm ảnh màu chụp tranh anh Phái, bỗng thấy thèm nó trên tường như tâm hồn thèm cửa sổ...”.

Ngôn ngữ tạo hình của Phái là một mà cũng là đa bội: Vẫn là cái đậm đà nhân hậu ấy, cái duyên mộc ấy, mà khi thì trầm mặc hiền triết, khi thì tươi ngon như trái dưa hấu vừa bổ, thảng hoặc lại hồn nhiên đến độ tường như vụng về tựa nét vẽ trẻ thơ không thể bắt chước, có lúc lại lung linh một thứ hiện thực diễm ảo như trong những bức thể nghiệm trừu tượng.

Ở mảng chân dung - chiếm một tỷ lệ không nhỏ trong phòng tranh - tôi lặng ngắm mãi bức *Người đàn bà quàng khăn* vẽ năm 1964. Tình cờ, đứng kề bên tôi lại chính là người mẫu của tác phẩm đó vốn cũng là một nữ họa sĩ. Chị nói với tôi. “Hai mươi năm xem lại, càng thấy phục thần bút có thể gọi là tiên tri của cụ Phái. Đúng là cụ đã nắm bắt được cái thần không những của bây giờ, mà của cả mai sau. Cứ như cụ đã vẽ đời tôi vậy”. Cùng một niên hiệu 1964 với tác phẩm này, có bức *Phố Hàng Bông Nhuộm* trong sưu tập của ông Lâm “cà-phê” treo ở ngay góc bên phải cửa vào. Đắm trong

Có một thế giới Phái

cái chất “thăng-Long-thành-hoài-cổ” chính hiệu này, tôi chợt nghĩ: thiếu vắng phần lớn những tác phẩm của thập kỷ 60 này, “thời kỳ nâu” của Bùi Xuân Phái (nói như cách người ta gọi một trong những chặng đầu lộ trình Picasso là “thời kỳ xanh”), lộ trình hội họa của anh được giới thiệu ở đây dường như khuyết đi một cái mốc khá quan trọng. *Où sont les neiges d'antan?*

Bùi Xuân Phái, như tôi thấy, biết vẽ cả cái không - hiện - diện. Trong những tranh đẹp nhất của Phái, bỗng bồng những hiện diện không-hiện-diện tạo nên cái chiều thứ tư giao nối không gian-thời gian. Đứng trước một *Ô Quan Chưởng* đắm màu hoàng hôn, tôi cứ nghe ngân nga hoài cái âm hưởng Thanh Quan... “Lối xưa xe ngựa hồn thu thảo / Nền cũ lâu đài bóng tịch dương...”. Ở một ngoẹo đường khuya nọ, có lúc tôi tưởng như sắp nhô ra một bác gánh phở rong với chiếc mũ “phớt” điển hình đến độ đã trở thành thành ngữ... Và rất nhiều lần, tôi có cảm giác gần như xác thực là một số tranh phố Phái tỏa ra mùi hoa sữa, cái mùi hương rất Hà Nội, rất mùa thu Hà Nội, nôn nao như gom ngàn luyến nhớ.

Cảm ơn Bùi Xuân Phái cùng cái thế giới anh đã tạo nên. Tôi cứ nghĩ chân thật và hồn nhiên rằng, đền đáp những gì anh đã cho cuộc đời bây giờ và mai sau, đời sẽ trả lại anh tấm hộ chiếu đi vào bất tử.

23/12/1984

Bùi Xuân Phái - Những nghịch lý

Tôi thường nghĩ về Bùi Xuân Phái như một tập hợp những nghịch lý.

Bậc thầy lớn ấy, tôi có cảm giác, luôn tìm cách thu mình bé lại.

Một đời cặm cụi, Phái vẽ có tới cả vạn bức, phần lớn là cỡ vừa và nhỏ, thậm chí rất nhỏ, có khi chỉ bằng một bao diêm. Anh không bao giờ làm cái gì “hoành tráng” - chữ đó dường như xa lạ với anh. Nhưng, ngay cả những bức mini của anh cũng chứa một chiều tâm linh bát ngát. Phải, không gian tâm linh ở nghệ thuật của Phái bao giờ cũng là siêu việt, transcendent, bất chấp kích cỡ vật chất, dù anh vẽ một góc phố, một gợn sóng biển hay một ngọn đèn cùng chiếc đuốc cây, trên một mảnh giấy bằng bàn tay hay một vỏ bao thuốc lá. Một chiều mưa Sài Gòn đầu những năm 80, ngồi nhấp nhấp cà-phê với tôi ở một quán cóc, họa sĩ lão thành Thái Tuấn đưa ra một nhận xét: “Tôi hoàn toàn không có ý so sánh, nhưng nếu Nguyễn Gia Trí là một cái gì

đó đã nở hết độ thì Bùi Xuân Phái là một cái gì đó chưa khoan lại được, anh ấy chưa thả hết tầm của mình". Ông dùng cái thành ngữ Pháp "donner toute sa mesure". Tôi muốn thêm: Nghệ thuật Phái chưa có điều kiện thả hết tầm, nhưng ly đời thì anh đã uống đến tận cạn.

Bạn tôi, một trí thức Việt kiều ở Pháp, có lần gửi từ Paris về một loạt ảnh phóng to những chi tiết một bức phố cổ Hà Nội bằng khổ một bưu thiếp; một số trong đó, nếu căng ra, tôi nghĩ, có thể đứng riêng thành tác phẩm. Tôi đem tặng lại Phái, anh không nhận ra nét vẽ của mình và hồn nhiên nói: "Không ngờ tranh mình lại có những chi tiết khá đến thế".

Xem kỹ tranh sơn dầu của Bùi Xuân Phái, ta có thể bắt gặp những quết bút cũng bạo như ở Rouault, những đường viền đậm cũng giao hưởng kỳ diệu với các sắc độ nâu, xám như ở Marquet, cái ám ảnh bên - kia - bên - mặt - tranh như ở Cézanne. Những ảnh hưởng đó của các bậc thầy Pháp là không thể phủ nhận. Xét về bút pháp, có thể nói Bùi Xuân Phái thực sự là đại diện của trường phái Paris ở Việt Nam. Thế nhưng, khí hậu hội họa Phái thì lại thấm đậm bản sắc dân tộc... Hãy đặt bên cạnh họa phẩm của các tác giả châu Âu bất kỳ bức Phái nào - phố cổ, chèo, tĩnh vật hay khỏa thân, ta sẽ thấy cái cốt cách Việt ấy, cái tinh thần Việt ấy là không thể nào nhầm lẫn được.

Nghịch lý của nghịch lý, cái tuyệt kỳ của bậc thầy

Dương Tường

biết lấy ra ý nghĩa từ những cái vô nghĩa ấy lại chính ở những run rẩy vụng về làm ta xúc động đến bàng hoàng, những run rẩy vụng về chỉ bật ra từ ngọn bút Phái vào những khoảnh khắc thần hứng. Phải chăng, đó là cái mà Rudolph Arnheim gọi là “sự vụng về tối thượng, một ưu đẳng của các bậc thầy”?

Nhiều Việt kiều về thăm nước khi đi thường cất công tìm mang theo một cái gì đượm phong vị quê hương. Không ít người, kể cả những người không sành hội hoạ, đã cố tìm một bức phố Phái, bất kể kích cỡ nào.

Nghịch lý hay không nghịch lý, Bùi Xuân Phái, trong mắt tôi, vẫn là người Hà Nội nhất trong những người Hà Nội, mà Hà Nội có nghĩa là chuẩn mực Việt Nam.

biết lấy ra ý nghĩa từ những cái vô nghĩa ấy lại chính ở những run rẩy vụng về làm ta xúc động đến bàng hoàng, những run rẩy vụng về chỉ bật ra từ ngọn bút Phái vào những khoảnh khắc thần hứng. Phải chăng, đó là cái mà Rudolph Arnheim gọi là “sự vụng về tối thượng, một ưu đẳng của các bậc thầy”?

Nhiều Việt kiều về thăm nước khi đi thường cất công tìm mang theo một cái gì đượm phong vị quê hương. Không ít người, kể cả những người không sành hội hoạ, đã cố tìm một bức phố Phái, bất kể kích cỡ nào.

Nghịch lý hay không nghịch lý, Bùi Xuân Phái, trong mắt tôi, vẫn là người Hà Nội nhất trong những người Hà Nội, mà Hà Nội có nghĩa là chuẩn mực Việt Nam.



Chân dung Dương Tường

Mực nho

Bùi Xuân Phái, một mảnh hồn Hà Nội

(Lời diếu đọc trong Lễ tưởng niệm

họa sĩ Bùi Xuân Phái tại Hội Mỹ thuật

thành phố Hồ Chí Minh ngày 27/6/1988)

Năm ngoái, cũng vào mùa này, chúng ta già biệt Nguyễn Tuân. Giờ đây, địa lý văn hóa - văn nghệ Việt Nam lại hoác thêm một trống vắng mệnh mông: sự ra đi đột ngột của Bùi Xuân Phái.

Làng họa Việt Nam khuyết đi một trong những cây bút tài năng nhất, phì nhiều nhất.

Ra đời vào năm 20 của thế kỷ này tại Hà Nội, Bùi Xuân Phái cùng với Dương Bích Liên, Nguyễn Sáng, Nguyễn Tư Nghiêm... thuộc lớp sinh viên khóa cuối của trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương và lớp đầu tiên tốt nghiệp sau Cách mạng tháng Tám 1945. Từ đó đến nay, trên bốn thập kỷ, qua hai cuộc kháng chiến, anh đã làm việc liên tục, tạo nên một sự nghiệp đồ sộ hàng chục nghìn tác phẩm lớn, nhỏ tỏa đi khắp chân trời góc

Bùi Xuân Phái, một mảnh hồn Hà Nội

biển, nằm trong các bộ sưu tập trong nước và ngoài nước, trong các bảo tàng quốc gia của nhiều nước trên thế giới.

Ngay từ khi Phái mới bước vào hội họa, dường như một cái duyên tiền định đã gắn bó khăng khít anh với những phố cổ Hà Nội, khiến anh trở thành nhà thơ hội họa của phố cổ Hà Nội. Có thể nói người Hà Nội và cả một số khách tới thăm Hà Nội, nếu đã một lần thấy tranh Phái, đều ít nhiều lay cái nhìn tâm linh của anh dôi vào chốn kinh đô ngàn năm văn vật này, để yêu nó thêm, quyến luyến nó khi phái rời xa. Cách nào đó, Bùi Xuân Phái cũng kể như một mảnh hồn Hà Nội. Bài thơ *Phố Phái* của Văn Cao khép lại bằng câu:

Bao giờ phố anh có thêm người?...

Trịnh Công Sơn, trong *Nhớ mùa thu Hà Nội*, viết:

Phố xưa nhà cổ

Mái ngói thâm nâu.

Vậy mà bây giờ Hà Nội đã góa mất người Hà Nội nhất trong những người Hà Nội. Bùi Xuân Phái phát kịch bệnh ung thư thanh quản đúng vào lúc mọi thủ tục giấy tờ đang được tiến hành cho chuyến đi Paris của anh theo lời mời của Ủy ban Thiên chúa giáo chống đói nghèo và vì sự Phát triển (CCFD). Trước khi vào Thành phố Hồ Chí Minh, tôi có đến thăm và chào anh. Không nói được, anh lấy giấy bút "bút đàm" với tôi. "Người ta không thể thoát được số mệnh", anh viết và gạch dưới

thật đậm ba lần hai chữ “số mệnh”. Phải, số mệnh cay nghiệt đã bắt anh phải uống cạn ly rượu đời đến tận cạn. Một đời lắm lắm làm việc không ngừng không nghỉ, đến tuổi 64 mới có được một triển lãm cá nhân đầu tiên để rồi bốn năm sau, vụt tắt trước khi kịp thực hiện một chuyến đi đã ấp ủ bao lâu.

Anh Phái ơi! Thôi thế Hà Nội đã góa mất người Hà Nội nhất trong những người Hà Nội! Thôi thế anh đi... Nhưng sao ta lại nói lời vĩnh biệt nhỉ? Chẳng phải anh đang rất hiện diện giữa chúng tôi đó sao? Chẳng phải anh đang có mặt ở đây, rì rầm nói những điều anh hằng nói, suy tư những điều anh hằng suy tư, mơ mộng những điều anh hằng mơ mộng qua những bức tranh của chính anh mà hôm nay anh chị em văn nghệ Thành phố Hồ Chí Minh gom lại thành một triển lãm tưởng niệm ngay tại đây? Anh vẫn còn trong những tranh phố cổ với tâm sự dẫu biển của những mái nhà, mảnh tường rêu phong. Anh vẫn còn đó, trong nét liễu Hồ Gươm một sớm heo may về. Anh vẫn còn đó, trong xào xạc gió khua lá trên những hàng bia Văn Miếu. Anh vẫn còn đó, trong nhức nhối mùi hoa sữa cuối thu đầu đông một quẹo đường Bà Triệu, một góc phố Nguyễn Du. Và nhất là, nhất là anh vẫn còn đây, trong tim mỗi chúng ta, trong lòng những người mà với họ, tên anh là bất tử...

Bùi Xuân Phái ở chiều phi biểu hình

Hà Nội, ngày 22-8-1991

Các bạn báo Tuổi trẻ thân mến!

Bạn mình đang ngồi đây, trong căn gác nhà số 87 phố Thuốc Bắc, nơi đã từng bị một quả rocket Mỹ xẹt ngang hồi 68 - 69 gì đó. Trên bốn bức tường xung quanh là hơn 30 bức tranh trừu tượng của Bùi Xuân Phái đã vào khung nghiêm chỉnh - chính những bức mà ngày xưa, vào cái thời hai tiếng trừu tượng còn là húy kỵ, anh Phái thường cất kỹ dưới đáy một hộp thiếc, họa hoàn gặp lúc cao hứng lắm mới giở ra cho một vài người bạn thân xem và mỗi lần như thế, đều không quên ghé mắt về phía cửa canh chừng, như thể đang làm một điều gì phạm pháp vậy. Nền chi, rất dễ hiểu là quá nửa số tranh này không có chữ ký vì một lẽ đơn giản là tác giả... ngại mắc chuyện phiền toái. Không biết sinh thời Phái có bao giờ nghĩ đến một ngày mà toàn bộ hoặc gần như toàn bộ mảng trừu tượng trong sự nghiệp của mình được

Dương Tường

công bố, được bày tại gia như thế này, trong căn phòng xinh xắn cùng nhà mà gia đình vừa mua lại bằng tiền bán một bức sơn dầu của anh? Nghĩ mà xót xa: Giá khi còn sống, anh có được một phòng như thế này làm xưởng vẽ, niềm mơ ước - thật ra rất khiêm tốn - của anh mà cả đời không toại! Cho đến lúc nhắm mắt xuôi tay, anh vẫn chỉ có một góc nhỏ làm chỗ tiếp khách kiêm “xưởng hoạ”!

Cho nên năm nay gia đình và bạn bè quyết định kỷ niệm lần thứ 70 ngày sinh của anh bằng phòng tranh đặc biệt này, vẫn dưới tiêu đề chung *Bùi Xuân Phái - Những tác phẩm chưa trưng bày II* do Art Gallery 7 Hàng Khay (Công ty Mỹ thuật Trung ương) và Hội Nghệ sĩ Tạo hình Việt Nam khởi xướng và bảo trợ (lần thứ nhất tổ chức vào tháng 9 năm 1988 xoay quanh ba đề tài *Ký ức chiến tranh*, *Tĩnh vật* và *Khỏa thân*, cũng là một phía ít được biết đến của Phái). Mới hay cái di sản của Phái để lại cho đời thật là phong phú, đa diện, đa dạng biết bao! Tựa như một mỏ quặng mênh mông, đào vĩa nào cũng phát hiện thấy những bất ngờ kỳ thú. Minh tin chắc nhiều năm sau này nữa, tác phẩm để lại của anh vẫn còn đặt ra những vấn đề về sáng tạo nghệ thuật đáng bàn tiếp.

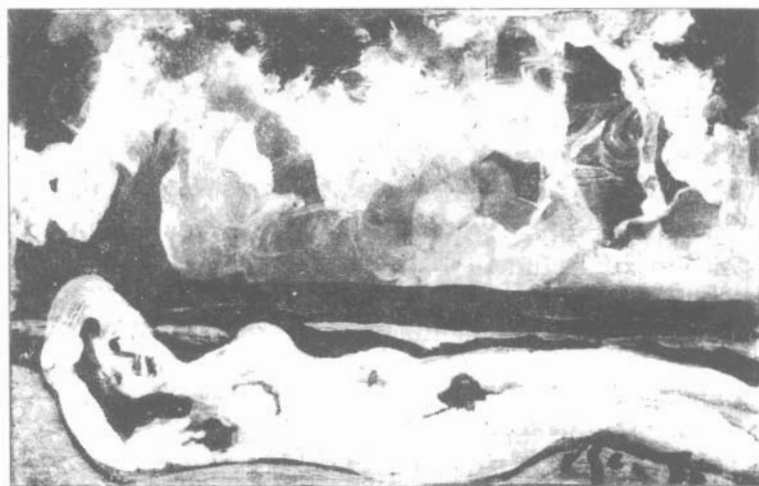
Loạt tranh trữu tượng này của anh có thể định vị vào khoảng đầu thập kỷ 70, nghĩa là trùng vào thời điểm ác liệt nhất của cuộc chiến tranh không quân do Mỹ tiến hành chống miền Bắc. Những tình cảm và cảm xúc phức

hợp trước thử thách của đất nước và dân tộc dội vào tâm thức anh, một mặt làm bật ra loạt tranh *Ký ức chiến tranh*, chủ yếu là đen trắng, mà ta đã được xem ở Triển lãm *Những tác phẩm chưa trưng bày I*, mặt khác, như một đối trọng, khơi một kênh biểu cảm khác cũng không kém bức xúc, từ đó nảy sinh loạt tranh trừu tượng mà nay bọn mình đang chuẩn bị đưa ra trình trước công chúng.

Các bạn ạ, dạo xưa xem lễ từng bức rút lần ra từ chiếc hộp thiếc, ở dạng mộc, mình không thu nhận được cái cộng cảm đậm đặc và sung sướng như lúc này, khi tinh tâm ngấm lại toàn bộ, được tập hợp có hệ thống, khiến người xem có tâm thế đối thoại với tranh. Quả thật, cả ở chiều phi biểu hình (non-figurative), Bùi Xuân Phái cũng là một bậc thầy. Mình càng thấy lời kết tội hội họa trừu tượng như là một cái gì bôi bác vô lối hoặc bẽ tắc là hoàn toàn vô căn cứ. Tất cả các bức trong loạt này đều được vẽ rất kỹ, rất nghiêm túc, không một nét nào, một chấm màu nào tùy tiện, nhiều chỗ biểu lộ công bút, thậm chí đôi khi cả thần bút. Rõ ràng ở đây là cảm xúc chân thật xuất phát từ một nhu cầu nội tại có thực, luôn chảy tự nhiên, không chút gò ép khiên cưỡng.

Lần giở sổ tay ghi chép ở giai đoạn này, thấy câu: "... bám sát thực tế, hiểu thấu đáo thực tế không phải để chép mà để tạo nên *thực tế nghệ thuật*", mình hiểu ra rằng trừu tượng, xét cho cùng, chính là hiện thực của *tâm cảnh*. Hội họa trừu tượng của Bùi Xuân Phái mở rộng cảm

nhận của người thưởng ngoạn tới một biên độ bất ngát. Và mặc dầu cách xử lý nét, mảng, khối và sử dụng gam màu ở nhiều chỗ có những yếu tố hiếm thấy, hoặc chưa từng thấy trong hội họa biểu hình của anh, ta vẫn nhận ra Phái ở những âm xạ, những hồi quang huyền ảo của những gì vốn là hằng số trong tâm thức sáng tạo của anh: phố cổ với những mái nhà, đầu hồi, ô cửa sổ, trẻ em vui Tết Trung Thu... Nếu ở những tranh biểu hình, ta đã gần gũi với khí quyển - tâm quyển Phái, thì ở mảng phi biểu hình này, ta lại có dịp phiêu du trong tuệ quyển lúa túa những lan tỏa diệu kỳ của anh.



Khỏa thân trên bãi biển
Bột màu trên mặt phong bì thư

Sự hiện diện vĩnh hằng

Anh Phái ơi!

Tôi có một niềm tin chắc chắn rằng, dù anh đang ở đâu bên kia thế giới, những dòng tôi đang viết đây, bởi một huyền nhiệm nào đó của trời đất trong giao lưu kì bí giữa hai cõi âm dương, vẫn tới được anh. Thậm chí tôi dám cả quyết rằng những người đến dự buổi khánh thành nhà lưu niệm Bùi Xuân Phái này⁽¹⁾ đều cảm thấy một cách vật thể sự hiện diện của anh. Điều đó, tôi đọc rõ trên nét mặt xúc động của mọi người khi nghe lại băng ghi âm lời phát biểu ngập ngừng của anh tại lễ khai mạc triển lãm cá nhân đầu tiên và duy nhất của anh (ở tuổi 64) chiều 22/12/1984. “*Đã bốn mươi năm... (ngừng nửa phút) tôi theo đuổi nghề vẽ (ngừng một phút) và tôi đã làm việc liên tục với (ngừng mười giây) tấm lòng chân thành và say mê...*”.

1. Tại số nhà 14 Lý Chính Thắng, Quận 3, Thành phố Hồ Chí Minh.

Anh thấy đó, Thái Bá Vân và tôi đã kịp bay vào để sáng nay, 18/5/1995, có mặt bên cạnh chị Sinh⁽¹⁾ và Phương⁽²⁾. Cả hai mẹ con đều không nói được câu nào ngoài một lời cảm ơn nghẹn ngào. Trần Hậu Tuấn, người có công đầu và được gia đình anh tin cậy giao phó cho việc tạo dựng nhà lưu niệm này, úp khuôn mặt giàn giụa nước mắt vào hai bàn tay trước khi lấy lại được bình tĩnh để phát biểu những tình cảm và mong muốn tâm huyết của mình. Chú bé bạn học của Phương, ngày nào còn lân la hỏi anh: “Người ta bảo bác vẽ giỏi, có đúng thế không?”, giờ đây đã trở thành một nhà sưu tầm nghệ thuật hàng đầu của nước ta, chủ nhân của bộ sưu tập Bùi Xuân Phái có lẽ là xuất sắc nhất hiện nay.

Phải, nơi đây đầy ắp sự hiện diện của anh. Dù chỉ với kích thước khiêm tốn, hai căn phòng này vẫn đầy đủ tố chất của một bảo tàng. Những người yêu nghệ thuật, ở trong cũng như ngoài nước, sẽ tìm thấy ở đây một nơi hành hương mới. Người ta sẽ tới chiêm ngưỡng những tác phẩm tiêu biểu của anh, chọn lọc từ bộ sưu tập đồ sộ của Trần Hậu Tuấn về các chủ đề tâm đắc nhất của anh: phố cổ Hà Nội, chèo, biển... cùng những kỷ vật có liên quan đến cuộc đời sáng tạo nghệ thuật của anh.

Mỗi hiện vật ở đây đều nhắc nhở những kỷ niệm

1. Tức bà quả phụ Bùi Xuân Phái

2. Con trai cố họa sĩ Bùi Xuân Phái.

về buổi sinh thời của anh.

Đây, chiếc đèn hoa kỳ thường xuất hiện trên những bức tĩnh vật, tấm palette cùng những họa phẩm nghèo nàn của anh, chiếc couteau gầy phải hàn lại, những ống sơn bóp đến cạn kiệt, thậm chí có lúc phải “phanh tay” để tận dụng đến mức không còn gì để vết nữa. Thời ấy, chỉ một tuýp sơn trắng nặng nặng tay cũng đủ làm anh sáng mắt lên như bắt được vàng.

Đây, chiếc xe đạp Juior mà gia đình kỷ niệm cho Thái Bá Vân sau đợt triển lãm “Bùi Xuân Phái - Những tác phẩm chưa trưng bày I” và giờ đây được Vân tặng lại nhà lưu niệm. Một đêm mưa dầm, trên chiếc xe đạp ấy, anh đã tới tôi, ướt rượt, để báo tin cháu Kỳ Anh mất vì tai nạn xe hơi. Từ đấy, anh hay vẽ ban thờ. Vào cùng dịp với Thái Bá Vân, tôi cũng được “thừa tự” chiếc đồng hồ Citizen (lúc này nằm trong chiếc tủ kính đặt dưới bức sơn dầu *Hà Nội chiến đấu*). Tôi nhớ, dạo ấy anh thường nói đùa: “Cái đồng hồ này nó giúp mình năng hoạt động hơn vì cứ phải vung vẩy tay nó mới chịu chạy”. Ôi, cái thuở hàn vi, xe đạp và đồng hồ cũng là thứ xa xỉ đối với anh! Hãy còn đây dòng nhật ký: “Tiền tới cần một xe đạp riêng và một đồng hồ” (có minh họa cẩn thận) như một khẩu hiệu để phấn đấu.

Đặc biệt cảm động là bức ký họa của anh trên giường lâm chung tại bệnh viện chỉ vài phút trước khi anh tắt thở. Tôi hình dung anh đã kiệt lực dựa trên chiếc

gối, trong tịch lặng phòng bệnh, tay run rẩy ghi lại hình ảnh đôi bàn chân của chính mình giơ lên ngang tầm chiếc bình tiếp huyết thanh và nguệch ngoạc dòng chữ giận dữ vì bất lực: *Trong lúc ốm đau, thời gian đi cực kỳ chậm. Nhất là đêm gần về sáng* (Tôi liên tưởng tới Frida Kahlo, nữ danh họa Mêhicô, cũng đã nguệch ngoạc mấy chữ *Viva la vida* - muôn năm cuộc sống - trên miếng dưa hấu đỏ tươi trong bức tĩnh vật cuối cùng của bà). Bức kí họa này được vẽ trong cuốn sổ tay dùng làm phương tiện truyền đạt, trao đổi với người nhà cũng như với bác sĩ, y tá vì từ trước đó nhiều ngày, chứng ung thư vòm họng đã khiến anh không nói được. Khi nghe tiếng cây bút chạm xuống sàn đánh “cạch”, Phương tướng bố gọi chạy đến thì mắt anh đã đờ dại. Cũng trong cuốn sổ đó, anh đã tự họa chân dung lần cuối với dòng chữ: *Bây giờ cần nhất là sức khỏe và không bệnh tật gì. Cố, kim nào dễ có mấy ai quyết liệt về đến lúc trút hơi thở cuối cùng như anh!*

Anh Phái ơi!

Còn ba tuần nữa là đến giờ anh. Hôm ấy, tôi sẽ xuống hóa bức thư này trước mộ anh để khẩn rằng: một nhà lưu niệm Bùi Xuân Phái ra đời như là một khẳng định sự hiện diện vĩnh hằng của anh giữa văn hóa Việt Nam.

Thách thức của Nguyễn Sáng

Ở Nguyễn Sáng, nét đẹp nhất, theo tôi, là cái mà tôi ứng gọi là tính toàn khối và ý lực sẵn sàng chấp nhận thách thức - phẩm chất thiết yếu của mọi người tiên phong mở đường.

Nghĩ về Sáng, tôi thường tự hỏi: Điều gì đã đem lại cho anh cái cường lực khiến anh, trong những điều kiện khó tưởng tượng, có thể giáp đấu thành công với mọi khía cạnh, chiều bề của hiện thực - hào hùng, kịch tính, trữ tình, bi tráng? Tôi nói “giáp đấu”, bởi lẽ mỗi tác phẩm của anh không chỉ đơn thuần là một bức tranh, mà thực sự là một cuộc đấu tay đôi, trong đó bản ngã không ngừng vượt lên những thế lực tiêu cực để tỏa sáng một thứ chủ nghĩa lạc quan dạn dày sương gió đứng cao hơn mọi phù trầm của nhân sinh. Phải, điều gì đã khiến anh, dù tiếp cận xử lý bất kỳ đề tài nào, vẫn cứ nguyên vẹn là anh? Và tôi nghĩ mình đã tìm ra được câu trả lời: đó là cái tự do nội tại của anh, thứ tự do mà không ai khác ngoài người nghệ sĩ có thể tự cho mình.

Đã có một thời, trước khi cố vấn Nguyễn Văn Linh, lúc đó là Tổng Bí thư Đảng Cộng sản Việt Nam, tuyên bố “cởi trói cho văn nghệ” nghĩa là trước “đổi mới”, văn học và nghệ thuật ở nước ta bị hạn chế bởi nhiều hủ kỵ, gò bó. Không ít kẻ bất tài không làm nên công trạng gì, thường đổ tại “mất tự do” (những người này, giờ đây khi những cưỡng chế được cất bỏ, vẫn không biết làm gì với thứ tự do được ban phát!). Tôi chưa bao giờ thấy Nguyễn Sáng phàn nàn rằng mình không có tự do. Những tài năng chân chính như Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái, Nguyễn Tư Nghiêm, chính đã đạt những thành tựu lớn nhất trong giai đoạn khó khăn này, Phái với những



Chân dung cô Bảo Chấn

Sáp màu

Thách thức của Nguyễn Sáng

phố cổ Hà Nội, Chèo, Biển...; Nghiêm với những Điều múa cổ, Mười hai con giáp, những cảnh trong Kiều...; Sáng với những kiệt tác đánh dấu thời đại như *Kết nạp Đảng ở Điện Biên, Giặc đốt làng tôi, Thành đồng Tổ quốc...* Nhìn ngắm tranh Nguyễn Sáng, bất kể là đề tài chính trị - xã hội hay tâm tình riêng tư, ta chợt hiểu thế nào là sức mạnh của tự do nội tại nơi người nghệ sĩ chân chính. Những nét bút sắc khoải, những gam màu tiết giã mà trĩu nặng suy tư và ăm ắp tình yêu người, những đường viền đậm khỏe khoắn như đẻo từ đá học, gần gũi với tranh Đông Hồ, Hàng Trống, trong những *Kết nạp Đảng ở Điện Biên, Thánh Gióng, Chọi trâu, Không gian, Tình cảm nghệ sĩ...* làm sao có thể từ ngọn bút của một người không có tự do? Cắm rễ sâu trong truyền thống dân tộc, tác phẩm dạt dào hơi thở tự do của Nguyễn Sáng vừa gần với đất lại vừa gần với vòm trời của nghệ thuật.

Tôi nghĩ đến Hồ Xuân Hương, bất chấp những trói buộc của đạo lý phong kiến, bất chấp khuôn phép của niêm luật chặt chẽ, vẫn đẻ ra những bài thơ cực kỳ tự do, những kiệt tác bất tử, mãi mãi hiện đại.

Ở Nguyễn Sáng, cũng có cái tinh thần chấp nhận thách thức tương tự.

Sự chấp nhận thách thức ấy đồng thời cũng là thách thức của chính Nguyễn Sáng. Và đó, tôi nghĩ, là dấu ấn của thiên tài.

Sĩ Ngọc như một đức hạnh thẩm mỹ

Họa sĩ Nguyễn Sĩ Ngọc sống đến tuổi 72, kịp để thấy hừng lên rạng đông của thời kỳ đổi mới mà ông hằng canh cánh đợi chờ qua bao thăng trầm, nhưng không kịp để nhận những lời chúc mừng của bạn bè đồng nghiệp tại triển lãm cá nhân đầu tiên của chính mình. Bởi phải đến hai năm sau khi ông ra đi mãi mãi, sự kiện ấy mới diễn ra. Một triển lãm hồi cố ở tầm khiêm tốn với 95 tác phẩm gồm sơn mài, sơn khắc, sơn dầu, ký họa và minh họa sách báo, vừa đủ cho người xem có một khái niệm thu nhỏ về sự nghiệp của ông. Ở đây, vắng mặt nhiều bức khá đặc sắc đã đi vào các bảo tàng, các cơ quan Nhà nước, các bộ sưu tập tư nhân ở trong nước cũng như ngoài nước. Hình như số mệnh ít muốn dành cho ông những hoàn mãn như ý muốn.

Nguyễn Sĩ Ngọc sinh năm 1918 ở xã Tam Khương, huyện Thanh Trì, Hà Nội. Năm 21 tuổi, ông đỗ điểm cao vào Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương, theo học khóa 13 (39 - 44) cùng với Trần Đình Thọ, Phạm Văn

Đón... trước Bùi Xuân Phái một khóa và Nguyễn Sáng hai khóa. Là một sinh viên vừa thông minh vừa chuyên cần, Sĩ Ngọc đã bỏ công đi sát nghệ nhân sơn mài nổi tiếng Đinh Văn Thành, học hỏi mọi ngón của nghề này, từ đánh sơn, hom bó, làm vóc cho đến thếp vàng, thếp bạc, toát cánh gián, mài tranh, ủ sơn theo thời tiết, đánh bóng... Bài thi tốt nghiệp của ông là một bức sơn mài khổ lớn thể hiện mấy cô thôn nữ gánh lúa qua sân đình, đầm thắm chất quê như ca dao.

Ra trường năm 1944, giữa lúc phong trào cách mạng đang sục sôi trong cả nước, giống như nhiều trí thức, văn nghệ sĩ khác cùng thời, Sĩ Ngọc thấy ở đây lý tưởng của mình. Cách mạng tháng Tám thành công, ông hăng hái tham gia đoàn văn nghệ sĩ Nam tiến, rồi cùng Nguyễn Tuân, Bửu Tiễn, Chu Ngọc... gia nhập Đoàn kịch kháng chiến.

Hiển nhiên, Sĩ Ngọc thuộc lớp người khai phá đặt nền móng cho mỹ thuật đương đại Việt Nam. Với thế hệ này, hai thập kỷ 40 và 50 đích thị là thời kỳ hoàng kim, một thời kỳ lãng mạn cách mạng, dấn thân. Những biến động sâu sắc, xáo đảo trên bình diện xã hội - chính trị trong cả nước chứa những tiền đề tất yếu dẫn đến sự hoài thai của một nền văn hóa kiểu mới mang đậm dấu ấn thời đại. Chính trong bối cảnh ấy, đã hình thành mỹ thuật cách mạng Việt Nam với diện mạo và nội dung khác hẳn lúc ban đầu. Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam trân

trọng và tự hào lưu giữ nhiều tác phẩm về Cách mạng tháng Tám và Kháng chiến chống Pháp như những chứng tích về một thời hào hùng của lịch sử. Trong số này, có nhiều bức mang chữ ký Sĩ Ngọc. *Bát Nước* là một tác phẩm sơn mài giờ đây đã mang giá trị cổ điển, không thể vắng mặt trong các trước tác về lịch sử mỹ thuật Việt Nam. Với hình tượng bát nước (chắc là chè xanh) từ tay một bà mẹ nông dân (chắc là ở vùng Liên khu 4 nếu căn cứ vào nơi sáng tác) trao cho anh bộ đội trên đường hành quân, để biểu hiện tình quân dân, một yếu tố quan trọng làm nên thắng lợi vĩ đại của cuộc trường kỳ kháng chiến toàn dân toàn diện, Sĩ Ngọc đã sáng tạo một kiệt tác ngang tầm lịch sử. Trên nền sơn thắm thiết như màu của tương lai, anh bộ đội Cụ Hồ được thể hiện bằng mảng nét chắc khỏe, dứt khoát, tay nâng bát nước lên miệng, mắt sáng lên, hớp từng hớp ngon lành như uống cả tình dân. Và bên cạnh, bà mẹ, một tay quạt cho đứa con chiến sĩ (có lẽ thấy mặt lần đầu và chưa chắc có dịp gặp lại), tay kia đỡ chiếc mũ lá ngụy trang, từng nếp nhăn giãn nở trên gương mặt bừng lên như bởi một ánh sáng bên trong, ánh sáng của yêu thương, hoan hỉ và hy vọng. Cùng sáng tác vào giai đoạn này, còn có bức *Du kích Cảnh Dương* đúc kết từ tập ký họa về làng chiến đấu Cảnh Dương. Đạo ấy, Sĩ Ngọc đã cùng Nguyễn Văn Ty, Phạm Văn Đôn đi bộ từ Thanh Hóa vào vùng Ròn phía nam Đèo Ngang để ghi chép

Sĩ Ngọc như một đức hạnh thẩm mỹ

lấy tài liệu về làng duyên hải này, chỉ cách đồn địch ở Ba Đồn khoảng 15 km. Cả bức thạch bản lẫn tập ký họa chì màu không chỉ ghi chép sinh hoạt của dân quân, mà còn nêu bật những nét đẹp quật cường mà hồn nhiên của một làng chiến đấu ven biển: dựng công sự, rào làng bằng những sào, cột, chèo, ván đóng thuyền...

Năm 1950, Sĩ Ngọc chuyển từ Liên khu 4 lên Việt Bắc làm giảng viên ở trường Mỹ thuật Kháng chiến do danh họa Tô Ngọc Vân làm hiệu trưởng. Trong số sinh viên thời đó, nhiều người đã thành tài, giờ đây trở nên những tên tuổi uy tín, rường cột của mỹ thuật Việt Nam như Trần Lưu Hậu, Trọng Kiệm, Lưu Công Nhân...

Sau hiệp nghị Genève năm 1954, hòa bình lập lại, ông trở về Hà Nội, vẫn tiếp tục giảng dạy ở Trường đại học Mỹ thuật. Năm 1957, thành lập Hội Mỹ thuật Việt Nam, ông là một trong những hội viên đầu tiên và được bầu là phó tổng thư ký Hội. Cũng vào năm nay, ông cùng các đồng nghiệp Nguyễn Đức Nùng, Nguyễn Văn Ty, Huỳnh Văn Thuận, Trần Đình Thọ, Phạm Văn Đôn cho ra đời bức sơn mài hoành tráng *Xô viết Nghệ Tĩnh*. Tiếp đó, vào những năm 1960, 1963, 1965, sau những chuyến đi dài thâm nhập thực tế sản xuất, ông “thử tay” vào đề tài công nghiệp và nông nghiệp với những tác phẩm *Đổi ca*, *Đèo Nai*, *Hợp tác xã người Dao Đỏ*, *Vò Lúa*, *Giã Gạo*... vẫn với một ưu tâm tìm tòi về bề sâu và một phong cách nhuần nhị, thoải mái không chút khô khan giản lược.

Sĩ Ngọc không để lại một khối lượng tác phẩm đồ sộ như Bùi Xuân Phái, không có cái vạm vỡ sử thi cách mạng như Nguyễn Sáng, cũng không mở đường cách tân ngôn ngữ tạo hình như Nguyễn Tư Nghiêm. Ông thuộc một dạng khác. Đam mê cái đẹp đến mức trở thành một ám ảnh thường trực, tin chắc như Dostoevsky rằng “cái đẹp sẽ cứu chuộc thế gian”, do đó suốt đời miệt mài tìm Ngộ cái đẹp nghệ thuật, dị ứng với mọi cái gì ồn ào, hào nhoáng, Sĩ Ngọc là một nhân cách hội họa phức tạp, đa chiều. Không thể coi ông là cách tân, song cũng chẳng thể tìm ra dấu vết hàn lâm trong sáng tác của ông. Điểm đặc sắc ở ông là sự kết hợp nhuần nhuyễn đến độ khó tin giữa hai phẩm chất đối lập: Thanh thoát bay bướm và chính xác tới mức khắc nghiệt. Nguyễn Quân mô tả đặc điểm này là “tài năng và nghiêm khắc”. Tôi gọi đó là đức hạnh thẩm mỹ. Cái đức hạnh thẩm mỹ ấy nhiều khi được đẩy lên đến mức cực đoan. Bức sơn mài lớn về chiến dịch Điện Biên Phủ, một trong những tác phẩm được trưng bày trong triển lãm hồi cuối tháng 2/1992, đã từng bị ông lạng lẽ lật sập làm bàn viết suốt một thời gian dài, cho đến khi ông mất vẫn không ai hay. Mãi một tuần sau, bà quả phụ Lê Thị Kim, trong lúc thu dọn lại nhà cửa, mới phát hiện ra. Không đợi đến sự phán định của bạn bè đồng nghiệp, của công chúng và cuộc đời, ông đã tự loại, tự phủ định mình. Có lẽ sự nghiêm khắc với chính mình và

tính triệt để ấy cũng là một trong những nguyên nhân hạn chế số lượng tác phẩm của ông.

Bên cạnh một Sĩ Ngọc - họa sĩ nghiêm ngặt, còn có một Sĩ Ngọc - lý luận gia sắc sảo, ông đã có công giữ chuyên mục mỹ thuật của tuần báo *Văn Nghệ* trong nhiều năm, bình các tác phẩm tạo hình Việt Nam chọn lọc từ Cách mạng tháng Tám, giúp cho những người yêu nghệ thuật cũng như bản thân các họa sĩ, điêu khắc hiểu thêm về kho tàng mỹ thuật của ta. Ông đã viết nhiều bài về nghệ thuật với những nhận xét sắc sảo trên các báo *Sáng tạo* (Liên khu 4), *Văn Nghệ*, *Tạp chí Mỹ thuật*, *Nhân Dân*, *Đại Đoàn Kết*... Là người có đầu óc cởi mở, ông tán thành việc phát triển nhiều khuynh hướng, khuyến khích cá tính nghệ thuật và không chủ trương độc một lối vẽ nào nhất định. “Chúng ta trân trọng cách nói, kiểu nói của mỗi người”, ông viết, “lẽ tất nhiên ai cũng có cách nói, kiểu nói riêng, cũng như ở đời không ai giống ai”. Về vấn đề tiếp thu truyền thống dân tộc, ông không đồng tình với lối bắt chước cái cổ một cách nô lệ, mà phải phát huy nó với tinh thần sáng tạo. “Cách biểu hiện của thời đại hôm nay với những con người mới liệu còn có thể nằm trong cách cổ truyền cũ? Năm 1945, ta gọi nó là “bình cũ rượu mới”, lẽ nào ngày nay, ta lại chưa có “bình mới” để đựng “rượu mới” hay sao”.

Sĩ Ngọc, tôi muốn nhắc lại, là một nhân cách đa chiều. Mai Văn Hiến nói ông là người quảng giao,

thường xuyên trao đổi ý kiến với nhiều học giả, nhà văn, nhà nghệ thuật, nhà khoa học có uy tín, song thực tế, càng ngày ông càng có xu hướng rút vào cô đơn. Giáo sư Nguyễn Lương Ngọc, bạn cũ ở Đoàn kịch Kháng chiến, nhớ nhất ở ông đôi mắt sắc như dao, thậm chí “còn sắc hơn dao nữa”. Nhưng đôi mắt ấy, theo Văn Cao, còn có những ánh buồn và nhiều lúc “đầy bóng tối ngậm ngùi”. Tôi biết bạn bè, đồng nghiệp thường tiếc là Sĩ Ngọc chưa làm được những điều ông ấp ủ. Quả là về sau này Sĩ Ngọc đã có một quãng im lặng đằng đẳng hàng chục năm ròng. Một tự nghiệm vô ngôn để làm nốt cuộc trầm tư của riêng mình? Tôi nghĩ đã đến lúc chúng ta có thể nói thẳng những trải nghiệm đau đớn của các cá nhân nghệ sĩ, không cần phải né tránh như những điều phạm húy nữa: Sĩ Ngọc, trong cố gắng vật lộn vì những tiêu chí của cái đẹp nghệ thuật, đã nếm trải nhiều cay đắng, nói cách khác, đã đi trọn con đường thập tự của mình. Tôi đọc thấy những lời gần như sám hối này ghi trong sổ tang ngày ông ra đi:

... “Than ôi, lời lẽ trần gian nghèo nghĩa lắm khi nói đến tình người, nhất là tình bạn giữa mình với nhau. Bạn đã cắn chặt hai hàm răng mà nhận lấy đau thương, tôi vẫn mang xót xa mà thường lui tới với bạn xem như lời an ủi....”.

