



NHỮNG DI CHÚC BỊ PHẢN BỘI

Milan Kundera

Chào mừng các bạn đón đọc đầu sách từ dự án sách cho thiết bị di động

Nguồn: <http://vnthuquan.net>

Phát hành: Nguyễn Kim Vỹ.

Mục lục

[Phần thứ nhất](#)

[Phần thứ hai](#)

[Phần thứ ba](#)

[Phần thứ tư](#)

[Phần thứ năm](#)

[Phần thứ sáu](#)

[Phần thứ bảy](#)

[Phần thứ tám](#)

[Phần thứ chín](#)

Milan Kundera

NHỮNG DI CHÚC BỊ PHẢN BỘI

Người dịch: Nguyễn Ngọc - Nhà xuất bản Văn hoá thông tin

Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001

Phần thứ nhất

Khi Panurge không còn gây cười

Sự phát minh ra cái hài hước

Bà Grandgousier, đang có thai, ăn món lòng bò nhiều quá đến nỗi phải uống cho một liều thuốc làm se; liều thuốc mạnh tới mức các thùy nhau chùng đi, cái bào thai Gargantua chui vào mạch máu, chạy ngược lên và vọt ra đằng lỗ tai bà mẹ cậu ta. Ngay từ những câu đầu tiên, cuốn sách đã ngã bài: câu chuyện đang kể không phải là chuyện nghiêm túc: tức là: ở đây người ta không khẳng định các chân lý (khoa học hay huyền thoại); người ta không làm công việc mô tả các sự kiện đúng như chúng có thật.

Sung sướng thay cái thời Rabelais: chiếc bướm tiểu thuyết nhớn như bay mang theo trên mình nó các mảnh vụn rách của con nhộng. Pantagruel với dáng vẻ khổng lồ của anh còn thuộc về thuở quá khứ của những chuyện kể hoang đường, trong khi Panurge đến từ thời tương lai còn chưa được biết đến của tiểu thuyết. Thời khắc đặc biệt của buổi khai sinh một nghệ thuật mới phú cho cuốn sách của Rabelais một sự phong phú kỳ lạ; mọi thứ đều có ở đó: cái giống thật và cái không giống thật, phúng dụ, châm biếm, những người khổng lồ và những người bình thường, giai thoại, trầm tư, những cuộc du hành có thật và tưởng tượng, những cuộc tranh cãi bác học, những đoạn tán rộng thuần túy mang tính điêu luyện ngôn từ. Nhà tiểu thuyết ngày nay, là kẻ thừa kế của thế kỷ XIX, thèm muốn nuôi tiếc cái thế giới hỗn tạp của các nhà tiểu thuyết đầu tiên và niềm tự do vui vẻ mà họ chất đầy trong thế giới ấy.

Giống như Rabelais trong những trang đầu tiên cuốn sách của ông đã cho Gargantua từ lỗ tai bà mẹ rơi xuống giữa thế gian, trong cuốn Những vần thơ quý sứ, sau vụ nổ máy bay, hai nhân vật của Salman Rushdie cũng vừa rơi xuống vừa trò chuyện, ca hát và múa may một cách khôi hài và khó tin,

trong khi "bên trên, đằng sau, bên dưới họ, trong không trung" các chiếc ghế ngồi có lưng tựa có thể ngã ra được, các chiếc cốc bằng giấy, các mặt nạ dưỡng khí, các hành khách trôi bập bênh, một hành khách, Gibreel Farishta bơi "trong không trung, theo lối bơi bướm, bơi sải, cuộn tròn mình lại, dang tay dang chân ra trong cái cỗi gần như vô tận giữa buổi gần như bình minh đó", còn người kia, Saladin Chamcha, giống như "một cái bóng thanh mảnh [...] rơi đầu chúi xuống trước, hai cánh tay ép sát vào thân mình [...] chiếc mũ quả dưa dính chặt trên đầu". Cuốn sách mở đầu bằng cách đó, bởi, cũng như Rabelais, Salman Rushdie biết rằng giao ước giữa nhà văn và người đọc phải được thiết lập ngay từ đầu; điều này phải rõ ràng: chuyện kể đây không là nghiêm túc, đây là những chuyện kinh khủng nhất.

Kết hợp giữa không nghiêm túc và kinh khủng: đây là một cảnh ở Quyển bốn: giữa biển chiếc thuyền của Pantagruel gặp một chiếc tàu của bọn buôn cừu; một tên lái buôn thấy Panurge mặc quần không cài cúc, kính thì buộc trên mũ, tưởng có thể lấu cá và gọi anh ta là một kẻ bị cấm sừng. Panurge liền trả thù: anh mua của hắn một con cừu rồi ném xuống biển; quen làm theo con đầu đàn, tất cả các con cừu khác đều nhảy xuống biển. Bọn lái buôn hoảng hốt, bám lấy bộ lông và sừng cừu, bị kéo tuột xuống biển luôn. Panurge cầm một mái chèo, không phải để cứu chúng, mà để ngăn không cho chúng leo lên tàu; anh ta hùng hồn cổ vũ chúng, chứng minh cho chúng thấy những nỗi khốn khổ trên cõi trần, cái hay và hạnh phúc ở thế giới bên kia, khẳng định rằng kẻ chết sung sướng hơn người sống nhiều. Tuy nhiên, trong trường hợp chúng còn chưa chán cảnh sống với người đời, thì anh chúc chúng gặp được một con cá voi nào đấy, như kiểu Jonas¹ vậy. Khi bọn chúng đã chết đuối cả rồi, thầy dòng Jean khen ngợi Panurge, chỉ trách anh ta có mỗi điều là đã trả tiền vô ích. Panurge bảo: "Ôn Chúa, tôi được một phen tiêu khiển mà chỉ tốn có năm mươi nghìn fơ-răng!"

Cảnh không thật, không thể có; ít ra nó hàm một ý nghĩa luân lý nào chăng? Có phải Rabelais tố cáo thói ti tiện của bọn con buôn và việc chúng bị trừng phạt khiến ta thích thú? Hay ông muốn làm cho ta bất bình vì sự độc ác của Panurge? Hay như một người chống tăng lữ hăng hái, ông chế giễu sự ngu dốt trong những lời lẽ tôn giáo sáo rỗng mà Panurge tuôn ra?

Cứ mà đoán lấy đi! Mỗi câu trả lời là một cái bẫy lừa kẻ ngốc.

Octavia Paz: "Cả Homère lẫn Virgile đều không biết đến cái hài hước; Aristote dường như đã tiên cảm được nó, nhưng cái hài hước chỉ hình thành với Cervantès [...]." Hài hước, Paz viết tiếp, là phát minh lớn của tinh thần hiện đại. ý tưởng cơ bản: hài hước không phải là một thói quen từ thượng cổ của con người; đó là một phát minh gắn liền với sự ra đời của tiểu thuyết. Như vậy, hài hước không phải là cái cười, sự chế giễu, châm biếm, mà là một loại đặc biệt của cái hài, mà Paz nói rằng (đây là chìa khóa để hiểu bản chất của hài hước) nó khiến "bất cứ cái gì nó chạm đến đều trở thành nhập nhằng nước đôi". Kẻ nào không thấy vui thú trước cảnh Panurge để mặc cho bọn buôn cừu chết đuối vừa lớn tiếng ca ngợi cuộc sống ở thế giới bên kia, kẻ ấy sẽ không bao giờ hiểu được chút gì về nghệ thuật tiểu thuyết.

Nơi sự phán xét đạo đức được treo lại

Nếu có ai hỏi điều gì thường gây ra hiểu lầm nhất giữa tôi với các độc giả của mình, tôi sẽ không do dự mà trả lời: đấy chính là sự hài hước. Tôi mới ở Pháp chưa được bao lâu, và chẳng hề chán chường. Khi một vị giáo sư lừng danh tỏ ý muốn gặp tôi vì ông rất thích cuốn Điều van già từ của tôi, tôi rất lấy làm vinh hạnh. Theo ông ta, cuốn tiểu thuyết của tôi thật tiên tri; với nhân vật bác sỹ Skreta, ở một thành phố nước khoáng, chữa bệnh cho các bà bị chứng vô sinh bằng cách bí mật tiêm tinh trùng của mình cho họ bằng một ống tiêm đặc biệt, tôi đã chạm đến vấn đề lớn của tương lai. Ông mời tôi đến dự một cuộc hội thảo về thụ tinh nhân tạo. Ông rút từ trong túi ra một tờ giấy và đọc bản thảo tham luận của ông. Việc hiến tinh trùng phải là vô danh và không lấy tiền, và (đến đây ông nhìn vào mắt tôi) được dắt dẫn bởi một tình yêu nhân lên ba lần: tình yêu đối với cái trứng vô danh đang mong muốn hoàn tất sứ mệnh của mình, tình yêu của người hiến tặng đối với cái bản sắc của chính mình được nối dài ra trong sự hiến tặng và, thứ ba, tình yêu đối với đôi lứa đau khổ vì không được thỏa mãn. Rồi, ông lại nhìn thẳng vào mắt tôi: dầu hết mực kính trọng tôi, ông vẫn phải tự cho phép mình phê phán tôi: tôi đã không diễn tả được thật mạnh mẽ vẻ đẹp đạo đức của sự hiến tặng tinh trùng. Tôi thanh minh: cuốn tiểu thuyết là hài

hước! Vị bác sỹ của tôi là hư cấu! Không nên coi đó là chuyện quá nghiêm túc như vậy! Vậy thì, ông ta ngờ vực bảo tôi, các tiểu thuyết của ông, không nên coi chúng là nghiêm túc ư? Tôi lúng túng, và đột nhiên, tôi hiểu ra: chẳng có gì khó hơn là làm cho người ta hiểu cái hài hước.

Trong Quyển bốn, có một cảnh bão tố giữa biển. Mọi người đổ lên boong tàu, cố tìm cách cứu con tàu. Chỉ riêng Panurge, run sợ đến đờ ra, chỉ biết than thở: những lời than thở đẹp đẽ của anh trải dài suốt nhiều trang. Bão tố vừa dứt, anh lấy lại can đảm ngay và anh mắng rủa mọi người lười biếng. Và điều này mới lạ: cái anh chàng hèn nhát, lười biếng, dối trá, rởm đời ấy, không những chẳng khiến ai phẫn nộ, mà chính lúc anh ba hoa, khoác lác đó ta càng yêu anh hơn. Đây là những đoạn cuốn sách của Rabelais trở thành tiểu thuyết một cách toàn vẹn và cơ bản nhất: tức là: nơi sự phán xét đạo đức được treo lại.

Treo phán xét đạo đức lại không phải là sự vô đạo đức của tiểu thuyết, đây chính là đạo đức của tiểu thuyết. Cái đạo đức chống lại thói quen bất trị của con người cứ muốn phán xét tức thì, lúc nào cũng phán xét, phán xét mọi người, phán xét trước và chẳng cần hiểu. Cái lối hăm hăm sùng đạo phán xét đó, trong cái nhìn hiền minh của tiểu thuyết, là sự ngu xuẩn đáng ghét nhất, cái ác độc hại nhất. Không phải nhà tiểu thuyết tuyệt đối phủ nhận tính hợp pháp của sự phán xét đạo đức, nhưng anh ta đưa nó ra bên ngoài tiểu thuyết. Ở đây, nếu anh thích, cứ đi mà buộc tội Panurge hèn nhát, buộc tội bà Bovary, buộc tội Rastignac, đây là việc của anh; ở đây nhà tiểu thuyết chẳng làm gì được.

Việc sáng tạo ra trường tượng nơi sự phán xét được treo lại là một chiến công có tầm quan trọng mệnh mông: chỉ ở đây mới có thể bứng nỡ các nhân vật tiểu thuyết, tức là những cá thể được hình thành không phải tùy thuộc những chân lý có trước, như là những hình mẫu của cái thiện hay cái ác, hay như những đại diện của các quy luật khách quan chạm trán với nhau, mà như những sinh thể tự trị tồn tại trên chính đạo lý của riêng chúng, trên những quy luật của riêng chúng. Xã hội phương Tây có thói quen tự coi mình là đại diện cho các quyền con người; nhưng trước khi một con người có thể có các quyền, thì nó phải tự mình là cá thể đã, tự coi mình

và được coi là cá thể; không thể có điều đó nếu không có một thói quen lâu dài về các nghệ thuật châu Âu và đặc biệt là nghệ thuật tiểu thuyết dạy cho người đọc biết tò mò về kẻ khác và cố gắng tìm hiểu những chân lý khác với những chân lý của mình. Trong ý nghĩa đó, Cioran² đã có lý khi coi xã hội châu Âu là "xã hội của tiểu thuyết" và nói về những người châu Âu như những "đứa con của tiểu thuyết".

Phàm tục hóa

Phi thần thánh hóa thế giới (Entgotterung) là một trong những hiện tượng đánh dấu thời hiện đại. Phi thần thánh hóa không phải là chủ nghĩa vô thần, nó chỉ ra cái tình thế khi cá nhân, là cái tôi suy tưởng, thay thế Thượng đế trong tư cách là nền tảng của tất cả; con người có thể tiếp tục giữ lấy đức tin của mình, tiếp tục quỳ ở nhà thờ, tiếp tục cầu kinh trước lúc ngủ, từ nay lòng sùng kính của anh ta chỉ thuộc về thế giới chủ quan của anh. Mô tả tình thế đó, Heidegger kết luận: "Và như vậy cuối cùng Thượng đế đã ra đi. Khoảng trống để lại được lấp đầy bằng sự thăm dò về mặt lịch sử và tâm lý các huyền thoại."

Thăm dò về mặt lịch sử và tâm lý các huyền thoại, các văn bản thần thánh, có nghĩa là: làm cho chúng trở thành phàm tục, phàm tục hóa chúng đi. Phàm tục (profane) bắt nguồn từ từ latin: profanum: chỗ phía trước đền thờ, bên ngoài đền thờ. Như vậy phàm tục hóa là di dời cái thiêng liêng ra ngoài đền thờ, vào lĩnh vực nằm ngoài tôn giáo. Trong chừng mực tiếng cười được phân tỏa vô hình trong bầu không khí của cuốn tiểu thuyết, sự phàm tục hóa của tiểu thuyết là phàm tục hóa tột nhất. Bởi vì tôn giáo và hài hước là không thể dung hợp.

Bộ ba tiểu thuyết Joseph và những người anh em của anh ta của Thomas Mann, viết giữa những năm 1926 và 1942, là một sự "khảo sát về mặt lịch sử và tâm lý" các văn bản thần thánh tiêu biểu nhất, giọng kể hơi cười và chán ngấy tuyệt vời của Mann khiến cho chúng bỗng mất hết cả vẻ thiêng liêng: Thượng đế, trong Kinh thánh, vốn tồn tại từ vĩnh hằng, ở Mann, trở thành sáng tạo của con người, sáng chế của Abraham đưa ông ta ra khỏi chốn hỗn mang đa thần trở thành thoát tiên là một vị thần ở trên cao, sau đó là vị thần duy nhất; biết được do ai mới có được mình, ông ta kêu lên:

"Thật khó tin là con người khốn khổ kia lại hiểu ta kỹ đến thế. Chẳng phải là vì y mà ta trở thành nổi tiếng đó sao? Kỳ thực, ta sắp đi xúc dầu thánh cho y." Nhưng nhất là: Mann nhấn mạnh rằng cuốn tiểu thuyết của ông là một tác phẩm hài hước. Kinh thánh trở thành chuyện cười! Cũng như câu chuyện nọ về bà Putiphar và ông Joseph³; cuống cuống lên vì yêu, bà ta cắn gập cả lưỡi và nói những lời ve vãn bằng cái giọng ngọng lịu, ngủ dối em di, ngủ dối em di, trong khi Joseph, con người trong trắng, ngày này qua ngày khác, suốt ba năm ròng, kiên trì giải thích cho cái bà nói ngọng nọ rằng họ bị cấm không được làm tình với nhau, nhưng vừa giải thích như vậy ông ta lại vừa cương lên, cương lên, cương lên tuyệt diệu cho đến nỗi bà Putiphar nhìn thấy ông ta liền hóa điên, xé toang áo ông ta ra, và khi Joseph bỏ chạy trốn, mà vẫn cứ cương, bà ta hoảng loạn, tuyệt vọng, hung dữ, hét lên và kêu cứu, buộc tội Joseph cưỡng hiếp bà.