DIỆP MINH CHÂU

Sĩ Ngọc như một đức hạnh thẩm mỹ

... “Tha tội cho mình đã “đấu” các cậu. Hồi hận này đeo đẳng mình suốt 30 năm nay. Xuống đó gặp lại nhau, sẽ nói chuyện nhiều. Cái tự do các cậu đã bảo vệ đó đang hình thành. Vui mà đi, Sĩ Ngọc...”

BỬU TIẾN

Nguyễn Sĩ Ngọc sinh vào năm Mậu Ngọ và tịch cũng vào một năm Ngọ. Lúc ra đi, ông chỉ có một mình. Hai hôm trước, nhận được điện báo tin ông anh trai ốm nặng, bà Kim đã đắp tàu vào Thanh Hóa thăm nom. “Chính anh ấy đã giục tôi đi vì chẳng có triệu chứng gì khiến người ta nghĩ là anh ấy có thể mất đột ngột thế”, bà kể lại.

Còn cậu con trai út Sĩ Minh, sau khi rót cho bố ly rượu, vừa chạy ra ngoài được một lát. Cứ như thể ông chỉ chờ dịp này để ra đi. Ly rượu (mà ông trách đùa Sĩ Minh đã rót vơi) hãy còn để dở. Nhưng ly đáng kiếp nhân sinh thì ông đã cạn tới đáy.

Tôi đã toan đặt tên cho bài viết này là: Sĩ Ngọc với ly rượu dở chừng, nhưng rồi quyết định bỏ vì thấy nó hơi mùi mẫn cải lương. Dù sao, tôi nghĩ, có những sự nghiệp chưa kịp hoàn mãn càng để cho đời nhiều tiếc nuối. Chẳng phải hậu thế vẫn còn mãi thốn thức với *Bản giao hưởng bỏ dở* của Schubert đó sao?

Dương Bích Liên

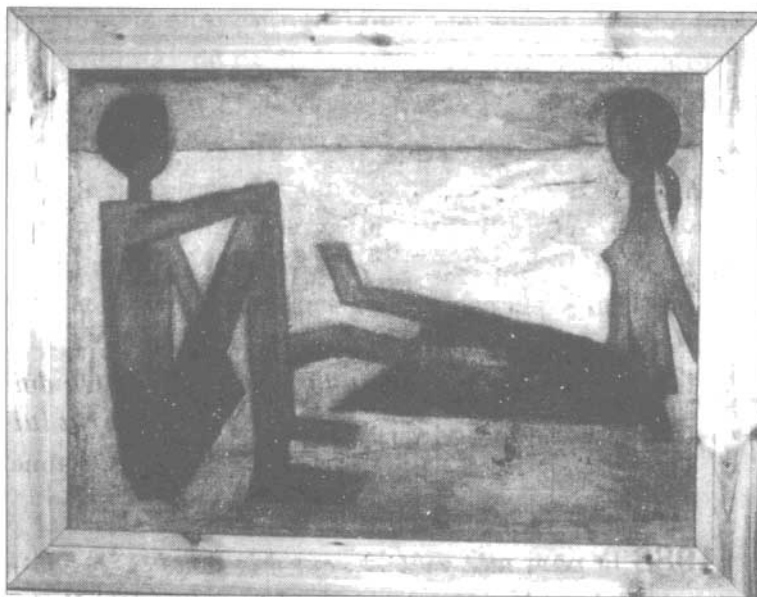
*Đời không hiểu tôi và tôi không hiểu đời
nên tôi rút lui*

P. Cézanne

1988 là năm mất mát lớn của hội họa Việt Nam - trong vòng chưa đầy sáu tháng, ba bậc thầy - Bùi Xuân Phái, Nguyễn Sáng và Dương Bích Liên - theo nhau ra đi. Cả ba đều thuộc khóa cuối cùng của Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương.

Ký ức tôi còn ghi một buổi ngồi quanh bàn nước, Nguyễn Sáng bảo Dương Bích Liên (hoặc ngược lại, tôi không nhớ cụ thể): “Khi nào đến lượt, tao với mày cùng đi, hè”. Tưởng nói chơi mà hóa ra thật: Sáng chỉ đi sau Liên có dăm ngày...

Rất tương đắc với nhau trong suy tư mỹ học, song Sáng và Liên là hai khí chất hội họa khác hẳn nhau. Nếu Sáng là một cường lực có thể tung hoành diệu nghệ trong mọi chất liệu và đề tài, thì Liên là một giếng khơi



Hai đứa trẻ
Sơn dầu

dạt dào trữ lượng đầm thắm. Trong cuộc đời cũng như trong nghệ thuật, Dương Bích Liên là người quyết liệt cô đơn, chí ít cũng là theo mắt nhìn của tôi. Nhớ về anh, bao giờ tôi cũng hình dung một cái dáng xiêu xiêu đi rất lúi thủi giữa phố đêm, rà tường, chẳng nhìn ai. Liên vẽ không nhiều, họa hoàn lắm mới bày đôi ba bức trong những dịp Triển lãm Toàn quốc, nhưng với mỗi sáng tác của mình, anh đã ân ái hằng đêm. Hình như anh không có nhu cầu ra mắt công chúng đông đảo. Đầu năm 1985, sau những triển lãm cá nhân của Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái và Nguyễn Tư Nghiêm, ba đồng

Dương Tường

nghiệp và bạn cố tri của anh, Hội Nghệ sĩ tạo hình Việt Nam đề xuất tiếp việc tổ chức phòng tranh riêng của anh, nhưng anh từ chối. Với Dương Bích Liên, đề tài chỉ là cái cớ để anh khơi dòng tự sự. Khi nghe tin Picasso mất, anh vẽ một loạt *Lời chào gửi Jacqueline** và đó cũng là một sự ngấm lại nỗi mình trong cô đơn tuyệt đối của sáng tạo. Bất kể vẽ gì, dù là cảnh *Chiều vàng** hay một con *Hào**, ta vẫn nghe ở mạch ngấm của hình, sắc, một độc thoại với bản thân. Hình như tâm thái hội họa của Dương Bích Liên là cái say mê tự ngấm mình mà người ta gọi là Narcissisme, mặc dù anh hầu như không bao giờ tự họa chân dung.

Nhưng, xét cho cùng người nghệ sĩ đích thực nào mà chẳng có ít nhất một lần trong đời là Narcisse...

* Tên những tác phẩm của Dương Bích Liên.

Cái nợ yêu thương ấy...

Ở phòng ngoài căn hộ của Văn Cao - nói chính xác hơn là phần ngoài của phòng chính được ngăn bởi một giá sách cao dùng làm chỗ tiếp khách - có treo hai bức tranh sơn dầu vẫn ở nguyên chỗ từ ngày anh về ở ngôi nhà số 108 Yết Kiêu này, ít lâu sau khi giải phóng Thủ đô (10/1954). Đó là hai tác phẩm hội họa duy nhất anh còn giữ lại được như tài sản riêng. Một bức là chân dung chị Thúy Băng, vợ anh, và bức kia là một cảnh đồng nội. Trong tranh, chị Băng vận chiếc áo dài "Lơ-muya" màu hồng nhạt với cái dáng dấp mảnh mai, trang nhã của một cô gái Hà Nội xưa, mà hồi đó chị đích thực là vậy. Bức thứ hai - tôi thường gọi là *La Pastorale* (giao hưởng đồng nội) - bố cục khá độc đáo: Những gánh lúa dọc hai mép chiều đứng và ở giữa *plan* chính, một chú bé thổi sáo, một người đàn bà với khuôn mặt thể hiện theo một bút pháp ngả về lập thể. Cả hai cùng được vẽ trong điều kiện thiếu thốn mọi phương tiện của thời kỳ kháng chiến chống Pháp, phần nào đã xuống màu, song

vẫn thánh thót tươi nguyên những rung cảm ban đầu.

Tôi làm quen với hội họa của Văn Cao lần đầu qua phần minh họa bản *Thiên Thai* in rời của Nhà xuất bản Rạng Đông ấn hành năm 1945. Ngay từ hồi ấy anh đã có một bút pháp tân kỳ, có thể nói rất đương thời với hội họa hiện đại thế giới. Trong tâm hồn Văn Cao, nhạc, họa và thơ ngự như một Trinité Tam Vị Nhất Thể, một Đức Chúa Ba Ngôi trong đó mỗi Ngôi đều bao gồm luôn cả hai ngôi kia. Nếu nhạc của anh là sự tràn bờ âm thanh của thi hứng với những ngón pha màu tinh tế và thơ anh lấp lánh những mảng sáng - tối (clair - obscur) giàu nhạc tính, thì họa của anh lại là một thăng hoa khác của Thần Mã Pégase trong đó ngân rung những hòa thanh kín đáo. Và trong cả ba lĩnh vực ấy, anh đều là người cách tân, bao giờ cũng cách tân. Văn Cao ở trong số những người đầu tiên trong giới hội họa của ta mạnh dạn xử lý hình nét mảng khối theo một tiếp cận lập thể. Tôi không được xem nguyên bản ba bức anh bày ở *Salon Unique*, cũng không được thấy ảnh chụp lại (những họa phẩm đầu tay này của anh giờ trôi giạt nơi đâu chính anh cũng không biết), nhưng nghe đâu cũng là những thử nghiệm lập thể. Sau này, chín hơn, bớt vụng vào hình thức thù thừa, những tìm tòi của anh đi vào chiều sâu tâm thức và đều có một mẫu số chung: con mắt tạo hình thanh tịnh, trong ngần, phóng khoáng và nồng ấm yêu thương. Tranh của Văn Cao không nhiều, nhưng tác

dụng khai phá mở đường là không thể chối cãi. Nhiều họa sĩ ở thế hệ thứ ba đã chịu ảnh hưởng của anh khá đậm. Trong thể loại chân dung, anh cũng có những thành công mẫu mực như chân dung ông Lâm cà-phê, chân dung nhà văn và học giả quá cố Đặng Thai Mai (mà anh đặt tên là *Ông già cầm can*), chân dung nữ nghệ sĩ piano Thái Thị Sâm... Ngay cả trong minh họa và vẽ bìa sách, một hoạt động mà trong những năm khó khăn, anh phải dấn vào vì sinh kế nhiều hơn là vì mục đích nghệ thuật - phải, đã đến lúc ta có thể và cần nói thẳng ra sự thật không vui vẻ này - anh cũng đã tạo ra một ngôn ngữ mới, một bước chuyển quan trọng, hình thành một cái gì tựa như một trường phái: Trong lĩnh vực này phải kể đến phần bìa và minh họa các cuốn *Người chiến sĩ* của Nguyễn Đình Thi và *Đẹp hơn nước mắt* (Plus belle que les larmes) - tuyển tập thơ Pháp...

Văn Cao là người đa mang, đa mang nên lắm nợ nần. Tôi đồng ý với một nhận xét của Thái Bá Vân: Những gì anh chưa làm được còn nhiều hơn những gì anh đã làm. Đó là điều đáng kể. Anh là người khai phá trên nhiều mặt, tuy chưa bao giờ anh đi tới cùng. Do hoàn cảnh? Do lỗi của anh? Hay tại cả hai?

Nghệ thuật, nói cách nào đó, là sự sáng tạo ra những hiện thực *khác*. Trong tranh Văn Cao, cũng như trong nhạc và thơ anh, ta rất ít, thậm chí không hề gặp những gam màu u tối, tuyệt vọng, yếm thế, mặc dầu

đời sống riêng của anh không phải là ít bất hạnh. Thực ra, cái trong sáng, thuần khiết của nghệ thuật anh, phân tích cho đến cùng, chính là chặng chót của một quá trình vượt lên những dằn vặt, chua xót, vượt lên bản thân. Có lần tâm sự với tôi, anh nói:

- Mình rất thích mấy câu của cậu viết về anh bạn của chúng ta: “Dạo này, anh thường dùng những gam màu vui, nhưng ẩn đằng sau, ta vẫn thấy những nét đau. Cái đau làm chín cái vui. Cái vui đậm thêm, đượm thêm nhờ muối cái đau...” Mình đã lấy cái ý ấy đưa vào ca từ “muối đau thương vào bao mùa hoa”⁽¹⁾... Có cái gì lớn lao mà không tạo nên bởi những bội số đau? Ờ, bây giờ mất



Văn Cao và Dương Tường tại Đại hội Mỹ thuật toàn quốc 1986

1. Trong lời ban đầu của ca khúc “Mùa xuân đầu tiên”.

Cái nợ yêu thương ấy...

mờ, tay run rồi. Còn nhiều điều phải làm, muốn làm, mà lực bất tòng tâm. Nhưng rồi cậu xem, mình sẽ “hồi sinh từ đống tro của mình” như loài phượng hoàng, mình sẽ còn vẽ...”.

Phải, anh Văn ạ, vẽ, như Henri Miller định nghĩa, là lại yêu lần nữa. Mà anh thì có khi nào hết yêu. Bất kể nhân tình thế thái có xoay chuyển ra sao đi nữa, món nợ yêu thương này, có bao giờ anh trả cho xong, anh Văn...

Thành phố Hồ Chí Minh

10/12/1988

Chuyện chưa nói hết

Hà Nội, 22/10/2007

Anh Thái Tuấn thương quý,

Vậy là anh đi đã được bốn tuần. Trước đó đúng năm tuần, tôi đến thăm anh và không nghĩ đó là lần cuối chúng ta có dịp nắm tay nhau. Còn nằm trên bàn viết của tôi đây cuốn *Tuyển tập tranh và tiểu luận* anh tặng tôi bữa ấy với dòng chữ run run... sau 20 năm gặp lại... Thực ra thì không đến 20 năm, bởi hồi tháng 11/1997, nhân dịp sang dự Liên hoan Cộng đồng Pháp ngữ, tôi đã được Đặng Tiến đưa đến thăm anh ở Orléans, uống với anh một ly rượu. Hôm đó, trước khi chia tay, anh tặng tôi một chiếc pipe và nói như tiếc rẻ: “Chúng mình chưa trò chuyện được bao nhiêu...”

Cả lần vừa rồi nữa, chúng ta cũng chẳng nói được gì nhiều, nhất là vì bệnh hen đã làm anh gần như mất tiếng đến nỗi nhiều khi tôi phải nhờ cháu Thái “phiên

dịch”. Nhưng không sao, *on se comprend à demi-mot* (chúng mình nói nửa chữ cũng hiểu nhau), như anh từng nói với tôi qua những lần gặp gỡ tâm sự.

Anh à, tôi vẫn tin rằng sự giao lưu giữa hai cõi âm dương là điều tự nhiên và có thật; rằng, do đó, ở bên-kia, anh vẫn nghe được những lời tôi gửi tới anh. Vậy nên bây giờ tôi lại muốn trò chuyện tiếp với anh.

Tôi còn nhớ cái lần đầu đến thăm anh một ngày cuối hè 1982 tại căn nhà đậm bạc số 150/31/5 Lý Chính Thắng (đạo ấy còn gọi là Yên Đỗ) – giờ đây, nó vẫn cũ kĩ như thế, hầu như không thay đổi – anh chỉ cho tôi một bức chân dung sơn dầu treo phía trên cửa vào phòng trong và hỏi: “Anh có biết ai đấy không?” Tôi không mất quá nhiều thời gian để nhận ra đó là nhà thơ Quang Dũng, bạn chung của chúng ta. Chính Quang Dũng đã dẫn tôi vào Sài Gòn thì nhớ tìm đến anh. “Tên thật tay ấy là Công, Nguyễn Xuân Công thì phải,” Quang Dũng nói với tôi. “Trước Cách Mạng Tháng 8, có học *Ecole Supérieure des Beaux-Arts d’Indochine*⁽¹⁾ với tư cách *auditeur libre*⁽²⁾. Vẽ như làm thơ, đượm chất hoài cổ.” Không biết có phải do ảnh hưởng của nhận xét đó hay không, mà tôi thấy quả là hai anh có những điểm tương đồng: cùng một chất u hoài man mác, cùng một sự thanh khiết ử

1. Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương.

2. Dự thính.

mộng suy tưởng. Trước khi gặp anh, tôi đã được nghe nhiều người nhắc đến Thái Tuấn như một gương mặt tiêu biểu của mỹ thuật hiện đại Sài Gòn, không chỉ với tư cách họa sĩ mà còn với tư cách nhà lí luận - phê bình, người đã cùng Duy Thanh, Ngọc Dũng, góp công lớn thổi một luồng gió mới vào hội họa miền Nam Việt Nam thời trước 1975. Nhưng điều đó, chẳng bao giờ anh nói với tôi. Những lần chúng mình gặp nhau, anh thường chia sẻ những suy nghĩ rất hiền triết về Cái Đẹp. Anh có lối nói rù rĩ, giọng tâm sự, đôi lúc tự trào, thi thoảng pha tiếng Pháp *quand le bon mot ne vient pas en vietnamien*¹⁾, như anh giải thích. Tôi thực sự vui sướng khi được anh đưa đến thăm cố danh họa Nguyễn Gia Trí và cố học giả Nguyễn Hiến Lê và ngắm hai bức chân dung anh vẽ họ. Xem tranh chân dung của anh, dù là vẽ Trịnh Công Sơn hay Khánh Ly hay ai nữa, tôi dám chắc anh không thực hiện tác phẩm của mình theo lối trực họa, có nghĩa là anh không bắt đối tượng ngồi mẫu. Tranh chân dung của anh không quan tâm đến chi tiết, không đi vào những nét đặc tả, không chơi sáng/tối, mảng miếng. Tôi nghĩ khi định vẽ ai, anh đã “thuộc lòng” người nấy, đã “ngấu” ảnh hình họ trong tiềm thức đến mức nhắm mắt lại cũng có thể phóng bút thể hiện lên mặt toile. Theo anh, chân dung không cốt giống cái ngoại hình, mà cần toát lên cái

1. Khi không kịp nghĩ ra chữ Việt thật trùng.

Chuyện chưa nói hết

thần thái (về mặt này, tất cả các chân dung anh vẽ đều đạt đến độ mỹ mãn). Anh không nói với tôi điều đó, nhưng tôi đoán thế.

Tác phẩm của anh, tôi chỉ được xem lẻ từng bức, chứ chưa bao giờ có dịp đến một triển lãm đang hoành, kể cả lần cuối cùng do Gallery Tự Do (thành phố Hồ Chí Minh) tổ chức hồi năm ngoái. Tháng 3 năm 1998, từ Mỹ trở về, anh gửi thư cho tôi kèm vừng tập triển lãm của anh tại Washington D.C. :

“Vừa từ Hoa Kỳ về, vội viết mấy dòng cho anh. Hôm gặp nhau ở Orleans thật quá vội vã. Anh đã ngàn dặm đến thăm hỏi tôi, xin cảm ơn nhiều. Rất mong một ngày nào đó, tôi lại có dịp từ ngàn dặm tới Hà Nội để chúng ta cùng uống một chén rượu của quê nhà.

Gửi anh tờ catalogue và programme printemps 98, để anh rõ sinh hoạt của một họa sĩ Việt Nam ở xứ người ”

Cuộc triển lãm lần ấy, anh đặt tên là Linfini, Cõi Vô Cùng. Tôi thấy cái tên ấy thật hợp với anh đó. Cái màu xanh cổ tích, cái ánh sáng láng ngập ngừng như một chờ mong, cái không gian mênh mông tịch lặng hiện diện trong hầu hết các tác phẩm của anh – tất cả đều biểu thị những ước mơ được chìm đắm trong Cõi Vô Cùng. Anh thường hay nhắc đến cái chủ nghĩa *suprématisme* (tôi thấy từ này dịch sang tiếng Việt là *chủ nghĩa tối*

thượng chưa ổn) của Kazimir Malevitch mà tiêu biểu là bức *Carré blanc sur fond blanc*⁽¹⁾ trong đó anh đọc thấy “nhưng tín hiệu của khoảng trống vắng vô cùng tận.” Riêng tôi, nhiều lúc tôi cũng đọc thấy những tín hiệu đó ở chính anh. Tôi nói vậy có trùng ý anh không? Đặng Tiến bảo anh là họa sĩ - thi nhân. Nói thế cũng đúng nhưng chỉ đúng một phần. Trong mắt tôi, anh còn có một kích thước khác rõ nét hơn phẩm chất thi nhân – kích thước nhà hiền triết. Tôi thấy ở nơi anh một hôn phối – lieu tôi có thể dùng từ này được không nhỉ? mà sao lại không chứ? – phải, một hôn phối kì diệu giữa đức tin Thiên Chúa giáo và cốt cách của thiền sư. Nếu trong các họa sĩ của ta, có ai có khả năng ngồi chín năm trời lặng ngắm một vách đá như vị thiền sư trong bài tiểu luận “Sáng tạo nghệ thuật” của anh, thì đó chính là anh vậy.

Thế đó, tôi đã nói nốt những điều tôi chưa kịp giải bày với anh. Bây giờ là ba giờ sáng. Xung quanh tôi, hoàn toàn tĩnh lặng. Tĩnh lặng như bức *Rạng Đông* của anh vậy. Ở bên ấy, lúc này là đêm hay ngày? Ở mà bên ấy làm gì có thời gian, phải không, anh? Ở Cõi Vô Cùng... Cõi ấy, anh đã từng mơ trên từng bức tranh của mình ...

1. Hình vuông trắng trên nền trắng

Nguyễn Tư Nghiêm và tính đương thời của truyền thống

Theo tôi, trong tất cả họa sĩ cùng thời, Nguyễn Tư Nghiêm là người cách tân số một về ngôn ngữ tạo hình. Là đồng môn với Bùi Xuân Phái ở khóa cuối Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương, ông vốn gốc gác ở Nam Đàn (Nghệ An), quê hương của chủ tịch Hồ Chí Minh. Cha ông, một nho sĩ đậu Phó bảng, đã từng lều chõng vào kinh dự khoa thi đình cùng cụ Nguyễn Sinh Sắc, thân sinh chủ tịch Hồ Chí Minh. Nếu truyền thống gia đình góp phần tạo nên nhân cách, thì điều này có thể giải thích được tính toàn nguyên nghệ thuật vốn là nét nổi bật trong tác phẩm của Nguyễn Tư Nghiêm.

Nguyễn Tư Nghiêm cũng có làm công tác giảng dạy (ở Trường Mỹ thuật Kháng chiến tại Việt Bắc trong thời kỳ Kháng chiến chống Pháp và Trường Mỹ nghệ Hà Nội trong hai năm 1959 - 1960), nhưng người ta học được nhiều nhất nơi ông không phải từ bực giảng mà là từ chính những công trình sáng tạo của ông. Nguyễn



Nhân Thân

Bột màu trên giấy dó

Quân, họa sĩ và nhà phê bình - lý luận, rất có lý khi khẳng định: “Từ 1970, hội họa đương đại Việt Nam bắt đầu từ Nguyễn Tư Nghiêm”. Thực vậy, Nghiêm là người đầu tiên thực sự làm sống lại truyền thống nghệ thuật của chúng ta, tích hợp lại thành cơ sở ngôn ngữ tạo hình cho một nền mỹ thuật Việt Nam hiện đại. Trước ông, chưa có ai khắc thành tâm tôn vinh điêu khắc và kiến

trúc đình chùa làng - một đối tượng tìm tòi, khai thác không mệt mỏi của ông. Nghiêm tuyệt nhiên không phải không biết đến Picasso, Klee cùng các bậc thầy hiện đại khác. Thậm chí ông còn thấy Miro “đễ hiểu hơn nghệ thuật hàn lâm và cổ điển châu Âu”. Nhưng ông chọn con đường qua làng Việt Nam để đi đến hiện đại, bằng cách nghiên cứu nghệ thuật cổ, đặc biệt là nghệ thuật Đông Sơn, đào sâu vào truyền thống; lấy tranh Đông Hồ, truyện dân gian, nhạc và múa dân tộc làm nguồn cảm hứng. “Tôi ngưỡng mộ Picasso, nhưng không học ở ông”, Nguyễn Tư Nghiêm giải thích cho những ai ngụ ý nhắc đến những điểm có vẻ gần gũi giữa ông và Picasso. “Tôi chủ yếu lấy cảm hứng từ văn hóa dân gian Việt. Xem ra con đường của Picasso và con đường của tôi bắt đầu từ những điểm xuất phát khác nhau, song lại giao nhau ở một chỗ nào đó”.

Và như vậy, kiên quyết đoạn tuyệt với nguyên lý hội họa cổ điển châu Âu, ông tiên phong mở đường cho các họa sĩ Việt Nam quay trở về khai thác những truyền thống lâu đời mà bấy nay các họa sĩ đầu óc hướng về phương Tây vẫn coi rẻ. Điều nghịch lý thú vị là chính sự lộn trở về truyền thống lại đưa ông đến gần tính hiện đại hơn. Người xem hời hợt có thể ngộ nhận về sự giản dị và bằng phẳng hai chiều vốn là một phẩm chất của tranh ông. Nghệ thuật của ông thấm sâu tinh thần của nghệ thuật truyền thống đến nỗi những chi tiết hiện

thực trở nên không cần thiết. Không ai khác có thể, hơn Nghiêm, thể hiện tính trực cảm của cái nhìn hồ như trẻ thơ kết hợp với mỹ học hồn nhiên của nghệ thuật nguyên thủy bằng tay nghề bậc thầy như thế. Tinh thần đó được phả vào tất cả những gì ông vẽ: điệu múa cổ, các con giáp, trẻ em chơi, các cảnh huống trong *Truyện Kiều*, kiệt tác của đại thi hào Nguyễn Du, Thánh Gióng - những đề tài ưa thích mà ông trở đi trở lại với vô vàn biến tấu.

Các tác phẩm của Nghiêm vừa có tính cấu trúc vừa có tính nhạc. Sự phi đối xứng cố tình, sự phóng khoáng trong bố cục, sự không đếm xỉa đến chi tiết giải phẫu học càng tăng thêm phẩm chất giao hưởng đó. Những cố gắng của ông nhằm cách tân ngôn ngữ hội họa bằng động thái “phi hàn lâm hoá” quyết liệt và dứt khoát rũ bỏ những chằng trối của các quy tắc, luật lệ Phục Hưng, là nguyên nhân khiến ảnh hưởng của ông ngày càng lớn trong giới, nhất là đối với các họa sĩ trẻ. Theo nghĩa nào đó, đối với lớp họa sĩ hậu chiến, ông là người cha tinh thần vậy.

Đâu đó ở Nguyễn Tư Nghiêm có một miền thăm xanh tươi tẩm từ cội nguồn.

Rất ban sơ và rất hôm nay là tầng xanh trong cấu trúc của Vĩnh Hằng.

Tôi nghe, qua những *Thánh Gióng*, những *Điệu múa cổ*, những *Con Giáp* của ông, dư vang những bước chân

Nguyễn Tư Nghiêm và tính đương thời của truyền thống

xa xăm từ văn hóa Phùng Nguyên, Hòa Bình, Đông Sơn
đội về qua những hành lang thăm thẳm của Thời Gian.

Phẩm chất giao hưởng diệu kỳ của tranh ông mang
lại một cảm giác tương tự như niềm thanh thản an tĩnh
tuyệt vời đến với một tín đồ sau khi cầu nguyện.

Nghệ thuật của Nguyễn Tư Nghiêm cho ta niềm
tin vào tính mãi mãi đương thời của truyền thống.

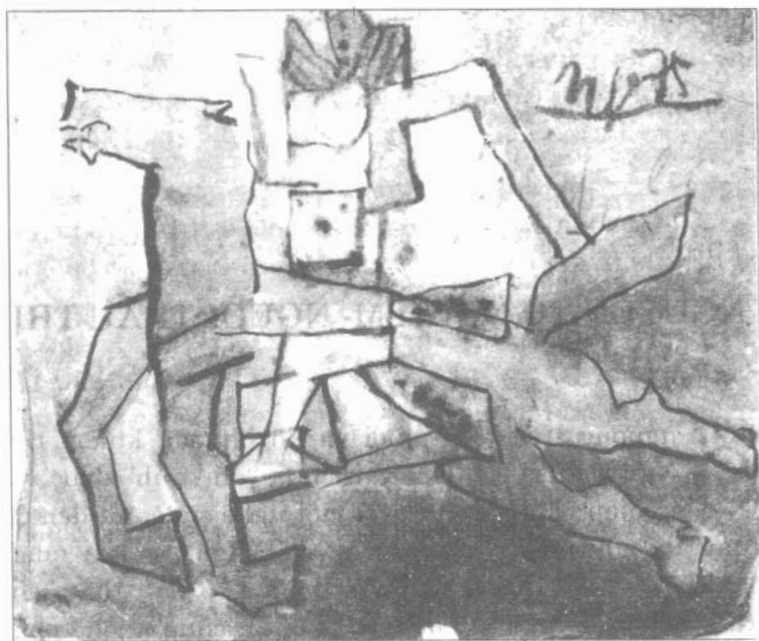
Nguyễn Tư Nghiêm - người thấu thị

Ở tuổi ngoài tám mươi và hồ như đã khiếm thị, Nguyễn Tư Nghiêm vẫn chưa “dứt tình” được với nghiệp vẽ. Hình như với một nghệ sĩ đã đạt đến độ thấu thị như ông, thị giác vật thể không còn là quan trọng. Vốn xưa đã sẵn khuynh hướng “ở ẩn”, thậm chí khai mạc triển lãm cá nhân của mình cũng không chịu xuất hiện, giờ đây ông lại càng tránh né đám đông, hầu như không ra khỏi nhà, ngày ngày chỉ lọ mọ với bút, giấy, màu, toan, vóc... những thứ đã tạo thành cả cuộc đời ông.

Vài năm nay, ưu tâm của Nghiêm tập trung xoay quanh những con giáp, đào sâu vào những yếu tố triết học - vũ trụ học phương Đông, những tương quan âm dương ngũ hành trong thiên can địa chi. Rất am hiểu và biết trân trọng đúng mức các trào lưu nghệ thuật hiện đại phương Tây, ông không vì thế mà coi đó là chuẩn mực để noi theo. Là người đi đầu trong cách tân ngôn ngữ tạo hình Việt Nam, lấy truyền thống dân tộc làm gốc, ông có cái nhìn rất hiện triết phương Đông: *tất cả*

trong một. Ông đã chỉ ra trong di sản văn hóa - nghệ thuật cổ Việt Nam: văn hóa Đông Sơn, kiến trúc và điêu khắc đình chùa, tranh Đông Hồ... có ẩn chứa đủ các yếu tố ẩn tượng, xuất biểu, siêu thực, thậm chí cả trừu tượng. “Nhà mình ơi, việc gì phải đi tìm ở đâu xa”, ông nói nôm na, giản dị như vậy.

Tôi vẫn hằng nghĩ phẩm chất nổi bật của nghệ thuật Nguyễn Tư Nghiêm là tính giao hưởng. Từ “giao hưởng” tôi dùng ở đây không bó hẹp trong nghĩa thuần túy âm nhạc, mà là tổng hòa các quan hệ thiên-địa-nhân



Giông

Bột màu trên giấy dó

trong cả ngoại giới lẫn nội giới... Nhất quán trong tín niệm *tất cả trong một*, ông thấy trọn vẹn lẽ nhân sinh trong chủ đề *những con giáp* mà ông khai thác đến kiệt cùng. Nếu trước đây, ông thường chỉ thể hiện riêng rẽ từng con giáp vào dịp chuyển năm, thì nay ông tích hợp lại, vẽ gộp cả mười hai con trong những phối kết bất ngờ, những bố cục biến hoá, tạo nên những tương tác nhiều tầng, nhiều chiều, âm ấp cộng hưởng.

Ở Nguyễn Tư Nghiêm, tràn trề thứ biểu năng hiếm hoi chỉ có thể thấy ở những bậc hiền: ngôn ngữ hàm súc của im lặng. Trong đời sống cũng như trong nghệ thuật, ông không bao giờ diễn giải dài dòng. Ông dành đa phần cho im lặng nói.

Bằng những dấu lặng ứ đọng thông điệp.

Miễn sao người xem tranh biết để tâm và lắng nghe...

Trường hợp Lưu Công Nhân

(Nhân triển lãm tranh giấy tháng 5-1987

của Lưu Công Nhân)

42 tranh trên giấy, khổ tương đối nhỏ, không bức nào tới một mét chiều ngang, sự trở về của Lưu Công Nhân với công chúng hội họa Thủ đô lần này có vẻ nhũn nhặn nhưng nhiều tâm sự hơn.

Nói cách nào đó, có thể coi đây như cái mốc đánh dấu một chặng mới trên con đường đi tìm bản ngã của anh, một họa sĩ từng có nhiều thành công, nhưng vấp vấp ngậm ngùi cũng không ít.

Lần này, anh cho chúng ta xem những gì? Phần lớn là tranh phong cảnh bằng các chất liệu màu bột, màu nước, mực nho... Hội An, Tháp Chàm, Nha Trang... những gì anh đã ghi lại trong những chuyến đi để “vẽ cảnh đẹp đất nước, vẽ đẹp đất nước”, như anh thổ lộ trong lời tự bạch, lác đác xen vào đôi nét hồi cố: cảnh Vân Đình, một làng tản cư thời kháng chiến chống Pháp, một góc phố Lào Cai... Lưu Công Nhân là người biết

Dương Tường

hát bằng màu. Phòng tranh của anh tạo một ấn tượng như một giao hưởng vui trong đó một rừng nhân, một dòng sông, một di tích thời xưa... đều thành những hòa thanh trữ tình, đôi khi khá xúc động.

Có lẽ Lưu Công Nhân là một trong những người chiếm kỷ lục về triển lãm cá nhân: 13 lần trong 30 năm, với tần số cao nhất 2 năm một lần vào thập kỷ 60. Giai đoạn “im tiếng” dài nhất của anh là 13 năm từ 1970 đến 1983. Trong nghệ thuật, nếu như số lượng là tất cả thì Lưu Công Nhân đã có thể kể là một đỉnh cao. Về anh, ý kiến đánh giá, trong giới cũng như ngoài giới, rất khác nhau, nhiều khi đối lập.

Bởi vì Lưu Công Nhân là một trường hợp, một trường hợp không đơn giản.

Con đường anh đi thoát nhìn tưởng xuôi chiều, nhưng cũng có nhiều quãng gấp khúc, ngoằn ngoèo. Có lúc anh đã bỏ thành phố lên rừng để thử nghiệm hội họa siêu thực. Hơn mười năm sau giải phóng miền Nam, trong nhịp sống bẽ bộn, đa diện của một Sài Gòn đang trở thành Thành phố Hồ Chí Minh, anh đã thử tay “chơi” hội họa phi biểu hình và năm 1983, bày 40 bức sơn dầu trừu tượng lớn không gây được tiếng vang như anh chờ đợi. Để rồi bảy giờ trở lại với những bức tranh giấy dung dị, kích thước khiêm tốn, với chất liệu màu bột, màu nước vốn là sở trường của anh... Dù sao mặc lòng vẫn phải công nhận anh thuộc loại nghệ sĩ sống

Trường hợp Lưu Công Nhân

chết với nghề, không ngừng làm việc, luôn luôn vận động, ngộ nguây, dám tìm tòi, thử nghiệm, thí thố.

“Trình làng” lần này sau nhiều năm vắng mặt ở Thủ đô, Lưu Công Nhân tâm sự trong lời bạch: “Bốn mươi năm, vẽ nhiều lối, nhiều chất liệu, sống nhiều hoàn cảnh, tôi nay đã thực sự sống, làm việc theo sự lựa chọn của chính mình. Tôi trộm nghĩ phải chăng tôi đã tìm được chính mình”.

Người ta có lý do để chờ đợi ở anh nhiều hơn mức độ hiện nay, ở tuổi 57 (kể cả tuổi暮), anh vẫn sung sức và khao khát những bước chuyển hóa mới. Nào ai biết anh sẽ còn thử nghiệm những gì trong tương lai?

5/1987

Lưu Công Nhân

Có một Lưu Công Nhân, học trò yêu của danh họa Tô Ngọc Vân.

Có một Lưu Công Nhân của một thời hăm hở và ham hố, vẽ như điên, hầu như năm nào cũng triển lãm cá nhân.

Có một Lưu Công Nhân phóng túng, lãng tử, phiêu du các nẻo đường sáng tạo, thử nghiệm các hình thức biểu hiện, từ khai thác tranh Đông Hồ, quốc họa kiểu Trung Quốc đến xuất biểu, dã thú, trừu tượng...

Có một Lưu Công Nhân đầy tự tin và một Lưu Công Nhân bần khổ, ngờ vực chính mình. “Con đường mình đi là tuyệt đối đúng, nghệ thuật không thể lặp lại mình”. “Có lúc xem lại, thấy hầu hết những gì mình sáng tác trong ba mươi năm qua đều đáng cho vào sọt rác”. Hai đoạn thư trên Nhân gửi cho tôi cách nhau không hơn một tuần lễ.

Có một Lưu Công Nhân lúc đầu định ghé thăm Hội An vài ngày, nhưng rồi mê cái màu rêu tường với

Lưu Công Nhân

sắc nắng sơ sủ của đô thị cổ này, đã ở lại cả một năm, thai nghén và đẻ ra hàng trăm bức.

Có một Lưu Công Nhân hoài nhớ, man mác buồn với những *Lô-cốt ven đường, Những chặng đường khó quên, Nhà thờ họ...*

Có một Lưu Công Nhân ngẫm lại mình ở tuổi ngoài sáu mươi, dù biết đã muộn, vẫn tiếp tục đi tìm...

Lưu Công Nhân, dưới mắt tôi, hứa hẹn là thế, tài hoa là thế, lang bang là thế, vô vọng là thế và đắm đuối là thế...

10/1994

Trần Lưu Hậu

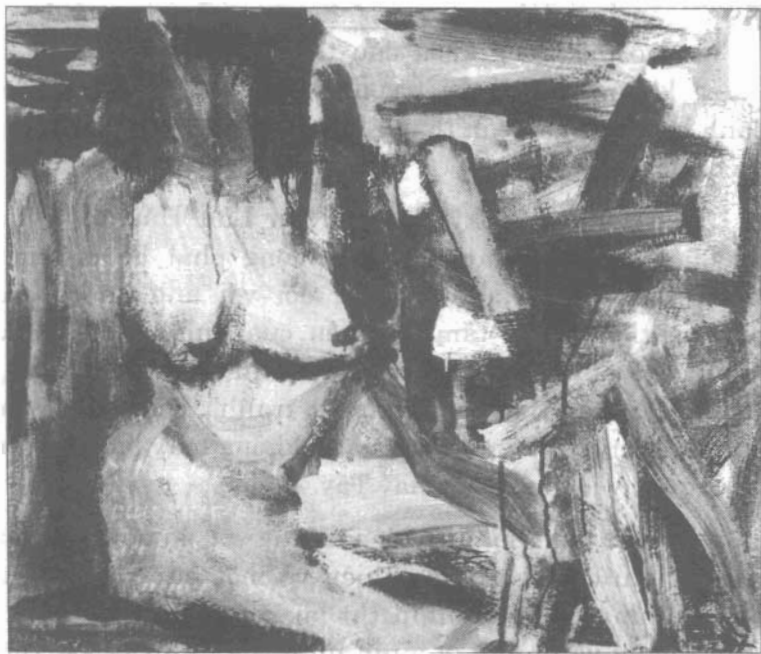
Trần Lưu Hậu ở trong số hai mươi hai họa sĩ được đào tạo trong khóa đầu tiên (thường gọi là khóa kháng chiến) của trường Mỹ thuật Việt Nam do danh họa Tô Ngọc Vân thành lập năm 1949 tại chiến khu Việt Bắc.

Trên bình diện kỹ thuật, Trần Lưu Hậu có lẽ là người mang đậm dấu ấn của trường phái Paris nhất trong thế hệ của anh. Nhưng đối với anh đó chỉ là phương tiện: quan tâm chủ yếu của anh là thể hiện những lóe ánh của tâm hồn, hay, như anh thường nói, “mang cái thần thái của mình vào tranh”. Hiện thực của anh là hiện thực tâm thức và anh không mấy băn khoăn về chuyện vẽ “theo Đông hay Tây”.

Với một bảng màu rực lên những sắc độ nóng, thậm chí đôi khi chói gắt, Hậu thiên về một bút pháp xuất biểu, nhưng con mắt nhìn thì lại xoáy vào bên trong. Anh không vẽ những gì mình nhìn thấy như là vật thể khách quan, mà muốn “nội tâm hóa” chúng. Tất cả,

trước khi được thể hiện thành tranh, đều được lọc qua bản ngã để rồi đọng thành một tâm ảnh trong anh, từ đó phóng chiếu ra bằng những phương tiện nghệ thuật thích hợp. Hình như đó là cơ chế vận hành của mọi sáng tạo đích thực.

Triển diễn nghệ thuật Trần Lưu Hậu vậy là một quá trình ngày càng thiên về hướng nội với một nghị lực điềm đậm, trầm tĩnh. Không vội vã, anh chứng cất mọi cảm xúc, suy tư của mình trước khi ngồi vào trước giá vẽ. Điều đó không ngăn anh có những bùng nổ



Khỏa thân
Sơn dầu

Dương Tường

màu sắc, tiết tấu khiến ta nhớ đến một Vlaminck hay một Rouault...

Có thể nói Trần Lưu Hậu là một dòng chảy lặng lẽ không quên để lại dọc đôi bờ những lớp phù sa ngậm nắng mặt trời...

Thơ của Trời

Đã hầu như thành lệ, từ 5-6 năm trở lại đây, cứ đến mùa hè, Trần Lưu Hậu lại “trốn” khỏi Hà Nội, tìm về một vùng cao, thường thường là Tam Đảo hay Sa-pa, để vẽ.

Năm nay cũng vậy, Hậu giam mình ba tháng hè trong một ngôi nhà nhỏ ở Sa-pa, một mình với một đồng toile và sơn và một máy nghe nhạc không thể thiếu, một mình với thế giới riêng của mình. Lần này, chủ đề chính của ông là “Cây Hà Nội”. Lên Sa-pa để vẽ cây Hà Nội, nghe kể cũng có vẻ nghịch lí. Nhưng Trần Lưu Hậu vốn thế: ông không vẽ những gì mình nhìn thấy như là vật thể khách quan, mà *nhất thiết* phải “nội tâm hóa” nó trước khi thể hiện thành tranh. Ông là một họa sĩ triết để xuất biểu nhưng con mắt nhìn thì lại xoáy vào bên trong. Lên Sa-pa chuyến này, tiềm thức ông ứ đọng những cảm xúc về cây Hà Nội đã được lọc và chuyển hóa qua bản ngã thành một thứ *tâm cảnh* sâu đậm đến mức nhắm mắt lại là thấy hiện thị rõ mồn một tường chừng có thể cứ thế tuôn trào ra trên mặt toile.

Dương Tường

Nếu phải diễn tả cái cảm giác của tôi khi được ông lần lượt cho xem 40 bức khổ lớn (trung bình mỗi bức khoảng trên một mét vuông), thành quả của chuyến đi, thì tôi sẽ chỉ chọn một từ: “choáng ngợp”.

Vâng, tôi thực sự choáng ngợp. Không chỉ bởi sự đa dạng của những *biến tấu cây* sinh động đến bất ngờ, mà còn bởi sức làm việc phi thường đến khó tin của ông. Trần Lưu Tú, con trai út của Hậu, cho biết trong 3 tháng vừa rồi, anh đã phải hai lần tiếp tế toile lên Sa-pa cho bố, tổng cộng là 150 mét vuông. Ba tháng trời, phủ màu lên một trăm năm mươi mét vuông toile! Và ở tuổi 80! “Ông khơi từ cái mạch nào mà nội lực thâm hậu đến vậy?” tôi hỏi. “Minh học Picasso”, Hậu trả lời đơn giản. “Picasso ngoài 90 tuổi còn vẽ gấp mấy mình, còn bắc thang lên vẽ kín cả một mảng tường rộng.”

Rõ ràng, ở cái tuổi 80, bút lực của Trần Lưu Hậu vẫn ngồn ngộn một sức sống tỏa nhánh đâm cành. Những nhát cọ không kiềm chế, vạm vỡ như Goya, những vũ điệu sắc màu và ánh sáng chất chứa cuồng phong mang đến cho thế giới cây do ông tác tạo một kích thích vừa hoang sơ, vừa hiện đại, lại vừa siêu nhiên. Tôi chợt nghĩ đến hai câu thơ đọc lâu lắm rồi của một nhà thơ Mĩ mà tôi không nhớ tên:

Thay vì làm thơ như lũ thi sĩ chúng ta

Thượng đế tạo ra cây

Ờ, nếu cây là thơ của Trời, thì Trần Lưu Hậu quả đã đâm đuổi cái hồn thơ ấy.

Trần Trung Tín - mặt khuất của định mệnh

Khoảng gần một năm sau khi giải phóng miền Nam, tôi nhận được từ Sài Gòn một tấm danh thiếp xanh in đơn giản: Trần Trung Tín, Lơ xe - Sài Gòn, với vền vẹn hai chữ: “Nhớ mày”.

Tôi không lấy làm lạ về cái nghề mới toanh “lơ xe” của con người hay nổi máu giang hồ này và tôi hiểu cái nghĩa ẩn của hai chữ *Nhớ mày*. “Nhớ mày” đây có nghĩa là nhớ bạn bè, nhớ luôn cả Hà Nội, nhớ căn buồng hầm chật chội, ẩm thấp, bẽ bộn, nơi anh đã từng sống và âm thầm làm việc, đã từng vui buồn, đau khổ và đói rét, tóm lại, đã từng ném đủ mùi. Vào cuối những năm 60, Bùi Xuân Phái thường rủ tôi đến đó xem tranh Tín. Phái là người nồng nhiệt cổ vũ, khuyến khích và kín đáo dẫn dắt Tín đi vào hội họa. Có một cái gì đồng điệu gắn kết hai con người nghệ sĩ này với nhau một cách kỳ lạ. “Đây là người tự do nhất trong các họa sĩ tôi từng gặp”, Phái thường tuyên bố vậy (mặc dù hồi ấy trong giới chuyên

môn chưa ai công nhận Tín là họa sĩ). “Anh vẽ như một con chim hót trong sa mạc”. Nhận xét đó có sức mạnh động viên lớn, làm Tín tự tin hơn.

Trần Trung Tín tự phát hiện ra thiên hướng nghệ thuật của mình khá muộn. Trước khi đến với hội họa, anh đã chiến đấu ở vùng biên giới Việt Nam - Campuchia suốt thời kỳ kháng chiến chống Pháp, rồi tập kết ra Bắc sau Hiệp định Genève 1954, làm phát thanh viên Đài Tiếng nói Việt Nam, sau đó theo học khóa đầu tiên Trường Điện ảnh Việt Nam, trở thành diễn viên, tham gia đóng một số phim không lấy gì làm nổi trội lắm. Năm 1969, ở tuổi 36, anh bập vào một đam mê mới sau này trở thành cứu cánh đích thực và lẽ sống đối với anh: Anh bắt đầu vẽ như điên. Nhưng phải đến 20 năm sau, anh mới có dịp ra mắt công chúng lần đầu trong một triển lãm cá nhân gồm trên 50 tác phẩm¹⁾ tại Thành phố Hồ Chí Minh. Đạn này anh gần như bị liệt sau một cơn tai biến não.

Không qua bất kỳ lớp đào tạo chính qui nào, Tín vẽ như anh thở, tự do, dạt dào bản năng, không chút bận tâm đến phép tắc, lệ luật. Vì không ràng buộc bởi trường qui, tranh của Tín không giống bất kỳ ai, không mang

1. Rất tiếc là khi anh chuyển vào Nam sau giải phóng, hơn 300 tranh gửi lại ở Hà Nội đã thất lạc. May sao đạo diễn điện ảnh Tự Huy còn lưu giữ được một số và đem vào trao lại cho Tín... Một số trong những bức này được bày tại triển lãm 16 Ngõ Quyển từ 18 đến 25 tháng 1/1994. Những tác phẩm này đều được vẽ tại Hà Nội trước 1975. Trần Trung Tín coi triển lãm Xuân 94 này như một lời tạ tình với Hà Nội vốn là cái nôi dưỡng dục anh trong những năm tháng đáng ghi nhớ nhất.

Trần Trung Tín - mặt khuất của định mệnh

dấu vết ảnh hưởng của bất kì trường phái hay “isme” nào. Anh vẽ với tinh thần của một người tuân đạo. Của Tín là một thế giới ban sơ, nguyên thủy, đầu như vào thời kỳ con người vừa kịp ăn trái cấm ở vườn Địa đàng.

Nghệ thuật của Trần Trung Tín là sự kết hợp hạnh ngộ giữa cái hồn nhiên trong sáng tuyệt vời của trẻ thơ với sự từng trải của một người đã yêu đương và đau khổ, tin tưởng và tuyệt vọng, chiến đấu và ước mơ, giữa sự tân kỳ thế kỷ XX với cái đẹp thô mộc tự nhiên chỉ có thể thấy ở trong tranh của người hang động. Một phía tâm hồn anh là sự ngổ ngàng chất phác trước huyền diệu của cuộc sống và trùm lên phía bên kia là cái bóng ề chề tựa như mặt khuất kín của Định mệnh.

1/1994

Về tranh Nguyễn Quân và thư pháp Phan Cẩm Thượng

(Bài viết cho Triển lãm hội họa - thư pháp

Nguyễn Quân - Phan Cẩm Thượng)

Nghệ thuật, dù dưới hình thức biểu hiện nào, cũng là một cử chỉ thẩm mỹ cơ bản nhằm mở những cánh cửa vào miền bên-kia-ý-thức, ở đó ta giàu thêm những kinh nghiệm hoàn toàn khác với những gì ta tiếp nhận bằng giác quan thuần túy từ bề mặt thực tế quanh ta. Không nằm ngoài mệnh đề ấy, tranh trực của Nguyễn Quân và thư pháp của Phan Cẩm Thượng có một cái gì khiến tôi muốn tìm đọc lại *Khóa Hư Lục* để chiêm nghiệm bài tập trống không ấy. Bởi Trống Không, theo quan niệm phương Đông, không phải là một cái gì mơ hồ, không tồn tại, mà là một yếu tố năng động kỳ lạ có khả năng dung hòa con người với vũ trụ. Và bởi ở Nguyễn Quân và Phan Cẩm Thượng trên đường biên của trừu tượng này, tôi bắt gặp những tín hiệu của cái vô hình và nghe thấy âm nhạc của Trống Không.

Hành trình vào cái không nhìn thấy

Ở Nguyễn Quân, họa sĩ và nhà lý luận phê bình nghệ thuật hòa đồng vào nhau khăng khít đến độ khó nhận ra phẩm chất này kết thúc ở đâu và phẩm chất kia bắt đầu từ chỗ nào. Điểm chung của cả hai là mật độ tư duy và cường độ cảm xúc. Trên hai bình diện, bằng tranh và bằng trước tác, kể cả bài viết lẻ lắt sách chuyên khảo, Nguyễn Quân không mệt mỏi suy tôn cái gốc giá trị tinh thần của ta là Văn hóa làng. Am hiểu và nhạy cảm với các trào lưu nghệ thuật hiện đại thế giới, kể cả những hình thức tân kỳ nhất như installation, performance..., Quân không vì thế mà đoạn tuyệt với quá khứ dân tộc trong khi hướng tới phía trước, phấn đấu để mỹ thuật Việt Nam đứng vào chỗ xứng đáng của nó trong khu vực và trên thế giới.

Mặt khác, Nguyễn Quân, như tôi thấy, là người duy ngã trung tâm (égocentrique) theo cách riêng của mình. Mặt Phật, tượng chùa, trăng - nước - vườn, mâm ngũ quả... cùng với những mô-típ luôn luôn trở đi trở lại

- chim, cá, chuồn chuồn, thân thể đàn bà nguyên vẹn hay tháo dỡ... là những quy chiếu, trên đó ánh phóng chiếu những ẩn dụ không phải là không có hắt ánh của triết học phương Đông cùng những yếu tố siêu thực theo quan niệm phương Tây.

Những tác phẩm gần đây của Nguyễn Quân vẫn lúta tủa hình sắc, vẫn ươm những mảng màu mát rượi như da thịt người con gái vừa mới tắm, song có phần u trầm hơn, vẫn chan chứa nhục cảm song chín mọng tịch lặng hơn. Tôi nhìn thấy ở đó dấu hiệu một bước chuyển mới. Xem tranh Quân, có lúc tôi tự nhủ: Này, đừng mắc lừa! Lật cái lớp sum suê, rục rờ bên trên, ta sẽ thấy ở tầng sâu, cái mà các nhà hiện tượng học hiện sinh gọi là “cô đơn bản thể” (solitude ontologique). Nói cách khác là cái tâm thái bơ vơ, lạc lõng mà vì nó, người nghệ sĩ cần đến nghệ thuật để hòa nhập trở lại vào âm dương vũ trụ. Nghệ thuật của Nguyễn Quân, xét cho cùng, là sự thám hiểm vào nội giới của chính mình trong cố gắng làm cho nó trở thành hữu hình. Dù là *Ban thờ* hay *Quà Tặng châu Á*, mỗi xêri của anh đều là một chặng trong hành trình vào cái không-nhìn-thấy.

Có điều, tôi vẫn ngoan cố nghĩ rằng ở Nguyễn Quân, sự quá thông minh đôi khi lại là một hạn chế. Giá tranh anh bớt sáng suốt, bớt tinh tường đi một chút... Giá, thẳng hoặc, anh tạm “vứt trí bỏ thánh” trong giây lát để ngơ ngác, băng quơ một chút, để “gần mây”

Hành trình vào cái không nhìn thấy

hơn như cái đầu đề bài tiểu luận anh viết cho đặc san *Asian Art and Culture* (Nghệ thuật và văn hóa Châu Á) của Smithsonian Institute... Vả chăng anh đã chẳng ngờ trong *Ghi chú về nghệ thuật*⁽¹⁾: “Nghĩ ngờ là điều tôi mong chờ ở độc giả” đó sao?

1. Đầu đề một trước tác lý luận của Nguyễn Quân.

24 chân dung tự họa

Bài viết khai mạc triển lãm

24 Chân dung tự họa

của Phạm Văn Hạng (6/11/1989)

24 tự họa

Sao lại 24?

Con số ước lệ.

Như 24 *préludes*,

24 *études*,

24 biến tấu...

24 cũng có thể là $\pm\infty$

Phạm Văn Hạng tự bày mình 24 gương mặt. Mỗi người có bao nhiêu gương mặt? Nào ai biết được. Một thứ narcissisme? Nghệ sĩ nào đã chẳng từng chỉ ít một lần là Narcisse.

Bởi nghệ thuật suy cho cùng trước hết là tự thám hiểm mình để rồi tự thể hiện.

Tự thám hiểm vào thăm cùng mình, đôi khi ta lỡ ra tìm thấy lẽ âm dương vũ trụ.

Người họa sĩ mỗi lần đặt bút chấm màu lên tấm toan trình là một lần phiêu lưu mới.

Tự vẽ âu cũng là phiêu lưu qua những miền khí hậu địa lí tâm linh - áp thấp nhiệt đới, rặng đông Bắc cực, xirôcô bùng bão cát, mưa phùn xích đạo...

Dù sao, ở chặng chót mỗi cuộc Odyssée
vẫn có một nàng Pénélope xoa tóc đợi chờ...

24 từ hoa (con số vô tận là
sao lại 24? 24 études,
Như 24 préludes,
24 biến tấu...
24 cũng có thể là $\pm \infty$

Phạm Văn Hạng tự bày mình
24 gương mặt. Mỗi người có bao
nhiều gương mặt? Nào ai biết được.
Một thứ narcissisme? Nghe ở nào đi
chẳng tưng, chỉ ít một lần là Narcisse.

Bà nghệ thuật suy cho cùng trước hết là tự thân,
hiếm mình để rồi tự thể hiện
Tự thân hiếm vào thân, cũng mình, tôi phi ta
lờ ra tìm thấy lẽ tồn đang và trỗi.

Người họa sĩ môn lộn đất bết, chắm máu
lên tận trần trỉnh là một lần phiêu lạc mới.
Tự vẽ âu cũng bị phiêu lưu qua những miền
khí hậu tâm linh, áp thấp nhiệt đới, nắng
đông bắc cực, xói mòn băng bèo cát, mưa phùn, xối xả...

Dù sao, ở chặng chốt mỗi cuộc odyssee,
vẫn có một nàng Pénélope chờ đợi chồng...

6/89

Phạm Văn Hạng

Trần Trọng Vũ và những độc thoại

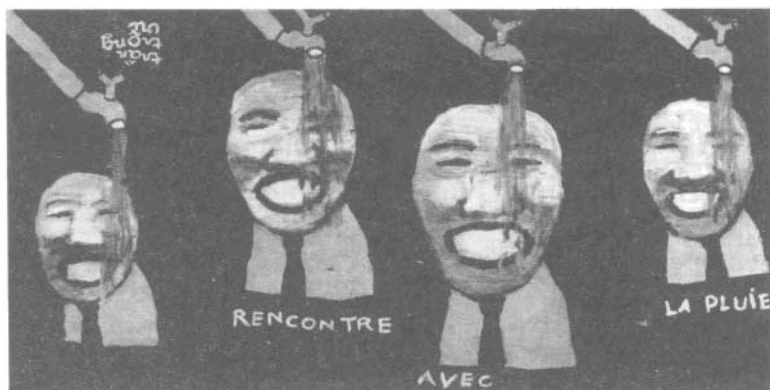
Về Trần Trọng Vũ, Thái Bá Vân có một nhận xét mà tôi chia sẻ: “Tôi có cảm giác là ám ảnh về người cha luôn hiện diện trong tranh Vũ”.

Đó có thể coi là một trong những đầu mối để tiếp cận nghệ thuật không ít bí ẩn của Trần Trọng Vũ. Người cha thi sĩ trải mọi đoạn trường và người mẹ tần tảo chia sẻ mọi gieo neo với chồng và thời thơ ấu sớm biết buồn tủi trước những bất hạnh đó, những phũ phàng của cuộc đời, tôi nghĩ, hẳn có dự phần vào tâm linh nghệ thuật của người nghệ sĩ 30 tuổi kín đáo đến mức rụt rè này. Ở Paris, ngọn đèn dầu hiu hắt vẫn trở đi trở lại trong tranh Vũ. Cả người đàn bà gánh hoa nữa. Có gì chung giữa Paris và những hình tượng đó của bản hàn? Đằng sau đó là những gì?

“Tôi là một kẻ tìm trong hội họa lời nói của mình”, Vũ nói, “tôi vẽ đời tôi, thành phố của tôi, những đồ vật của tôi. Chúng cụ thể. Chúng thường trực trong tôi. Và ra khỏi đó để nhập vào một trật tự khác trong một tình

thân mật rất người. Với tôi, những thứ đó là tạo vật. Chúng sống một đời sống người. Và những con người cũng là những đồ vật, họ sống đời sống đồ vật. Thực ra, tôi không kể đời tôi mà trình bày nó trong một trật tự ở đó đồ vật và người sắm vai trò như nhau và mọi thứ đều có chỗ của nó”.

Vậy đó, thế giới của Vũ, cũng là cách Vũ nhìn thế giới. Những con mắt trong tranh Trần Trọng Vũ bao giờ cũng là những con mắt mở to nhìn vào đời, ngơ ngác và tin cậy, càng tin cậy càng ngơ ngác và càng ngơ ngác lại càng tin cậy. Giữa hỗn mang của khủng hoảng lòng tin đại trà, những cái nhìn như vậy làm trong sạch khí quyển tinh thần. Người và vật và đồ vật ở đây, thấy đều có cái gì đó để giải bày mà chẳng hề giải bày. Xem Vũ, tôi luôn nghe xao xuyến những độc thoại. Con phố nhỏ độc thoại. Căn phòng hẹp tranh tối tranh sáng độc



Gặp mưa

Trần Trọng Vũ và những độc thoại

thoại. Những đồ vật trong căn phòng độc thoại. Ngọn đèn dầu độc thoại. Người uống rượu độc thoại. Chai rượu với một nửa độc thoại... Những độc thoại kép đôi, kép ba, nhiều chiều, nhiều tầng, nhỏ nhẹ, không bao giờ cao giọng. Những độc thoại của kẻ hành hương về những linh địa trong tâm giới của chính mình.

Bản thân vốn là im lặng và cô đơn, Vũ biết vẽ im lặng và cô đơn như một cái gì con mắt sờ thấy được. Bảng màu của Trần Trọng Vũ, thường trầm lắng, song cũng đôi khi bùng nổ, luôn vằn vỹ những chuyển sắc tinh tế, bán cung (chromatique), thậm chí vi phân bán cung (micro-chromatique) tạo nên những khoảng trống hoang vu trong đó ảo hóa thực và thực hóa ảo, khiến biên độ cảm xúc mở ra bát ngát và đa hợp.

Xin đừng gọi Vũ là “avant-garde” hay “naïf” hay gì khác. Những từ đó, tôi e, không hợp với Vũ. Hội họa của Vũ thách thức sự định loại. Nó là nó, vậy thôi, ở nơi nó, tôi thấy cả trống không và tràn đầy, khát khao vươn tới vô tận lẫn khắc khoải, bất an khủng khiếp, nỗi niềm bị ức đoạt đan xen với dự vọng tiềm ẩn, ước mơ hạnh phúc đi đôi với khước từ. Và thấy, bất chấp tất cả, cuộc đời vẫn là đáng sống.

10/1994

Xem Đặng Xuân Hòa vẽ

Tôi thích, và có không ít dịp, xem Đặng Xuân Hòa vẽ trong những chuyến đi cùng với anh, những cuộc tụ hội bạn bè, ở trại sáng tác, tại xưởng vẽ của anh.

Ngắm một họa sĩ vẽ, ngoài cảm giác được ưu tiên ngó vào “bếp núc” của anh ta, còn có cái thú khám phá sự vận hành của cơ chế sáng tạo qua quan sát cách triển khai, xử lý - thay đổi, thêm bớt - các yếu tố cấu thành bức tranh, từ hình nét, mảng khối, hòa sắc cho đến bố cục, tiết tấu.

Xem Đặng Xuân Hòa làm việc, tôi hiểu thế nào là niềm hạnh phúc được vẽ đối với những ai vốn sinh ra để làm hội họa. Nhất là vào những ngày này, sau đợt ngừng nghỉ bắt buộc kéo dài bốn, năm tháng vì sửa nhà. Chưa bao giờ tôi thấy Hòa bị gác bút lâu thế. Anh vốn thuộc loại người hô hấp bằng vẽ và quăng trống vừa qua đối với anh giống như một cực hình (Ôi, cái nhu cầu “an cư”, đành phải tự an ủi mình như vậy). Bởi thế cho nên, giờ đây anh lao vào vẽ như để trả thù.

Xem Đặng Xuân Hòa vẽ

Bây giờ, với xưởng vẽ đằng hoàng trên tầng ba nhà mới sửa, Hòa có thể dàn la liệt đồ vẽ ra khắp sàn để vung bút cho thoải. Đợt này, Hòa chủ yếu làm sơn dầu trên những tấm toan khổ tương đối lớn. Anh vẽ như nhập đồng, có khi làm hai, ba bức cùng một hơi. Vẫn trung thành với chủ đề tâm đắc của mình: “Những đồ vật của con người”, nhưng với nhiều biến thể đa dạng, bảng màu nồng nàn và ý tưởng cấu trúc sum sê.

Tranh Đặng Xuân Hòa đầy ắp hình tượng, nục nạc màu, tiết tấu rộn gấp, khắp khởi - một nhịp presto náo nức - từ chối luật xa gần, không gian ba chiều, mà thiên về bình diện phẳng. Mỗi bức là một tiệc mắt thịnh soạn trong đó sóng sánh một không gian tâm thức ở bên kia sự mô tả trần trụi. Như Morandi suốt một đời trở đi trở lại với những cái chai, Đặng Xuân Hòa không bao giờ ra khỏi cái thế giới “những đồ vật của con người” mà anh đã tự tạo cho mình. Đầu đông 1994, khi Hòa chuẩn bị trưng bày tranh tại một gallery ở Soho, New York, một người bạn Mỹ lo tổ chức cho anh viết thư đề nghị tôi đặt tên cho cuộc triển lãm. Tôi gợi ý: *Of Trifles* (về những điều vật vãnh). Tên đó không được dùng, có lẽ vì thiếu hấp dẫn, không gây hiệu quả, song thực tình tôi nghĩ Đặng Xuân Hòa không vẽ gì ngoài những thứ “vật vãnh”: ngọn đèn, bình gốm, chai lọ, cái bàn, chú mèo, chú chuột... những đồ và vật thân thuộc, rất cụ thể, bao quanh anh. Với Hoà, không có gì là không thể đẹp. Anh

có cái nhìn rất dân chủ: Trên bình diện thẩm mỹ, mọi vật với anh đều bình đẳng. Có lần, giữa một cuộc gặp gỡ bạn bè tại căn phòng họa sĩ Việt Hải thuê làm xưởng vẽ, đang vui chuyện, bỗng dưng Hòa chững lại, mắt đăm đăm nhìn vào một góc cao sát trần. Một lát sau, anh lẩm bẩm một mình: “Cái mạng nhện đẹp quá...”.

Phải, con người có thể ngây ra vì một “cái mạng nhện đẹp” ấy chỉ vẽ những gì cụ thể quanh mình, bởi thế nên anh không nhập vào dòng trừu tượng. Năm 1992, hưởng ứng triển lãm hội họa trừu tượng đầu tiên ở nước ta, anh có thử làm một bức khá lớn, nhưng chính anh cũng không ưng và sau đó bỏ hẳn không trở lại với thể loại này nữa. Chẳng phải anh không “sức” được hội họa trừu tượng. Anh rất mê Jackson Pollock, Robert Motherwell, Vassili Kandinski. Ở bảo tàng Nghệ thuật hiện đại New York, anh đứng ngẩn ngơ hàng giờ trước những bức tranh đồ sộ của Pollock mà đối với anh, từng chi tiết đều là một cái gì để khám phá, nhưng anh biết mình sẽ không bao giờ là một họa sĩ trừu tượng. Đơn giản vì đó không phải “tạng” của anh. Anh trở về với những đồ vật của mình, hòa nhập vào đời sống đồ vật của chúng, đắm mình vào không gian đồ vật của chúng. Trong tương quan này, dường như có một thẩm thấu lẫn nhau: bản ngã của tác giả thấm vào đồ vật phả vào chúng một hơi người và về phía mình, tác giả tiếp nhận từ chúng một *cái hồn đồ - vật*. Giao lưu ấy tựa như một

Xem Đặng Xuân Hòa vẽ

đối thoại trì tục giữa chủ thể và khách thể. Bởi thế nên tranh Hòa, mặc dù dày đặc hình, vẫn bát ngát một không gian tâm thức chảy từ mạch ngầm của giao lưu ấy. Đó hẳn là điều Hòa muốn nói khi anh tuyên bố: “Tôi không vẽ cái tôi nhìn thấy, mà vẽ những gì bên dưới cái tôi nhìn thấy”.

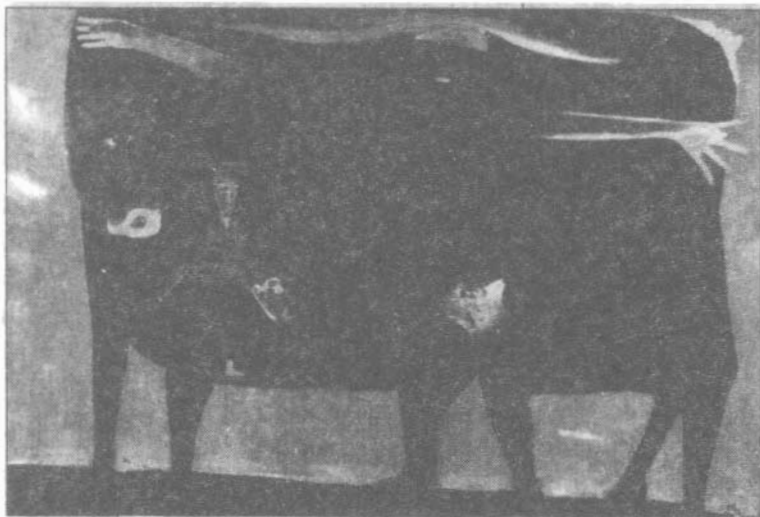
“*Mãnh liệt* là cái tính từ bật lên trong đầu khi ta tiếp xúc với tranh Đặng Xuân Hòa lần đầu”, Jeffrey Hantover nhà phê bình nghệ thuật người Mỹ, đã viết vậy về Đặng Xuân Hòa. Ông ta còn mô tả Hòa có nét giống Van Gogh, bậc thầy mà Hòa rất mực yêu quý. Tôi thì thấy Hòa có những nét phảng phất giống Bùi Xuân Phái, cả về sắc diện lẫn phong thái làm việc. Tôi đã từng chiêm ngưỡng vẻ ung dung tự tại của Phái trong khi vẽ. Nhìn Hòa trước giá vẽ, tôi cảm được cái tự tin của một người biết mình cần làm gì và làm như thế nào.

Hôm nay, tôi lại có dịp xem Đặng Xuân Hòa vẽ. Có trà thơm và có thánh thót *Dạ khúc* Chopin để tăng khoái cảm. Ở loại sáng tác mới này của Hòa, tôi thấy dòng cảm xúc đậm hơn, ý tưởng cấu trúc khoáng đạt hơn và những gam màu đa dạng hơn và giàu sắc độ hơn. Tôi biết thời gian qua Hòa có những băn khoăn, tự vấn trong sáng tạo. Với Hòa, điều quan trọng không phải là hình thức này hay hình thức nọ cũng không phải nhặt nhạnh những mảnh đơn lẻ của truyền thống (mô-típ đình chùa, phướn, chi tiết tượng Phật. ...) mà là mặt đối mặt với



những vấn đề của chính mình để sáng tạo nghệ thuật một cách cụ thể từ đời sống bản thân. Sau hai chuyến đi Mỹ về, Hòa tâm sự: “Đi xa để trở về gần mình hơn, thấy người để biết mình rõ hơn, đó là bài học tôi rút ra từ hai chuyến đi Mỹ. Tôi thấy cần phải đánh giá lại những gì xưa nay mình vẫn coi là đương nhiên. Nhiều họa sĩ ở Việt Nam đã thể nghiệm mọi hình thức biểu đạt, nhưng trong một số cố gắng phi truyền thống, dường như có một cái gì thiếu hụt. Khi ở trong nước, tôi chưa hình dung ra được nó là cái gì. Chỉ khi đến Mỹ, chứng kiến môi trường nghệ thuật đậm đặc tính xã hội ở đó, tôi mới nhận ra chỗ thiếu hụt ấy. Đó là hơi nóng của dòng chảy xã hội đương thời”.

Dường như đó là những suy tư đang ngấu, đang ủ men ở loạt tranh gần đây của Hòa. Như điểm báo một độ chín mới? Tôi hy vọng và tin là thế.



Thôn nữ và bò
Sơn dầu

Chất thơ mộc của Hà Trí Hiếu⁽¹⁾

Đầu những năm 1990, một nhóm gồm 5 họa sĩ Hà Nội vụt lên thành danh với một triển lãm đầy ấn tượng vào dịp thế giới kỷ niệm 100 năm ngày mất của đại danh họa Vincent Van Gogh. Đây là sự kiện duy nhất ở Việt Nam nhằm hưởng ứng đợt kỷ niệm này. Họ là: Đặng Xuân Hòa, Trần Lương, Hồng Việt Dũng, Hà Trí Hiếu và Phạm Quang Vinh, ba người đầu tốt nghiệp Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội, còn Vinh và Hiếu được đào tạo ở Trường Đại học Mỹ thuật Công nghiệp.

Gần một thập kỷ đã trôi qua kể từ cuộc triển lãm khai phá ấy. Giờ đây, những họa sĩ đó đã được biết đến trên trường quốc tế, riêng từng người cũng như cả nhóm dưới cái tên chung *Gang of Five* của Hà Nội. Họ đã tỏ ra đủ bản lĩnh để đứng vững trên đôi chân nghệ thuật của mình trước áp lực nhiều bề của kinh tế thị trường, danh

1. Bài này nguyên được viết bằng tiếng Anh cho tạp chí *Asian Art News* ở Hồng Kông, số tháng 3-4 năm 1999 (xem phụ lục 5). Tác giả tự dịch trở lại tiếng Việt.

vọng, xu hướng thương mại cùng những chuẩn mực quốc tế.

Ra đời trong khoảng 1959 đến 1962, họ trưởng thành trong một thời kỳ quá độ mạnh mẽ về cả chính trị - xã hội lẫn văn hóa - nghệ thuật. Việc chuyển từ những nguyên lý chặt chẽ của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong khuôn khổ đề tài xã hội gò bó sang những tín niệm của một chính sách “mở cửa” phóng khoáng, đồng thời cũng tạo ra những thách thức đáng kể đối với họ. Thừa hưởng những lợi ích của đổi mới, họ là thế hệ đầu tiên được đón nhận tự do biểu hiện như là một quyền tự nhiên. Sôi nổi, đầy tài năng và nhiệt huyết, muốn đem lại một đóng góp thẩm mỹ vào diễn từ nghệ thuật đương đại, họ không sợ cọ xát với những ảnh hưởng bên ngoài. Cái tên *Gang of Five* chỉ nêu bật tình bạn của họ, sự chia sẻ những quan niệm nghệ thuật chung cũng như quyết tâm tự thể hiện mình, chứ không có nghĩa là sự đồng nhất về phong cách biểu hiện: mỗi người trong nhóm đều có cá tính riêng không thể lẫn lộn với nhau.

Trong năm người, có lẽ Hà Trí Hiếu là người giàu khí chất đồng quê nhất. Anh không đặc sắc ở sự đa dạng. Nhất quán với từ vựng của riêng mình - bao gồm những hình ảnh như: trâu, bò, chim, cá, gái trai làng hát đúm... phạm vi đề tài không vượt ra ngoài lũy tre làng: *Gái quê, Hát ngày, Hát đêm...*

Chất thơ mộc của Hà Trí Hiếu

Mặc dầu những tác phẩm gần đây của anh ít chiều mắt hơn, thô nháp hơn và sắc cạnh hơn (những dấu hiệu muốn vượt lên bản thân chẳng?), nhưng mạch ngầm vẫn mang âm hưởng đồng nội như tiếng láy xa xăm của một cây sáo mộc đồng. Cốt lõi của nghệ thuật Hà Trí Hiếu, như tôi thấy, là thơ - không phải loại thơ tinh tế trau chuốt, mà là một chất thơ mộc mạc thể hiện bằng những phương tiện xuất biểu chủ nghĩa và đượm màu hoài nhớ. Việc Hà Trí Hiếu, một người sinh ra ở tỉnh thành, lại chỉ phù hợp với những đề tài nông thôn, có vẻ như là một nghịch lý. Trên thực tế, năm sáu năm sống ở nông thôn, nơi cậu bé Hiếu được đưa đi sơ tán như những trẻ khác cùng lứa tuổi trong thời kỳ Mỹ đánh phá miền Bắc Việt Nam bằng không quân, đã để lại trong trí óc non trẻ của cậu những ấn tượng không phai mờ về đời sống cùng những lễ thói làng quê.

“Quá khứ đóng một vai trò quan trọng trong việc tạo nên thân phận người”, Hiếu nói, “mọi hiện tại đều mau chóng trở thành quá khứ. Với tôi cũng vậy. Suốt cả một quãng thời gian, tôi đã sống với những thứ quê mùa như khóm tre, mái tranh, dụn rơm... Hiện tại của tôi còn tràn đầy quá khứ ấy, nó vẫn rộn rã trong tôi. Đưa cái quá khứ đó vào tranh, tôi muốn làm nó sống lại và được cảm nhận dưới dạng trong sáng nhất”.

Ở Hà Trí Hiếu là một nỗi nhớ day dứt khôn nguôi về tuổi thơ mà cho đến nay, anh vẫn lấy làm nguồn cảm

xúc bất tận. Dư ảnh của những điều đã trải vẫn chập chờn trong tiềm thức Hiếu như một hồi quang dai dẳng, huyền bí xuyên suốt tác phẩm của anh. Lọc qua cái cơ chế cảm thức phức tạp gọi là chủ quan, những hồi ức đó được làm sống lại trên những tấm toan một cách đa diết, khẩn thiết. Khai thác bố cục điêu khắc đình chùa, Hiếu một mực cố gắng tích nhập tính chất siêu hình phương Đông vốn ẩn tàng trong những tín ngưỡng làng xã.

Là tín đồ nhiệt thành của Nguyễn Tư Nghiêm, người đã vạch hướng cho một nền mỹ thuật Việt Nam đương đại bắt nguồn từ truyền thống, Hiếu quyết định là con đường của mình đi tới tính hiện đại phải xuyên qua làng. Anh yêu Marc Chagall nhưng anh cũng yêu tranh thờ của các dân tộc thiểu số ở các vùng núi miền Bắc Việt Nam. Hiện đại thông qua truyền thống, đó là phương châm của anh.

Hà Trí Hiếu có nỗi đam mê vừa cuồng nhiệt vừa e ấp thể hiện bằng ào ạt của màu sắc kết hợp với sự tinh tế của ánh sáng dường như xốn xang bởi một sức sống bao lâu kìm nén bỗng một lúc vọt trào.

Điều hấp dẫn ở nghệ thuật của Hiếu là ở sự cộng sinh - hay đúng hơn, sự tương khắc tương sinh - giữa hình khối hồn nhiên với sắc độ khốc liệt, nói cách khác giữa những yếu tố lãng mạn với những yếu tố xuất biểu chủ nghĩa. Nhìn theo thi quan này, Hiếu có cái tài phóng mở những khuôn khổ hẹp - ta có cảm giác như họa sĩ

Chất thơ mộc của Hà Trí Hiếu

tiếp tục vấy những vốc màu bên ngoài mép toan vẩy. Kích thước của người, vật và đồ vật thành ra cân đối với trật tự tạo hình hơn là với tự nhiên.

Những hình tượng trong tranh Hiếu vừa thực lại vừa giống như trong mộng. Những bộ mặt không có nét với những hốc trắng (hoặc đen) thay vì miệng, từ đó cất lên những khúc ca im lặng. Những con bò, có khi dài ngoằng mà vẫn gợi cảm giác vuông vức, thường là một màu đất trầm tĩnh như cuộc đời người nông dân. Ở Hiếu, dạt dào cái trữ lượng đồng nội của một tâm hồn thôn dã chưa kịp thành thị hóa. Bút pháp và bảng màu ngày càng thiên về xuất biểu của họa sĩ, nghịch lý thay, chẳng những không đối chọi mà còn bổ sung cho cái trữ tình của những *Quê Việt, Thôn nữ và Bò...*, cái trữ tình ngăn ngắt xanh, trong đó lời ru của Mẹ quỵên với giếng nước, lũy tre làng và trăng ca dao tuổi sâu lên nỗi tủi phận của những cô gái lỡ thì.

Hà Trí Hiếu (1967 -)

cách 1000 năm trước. Ông là một họa sĩ trẻ, sinh năm 1967, quê ở Hà Nội.

Dương Tường

quan thơ giàu cá tính. Sau cùng nhưng không kém quan trọng, có thể nói không phải anh vẽ làng mà chính là làng đã dùng anh làm phương tiện để thể hiện tâm linh.

“Ký ức nhiều khi là một tấm gương phóng đại”, Hiếu nói, “Những hình ảnh hồi tưởng, khi hiện về trong tâm trí, thường lớn hơn, rõ và sắc nét hơn, gần như chạm nổi. Khi tôi ngồi trước tấm toan, bắt đầu cuộc đối thoại, chúng ập về, sinh động sắc màu, như thể làng quê, vốn luôn trú ngụ trong tôi, lên tiếng đòi được thể hiện...”

Không có ranh giới giữa cái thực và cái tưởng tượng⁽¹⁾

Không công thức từ bản chất, giàu tưởng tượng một cách ngây thơ, phi lý một cách trữ tình, Đinh Thị Thắm Pông không thấy có gì khác giữa con người và cây cỏ, giữa thế giới bên trên mặt đất và thế giới bên dưới mặt đất, giữa hệ động vật và hệ thực vật. Cuộc đối thoại sau đây giữa nữ họa sĩ với nhà phê bình nghệ thuật Dương Tường có thể giúp ta hiểu thấu bề sâu tác phẩm của chị.

Dương Tường: *Ta hãy bắt đầu từ đầu - thời thơ ấu của Thắm.*

Thắm Pông: Thời thơ ấu của Thắm chẳng có gì là lãng mạn, thà ỳ ạ. Thắm sinh năm 1970 ở huyện Phong Thổ, tỉnh Lai Châu, bố Mường, mẹ Thái. Theo như Thắm còn nhớ được thì bố mẹ Thắm ít khi có dịp ở bên nhau

1. Nguyên bản bài này viết bằng tiếng Anh (xem Phụ lục 4) cho tạp chí *Asian Art News* ở Hong Kong. Tác giả tư dịch sang tiếng Việt.

vì mỗi người công tác ở một nơi, mẹ thuộc Đoàn văn công Lai Châu, còn bố là cán bộ văn hóa của tỉnh Sơn La. Phần lớn thời gian, Thấm ở với mẹ. Do những khó khăn về đời sống đạo ấy, mẹ Thấm phải dành hầu hết thời giờ rảnh rỗi để làm nương kiếm thêm lương thực phụ. Thấm thường theo mẹ lên nương, từ đấy nhìn ra phong cảnh xung quanh đẹp tuyệt vời khiến lòng Thấm ngây ngất không sao tả xiết. Có thể ngay từ bấy giờ, điều đó đã ngấm vào tiềm thức, gieo trong Thấm mầm mống một thôi thúc muốn biểu hiện bằng nghệ thuật.

D.T: Có người nói rằng Thấm là một nghệ sĩ bẩm sinh...

T.P: Ôi, thầy đừng tin những cái vớ vẩn đó! Dù sao, nói cách nào đó, Thấm đã “thử tay nghề” lần đầu vào năm lên hai: một hôm, bố đang dạy Thấm nhận mặt chữ cái O, tự nhiên Thấm giằng lấy bút hí hoáy điền mắt, mũi, mồm vào bên trong hình bầu dục đó thành cái mặt người. Bố thích mê và quyết định con đường sau này của Thấm sẽ là nghệ thuật tạo hình. Thấm không biết hiện giờ bố có còn giữ cái mảnh giấy mà bố gọi là “tác phẩm đầu tay” ấy của Thấm hay không.

D.T: Tôi đoán chắc Thấm thường xuyên thăm lại thời ấu thơ của mình, cái suối nguồn dạt dào cảm xúc mà Thấm vẫn tìm đến mức đầy cảm hứng, hay, nói theo cách nhà thơ

Không có ranh giới giữa cái thực và cái tưởng tượng

Rainer-Maria Rilke, “cái tài sản quý giá, cái tài sản để vương, cái kho tàng ký ức” ấy?

T.P: Vâng, đúng như thầy nói, em vẫn tiếp tục đến nương náu trong những ký niệm ấu thơ của mình, mà không phải chỉ năm thì mười họa. Đặc biệt là những lúc em cảm thấy ngọt vì cái náo động của cuộc sống hiện đại xung quanh mình.

Nhiều khi Thấm muốn về quê để nhìn lại một cái gì đó hiện vẫn còn lớn vồn trong tâm trí Thấm. Nhưng nó cứ tuột đi không sao nắm bắt được bởi vì Thấm không còn là một bé gái nhìn nhận thế giới một cách ngây thơ, thật thà như trước nữa và bởi vì giờ đây mọi thứ đã nhiễm chất cuộc sống hiện đại. Thế rồi một ý chợt nhen lên trong đầu Thấm: “Tại sao mình không thử làm một cái gì thông qua trí nhớ?” Cuối cùng, Thấm đã hoàn thành một xê-ri tranh mang tiêu đề chung *Trước lúc mặt trời mọc*. “Trước lúc mặt trời mọc” là một khoảnh khắc yên tĩnh trong thời gian khiến ta có thể dễ dàng tập trung suy tưởng. “Trước lúc mặt trời mọc” tạo cho Thấm cơ may thăm lại miền thơ ấu, qua đó dĩ vãng làm Thấm xúc động đến tận đáy sâu của tâm hồn.

D.T: *Triển lãm cá nhân lần thứ hai của Thấm đầu năm nay tại Mai Gallery mang một cái tên dễ thương “Cá và Suối”. Một số người gọi từ vựng tạo hình của Thấm -*

Dương Tường

chim, cá, người, cây, lá cây... là một từ vựng mang tính môi trường sinh thái. Vậy Thẩm có phải là một nghệ sĩ “môi trường” không?

T.P: *(Khẽ cười):* Thẩm chẳng có chút khái niệm gì về cái đó cả. Đơn giản là Thẩm không thấy có gì khác giữa một con người với một cái cây hay một con cá. Theo suy nghĩ của Thẩm, mọi thứ đều có hai nửa khác nhau. Chẳng hạn, con cá là nửa động vật, nửa thực vật. Con người cũng vậy, mọi thứ đều chứa đựng lẫn nhau, quện vào nhau. Cái điều làm Thẩm khắc khoải đến mức đau đớn là tại sao cuộc đấu tranh để tồn tại trên cái thế giới này của chúng ta lại cực nhọc đến thế. Thẩm luôn luôn khao khát một cảnh sống vui vầy giữa mọi giống mọi loài. Cứ mỗi lần thấy một cái cây nở rộ hoa giữa đất cằn, Thẩm lại thấy lòng mình rộn lên những ý nghĩ phấn khích: nếu ở giữa môi trường khắc nghiệt như thế sự sống vẫn đâm chồi nảy lộc sum suê, thì thế giới sẽ tươi đẹp biết bao, tuyệt vời biết bao trong hòa hợp vui vầy!