Cuốn tiểu thuyết của Mann được mọi người nhất trí kính trọng; bằng chứng rằng việc phạm tục hóa không còn bị xem là tội lỗi mà từ nay đã trở thành thói quen. Trong suốt thời hiện đại, việc không có tín ngưỡng không còn là thách thức và khiêu khích, và về phần mình lòng tín ngưỡng cũng mất đi niềm tin chắc có tính truyền giáo hay cố chấp ngày trước của nó. Cú sốc của chủ nghĩa Stalin đã đóng vai trò quyết định trong quá trình này: tìm cách tẩy xóa hết mọi ký ức cơ đốc, nó đã soi rõ một cách tàn nhẫn cho tất cả chúng ta, những người có tín ngưỡng hay không có tín ngưỡng, những kẻ báng bố hay sùng đạo, rằng tất cả chúng ta đều thuộc về nền văn hóa chung cắm sâu trong quá khứ cơ đốc, không có cái đó thì chúng ta sẽ chỉ là những chiếc bóng không có thực thể, những kẻ biện luận không có ngôn từ, những kẻ mất gốc về tinh thần.

Tôi được giáo dục như một người vô thần và tôi đã vui thích làm một kẻ vô thần cho đến ngày, trong những năm đen tối nhất của chủ nghĩa cộng sản, tôi nhìn thấy những người cơ đốc bị ngược đãi. Bỗng chốc, chủ nghĩa vô thần khiêu khích và hồn nhiên thời con trẻ của tôi tan biến như một điều ngớ ngẩn tuổi thơ. Tôi hiểu những người bạn tín đồ của tôi và, bị lôi cuốn vì tình hữu ái và đồng cảm, tôi theo họ đi xem lễ. Làm việc đó, tôi không đi đến chỗ tin rằng có một Thượng đế điều khiển các số mệnh của chúng ta.

Dù sao đi nữa, tôi có thể biết gì về chuyện đó? Và họ, liệu họ có thể biết gì chuyện ấy? Họ có tin chắc rằng họ tin chắc không? Tôi ngồi trong một ngôi nhà thờ với cái cảm giác kỳ lạ và sung sướng rằng sự vô tín ngưỡng của tôi và tín ngưỡng của họ gần gũi nhau một cách thật lý thú.

Giống sâu quá khứ

Một cá nhân là gì? Đây là bản sắc của nó? Tất cả các cuốn tiểu thuyết đều cố tìm một câu trả lời cho các câu hỏi đó. Quả vậy, một cái tôi được xác định bằng cái gì? Bằng cái điều một nhân vật làm, bằng các hành động của anh ta chẳng? Nhưng hành động vượt ra khỏi sự kiểm soát của người làm ra chúng, dường như bao giờ cũng quay chống lại anh ta. Bằng cuộc sống bên trong, bằng các ý nghĩ, các tình cảm của anh ta chẳng? Nhưng anh ta có khả năng tự hiểu được chính mình không? Những ý nghĩ giấu kín của anh ta có thể dùng làm những chìa khóa để khai mở bản sắc của anh ta không? Hay con người được xác định bằng quan điểm của anh ta về thế giới, bằng các ý tưởng của anh ta, bằng cái Weltanschauung⁴ của anh ta? Đây là mỹ học của Dostoievski: các nhân vật của ông cắm rễ sâu trong một hệ tư tưởng riêng hết sức độc đáo theo đó họ hành động với một logic không thể lay chuyển. Ngược lại, ở Tolstoi ý thức hệ của từng con người không hề là một cái gì ổn định trên đó có thể hình thành bản sắc cá nhân: "Stéphane Arcadiévitch không lựa chọn các thái độ cũng như các quan điểm của mình, không, các thái độ và các quan điểm cứ tự chúng đến với ông, cũng giống như ông không hề chọn hình dạng những chiếc mũ hay các chiếc áo đuôi tôm của mình, mà chỉ mặc thứ gì người khác mặc." (Anna Karénine) Nhưng nếu ý nghĩ không phải là cơ sở của bản sắc một cá nhân (nếu nó chẳng quan trọng hơn một chiếc mũ) vậy thì cơ sở ấy ở đâu?

Thomas Mann đã mang lại sự đóng góp hết sức quan trọng của ông cho cuộc tìm kiếm bất tận ấy: ta nghĩ rằng ta hành động, ta nghĩ rằng ta suy nghĩ, nhưng kỳ thực một kẻ khác hay nhiều kẻ khác suy nghĩ và hành động bên trong ta: những thói quen tự cổ xưa, những mẫu gốc, đã trở thành huyền thoại, truyền từ thế hệ này sang thế hệ khác, mang một sức mạnh quyến rũ mê mông và điều khiển chúng ta từ xa (như Mann nói) từ "giống sâu của quá khứ". Mann: "Cái "tôi" của con người có bị khoanh chặt

và nhốt kín trong các giới hạn nhục thể và phù du của anh ta không? Chẳng phải nhiều thành tố hợp thành anh ta đã thuộc về một thế giới ở bên ngoài và có trước anh ta sao? [...] Phải chăng sự phân biệt giữa tinh thần nói chung và tinh thần cá nhân ngày xưa cũng từng đè nặng lên tâm hồn con người mạnh mẽ như ngày nay..." Và nữa: "Chúng ta đứng trước một hiện tượng mà ta muốn coi là bắt chước hay tiếp nối, một quan niệm về nhân sinh coi vai trò của mỗi người là làm sống lại một số hình thức cho trước nào đó đã được tổ tiên xác lập, và khiến cho họ có thể luân hồi hóa kiếp trở lại."

Xung đột giữa Jacob với người anh em ésau của mình chỉ là lặp lại tranh chấp giữa Abel và người anh em Cain⁵ của anh ta, giữa kẻ được Thượng đế ưu đãi và kẻ kia, kẻ bị hắt hủi, kẻ ghen tỵ. Xung đột ấy, "hình mẫu huyền thoại được tổ tiên xác lập" ấy, lại hóa thân lần nữa trong số phận người con trai của Jacob, là Joseph, thuộc dòng giống những kẻ được ưu đãi. Bởi anh ta xao động vì cái tình cảm tội lỗi cổ xưa của những người được ưu đãi, nên Jacob đã đưa anh ta đi tìm cách hòa giải với những người anh em ghen tỵ của mình (sáng kiến tai họa: bọn họ sẽ ném anh ta xuống giếng).

Ngay cả sự đau đớn, phản xạ rõ ràng không kiểm soát được, cũng chỉ là "bắt chước và tiếp nối": khi cuốn tiểu thuyết kể cho ta biết về thái độ và những lời lẽ của Jacob khóc than cái chết của Joseph, Mann bình luận: "Đây không phải là cách nói quen thuộc của ông [...]. Noé cũng từng than thở về vụ đại hồng thủy bằng những lời lẽ tương tự hay gần như vậy, và Jacob tự nhận các lời lẽ ấy làm của mình [...]. Nỗi tuyệt vọng của ông được diễn tả bằng những công thức được thánh hóa [...] tuy rằng không nên vì thế mà nghi ngờ tính chất tự phát của chúng". Một nhận xét quan trọng: bắt chước không có nghĩa là kém xác thực, bởi cá nhân không thể không bắt chước cái đã từng có; dầu chân thành đến đâu, anh ta cũng chỉ là một sự hóa thân; dầu thật đến đâu, anh ta cũng chỉ là tổng hợp của những ám thị và những mệnh lệnh phát ra từ chiếc giếng sâu của quá khứ.

Cùng tồn tại của những thời gian lịch sử khác nhau trong một cuốn tiểu thuyết

Tôi nghĩ đến hồi tôi bắt tay viết cuốn Chuyện đùa: ngay từ đầu, và rất tự nhiên, tôi biết rằng qua nhân vật Jaroslav cuốn tiểu thuyết sẽ phóng cái nhìn của nó vào các chiều sâu của quá khứ (quá khứ của nghệ thuật dân gian) và cái "tôi" của nhân vật của tôi sẽ bộc lộ ra trong và bởi cái nhìn đó. Và chẳng, bốn nhân vật chính được xây dựng như sau: bốn thế giới cá nhân cộng sản, được cấy ghép trên bốn thời quá khứ của châu Âu: Lukwik: chủ nghĩa cộng sản mọc lên trên tinh thần phê phán cay độc kiểu Voltaire; Jaroslav: chủ nghĩa cộng sản như là ước muốn lập lại cái quá khứ gia trưởng còn được lưu giữ trong fôn-klo; Kostka: không tưởng cộng sản cấy ghép trên Phúc âm; Hélène: chủ nghĩa cộng sản, nguồn hăng say của một con người - tình cảm⁶. Tất cả những thế giới cá nhân đó đều được bắt chộp lấy vào lúc tan rã của chúng: bốn hình thái phân rã của chủ nghĩa cộng sản; cũng có nghĩa là: sụp đổ của bốn cuộc phiêu lưu xưa cũ của châu Âu.

Trong Chuyện đùa, quá khứ chỉ bộc lộ như một mặt trong tâm thần của các nhân vật hay trong các đoạn tiểu luận tán rộ; về sau tôi muốn đưa nó trực tiếp vào cảnh. Trong cuốn Cuộc sống ở mãi ngoài kia, tôi đặt cuộc sống của một nhà thơ trẻ thời chúng ta lên cái nền của toàn bộ lịch sử thơ ca châu Âu để cho các bước chân của anh ta lẫn với các bước chân của Rimbaud, của Keats, của Lermontov. Và tôi còn đi xa hơn nữa, trong việc đối chiếu các thời đại lịch sử khác nhau, ở cuốn Sự bất tử.

Lúc còn là nhà văn trẻ, ở Praha, tôi ghét từ "thế hệ" bởi cái mùi hấp hơi tập quần của nó. Lần đầu tiên tôi cảm thấy mình gắn liền với những người khác, là mãi về sau, ở Pháp, khi đọc cuốn Terra Nostra của Carlos Fuentes. Làm sao mà một người nào đó ở một lục địa khác, có một hành trình và một nền văn hóa xa cách tôi đến vậy, lại cùng có một nỗi ám ảnh mỹ học như tôi muốn để cho các thời đại lịch sử khác nhau cùng sống chung trong một cuốn tiểu thuyết, nỗi ám ảnh cho đến lúc bấy giờ tôi cứ ngây ngô ngờ rằng chỉ thuộc riêng tôi?

Không thể hiểu được thế nào là cái terra nostra, cái terra nostra của Mêhicô, nếu không cúi nhìn vào cái giếng sâu quá khứ. Không phải theo lối một nhà sử học để đọc ra ở đấy các biến cố trong diễn biến biên niên của chúng, mà để tự hỏi: đối với một con người thì cái bản chất được cô đặc lại của cái

terra Mêhicô là gì vậy? Fuentes đã nắm bắt cái bản chất ấy dưới dáng vẻ một cuốn tiểu thuyết - giấc mơ ở đó nhiều thời đại lịch sử lồng vào nhau trong một thứ siêu lịch sử đầy chất thơ và chiêm mộng; như vậy ông đã sáng tạo nên một cái gì đó rất khó mô tả, và dù sao cũng chưa từng thấy trong văn học.

Lần cuối cùng tôi có đúng cái cảm giác thân thuộc về thẩm mỹ bí ẩn ấy là khi gặp cuốn Ngày hội ở Venise của Sollers, cuốn tiểu thuyết kỳ lạ, câu chuyện diễn ra ngày nay, nhưng toàn bộ lại là một sân khấu dâng hiến cho Watteau, Cézanne, Monet, Titien, Picasso, Stendhal, cho cảnh tượng những câu chuyện và những nghệ thuật của họ.

Và giữa những thời gian đó, là cuốn Những vần thơ quý sứ: bản sắc phức tạp của một người Ấn Độ Âu hóa; cái terra không nostra, cái terra không nostrae; cái terra perditae; để nắm bắt cho được cái bản sắc bị xé rách ấy, cuốn tiểu thuyết đã khảo sát nó tại những điểm khác nhau của địa cầu: ở Luân Đôn, ở Bombay, trong một làng Pakistan, và rồi ở châu Á thế kỷ thứ VII.

Việc các thời đại khác nhau cùng song song tồn tại đặt ra cho nhà tiểu thuyết một vấn đề kỹ thuật: làm sao nối chúng lại với nhau mà cuốn tiểu thuyết không mất đi tính thống nhất?

Fuentes và Rushdie đã tìm ra những giải pháp kỳ ảo: ở Fuentes các nhân vật chuyển từ một thời đại này sang thời đại khác như là những hóa thân của chính họ. ở Rushdie nhân vật Gibreel Farishta đảm nhận sự liên lạc siêu thời gian đó bằng cách biến thành tổng thiên thần Gibreel, ông này, đến lượt mình, lại biến thành ông đồng của Mohaund (biến thái tiểu thuyết của Mahomet).

Ở Sollers và ở tôi mỗi liên hệ chẳng có gì kỳ ảo cả: Sollers: các bức tranh và các cuốn sách được các nhân vật xem và đọc, trở thành những khung cửa sổ nhìn vào quá khứ. ở tôi, quá khứ và hiện tại được bước qua bởi những chủ đề và những mô-típ giống nhau.

Có thể cắt nghĩa sự gần gũi về thẩm mỹ ẩn ngầm ấy là do ảnh hưởng lẫn nhau không? Không. Hay do những ảnh hưởng cùng chịu chung? Tôi chẳng thấy những ảnh hưởng nào cả. Hay chúng tôi cùng hít thở chung một

bầu không khí lịch sử? Hay lịch sử tiểu thuyết, bằng logic riêng của nó, đã đưa chúng tôi đến đối mặt với một nhiệm vụ giống nhau?

Lịch sử tiểu thuyết như là sự trả thù đối với chính lịch sử

Lịch sử. Còn có thể dựa dẫm được gì vào cái thẩm quyền quá thời ấy nữa không? Điều tôi sắp nói đây chỉ là một sự thú nhận thuần túy cá nhân: là nhà tiểu thuyết tôi luôn cảm thấy mình ở trong lịch sử, tức là ở giữa một con đường, đối thoại với những người đã đi trước tôi và thậm chí có thể (ít hơn) với những người sẽ đến. Đương nhiên tôi đang nói về lịch sử tiểu thuyết, chứ không phải lịch sử nào khác, và tôi nói về nó đúng như tôi nhìn thấy nó: nó chẳng dính dấp gì đến cái lý trí siêu - nhân loại của Hegel; nó không được định đoạt trước, cũng chẳng hề đồng nhất với tư tưởng về tiến bộ; nó hoàn toàn thuộc về con người, do những con người làm nên, do một vài con người làm nên và, do đó, có thể so sánh với sự tiến triển của một người nghệ sỹ duy nhất, anh ta lúc thì hành động một cách tầm thường, rồi, chẳng ai ngờ, lúc lại thiên tài, rồi bất tài, và thường bỏ lỡ các cơ hội.

Tôi đang tuyên bố gia nhập vào lịch sử tiểu thuyết, trong khi tất cả các tiểu thuyết của tôi đều toát lên sự kinh tởm đối với lịch sử, cái sức mạnh thù địch, phi nhân, chẳng ai mời, chẳng ai thích, cứ từ bên ngoài thôn tính và hủy hoại cuộc sống của chúng ta. Tuy nhiên chẳng có gì không ăn nhập với nhau trong thái độ này của tôi cả, bởi lịch sử của nhân loại và lịch sử tiểu thuyết là hai chuyện hoàn toàn khác nhau. Nếu cái thứ nhất không thuộc về con người, nếu nó được áp đặt lên con người như một lực lượng xa lạ mà con người chẳng tác động gì đến nó được cả, thì lịch sử tiểu thuyết (hội họa, âm nhạc) lại được sinh ra từ niềm tự do của con người, từ những sáng tạo hoàn toàn cá nhân của anh, từ những lựa chọn của anh. Chiều hướng của lịch sử một ngành nghệ thuật là đối nghịch với chiều hướng của chính lịch sử. Do tính chất cá nhân của nó, lịch sử của một nghệ thuật là sự trả thù của con người đối với tính phi cá tính của lịch sử nhân loại.

Tính chất cá nhân của lịch sử tiểu thuyết ư? Để có thể tạo nên một toàn thể duy nhất suốt các thế kỷ, chẳng phải là lịch sử ấy phải được thống nhất bởi một ý nghĩa chung, thường trực, và như vậy đương nhiên phải là siêu cá nhân sao? Không. Tôi tin rằng thậm chí cả cái ý nghĩa chung ấy vẫn luôn

luôn mang tính cá nhân, mang tính con người, bởi, trong hành trình lịch sử, khái niệm về nghệ thuật này hay nghệ thuật nọ (thế nào là tiểu thuyết?) cũng như ý nghĩa sự phát triển của nó (nó từ đâu đến và nó đi về đâu?) không ngừng được từng người nghệ sỹ, từng tác phẩm mới xác định rồi xác định lại. ý nghĩa của lịch sử tiểu thuyết chính là cuộc tìm kiếm ý nghĩa đó, là sự sáng tạo và tái sáng tạo mãi mãi cái ý nghĩa ấy, nó luôn luôn bao gộp ngược trở về trước toàn bộ quá khứ của tiểu thuyết: chắc chắn Rabelais chẳng hề bao giờ gọi cuốn Gargantua - Pantagruel của ông là tiểu thuyết. Trước đây nó phải không phải là một cuốn tiểu thuyết; nó đã dần dần trở thành tiểu thuyết khi các nhà tiểu thuyết về sau (Sterne, Diderot, Balzac, Flaubert, Vancura, Gombrowicz, Rushdie, Kis, Chamoiseau) đã phỏng theo nó, công khai dựa vào nó, và như vậy sáp nhập nó vào lịch sử tiểu thuyết, hơn thế nữa, coi nó là tảng đá đầu tiên của lịch sử ấy.