D.T: *Nền lát ô vuông (sân gạch, sàn đá hoa...) có vẻ cũng là một mô-típ được Thẩm ưa dùng: nó luôn luôn trở đi, trở lại trong tranh của Thẩm. Thẩm thấy cái gì trong đó?*

T.P: Trái đất vốn gồ ghề và mấp mô. Nền gạch lát thì gọn gàng và nhẵn mượt, theo sự suy nghĩ (có lẽ hơi

Không có ranh giới giữa cái thực và cái tưởng tượng

trẻ con) của Thấm, nó tượng trưng cho sự can thiệp của con người vào tự nhiên. Tự nhiên + sự can thiệp của con người = văn hóa và văn minh, ấy, Thấm hình dung ra thế đó.

D.T: Tranh của Thấm có vẻ như thực mà lại không giống hiện thực nhưng chân thành và dào dạt tươi mát. Nhiều khi người ta không xác định được cái thực chấm dứt ở chỗ nào và cái tưởng tượng bắt đầu từ đâu. Những chiếc lá xanh to quá khổ mọc ra ở chỗ đáng ra là chân người. Bên trong thân cây, cành lá vẫn phát triển và tỏa nhánh. Trong một bức tranh nhan đề "Bầu trời dưới đất", bên dưới mặt đất, ta thấy những áng mây lơ lửng trôi ngang một vòm thiên thanh màu ngọc bích. Quả thật, Thấm đang tạo một thế giới siêu thực với cư dân là những tạo vật khao khát sống hòa hợp vui vầy.

T.P: Thấm phải thú thật là ngay cả sau khi tốt nghiệp Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội, Thấm vẫn còn phân vân chưa biết nên đi theo hướng nào. Có một điều đến lúc đó Thấm mới nhận thức ra: nghệ thuật không phải là một trò chơi như trước đây Thấm vẫn lầm tưởng. Hoặc giả nếu có thể coi như trò chơi thì đó là một cái gì giống như trò ú tim vậy. Nó thoát ẩn, thoát hiện và nó đặt ra nhiều câu hỏi, mà toàn là những câu hỏi hóc búa. Chà, tất nhiên là em phải kiếm tìm bản sắc riêng của mình trong cái thế giới đổi thay này. Nhưng thầy biết

đó, em là một cô bé lười không mấy chịu vất óc suy nghĩ, nhưng lại dị ứng với những câu trả lời có sẵn cũng như với những đầu đề cho trước. Nhưng được cái là em “máu” xem các tác phẩm của các bậc thầy của mỹ thuật Việt Nam và thế giới cũng như của các bạn đồng nghiệp cùng thời. Điều đó có tác dụng rất tốt, đôi khi làm bật ra những gợi ý gỡ rối và những phát hiện bất ngờ lý thú. Về phương diện này, cuộc “gặp gỡ” với René Magritte là bổ ích nhất cho Thấm. Đó là vào giữa năm 1998 khi một chị bạn nước ngoài cho Thấm một cuốn sách về Magritte do nhà Taschen xuất bản. Nó tác động đến Thấm như một luồng điện. Gây ấn tượng sâu, mạnh nhất đối với Thấm là bức *Sáng suốt*: Vật mẫu ở trên bàn là một quả trứng, nhưng trên tấm “toan”, quả trứng đã là con chim đang xòe cánh sẵn sàng bay. Họa sĩ nhìn bằng con mắt của tâm trí trong khi vẽ, anh ta thể hiện không phải cái hiện lộ trước mắt, mà cái đang triển diễn, không phải cái hiện tại mà cái mai sau, không phải cái đang là mà cái sẽ là. Tất cả những cái đó dấy lên nơi Thấm một xoáy lốc những ý nghĩ quay cuồng đến chóng mặt để rồi cuối cùng, lắng xuống thành một luồng sáng tốt lành soi tỏ nhiều điều. Thấm cảm thấy đứt khoát, biết chắc mình muốn biểu đạt cái gì và biểu đạt nó như thế nào. Thấm bắt đầu thấy ra những giới hạn của cái nhìn-thấy-được. Mọi thứ đều được chứa trong mọi thứ và mọi thứ đều phần nào che khuất mọi thứ. Tương tự

Không có ranh giới giữa cái thực và cái tưởng tượng

như vậy, mọi thứ đều có thể thấy được thông qua mọi thứ. Sau cùng nhưng không kém quan trọng, Thấm nhận thức ra rằng cái thực có thể khiến ta mắc lừa và che khuất sự thật. Đối với Thấm, những điều đó là một cái gì giống như sự lóe sáng làm thay đổi cách nhìn của Thấm và dẫn đến một khởi đầu mới.

D.T: Nhưng gặp gỡ đầu tiên của Thấm với chủ nghĩa siêu thực đâu phải là Magritte, phải không?

T.P: Xin thầy hãy quên những thuật ngữ rắc rối ấy đi! Ai rồi hơi bận tâm đến chúng? Vâng, trước Magritte, em đã làm quen (tất nhiên là gián tiếp, qua các phiên bản trong sách) với Picasso, Rodin, Max Ernst, Salvador Dali, các họa sĩ phong trào Dada... Picasso và Ernst làm em mê thích. Rodin quá hoàn hảo đối với khí chất ngầu hững của em. Các tay Dada khiến em đứng đưng. Dali - thầy gọi ông ta là siêu thực, phải không? - thì vừa hấp dẫn vừa xua đẩy em. Tất nhiên "gu" của Thấm - thích hoặc không thích - đa phần thiên về trực giác. Nhưng Magritte thì quả là phát hiện lớn đối với Thấm đó.

D.T: Ngoài Magritte ra, ảnh hưởng của ai là thiết yếu nhất đối với tiến triển nghệ thuật của Thấm?

T.P: Thấm may mắn có người thầy đầu tiên ở

Dương Tường

Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội là nhà điêu khắc Đào Châu Hải. Phương pháp dạy của thầy Hải thật khác thường - Thấm có thể nói là “ngược” nữa kia. Thầy không bao giờ bắt đầu bằng những điều cơ bản của kỹ thuật mà tập trung rèn cho sinh viên nắm được cốt tủy của những gì mình định vẽ. Và thầy bao giờ cũng nhấn mạnh: tự thể hiện bản thân là cốt yếu đối với mỗi nghệ sĩ.

Với một ông thầy như vậy thì chẳng sợ gì rơi vào công thức giáo điều!

D.T: Một câu hỏi cuối cùng: Thấm vốn học điêu khắc, nhưng từ khi tốt nghiệp Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội, Thấm chỉ tập trung vào hội họa. Tại sao?

T.P: Khi Thấm bắt đầu xê-ri *Trước lúc mặt trời mọc* và tiếp đó là xê-ri *Suối và Cá*, Thấm cảm thấy mình đã tìm thấy cách phù hợp để thể hiện bản thân. Và mỗi khi lao vào một cuộc gì, bao giờ Thấm cũng muốn đắm thân hoàn toàn. Bởi thế nên tạm thời lúc này, điêu khắc bị “sơ tán” khỏi đầu Thấm. Điều đó không có nghĩa là Thấm đã bỏ điêu khắc. Nhưng hà cớ gì phải băn khoăn về hình loại? Điều cốt yếu là tự thể hiện bản thân phải không, thưa thầy?

Không thể định loại

Một âm nhạc không chỉ là âm nhạc, những ký hiệu không chỉ là những ký hiệu, những hình người không chỉ là những hình người, những ác mộng không chỉ là những ác mộng... hội họa của Đinh Ý Nhi đưa ta vào một vùng ảo giác vừa thần thánh vừa ma quỷ.

Đơn sắc mà cực kỳ đa sắc thái, hỗn nhiên mà mê hoặc, gián dị mà đầy bí ẩn, ngơ ngẩn mà rất từng trải, khốc liệt mà rất đàn bà, từ vệt tạo hình của Đinh Ý Nhi với phương tiện tối giản đen - trắng không bận tâm đến triết lý nhưng lại cài giắt đâu đó những âm hưởng triết học tự tại đánh thức ở người xem nhiều suy nghĩ. Không ai, hơn Nhi, có thể vẽ tâm cảnh bề bộn của mình với tất cả những mâu thuẫn, nghịch lý, hy vọng và tuyệt vọng, những câu hỏi không có giải đáp, những khát khao chưa thỏa... một cách chân thật như thế.

Đinh Ý Nhi là không thể định loại. Hay đúng hơn là duy nhất trong dạng loại của mình.

Lê Quảng Hà, họa sĩ chưa “định hình”

Tôi sẽ không gọi Lê Quảng Hà là một họa sĩ “đã định hình” như cái cách không ít nhà phê bình vẫn dùng từ ấy khi đánh giá một nhà văn hay nghệ sĩ mà họ cho là đã đạt đến một phong cách nhất định. Theo cách hiểu của tôi, khái niệm “định hình” chưa bao giờ là một chuẩn mực của giá trị. Nó chỉ gợi cho tôi một cái gì ngưng đọng, đứng hơn, ngừng triển diễn (tôi nói ngừng triển diễn chứ không ngừng phát triển, bởi vì “định hình” rồi vẫn có thể phát triển). Picasso, như tôi thấy, suốt cuộc đời dài gần một thế kỷ của ông, chưa bao giờ “định hình” cả.

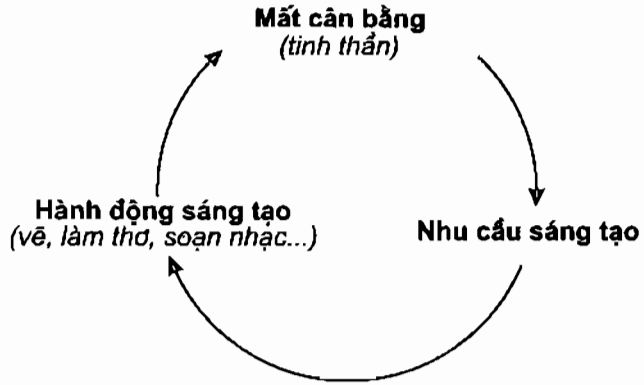
Vậy nên tôi nói hội họa của Lê Quảng Hà là một cái gì chưa định hình. Tôi vẫn giữ ý kiến, như trong một bài viết cho một tạp chí mỹ thuật nước ngoài, rằng Lê Quảng Hà thuộc dòng tân xuất biểu¹⁾ của thời kỳ đổi

1. Tôi dùng từ “xuất biểu” ở đây theo tinh thần của khái niệm expressionnisme mà xưa nay người ta quen dịch là “chủ nghĩa biểu hiện”. Bởi tôi thích cái âm chữ “xuất” giàu hình tượng, nó gợi một cái gì ứa ra, trào ra, thậm chí ộc ra ào ạt như xuất huyết, hợp với phong cách xử lý màu mạnh mẽ, quyết liệt của các họa sĩ theo khuynh hướng này

mới ở Việt Nam. Con đường Hà đi trong nghệ thuật chưa dài lắm nhưng đã qua nhiều chặng, nhiều ngã rẽ. Mới từ dăm năm nay, Hà đã đủ thì giờ rũ bỏ những yếu tố lãng mạn trữ tình khá đậm nét của thời kỳ đầu những năm 1990 - một già từ với những ẩn dụ trữ tình.

Tranh Lê Quảng Hà gần đây thường tắm trong những gam màu đậm, gắt, đôi khi chói, không bao giờ sáng nhạt. Rất nhiều con mắt thành thốt, chất vấn, yêu sách. Không phải không có lý do mà một khách Thụy Sĩ yêu tranh đã nói với họa sĩ: “Thường thì tôi nhìn tranh nhưng tranh của ông là một trường hợp đặc biệt: nó nhìn lại tôi”. Khắc khoải là cái từ bật ra một cách tự nhiên trong đầu tôi khi đứng trước những bức *Một mình trong ngôi nhà mới, Thét, Đại hình, “Mây thấy gì?”*... Hình như Hà thường vẽ trong tâm trạng bất an, dồn thúc bởi một nhu cầu bạo liệt như muốn banh lòng mình, gan ruột mình ra. Tôi vẫn thường nghĩ mất cân bằng là một trong những điều kiện để sáng tạo; chính trong trạng thái mất cân bằng mà người nghệ sĩ cảm thấy bức xúc nhu cầu sáng tạo, và hành động sáng tạo chính là phương tiện để lấy lại cân bằng vậy. Xao xuyến, phấp phồng, xúc động mạnh đến chao đảo... đều là những biểu hiện mất cân bằng. Tôi không nghĩ một người ở tâm thái bình lặng lại có nhu cầu làm thơ, vẽ tranh, sáng tác nhạc... Chu trình sáng tạo diễn ra như một sự quay vòng thường xuyên.

Lê Quảng Hà, tôi hình dung, thường xuyên quay



cuồng trong cái chu trình chóng mặt ấy, đôi khi đến ngộp thở. Vẽ như Hà chưa định chốt vào một cái gì, không bận tâm đến việc tạo cho mình một phong cách độc đáo mà chỉ một mực dấn hết mình vào cuộc phiêu lưu nghệ thuật. Phẳng phất trong một số tác phẩm gần đây một cái gì cồn cào gợi đến chất huyền hoặc của Garcia Marquez, nhà văn Colombia được giải Nobel mà Hà rất thích và dành riêng một bức sơn dầu để tặng *Gửi lời chào Marquez để tỏ lòng ngưỡng mộ*. Tôi có cảm giác Lê Quảng Hà theo đuổi một thứ mỹ học phi mỹ học, tẩy bỏ những gì mỹ miều mà không mỹ thuật. Họa sĩ có lúc run sợ khi mang máng cảm thấy như sắp chạm vào cái mình mong muốn đạt tới.

Nghịch lý của sáng tạo? Dù sao nghệ thuật và nhân cách nghệ thuật của Lê Quảng Hà vẫn đang triển diễn. .

10/1997

Ở giao điểm của thế kỷ

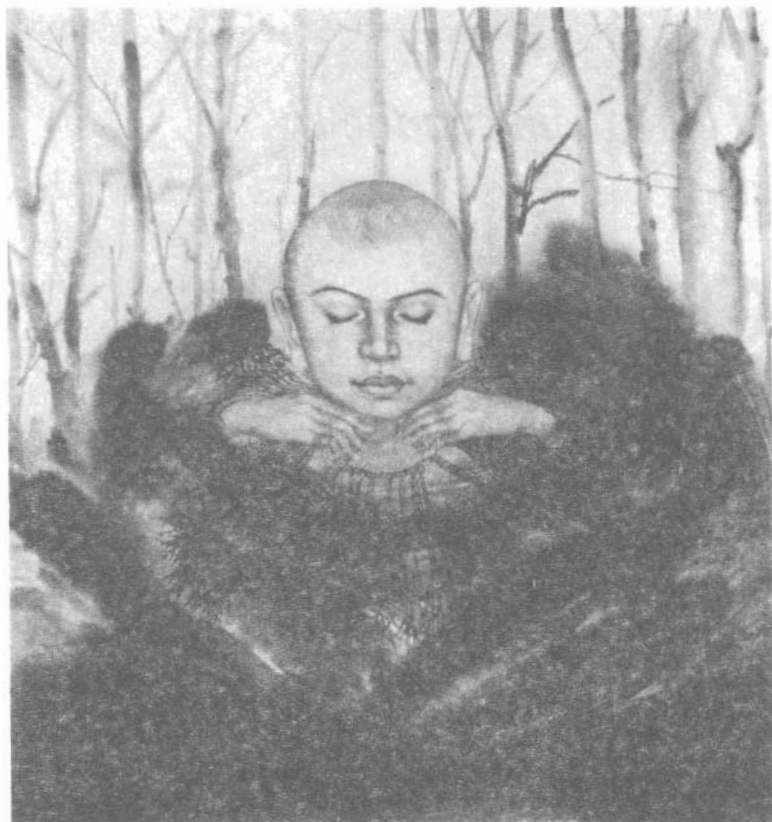
Ở giao điểm của thế kỷ, Nguyễn Minh Thành là một thí dụ về khả năng kết hợp nhuần nhuyễn cái truyền thống với cái hiện đại.

Mới ra trường được hơn một năm, Thành đã có hai triển lãm cá nhân đều là loại hình sắp đặt. Với Thành, mọi cái đẹp đều biểu hiện ở dạng muôn thuở vô về của những kỷ niệm tuổi thơ.

Thành vực mọi cảm xúc của mình từ cái giếng-thời-buổi-ban-mai của cuộc đời. Thực tế, Thành luôn là một đứa trẻ loay hoay với câu hỏi: Tại sao con người có hai chân mà chỉ một đầu? Trong tác phẩm của Thành - sắp đặt cũng như tranh riêng lẻ - có nhiều chân dung tự họa, tất cả đều dưới nét một thiếu niên. Cách nào đó, Thành khiến tôi nhớ đến chú bé không chịu thành người lớn trong tiểu thuyết *Cái trống thiếc* của Günter Grass.

^ thuật của Nguyễn Minh Thành là một hành trình qua miền thơ ấu mà Rainer Maria Rilke của hồi ức, nguồn của cải huy hoàng

và vương giả” ở đó quá khứ, hiện tại và tương lai quyện
làm một như bởi phép mầu.



Từ vô cùng đến vô cùng

(Lời khai mạc triển lãm sắp đặt

Một Con Đường của Nguyễn Minh Thành

tại Viện Goethe, Hà Nội - 2/99)

Ngay từ lần ra mắt đầu tiên trong một triển lãm sắp đặt hồi tháng 10/1996, Nguyễn Minh Thành đã hấp dẫn tôi bởi cái cách anh vận dụng nhuần nhuyễn một từ vựng truyền thống vào một hình thức nghệ thuật tân kỳ như installlaltion và nhất là bởi lòng trân trọng những ký ức tuổi thơ vốn là nguồn cảm xúc của anh.

Như tôi đã viết đâu đó, điều này khiến tôi nhớ đến chú bé Oskar không chịu lớn lên trong tiểu thuyết *Cái Trống Thiếc* của nhà văn Đức Günter Grass.

Dù sao đi nữa, chung cục, sớm hay muộn, ai nấy rồi cũng sẽ mang kích thước đích thực của mình, như ta có thể thấy biểu hiện trong những tác phẩm gần đây của Nguyễn Minh Thành.

Gauguin có đặt tên cho một trong những kiệt tác của mình: *Ta từ đâu đến? Ta là cái gì? Ta đi đâu?* Đường

như installation này là một cố gắng của Thành thử trả lời theo cách của mình câu hỏi day dứt đó. Xem chừng Thành biết mình từ đâu đến và đang hướng tới đâu. Bằng chứng là con đường duy nhất anh bày ra trong sắp đặt này. Cõi Vô Cùng, tôi đoán thế, là chốn xuất phát và cũng là đích đến của chúng ta. Tất cả chúng ta từ Vô Cùng đến và đang đi đến Vô Cùng...

Khởi thủy

*Diễn từ khai mạc triển lãm sắp đặt "Khởi Thủy"
của họa sĩ Trần Lương (18/12/1998)*

Khởi Thủy là chỗ bắt đầu mọi sự.
Khởi Thủy cũng là từ mở đầu Kinh Thánh.

Sách Sáng Thế Ký trong Cựu Ước mở đầu như sau:

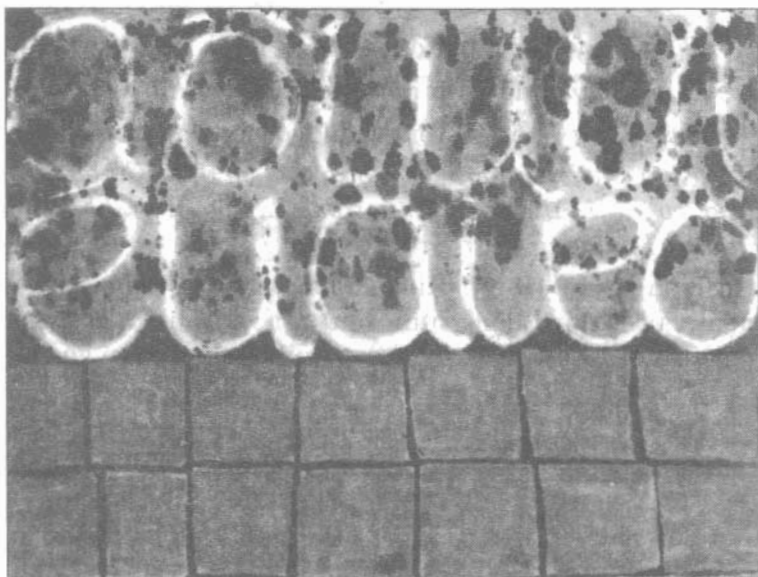
"Khởi thủy, Thượng Đế tạo ra trời và đất. Khi ấy, đất chưa có hình thù và trống trơn (...) và linh khí của Thượng Đế vương vất trên mặt nước..."

Trong Ngũ Hành: Kim - Mộc - Thủy - Hỏa - Thổ, mệnh của Trần Lương hình như rơi vào Thủy. Thế giới nghệ thuật của Lương, tự khởi thủy đã nhất quán gắn bó với nước và chảy trôi.

Đối với một nghệ sĩ, điều quan trọng là sự bắt đầu. Trần Lương, như tôi thấy, biết bắt đầu như thế nào. Điều tôi yêu ở Lương là những bắt đầu mà không quan tâm đến chuyện kết thúc như thế nào, mặc dầu đối với không ít người kết thúc chính là mục đích, là cứu cánh. Với Lương, còn quá sớm để lo toan đến chuyện kết thúc.

Sắp đặt này là một bắt đầu mới, một xuất phát mới.

Được phép tác giả, tôi xin mời quý vị cùng dẫn vào départ mới này của anh.



Bố cục

Trần Dân: “trong thơ có họa”

Hai tuần sau khi Trần Dân qua đời, Mai Gallery (Hà Nội) tưởng niệm nhà thơ bằng một triển lãm thân hữu giới thiệu một khía cạnh ít ai biết đến của tài năng ông. 40 tranh khổ nhỏ chọn trong số 50 bức ông để lại, thực sự đủ làm nhiều người trong giới mỹ thuật chuyên nghiệp bất ngờ đến sửng sốt.

Càng sửng sốt hơn nữa nếu người ta được biết tất cả những tranh này đều được vẽ vào hồi đầu thập kỷ 60 khi mà ở ta thông tin về những trào lưu nghệ thuật hiện đại còn rất hạn chế. Đạo ấy, Trần Dân phải kiếm thêm bằng nghề tô màu ảnh chụp và ông vẽ tranh bằng chính cái chất liệu phi chuyên môn dùng vào công việc đó. Dân không định và không có tham vọng làm hội họa chuyên nghiệp. Hầu hết các tranh của ông đều không ký tên. Với ông, vẽ là một cách biểu đạt khác của thơ. Trong nhiều sổ tay của ông, những bài thơ chép tay thường đi liền với những hình họa rất độc đáo và đầy cảm xúc. Ông thường nói: “Không những *thi trung hữu*



quý (trong thơ có quý) mà còn hữu họa nữa". (Có nên hiểu chữ "họa" ở đây theo cả hai nghĩa - hội họa và tai họa - hay không?)

Tranh Trần Dần màu đẹp - cái đẹp tâm linh, hình nét điêu luyện với một chất duyên mộc không thù, bố cục tạo cảm giác vượt ra ngoài không gian thực. Ở ông, có thể thấy cả những tiếp cận lập thể, siêu thực, trừu tượng khiến ta không thể không tự hỏi: làm sao, vào thời kỳ ấy, ông đã có thể bắt cùng nhịp với những dòng hiện đại như vậy trên thế giới? Và những nhân vật nữ trong tranh ông gợi một cái gì xao xuyến, ám ảnh như những câu thơ ông viết vào cùng thời kỳ ấy:

Trần Dân: “trong thơ có họ”

*... Em dài man dại
Em dài quên che dậy
Em dài tê tái
Em dài quên cân đôi
Em dài bối rối
Em dài khổ tâm...*

2/2/1997

Đạo ấy ở đầu phố Hàng Vôi

Đó là vào những năm 55 - 56 ít lâu sau khi giải phóng thủ đô Hà Nội. Hồi đó, chúng tôi thường gặp gỡ uống cà-phê tại một quán ở đầu phố Hàng Vôi. Gọi là quán, nhưng thật ra đó chỉ là một dãy bàn kê ngay trên hè đường, sát bức tường một công sở. Chủ quán, ông Nguyễn Văn Lâm, là một người nhỏ bé, mắt kèm nhèm, hấp hím, bọn tôi thường gọi là “Lâm Khói”, hoặc thân mật suồng sã hơn, “Lâm Toét”.

Khách quen gồm nhiều loại: cán bộ, công nhân, viên chức, buôn bán, lái xe... nhưng được chủ nhân đặc biệt ưu đãi là cánh văn nghệ sĩ và nhà báo. Thường xuyên có mặt ở đây là Bùi Xuân Phái, Nguyễn Sáng, Nguyễn Tư Nghiêm, Dương Bích Liên, Văn Cao, Nguyễn Tuấn... Cái thuở hàn vi ấy, một tách cà phê sáng kèm theo suất bánh mì ốp-lếp, hay cặp chả, đối với chúng tôi, đã là một mức sinh hoạt khó duy trì được hằng ngày. Nhưng ông Lâm, vị Mạnh Thường Quân của chúng tôi, có một chế độ thanh toán đặc biệt đối với văn nghệ sĩ,

Đạo ấy ở đầu phố Hàng Vôi

nhất là giới hội họa. Trừ những bận có tiền trả ngay - không thường xuyên lắm - bọn tôi được quyền tự “ghi sổ”. “Sổ” đây không phải bằng giấy, mà bằng bức tường kê ngay đó. Bằng một mẫu bút chì, hoặc một cái đinh, thậm chí một que sắt, bọn tôi ghi tên mình trên tường, mỗi lần thiếu tiền, tự giác vạch một vạch, cứ năm lần thành một đơn vị tương trưng bằng một hình vuông có đường chéo góc . Ông Lâm không bao giờ nhắc, cũng chẳng bao giờ nghĩ đến “sổ” ghi nợ. Theo trí nhớ không đảm bảo chính xác lắm của tôi thì “sổ” của Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái là nặng nhất. Thỉnh thoảng thấy dãy hình vuông với đường chéo góc của mình đã khá dài mà chưa thấy le lói ở chân trời một khoản thu nhập nào để thanh toán, họ đem đến một bức tranh tặng chủ quán và “sổ” được cạo đi để mấy ngày hôm sau lại bắt đầu một “sổ” mới. Hồi đó việc bán tranh đối với họa sĩ Hà Nội là một khái niệm cực kỳ trừu tượng, người ta vẽ chỉ để thỏa mãn riêng mình hoặc tặng bạn bè, nếu không kể đến việc phục vụ yêu cầu chính trị và thời sự, cho nên việc tặng tranh ông Lâm là điều rất tự nhiên.

Quán cà-phê đầu phố Hàng Vôi ấy, do vậy, về một mặt nào, có một cái gì gợi nhớ đến quán La Rotonde ở Paris thuở hàn vi của những Picasso, Matisse, Apollinaire...

Khởi nguyên bộ sưu tập Nguyễn Văn Lâm là thế. Lâm Khôi không phải vốn dĩ là nhà sưu tầm, nhưng

Dương Tường

trong khung cảnh ấy, không khí ấy, trong những quan hệ ấy, ý thức sưu tầm đã hình thành nơi ông. Và ông trở thành một trong những nhà sưu tầm độc đáo nhất của nước ta. Trong bộ sưu tập của ông có mặt hầu hết những nhân vật hội họa nổi bật của Việt Nam: Nguyễn Phan Chánh, Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Tường Lân, Tô Ngọc Vân, Trần Văn Cẩn, Lê Văn Đệ, Lưu Văn Sìn, Nguyễn Tư Nghiêm, Bùi Xuân Phái, Nguyễn Sáng, Văn Cao, Nguyễn Đỗ Cung, Trần Lưu Hậu, Lưu Công Nhân v.v...

Và tất cả đã nhóm lên từ cái quán cóc đầu phố Hàng Vôi ấy.

Triển lãm tranh sưu tập Hà Nội

Quán Café Lâm, thoát kỳ thủy ở ngay vỉa hè đầu phố Hàng Vôi, sau chuyển về 60 Nguyễn Hữu Huân, là một trong những địa chỉ văn hóa hàng đầu của Hà Nội. Trong những năm 60 - 70 của thế kỷ này, đây là một mái ấm, một chốn qua lại của nhiều văn nghệ sĩ lớn của thế hệ kháng chiến chống Pháp như Nguyễn Tuân, Bùi Xuân Phái, Nguyễn Sáng, Dương Bích Liên, Văn Cao, Nguyễn Hồng, Nguyễn Tư Nghiêm.... Đối với các “danh sĩ” Bắc Hà thời kỳ này, nơi đây cũng tựa như quán La Rotonde đối với những Picasso, Matisse, Braque, Apollinaire... thuở hàn vi ở Paris. Và ông chủ nhỏ bé mà họ quen gọi một cách thân mật bổ bã là “Lâm Toét” cũng gần gũi với họ, kiểu như một Ambroise Vollard của Hà Nội vậy. Chính từ tình thân hữu ấy đã ra đời bộ sưu tập trứ danh *Nguyễn Văn Lâm* hiện đang trở thành một đối tượng hành hương của giới thưởng ngoạn nghệ thuật không những ở trong nước mà còn cả, thậm chí nhất là, từ nước ngoài nữa.

Dương Tường

Café Lâm, cái tên ấy giờ đây đã mang màu huyền thoại...

(Bài viết giới thiệu Triển lãm sưu tập Café Lâm)

Quán cà phê Lầu, thoát ki Hui ở ngay vỉa hè đầu phố Hàng Vôi, sau chuyển về 68 Nguyễn Huệ Hoàn, là một trong những địa chỉ văn hóa hàng đầu của Hoàn.

Trong những năm 60-70 của thế kỷ này, đây là một mái ấm, một chốn qua lại gặp gỡ của nhiều văn nghệ sĩ lớn thế kỷ không chiến chống Pháp như Nguyễn Tuân, Bùi Xuân Phái, Nguyễn Sáng, Dương Bích Liên, Văn Cao, Nguyễn Hồng, Nguyễn Tuân... Đối với các "danh sĩ" thế kỷ này, nó đáng sống tựa như quán cà phê Rotonde đối với những Picasso, Matisse, Braque, Apollinaire. Huế Hoàn ở Paris và ông chủ nhớ về quê họ quen gọi một cách thân mật là "Lầu Tót" cũng gần gũi với họ, kiểu như một Ambrose Vollard của Hoàn vậy. Chính từ tình thân ái ấy đã ra đời bộ sưu tập tranh danh họa Văn Cao hiện đang trở thành một điểm sáng hành hương của giới thưởng ngoạn nghệ thuật không những ở trong nước mà còn là, thậm chí nhất là, từ nước ngoài nữa.

Cà phê Lầu, cái tên ríu rít đầy tâm trạng màu huyền thoại.

Dương Tường

DƯƠNG TƯỜNG

Nghìn năm mỹ thuật Việt Nam

1. Trước khi trình bày đôi nét tổng quan về *nghìn năm mỹ thuật Việt Nam*, tôi muốn khẳng định lại một điều đã từng gây ngộ nhận kéo dài trong giới nghiên cứu ở phương Tây.

Nhiều học giả phương Tây đã nhìn nhận mỹ thuật cổ Việt Nam như là một phái sinh của văn minh Trung Hoa hay Ấn Độ, hoặc một hệ quả hỗn hống của cả hai. Điều đó gây thiệt thòi cả cho vị trí của văn hóa và mỹ thuật cổ Việt Nam, cả cho nhân loại bởi không biết đến giá trị thực sự của nền mỹ thuật này, ít nhất cũng tương tự như mỹ thuật cổ Nhật Bản và Triều Tiên trong vòng ảnh hưởng của Trung Quốc. Việt Nam mắc nợ hai nền văn minh lớn kể trên, cũng như sau này mắc nợ thêm văn hóa Pháp, điều đó chúng ta không bao giờ phủ nhận; song như vậy không có nghĩa văn hóa Việt Nam là một bản sao của những nền văn hóa kia. Trong lịch sử lâu dài của mình, văn hóa Việt Nam đã vượt qua tổng cộng hơn một nghìn năm đô hộ Tây - Tàu để tồn

tại, chẳng những không mất đi bản sắc riêng mà còn giàu thêm là đáng khác. Đó là nhờ nó biết hấp thụ có chọn lọc và tiêu hóa những tinh hoa của những nền văn hóa khác mà nó từng tiếp xúc. Nói cách khác nó có bộ tiêu hóa tốt, đặc trưng của những nền văn hóa dồi dào sức sống.

Cũng đã đến lúc phải nhìn nhận nghệ thuật Champa như một bộ phận của chỉnh thể văn hóa Việt Nam, như một sản phẩm tất yếu của lịch sử thay vào cái quan điểm thuần túy chủ nghĩa (puriste) cố tách nó ra đứng ở một vị trí riêng biệt. Điều đó cũng tựa như tách văn hóa Maya ra khỏi văn hóa Mexico vậy. Sự cộng sinh với nghệ thuật Ấn Độ - Kh'mer và Trung Hoa đã làm phát triển mỹ thuật Việt cổ, trong đó mỹ thuật Chăm và Đại Việt như hai dòng chảy ở hai miền Nam, Bắc cùng bổ sung cho một văn minh Việt Nam.

Có lẽ do kinh tế làng xã phân tán, chế độ phong kiến chưa phát triển cao độ lại thêm chiến tranh liên miên, nên mỹ thuật cổ Việt Nam không hoành tráng ở từng tác phẩm riêng lẻ, mà đồ sộ ở tổng thể của nó. Nó không có những công trình hùng vĩ như Angkor, Borobudua hay Nara, nhưng được tổ chức thành môi trường sống trong nhân dân. Đến thế kỷ XVIII, Việt Nam có khoảng 11.800 làng, mỗi làng có ít nhất một đình, một chùa, một đền (không kể lăng tẩm, miếu mạo) với hàng trăm pho tượng. Với số dân từ 8 đến 10 triệu, con

số 3 - 4 triệu pho tượng trong đó không ít kiệt tác, là một thành quả mà không nền điêu khắc nào khác ở châu Á có thể so được.

Từ thế kỷ X đến thế kỷ XIV, qua các vương triều Lý, Trần và Hồ, tinh thần Phật giáo là bao trùm và phổ quát trong đời sống cũng như trong văn hóa, nghệ thuật. Giai đoạn này, đền đài, chùa chiền được vua chúa khuyến khích xây dựng trên quy mô lớn với những chuông đồng, tượng đá mang rõ ảnh hưởng Chăm và Đường. Chính trong thời kỳ đó, đã ra đời những công trình như tháp Báo Thiên (cao khoảng 60m), các chùa Phật Tích, Phổ Minh, Quỳnh Lâm... Tác phẩm điêu khắc đá lớn nhất và cổ nhất còn lại là tượng Phật A Di Đà cao 2,27 mét ở chùa Phật Tích (1057) và công trình kiến trúc bằng đá đồ sộ nhất đầu thời kỳ phong kiến là Thành nhà Hồ (1400). Sự tao nhã, tinh tế, chất huyền bí của nghệ thuật Lý được làm phong phú thêm bởi sự hồn nhiên, bình dị và cường tráng của nghệ thuật Trần và Hồ.

Sang thế kỷ XV, sau khi kết thúc thắng lợi cuộc kháng chiến trường kỳ chống quân Minh xâm lược (1407 - 1427), nhà Lê trị vì, Nho giáo thay thế Phật giáo ngự trị đời sống chính trị, văn hóa và xã hội.

Giai đoạn từ thế kỷ XVI đến thế kỷ XVIII là thời kỳ phát triển rực rỡ nhất của mỹ thuật Việt Nam, với đặc điểm nổi bật là sự nở rộ và ưu thế hoàn toàn của mỹ

thuật làng xã với tinh thần dân chủ tự phát trong nội chiến kéo dài... Hàng ngàn đền, chùa, đình, lăng mộ mà tiêu biểu là các chùa Hà TK XVI, Thầy và Bút Tháp TK XVII, Mía và Tây Phương TK XVIII, các đình Tây Đằng, Đình Bảng... cùng tranh Đông Hồ, Hàng Trống là những điểm son trong lịch sử mỹ thuật Việt Nam.

Trong thế kỷ XIX nhà Nguyễn tạo nên một trung tâm nghệ thuật mới: thành phố kinh đô Huế thơ mộng. Nghệ thuật Huế, với những lăng tẩm miếu mạo thừa kế những yếu tố của nghệ thuật Bắc Bộ đồng thời tiếp thu nhiều yếu tố Minh và Tống của Trung Quốc, cũng có một vị trí bề thế.

Sự phát triển của mỹ thuật cổ Việt Nam không thể xét theo các quy luật văn hóa từ phương Tây. Ở đây không có tính liên tục mà luôn luôn đứt đoạn. Không có văn hóa bác học đối lập với văn hóa dân gian mà chỉ độc một phong cách thông tục hóa tôn giáo và phong kiến. Nho - Lão - Phật, có lúc ở dạng “tam giáo đồng đường”, ngự trị ở thượng tầng kiến trúc nhưng chỉ mang tính chất hình thức ở cơ sở xã hội. Nông dân Việt Nam có đạo mẫu (thờ ba bà mẹ thiêng trên trời, trên núi, dưới nước), đạo thờ tổ tiên, thờ Tứ pháp là các vị thần thiên nhiên: mây, mưa, sấm, chớp. Phật giáo du nhập mau chóng hài hòa với tín ngưỡng bản địa. Mỹ thuật cổ Việt Nam như dòng sông chảy ngầm dưới mặt đất, nhìn thấy cây cối xanh tươi trên bề mặt thì ta biết dưới có mạch

nước ngầm, trên có khí hậu điều hoà. Nó là niềm an ủi của dân tộc trong nghèo đói và chiến tranh.

2. Sự hình thành và phát triển của mỹ thuật hiện đại Việt Nam trong khung cảnh 100 năm giao thoa văn hóa (acculturation) Đông - Tây trên đất này, không thể tách khỏi ảnh hưởng tạo tác của văn hóa Pháp. Người Pháp đã mang đến cho mỹ thuật Việt Nam hai kích thước (dimensions) mới: kỹ thuật sơn dầu phương Tây và tính khoa học duy lý bổ sung cho chất trữ tình đượm màu tâm linh vốn có. Điều đáng chú ý là mặc dầu không có bề dày truyền thống như điêu khắc, song kể từ khi tiếp xúc với văn hóa Pháp, lại chính hội họa, chứ không phải điêu khắc, trở thành ngành phát triển nhất và có những thành tựu lớn nhất.

Về sự phát triển của mỹ thuật hiện đại Việt Nam, tôi tạm chia làm 4 giai đoạn như sau:

a. Giai đoạn tiền cách mạng (1925 - 1945)

Năm 1898, Lê Văn Miên, một trong hai người Việt Nam đầu tiên sang Pháp học vẽ, cho ra đời bức *Bình văn*, tác phẩm hội họa Việt Nam đầu tiên vẽ theo kỹ thuật sơn dầu phương Tây, hiện còn lưu giữ tại Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam. Nhưng phải đến năm 1925, khi họa sĩ Pháp Victor Tardieu thành lập Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương, thì mỹ thuật Việt Nam mới thực sự

sang một trang mới. Có thể coi đây là khởi điểm của mỹ thuật hiện đại Việt Nam. Trường nghệ thuật chính quy đầu tiên này của nước ta có một vai trò đặc biệt đến mức không thể nói về diễn tiến của mỹ thuật đương đại Việt Nam mà không nhắc tới nó. Trong 20 năm, nó đã đào tạo 128 họa sĩ và điêu khắc gia, trong đó có những tên tuổi lớn như Nguyễn Phan Chánh, Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Tường Lân, Tô Ngọc Vân, Vũ Cao Đàm, Trần Văn Cẩn, Lê Phổ, Mai Trung Thứ, Lê Thị Lựu, Nguyễn Tiến Chung, Nguyễn Đỗ Cung... Nguyễn Phan Chánh, bậc thầy vô song về tranh lụa, đã vận dụng kỹ thuật châu Âu trên chất liệu phương Đông tạo nên những kiệt tác thấm đẫm tinh thần Việt Nam. Nguyễn Gia Trí đã nâng sơn mài từ mỹ nghệ lên thành một nghệ thuật độc đáo và sang trọng. Đây chính là thế hệ tiên phong đắp nền cho mỹ thuật đương đại Việt Nam.

Đặc biệt, phải kể đến bộ ba Bùi Xuân Phái, Nguyễn Sáng, Nguyễn Tư Nghiêm, những người có ảnh hưởng sâu sắc nhất, lâu dài nhất đến tiến trình sau này của hội họa Việt Nam, cho đến tận thế hệ trẻ hiện nay.

Bùi Xuân Phái có lẽ là cây cọ phì nhiều nhất của thời kỳ này. Ông để lại một khối lượng tác phẩm đồ sộ, không dưới chục ngàn bức lớn, nhỏ. Ông vẽ những phố cổ Hà Nội, những đào, kếp chèo, những cảnh biển... trên bất cứ cái gì trong tầm tay ông: một trang giấy báo, một nắp hộp các-tông, một bao thuốc lá, một hộp diêm... Với

phố cổ Hà Nội, ông tựa như Utrillo với Paris cổ. Nguyễn Sáng là một bậc tuyệt kỹ về sơn dầu. Những tác phẩm đầy cường lực của ông dào dạt hào khí sử thi, phản ánh tinh thần của cả một thời kỳ cách mạng dân tộc. Nguyễn Tư Nghiêm là người đầu tiên khai thác di sản văn hóa dân tộc tàng trữ ở điêu khắc và kiến trúc đình, chùa làng, mở con đường đi đến chủ nghĩa hiện đại thông qua truyền thống. Ông là nhà cách tân ngôn ngữ tạo hình số 1 của mỹ thuật đương đại Việt Nam. Cả ba ông đã từ chối và rũ bỏ những nguyên lý, quy tắc hàn lâm học được ở nhà trường để khai phá những hình thức biểu hiện mới kết hợp truyền thống với hiện đại. Các ông là tiền triệu báo trước bước ngoặt cơ bản của mỹ thuật đương đại Việt Nam.

b. Giai đoạn cách mạng và kháng chiến (1946 - 1975)

Đặc điểm nổi bật của giai đoạn này là trong nhiều thập kỷ, cuộc chiến tranh yêu nước thành chủ điểm bao trùm và xuyên suốt mọi sáng tác văn nghệ, không hoặc rất ít chỗ cho những vấn đề của cá nhân. Trong lĩnh vực mỹ thuật, sự kiện căn bản về mặt đào tạo, xây dựng là việc lập Trường Mỹ thuật Kháng chiến năm 1949 ở chiến khu Việt Bắc. Trường này, do họa sĩ Tô Ngọc Vân làm hiệu trưởng, hoạt động theo phương thức “học trong thực tế”. Thầy và trò ở lẫn với dân, cùng

Nghìn năm mỹ thuật Việt Nam

tham gia sản xuất với nông dân, theo bộ đội đi chiến dịch để ghi chép làm bài tập và tích lũy tài liệu chuẩn bị sáng tác. Từ lò luyện này, đã trưởng thành nhiều họa sĩ tài năng như Trần Lưu Hậu, Nguyễn Trọng Kiệm, Lưu Công Nhân, Linh Chi, Trần Đông Lương...

Sau khi hòa bình được lập lại ở Đông Dương, một tình hình mới nảy sinh: nước Việt Nam tạm thời chia làm hai miền như là một hệ quả của Hiệp nghị Genève 1954. Từ đây đến khi thống nhất đất nước, văn nghệ miền Bắc vẫn dành ưu tiên cho chủ đề trung tâm là phục vụ chiến đấu và sản xuất. Mỹ thuật thời kỳ này cũng lấy - công - nông binh làm đối tượng chủ yếu và dòng chủ lưu là phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa du nhập từ Liên Xô (cũ) và Trung Quốc. Trong số các nghệ sĩ tạo hình trưởng thành qua cuộc kháng chiến chống Mỹ, có thể kể: Nguyễn Hải, Lê Công Thành, Đỗ Sơn, Nguyễn Quân, Tạ Quang Bảo, Phạm Việt Hồng Lam, Đặng Thị Khuê, Đỗ Thị Ninh, Ca Lê Thắng... Cùng thời gian, trong miền Nam nổi lên những tên tuổi như Nguyễn Trung, Nguyễn Phước, Trịnh Cung, Nghiêu Đề, Đinh Cường, Bửu Chi, Hoàng Đăng Nhuận... Trong những thập kỷ 60 và 70, các nghệ sĩ ở miền Nam có điều kiện tiếp nhận rộng rãi hơn những thông tin về nghệ thuật thế giới; ngược lại, những đồng nghiệp của họ ở miền Bắc thì cắm rễ sâu hơn vào truyền thống văn hóa dân tộc.

c. Giai đoạn hậu chiến và tiền - đổi mới (1975 - 86)

Có thể coi đây là giai đoạn đệm để mỹ thuật hai miền Nam, Bắc hội nhập sau khi thống nhất lại đất nước, hay giai đoạn quá độ chuyển qua thời “đổi mới”.

Hai cuộc Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1980 và 1985 sau khi thống nhất đã tập hợp được nhiều gương mặt nghệ sĩ tạo hình miền Nam bên cạnh các đồng nghiệp miền Bắc. Đặc biệt, năm 1984 thành một cái mốc quan trọng với 3 triển lãm cá nhân đầu tiên của các bậc thầy Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái và Nguyễn Tư Nghiêm (khi đó, ba ông đều đã ngoài 60). Quang cảnh sáng tạo nghệ thuật ở miền Bắc bắt đầu có những chuyển biến: các nghệ sĩ, vào những năm hậu chiến này, dần dần đỡ bị bó hẹp trong cái khung đề tài sản xuất - chiến đấu và có điều kiện hơn để quan tâm đến những vấn đề cá nhân, hướng cái nhìn vào nội tâm mình. Người ta chứng kiến sự hăm hở của một thế hệ tiếp nối đang háo hức muốn tìm những hình thức biểu hiện mới, sẵn sàng đón nhận những khuynh hướng sáng tác đa dạng. Trong động thái chung ấy, nhà lý luận và họa sĩ Nguyễn Quân đã là một động lực tiên phong và thúc đẩy. Không khí đã chín muồi cho bước ngoặt lớn mà những thành quả cách tân của bộ ba Phái - Sáng - Nghiêm là điểm dự báo từ nhiều năm trước. Và chủ trương “đổi mới” khởi xướng bởi cố Tổng Bí thư Nguyễn Văn Linh đã đến đúng lúc.

d. Giai đoạn đổi mới (từ 1987 trở đi)

Những năm cuối thập kỷ 80 và đầu thập kỷ 90, chứng kiến một sự bùng nổ chưa từng thấy trong đời sống mỹ thuật Việt Nam. Các họa sĩ tận hưởng cơ hội tự do sáng tạo nghệ thuật trong không khí cởi mở của “đổi mới”, trở nên năng nổ khám phá hơn, cố gắng hòa nhịp với các trào lưu quốc tế. Sự nở rộ đó có thể diễn giải như là một cơn lốc giải tỏa những khát vọng sáng tạo bị dồn nén từ bao lâu. Các họa sĩ trẻ đang tìm kiếm bản sắc riêng của mình dựa trên những trải nghiệm cá nhân và cách nhìn riêng biệt, càng ngày càng tỏ ra tự tin và táo bạo trong công việc sáng tạo. Họ là một thế hệ không mặc cảm: họ không ngợp trước những gì các bậc tiền bối đã làm với tư cách tiên phong, cũng không hề tính chuyện xóa sạch quá khứ. Tiếp tục đối thoại với quá khứ, họ rắng làm một hôn phối giữa truyền thống và hiện đại. Có lẽ chưa bao giờ mảnh đất mỹ thuật này nảy nở nhiều tài năng với những phong cách đa dạng đến thế. Nhóm họa sĩ trẻ đầu tiên giành được sự ngưỡng mộ quốc tế là *Gang of Five* gồm 5 họa sĩ Hà Nội: Hồng Việt Dũng, Hà Trí Hiếu, Đặng Xuân Hoà, Trần Lương và Phạm Quang Vinh. Bên cạnh đó, còn có những gương mặt nổi bật như Trần Trọng Vũ, Lê Quảng Hà, Phạm Ngọc Minh, Bùi Minh Dũng, Nguyễn Quốc Hội, Vũ Thăng... tiêu biểu cho một dòng tân xuất biểu (neo-expressionist) cường tráng. Khuynh hướng trừu tượng

cũng phát triển: năm 1992, một triển lãm trừu tượng quy mô toàn quốc đã được tổ chức tại thành phố Hồ Chí Minh, tập hợp được gần trăm tác phẩm của trên 40 họa sĩ từ 3 trung tâm chính: Hà Nội, thành phố Hồ Chí Minh và Huế. Các họa sĩ trừu tượng đáng chú ý là: Đào Minh Tri, Nguyễn Trung, Ca Lê Thắng, Đỗ Hoàng Tường, Trần Văn Thảo ở thành phố Hồ Chí Minh và Đỗ Minh Tâm, Trần Lương, Lê Hồng Thái ở Hà Nội. Trương Tân, kẻ đập thánh tượng (iconoclast), lật một góc khơi dòng chính thống bằng những tác phẩm hết sức trái thói, nói thẳng toẹt những tín niệm tình dục đồng giới của mình. Những hình thức mới mẻ tân kỳ như “installation”, “performance”... cũng đã được khai thác và không còn xa lạ đối với công chúng nữa. Nguyễn Bảo Toàn, Nguyễn Minh Thành, Lê Thừa Tiến là những họa sĩ đầu tiên dẫn bước vào hình thức này...

Có thể nói, chính cái “thế hệ không mặc cảm” này đang bắt giọng cho tương lai mỹ thuật Việt Nam. Tiếng nói của họ là tiếng nói sang trang thế kỷ. Họ không thỏa mãn với việc chỉ đơn thuần kế thừa truyền thống. Họ kiến lập một cách nhìn hiện đại vẫn hút nhựa từ gốc rễ dân tộc trong khi tạo ra một truyền thống mới - truyền thống của cái mới.

Một kì án - một huyền thoại

Nhân kỷ niệm 100 năm ngày mất của

Van Gogh (1890 - 1990)

Cách đây 100 năm, đó là một tín vật cùng lắm chỉ khuấy động tí chút những gợn sóng trên mặt ao tù cuộc sống phẳng lặng của cái thị trấn nhỏ Seine-et-Oise. Giờ đây cái chết đó đang được toàn dân Hà Lan tưởng niệm bằng tất cả tiềm năng văn hóa - nghệ thuật có thể huy động. Sự tôn vinh gã cuồng sĩ đương thời không mấy ai biết đến ấy nay đã mở rộng đến qui mô hành tinh...

Về cái chết ấy, trong dân gian, người ta kể rằng: xế chiều ngày chủ nhật 27-7-1890, một người nông dân đi ngang qua cánh đồng lúa mì ven thị Auvers trên sông Oise bỗng nghe thấy một tiếng thều thào: “Thật bất khả! Bất khả!”. Lời tuyệt mệnh ấy thốt ra từ miệng một người vừa tự bắn một phát đạn vào tim, giữa ruộng lúa, trong tiếng quang quác của bầy quạ. Đó là Vincent Van Gogh.

Dương Tường

Hôm sau, với người em trai Théo từ xa tới và cam đoan rằng mọi người sẽ tìm mọi cách cứu chữa, Vincent chỉ lắc đầu: “Vô ích, nỗi buồn sẽ kéo dài suốt đời”.

Nhưng đó là giai thoại. Thực tế, Van Gogh chỉ bị thương và viên đạn không phạm vào chỗ hiểm. Không ai trông thấy ông tự sát, và nếu có xảy ra chuyện ấy thật thì cũng không phải là giữa đồng lúa, mà là trong một sân trại. Khi cảnh sát hỏi về hoàn cảnh xảy ra sự việc, Van Gogh đáp: “Cái đó không liên quan gì đến ai cả”. Bác sĩ Mazeray và bác sĩ Gachet, hai thầy thuốc ở địa phương tới trực bên giường bệnh, từ chối không gấp viên đạn trong khi có thể tiến hành việc giải phẫu này tại bệnh viện Ponloise cách đây không xa. Dù thế nào đi nữa, người họa sĩ bất hạnh này đã hấp hối suốt ba mươi tiếng đồng hồ, miệng vẫn hút liên tục hết tẩu thuốc này sang tẩu thuốc khác trên giường lâm chung trước hai ông thầy thuốc hết sức bình thản và năm sáu người khác trong đó có Théo cũng chia sẻ thái độ cam chịu ấy.

Vì lí do bí ẩn nào? Có thực là Van Gogh đã tự kết liễu đời mình? Hay là người ta đã giết ông bằng cách nào đó? Cuộc điều tra mới chỉ được tiến hành cách đây có mấy năm thôi và người làm công việc đó là nhà phê bình và nghiên cứu lịch sử nghệ thuật Pierre Cabanne, vốn nổi tiếng là nghiêm túc. Nhưng cuối cùng, vì không có đầy đủ dữ kiện và bằng chứng nên Cabanne đành bằng lòng với một kết luận nước đôi: “Có thể Vincent đã

Một kì án - một huyền thoại

tự sát, nhưng chính những người khác đã giết ông”.

Ánh sao băng ấy trên vòm trời hội họa đã tắt vào lúc 1 giờ 30 sáng ngày 21/7/1890, để lại cái bóng nửa hư nửa thực bao trùm dai dẳng lên cuộc đời và nghệ thuật của nhà danh họa suốt cả một thế kỷ, thách thức mọi điều tra, phân tích và suy đoán. Con người nửa thánh nửa điên khùng mà sau này Antonin Artaud gọi là “kẻ tự sát của xã hội”, chỉ mấy năm sau cái chết đầy bí ẩn kia, đã trở thành mọi thứ quí tích nghệ thuật mà mọi trào lưu, trường phái đều qui chiếu về. Khi Jan Torop và Richard Holst ở Amsterdam, Emile Bernard ở Paris, tổ chức hai triển lãm đầu tiên của Van Gogh, họ đã xếp ông vào khuynh hướng nghệ thuật của họ - chủ nghĩa tượng trưng. Sau cuộc triển lãm hồi cố của Salon các Nghệ sĩ độc lập vào năm 1905, Maurice Vlaminck đặt chủ nghĩa dã thú (fauvisme) dưới sự bảo trợ di hậu của Van Gogh. Khi các họa sĩ trường phái xuất biểu chủ nghĩa Đức (expressionnisme allemand) phát hiện ra Van Gogh ở các triển lãm tại Munich và Berlin, họ coi ông là người mở đường cho trào lưu này. Người nghệ sĩ đơn độc đương thời không ai công nhận giờ đã trở thành bậc thầy huyền thoại của những thế hệ tiếp theo mặc dù những thế hệ này theo những con đường khác xa nhau. Được tất cả các trào lưu “vơ vào”, “nhận quà làm họ”. Van Gogh đứng ngoài mọi lý thuyết, không hiến thân cho một phong trào mỹ học nào và không hề bị lỗi thời.

Chương sách mà các bộ lịch sử mỹ thuật dành cho ông chẳng mang tên một trường phái nào, chỉ ghi gọn hai chữ: *Van Gogh*, và trong những năm gần đây, tiếp nối nhau ở các cuộc bán đấu giá do các hãng Chirstie's và Sotheby tổ chức, những bức *Hoa hướng dương*, *Hoa diên vĩ* rồi *Chân dung Bác sĩ Gachet* vọt lên những kỷ lục chóng mặt -từ ngót 40 triệu đến 75 triệu đô-la Mỹ. Chàng cuồng sĩ nghèo đói sinh thời chỉ bán được một bức tranh duy nhất *Nho đồ* với giá 40 frăng Pháp, giờ đây trở thành tác giả của những họa phẩm đắt giá nhất thế giới.

Tất cả những điều đó, dù thế nào đi nữa, vẫn mang cái vị mĩa mai của định mệnh. Từ cái tên Vincent trở đi. Vào ngày 30/3/1853 khi ra đời, đứa bé sau này là Van Gogh được cha mẹ đặt tên là Vincent (nghĩa là “người chiến thắng”) vì danh dự và hạnh phúc của gia đình. Nhưng đúng một năm trước đó, bà mẹ đã sinh một Vincent khác chết ngay khi lọt lòng. Đôi khi, chú bé tha thẩn ra gần nghĩa địa, nơi chôn Vincent Van Gogh-anh mà giờ chú mang tên và thường được nghe bố mẹ nhắc Vincent trên mồ và Vincent dưới mồ. Và khi đến lượt Vincent thứ hai về đất, vị linh mục Tessier, đình ninh rằng ông tự sát, đã từ chối không làm lễ và không cho dùng xe cữu của xứ đạo. Đám ma đi về phía nghĩa trang Auvers. Đi đầu là Théo, người em trai thân yêu mà Vincent đã gửi cho 659 bức thư, nay được coi là một trong những kiệt tác của văn học Hà Lan, người đã đóng góp

Một kì án - một huyền thoại

một cách quyết định, bằng tình yêu, sự quên mình và cả tiền tài vật chất nữa, vào sự nghiệp bất tử của Vincent. Theo sau là bác sĩ Gachet và con trai, họa sĩ Emile Bernard cùng một số người thân khác. Thương nhớ anh trai, Théo lâm bệnh và qua đời vào ngày 21/1/1891. Hai mươi lăm năm sau hài cốt của ông được đưa về Auvers và từ đó, hai anh em nằm yên nghỉ bên nhau dưới hai phiến đá đơn sơ giờ đây phủ đầy dây thường xuân...

7/1990

Jacqueline của Pablo

Giống như những thần đồng áng mà ông thích vẽ, Picasso rất mê đàn bà. Song chỉ có một số người là đáng kể trong đời ông. Với Fernande Olivier, người tình đầu tiên, quen từ thuở hàn vi (1904), ông đã sống 9 năm đam mê cuồng khấu. Người thứ hai là Marcelle Gonel Humbert mà ông thường gọi là Eva. Một năm sau khi Eva chết vì lao phổi, Picasso lấy Olga Koklova, nghệ sĩ ba-lê người Nga. Từ đó đến khi gặp Jacqueline Roque, ông còn có những cuộc phiêu lưu tình ái với Marie- Thérèse Waltrer, Dora Maar, Françoise Gilot, Geneviève Laporte. Ba trong số những người đàn bà kể trên đã có con với ông: Olga cho ông người con trai đầu, Paulo, sinh năm 1921; Marie-Thérèse cho ông Maia; và Françoise là mẹ của Claude và Paloma. Nhưng có lẽ chỉ Jacqueline là người duy nhất ở được với ông đến trọn đời...

Giữa tháng 3/1961, một cặp vợ chồng mới cưới ở tòa thị chính Vallauris tò mò giờ số đăng kí để xem cặp nào cưới trước mình và phát hiện ra rằng trước đó nửa tháng, tại đây đã diễn ra hôn lễ bí mật của Picasso và Jacqueline Roque. Tin này lan đi đã gây chấn động: nhà danh họa đã ngót nghét bát tuần và Jacqueline thì mới ở tuổi 35. Chỉ sau khi cưới, Picasso mới mời người bạn cố tri Jean Cocteau và võ sĩ đấu bò tót Miguel Dominguin mà Picasso mệnh danh là “con người đi đâu cũng mang nước Tây Ban Nha đi theo”. Họ cố tránh xa sự ồn ã của thông tin đại chúng. Sau này, người ta biết rằng buổi tối hôm cưới, Picasso đã tặng Jacqueline một cuốn sách dạy làm bếp, họ đã làm bữa tối với món vịt hầm củ cải do Jacqueline nấu và một chai sâm banh. Pablo đã lấy nút chai rượu này dán vào mặt sau một bức tranh của mình trước khi nguệch ngoạc ghi bên dưới: “Ngày 2 tháng 3 năm 61”. Và cuộc sống lại tiếp tục trong sự mất trật tự cố hữu, trong những trái thối và sự sáng tạo với một điều duy nhất đi trệch khỏi những thói quen của Picasso: ông chấp nhận để Jacqueline ngủ trong phòng riêng của mình, một nhượng bộ mà ông chưa từng dành cho ai.

Họ bắt đầu quen nhau tám năm trước. Ngay từ phút đầu gặp nhau tại một cửa hàng ở Vallauris, nơi Jacqueline làm việc, Picasso đã sửng sốt vì sự giống nhau lạ lùng giữa người thiếu phụ bán hàng với một

nhân vật trong bức tranh *Những người đàn bà ở Alger* của Delacroix. Ông lập tức mời nàng đi chơi, tặng hoa, thậm chí ban đêm còn đến vẽ những con chim bồ câu lên tường ngôi nhà nhỏ nơi Jacqueline sống một mình với đứa con gái riêng 6 tuổi. Trước sự tấn công ráo riết ấy, cuối cùng Jacqueline đã nhượng bộ, mặc dầu nàng biết rằng mình có thể chỉ là một trong chuỗi dài những người tình của nhà danh họa: Xưa nay, chưa một người đàn bà nào ở lâu được với Picasso. “Mỗi lần tôi thay đàn bà”, có lần ông tâm sự, “tôi phải đốt người cuối cùng. Bằng cách đó, tôi mới có thể rũ bỏ được họ. Có lẽ điều đó cũng trả lại tuổi trẻ cho tôi nữa”. Vào thời gian Jacqueline gặp gỡ Picasso, ông vẫn còn quan hệ với Françoise Gilot nữ họa sĩ tài năng đã cho ông Claude và Paloma (họ định làm lễ cưới, nhưng về mặt chính thức Picasso vẫn là chồng của Olga Koklova và luật pháp Tây Ban Nha không cho phép ly hôn). Nhưng rồi trong một cuộc đấu bò tốt tổ chức tại Vallauris để chào mừng ông, Pablo đã công nhiên đưa Jacqueline đến ngồi cạnh mình trên lễ đài danh dự trong khi Françoise cưỡi con ngựa ô vào đấu trường. Ngay tối hôm ấy, Françoise bỏ về Paris. Và sau đó ít lâu, một buổi tối tháng 8/1951, Jacqueline đến gặp Pablo ở Perpignan và không bao giờ rời ông nữa.

Như thế Jacqueline đi vào đời Pablo và thay đổi đời ông. Các bạn bè thân cận nhất của Picasso đều

Jacqueline của Pablo

nhận thấy Jacqueline đã thật sự nhập vào thế giới của ông như chưa một người đàn bà nào khác làm được thế. Có thể nói nàng đã thuần hóa ông. Bằng một sức mạnh kỳ lạ, tổng hòa của tình yêu, lòng kiên nhẫn, sự phục tùng, đức hi sinh, tự nguyện chịu đựng tất cả một cách lặng lẽ. Sống với ngổn ngang hàng trăm thứ linh tinh nhất mà Pablo không bao giờ chịu rời - những đồng toan, bút vẽ cũ, tượng các loại, mặt nạ châu Phi, áp-phích đấu bò tốt..., Jacqueline biết cách xếp dọn, lau chùi sạch sẽ tất cả mà không hề làm suy xuyến sự vô trật tự thần thánh của môi trường Picasso. Kỳ tích ấy làm ông kinh ngạc. Đó là người đàn bà duy nhất luôn luôn đón trước và chiều theo mọi mong muốn của ông, không bao giờ trái ý, không bao giờ để ông phải bận tâm đến điều gì khác ngoài công việc sáng tạo. Khi, cuối cùng, họ có thể làm lễ cưới vì Olga đã chết thì Pablo bảy mươi chín tuổi rưỡi và Jacqueline ba mươi lăm. Đáp lại những lời xì xào bàn về sự chênh lệch tuổi quá đáng giữa hai người, Jacqueline tuyên bố: "Tôi đã lấy chàng trai đẹp nhất thế giới. Chính tôi mới già". Một lần khác, ở một tiệm ăn, khi có người nhắc nàng ngắm cảnh đẹp hoàng hôn, Jacqueline hồn nhiên nói: "Khi người ta may mắn có Picasso ở trước mặt, người ta không cần ngắm mặt trời".

Jacqueline đã nâng tình yêu của mình đối với Pablo thành một nghệ thuật. Vì thế nhóm bạn thân của Picasso

đã lập tức chấp nhận nàng như một thành viên trong “băng” của họ. Họ biết ơn nàng đã làm Pablo trẻ lại. Với rung động hồi xuân ấy, ông làm việc không ngừng. Chỉ trong vài tháng, ông vẽ tới 70 bức chân dung Jacqueline. Ở bên nhà danh họa, chịu đựng mọi trái thối, mọi ý ngông, mọi cơn thịnh nộ của ông, ngồi suốt đêm nhìn ông vẽ, không gây một tiếng động, chỉ đi nằm khi ông đi nằm, Jacqueline vẫn nguyên vẹn là một thiếu phụ tươi rói, trong ngần như pha-lê. Dần dà nàng sàng lọc các khách đến thăm, nhóm thân hữu của Pablo ngày càng thu hẹp lại. Dù sao, Picasso cũng có nhiều thời kỳ trải qua những cơn khủng hoảng tinh thần. “Cái nghề này mới khủng khiếp làm sao! Thật còn tệ hơn là chết trên đấu trường”, những lần ấy ông thường luôn miệng rên lên như vậy. Jacqueline không phải có cơ thể bằng thép, nàng nhiều lần ngã bệnh. Picasso phàn nàn rằng tình trạng sức khỏe của nàng khiến ông không tập trung vào công việc được. Thế là, để ông được yên tĩnh thanh thần, Jacqueline bèn quyết định là mình không có quyền ồm. Chính vào thời kỳ này, Picasso bắt đầu gọi Jacqueline là “maman”. Suốt ngày ông kêu tên nàng đến nỗi con vẹt của họ cũng bắt chước luôn miệng: “Jacqueline, Jacqueline”... Hai vợ chồng thích những trò chơi nhỏ riêng với nhau: chẳng hạn, Picasso thường lấy trộm những bài thơ nhỏ mà Jacqueline vẫn tiếp tục viết và cười khoái trá khi thấy nàng lúi húi tìm hàng giờ liền.

Jacqueline của Pablo

Về phía mình, Jacqueline kiếm đủ mẹo để rù Pablo ra khỏi nhà, chẳng hạn để đi xem chiếu bóng. Nàng nhớ như một sự kiện phi thường cái lần kéo được ông đi xem bộ phim nổi tiếng “Westside Story” (Câu chuyện phía Tây thành phố).

Mấy tuần trước khi qua đời, Picasso tâm sự một cách mãn nguyện với một vài người bạn thân: “Jacqueline không thấy thực trạng của tôi, nàng chỉ thấy tôi mà thôi”. Hẳn là một lần nữa, Jacqueline lại quyết định không nhìn thấy. Hôm Picasso hấp hối - 8/4/1973 - Jacqueline như chợt tỉnh kêu lên: “Anh ấy không có quyền bỏ tôi lại!”. Hồi lại một chút, Pablo thì thầm: “Mình đau rồi, Jacqueline?” Và quay sang người thầy thuốc: “Ông không lấy vợ là sai lầm đấy”. Rồi thở hơi cuối cùng. Cả đến lúc cái chết đã được xác định, Jacqueline vẫn không chịu tin: có tiếng thở trong phòng, nàng giật thót người: “Anh ấy đấy!”.

Jacqueline quyết định mai táng Pablo ở khu lâu đài Vauvenargues. Hai mươi năm sống dưới bóng thiên tài của nhà danh họa đã khiến người quả phụ không thể thuộc về cái gì khác. Nhiều khi bà lang thang suốt ngày giữa hàng trăm bức tranh Pablo để lại cho bà, những bức tranh sừng sững như những bóng ma. Mỗi lần ra phố, bà đều trở lại những tiệm ăn trước kia bà hay đến cùng Pablo và vẫn gọi những món cũ. Không sao trốn khỏi kỷ niệm!

Dương Tường

Ngày 15/10/1986, bà nằm lần cuối lên chiếc giường nơi chung chăn sẻ gối với Pablo và bắn một viên đạn vào đầu. “Không phải viên đạn đã giết bà”, David Duncan, người đã chụp hình bà suốt bao năm chung sống với Picasso, bình luận “mà chính là những kỷ niệm về Pablo”.

Phần III

SÂN KHẤU

ÂM NHẠC

ĐIỆN ẢNH

Văn Cao và xung động icare⁽¹⁾

“Những bài ca nâng cánh ta đi...”

Lời bình không mới lắm, thậm chí hơi “cliché”, nhưng chính xác ấy, tôi lại thấy xì xào trong đám công chúng có mặt trong một buổi sinh hoạt chủ đề tác giả Văn Cao do Câu lạc bộ Tổng Công đoàn Việt Nam tổ chức tại hội trường nhỏ Cung Văn hóa Hữu nghị Việt - Xô, trong khuôn khổ những hoạt động kỷ niệm lần thứ 42 Cách mạng tháng Tám và Quốc Khánh 2-9. Điều làm cho đêm ca nhạc này mang một ý nghĩa đặc biệt là, có lẽ đến hai thập kỷ nay, công chúng chưa có dịp thưởng thức lại Văn Cao một cách tập trung như thế. Người ta bồi hồi nghe lại những bài hát âm ắp vang âm của nhiều giai đoạn cách mạng: *Thăng Long tiến hành khúc, Bắc Sơn, Chiến sĩ Việt Nam, Công nhân Việt Nam, Chiến sĩ không*

1. Nhân vật thần thoại Hi Lạp, con trai của Dedale đã dùng sáp, gắn lông vũ làm thành đôi bay lên đến gần mặt trời.

quân, rồi Thiên Thai, Đàn chim Việt... Và bởi đây không phải một cuộc biểu diễn có tính chất chuyên nghiệp, nên người ta sẵn sàng bỏ qua những “lỗi kỹ thuật”, kể cả những vụng về của một nghệ sĩ vĩ cầm, vì lòng yêu mến bậc huynh trưởng, đã tự biến mình thành ca sĩ không chuyên để hát những bài có lẽ cũng bằng hoặc suýt soát tuổi anh. Người ta chỉ cần mượn những dòng giai điệu thân thương chờ xuôi về kỷ niệm.

Năm ngoái, anh chị em văn nghệ sĩ Thành phố Hồ Chí Minh tổ chức đêm nhạc Văn Cao, thoát đầu chỉ có một, sau kéo thành ba đêm vẫn không đủ đáp ứng yêu cầu của công chúng. Tôi không có mặt trong dịp này, nhưng nghe nói đêm nào cũng có nhiều người hâm mộ không kiếm được vé ào ào vào.

Người ta yêu quý Văn Cao không chỉ vì anh là tác giả *Tiến Quân Ca*, bản quốc thiều đã trở thành một cái gì thuộc về hồn nước, mà còn vì toàn bộ sự nghiệp của anh không thể tách rời khỏi cách mạng. Với thể hệ cách mạng mà thời niên thiếu qua đi cách đây trên dưới bốn thập kỷ, những ca khúc Văn Cao, nói cách nào đó đã thành một mảnh đời của họ, thành bạn đồng hành cùng họ qua mọi thăng trầm đất nước. Phùng Quán, anh bạn thi sĩ của tôi, thuật lại bằng thơ cái cảnh cả tiểu đội của anh, trong rừng sâu kháng chiến chống Pháp, không một viên thuốc, đã đánh lui cơn sốt rét bằng bài hát Văn Cao:

... Chúng tôi không rên.

Văn Cao và xung động icare

Chúng tôi hát:

“Bao chiến sĩ anh hùng...”

Nhưng Văn Cao không phải chỉ có thế. Văn Cao, trong mắt nhìn của tôi, là một người đổ nhiều bóng tỏa về nhiều phía. Anh là nhạc sĩ Văn Cao, nhà âm nhạc học Văn Cao, họa sĩ Văn Cao, nhà thơ Văn Cao. Ở anh có cả kích thước anh hùng ca, kích thước lãng mạn, kích thước trữ tình, và tất cả những kích thước ấy đều khoáng đạt, phóng mở đến mênh mông. Văn Cao là một cái gì không khoanh vùng được. Tôi cứ nghĩ mãi không cùng về cái lớn cả như Tự Nhiên trong câu mở đầu tập thơ “Cửa Biển” của anh:

Sinh ra tôi đã có Hải Phòng.

Nghệ thuật của Văn Cao không bao giờ là một thứ chủ nghĩa hiện thực sát đất. Hiện thực của anh là một hiện thực ước mơ. Những con đề tinh thần - tâm linh của anh đều mang cái vẻ riêng biệt chỉ cảm thấy, đoán thấy chứ không phân tích được mà bọn tôi thường định tính là “sang”, là “racé”, là “quí phái”. Như tất cả các nghệ sĩ lớn, Văn Cao luôn luôn bị thôi thúc bởi cái mà trong những buổi trao đổi tay đôi với anh, tôi thường gọi là “xung động Icare”. Ở anh, cháy bỏng cái khát khao lâu đời của con người muốn bứt khỏi sức hút của mặt đất, dù có phải trả bằng cái giá của cuộc đời mình.

... Ta là đàn chim bay trên cao xanh...

Có lẽ đó là điều đã không ít lần thăng hoa thành

Dương Tường

khả năng tiên tri của nhà thơ. Giữa năm 1950, khi cuộc kháng chiến chống Pháp đang ở giai đoạn gay go nhất, Văn Cao đã thấy:

Năm cửa ô đón mừng đoàn quân tiến về.

Và cuối thập kỷ 40, anh đã hát:

Giải phóng tiến tới thống nhất

Miền Nam lao công chen vai...

Phải, tôi thấy dấu vết của xung động Icare ấy ở những ước mơ lóng lánh trong thơ, nhạc, họa của Văn Cao. Văn Cao là sự khát thèm “ra khơi trùng dương bát ngát”. Văn Cao là nỗi nhớ tiên khi ở dưới trần và nỗi nhớ trần khi ở trên tiên. Văn Cao là hoài vọng không bao giờ thoả, là nỗi khắc khoải khôn nguôi hướng về cái đẹp.

Văn Cao - Icare...

Bàn về người nghệ sĩ đa tài đa dạng này, có lẽ phải dành cả một hội thảo chuyên đề. Tôi chỉ muốn đề cập đến điều mà tôi thụ cảm sâu sắc nhất ở anh và cũng chỉ nói đến qua loa thôi.

Một buổi, ngồi nhăm nháp mấy chén rượu suông với anh ở căn gác đậm bạc số nhà 108 phố Yết Kiêu, đàm luận về những ước mơ sáng tạo, tôi nói đùa:

- Dù sao ông cũng đừng nên bay quá gần mặt trời mà lại rụng cánh rơi xuống như Icare.

Anh lặng lẽ cười, không nói.

4/9/1987

Hồi ức về nhạc kháng chiến

Tôi vẫn hẹn hò một bài hát cũ

Ký ức có nhiều phương tiện để chở ta ngược dòng về quá khứ. Trong đó chiêm bao là một. Những mẫu di vãng phai nhòa, nhiều khi đã được xếp vào các ô ngăn của tiềm thức, thi thoảng vẫn chập chờn trong mơ, nhắc nhở sự đã-từng-tồn-tại của chúng. Với tôi, dai dẳng nhất trong những hiện-về-trong-mơ đó là những hình ảnh chiến tranh (cũng dễ hiểu thôi, thế hệ chúng tôi đã trải quá nửa đời trong chiến tranh mà). Thường thì là những ác mộng - bom đạn rơi bời, máy bay gầm rú, làng cháy, nhà sập, giặc càn... thẳng thốt, ú ớ không hết bật được nỗi kinh hoàng ra khỏi lồng ngực. Nhưng cũng có những giấc chiêm bao đầy ắp giai điệu, trong đó hồi ức rón rén về, ngân nga rất êm đềm trong lời hát dạt dào.

Đêm nọ, tôi mơ một giấc mơ như vậy. Một giấc mơ thuộc loại mà khi tỉnh dậy, ta cảm thấy gần như cụ thể cái vị se se, ngai ngái của hoài niệm và tiếc nuối. Tôi đi

Dương Tường

giữa hai rặng bạch đàn. Hình như đó là mùa thu. Gió bứt từng chiếc lá ném xuống đất. Và mỗi chiếc lá khi chạm đất lại bật thành một câu ca. Phút chốc, trời bỗng đầy lời hát xao xuyến. Những bài hát thời kháng chiến chống Pháp. Tôi thức dậy, bồi hồi, xao xuyến. Những bài hát của những năm tháng đẹp nhất đời tôi.

... Tôi vẫn hẹn hò một bài hát cũ...

Và nơi hẹn là ở đâu như quanh vùng trái tim.

Những bài hát thời kháng chiến chống Pháp. Có lẽ không chỉ riêng với tôi mà với cả lớp người ở lứa tuổi tôi, lớp người đã hát cùng Trung đoàn Thủ đô:

Nhớ đêm ra đi đất trời bốc lửa

Cả đô thành nghi ngút cháy sau lưng

Những chàng trai chưa trắng nợ anh hùng

Hồn mười phương phất phơ cờ đỏ thắm

Rách tả tơi rồi đôi giày vạn dặm

Bụi trường chinh phai bạc áo hòa hoa...

(Ngày về của Lương Ngọc Trác - Chính Hữu)

những bài hát đó đã trở thành một góc tâm hồn.

Trong linh điện lòng tôi, chúng chiếm một chỗ thánh. Cho đến giờ, tôi vẫn đinh ninh rằng thời kỳ “vàng son” nhất của lòng tôi, vẫn là thời kỳ kháng chiến chống Pháp. Ngày ấy, chúng tôi chưa được “uốn nắn”, nên cứ hát đúng như lòng mình muốn, chân thật đến cùng trên mọi cung bậc tình cảm, hào hùng và lãng mạn, lạc quan và bi quan, vui tếu và buồn đau... Chúng

Hồi ức về nhạc kháng chiến

tôi hát “Đoàn vệ quốc quân một lần ra đi - Nào có mong chi đâu ngày trở về...” (**Đoàn vệ quốc quân** - Phan Huỳnh Điểu) nhưng đồng thời cũng hát: “Hôm qua mơ dáng em đang ôm đàn dịu muốn tiếng tơ...” (**Dư âm** - Nguyễn Văn Tý). Chúng tôi hát “Ra đi không về - âm vang lời thề...” (...) nhưng đồng thời cũng hát “Sơn nữ ơi - làm chi cho đớn đau lòng trong một thời gian rồi thương rồi nhớ - Sơn nữ ơi! Đừng làm thắc mắc thêm lòng khô cạn từ lâu nước mắt sầu thương”... (**Sơn nữ ca** - Trần Hoàn) hay “Ôi giấc mơ xa - mộng đời phiêu lãng giang hồ - Sống trong lòng người đẹp Tô Châu - hay là chết bên bờ sông Danube...” (**Bên cầu biên giới** - Phạm Duy). Người lính Tây Tiến khóc và chôn đồng đội bị cơn sốt rét ác tính cướp đi trong **Tiếng cồng quân y** (Như Trang) rồi lại hát **Chính khí ca** (Lương Ngọc Trác). Anh học viên sĩ quan Trường Lục quân Trần Quốc Tuấn lên đường không chút bịn rịn: “Trường lục quân đang cần lính đánh Tây - Tớ vội vàng bỏ nhà ra đi ngay - Bao công việc ầm ố phó thác cho bu mày”... (Tô Hải) để “Khi chiều rơi (lại) ngập ngừng mong nhớ...” (Việt Lang).

Có lúc rất lãng tử, người ta thấy đi kháng chiến như dẫn vào một chuyến đi đến chân trời xa:

... Ta đi khắp nơi xa vời

Gió bốn phương

Kìa! Gió bốn phương

ào ào cuốn lá rơi

Người đi, khúc nhạc chơi vơi

Dương Tường

*Gió bốn phương kia! Gió khắp trời
Vang vang khúc nhạc say đời...*

(Đoàn lữ nhạc - Đỗ Nhuận)

Có lúc ngậm ngùi, người ta mơ đến một ngày chiến thắng đầy vinh quang nhưng cũng không ít mất mát:

*... Nhưng giữa Thủ đô áo trắng ngậm ngùi
Bao mái tóc xanh quấn vành khăn trắng
Bao má nhăn nheo lệ cuốn tơ bờ
Chờ chồng mong con ngày về chiến thắng
Trong toán quân về đếm thiếu những ai...*

(Ngày về thủ đô - Tô Hải).

Ở đây, có cái gì gần gũi với tinh thần nhân bản sâu sắc của một nhà hiền triết Trung Hoa cổ đại khi ông nói: “Chiến thắng nên mừng bằng tang lễ”.

Với tôi, kháng chiến chống Pháp là thời kỳ hoàng kim Cách mạng. Đạo ấy, đánh giặc thật là hào hùng mà cũng thật là lãng mạn, mỗi cuộc lên đường đều rục “hào khí Kinh Kha”:

*Trời bát ngát lòng trai đã say trong tình cung kiếm
Hồn sông núi bùng lên ánh quang chiến bào oai nghiêm
(Hương Thanh Bình - Tạ Tấn - Việt Lang)*

Đạo ấy, bộ đội và cơ quan Nhà nước đều đóng ở nhà dân, gần bó mật thiết như cá với nước, xuất xứ của thành ngữ “tình cá nước” chính là từ đó.

*... Các anh về không chê làng tôi bé nhỏ
Nhà lá đơn sơ nhưng tấm lòng rộng mở*

Hồi ức về nhạc kháng chiến

*Các anh về tung bừng trước ngõ
Lớp lớp đàn em hớn hở chạy theo sau
Mẹ già bịn rịn áo nâu
Vui đàn con ở rừng sâu mới về...*

(Bộ đội về làng - Lê Yên - Hoàng Trung Thông).

Đạo ấy, những người kháng chiến, cán bộ cũng như bộ đội đều không ăn lương, chỉ có chút sinh hoạt phí tượng trưng, chưa hề có ý niệm gì về phân cấp hưởng thụ - phiếu A, phiếu B, phiếu C, phiếu D, Tổng Đản, Nhà Thờ... - thậm chí lúc chết cũng chẳng cần ai Mai Dịch, ai Văn Điển... phải, chưa hề có những cái ấy, nên người ta sống với nhau xiết bao hồn hậu, thật sự “con chấy cắn đôi”, chia nhau từng củ sắn lùi, đắp chung tấm chăn sờn rách, một liều thuốc lá cả tiểu đội truyền tay nhau cùng hút, ba viên kí-ninh cả trung đội giảm tan trong nước cùng uống, tạm đánh lừa cơn sốt rét rừng:

*... Cùng chia gian lao niềm xót thương
Đêm bừng lên liên hoan vang cười
Chen vai ngăn mùa gió đông vào
Chia nhau mỗi thuốc Lào...*

(Trong muôn sao - Việt Lang)

Đạo ấy, cụ Hồ trên đường công tác, một ba-lô, một cây gậy chống, đi bộ xuyên rừng, gặp con suối mát, hồn nhiên dừng lại tắm giữa dòng, tự tay giặt bộ quần áo nâu vải thô, vắt luôn lên chiếc gậy biến thành sào phơi trên vai, rồi lại đi tiếp.

Dương Tường

Cho nên câu ca kháng chiến đầy ân tình. Và hồn nhiên giản dị như chân lí.

Phải, tôi đã, vẫn, đang và sẽ còn hẹn hò với những bài hát cũ đó. Như hẹn hò với số mệnh. Như hẹn hò với chính mình. Vào cái giờ khuya khoắt sau khi tỉnh dậy từ giấc mơ nọ, tôi ngồi trong bóng tối huy động ký ức gọi những âm xưa về rót đầy im lặng lòng mình một dòng thác giai điệu hòa trộn mọi sắc thái - anh hùng ca, lãng mạn, hoành tráng, trữ tình, bi uất...

Này đây, Lưu Hữu Phước với *Khải hoàn ca* hùng tráng (nay đã thành nhạc hiệu mở đầu các buổi phát của Đài Truyền hình Việt Nam):

Việt Nam mến yêu

Ngàn ánh vinh quang rạng chiếu sơn hà ngàn xưa

Núi giống Lạc Hồng, núi giống hiên ngang

Khắp nơi cất cao bóng cờ...

Này đây, Nguyễn Xuân Khoát với *Tiếng chuông nhà thờ* bi tráng:

Thánh đường tôn nghiêm

Giặc xâm tới chiếm

Gác cao tòa thành

Đặt súng thay chuông

Hung ác bạo cuồng

Tàn sát dân lành...

Này đây, Văn Cao khi thấm thiết, sâu lắng với *Làng tôi*:

Hồi ức về nhạc kháng chiến

... xanh bóng tre
Từng tiếng chuông ban chiều
Tiếng chuông nhà thờ rung
Đời đang vui đồng quê yêu dấu
Bóng cau với khung thuyền một dòng sông...
lúc hùng vĩ, bát ngát với **Trường ca sông Lô**:
Đoàn quân thời chinh chiến ca rằng:
Đây Volga, đây Dương Tử, đây sông Lô
Đây sông cầm hồn vút cao
Sóng lấp lánh vàng sao...

Này đây, Đỗ Nhuận đầy cảm khái với **Người du kích sông Thao**:

Hồng Hà ơi!
Ta nhớ mùa thu xưa
Nước về như sóng cờ lên
Khi quân về Thủ đô...