Do vậy, các từ "sự kết thúc của lịch sử" chẳng bao giờ khiến tôi lo sợ hay khó chịu. "Thú vị biết bao được quên bằng nó đi, kẻ đã hút cạn nhựa sống cuộc đời ngắn ngủi của chúng ta để phục vụ cho các công việc vô ích của nó, sẽ đẹp đẽ biết bao nếu quên phắt đi được lịch sử!" (Cuộc sống ở mãi ngoài kia) Nếu nó phải kết thúc (dẫu tôi không biết cách hình dung cụ thể cái kết thúc ấy mà các nhà triết học rất thích nói đến) thì hãy mau mà kết thúc đi! Nhưng vẫn cái công thức ấy, "sự kết thúc của lịch sử", áp dụng vào nghệ thuật, khiến con tim tôi đau nhói; cái kết thúc ấy, tôi biết cách hình dung ra nó quá rõ, bởi phần lớn sản xuất tiểu thuyết ngày nay là gồm những tiểu thuyết nằm ngoài lịch sử tiểu thuyết: tự thú tiểu thuyết hóa, phóng sự tiểu thuyết hóa, thanh toán thù hận tiểu thuyết hóa, tự thuật tiểu thuyết hóa, tiết lộ bí mật tiểu thuyết hóa, tố cáo tiểu thuyết hóa, bài học chính trị tiểu thuyết hóa, cơn hấp hối của người chồng tiểu thuyết hóa, cơn hấp hối của người cha tiểu thuyết hóa, cơn hấp hối của người mẹ tiểu thuyết hóa, phá trình tiểu thuyết hóa, sinh đẻ tiểu thuyết hóa, tiểu thuyết về bất tận mọi thứ, đến tận cùng thời gian, chẳng nói được chút gì mới cả, chẳng có chút tham vọng thẩm mỹ nào hết, chẳng đem lại chút thay đổi gì cả cho sự hiểu biết con người của chúng ta lẫn cho hình thức tiểu thuyết, cuốn này giống hệt cuốn kia, hoàn toàn có thể ngốn được buổi sáng, hoàn toàn có thể vứt đi

buổi tối.

Theo tôi, những tác phẩm lớn chỉ có thể ra đời trong lịch sử của ngành nghệ thuật của nó và bằng cách tham gia vào lịch sử đó. Chỉ ở bên trong lịch sử mới có thể hiểu được cái gì là mới mẻ và cái gì là lặp lại, cái gì là khám phá và cái gì là bắt chước, nói cách khác, chỉ ở bên trong lịch sử một tác phẩm mới có thể tồn tại như là giá trị có thể nhận chân và đánh giá. Cho nên theo tôi không có gì kinh khủng hơn đối với nghệ thuật là rơi ra ngoài lịch sử của nó, bởi đó là rơi vào một chốn hỗn mang nơi các giá trị thẩm mỹ không còn nhận ra được nữa.

Ứng tác và kết cấu

Khi viết Don Quichotte, trên đường phát triển, Cervantès không hề tự hạn chế mình trong việc bẻ cong tính cách nhân vật. Sự tự do của Rabelais, Cervantès, Diderot, Sterne, quyến rũ quá đối với chúng ta, gắn liền với ứng tác. Nghệ thuật kết cấu phức tạp và riết róng chỉ trở thành bó buộc cấp thiết vào nửa cuối thế kỷ XIX. Hình thức tiểu thuyết như nó được sinh ra hồi bấy giờ, với hành động tập trung vào một khoảng thời gian rất hạn chế, vào một điểm giao hội nơi câu chuyện của nhiều nhân vật đan chéo nhau, đòi hỏi một bố cục tính toán chi li các hành động và các cảnh: trước khi bắt đầu viết, nhà tiểu thuyết vạch đi vạch lại bố cục cuốn sách, tính toán đi tính toán lại, vẽ đi vẽ lại bố cục, như chưa hề có trước kia. Chỉ cần giờ qua các trang ghi chép của Dostoievski khi chuẩn bị cuốn Bọn quý: trong bảy cuốn vở ghi chép, lần in của nhà xuất bản Pléiade chiếm hết 400 trang (cả cuốn tiểu thuyết gồm 750 trang) các mô-típ đi tìm nhân vật, các nhân vật đi tìm mô-típ, các nhân vật giành nhau rất lâu vai vai chính; Stavrogine phải cưới vợ, nhưng "cưới ai?" Dostoievski tự hỏi và ông thử cho anh ta lần lượt cưới ba người đàn bà; v.v. (Nghịch lý kỳ thực chỉ là bên ngoài: bộ máy bố cục ấy càng được tính toán kỹ, thì các nhân vật càng thật và càng tự nhiên. Thành kiến coi lý trí kết cấu là yếu tố "phi nghệ thuật" chỉ là sự ngây ngô tình cảm chủ nghĩa của những người không hề hiểu chút gì về nghệ thuật.)

Nhà tiểu thuyết ngày nay, nuối tiếc nghệ thuật của các bậc thầy xưa của tiểu thuyết, không thể nối lại sợi dây tại nơi nó đã bị đứt; anh ta không thể nhảy vượt qua bên trên kinh nghiệm mệnh mông của thế kỷ XIX; nếu anh ta

muốn trở về với sự tự do thông dong của Rabelais hay Sterne, thì anh ta phải hòa giải nó với những đòi hỏi của việc bố cục.

Tôi nhớ lần đầu tiên đọc cuốn Jacques anh chàng theo thuyết định mệnh; vui sướng vì vẻ phong phú, hỗn tạp một cách táo bạo của tác phẩm, đặt suy tưởng đi kề ngay bên cạnh giai thoại, truyện kể này trùm lên truyện kể nọ, vui sướng vì sự tự do sáng tạo của tác phẩm chẳng thềm đếm xia gì tới quy tắc thống nhất hành động, tôi tự hỏi: sự lộn xộn tuyệt diệu ấy là do một lối xây dựng tài ba, được tính toán tinh vi, hay là do sự sáng khoái của một lối ứng tác thuần túy? Rõ ràng là ở đây ứng tác chiếm ưu thế; nhưng, câu hỏi tự đặt ra một cách tự phát đã khiến tôi hiểu rằng có một khả năng kiến trúc kỳ diệu chứa đựng trong sự ứng tác say mê nọ, khả năng của một cấu trúc phức tạp, phong phú, nó đồng thời lại được tính toán, ước lượng, dự tính trước, cũng như vẻ phóng túng dồi dào nhất về kiến trúc của một tòa giáo đường tất yếu phải được dự tính trước. Một ý đồ kiến trúc như vậy có làm cho cuốn tiểu thuyết mất đi vẻ duyên dáng vì tự do của nó không? Có mất đi tính chất trò chơi của nó không? Nhưng, thực ra trò chơi là gì? Mọi trò chơi đều cơ sở trên các quy tắc, và quy tắc càng nghiêm ngặt thì trò chơi càng giàu chất trò chơi. Trái ngược với người chơi cờ, người nghệ sỹ tự mình đặt ra các quy tắc cho chính mình; cho nên ứng tác một cách không có quy tắc anh ta không hề tự do hơn là tự mình sáng chế ra hệ thống quy tắc của riêng mình.