Với thế hệ “mùa thu tháng Tám” chúng tôi, những ca khúc kháng chiến, cách nào đó, cũng kể như một mối tình đầu (“Cái thuở ban đầu lưu luyến ấy - Ngàn năm nào dễ mấy ai quên”). Chẳng lẽ lại có thể quên được **Tiếng hát quay tơ** (Tử Phác), **Áo mùa đông** (Đỗ Nhuận), **Đoàn vệ quốc quân** (Phan Huỳnh Điểu), **Đoàn quân đi** (Việt Lang), **Làng tôi** (Hồ Bắc), **Quê em miền trung du** (Nguyễn Đức Toàn), **Bà mẹ Gió Linh** (Phạm Duy), **Ai về thủ đô** (Huy Du)..., những bài ta đã hát cùng nhân dân khi cả nước ăn đói - mặc rách - sốt rét ghê lở vẫn gậy - tre - bom - ba -

Dương Tường

càng một lòng đánh giặc, chẳng lẽ lại có lúc lòng ta chai đi đến độ không còn cảm động nữa với những ứa trào của tâm hồn qua những bài hát về quê hương như:

*Nơi ấy có con đường tắm nắng vàng tươi
Bờ tre nhà gianh vách mồi
Nơi ấy có con đường mệnh mông ngát hương
Mùa lúa chín tiếng hát vang khắp đồng
Nhà anh có bà em mắt ngây thơ má hồng
Những chiều cùng hát vui trên đường quê
Em bé dắt trâu về...*

(Quê hương anh bộ đội - Xuân Oanh)

hoặc như:

*Về miền Trung
Miền thùi dương bóng dừa ngàn thông
Thuyền ngược xuôi suốt một dòng sông dài
Ôi quê hương xứ dân gầy
Ôi bóng lúa
Con sông xưa thành phố cũ...*

(Về miền Trung - Phạm Duy)

Tôi nhớ trong bộ đội, vào những năm 46 - 50 hầu như không một buổi sinh hoạt đại đội hay trung đội nào không mở đầu bằng việc quán ca lên “cầm cang” cho anh em đồng ca hoặc *Diệt phát-xít*, hoặc *Chiến sĩ Việt Nam*, hoặc *Du kích ca*, hoặc *Nhạc tuổi xanh*... Những ca khúc thời đó thường chỉ được phổ biến bằng việc dạy truyền khẩu hoặc chép tay (những phương tiện truyền thông như đài,

Hồi ức về nhạc kháng chiến

báo hồi bấy giờ là tối xa xỉ), nhưng hầu như đồng thời khắp nơi trong nước đều hát. Mỗi bài hát ra đời như một sinh thể, một hiện hữu dần dần phát triển đời sống riêng của nó, độc lập với tác giả. Anh bộ đội, bác công nhân, chị nông dân cũng như người trí thức, nhà giáo, em học sinh... hồn nhiên hát nó với lòng biết ơn và hồn nhiên sở hữu luôn nó như một cái gì thuộc về máu thịt của mình và tên tác giả chỉ còn là một chi tiết không chủ yếu.

... Tôi vẫn hẹn hò một bài hát cũ.

Tôi có lý do tình cảm để nghĩ rằng không bao giờ và không ở nơi nào khác, người ta đã từng hát trong chiến tranh như chúng tôi đã từng hát vào những năm đầu⁽¹⁾ kháng chiến chống Pháp. Tôi đồ rằng những ai đã từng sống máu-thịt-gan-ruột với những bài hát đó cũng nghĩ như tôi. Thế hệ chúng tôi, những người đương thời với những bài hát thuở đó, nay đều đã ở tuổi 60 - 70. Ở cái chặng này của cuộc đời, người ta thường tìm về kỷ niệm, vịn vào kỷ niệm. Tôi coi là một hạnh phúc lớn khi được kể những bài hát kháng chiến chống Pháp như là một phần trong sáng nhất trong kỷ niệm của mình.

3/1994

1. Tôi nói những năm đầu bởi lẽ thời gian sau, ca khúc kháng chiến, nói riêng, và văn nghệ kháng chiến, nói chung, được đưa vào khuôn phép chặt chẽ hơn và ở bản thân mỗi người sáng tác, đều phát triển một khuynh hướng tự kiểm duyệt.

Bài hát cũ của bạn tôi

Cô bé học sinh 16 tuổi ấy không chọn một ca khúc mới, đương thời như phần đông các thí sinh khác. Cô chọn một bài hát cũ thời Kháng chiến chống Pháp.

*Làng tôi sau lũy tre mờ xa
Tình quê yêu thương mấy nếp nhà
Làng tôi yên ả bao ngày qua
Những chiều đàn em vui hòa ca*

*Nhưng ngày nào quân cướp tràn qua
Đốt phá tan hoang quê nhà tôi xơ xác*

và

*Có những nàng ra đứng bên kia sông
Đón quân về giải phóng quê hương*

Cô hát đầy xúc cảm, mắt long lanh ướt. Như một người cùng thời với bài hát.

Người ta cho cô ba điểm 17, xếp loại 2, với một nhận xét: thể hiện tương đối chân thật tình cảm thiết tha với làng xóm quê hương. Nhưng đáng chú ý hơn cả là câu trả lời của cô khi được hỏi tại sao lại chọn bài hát cũ đó:

“Bài hát này bằng tuổi bà ngoại em. Dạo xưa, bà ngoại em thường ru mẹ em bằng bài này. Rồi đến lượt mẹ em, khi sinh em, cũng lấy nó làm bài hát ru con. Rất tự nhiên, nó thấm vào em. Cho nên em chọn nó như một sự thừa kế.”

Phải, bài “Làng tôi”, một trong những sáng tác đầu tay của Hồ Bắc, nếu tính tuổi ta, thì nay đã lục tuần. Tôi tình cờ có mặt trong buổi thi đó, nghe lỏm được những lời trên và cứ thấy vui lâng lâng như chính mình là... Hồ Bắc. Có một tác phẩm trở thành bài hát ru cho ba thế hệ, kể cũng là điều hiếm lắm thay! Cái đẹp của âm nhạc là làm sống dậy những kỉ niệm. Trong âm nhạc của Hồ Bắc có những trang như thế – dịu dàng như nụ cười hồn hậu của anh (Hồ Bắc rất ít khi cười thành tiếng), nhẹ nhàng mà thấm như hương dạ lan trong đêm. Đúng như anh nghĩ, mỗi bài hát của anh đều có thể gọi là tình ca – tình ca đất nước.

Cầm tập *Tổ quốc yêu thương* trên tay, tập sách mà tôi nhận được vào buổi chiều cuối năm ngoái giữa đợt rét kéo dài gay gắt nhất trong vòng nhiều thập kỉ qua, tôi chợt nhớ đến cô bé (và cả mẹ cô nữa) đã từng được ru

Dương Tường

trong thuở nằm nôi bằng bài hát cũ của bạn tôi. Và lòng
lại thấy ngân lên:

Làng tôi sau lũy tre mờ xa

Hoàng đế dương cầm

Những ngày cuối tháng 4/86 vừa qua, đời sống âm nhạc ở Liên Xô bùng lên một sự kiện đặc biệt: nghệ sĩ piano số một thế giới Vladimir Horowitz, người được mệnh danh là Hoàng đế của nghệ thuật biểu diễn dương cầm, về thăm đất nước Liên Xô sau hơn 60 năm xa cách.

Công chúng Liên Xô đã chào đón sự kiện này - cũng như đã chào đón nhà soạn nhạc thiên tài Igor Stravinski 20 năm về trước - với một lòng mến mộ sùng kính. Horowitz trong chuyến về thăm quê hương lần này, chỉ biểu diễn hai buổi chính thức ở Moskva và Leningrad. Cả hai buổi diễn đều gây bão tố xúc động chưa từng thấy, gần như là náo loạn. Ở Nhạc viện Moskva, cánh cổng vừa mở cho chiếc xe đưa nghệ sĩ tới, hàng trăm thanh niên nam nữ không kiếm được vé ào vào qua hàng rào cảnh sát giữ trật tự, chạy lên gác kiểm một chỗ có thể ngó xuống, hoặc lom khom ở những lối đi giữa hai hàng ghế, hoặc đứng nép vào

tường, vai sát vai, miễn sao vào được phòng hòa nhạc. Suốt hai tiếng đồng hồ, cử tọa hoàn toàn mê đắm trong thế giới âm thanh kỳ diệu với những tác phẩm của Scarlatti, Mozart, Scriabine, Rachmaninov, Chopin, Schubert, Liszt... Nhà phê bình âm nhạc Dmitri Basklov viết trên tờ *Nước Nga Xô-viết*: "Rõ ràng ông vẫn là đại diện sáng chói nhất mang truyền thống biểu diễn Nga. Tôi nghĩ không có ai trong phòng hòa nhạc ra về mà không thấy hạnh phúc và được nâng cao về tâm hồn". Nghệ sĩ violông hàng đầu thế giới Isaac Stern, sau khi xem buổi truyền hình trực tiếp, đã điện thoại ngay cho Horowitz nói rằng suốt cả cuộc biểu diễn, ông gần như không cầm được nước mắt.

Hơn 60 năm trước đây, một người lính biên phòng yêu âm nhạc đã vỗ vào lưng Horowitz lúc ấy mới 21 tuổi, nửa đùa nửa thật: "Bây giờ cậu đi chơi cho bọn giàu bên ấy để bỏ tiền cho đầy túi. Nhưng khi nào tiền đầy túi rồi thì hãy trở về đàn cho bọn tớ nghe. Đừng quên Tổ quốc, nghe?" Không, Horowitz không quên ro-dina (tổ quốc). "Tôi không bao giờ quên nước Nga của tôi", ông tâm sự, "Tôi nhớ tất cả các mùi khi tuyết tan và mùa xuân về. Tôi phải về nước Nga trước khi tôi chết. Điều đó mang lại cho cuộc đời tôi một sự nhất quán đượm màu sắc Aristote, như một coda trong âm nhạc vậy. Bây giờ trở về là đúng lúc".

Vladimir Horowitz sinh năm 1904 tại Kiev. Hồi mới

lên ba, bắt chước mẹ chơi đàn, Volodia gõ vào cửa kính say sưa đến nỗi vỡ kính, máu chảy bê bết. Người chị họ Natacha Zaitsova còn nhớ hình ảnh Volodia hồi lên năm vận bộ đồ lính thủy ngồi trước dương cầm vừa đàn vừa giải thích cho những người nghe: “Bây giờ trời sắp mưa... bây giờ trời nắng...”. Tốt nghiệp Nhạc viện Kiev năm 17 tuổi, Horowitz bắt đầu nổi tiếng qua nhiều cuộc biểu diễn trong nước. Bốn năm sau, ông rời bỏ (đúng hơn, trốn khỏi) Liên Xô, lưu vong ở châu Âu, rồi sang Mỹ. Năm 1933, khi đã vang danh khắp năm châu, Horowitz lấy Vanda Toscanini, con gái nhạc trưởng kiệt xuất Arturo Toscanini.

Horowitz là một người khác thường cả trong nghệ thuật lẫn đời sống. Những chuyến biểu diễn xa, ông vẫn hành trình theo phong cách thế kỷ XIX, đi cùng với vợ và “tùy tùng”: người chuyên lên dây chiếc Steinway riêng của ông, bản thân chiếc Steinway đó, người quản lý các chuyến đi của ông, tất cả dụng cụ nấu ăn, máy lọc nước và một dự trữ cá bơn ướp đá đủ cho cả chuyến đi. Giữa cái thời đã bỏ nghi thức trình trọng trong biểu diễn âm nhạc, ông vẫn mặc lễ phục khi ra trước cử tọa như đi vào cung đình.

Horowitz có những thời gian im lặng khá lâu, tưởng như không bao giờ còn trở lại biểu diễn nữa. Lần “rút vào vỏ” lâu nhất là 12 năm và khi ông lại ra mắt vào năm 1965, buổi trình diễn ấy đã trở thành sự kiện

âm nhạc của cả thập kỷ. Một dịp tương tự như vậy là cuộc hòa nhạc kỷ niệm 50 năm Horowitz ở Mỹ vào ngày 12-1-1978. “Giờ đây”, nhà bình luận Hilbelt Gail viết, “Hercule đã trở thành Jupiter có thể tung ra những đợt sấm sét âm thanh còn chấn động hơn nửa thế kỷ trước, hồi chàng trai Horowitz vừa ra mắt đã được mệnh danh là ông Thiên Lôi”. Tác phẩm được trình bày bữa ấy là bản Concerto số 3 của Rachmaninov, bản anh hùng ca đầy chất đam mê rất Nga “khó một cách ma quỷ”, theo lời của chính Horowitz. Năm 1928, khi Rachmaninov lần đầu tiên nghe Horowitz chơi tác phẩm này của mình, ông đã thốt lên: “Anh đã nuốt chửng nó làm gọn một miếng!” Lần này cũng vậy, phấn khích như điên, ông già Nga không diễn tấu tác phẩm của Rachmaninov mà ngoạm nó ngấu nghiến. Đó là một nhạc phẩm hoàn toàn hợp với Horowitz, tựa như được sáng tác dành riêng cho ông. Có lẽ đó là bản khó nhất trong mọi concerto cho piano với những tâm thái chuyển đổi từ cực kỳ dịu dàng đến cuồng nộ không kiềm chế. Horowitz trút vào nó tất cả những gì là duy nhất của ông: sự vang động núi lửa đang phun của âm sắc, những pianissimo thì thảo, cái năng lượng hầm hập như cơn sốt...

Horowitz gọi phong cách của mình là “đại cách”, phần nào ông muốn nói là “táo bạo”. “Tôi không bao giờ chơi một bản nhạc hai lần giống nhau”, ông tuyên bố. Horowitz “sửa” hầu hết những bài ông chơi, thay

đổi sắc thái, làm nổi bật lên những tiếng chìm bên trong, áp đặt cách nhìn riêng mạnh mẽ, đôi khi tai ác của ông đối với âm nhạc, như là một cộng sự với tác giả. Thậm chí cả những bậc thầy cổ điển như Beethoven, Schubert... cũng không thoát khỏi sự “phá phách” của Horowitz. Trong phong cách phóng túng của mình, Horowitz thuộc về một truyền thống khởi đầu từ F. Liszt. “Tôi là người dịu dàng”, ông nói, “nhưng khi tôi đàn, tôi vừa là thiên thần, vừa là quỷ dữ”. Bạn cố tri của Horowitz, nghệ sĩ vĩ cầm Nathan Milstein nói: “Anh ấy là độc nhất vô nhị. Có thể anh ấy thường hay sai nhưng ai lại đi nói thác Niagara sai nhỉ... Các nghệ sĩ piano khác là nước hoa, còn Horowitz là tinh chất từ đáy người ta làm ra nước hoa”.

Về những phóng túng của bản thân, Horowitz nói: “Dù sao bây giờ tôi cũng không giỡn nhiều như trước nữa... Tôi thôi không cuồng khoái: Hồi đầu thì có thể đấy: để “trộ” đám trường giả mà... Năm 1965, khi ra khỏi một đợt “ẩn dật” dài, tôi đã chín chắn hơn”.

Trong hai buổi diễn vừa qua ở quê hương, Horowitz dường như trầm lắng vào chiều sâu tâm hồn hơn, kiểm chế những ngón tay thần tốc của mình, đôi khi kìm hãm cái nhịp độ cuồng phong “đổ cây gãy cành” xuống mức gần như dừng lại để tạo những lúc căng thẳng run rẩy, trong đó tuyền nhạc bị đe dọa có nguy cơ đứt rời. Song điều ấy không hề xảy ra và ông lại phóng đi tựa hồ như bị những nữ thần tóc rắn truy

đuổi, vì thế cuối buổi biểu diễn, bao giờ ông cũng được hoan hô theo cách người ta hoan hô một người vừa nhảy vào chuồng một con sư tử đói và thay vì bị nuốt tươi đã thuần phục nó.

Lời nhắn nhủ của người lính biên phòng 60 năm trước đã trở thành sự thật. Một người cháu gái của Horowitz ở Kharkov viết thư cho ông: "... Ở đây, chúng cháu cảm thấy mùa xuân đang đến và trời bắt đầu ấm. Lại càng ấm hơn vì chú sắp về...".

"Tôi đã cho đời phần tốt đẹp nhất của tôi và tôi cảm thấy có cái để lại cho đời", Horowitz tâm sự, "Mục đích của tôi trong cuộc sống là đem lại ý nghĩa cho âm nhạc mỗi khi tôi đàn. Tôi không chán sống. Tôi vẫn còn cảm thấy ngây ngất trước một ngày đẹp trời".

Và những ngày cuối tháng 4/1986 ở Moskva, mặc dầu mưa lạnh, đối với ông vẫn là những ngày rất đẹp trời...

Tháng 5/1986

Nghĩ về một tiếng “không” với cái ác

Chuyện rằng có ông Trương Ba rất cao cờ, một hôm đột ngột chết. Tiếc tài đánh cờ của người nông dân ấy, Tiên Đế Thích dùng phép cho hồn ông nhập vào xác một anh hàng thịt. Xảy ra vụ tranh chấp chồng giữa hai người đàn bà, phải đưa lên quan xử. Quan tiến hành một phép thử, ra lệnh cho đương sự lần lượt làm việc: mổ lợn và đánh cờ. Đương sự thậm chí không biết cầm dao mổ sao cho thuận, song lại rất thành công trong trắc nghiệm thứ hai. Quan bèn quyết định cho bà Trương Ba mang chồng về.

Nguyên gốc truyện cổ có thể tóm gọn lại trong vài dòng như vậy. Nếu khi viết *Hồn Trương Ba da hàng thịt*, Lưu Quang Vũ chỉ mô phỏng tích truyện ấy thì có lẽ anh chỉ mang đến cho ta một vở cải biên bình thường. Nhưng Lưu Quang Vũ đã làm hơn thế: kịch của anh - gọi chính xác hơn là lối kịch - bắt đầu từ chỗ tích truyện kết thúc. Khi hồn Trương Ba được sống “hợp pháp” trong xác anh hàng thịt thì mọi rắc rối mới thực sự xảy

ra. Ba tháng “ngu cư” trong xác lạ, hồn Trương Ba ngày càng thoái hóa, đến mức có nguy cơ mất hết, với hệ quả dễ hiểu là cảnh gia đình, xưa êm ấm nay trở nên lục đục. Ta thấy xung đột gay gắt giữa hồn và xác tăng dần lên đến đỉnh điểm; thấy tất cả sự vô ích của mọi cố gắng để chấp vá một cái gì vốn không dung nổi sự chấp vá; thấy sự chấp vá kiểu “hồn Trương Ba da hàng thịt” nhiều khi chỉ tạo điều kiện cho những kẻ cơ hội chủ nghĩa, như kiểu lão lý trưởng, chাম mót. Và tất cả mọi chuyện đó đều là hậu quả của một nhát bút gạch bừa trong sổ Nam Tào để khỏi chậm chân muộn giờ tới dự bữa tiệc trên Thiên đình.

Có người cho rằng *Hồn Trương Ba da hàng thịt* hơi “quá tải” chủ đề. Thực tế, ở những tác phẩm văn nghệ đậm đặc dung lượng tư tưởng, chủ đề chính thường triển khai thành nhiều nhánh. Cho nên không hiếm trường hợp, với cùng một tác phẩm việc xác định chủ đề không phải bao giờ cũng là thống nhất giữa các nhà phê bình. Cũng do vậy, một vở kịch, từ tay một đạo diễn này qua tay một đạo diễn khác, thường không giữ nguyên một nốt nhấn chủ đề. Và sự tiếp nhận của người xem lại càng không giống nhau. Ở *Hồn Trương Ba da hàng thịt*, dưới sự dàn dựng của đạo diễn Nguyễn Đình Nghi, nốt nhấn đó, theo tôi cảm nhận, đọng lại ở một tiếng “Không” bật ra từ gan ruột người vợ hàng thịt ở lớp cuối khi người chồng lúc này thôi mang hồn Trương Ba,

trở lại nguyên hình, vẫn cục cằn, thô bạo như xưa. Đó là tiếng “Không” kiên quyết khước từ cái ác, hiểu theo nghĩa đối lập với cái Thiện trong phạm trù triết học - đạo đức. “Kiên quyết” không chấp nhận “cái ác” hiểu như là tất cả những gì xấu xa, tiêu cực.

Bất tay vào dựng vở, Nguyễn Đình Nghi đã chọn một cách xử lý thích hợp với thể phúng dụ của kịch bản - một phối kết hài hòa giữa chất hài kịch cớm (grotesque) với chất bi cảm (pathétique). Việc định tỷ lệ liều lượng thỏa đáng giữa hai yếu tố đó, đủ để gài lại một dư vị ngấm ngấm sau tiếng cười, đã gây tương phản sắc nét, đắp thêm cho kích thước triết học của vở diễn. Ở đây, ta thấy thêm một khía cạnh tài năng trước đây ít có dịp được thể hiện của Nguyễn Đình Nghi. Người ta vốn quen với một Nguyễn Đình Nghi chặt chẽ, chính xác, thiên về chiều suy tư trầm lắng, đôi khi gai góc. Lần này, anh mở “van” cho cái hài, nhưng cũng chỉ cười nửa miệng thôi. Cười để rồi sau đó càng thấy xót xa và giật mình trước xu thế lấn át của cái ác. Và có lúc trào kịch đã dâng lên tới mức vang vọng âm hưởng của câu hỏi Hamlet về hiện hữu.

Hình như con mắt và bản năng của con trẻ bao giờ cũng nhạy nhất, tinh nhất trong việc phát hiện ra cái ác. Duy nhất trong tất cả các nhân vật, chỉ mình Gái, đứa cháu nội cưng của ông Trương Ba, từ đầu đến cuối, vẫn quyết liệt không chấp nhận ông nó, người ông hiền hậu,

yêu người, yêu vạn vật, cỏ cây, trong cái vỏ xác thô lỗ của anh đồ tể. Và có lẽ đó cũng là một trong những nhân tố làm cho hồn Trương Ba tỉnh ngộ vứt bỏ cái ảo tưởng “có thể giữ được mầm xanh tươi tốt trong cái vỏ xấu xa”, xác định rằng “không thể sống bằng bất cứ giá nào”, để dứt khoát khước từ cái vỏ xác đã biến thành một nhà tù găm ghiecs.

Một trong những lớp hay là cuộc đối đầu giữa hồn Trương Ba và vợ hàng thịt. Người đàn bà đầy khát khao sống chưa thỏa ấy, ở đây ngỏ tâm sự, lần đầu tiên ý thức được cái tương phản Thiện - Ác qua cái hồn hống quái dị hồn - Trương - Ba - da - hàng - thịt. Và chỉ một sợi tóc nữa là hồn Trương Ba có thể đã hoàn toàn quy phục và biến thành trò chơi của *vỏ xác*. Chính cái nốt này đã tiềm dẫn để cuối cùng nổ bung thành tiếng KHÔNG cháy lòng ở lớp chót.

Tôi cho rằng Lưu Quang Vũ và Nguyễn Đình Nghi đã may mắn chọn được Trọng Khôi để gửi gắm trọng trách đảm nhiệm vai Hồn Trương Ba - tôi nhấn mạnh hai chữ trọng trách vì đó là một vai cực khó. Sáng tạo của Trọng Khôi khi nhập vai này là một sáng tạo khiến người ta bàng hoàng. Anh đã thể hiện những xung đột gay gắt, những giằng xé quằn quại với câu hỏi kiểu Hamlet: “Ta là ai? Có ta không? Liệu ta có giữ được ta nguyên vẹn không?” với tất cả sức mạnh, độ sâu sắc và sự tinh tế, kỹ càng cộng lại, kết quả của một quá trình

Nghĩ về một tiếng “không” với cái ác

đào sâu suy nghĩ, chuẩn bị nghiêm túc với tất cả lương tâm nghệ sĩ.

Ra mắt công chúng vào thời điểm này, sau cuộc họp mặt của Tổng Bí thư ĐCSVN Nguyễn Văn Linh với văn nghệ sĩ vào dịp công bố Nghị quyết của Bộ Chính trị Trung ương Đảng về văn học, *Hồn Trương Ba da hàng thịt* là một tiếng nói hưởng ứng của giới sân khấu nhân kỷ niệm 35 năm thành lập Nhà hát Kịch nói Trung ương.

Với *Hồn Trương Ba da hàng thịt*, tác giả và những người dựng vở có cái để truyền đạt.

Và người xem có cái để suy ngẫm.

2/1988

Zazie - khi nhân vật đối mặt với tác giả

Vậy là khán giả Việt Nam đã làm quen với Zazie. Cô bé mặc áo vải sơn đỏ, váy ngắn cũn cỡn, với hai bím tóc đuôi chuột loi thôi ấy đã dấy cơn lốc màu đỏ của mình trên sàn diễn Hà Nội trong hai đêm 24 và 25/11/1990. Trong sáng và đồng bóng, dấm dản và lăm khi thô tục, ngay thẳng và chẻ hoe, hỗn nhiên và ngỗ ngược, nhưng thực ra bên trong là một giống thời đầy âu yếm, Zazie kéo ta đi sênh sếch theo cuộc phiêu lưu ba ngày qua Paris và qua vùng chữ huyền hoặc của Raymond Queneau.

Có lẽ cũng nên dành vài dòng để nói về nhà quý thuật chữ này. Ông sinh năm 1903 ở thành phố cảng Le Havre và mất năm 1967 ở Paris. Tốt nghiệp cử nhân triết học năm 22 tuổi, ông nghiên cứu sâu về các khoa học tôn giáo và tâm phân học. Từ 1923 đến 1929, ông tham gia trào lưu cách mạng siêu thực. Là một trong những người đi đầu trong cách mạng ngôn ngữ, quan tâm lớn của ông là đấu tranh cho một tiếng Pháp mới trong đó

yếu tố cách tân cấu trúc là ngôn ngữ nói, thậm chí nói lỏng, và cố gắng ấy biểu hiện ở những tìm tòi trong cuốn sách nổi tiếng *Những bài tập bút pháp* (1947 và 1963). Cùng với một số “chiến hữu”, ông sáng lập Xưởng Tiềm Văn học (Ouvroir de Litterature Potentielle, thường gọi tắt là Oulipo), một thứ phòng thí nghiệm ngôn ngữ văn học theo những nguyên lý cấu thành toán học. Những tác phẩm văn xuôi của Raymond Queneau kết hợp chất thơ với chất u-mua, đưa lên những nhân vật dị thường, vận động trong một thế giới ma quái đầy phi lý như *Cổ gà* (1933), *Pieriat bạn tôi* (1942), *Xa Reuil* (1944), *Zazie trong xe điện ngầm* (1959).

Ra đời cách đây 31 năm, *Zazie trong xe điện ngầm* đến nay vẫn giữ nguyên tính hiện đại của nó, hay, để nói theo cách của người Pháp, chưa thêm một nếp nhăn nào. Và *Zazie* đã đi vào galerie những nhân vật bất hủ của văn học Pháp. Chính Raymond Queneau tự tay chuyển thể từ tiểu thuyết sang kịch bản sân khấu.

Zazie là một dạng đảo nghịch của cái hình mẫu *Cô bé quàng khăn đỏ* của Perrault. Một nhân vật không vừa mũi các nhà nghiêm cách chủ nghĩa cả ở phương Tây lẫn phương Đông - bất kính và hoài nghi mọi ước lệ xã hội giống như người tạo tác ra nó và, cũng như ông, đặt lại vấn đề với thế giới. Bị người mẹ suốt đời bỏ bịch gửi như một thứ bưu kiện đến chỗ ông bác Gabriel làm nghề mua vui cho thiên hạ bằng cách đóng giả vũ nữ ở các

tửu điểm, Zazie vừa đến Paris là đòi uống “càcôcàlô” và “tăm” quần Jin ngay. Và nhất là muốn đi xe điện ngầm. Người ta có thể nghĩ đó là một trái thói trẻ con dễ rồi cuối cùng tự hỏi: Phải chăng cái mong muốn da diết được chui vào lòng đất là do mặt đất và những kẻ sống trên mặt đất chẳng có gì hay ho lắm? Nhưng rồi cuộc, Zazie cũng chẳng có dịp đặt chân vào xe điện ngầm. Ở trên đường ranh giới mong manh giữa thế giới trẻ con và thế giới người lớn, Zazie đã thấy nhiều điều quái dị. Thấy chính bố đẻ mình, trong cơn say, định hãm hiếp mình; thấy mẹ bỏ vợ sọ bố bằng chiếc rìu do tình nhân đưa cho (sau đó lại đến gã này mò mẫm cô bé); thấy người đàn bà giết chồng ấy chẳng những được tòa tha bổng mà còn được khen ngợi, thiếu chút nữa được công kênh lên; kể đến lại gặp “một tên dê cụ giả dạng thành một tên côm giả” hay “một tên côm thật cải dạng thành một tên dê cụ giả đóng vai một tên côm thật”. Có trời biết! Ấy đấy cái thế giới người lớn bày ra trước mắt Zazie, làm sao phân biệt được thật giả. Như ông bác Gabriel nói: “Sự thật! Cứ làm như có ai trên đời này biết được sự thật là gì vậy! Tất cả đều là rơm rến. Viện phế binh, nhà thờ Sainte Chapelle, trại binh Reuilly, hiệu thuốc lá góc phố... Phải, của rơm rến hết...”. Vậy có gì là lạ khi, bị ném vào cái thực tại bệnh hoạn của người lớn, Zazie đã chối từ cái quy chế “Bé ngoan” họ áp đặt cho cô, chối từ thứ giáo dục khuôn phép cứng nhắc, chối từ

ngôn ngữ trưởng giả, những lời dối trá và thói ngụy đạo đức của người lớn? ("Người lớn cái lỗ đít!"... "Giáo dục cái lỗ đít!"). Người ta cười mỉm rồi cười thành tiếng trước một cô bé hoàn toàn khác với kiểu rập khuôn, một cô bé phá phách, nói lóng, nói ngọng ("tình rục, đồng dơi", "càcòcàlồ"), nói lái ("Được cời khô đi những giư mắc giộng" tức: cuộc đời đôi khi giống như giấc mộng), đôi lúc triết lý nôm na ("cuộc đời là một cơn đau bụng ghê gớm"), thậm chí có khi trong vai bác sĩ tâm thần ("hắn ông là một kẻ bị dồn nén... Tốt hơn là hãy kể tôi nghe những mặc cảm của ông"), để rồi cuối cùng không biết nên cười hay nên khóc khi trả lời câu hỏi: "Trong thời gian đó, cháu đã làm gì?", đôi môi non nớt ấy buông gọn mấy tiếng khô khốc: "Tôi già đi...".

Zazie đến với chúng ta trên đôi cánh của đoàn kịch Chuồn Chuồn (Compagnie Libellude) trong chuyến lưu diễn của nó ở Viễn Đông qua Nhật Bản, Nam Triều Tiên, Cộng hòa Nhân dân Trung Hoa, Đài Loan, Hồng Kông, Việt Nam, Campuchia, Thái Lan...

Trước đây, Zazie đã được nhà đạo diễn điện ảnh Pháp nổi tiếng Louis Malle dựng thành phim. Lần này, tác phẩm của Raymond Queneau được đưa lên sân diễn qua biến thể thông minh của Evelyne Levassier, cử nhân văn học hiện đại, cử nhân về nghiên cứu sân khấu tại Viện Nghiên cứu Sân khấu, người sáng lập đoàn Libellule vào tháng 12/1987. Phải nói rằng mọi xử lý văn bản

của Raymond Queneau đều là một thách thức vì tác phẩm của ông thuộc loại rất khó. Cái độc đáo của Evelyn Levasseur là ở chỗ đã thu gọn lại còn có hai nhân vật: Zazie và bản thân tác giả gặp nhau vào cuối cuộc hành trình trên một sân ga phi thời gian - chuyến tàu 6 giờ 60? là thế nào? là 7 giờ hay không phải 7 giờ? hay chẳng là giờ nào?... Tất cả xuất phát từ một câu ở giữa cuốn tiểu thuyết: "Và tất cả chuyện này chỉ là chiêm bao của một giấc chiêm bao, cơn mơ của một cơn mơ, chẳng hơn gì một cơn mê sáng ghi lại bằng máy chữ của một tiểu thuyết gia ngu xuẩn".

Chính Evelyn Levasseur thể hiện luôn vai Zazie cùng với người bạn diễn Pierre Augé. Chỉ hai người mà đẩy áp sân khấu cái thế giới nho nhỏ của Raymond Queneau. Cả hai người đã khai thác đến tận cùng vai diễn của mình, chân thật và quyết liệt, ân cần và xót xa, đi từ lớp kịch này sang lớp kịch khác với một sự thoải mái táo tợn, lật cho ta thấy bên dưới bề mặt ngược ngạo của cô bé là một tâm hồn non nớt dễ tổn thương, sớm mang những vết sẹo mãi mãi không xóa nổi. Phong cách đạo diễn tinh tế, tiết kiệm phương tiện và trong veo của Sylvie Van Cleven, âm nhạc hàm súc của Christof và Mariel-Helene đem lại nét duyên hoàn chỉnh cho vở diễn khó quên này.

11/1990

Chim sơn ca - một công trình hợp tác nghệ thuật Việt - Pháp

Nhà hát Tuổi trẻ vừa công diễn một vở mới - vở *Chim sơn ca* (L'Alouette) của nhà soạn kịch Pháp nổi tiếng Jean Anouilh, dưới sự dàn dựng của đạo diễn Pháp Jean Claude Bourbault với sự cộng tác của chuyên gia sân khấu Việt Nam Nguyễn Đình Nghi. Đây là công trình nghệ thuật hợp tác hữu nghị Việt - Pháp đầu tiên do các đạo diễn Hà Nhân, giám đốc, và Phạm Thị Thành, phó giám đốc Nhà hát tuổi trẻ làm chủ nhiệm và phó chủ nhiệm.

Chim sơn ca nằm trong loạt tác phẩm mà Jean Anouilh gộp dưới tiêu đề chung *Những vở giả trang* (Pièces costumées). Ở Pháp, tên tuổi của Jean Anouilh trong giới sân khấu được xếp ngang hàng với những nhà viết kịch đầu đàn như A. Salacrou, J. Giraudoux, J.P. Sartre... Sinh năm 1910 ở Bordeaux, Anouilh là một nhà viết kịch được một số nhà phê bình liệt vào hàng cổ điển của thế kỷ XX, một trong những người thừa kế khuynh hướng

Dương Tường

sân khấu của Jean Giraudoux. Mặt khác, như một nhà phê bình đã đánh giá, ông là “tác giả nổi tiếng nhất đồng thời bị ngộ nhận nhiều nhất”, do chỗ người ta tuyệt đối không thể xếp ông vào một trường phái kịch nào, bởi lẽ ông khác cả hai trào lưu sân khấu chính của thời hậu chiến ở Pháp: sân khấu bình dân và sân khấu “tiền phong”, và chính dòng thứ hai này đã công kích ông kịch liệt nhất.

Bước vào kịch trường với cương vị thư ký cho đạo diễn và diễn viên nổi tiếng Louis Jouvet, Anouilh đã thử tay bút viết kịch khi mới 19 tuổi bằng vở *Humulus chàng câm* mà đến nay vẫn được diễn đi diễn lại trong bảng tiết mục của nhiều đoàn kịch trẻ.

Nhưng phải đến 3 năm sau (1932), tác phẩm của ông mới được đưa lên sân diễn lần đầu: vở *Con chuột hương* ngay sau khi ra mắt đã được dư luận chú ý. Từ đó đến nay, ông đã viết không dưới 50 vở. Với chất hoạt hứng chua chát, Anouilh là một bậc thầy về lời thoại và kiến trúc sân khấu, đặc biệt sắc sảo trong việc tổ cáo những cái xấu xa bỉ ổi của cuộc đời, đồng thời đầy triu mến yêu thương với những bản chất hồn nhiên, trong trắng, trung thực như nhân vật chính Jeanne d’Arc trong vở *Chim sơn ca*. Ông tập hợp các tác phẩm của mình thành những loạt khác nhau:

- *Những vở đen* (Pièces Noires): Lữ khách không hành

Chim sơn ca - một công trình hợp tác nghệ thuật Việt - Pháp

trang (1937), *Cô gái móng muối* (1938), *Eurydice* (1942), *Antigone* (1944), *Médée* (1953), v.v....

- *Những vở hồng* (Pièces Roses): *Vũ hội của bọn kẻ cắp* (1938), *Léocardia* (1939), *Cuộc hẹn hò ở Senlis* (1941), v.v...

- *Những vở rực rỡ* (Pièces Brillantes): *Mời đến lâu đài* (1947), *Buổi tập kịch hay Tình yêu bị trừng phạt* (1950), *Colombe* (1951), v.v...

- *Những vở ghê răng* (Pièces Grincantes): *Điều vanxơ những người đầu bò tốt* (1952), *Hang động* (1961), v.v...

- *Những vở giả trang* (Pièces Costumées): *Chim sơn ca* (1953), *Becket* (1955), v.v...

- *Những vở bí mật* (Pièces secrètes): *Vụ bắt giữ* (1975)...

- *Những vở hề* (Pièces farceuses): *Cái rốn* (1981)...

Năm 1964, Anouilh cho ra vở *Anloille thân yêu* được giới phê bình hầu như nhất trí đánh giá là một kiệt tác.

Chim sơn ca dựa trên cốt truyện lịch sử về trang nữ kiệt Pháp Jeanne d'Arc, phần nào nhuộm màu truyền thuyết. Cô gái nhỏ nhắn cừu ở đầu thế kỷ XV ấy một buổi bỗng nghe thấy tiếng thánh thần - cũng có thể hiểu như là tiếng của hồn thiêng đất nước - kêu gọi ra đi cứu nước Pháp, đuổi quân xâm lược Anh ra khỏi bờ cõi để rồi sau chiến thắng lại bị những kẻ phản phúc dựa vào thế lực tôn giáo đem ra xử về tội tà đạo và hành hình trên dàn thiêu. Vở kịch là một khúc hát ngợi ca trong

sáng, đầy chất trí tuệ và có tầm sâu triết học, tuy nhiên không phải anh hùng ca, cũng chẳng mang chất bi kịch. Cái độc đáo chính là ở chỗ ấy. Một điểm nữa: mở đầu bằng cảnh Tòa án Dị giáo xét tội Jeanne d'Arc nhằm đưa người nữ anh hùng 19 tuổi lên giàn hỏa thiêu, vở kịch lại kết thúc bằng một nốt lạc quan huy hoàng: lễ đăng quang ở Reims. "Cái kết không phải là tình trạng thảm bại của con thú bị sa lưới ở Rouen, mà là hình ảnh *Chim sơn ca* giữa trời cao lồng lộng - nàng Jeanne vào giờ phút vinh quang rạng rỡ nhất ở Reims". Anouilh đã đặt nhận xét đó vào miệng một nhân vật của mình trong lớp cuối. Lấy chim sơn ca làm hình ảnh biểu tượng của Jeanne d'Arc, Anouilh trước sau luôn nhất quán với mình: trong kịch của ông: sự lương thiện, chân thành, trong trắng vẫn thường xuyên, một cách có hệ thống, là phần cốt cách của các nhân vật nữ: Jeanne d'Arc trong *Chim sơn ca*, Lucile trong *Buổi tập kịch hay tình yêu bị trừng phạt*, Antigone trong *Antigone*.

Công chúng Việt Nam chẳng mấy xa lạ với câu chuyện Jeanne d'Arc, nhưng lần này, vở *Chim sơn ca* qua sự dàn dựng của Jean Claude Bourbault đã gây những ấn tượng khác thường. Đạo diễn (và cũng là diễn viên J. C. Bourbault sang đây cộng tác với ta dựng vở, là thành viên của nhà hát Mặt trời. Ông đã từng sáng tạo hàng loạt vai kịch trong bảng tiết mục của nhà hát Mặt trời, dựng nhiều vở trong đó có *Thử thách*, *Di sản* của

Chim sơn ca - một công trình hợp tác nghệ thuật Việt - Pháp

Marivaux, viết và tự đạo diễn một số vở hiện đại và đóng nhiều phim của Pháp.

Đến Hà Nội ngày 7-7-1986, ngay hôm sau, Bourbault bắt tay vào làm việc ngày đêm với các diễn viên Nhà hát Tuổi trẻ. Và đúng một tháng, công trình hợp tác sân khấu Việt - Pháp đầu tiên đã hoàn mãn và ra mắt khán giả. Trong thời gian ngắn như vậy, trong điều kiện hai bên không hiểu tiếng nhau, đạo diễn và diễn viên đã làm việc không những với một cường độ cao mà còn với một sự đồng cảm "đáng ngạc nhiên" - để dùng lại lời của Bourbault - và "rất nhiều thông minh". Chính đó là nguyên nhân dẫn đến thành công của vở diễn. Với sự ăn ý đó, các nghệ sĩ Việt Nam và Pháp đã tìm ra một cách xử lý thích hợp hòa quyện hai phong cách nghệ thuật thành một tổng hòa nhuần nhuyễn. Xuất thân là diễn viên, Bourbault đã nhào luyện nhiều yếu tố hài hước, ước lệ, păngtômim⁽¹⁾, vôđờvin⁽²⁾, phủ vào vở diễn một hơi thở dân dã khỏe khoắn, trung hòa mọi cái gì là chất "mêlôDRAM" trong đó. Đặc biệt, theo chủ trương nhất trí của đạo diễn và diễn viên, *Chim sơn ca* được trình diễn không micrô. Điều này, theo Bourbault, ngoài việc đảm bảo thuần chất tính nhạc của âm sắc người,

1. Ta thường gọi là "kịch câm", tôi thấy không chính xác và không ổn. Trong tiếng Việt không có chữ tương ứng với từ "pantomime", thiết tưởng ta có thể để nguyên vậy du nhập vào lâu ngày sẽ Việt hóa. Cách đó, theo tôi không hại gì mà trái lại chỉ làm giàu thêm tiếng mẹ đẻ.

2. Một thể loại kịch vui ngắn có tình liếc éo le, vẽ hình thức nhiều khi gần với hoạt cảnh

Dương Tường

còn đòi hỏi diễn viên luôn luôn vận dụng năng lượng diễn xuất, không được phép rơi vào lười biếng, dễ dãi với bản thân.

Vậy là công trình hợp tác sân khấu Việt - Pháp đầu tiên đã ra đời. Chúc sự mở đầu tốt đẹp này sẽ được phát huy rực rỡ bằng những công trình tương tự tiếp theo trong các lĩnh vực hoạt động nghệ thuật khác.

Vua Lear n chiều

Cuối cùng, nhà hát kịch nói Trung ương đã dựng Shakespeare! Dù sao cũng chậm một nhịp so với Nhà hát Tuổi trẻ và cả Nhà hát Tuổi nữ. Nhưng như tục ngữ nói, *muộn còn hơn không*. Thực ra, cách đây hơn 7 năm, Nhà hát kịch nói Trung ương cùng đạo diễn Nguyễn Đình Nghi đã bắt tay vào dựng *Othello* nhưng khởi động được vài tuần thì vướng những kế hoạch đột xuất cần kíp hơn nên đành bỏ dở. Có lẽ vì vậy mà suốt một thời gian dài, đạo diễn Nguyễn Đình Nghi và tập thể Nhà hát kịch nói vẫn thấy canh cánh trong lòng như mang một món nợ chưa trả.

Và bây giờ, *Vua Lear* đã ra mắt khán giả thủ đô như một công trình nghiêm túc, bề thế, ngang tầm với đòi hỏi khắt khe của việc tái tạo một tác phẩm cổ điển.

Dựng *Vua Lear*, Nghệ sĩ Nhân dân Nguyễn Đình Nghi và tập thể Nhà hát kịch nói Trung ương đã nhận một thách thức lớn trên nhiều bình diện. Trước hết, bởi lẽ dựng đến các thiên tài bao giờ cũng là đối đầu với

thách thức. Những thiên tài, mặc dù hay chính vì họ vĩ đại, luôn luôn nguy hiểm ở chỗ mọi cái gì chảy ra từ ngòi bút của họ đều bỏ ngỏ cho nhiều cách diễn giải mà cách nào xem ra cũng có thể chấp nhận được vì ít nhiều trung thành với nội dung tác phẩm. Do đó, những người làm vở đứng trước một lựa chọn đau đầu trong xử lý. Chẳng hạn Anthony trong *Anthony và Cleopatra* là một anh hùng hay một kẻ đốn hèn bạc nhược, hay đơn giản là một con rối? Cả ba cách nhìn nhận ấy về nhân vật Anthony đều đã được thấy thể hiện trên những sàn diễn thế giới. Và mỗi cách xử lý đều kéo theo, về phía công chúng, những phản ứng khác nhau - trong hoàn cảnh nước ta, thậm chí có thể gây những suy diễn xa xôi mà độc địa “chết người” cũng nên. Trong trường hợp cụ thể của *Vua Lear* thì thế nào? Chính các chuyên gia nghiên cứu về Shakespeare cũng phân vân không nhất trí được về chủ đề của vở kịch này. John Russell Brown, một học giả Anh cho rằng nó nằm gọn trong câu cảnh cáo của Regan với bá tước Gloucester tội nghiệp: “Ô, quý ngài, với những kẻ ngang ngạnh, phải để những tổn thương họ tự gây ra cho bản thân, dạy cho họ sáng mất ra”. (Hồi II, lớp 4). Một nhà Shakespeare học khác, Francis Meres, lại rút ra lời răn dạy từ tiếng than của Vua Lear: “Khi ta sinh ra đời, ta khóc vì nỗi phải bước vào cái sân khấu mệnh mông của những kẻ điên rồ”, (Hồi IV, lớp 3), và từ miệng Edgar: “Con người phải chịu đựng khổ đau từ lúc sinh

ra cho tới khi lìa đời, vấn đề là ở chỗ phải sẵn sàng", (Hồi V, lớp 2). Có nghĩa là phù hợp với cái triết lý phương Đông: "Đời là bể khổ". Một số nhà nghiên cứu khác cho chủ đề quán xuyên của tác phẩm là *sự phản trắc và lòng trung trực*. Thực ra, nói cho cùng, tất cả những cái đó đều chứa trong kiệt tác này. Xét trong toàn bộ văn nghiệp của Shakespeare, bi kịch *Vua Lear* là một trong những tác phẩm cực đoan nhất và bi quan nhất, hay nói cho chính xác hơn, bi quan cực đoan nhất. Theo Wilhem von Schlegel nhận định, nếu như trong *Macbeth*, Shakespeare đã lên đến đỉnh điểm của sự khủng khiếp, thì trong *Vua Lear*, ông lại xuống tới độ sâu thẳm của lòng thương hại. Vậy lựa chọn xử lý của Nguyễn Đình Nghi là thế nào? Trong nhãn quan của Nguyễn Đình Nghi, *Vua Lear* là bi kịch của những cuồng dục - cuồng dục hiểu theo nghĩa rộng của "passions" ái, ố, nộ, ai (có lẽ thiếu hỉ, lạc) - được đẩy lên đến cao độ. Trừ vài phút đầu, cho tới lúc Cordelia trả lời vua cha bằng trái tim chân thật của mình, toàn bộ vở diễn phát triển trong một không khí lúc nào cũng tích điện. Kịch tính không ngừng dâng lên dồn dập, dẫn đến một trong những cao trào: Vua Lear giữa đồng vắng, dưới mưa quật gió lồng, chớp lóe sấm giật, hòa cơn thác loạn của lòng mình với thịnh nộ của đất trời. Cả nhân loại bị dày dọa gào lên nỗi tuyệt vọng của mình qua miệng của nhà vua giờ đây trở thành "con người trần trụi" bị hai nghịch nữ bạc ác

ruồng rẫy sau khi đã nhận từ tay cha ban cả đất nước lẫn quyền bính chia đôi. Và sự tuyệt vọng ấy được nhân bội lên với một hợp xướng điên trước túp lều cỏ của những kẻ không nhà: anh hề điên của nhà vua điên theo chức năng, Edgar giả điên, còn Lear thì bắt đầu điên thật. Chưa chát thay, rất nhiều chân lý lại được xướng xuất trong cái hòa tấu tâm thần ấy - tỉnh táo lẫn hôn mê, khôn ngoan trong điên dại. Tuyến thứ hai của kịch phát triển song song như một bè trầm trì tục basso ostinato, với số phận đáng thương của bá tước Gloucester, vị trung thần bạc nhược chỉ dám hành động khi bị dồn đến bước đường cùng và những oan trái của Edgar, con trai ông, cả hai đều là nạn nhân của sự xảo trá bất nhân mà hiện thân là tên con hoang Edmund sẵn sàng làm mọi điều điếm nhục nhất để đạt đến quyền lực. Chung cuộc, những người cứu giúp Vua Lear và bá tước Gloucester ở tận cùng con đường vô vọng của họ lại chính là những nạn nhân của họ, bị họ mù quáng xua đuổi vào lúc họ còn lý trí để suy xét, còn mắt để nhìn. Những nghịch lý chưa xót này cũng là những nốt nhấn (tuy có tiết chế phần nào) của Nguyễn Đình Nghi.

Ở thời điểm này, khi mà khuynh hướng ngự trị ở nhiều đoàn nghệ thuật sân khấu là chạy theo những gì “ăn khách”, để “tiêu” để tồn tại, việc Nhà hát Kịch nói trung ương dựng *Vua Lear* là một phía khác của thách thức. Mục tiêu ăn khách không đặt ra: Cố gắng của anh

chị em tập trung vào một giá trị đích thực hơn. Giống như người nhạc công chỉ thực sự được tôi luyện qua biểu diễn với âm nhạc giao hưởng chính quy, người diễn viên sân khấu chỉ thực sự đo được tầm cỡ của mình bằng thử sức ở các tác phẩm cổ điển. Có thể nói dàn diễn viên tham gia vở này, mà phần lớn là những nghệ sĩ 20 - 30 năm tuổi nghề, đã tỏ ra ngang tầm thử thách và ai nấy đều cảm thấy trưởng thành qua vở diễn. Mỗi người đều ráng vượt lên mình, vào vai với ít nhiều thành công: Trần Tiến, Quang Thái, Ngọc Quốc, Kim Thư, Mỹ Dung, Bích Thu, Anh Dũng. Nhưng phải công nhận, trội bật là Nghệ sĩ ưu tú Trọng Khôi trong vai *Vua Lear*. Nói rằng anh đã gánh nửa trọng lượng diễn xuất của vở cũng không có gì là ngoa ngoát. Thách thức cá nhân của anh (và cũng của đạo diễn Nguyễn Đình Nghi đã chọn anh vào vai này) trước hết là về mặt hình thể. Số đông khán giả Việt Nam đã từng biết một vua Lear đầy ấn tượng qua bộ phim nổi tiếng của đạo diễn Liên Xô Kozintsev, trong đó vị vua này là một người gầy, mặt xương xương, không có râu và hình tượng này do diễn xuất tuyệt vời của người sắm vai, đã hằn sâu trong tâm thức công chúng. Phải làm lại một điều mà người đi trước mình đã làm thành công đâu phải là một thách thức nhỏ. Nhưng Trọng Khôi đã vượt qua một cách xuất sắc. Vua Lear - Trọng Khôi về ngoại hình là một ông già to béo, râu tóc bạc phơ, có chút gì gợi đến ông già Noel, nhưng bên

trong, ở tầng sâu, sôi sục một hỏa diệm sơn cuồng dục. Sáng tạo của Trọng Khôi đầy sức thuyết phục bởi phổ diễn xuất trải rất rộng trên mọi cung bậc, từ tinh tế đến thô bạo tục tằn, từ dịu dàng âu yếm đến hằn học hung tợn. Trạng thái thần kinh không ổn định của nhân vật này bộc lộ ngay từ đầu: những bùng nổ lời đình và những lời nguyện rửa thoát tiên trút xuống Cordelia, rồi lần lượt đến Bonerin, Regales đã báo hiệu sự sụp đổ sau này - ta có thể đọc thấy quá trình đó trong cách xử lý diễn xuất của Trọng Khôi. Phải, một Vua Lear với "n chiềuh", khi làm ta bàng hoàng xáo đảo, lúc khiến ta lặng đi tê tái trước những phũ phàng của định mệnh.

Harold Pinter: không có một chân lí trong kịch

Trong công trình nghiên cứu quan trọng “Kịch phi lí” xuất bản năm 1961, nhà lí luận - phê bình người Anh Martin Esslin, người đầu tiên khởi xướng khái niệm này, xếp Harold Pinter vào loại kịch tác gia phi lí theo truyền thống của Eugène Ionesco và Samuel Beckett. Martin Esslin là lí thuyết gia chủ yếu của trào lưu này; một hướng phát triển kịch nghệ quan trọng của nửa sau thế kỉ 20, khởi lên từ sau Thế Chiến II như một phản ứng trước cơn khủng hoảng hậu chiến của nhân loại trên mọi bình diện tinh thần và văn hóa.

Phân tích khuynh hướng này dưới ánh sáng những suy ngẫm của Albert Camus về sự phi lí của nhân sinh trong khái luận về *Huyền thoại Sisyphé*, Esslin nêu rõ: quan tâm của thể loại sân khấu này, mà tiêu biểu là bộ “tứ trụ” E. Ionesco, S.Beckett, J. Genet và A. Adamov, nhằm vào chủ đề về sự vô nghĩa của kiếp người và chủ đề ấy được thể hiện trên sân diễn bằng một phong cách

kịch phi hiện thực. Với tư cách là sân khấu phi hiện thực, kịch phi lí vượt bỏ tính liên tục có đầu có cuối theo lối kể truyện và tính mạch lạc lô-gích của nhân vật. Các tác phẩm của “bộ tứ” kể trên, tiêu biểu là *Nữ ca sĩ trọc* của E. Ionesco và *Chờ Godot* của S. Beckett, đã làm đảo lộn những qui ước của sân khấu. Ionesco và Beckett đã trình ra một triết lí bằng một ngôn ngữ vốn tự thân đã phi lí khiến các nhân vật trở thành những con rối, hủy bỏ mọi khả năng giao lưu giữa họ với nhau, loại trừ mọi liên kết mạch lạc trong tình tiết và mọi lô-gích trong lời thoại trên sân khấu. Tính phi lí của các tình huống cũng như sự giải cấu trúc của bản thân ngôn ngữ là những đặc điểm khiến cho thể loại kịch này trở thành một trào lưu riêng biệt. Nó phơi bày một sự sinh tồn hoàn toàn vô nghĩa và đưa lên sân khấu sự mất trí của một thế giới trong đó loài người có nguy cơ đi đến tiêu vong. Thời kì đầu, giới phê bình gọi trào lưu này là “sân khấu mới” và chính Ionesco⁽¹⁾ và Adamov cũng chối bỏ thuật ngữ “kịch phi lí” vì hai ông dứt khoát không thừa nhận mình thuộc dòng hiện sinh. Đào sâu vào tầng nội hàm triết học, ta có thể thấy những vở kịch phi lí không đến nỗi quái đản như vẻ bề ngoài của chúng. Chúng gần với cách thức *reductio ad absurdum* (suy luận qui về phi lí)

1. Nên nhớ *Nữ ca sĩ trọc*, tác phẩm được coi là vở kịch phi lí đầu tiên, được Ionesco viết từ 1950, tức là 11 năm trước khi thuật ngữ này ra đời.

Harold Pinter: không có một chân lí trong kịch

quen thuộc trong lô-gích học hơn là với khái niệm phi lí trong chủ nghĩa hiện sinh và thể hiện con người chìm đắm trong một thế giới chẳng những không thỏa mãn được những khát vọng của mình mà còn bất lực không trả lời được những câu hỏi đề ra cho mình.

Harold Pinter được kể trong số những người kế thừa trào lưu này, cùng với những Jean Tardieu, Robert Pinget, Max Frisch, Boris Vian, Edward Albee, Stawomir Mirozek... Nguồn gốc xuất thân và nhất là môi trường sinh trưởng thường có ảnh hưởng không nhỏ đến việc hình thành tính cách của một con người. Harold Pinter sinh ra trong một gia đình Do Thái ở Hackney, một khu kiểu ghetto phía Đông London mà cư dân phần đông là những người lao động trốn chạy khỏi những cuộc tàn sát năm 1905 ở Nga. Nơi đây thường diễn ra những cuộc đụng độ hung bạo giữa những người tị nạn cũ với những lớp nhập cư mới từ sau Thế Chiến I hoặc những người Do Thái trốn chạy chế độ quốc xã Hitler. Nơi đây cũng là sân khấu của các cuộc biểu tình phát-xít hầu như thường nhật trong những năm 1930, những cuộc diễu hành thị uy hung hãn của bọn “sơ-mi đen” cánh hữu của Anh, tạo thành mối đe dọa thường xuyên đối với các cư dân Do Thái. Thời niên thiếu qua trong môi trường và hoàn cảnh đầy đe dọa và căng thẳng như vậy đã sớm in dấu vào cách nhìn thế giới của Pinter. Điều đó cốt nghĩa cái chất dữ dội và cái cảm giác về nguy cơ

thường trực mà nhiều nhà phê bình nhận xét ở các tác phẩm của Pinter và, do đó, liệt chúng vào loại “kịch của đe dọa” (comedies of menace).

Harold Pinter khởi đầu sự nghiệp sân khấu của mình với tư cách là diễn viên. Mãi đến năm 1957, theo yêu cầu của một người bạn, ông ở mới viết vở đầu tiên: *Căn phòng* (The Room). Sẵn đà này, cùng trong năm ấy, trong khi vẫn tiếp tục công việc diễn viên, ông hoàn thành tiếp hai vở *Người bồi bàn câm* (The Dumb Waiter) và *Buổi liên hoan sinh nhật* (The Birthday Party). Năm 1960, chính ông đã dựng và đạo diễn hai vở *Căn phòng* và *Người bồi bàn câm* ở London. Từ đó đến nay, ông đã viết khoảng 50 vở (kể cả kịch truyền thanh và truyền hình). Ông đã được trao nhiều giải thưởng và danh hiệu cao quý: giải Tony, giải thưởng cao nhất về sân khấu của Mỹ và giải của các nhà phê bình kịch ở Mỹ; giải Shakespeare Hamburg ở Đức; giải thưởng Nhà nước của Áo cho Văn học châu Âu; giải thưởng của Viện Điện ảnh Anh quốc, Huân chương Đế chế Anh và nhiều danh hiệu tiến sĩ danh dự của nhiều trường đại học trên thế giới. Đầu năm 1996, ông giật một giải Oliver đặc biệt cho toàn bộ sự nghiệp sân khấu (tương đương với giải Tony ở Mỹ) và tháng 10 năm 2005, đạt đến tột đỉnh vinh quang với giải Nobel Văn học do Viện Hàn lâm Thụy Điển trao tặng.

Vở “Thời xa xưa” (Old Times), được viết vào năm

1971, đánh dấu bước chuyển của H. Pinter từ “kịch của đe dọa” sang một hướng khác mà nhiều nhà phê bình gọi là “kịch hồi ức” (memory plays). Pinter luôn nhấn mạnh rằng với ông hồi ức là một vùng mù mịt sương giăng và rằng những gì đã thật sự xảy ra trong quá khứ không quan trọng bằng phản ứng hiện tại của chúng ta đối với hồi ức của chúng ta về quá khứ đó. Đó cũng là chủ đề chính (leitmotiv) của “Thời xa xưa”. vở kịch vắn vẹn có ba nhân vật đều ở tuổi ngoài bốn mươi: Deeley, nhà văn và đạo diễn điện ảnh⁽¹⁾; Kate, vợ ông ta, và Anna, bạn cũ của Kate. Vào một đêm mùa thu, Anna từ Italia trở về thăm Kate sau hai mươi năm xa cách. Toàn bộ cuộc gặp lại tay ba này – tôi nói gặp lại tay ba vì rất có thể Deeley và Anna đã từng gặp nhau – giống như một sự so đo những hồi ức không khớp nhau và một cuộc tranh chấp giữa Deeley và Anna xem ai nắm được quá khứ của Kate. Pinter đã tóm gọn những gì diễn ra trong vở kịch bằng ba câu hỏi: “Những gì là thật? Hồi ức là gì? Những gì đã thật sự xảy ra?” Phải, Deeley có biết Kate và Anna đã sống chung ở London hai mươi năm trước không? Kate đã xem bộ phim “Người bị lẻ ra” (Odd Man Out) cùng với ai, nếu như quả thật bà đã từng xem phim đó? Phải chăng ngày xưa Deeley và Anna đã từng “cặp bồ”? Anna và Kate có phải là một cặp tình nhân đồng giới (lesbians)?

1. Chính H. Pinter đã sắm vai Deeley trong một lần trình diễn vào năm 1985.

Cuộc đến thăm của Anna là có thật hay chỉ là một giấc mơ, một hoang tưởng của Deeley? Liệu có thể Kate đã chết và chỉ là một hồi ức? Không ai biết được lời giải cho những câu hỏi đó – kể cả đạo diễn, diễn viên lẫn khán giả. Và càng không phải bản thân tác giả. Pinter kiên quyết bác bỏ ý kiến cho rằng có thể đưa ra những giải đáp cho những câu hỏi đó hoặc chúng có thể là đầu mối để hiểu kịch của ông. Trong cuộc đấu tay ba để xác định quá khứ, luôn luôn có một cặp liên minh thường xuyên biến đổi – lúc thì là cặp Deeley-Anna, khi lại là cặp Anna-Kate hoặc Kate-Deeley – và bao giờ cũng có một người bị lẻ ra⁽¹⁾. Hồi ức trở thành vũ khí. Sự chồng xếp những hồi ức lúc đối nghịch, lúc trùng hợp của Deeley, Anna và Kate cho thấy sự hồi tưởng quá khứ của mỗi chúng ta là xiết bao dị biến. Như Pinter nói, “thật vô cùng khó khăn, nếu không muốn nói là không thể, kiểm chứng được quá khứ. Không chỉ quá khứ nhiều năm trước, mà ngay hôm qua, sáng nay thôi. Mỗi khoảnh khắc bị nuốt chửng và bóp méo, thậm chí ngay từ lúc nó bắt đầu.” Xiết bao mong manh và dễ đổ vỡ là những cơ sở mà ta dựa vào để rắng hiểu kiếp sống của chính mình!

1. Không phải ngẫu nhiên mà chi tiết về bộ phim “Người bị lẻ ra” được qui chiếu đến một cách đặc biệt như vậy.

Những lần nghe Dương Thụ

căn buồng sáu mét vuông ẩm thấp của tôi những năm
chiến tranh phá hoại, mất điện thường xuyên, muỗi như
trấu, tôi nghe Dương Thụ ru

Lời ru đá núi

Lời ru bếp lửa

ngàn năm ru hời...

gác xép 17b Chân Cầm, những ngày giáp ranh chiến
tranh - hòa bình, nằm gác chân lên nhau, tôi nghe Dương
Thụ trầm thì ghita gỗ nắn nỉ

mùa đông ở lại

căn phòng tha hương ngoại ô Paris, trời chớm vào đông,
bên ngoài hình như lay phay tuyết đầu mùa, họa sĩ Trần
Trọng Vũ cùng người bạn gái nghe Dương Thụ qua
giọng hát amatơ của Trần Lương (cũng họa sĩ cùng Vũ
bày tranh ở Hà Lan, trên đường về ghé qua Paris)

Em đi qua tôi

Dương Tường

tóc xanh mười tám

... hàng cây ngơ ngác đèn khuya

và

thế là đêm

thế là mưa

thế là mùa xuân đi qua

Khởi đầu là kẻ độc hành

mãi mãi là kẻ độc hành

Dương Thụ của *Tiếng sóng*, *Hơi thở mùa xuân*, *Tìm biển*, *Cho em một ngày*, *Vẫn hát lời tình yêu*, *Họa mi hót trong mưa*... cảm thấy tận xương thịt cái mau qua của mùa xuân và nắng hạ, cái mong manh của hạnh phúc và những giờ vui.

Dương Thụ, như tôi thấy, cứ ngu ở vùng khát khao và mơ mộng, khởi đầu là độc hành và mãi mãi là kẻ độc hành.

Dương Thụ, người viết những ca khúc của một mô-típ đơn nhất trở đi trở lại day dứt như cuộc ái ân chưa trọn.

thì hãy cứ đi ngơ ngơ trên rìa của bối rối và tiếc nhớ trong tiếng mưa để lại mỏng hơn cả những hứa hẹn hạnh phúc dù chân lí đôi khi một mực giấu những giọt lệ thầm cho đêm vẫn ngơ ngàng với màu tím còn tím hơn kỉ niệm của ngọn

Những lần nghe Dương Thụ

*gió thì thổi trên tóc (ai) xanh mười tám dài theo phố dài xao
xuyến như câu thơ Éluard il pleut des voix de femmes.*

mưa giọng đàn bà mưa giọng đàn bà...

7/1994

Jane, tôi nghe chị hát...

Chị vốn không phải là danh ca. Chị là một ngôi sao sáng chói của điện ảnh Mỹ, một “siêu minh tinh” như báo chí Mỹ thường gọi. Trong các tiết mục biểu diễn của chị ở các quán cà-phê “du kích”, các căn cứ đồn trú của lính Mỹ, không có những bài hát. Nhưng ở đây, trong cuộc họp mặt này với các nghệ sĩ Đài Phát thanh và Truyền hình Việt Nam, chị đã hát. Chị không hát một bài hát Mỹ. Chị hát một bài hát Việt Nam bằng tiếng Việt Nam. Một bài hát thường vang lên trên đường phố trong các cuộc đấu tranh của đồng bào các đô thị miền Nam chúng tôi:

“Dậy mà đi, đồng bào ơi...”

Chị đã mang những gì vào trong tiếng hát mà đôi mắt thăm thẳm xanh của chị nhòa đi, mà đôi vai thanh mảnh của chị rung lên? Lúc ấy, tôi ngồi đối diện với chị nên tôi nhìn thấy rất rõ. Vẫn cái vẻ xúc động sâu sắc như khi chị đứng trước quảng đê bị bom Mỹ ở Nam Sách (Hải Hưng), hay trước cảnh tàn phá hủy diệt ở

Jane, tôi nghe chị hát...

thành phố Nam Định, hay như khi chị đặt môi lên mái tóc tơ non của các cháu nhỏ ở một nhà trẻ mà chị đã đến thăm ngay từ những ngày đầu tới Việt Nam. Phải chăng chị nghĩ đến người sinh viên miền Nam Việt Nam yêu nước Nguyễn Thái Bình cùng các bạn của anh, những người đã dạy chị hát bài hát ấy trong những lần xuống đường ở Mỹ chống cuộc chiến tranh xâm lược Việt Nam? Tôi cứ hình dung thế này: trên hàng đầu một cuộc biểu tình lớn ở Washington D.C., hay New York, hoặc một thành phố nào khác ở Mỹ, chị đang tay nắm lấy tay Nguyễn Thái Bình và các bạn Việt Nam hát vang những lời ca đầy hào khí quật cường đó:

“Dậy mà đi, đồng bào ơi...”

Tôi hiểu ra rồi, điều gì đã khiến chị trở thành con người mà ở Mỹ người ta gọi là “cô đào điện ảnh nổi loạn”. Tôi hiểu ra rồi điều gì đã khiến chị, giữa một cuộc họp đông đủ các nhà báo Việt Nam và nước ngoài tại Hà Nội, đã lớn tiếng tuyên bố: “Tôi muốn công khai lên án tên Nixon xấu xa là một Hitler mới. Tôi muốn công khai lên án tên Nixon xấu xa đã phản bội tất cả những gì tốt đẹp mà nước Mỹ đại diện...”. Chị yêu thiết tha tự do và công lý. Chị yêu thiết tha nước Mỹ của chị với những truyền thống tốt đẹp của nhân dân lao động Mỹ, nên chị đã gắn mình vào sự nghiệp chính nghĩa của chúng tôi. Như chị đã tâm sự trong buổi liên hoan chia tay với các nghệ sĩ điện ảnh Việt Nam: “Có hai bước

nguyệt lớn trong đời tôi: sự ra đời của cháu Vanessa và việc phát hiện ra chân lý tối cao ở nơi cuộc sống đấu tranh tuyệt vời của nhân dân Việt Nam... Giờ đây tôi có hai lẽ sống: Việt Nam và con gái tôi”.

“Dậy mà đi, đồng bào ơi...”

Jane, tôi nghe chị hát, như nghe tiếng nói của lương tâm nước Mỹ, nước Mỹ của Washington, Lincoln, của Whitman, Hemingway, của Morrison, Angela Davis... Chị đã “dậy mà đi” cùng những người Mỹ chân chính, những người Mỹ yêu hòa bình, tự do và công lý trong đó có ông thân sinh ra chị, Henry Fonda, mà tôi từng yêu mến qua một số phim được xem từ hồi còn nhỏ. Chị đã đến với chúng tôi như một người bạn, một đồng chí. Trong những cuộc tiếp xúc với chúng tôi, chị luôn luôn nêu lên những câu hỏi để tìm hiểu về nước Việt Nam “với vẻ độc đáo về văn hóa và lịch sử”. Chị đã khóc những giọt nước mắt xót xa trên những con đê bị bom, trên những đau đớn của những nạn nhân các cuộc tàn phá của không quân Mỹ mà chị đã gặp trong lần đến thăm bệnh viện Bạch Mai. Chị đã khóc những giọt nước mắt sung sướng và cảm động trên chiếc máy quay phim do Xưởng phim thời sự - tài liệu Việt Nam tặng chị trong buổi gặp gỡ với anh chị em trong xưởng, chiếc máy quay đã từng ghi lại nhiều hình ảnh trong cuộc chiến đấu của chúng tôi cũng như những bằng chứng về tội ác của đế quốc Mỹ. Chị đã vui thích một cách hồn

Jane, tôi nghe chị hát...

nhiên khi được biết ở Việt Nam có những phụ nữ là đạo diễn điện ảnh và quay phim. Một mối đồng cảm sâu sắc tôi đã đọc được trong mắt chị khi nghe chị hát:

"Dậy mà đi, đồng bào ơi..."

Chị không hát một bài hát Mỹ. Chị hát một bài ca quật khởi Việt Nam. Chị hay nhắc đến lịch sử bốn ngàn năm dựng nước và giữ nước của Việt Nam. Như chúng tôi, chị tin chắc ở thắng lợi cuối cùng của Việt Nam trong cuộc chiến đấu chống Mỹ cứu nước hiện nay. Chị phê phán Nixon "không đọc sử Việt Nam, hay nếu có thì cũng đọc rất tồi". Giữa hai cuộc báo động phòng không ở Hà Nội, chị ngồi trên thảm cỏ xanh Văn Miếu xem những diễn viên "từ mặt trận về" biểu diễn màn 2 vở *Con tôi cả* của kịch tác gia Mỹ nổi tiếng Arthur Miller. Chị nâng giữ cảm giác kỳ diệu ấy như một trong những ấn tượng sâu sắc nhất trong những ngày ở Việt Nam. "Chỉ riêng điều đó cũng đủ cho ta thấy nhân dân Việt Nam nhất định thắng", chị kết luận.

Hôm nay, Hà Nội tiễn chị lại là một ngày chiến đấu căng thẳng như bữa chị đến cách đây vừa đúng hai tuần. Hôm ấy, chị đã đến chậm hai tiếng đồng hồ. Không phải vì lý do thời tiết xấu hoặc vì một chuyện gì khác. Chiếc máy bay hàng không dân dụng chở chị đã phải quành lại Viên Chăn vì ngay sau khi vượt biên giới vào không phận Việt Nam, nó đã bị một tốp bảy chiếc

“Con Ma” - theo như chị đếm được - bám sát. Cái đoàn hộ tống quái gở không ai mượn đến ấy đã định lợi dụng nường theo chiếc máy bay hành khách chở chị, đột nhập vào Hà Nội. Và chiều hôm ấy, khi đến, chị được biết là chúng đã đánh vào một nhà máy thuốc lá và đã bị bắn rơi sáu chiếc. Cả hôm nay nữa, chuyến xe đưa chị sang sân bay cũng đã phải một lần quành lại khách sạn vì báo động. Những người trong ban đón tiếp không quên tặng chị chiếc mũ sắt đã làm bạn với chị ngay từ phút đầu chị đặt chân tới Việt Nam.

Như thế chị đã đến và đã rời đất nước đang chiến đấu này với hình ảnh đầu tiên và kết thúc chuyến đi về một thủ đô cảm súng sẵn sàng giáng trả địch những đòn trừng phạt đích đáng, đồng thời vẫn đang rộng tay đón những tấm lòng bè bạn. Hãy giữ lấy nhé, Jane, hình ảnh đó! Như chúng tôi cũng sẽ giữ mãi trong ký ức kỷ niệm đẹp đẽ về một siêu minh tinh của bầu trời Hollywood đã gạt bỏ mọi hào hoa phù phiếm để xuống đường nắm lấy tay chúng tôi cùng hát:

“Dậy mà đi, đồng bào ơi...”

22/7/1972

Chúng tôi không bao giờ vun trồng thù hận⁽¹⁾

Một lá thư ngỏ gửi Joan Baez

Hà Nội, 25/12/1992

Joan thân mến!

Tôi không nghĩ rằng cô còn nhớ tôi. Ai hơi đâu mà bận tâm nhớ đến một anh chàng không có gì đặc biệt gặp trong thoáng chốc từ hai mươi năm trước và rồi sau đó chẳng bao giờ gặp lại nữa. Nhưng tôi dám cược là khung cảnh nơi chúng ta gặp nhau và những gì cô chứng kiến ngày hôm đó vẫn còn sống trong kí ức cô. Bởi tôi tin rằng một tâm hồn nhạy cảm như cô không dễ gì quên được những cảnh khủng khiếp như vậy.

Đó là ở phố Khâm Thiên, chính xác hơn là Ngõ chợ Khâm Thiên, đúng hai mươi năm trước, trong đợt tập

1. Bài này nguyên được viết bằng tiếng Anh cho báo *Việt Nam News* số ngày 25/2/1992 (xem phụ lục 6). Tác giả tự dịch trở lại tiếng Việt.

kích chiến lược của không quân Mỹ vào Hà Nội mùa Giáng sinh 1972. Đêm hôm trước, máy bay B52 của Mỹ đã biến khu đông dân này thành gạch vụn. Tình cờ tôi đã có mặt tại đó khi cô đến cùng một tổ điều tra của Ủy ban điều tra tội ác chiến tranh của đế quốc Mỹ tại Việt Nam. Trong tâm trí tôi vẫn còn như thấy cô nức nở ghì chặt một bé gái mồ côi vào lòng, tưới đầm nó bằng những dòng nước mắt nóng hổi. Xung quanh cô, những đồng đồ nát loang lổ máu và vương vãi những mảnh thịt xương.

Không, xin đừng hiểu lầm, tôi đâu phải kẻ thích bởi chuyện cũ. Tôi chỉ muốn gợi lại một hồi ức liên quan đến cô, nữ ca sĩ đồng quê mà tôi luôn ngưỡng mộ. Tôi vẫn mong sao một ngày nào đó cô có dịp thăm lại chốn này. Cô sẽ không thấy chút dấu vết nào từ những thảm khốc của chiến tranh, ngoại trừ một đài tưởng niệm những nạn nhân. Khâm Thiên nơi dưới thời thuộc Pháp là xóm thanh lâu nổi tiếng nhất, nay trở thành một phố sầm uất la liệt những tiệm may; trung bình cứ ba, bốn nhà lại có một tiệm. Với chính sách mở cửa, đất nước và nhân dân chúng tôi đã lật sang một trang mới. Khách nước ngoài từ khắp nơi trên thế giới tới thăm ngày càng đông và nhiều người đã “phải lòng” Việt Nam thật sự. Chẳng hạn nhà văn nữ Barbara Cohen, từ California tới, nói là bà có ý định ở lại đây hẳn.

Mới đây, tình cờ tôi quen với Mitchell Wolfson Jr.

Chúng tôi không bao giờ vun trồng thù hận

Chủ tịch Wollsonian Foundation ở Florida, một tỷ phú có bộ sưu tập đồ sộ về nghệ thuật trang trí và tuyên truyền gồm khoảng 6 vạn hiện vật và là chủ nhân một nhà bảo tàng và một trung tâm nghiên cứu rất lớn ở Miami và một tòa lâu đài gồm 80 phòng đặt tên là Castello Mackenzie-Wolfson ở Genoa (Italia) để chứa những vật báu của ông. Là một nhà sưu tầm nghệ thuật khá lập dị, ông tự coi mình như “một nhà khảo cổ khai quật những dấu vết và những vật kỳ lạ, gom lại thành một chứng thư cho một thời kỳ đặc biệt của nền văn minh chúng ta”. Trong mười ngày lưu lại ở Hà Nội, những điều mắt thấy đã gây ấn tượng rất mạnh đối với ông. “Thật lạ lùng hết sức”, ông tâm sự với tôi, “một dân tộc từng đau khổ đến thế qua biết bao thử thách mà vẫn giữ được lòng trong sáng, thư thái và hòa nhã như thế, vẫn thịnh tình dang rộng tay đón chào những người có thể gọi là kẻ thù ngày hôm qua của họ. Tôi không hề gặp bất cứ ở đâu một chút gì gọi là thù hận, yếm thế, hiềm nghi hay chua cay. Tôi tự hỏi không biết cái gì làm nên sức mạnh khó tin ấy của các ông”. Tôi trả lời: “Có lẽ đó là tinh thần khoan dung. Tôi nghĩ chỉ có những ai đã từng đau khổ cùng cực mới biết thực sự khoan dung. Không có cái đó, ắt chúng tôi không thể vượt lên nổi những ký ức về chiến tranh. Điều đó chúng tôi thừa kế ở cha ông chúng tôi qua lịch sử dân tộc. Chúng tôi không bao giờ vun trồng thù hận”.

Dương Tường

Vừa khi đang trao đổi những ý nghĩ như thế thì xe chúng tôi đi ngang qua đầu ngõ chợ Khâm Thiên, nơi cô và tôi đã gặp nhau hai mươi năm trước. Bất giác hình ảnh cô ngồi đó giữa những đống đồ nát còn bốc khói, với những giọt nước mắt ứa từ trái tim xót thương cho cảnh ngộ một bé gái Việt Nam mồ côi bỗng trở lại trong trí tôi với một cường độ không cưỡng nổi. Và tôi cảm thấy một thôi thúc phải gửi những dòng này tới cô.

Nhân tiện xin báo để cô biết, bé gái mồ côi mà hôm ấy cô vỗ về an ủi, nay đã thành một người mẹ và tìm thấy hạnh phúc trong việc nuôi nấng con mình.

Những ngôi sao thường tắt trong cô đơn

Ava Gardner, bà chúa Ava Gardner, không còn nữa. Vì sao rực rỡ ấy của bầu trời điện ảnh Hollywood đã tắt ngày 25-1-1990. Trong cô đơn. Hình như đó là định phận: những vì sao thường tắt trong cô đơn.

Ava Gardner không còn nữa. Một cơn sưng phổi đã cướp nàng đi ở tuổi 67 (tôi gọi là “nàng” vì thiếu nghĩ, với người đàn bà “đàn bà nhất thế giới” này, như người ta thường nhận định, thật không thể dùng bất cứ đại từ nhân xưng nào khác, cho dù nàng có sống đến ngoài trăm tuổi). Chứng kiến giờ phút chót của Ava chỉ có con chó Morgan, bạn trung thành của nàng trong mười năm cuối cùng. Trong một cuộc trò chuyện với báo Ciné-Revue hồi tháng 8/1976, Ava tuyên bố: “Tôi muốn sống đến 150 tuổi nhưng ngày tôi chết, tôi muốn lìa đời với điều thuốc lá trên tay và ly uýtki bên tay kia”. Chẳng những hai thứ nhỏ nhoi đó, lúc lâm chung, nàng đều không có, mà cả di chúc cũng không. Sau liều thuốc ngủ vào cái đêm 5/8/1962, Marilyn Monroe, cô

đào “nguyên tử” đã ra đi không để lại di chúc. Ava có cả 28 năm sau Marilyn, thừa thời gian để lập di chúc, nhưng nàng cũng không nghĩ đến chuyện đó. Nói cho cùng, Ava suốt đời chỉ là một nữ nô lệ. Nô lệ sắc đẹp của mình, nô lệ những dây thần kinh suy nhược vì nghề nghiệp, nô lệ vinh quang của mình. Khi nàng muốn rũ bỏ những xiềng trói ấy thì đã quá muộn: Hollywood và cái gọi là *star-system* (hệ thống minh tinh), thứ máy nghiền mọi ước mơ, không cần nàng nữa. Những nô lệ, như mọi người đều biết, không có quyền di chúc. Bởi lẽ đơn giản là họ chẳng để lại gì. Có chăng họ chỉ di chúc lại đàng dặc những hành lang kỷ niệm...

Những cái lưng vô diện mạo và tấm ảnh dẫn tới Hollywood.

Ava Lavinia Gardner sinh tại Brogden (mà sau này, nàng đặt tên là Grabtown - thành phố tham lam), Smithfield, bang Carolina Nam, tối 24-12-1922. Một đứa con của lễ Thiên Chúa Giáng sinh, giống như Nữ hoàng Áo mà nàng sắm vai trong bộ phim *Mayerling* (bản dựng mới năm 1968). Cha Ava là một nông dân nghèo trồng thuốc lá. Theo câu chuyện tâm sự với Françoise Sagan vào một đêm hai bậc kỳ nữ đó gặp nhau, Ava đã qua thời thơ ấu và niên thiếu của mình giữa một người cha suốt ngày cuộc xới ngoài đồng và một người mẹ giặt giũ quần áo từ sáng đến tối và từ tối đến sáng: Suốt 15

năm, cô gái chỉ trông thấy lưng hai ông bà, đến nỗi sau đó, Ava hết chịu nổi phải nhìn thấy lưng bất kỳ ai, dù người đó đang cúi húi viết cho nàng một hợp đồng kịch xù. “Không”, Françoise Sagan viết, “nàng cần một gương mặt, một cái nhìn, một giọng nói hướng về nàng như mỗi chúng ta đều cần thế, có điều là ở nàng cái đó thiết yếu đến mức tuyệt vọng!”.

Năm 17 tuổi, cô gái nhút nhát đó đến Newport thuộc New York thăm chị gái lấy một người chồng làm nghề nhiếp ảnh. Larry, người anh rể, chụp khá nhiều chân dung của Ava, trong đó một tấm được bày trong tủ kính của cửa hiệu. Một hôm, một nhân viên của hãng phim Metro Goldwyn Mayer (MGM) thấy tấm ảnh, rất thích, bèn hỏi khá kỹ về lai lịch Ava. Anh ta tự xưng là người phát hiện nhân tài cho hãng, nhưng thực ra chỉ muốn kiếm cách hẹn hò với cô thiếu nữ xinh đẹp. Nửa tin nửa ngờ, Larry gọi dây nói đến hãng phim và được biết gã thanh niên nọ chỉ là một chân chạy cờ (về sau, anh ta trở thành cảnh sát ở New York). Dù sao, sự việc ấy cũng khiến Larry nảy ra ý định gửi những bức ảnh chụp Ava đến hãng MGM. Hãng này mời nàng đến thử diễn xuất. Kết quả không xuất sắc lắm, nhưng nàng vẫn ký được một hợp đồng bảy năm với MGM. Những năm đầu, nàng không có được vai gì đáng kể vì bị hạn chế bởi cái giọng miền Nam đặc sệt. Đó là hồi đầu thập kỷ 40. Ava Gardner không tự tin, nàng thậm chí không dám

nghĩ rằng mình có thể trở thành diễn viên, cả đến khi đạt đến tột đỉnh vinh quang nàng vẫn nguyên là cô gái nhút nhát như khi mới bước vào nghề. Trò chuyện với Gregory Speck, báo *Interview*, trong cuộc phỏng vấn cuối cùng, nàng tâm sự: “Tôi vẫn nhút nhát như xưa. Chính vì thế mà tôi không bao giờ có thể thử một vai kịch nhỏ nào. Không bao giờ. Tôi hết sức thèm được diễn *Đêm của con kỳ đà* trên sân khấu, nhưng tôi biết rằng tôi sẽ sợ chết khiếp... Chắc chắn là tôi thích kịch hơn điện ảnh, nếu tôi có thể đi theo con đường ấy. Cứ nghĩ đến một công chúng thực trước mặt mình, trong rạp, điều đó làm tôi thất kinh đồng thời cũng rất say mê... Anh vừa gọi tôi là diễn viên? Cảm ơn. Thường thường, người ta cứ gọi tôi là “minh tinh”, hoặc “nữ hoàng của huyền diệu Hollywood”. Những cái nhãn ấy, bao giờ tôi cũng thấy hết sức giả tạo vì tôi xưa nay chỉ cố làm sao trở thành một diễn viên tốt. Vả lại, hầu hết những gì đã được viết về tôi đều sai”...

Phải đến năm 1946, Ava mới vụt lên sáng chói với bộ phim *Những kẻ giết người*, dựa theo tác phẩm của E. Hemingway do Robert Sindmak đạo diễn. Rồi tiếp đến *Những kẻ bán buôn ảo tưởng* của Jack Conway (1947), *Singapore* của John Brahm (1947). *Một trái thối của thần Vệ Nữ* của William A. Seiter (1948), *Đam mê chết người* của Robert Sindmak (1949), *Khu thương xá* của Merwyn Le Roy.

Những ngôi sao thường tắt trong cô đơn

Như vậy, bắt đầu hừng lên một vầng sáng mới trong chòm sao gồm những Greta Garbo, Liz Taylor, Vivien Leigh, Lana Turner, Ingrid Bergman, Joan Crawford, Joan Harlow, Kim Novak, Marlene Dietrich, Paulette Goddard, Betty Davis, Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Katherine Hepburn... Trong đó, mỗi vì sao đều cô đơn như nhau...

Một minh tinh khác cùng đóng với Ava trong *Morganbo* là Grace Kelly. Từ sau phim này, không năm nào Grace quên gửi quà sinh nhật cho nàng. Trong *Tuyệt trên đỉnh Kilimandjaro*, nàng đóng với Gregory Speck, trong *Nữ bá tước di chân đất* với Humphrey Bogart, và trong *Đêm của con kỳ đà* với Richard Burton. Và nhiều nữa, những Fred Mac Murray, Robert Mitchum, Robert Walker, Edmond O'Brien, James Mason, Barbara Stanwich... Những ngôi sao ấy đều đã tắt trước Ava. "Khi tôi xem lại tất cả những phim cũ trên tivi", nàng tâm sự, "thật buồn đến não lòng, tất cả đã ra đi, chỉ còn lại mình tôi".