Tuy nhiên hòa giải giữa tự do của Rabelais hay Diderot với những đòi hỏi của bố cục đặt ra cho các nhà tiểu thuyết thế kỷ chúng ta những vấn đề khác với thời Balzac và Dostoievski. Ví dụ: quyển ba bộ Những kẻ mộng du của Broch, là một dòng sông "đa âm" gồm có năm "giọng", năm tuyến hoàn toàn độc lập với nhau: năm tuyến này không được nối liền với nhau bằng một hành động chung hay những nhân vật giống nhau và mỗi tuyến đều hoàn toàn khác nhau về hình thức (A - tiểu thuyết, B - phóng sự, C - truyện ngắn, D - thơ, E - tiểu luận). Trong tám mươi tám chương của cuốn sách, năm tuyến ấy xen kẽ nhau theo một trật tự kỳ lạ như sau: A - A - A - B - A - B - A - C - A - A - D - E - C - A - B - D - C - D - A - E - A - A - B - E - C - A - D - B - B - A - E - A - A - E - A - B - D - C - B - B - D - A - B -

E - A - A - B - A - D - A - C - B - D - A - E - B - A - D - A - B - D - E - A - C - A - D - D - B - A - A - C - D - E - B - A - B - D - B - A - B - A - A - D - A - A - D - D - E.

Điều gì khiến Broch chọn đúng trật tự này chứ không phải trật tự nào khác? Điều gì khiến ông, ở chương bốn, chọn đúng tuyến B, chứ không phải tuyến C hay D? Không phải do logic của các tính cách hay của hành động, bởi không hề có một hành động chung nào cho năm tuyến này. Ông được dắt dẫn bởi các tiêu chuẩn khác: bởi vẻ đẹp do sự cận kề nhau bất ngờ của các hình thức khác nhau (câu thơ, văn kể, châm ngôn, suy tưởng triết học); bởi sự đối lập của các cảm xúc khác nhau thấm đượm trong các chương khác nhau; bởi sự đa dạng về độ dài của các chương; cuối cùng, bởi sự triển khai của cùng những câu hỏi hiện sinh giống nhau soi chiếu vào năm tuyến như vào năm tấm gương. Chẳng có cách nào hay hơn, nên ta cứ gọi các tiêu chuẩn đó là những tiêu chuẩn mang tính nhạc, và kết luận: thế kỷ XIX đã xây dựng nên nghệ thuật kết cấu, nhưng chính thế kỷ chúng ta đã đem tính nhạc đến cho nghệ thuật ấy.

Cuốn Những vần thơ quý sứ được xây dựng thành ba tuyến ít nhiều độc lập với nhau: A: các cuộc đời của Saladin Chamcha và của Gibreel Farishta, hai người ẩn độ ngày nay sống giữa Bombay và Luân Đôn; B: lịch sử theo kinh Coran nói về sự phát sinh đạo Hồi; C: cuộc hành hương của những người dân làng về La Mecque vượt biển mà họ tưởng có thể đi bộ qua được và họ bị chết đuối ở đấy.

Ba tuyến trên được lần lượt lấy lại trong chín phần của cuốn sách theo thứ tự sau: A-B-A-C-A-B-A-C-A (nhân thể: trong âm nhạc, một thứ tự như vậy gọi là rondo: chủ đề chính trở lại đều đặn, xen kẽ với vài chủ đề phụ).

Sau đây là nhịp điệu chung (các con số trong ngoặc đơn là số trang, đã được làm tròn, trong lần xuất bản bằng tiếng Pháp): A (100) B (40) A (80) C (40) A (120) B (40) A (70) C (40) A (40). Ta nhận thấy các phần B và C có độ dài bằng nhau, tạo cho toàn bộ tác phẩm một sự đều đặn về nhịp điệu. Tuyến A chiếm năm phần bảy, tuyến B một phần bảy, tuyến C một phần bảy không gian tiểu thuyết. Tương quan số lượng đó làm rõ vị trí nổi bật của tuyến A: trọng tâm tiểu thuyết nằm trong số phận hiện tại của Farishta

và Chamcha.

Tuy nhiên, dầu là phụ, chính trong các tuyến B và C tập trung câu đố thẩm mỹ của tiểu thuyết, bởi chính nhờ ở hai phần ấy mà Rushdie đã nắm bắt được vấn đề cơ bản của mọi cuốn tiểu thuyết (vấn đề bản sắc của một cá nhân, một nhân vật) một cách mới mẻ, vượt qua các quy ước của tiểu thuyết tâm lý: không thể nắm bắt được cá tính của Chamcha và Farishta bằng cách mô tả chi tiết tâm trạng của họ; bí mật của họ là ở chỗ bên trong tâm thần của họ có sự chung sống của hai nền văn minh, nền văn minh Ấn Độ và nền văn minh châu Âu; nó nằm ở những cội rễ của họ, mà họ đã rút ra song chúng vẫn sống động trong họ. Những cội rễ đó, chúng bị đứt ra ở những chỗ nào và phải lần xuống đến tận đâu nếu ta muốn sờ thấy vết thương? Cái nhìn xuống "giếng sâu quá khứ" không nằm ngoài chủ đề, nó nhằm vào cốt lõi sự vật: sự chia xé hiện sinh của hai nhân vật chính.

Cũng như không thể hiểu Jacob nếu không có Abraham (là người, theo Mann, sống trước Jacob nhiều thế kỷ), không thể hiểu Gibreel Farishta nếu không có tổng thiên thần Gibreel, không có Mahound (Mahomet), thậm chí nếu không có đạo Hồi theo chế độ chính trị thần quyền của Khomeiny hay của cô gái bị biến thành cuồng tín nọ dẫn những người dân làng đi về La Mecque, hay đúng hơn đi đến cái chết. Tất cả họ là những khả năng của chính anh vốn ngủ yên trong anh và anh phải giành lấy cá tính của mình từ chính những khả năng đó. Trong cuốn tiểu thuyết này, không có một vấn đề quan trọng nào có thể xem xét đến mà không cúi nhìn xuống cái giếng sâu quá khứ. Cái gì là tốt và cái gì là xấu? Ai là quý sứ đối với ai, Chamcha đối với Farishta hay Farishta đối với Chamcha? Quý sứ hay thiên thần đã xúi giục cuộc hành hương của những người dân làng? Vụ chết đuối của họ là một tai nạn thảm hại hay là hành trình vinh quang lên chốn thiên đàng? Ai sẽ nói được điều này, ai biết được điều này? Và có phải không thể phân rõ được thiện ác vốn là niềm khắc khoải từng dày vò những người sáng lập ra các tôn giáo? Có phải tiếng kêu tuyệt vọng, lời báng bổ lạ lùng của Chúa Kitô, "Trời, hỡi Trời, sao Người nữ bỏ rơi con?" còn âm vang trong tâm hồn mọi người cơ đốc? Có phải trong nỗi hoài nghi của Mahound tự hỏi ai đã thầm nhắc cho mình những vần thơ, Thượng đế hay quý sứ, đã giấu kín

sự lưỡng ước vốn là nền tảng của chính cuộc sống con người?

Dưới bóng những nguyên lý to lớn

Từ cuốn Những đứa con của đêm khuya, vào thời của nó (hồi 1980), đã được nhất trí tán phục, không ai trong thế giới văn học Anglo-Saxon phủ nhận Rushdie là một trong những nhà tiểu thuyết tài năng nhất ngày nay. Cuốn Những vằn thơ quỷ sứ, ra mắt bằng tiếng Anh năm 1988 được chào đón với sự chú ý giành cho một tác giả lớn. Cuốn sách nhận được những sự cảm phục ấy mà không ai đoán trước được cơn bão tố sẽ bùng nổ mấy tháng sau khi người đứng đầu Iran, Imam Khomeiny, kết án tử hình Rushdie vì tội báng bổ và cử những kẻ lòng giết bám theo ông trong một cuộc săn đuổi chẳng ai biết được bao giờ mới kết thúc.

Việc đó diễn ra trước khi cuốn tiểu thuyết kịp được dịch. Như vậy, ở khắp nơi, bên ngoài thế giới Anglo-Saxon, vụ bê bối đã đi trước cuốn sách. ở Pháp báo chí lập tức cho đăng những đoạn trích của cuốn tiểu thuyết còn chưa xuất bản để cho mọi người biết lý do của bản án. Cách làm chẳng thể nào bình thường hơn, nhưng thật chết người đối với một cuốn tiểu thuyết. Chỉ lấy riêng những đoạn bị lên án để giới thiệu nó, ngay từ đầu người ta đã biến một tác phẩm nghệ thuật thành vật cấu tạo tội phạm đơn thuần.