Những mối tình của Ava

Nói về những mối tình của Ava Gardner, phải cả một tập sách dày. Có bao nhiêu người đàn ông đã đi qua đời nàng? Ba người chồng chính thức, khoảng một chục người tình là những nhân vật rất nổi tiếng, kể cả hai torero, kể cả nhà tỷ phú Howard Hughes dành riêng

một chiếc máy bay Boeing để nàng sử dụng. Lần cưới đầu tiên của nàng là với Mickey Rooney, siêu minh tinh có khổ người 1,56m (thấp hơn Ava 12 cm) mà các nhà sản xuất phim dùng biện pháp y học để giữ nguyên ở chiều cao ấy. Sau một năm họ li dị. Nguyên nhân: Cả hai đều “thiếu chín chắn”. Người chồng thứ hai của Ava, Artie Shaw, nhạc trưởng, trước khi gặp nàng đã từng chia tay với ba người vợ. Lại một thất bại: họ sống với nhau được 11 tháng. Cuộc hôn nhân sau đó với Frank Sinatra là một thiên chuyện tình phức tạp và sóng gió hơn nhiều, vừa rất hạnh phúc vừa vô cùng bất hạnh. Họ gặp nhau lần đầu tiên tại buổi công diễn tác phẩm *Đàn ông thường thích phụ nữ tóc vàng*. Tám năm sau, ngày 22/5/1956, Sinatra biểu diễn ở Cung Mùa Đông tại Monte Carlo. Vừa bước ra tiền đài, Grace, công chúa Monaco, chìa cho ông qua hàng đèn sân khấu một bức điện khẩn ký tên Ava: “Frankie, tối nay hãy hát cho em!”. Không do dự một giây, Frank đảo lộn chương trình biểu diễn của mình. Frank Sinatra, danh ca được mệnh danh là Giọng Độc Nhất (The Voice), có lẽ là người được Ava yêu nhất, chưa bao giờ đóng đôi với nàng trên màn ảnh, nhưng bù lại, nàng đã theo chồng đi khắp thế giới trong những cuộc biểu diễn quan trọng suốt 7 năm chung sống. Và chính Ava đã đưa Frank lên đỉnh vinh quang của một sự nghiệp khác bằng cách dành cho ông vai chính trong phim *Chừng nào còn có*

những người đàn ông. Sau 7 năm mê cuồng đầy hạnh phúc đồng thời cũng đầy va chạm nảy lửa hần học, bạo liệt và tai tiếng, họ đã li hôn mà không hề đoạn tuyệt. Cho đến cuối đời, nàng vẫn trân trọng giữ riêng như một thánh tích bộ chìa khóa 8 dãy phòng và 5 biệt thự của Frank Sinatra ở rải rác trên đất Mỹ. Và chẳng, với Mickey Rooney, nàng vẫn luôn luôn giúp đỡ vật chất cho đến cuối đời, thường xuyên gửi ngân phiếu cho người chồng đầu tiên lâm vào cảnh khó khăn túng thiếu.

Nói một cách nào đó, đất nước Tây Ban Nha cũng là một mối tình khác với Ava. “Ngay từ lúc đặt chân tới Tây Ban Nha, tôi biết đất này sẽ làm tôi mê đắm... Ở Tây Ban Nha, mọi sự giống như một truyện thần tiên trở thành sự thật...”. Tình yêu của nàng đối với Tây Ban Nha được tóm tắt trong lời tuyên bố này. Và chẳng, ở đây đã diễn ra hai “romances” của nàng với hai torero: Mario Fabre, người đóng đôi với nàng trong phim *Pandora* (nàng nhận đóng phim này vì có một cảnh đấu bò tốt) và Luis Miguel Dominguin đã là nguồn cảm hứng cho cuốn tiểu thuyết bỏ dở *Mùa hè nguy hiểm* của E. Hemingway mà Ava thường trìu mến gọi là “papa”. (“Papa Hemingway” đã từng cùng Dominguin đến bệnh viện thăm Ava bị sỏi thận và làm phiên dịch cho hai người trò chuyện với nhau).

Người ta nói rằng cuộc đời của Ava Gardner là một truyện tiên nữ và quý sử điểm xuyết bởi những vỡ

mộng. Khi quyết định rút về ở ẩn trong căn hộ ở Ennismore Gardens, gần Hyde Park (Luân Đôn), nàng cay đắng nói: “Nếu tôi không có hạnh phúc thì chí ít, người ta cũng nên để cho tôi nỗi khổ của tôi”. Vậy đó, đưa con điển hình của “hệ thống minh tinh” Hollywood đã tới chót đỉnh vinh quang nhưng vẫn bất hạnh. Bởi vì, như Colette Godard, nói “các bà tiên xúm quanh ngôi Ava đều phúc hậu, trừ một bà, và chính bà này đã ngăn cản hạnh phúc đến với Ava”...

Chích chòe

(Thay lời bạt)

Con chim chích chống chòe đuôi gọi bạn

A lô! Dương Tường

Tôi đã theo Dương Tường làm một “tua” du lịch khá thú vị qua đủ năm cửa: văn, họa, nhạc, kịch và điện ảnh.

Dương Tường quả là một hướng dẫn viên quảng bá, duyên dáng, nhạy cảm.

Và bữa tiệc văn học nghệ thuật anh khoản đãi độc giả thật rôm rả, thịnh soạn.

Nhưng tôi vẫn cảm thấy thiếu một cái gì.

Bỗng nghĩ tới Đặng Đình Hưng - sinh thời, nhà thơ hậu duệ không biết thứ mấy của Đặng Trần Côn, cũng thường nói với tôi: “Thơ Dương Tường thiếu một cái gì”.

Có phải Dương Tường thừa tài hoa? Anh mãi rong chơi “tam đảo ngũ hồ” mà lơ đãng thâm canh mảnh vườn nhà với đám loài cây đặc sản thật sự mang nhãn mác “made in Duong Tuong”.

Anh chưa hết lòng vun xới cái bản sắc đậm đà riêng biệt đến thành một tính từ như húng Láng, chè Tân Cương, mận Bắc Hà, cam Bó Hạ...

Cách đây non nửa thế kỷ, thời hai đứa còn trẻ, tôi có tặng Dương Tường một truyện mini trước khi từ này ra đời:

Một nhà thơ vào giờ điểm danh, nghe gọi đúng tên, giật mình đứng dậy, chớp mắt nhìn quanh rồi ấp úng trả lời: "Vắng mặt".

Hình như Dương Tường có mặt hơi nhiều ở những tụ điểm đông vui thời mở cửa. Anh không đủ dứt khoát khước từ những mời chào.

Tôi nhớ mãi chiều hôm đó Trần Dần đi vay tiền không được. Tiền tô ảnh thuê (dạo ấy, chưa bao hòa phim màu như bây giờ) chủ lại chưa thanh toán. Dần ngồi chìm trong tối, chỉ hai con mắt long lanh bất chấm đèn Hoa Kỳ hạt đỗ, tay run run châm đóm đốt một mồi thuốc lào. Tiếng Dương Tường thủ thi.

- Trời se sẽ lạnh

Người se sẽ buồn

Se sẽ những âm vang

Chính vì những se sẽ ấy mà tôi vẫn kỳ vọng, vẫn chờ ngóng một tiếng chích chòe.

4/2001

Mùa mất ngủ

LÊ ĐẠT

Phần IV

PHỤ LỤC

Phụ lục 1

TÌNH THỦ ĐÔ

Hữu Loan

Trên những chuyến xe bò
Đi về đường Chèm Vẽ
Việt Bắc âm u
Đường dài Thanh Nghệ
Người Thủ đô tản cư
Đoàn xe đi
Chở nặng tâm tư
Một góc nhà
Một hè phố
Mất em biếc
Một chiều xưa
Quan Thánh
Cổ Ngư
Bạch Mai
Bóng liễu Tháp Rùa
Một thằng bạn

Một thằng con

ở lại

* * *

Khấp khểnh xe đi

Vấp vào đêm tối

Thủ đô

Ngày mùa thu

Thủ đô

Cờ bốt lửa

phố dài

Cờ bốt lửa

công trường Nhà Hát lớn.

Thủ đô

Ngày Tổng Khởi Nghĩa

Ngày Thủ đô chờ đón

Đoàn Giải phóng quân về

Qua cầu Long Biên

Sông bóng người đi

Vai cao rộng

Mặt núi rừng Việt Bắc

Ai về Thủ đô

Khăn thấm nước mắt

Quốc ca mình

Đoàn lính Việt đầu tiên

- Có người làng đi

Trong đoàn lính trẻ.

Thủ đô

Tuần Lễ Vàng
Hà Nội dấy dọc tòa ngang
Quên giai cấp
Trong căm thù dân tộc
Thủ đô
Ngày Tuyên Ngôn Độc Lập

Thủ đô
Ngày Tổng Tuyển Cử đầu tiên
Những ngày Thủ đô
Như ộc máu triển miên
Máu những người Tây giết
Chảy về từ lịch sử
Tiếng hát
Vùng lên
Xích xiềng rơi vỡ.
Thủ đô
Ngày Tàu trắng
Quốc dân đảng
Và thực dân
Nghên nh ngang phố chật
Bắt cóc
Tống tiền
Khiêu khích
Bắn người
Đám ma đi
Cờ đỏ phủ quan tài
Phố Ôn Như Hầu

Những người bị giết
Xác quăng đầy hố
Đoàn Giải phóng quân đi
Như gài dao trên đường nhựa.

Thủ đô
Quân lệnh đêm
Lựu đạn đen ngòm trong nắm tay
Rình sau mái ngói

Nắng lóa tường vôi
Chữ cào xương nhúc nhối:
THANH NIÊN SỐNG CHẾT VỚI THỦ ĐÔ!
Mất em thiếu nhi
Hồ trắng Trung Thu:
Các anh hãy giữ non sông
Cho chúng em!
Bàn tay lớn
Nhận lòng tin bé nhỏ.

Cụ Hồ hỏi anh em bộ đội:
- Các chú liệu giữ được Thủ đô
Bấy ngày?
Một rừng nắm tay
Thét tiếng:
- Thề với Bác!

* * *

Lửa cháy Thủ đô

Chân trời hấp hối
Xác thằng bạn
Xác thằng con
Trên hè phố Thủ đô
Giấc khởi hân rồi!
Đường tản cư khuya
Lửa tóe sắt bánh xe bò
Một Quyết tử quân hy sinh
Là một đoàn giặc chết
Một Quyết tử quân hy sinh

Và bắt đầu từ đó
Những ngày đêm Thủ đô
Tàn sát
Khu Đồng Xuân
Lính Trung đoàn Thủ Đô
Đâm giặc trên bàn thịt
Như chọc tiết bò
Đuổi giặc
Vật lăn trên nóc chợ

Hai tháng giết nhau
Một đêm thủ đô
Có đoàn Quyết tử
Cắt máu tay ăn thẻ
Ngõ vắng Thủ đô
Những đơn vị rút đi
Góc phố Thủ đô

Bóng những người ở lại
Ánh hoàng hôn lên
Liệm tròn huyết thệ
Người Quyết tử quân
cuối cùng.

* * *

Những người dân Thủ đô
Về với giấc ở chung
Phải đốt cờ đỏ sao vàng
Thức đêm may cờ ba sắc
Và những sớm mai
Tay xót xa
Dem treo cờ giặc trước nhà
Ai về Hà Nội
Thấy Hà Nội xa hoa
Thấy hà-nội hơn Hà Nội trước
Nhưng Hà Nội
Giặc xây thêm ngục tù
Xe Phòng Nhì
Chở từ ngoại ô
Từng đoàn người xiềng tay
Về qua phố tối.
Ai về Hà Nội
Thấy Hà Nội xa hoa
Thấy hà-nội hơn Hà Nội trước
Nhưng Hà Nội Ngã-Tư-Sở
Hà Nội Khâm-Thiên
Đèn khuya cháy vàng

Những hộp đêm
Mọc theo tiếng giày đinh
Của đoàn Tây mĩ đồ
Tiếng xe tăng viễn chinh
Chiều đi bụi phố
Và giữa trưa Hà Nội yên lành
Hồi còi rú thất thanh
Kêu như người tắc họng
Một xác Việt gian
Ngã tư
nặng đọng

Lũ lượt kéo nhau về Hà Nội
Từng đoàn thiếu thân
Mang trong mình định mệnh
Mủ dầm nhớt lạnh
Và uế khí hôi tanh
Sợ ánh sáng và gió lành
Tôi thành thép
Cánh tay người Kháng Chiến

Từ vùng tự do
Có người vào nội thành
Ném chứng thư Việt Minh
Trên dòng sông
Chào thẳng bạn chiến khu
Mà phục tẩm lòng.

Đêm Thủ đô
Rét đến
Trong chân bông
Nghe lạnh chiến khu Vũ
Cơm gia đình
Đũa bát nhớ người đi.
Và những sớm mai
Từng đoàn phi cơ giặc
Chở tóc tang đầy trong thân sắt
Ra những miền quê xanh
Tiếng bom dội về
Chuyển Hà Nội mệnh mông
Tìm người Hà Nội
Rung lên như đất chuyển
- Những người Thủ đô tản cư
- Những đồng bào kháng chiến.

Những em mùa thu
Đi trong đoàn thiếu nhi
Lớn lên
Tìm đường chiến khu Việt Bắc.
Những người ngày xưa
Ghét Việt Minh
Bắt đầu chờ đợi
Bao giờ Việt Minh
Mới đánh vào Hà Nội
Cho ánh sáng xa hoa
Vỡ rơi thành bóng tối

Trên xác người máu me
Ngổn ngang gạch ngói?
Đến bao giờ Việt Minh
Mới đánh vào Hà Nội?

Những người bất sống Le Page
và Charton

Những chiến sĩ Cao Bằng - Đông Khê
Những binh đoàn biên giới
Đang chuyển về Trung Du
Như đi từng dãy núi
Kẹp vòng quanh ngoại vi Thủ đô.
Mất vời xa
Cô gái Hà Nội tản cư
Đẹp trong màu áo vải quê mùa
Sẽ còn những ai
Trong đoàn quân trở lại
Ngày thủ đô chiến thắng từng bừng?

* * *

Em về Thủ đô
Chân phố cũ
Ngập ngừng

Khoảng cuối 1950 - đầu 1951
(Dương Tường & Mạc Lân ghi lại theo trí nhớ.
Tác giả Hữu Loan đã xem lại)

Phụ lục 2

NO LINE BETWEEN THE REAL AND THE IMAGINARY

Non-conformist by nature, ingenuously imaginative and lyrically irrational, Dinh Thi Tham Poong sees no difference between the world above the ground and that under it, between humans and vegetation, the fauna and the flora. A dialogue between the woman artist and art critic Duong Tuong may be instrumental in giving an insight of her work.

Duong Tuong: *Let us begin at the beginning - your childhood.*

Tham Poong: My childhood is anything 'but romantic. I was born in 1970 in Phong Tho, Lai Chau province, of Muong father and Thai mother. As far as I can remember, my parents were not often together, each of them working in a different region, my mother as member of the Lai Chau Song and Dance Ensemble and

my father as a cultural militant in Son La, and I lived most of the time with my mother. Because of the poor living conditions at that time, my mother had to spend most of her free time working on milpas for supplementary food. I often followed her to those hillside burnt-over fields from where I got a wonderful panoramic view of the surrounding landscape, which filled me with indescribable blissful delectation. Maybe even in these early days, this already unwittingly instilled in me an unconscious urge for artistic expression.

D.T: Somebody says you are born artist...

T.P: Don't be so silly as to believe in such nonsense! Anyway I made my first try at painting, so to speak, when I was only two years old: one day, as my father was teaching me to recognize the letter O, I snatched the pen from him and filled in the blank oval inside it with eyes, nose and mouth, turning it into a human face. This immensely delighted my father who then decided that my future vocation must be plastic art. I don't know whether he still keeps that piece of paper he refers to as my "very first work" (!)

D.T: Well, I guess you often revisit your childhood, that wellspring of emotions from which you keep drawing your inspirations, or, to borrow Rainer-Maria Rilke's expression, "that precious wealth, that regal wealth, that treasure of recollections".

T.P: Yes, you're right, I keep taking refuge in my early recollections. Not infrequently. Especially when I feel oppressed by the discomfoting bustling of the surrounding modern life.

Time and again, I wanted to go back to my home place to see something that was still haunting my mind. However, it always escaped me because I was no longer a girlie who took the world so naively, so candidly and because everything has been now affected by modern life. Then an idea dawned on me: "Why don't try to do something from my memory?" Eventually, I came up with that series of drawings "Before the Sun Rises". "Before the Sun rise" is a quiet moment in time when it's quite easy to concentrate. "Before the Sun Rises" gave me the chance to revisit my childhood. Through it, the past touched me in the very depths of my soul.

D.T: *Your second solo exhibition early this year at Mai Gallery is titled "Fish and Stream". Some people call your vocabulary - humans, fish, birds, trees, foliage, clouds... - an "ecological" one. Are you an "ecological" artist?*

T.P: (laughing gently): I haven't the least idea of that. I simply don't see any difference between a human and a tree or a fish. To my mind, everything has two distinct halves. A fish, for example, is half animal, half vegetal. The same is true with humans. Everything contains,

holds each other, is intertwined with each other. What painfully harasses me is why it is so hard to struggle for survival in this world of ours. I always aspire for a conviviality among all species. Every time I see a tree in full bloom amid arid land, I am filled with heartening thoughts: if in such harsh surroundings, life can flourish so luxuriantly, how wonderful, how beautiful this world would grow in conviviality!

D.T: *Tiling (tiled courtyard, tiled floor...) is also a recurrent motif in your paintings. What do you see in it?*

T.P: The earth is coarse and rough. Tiling is smooth and orderly. To my childish mind, it symbolizes human intervention into nature. Nature + human intervention = culture and civilization, that is how I figure it out.

D.T: *Your painting seems to be rather removed from reality, yet breathes freshness and sincerity. More often than not, one could not tell where the real ends and where the imaginary begins. Oversize green leaves grow where human feet should be. Inside tree trunks, leaves keep ramifying. In another painting titled "Underground Sky", beneath the ground, clouds are seen drifting through an eerie emerald firmament. You really are creating a surrealistic world peopled with convivial-minded creatures.*

T.P: I have to confess that even after I graduated

from the Hanoi Fine Arts College in 1993, I still was indecisive about which way to turn. One thing I come to realize at that time was that art was no longer a game as I used to think of it until then. Or if ever it could be considered as such, that should be something like a form of hide-and-seek. It is evasive and it poses questions, quite embarrassing ones. Why, of course, I am in search for identity in this changing world. But, you know, I am a lazy girl not inclined to rake my brain and yet allergic to ready-made answers and all set subject-matters. However, I am eager to see works by masters of both Vietnam's and the world's art and also by my contemporary colleagues. That is very helpful, sometimes conducive to disentangling suggestions and unexpected discoveries. In this connection, my "encounter" with René Magritte is most beneficial. It was in mid-1998 when a foreign friend of mine gave me that Taschen book on Magritte. The effect was like an electric discharge. It was his Clairvoyance that gave me the deepest impression: the model on the table is an egg, but on the canvas, the egg is already the bird stretching its wings, ready to take flight. The artist sees with his mind's eyes while painting, he represents not the apparent but the evolutive, not the present but the future, not what is being but what will be. All this triggered in me a vortex of dizzying thoughts which eventually wound up making things wholesomely clearer to me. I then felt quite positive about what I want to express and how to do it. I began to perceive the limits of

the visible. Everything is held in, and partially veiled by, everything. Similarly, everything can be seen through everything. Last but not least, I realise that the real can be deceptive and obscure the truth. To me, this was something like an illumination that changed my vision and brought me to a new start.

D.T: However, your first encounter with surrealism is not Magritte, is it?

T.P: Forget your sophisticated terminologies! Who cares about them? Well, before Magritte, I have acquainted myself (of course indirectly, through reproductions in books) with Picasso, Rodin, Max Ernst, Salvador Dali, the Dadaists... Picasso and Ernst fascinate me. Rodin is too perfect to suit my offhanded mentality. The Dadaists leave me indifferent. Dali - you dub him surrealist? Okay - attracts and repels me at the same time. Why, of course, my taste - predilection and repudiation - is rather intuitive than equitable. But Magritte is real revelation to me.

D.T: Besides Magritte's, whose influence is most essential for the evolution of your art?

T.P: I am lucky enough to have sculptor Dao Chau Hai as my first teacher at the Hanoi Fine Arts College. His teaching method is quite unusual - I'd call it a "re-

verse" one: he never begins by the rudiments of technics, but focuses on how to apprehend the gist of what you want to paint. And he always recommends self-expression as essential for every artist. With such a teacher, you don't risk to become conformist.

D.T: A last question You studied sculpture, but since graduation from the Fine Arts Colege, you've uniquely concentrated on painting. Why?

T.P: When I started the series "Before the Sun Rises" and "Fish and Stream", I felt that I found the right way to express myself. And every time I embark on something, I always let myself completely absorbed in it. Thus, for the moment, sculpture is temporarily evacuated from my mind. That doesn't mean I've dropped it. Anyway, why bother about genres? The essential is sincere self-expression, right?

Phụ lục 3

UNCOUTH POETRY

During the 1990s, a group of five Hanoi painters soared to recognition with an impressive exhibition in honor of the Vincent van Gogh centennial. It was a unique artistic event in Vietnam. The artists were all contemporaries of one another, and included Dang Xuan Hoa, Tran Luong, and Hong Viet Dung, three graduates of the Hanoi Fine Arts College, and Pham Quang Vinh and Ha Tri Hieu, who had studied at the Hanoi Industrial Design College.

Almost a decade has passed since their groundbreaking show. Today, these artists are all internationally known, individually, and collectively as the Hanoi “Gang of Five”. Each of these painters has proven himself to be strong enough to stand on his own artistic feet and to withstand the manifold pressures of the market, fame,

commercialism, and international standards.

Born between 1959 and 1962, they have grown up in a time of enormous political, social, cultural, and artistic transition. Moving from the fixed principles of a strict socialist realist doctrine within a restrictive social agenda to the convictions of a liberated “open door” policy, has set up significant challenges for these artists. Recipients of the benefits of *Đổi mới* (renovation), they are the first to accept freedom of expression as a birthright. Restless, talented and eager to make an aesthetic contribution to contemporary art discourse, they are unafraid of exposure to foreign influence. The name “Gang of Five” highlights their friendship, shared artistic convictions, and commitment to self-expression, but not shared style of expression; each of them has an unmistakable individuality.

Of the five, Ha Tri Hieu, born in 1959 in Hanoi, is perhaps the most rustic minded. He doesn’t distinguish himself by versatility and is committed to a vocabulary that consists of images such as cow, bull, water buffalo, bird, fish, and village choir. The scope of his subject-matters never goes beyond the village bamboo belt as the titles of his work suggest - *Country Girl, Cow, Nocturnal Song, Diurnal Song*.

Though his recent work is less inclined to please and has grown coarser and sharper-edged (signs of an attempt to surpass himself?), the undertone is always bucolic, sounding like the faraway trills of a shepherd’s

pipe. The gist of his art is poetry - not a refined poetry, but an uncouth one rendered by expressionistic means and tinted with nostalgia. That Ha Tri Hieu, a born city dweller, is never so much in his element as he is with rural subject-matters may seem to be a paradox. In point of fact, the five or six years he spent in the countryside where like other children of his age, he was evacuated during the U.S. air war against Vietnam, left indelible impressions about village life and its rituals on his young mind.

"The past plays an important part in creating the condition of man", says Hieu. "Any present is bound to become past almost instantly. The same is true of me. For quite a while, I have lived with such rustic things as bamboo groves, thatched roofs, and stacks of straw. My present is filled with that past which is still pulsating within me. By conveying that past in my paintings, I want to relive it and (for it to) be perceived in its purest form".

Ha Tri Hieu has a gnawing, unceasing nostalgia for his childhood, "that treasure of recollections, that glorious and royal wealth" as the poet Rainer Maria Rilke has written. From this time, Hieu continuously drawn his inspiration. The afterglow of past experiences drifts through his unconscious like a persistent, mystical gleam throughout his work. Distilled through that complex human perceptual mechanism known as subjectivity, these recollections are revived on Hieu's canvases with a sense of anguished urgency. While exploring the compo-

sition of pagoda and communal house sculptures, Hieu persistently tries to integrate that Oriental metaphysical quality which underlies his village beliefs.

A devoted admirer of Nguyen Tu Nghiem (b.1922), the great master who set out the tradition-inspired direction of Vietnamese contemporary art, Hieu has decided that his road to modernity passes through the village. He loves Marc Chagall, but he also loves the devotional paintings of the ethnic minorities of the mountain regions of North Vietnam. Modernity through tradition is his motto.

Ha Tri Hieu is possessed of an ardent yet shy, self-conscious passion, which finds its expression in the impetuosity of color combined with a refined subtleness of light and enlivened by the sudden gush of long-repressed vitality. What is most fascinating in his art is perhaps the symbiosis, or rather the ambivalence between naive forms and shapes and implacable coloring, in other words, between romantic and expressionistic elements. In this perspective, Hieu has a knack for stretching narrow frameworks - you have the feeling that he keeps tossing blotches of color beyond the edges of his canvases. The size of the characters and objects, then, are in proportion to the painting order, not to nature.

The figures that people his paintings are both real and dream-like. Featureless faces with gaping white or black yawns in the place of mouths, from which soar up silent songs. Cows, sometimes elongated, give an impression of squareness, usually in the quiet, earthy colors of

the soil, like the peasant's life. Hieu's works are filled with the pastoral quality of the rural soul not yet urbanized. His increasing penchant for neo-expressionistic means, in both style and palette, paradoxically enough, in no way clashes with, but is rather complementary to, the lyricism of works such as *Vietnam My Homeland*, *Pastorale*, and *Country Girl and Cow*, that evergreen lyricism in which the mother's lullaby mingles with the village well and bamboo belt, and moon-lit folk songs pouring sadness over the plight of self-pitying spinsters.

Consistently, Ha Tri Hieu commits himself to seek an expression of his own in the village identity. Amidst a bustling, jostling civilization, he chooses to stumble in a slow-moving neo-romanticism/express-ionism which refuses to adjust itself. Born into and growing up in a Confucian-educated family, Hieu sees in Confucianism and especially in Buddhism the spiritual sources of Vietnamese culture and believes art is an avenue to "The Way". He forsakes the easy path for an idiosyncratic vision of the poetic. Last but not least, it can be said that he is not painting the village as much as the village is using him as its medium for spiritual expression.

"Memories are often like a magnifying glass" says Hieu "Recalled to mind, they get larger, grow more distinct, sharper, outlined almost in relief. Every time I engage in a dialogue with my canvases, they come back vividly and it's as though the village, which always inhabits me, is claiming expression".

Phụ lục 4

WE NEVER CULTIVATE HATRED

An open letter to Joan Baez

Hanoi, December 25, 1992

Dear Joan,

I don't think you remember me. Who'd care to remember an insignificant guy met for a fleeting moment twenty years ago and whom one never came across again since? But I bet you still keep alive in mind the memory of the site where we met, of what you witnessed that day. For such horrors. I believe, could not be easily forgotten by a sensitive soul like yours...

It was in Kham Thien street, more precisely Kham Thien Market alley, twenty years ago if a day, during the Christmas blitzkrieg. The previous night, American B.52's had reduced this heavily populated area to rubble. I happened to be there when you came in the company of a team from the Vietnam Commission for Investigation Into

U.S. War Crimes. Oh yes, in my mind's eye, I still see you hugging an orphaned girlie, sobbing, sousing her with your warm tears. Around you, heaps of wreck spattered with blood and shreds of human flesh and bones...

No, don't misconstrue me, please, I'm no past-racker-up. I'm just trying to evoke some recollections related to you, the country singer I always admire. I keep longing for some day when you'll return to revisit this place. You'd find no traces of war atrocities, except for a memorial for the dead. Kham Thien, notorious in the period of French colonialization as the chief red-light district, has now become a thriving street of tailors - on an average, one tailor's shop in every three or four houses. With the open-door policy, our country and people are turning a new leaf. Foreign visitors from differen countries of the world are coming in ever-growing numbers and many "fell in love" with Viet Nam. Woman writer Barbara Cohen, from California, for example, says she wants to stay here for good.

Recently, I happened to be acquainted with Mitchell Wolfson Jr., president of the Wolfsonian Foundation in Florida, who possesses a collection of decorative and propaganda arts of more than 60,000 pieces and owns a Miami-based museum and study center of no rival and an 80-room castle rechristened Castello Mackenzie-Wolfson in Genoa, Italy, to house his treasure. An unparalleled and eccentric art collector, he sees himself as "an archaeologist unearthing signs and wonders, amassing a testament to a special period of our civilization". He

seemed to be enormously impressed by what he saw here during his ten-day stay in Hanoi. "It's really amazing, he confided to me, that a people who have suffered so much through so many ordeals can keep up such serenity and good-naturedness, and so warmly welcome those who would be called their enemies of yesterday. I saw no hatred, no cynicism, no skepticism, no bitterness anywhere. I wonder what makes your incredible strength". And I replied: "Maybe it's our spirit of tolerance. I think only those who have suffered much can be truly tolerant. Without it, we can never get over our memories of war. This we inherit from our forefathers through our nation's history. We never cultivate hatred".

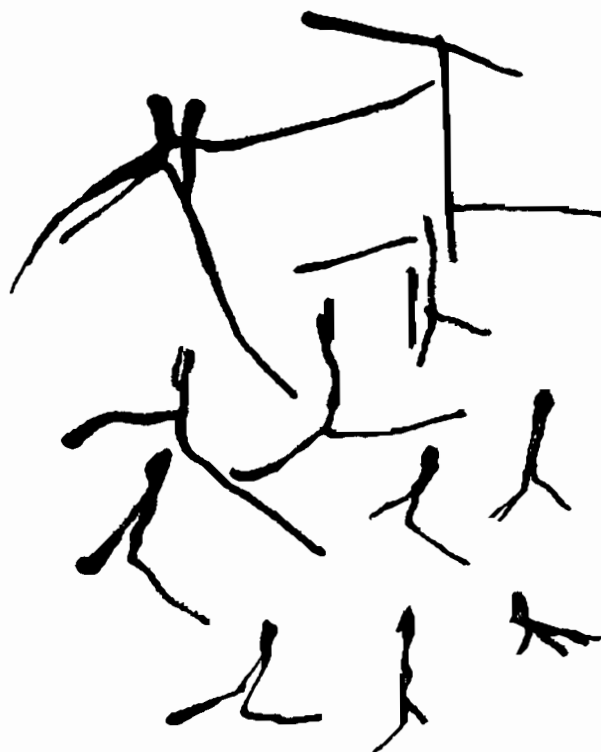
As we were trading those reflections, our car came to pass by the entrance of Kham Thien Market alley where you and I had met twenty years ago. Irresistibly, the image of you sitting there amid smoking ruins, crying your heart out over the plight of a little Vietnamese orphan, came back to my mind, and I felt an urge to send these lines to you...

By the way, the orphan you were comforting that day has now become a mother and found her happiness in bringing up her child.

Sincerely yours
DUONG TUONG

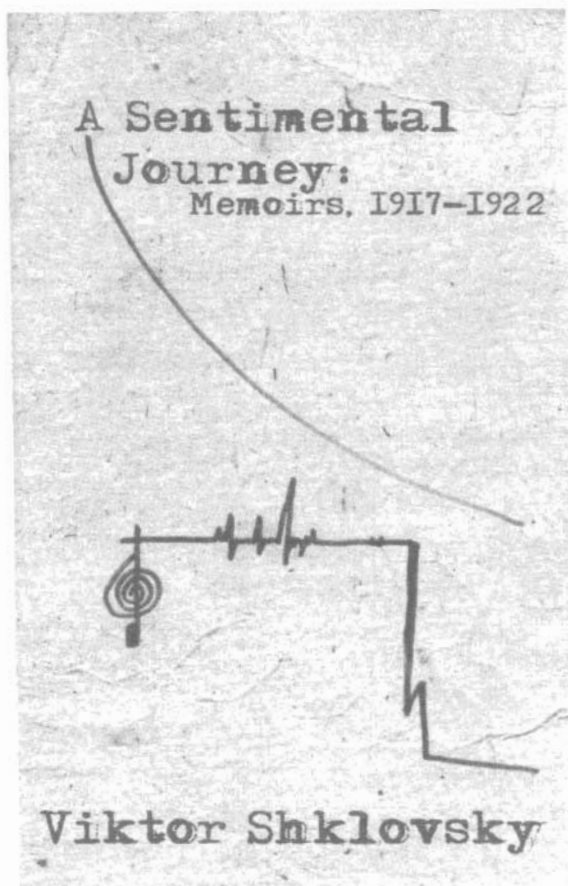
Phụ lục 5

*Hai trang trong tập thơ không lời Mowvemenss
(chuyển động) của nhà thơ Bỉ Henri Michaux.*





Phụ lục 6



Mục lục

Tôi là làm ông Dương Tường	5
----------------------------	---

PHẦN I: VĂN HỌC - NGÔN NGỮ

Luyện võ cho văn	13
Những đường parabol tư duy	16
Về tập thơ "Bên lạ" của Đặng Đình Hưng	25
Lời bạt cho tập thơ "Mùa sạch" của Trần Đan	28
Nhất phẩm tài anh	32
Tính dân tộc	34
Đại chúng	38
Về thơ Việt Nam hôm nay	41
Một vấn đề đối ngời	48
Thư gửi về bên kia mộ	52
Những phút cuối với Lê Đạt	56
Ai đầu nên gọi chính chơi là chiến chơi?	59
Bùi Ngọc Tấn và hóa học của anh ta	62
Chinatown của Thuận	65
đb @ pu.com	67
Bạt	70
Tôi đã một đời "ăn nằm" với chữ	72
Một kiệt tác đời hồ như quên mất	82

Người không có gì để lại	87
Mạc Lân ơi!	93
"Viết không khác người ta thì viết làm gì"	96
Người dịch - đồng tác giả	122
"Biết mình phải làm gì quả không đơn giản!"	125
Dịch giả "Cuốn theo chiều gió" nói về	
"Hậu cuốn theo chiều gió"	133
Emily Brontë và tiểu thuyết "Đồi Gió Hú"	138
Tôi tin là Borges đã thấy Aleph	150
Octavio Paz, người gieo hạt trên cánh đồng chữ	153
Camilo José Cela - người là ai?	158
Di chúc của Goethe cho Mozart	162
Jorge Amado và tiểu thuyết "Đất dữ"	165
Về Patrick Modiano	180
Raymond Carver - một Chekhov của nước Mỹ	
hậu hiện đại	187
Về "Con đường xứ Flandres" của Claude Simon	191
Cái trống thiếc trong nền văn học hiện đại Đức	200
Bản lại với Hoàng Trinh	210
Thơ Haiku và ba đại gia Basho, Buson và Issa	226
Tiếng Việt s.o.s	242
World Cup hay nạn "tây bồi"	250
Đính chính họ giáo sư Hoàng Nhân	254
Tạm góp ý với ông Trần Mạnh Hảo	260

Phần II: MỸ THUẬT

Có một thế giới Phái	267
Bùi Xuân Phái - Những nghịch lý	272
Bùi Xuân Phái, một mảnh hồn Hà Nội	276
Bùi Xuân Phái ở chiều phi biểu hình	279

Sự hiện diện vĩnh hằng	283
Thách thức của Nguyễn Sáng	287
Sĩ Ngọc như một đức hạnh thẩm mỹ	290
Dương Bích Liên	298
Cái nợ yêu thương ấy...	301
Chuyện chưa nói hết	306
Nguyễn Tư Nghiêm và tính đương thời của truyền thống	311
Nguyễn Tư Nghiêm - người thấu thị	316
Trường hợp Lưu Công Nhân	319
Lưu Công Nhân	322
Trần Lưu Hậu	324
Thơ của Trời	327
Trần Trung Tín - mặt khuất của định mệnh	329
Về tranh Nguyễn Quân và thư pháp	
Phan Cẩm Thượng	332
Hành trình vào cái không nhìn thấy	333
24 chân dung tự họa	336
Trần Trọng Vũ và những độc thoại	339
Xem Đặng Xuân Hòa vẽ	342
Chất thơ mộc của Hà Trí Hiếu	349
Không có ranh giới giữa cái thực và cái tưởng tượng	355
Không thể định loại	363
Lê Quảng Hà, họa sĩ chưa "định hình"	364
Ở giao điểm của thế kỷ	367
Từ vô cùng đến vô cùng	369
Khởi thủy	371
Trần Dân: "trong thơ có họa"	373
Đạo ấy ở đâu phố Hàng Vôi	376
Triển lãm tranh sưu tập Hà Nội	379

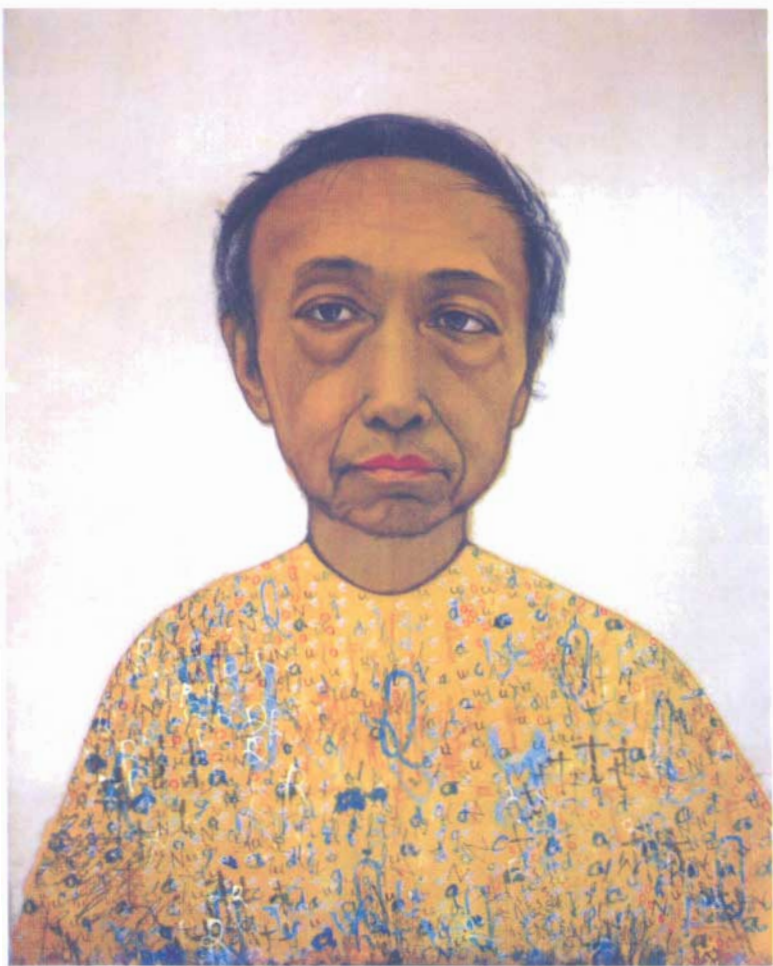
Nghệ thuật múa thuật Việt Nam	382
Một ki-ốt - một huyền thoại	393
Jacqueline của Pablo	398

Phần III: SÂN KHẤU - ÂM NHẠC - ĐIỆN ẢNH

Văn Cao và xung động icare	407
Hội ước về nhạc kháng chiến	411
Bài hát cũ của dân tôi	420
Hoàng đế dương cầm	423
Nghĩ về một đêm không với cá, ao	429
Zazie - khi nhân vật đối mặt với tác giả	434
Chim sơn ca - một công trình hợp tác nghệ thuật	
Việt - Pháp	439
Vua Lear và chiến	445
Harold Pinter: không có một chân ở trong kịch	451
Những lần nghe Dương Thiệu	457
Jane, tôi nghe chỉ hát...	460
Chúng tôi không bao giờ vui, trông thù hận	465
Những ngôi sao thường tắt trong cô đơn	469
Chích chòe	477

IV. Phần IV: PHỤ LỤC

1. Phụ lục 1	481
2. Phụ lục 2	490
3. Phụ lục 3	497
4. Phụ lục 4	502
5. Phụ lục 5	505
6. Phụ lục 6	507



Chân dung Dương Tường do Nguyễn Minh Thành vẽ.



Dương Tường và vợ, Nguyễn Thị Trinh.



Bà quả phụ Bùi Xuân Phái (*phải*) và bà Dương Tường.

CHỈ TAI CON CHỊCH CHÒE

Chịu trách nhiệm xuất bản
TRUNG TRUNG ĐÌNH
Chịu trách nhiệm bản thảo
TRẦN QUANG QUÝ

Biên tập	Tạ Duy Anh
Thiết kế bìa	Đỗ Hữu Chí
Trình bày	Kim Liên
Sửa bản in	Khánh Phương

NHÀ XUẤT BẢN HỘI NHÀ VĂN

65 Nguyễn Du - Hà Nội
Tel: 04 38222135 | Fax: 04 38222135
E-mail: nxhbhoanhavan@hn.vnn.vn

LIÊN KẾT XUẤT BẢN VÀ PHÁT HÀNH

CÔNG TY VĂN HÓA & TRUYỀN THÔNG NHÀ NAM

1B/1F1 Thái Thịnh, Đống Đa, Hà Nội
Điện thoại: 04 35146875 | Fax: 04 35146965
Website: www.nhanam.vn
Email: nhanambook@vnn.vn

Chi nhánh tại TP Hồ Chí Minh

Nhà 015 Lô B chung cư 43 Hồ Văn Huê,
Phường 9, Quận Phú Nhuận, TP Hồ Chí Minh
Điện thoại: 08 38479853 | Fax: 08 38443034
Email: nhanamhcm@hcm.fpt.vn

In 1.000 cuốn, khổ 14x20.5cm tại Xi nghiệp Bản đồ 1 - Bộ Quốc Phòng. Căn cứ trên số đăng ký kế hoạch xuất bản: 118-2010/CXB/37-06/HNV và quyết định xuất bản số 91/QĐ-NXB HNV của Nhà xuất bản Hội Nhà Văn ngày 29.1.2010. In xong và nộp lưu chiểu quý I năm 2010.

Hiện nay, trên thị trường đã xuất hiện hàng loạt cuốn sách làm giả sách của Nhà Nam với chất lượng in thấp và nhiều sai lỗi. Mong quý độc giả hãy cân thận khi chọn mua sách. Mọi hành vi in và buôn bán sách lậu đều vi phạm pháp luật và làm tổn hại đến quyền lợi của tác giả và nhà xuất bản.



Chân dung Dương Tường
(sơn dầu trên giấy dó)
Nguyễn Minh Thành

...Thi sĩ, tôi quan niệm, là kẻ đầu tiên kéo thế giới ra khỏi vùng khuyết danh. Mà khuyết danh có nghĩa là chưa tồn tại. Thi sĩ cho sự vật một cái tên mà trước đó nó chưa có - tức là đưa nó vào tồn tại. Ai đầu tiên gọi chích chòe khi nó còn khuyết danh, là chích chòe, người ấy đích thị là một nhà thơ. Loài chim ấy ắt đã có từ rất lâu trước đó, người ta hẳn đã nhiều lần thử đặt cho nó một cái tên nhưng không đậu và chỉ đến khi ai đó, trong một lúc chớp thần hứng, bật thốt lên hai âm tiết "chích chòe" trúng pặp, không gì thay thế nổi, thì nó mới thực sự tồn tại, thêm cho trời đất một cái gì không chỉ đơn thuần là một loài chim...

Ai Đầu Tiên Gọi Chích Chòe là Chích Chòe



www.nhanam.vn



Giá: 76.000đ



<http://trivun.hopto.org>