Tôi sẽ không bao giờ nói xấu phê bình văn học. Bởi đối với một nhà văn không gì tệ hơn là vấp phải sự thiếu vắng nhà phê bình. Tôi nói đến phê bình văn học trong chừng mực là sự suy gẫm, là sự phân tích; phê bình văn học biết đọc nhiều lần cuốn sách mà nó định nói tới (cũng như một thứ nhạc lớn ta có thể nghe lại mãi, các cuốn tiểu thuyết lớn được viết ra để đọc đi đọc lại); phê bình văn học, bịt tai đối với chiếc đồng hồ khắt khe của thời sự, sẵn sàng bàn luận về những tác phẩm ra đời một năm, ba mươi năm, ba trăm năm trước; phê bình văn học cố nắm bắt cái mới ở một tác phẩm để ghi khắc nó như vậy vào ký ức lịch sử. Nếu không có một suy gẫm như thế nhịp bước cùng lịch sử tiểu thuyết, ngày nay chúng ta sẽ chẳng biết được chút gì về Dostoievski, về Joyce, về Proust. Không có một suy gẫm như vậy, mọi tác phẩm sẽ bị quên biến mất ngay. Nhưng, trường hợp của Rushdie chứng tỏ (nếu cần một bằng chứng nữa) rằng một sự suy gẫm như thế nay không còn nữa. Phê bình văn học, chẳng ai nhận thấy, chẳng hề có

ác ý, do sự đòi hỏi thể diễn tiến, do tiến hóa của xã hội, của báo chí, đã biến thành một thứ thông tin về thời sự văn học đơn thuần (thường thông minh, bao giờ cũng vội vàng).

Trong trường hợp Những vần thơ quý sứ, thời sự văn học là việc kết án tử hình một tác giả. Trong một tình thế sinh tử như vậy, nói chuyện nghệ thuật có vẻ như phù phiếm. Thật vậy, nghệ thuật là cái gì, đối mặt với những nguyên lý lớn bị đe dọa? Vậy nên, trên khắp thế giới, mọi bình luận đều tập trung vào những vấn đề đặt ra về các nguyên lý: quyền tự do ngôn luận; sự cần thiết phải bảo vệ nó (quả nhiên là người ta đã bảo vệ nó, người ta đã phản đối, người ta đã ký những kiến nghị); tôn giáo; đạo Hồi và đạo cơ đốc; nhưng còn có cả câu hỏi này nữa: một tác giả có không cái quyền về mặt đạo đức báng bổ và xúc phạm những người tín đồ như vậy? Và thậm chí cả sự nghi ngờ này nữa: hay là Rushdie đã công kích đạo Hồi chỉ là để mà tự quảng cáo và bán cuốn sách không thể đọc nổi của ông?

Với một sự nhất trí bí hiểm (khắp thế giới, ở đâu tôi cũng gặp phản ứng như vậy), những người làm văn học, những người trí thức, những người sành điệu trong các phòng khách đều đối xử trịch thượng với cuốn tiểu thuyết này. Họ quyết chí một phen cường lại áp lực thương mại và từ chối không thèm đọc cái thứ đối với họ hình như là một trò giật gân đơn giản. Họ ký kiến nghị ủng hộ Rushdie, vừa tự coi là thanh nhã, cười mỉm kiểu công tử bột: "Cuốn sách của anh ta ấy à? Ồ, không, tôi không đọc." Các nhà chính trị đã lợi dụng tình trạng "thất sủng" kỳ lạ ấy của nhà tiểu thuyết mà họ chẳng ưa gì. Tôi sẽ không bao giờ quên cái kiểu công minh tiết hạnh họ trưng ra lúc này: "Chúng tôi phản đối bản án của Khomeiny. Đối với chúng tôi quyền tự do ngôn luận là thiêng liêng. Nhưng chúng tôi cũng phản đối không kém sự công kích này đối với đức tin. Sự công kích không xứng đáng, thảm hại và xúc phạm tâm hồn các dân tộc."

Đúng rồi, chẳng ai còn nghi ngờ việc Rushdie đã công kích đạo Hồi, bởi chỉ có sự buộc tội là có thật; văn bản của cuốn sách chẳng còn quan trọng gì hết, nó không còn tồn tại.

Xung đột của ba thời đại

Tình thế duy nhất trong lịch sử: về nguồn gốc của mình, Rushdie thuộc xã

hội Hồi giáo, phần lớn, vốn còn sống trong thời đại trước Thời Hiện đại. Ông viết cuốn sách của mình ở châu Âu, trong Thời hiện đại, hay, chính xác hơn, vào cuối thời đại này.

Cũng như đạo Hồi Iran lúc này đang xa rời xu hướng khoan dung tôn giáo, ngả về phía một chế độ chính trị thần quyền hiếu chiến, lịch sử tiểu thuyết, với Rushdie, cũng chuyển từ cái mỉm cười dễ ợt và mô phạm của Thomas Mann, sang lối tưởng tượng phóng túng rút ra từ nguồn suối của cái hài hước Rabelais vừa được khám phá lại. Các phản đề gặp nhau, được đẩy đến cực điểm.

Từ quan điểm đó, sẽ thấy việc kết tội Rushdie không phải là một điều ngẫu nhiên, một sự điên rồ, mà là một xung đột tột cùng sâu sắc giữa hai thời đại: chế độ chính trị thần quyền tấn công vào Thời Hiện đại và lấy sáng tạo tiêu biểu nhất của nó: tiểu thuyết, làm mục tiêu. Bởi vì Rushdie không hề báng bổ. Ông viết một cuốn tiểu thuyết. Nhưng việc đó, đối với tinh thần chính trị thần quyền, còn tệ hơn là một cuộc công kích; nếu người ta công kích một tôn giáo (bằng một cuộc luận chiến, một sự báng bổ, một tà thuyết), những kẻ giữ đền thánh có thể bảo vệ tôn giáo đó trên chính trận địa của họ, bằng chính ngôn ngữ của họ; nhưng, đối với họ, một cuốn tiểu thuyết là một hành tinh khác; một vũ trụ khác, cơ sở trên một bản thể khác; một hỏa ngục ở đó chân lý độc tôn chẳng có quyền lực gì hết và ở đó tính nước đôi quý sứ biến cả các tín điều trở thành những câu đố.

Hãy nhấn mạnh: không phải một cuộc công kích; mà là tình trạng nước đôi; phần thứ hai của cuốn Những vần thơ quý sứ (tức phần bị kết tội gọi lên hình ảnh Mahomed và sự sáng lập đạo Hồi) trong tiểu thuyết được trình bày như là một giấc mơ của Gibreel Farishta, anh này về sau dựa theo giấc mơ ấy xây dựng thành một bộ phim tập tàng, mà chính anh ta đóng vai tổng thiên thần. Câu chuyện được tương đối hóa đến hai lần (trước hết như một giấc mơ, sau đó như một bộ phim tồi sẽ thất bại) được giới thiệu không như một khẳng định, mà như một hư cấu mang tính trò chơi. Hư cấu làm mất lòng chẳng? Tôi nghi ngờ điều đó: nó làm cho tôi hiểu, lần đầu tiên trong đời tôi, chất thơ của đạo Hồi, của thế giới hồi giáo.

Nhân đây cần nhấn mạnh: không có chỗ cho hận thù trong thế giới của tính

tương đối tiểu thuyết: nhà tiểu thuyết viết một cuốn tiểu thuyết để thanh toán hận thù (đầu là hận thù riêng tư hay hận thù ý thức hệ) chắc chắn sẽ rơi vào một vụ chết chìm mỹ học hoàn toàn và bảo đảm. Ayesha, cô gái dẫn những người dân làng bị ảo giác đến chỗ chết là một quái vật, nhưng cô cũng lại thật quyến rũ, tuyệt vời (cô đi đến đâu bầy bướm cũng quần theo như một vầng hào quang) và, nhiều lúc, cảm động; ngay cả chân dung một vị quốc vương Hồi giáo lưu vong (chân dung tưởng tượng của Khomeiny), ta cũng cảm thấy một sự thông cảm gần như kính trọng; tính hiện đại của phương Tây được nhìn một cách hoài nghi, nó không hề được trình bày như là cao hơn tính cổ xưa của phương Đông; cuốn tiểu thuyết "thăm hiểm một cách lịch sử và tâm lý" các văn bản thánh cổ, nhưng ngoài ra nó cũng cho thấy chúng bị vô tuyến truyền hình, quảng cáo, kỹ nghệ giải trí làm cho giảm giá đi đến mức nào; có phải ít ra các nhân vật thiên tả, vẫn lên án thói phù phiếm của cái thế giới hiện đại này, được hưởng sự ưu ái trọn vẹn của tác giả? Không hề như vậy, họ cũng lỗ bịch một cách thảm hại và cũng phù phiếm như cái thế giới phù phiếm quanh họ; chẳng ai phải mà cũng chẳng ai hoàn toàn trái trong cái vũ hội hóa trang của tính tương đối, là tác phẩm này.

Như vậy trong cuốn Những vần thơ quý sứ, chính nghệ thuật tiểu thuyết bị kết tội. Cho nên, trong toàn bộ câu chuyện này, điều đáng buồn nhất không phải là bản án của Khomeiny (nó là kết quả của một logic tàn bạo nhưng chặt chẽ) mà là sự bất lực của châu Âu không bảo vệ và giải thích được (giải thích một cách kiên nhẫn cho chính nó và cho những người khác) nền nghệ thuật mang tính châu Âu nhất, là nghệ thuật tiểu thuyết, nói cách khác, giải thích và bảo vệ nền văn hóa của chính mình. "Những đứa con của tiểu thuyết" đã bỏ rơi cái nghệ thuật đã rèn đúc nên họ. Châu Âu, "xã hội của tiểu thuyết", đã tự bỏ rơi mình.

Tôi không ngạc nhiên thấy các nhà thần học Sorbonne⁷, đám cảnh sát của cái thế kỷ XVI từng đốt bao nhiêu đồng lửa thiêu người ấy, đã làm cho Rabelais phải khốn khổ, buộc ông phải chạy trốn và giấu mình. Điều tôi thấy đáng ngạc nhiên hơn và đáng thán phục, là việc những người có thể lực hùng mạnh của thời ông, như hồng y giáo chủ du Bellay, hồng y giáo

chủ Odet, và nhất là Francois đệ nhất, vua nước Pháp, đã che chở cho ông. Có phải họ muốn bảo vệ các nguyên lý? Bảo vệ tự do ngôn luận? Bảo vệ các quyền con người? Động cơ thái độ của họ hay hơn thế nhiều; họ yêu văn học và nghệ thuật.

Tôi chẳng thấy một hồng y giáo chủ du Bellay, một Francois nào trong cái châu Âu hôm nay cả. Nhưng châu Âu có còn là châu Âu ? Nghĩa là "xã hội của tiểu thuyết"? Nói cách khác: nó có còn ở trong Thời Hiện đại? Hay nó đang đi vào một thời đại khác còn chưa có tên và đối với thời đại đó các nghệ thuật chẳng còn quan trọng gì lắm nữa? Trong trường hợp đó, việc gì phải ngạc nhiên rằng nó chẳng hề quá đổi xúc động khi, lần đầu tiên trong lịch sử của nó, nghệ thuật tiểu thuyết, nền nghệ thuật tiêu biểu nhất của nó, bị kết án tử hình? Trong cái thời đại mới này, sau Thời Hiện đại, chẳng phải, đã từ một thời gian rồi, tiểu thuyết đã phải sống cuộc sống của một kẻ bị kết án đó sao?

Tiểu thuyết châu Âu

Để giới hạn chính xác cái nghệ thuật tôi đang nói đây, tôi gọi nó là tiểu thuyết châu Âu. Không phải như vậy là tôi muốn nói: những tiểu thuyết được sáng tạo ở châu Âu bởi những người châu Âu, mà là: những tiểu thuyết làm thành bộ phận của cái lịch sử đã bắt đầu vào buổi bình minh của thời hiện đại ở châu Âu. Đương nhiên còn có những tiểu thuyết khác: tiểu thuyết Trung Hoa, Nhật Bản, tiểu thuyết Cổ Hy Lạp, nhưng các tiểu thuyết ấy chẳng hề nối liền bằng bất cứ sự liên tục tiến hóa nào với cái công cuộc lịch sử đã sinh ra cùng với Rabelais và Cervantès.

Tôi nói về tiểu thuyết châu Âu để phân biệt nó với (chẳng hạn) tiểu thuyết Trung Hoa, mà cũng là để nói rằng lịch sử của nó là xuyên quốc gia; rằng tiểu thuyết Pháp, tiểu thuyết Anh hay tiểu thuyết Hungari không có khả năng tạo nên lịch sử tự trị riêng của mình, chúng tham gia vào một lịch sử chung siêu quốc gia, lịch sử đó tạo nên ngữ cảnh duy nhất trong đó có thể phát lộ cả sự tiến hóa của tiểu thuyết lẫn giá trị của những tác phẩm riêng biệt.

Vào các giai đoạn khác nhau của tiểu thuyết, các quốc gia khác nhau tiếp nhận lấy cuộc khởi xướng như trong một cuộc chạy tiếp sức: trước tiên là

nước ý của Boccace; rồi Tây Ban Nha của Cervantès và của tiểu thuyết bợm nghịch; thế kỷ thứ XVIII của nền tiểu thuyết lớn nước Anh và, vào cuối thế kỷ, sự tham dự Đức của Goethe; thế kỷ XIX, toàn bộ, thuộc về nước Pháp, với, trong phần ba cuối thế kỷ sự nhập cuộc của tiểu thuyết Nga, và ngay sau đó, sự xuất hiện của tiểu thuyết Scandinavie⁸. Rồi, thế kỷ XX và cuộc phiêu lưu Trung Âu của nó với Kafka, Musil, Broch và Gombrowicz...

Nếu cả châu Âu chỉ là một quốc gia duy nhất, tôi không nghĩ lịch sử tiểu thuyết có thể kéo dài với một sức sống như vậy, một sức mạnh như vậy và một sự đa dạng đến vậy suốt bốn thế kỷ. Chính các hoàn cảnh lịch sử luôn luôn mới (với các nội dung hiện sinh mới của chúng) nổi trôi lên một lần ở Pháp, một lần ở Nga, rồi ở nơi khác và nơi khác nữa, đã đưa nghệ thuật tiểu thuyết lại lên đường, đem đến cho nó những cảm hứng mới, gợi mở cho nó những giải pháp mỹ học mới. Cứ như lịch sử tiểu thuyết trong hành trình của nó lần lượt đánh thức dậy các bộ phận khác nhau của châu Âu, xác nhận chúng trong tính đặc thù của chúng, cùng lúc lại sáp nhập chúng vào một ý thức châu Âu chung.

Chính trong thế kỷ chúng ta, lần đầu tiên, những cuộc khởi xướng lớn của lịch sử tiểu thuyết châu Âu nảy sinh ở bên ngoài châu Âu: thoát tiên ở Bắc Mỹ, trong những năm 20 và 30, rồi, những năm 60, ở châu Mỹ Latinh. Sau niềm thích thú do nghệ thuật của Patrick Chamoiseau, nhà tiểu thuyết vùng Antilles, rồi nghệ thuật của Rushdie mang lại, tôi muốn nói một cách tổng quát hơn về tiểu thuyết ở phía dưới vĩ tuyến thứ 35, hay về tiểu thuyết phương Nam: một nền văn hóa tiểu thuyết mới nổi bật vì một cảm quan kỳ lạ về thực tại gắn liền với một sức tưởng tượng phóng túng vượt qua tất cả các quy tắc của sự giống như thật.

Sức tưởng tượng ấy khiến tôi khoái trá, mà tôi không hiểu được nó đến từ đâu. Kafka? Chắc chắn rồi. Đối với thế kỷ chúng ta, chính ông đã hợp pháp hóa cái huyền hoặc trong nghệ thuật tiểu thuyết. Tuy nhiên, tưởng tượng của Kafka khác với tưởng tượng của Rushdie hay của Márquez; trí tưởng tượng phong phú ấy dường như cắm rễ trong nền văn hóa rất riêng biệt của phương Nam; chẳng hạn trong nền văn học truyền miệng của nó, luôn luôn

sống động (Chamoiseau dựa vào những người kể chuyện créole⁹) hay, trong trường hợp châu Mỹ Latinh, như Fuentes thường thích nhắc lại, trong tính chất baroque¹⁰ của nó, sum sê hơn, "điên dại" hơn chất baroque châu Âu.

Một chìa khóa khác của trí tưởng tượng này: sự nhiệt đới hóa tiểu thuyết. Tôi nghĩ đến lối tưởng tượng cuồng ngông này của Rushdie: Farishta bay lượn bên trên Luân Đôn và muốn "nhiệt đới hóa" cái thành phố thù nghịch này: anh ta tóm tắt những lợi ích của công cuộc nhiệt đới hóa đó: " thiết lập một giấc ngủ trưa quốc gia [...] nhiều loài chim mới trên các cây (vẹt, công, vẹt mào), nhiều giống cây mới bên dưới bọn chim (dừa, me, đu đủ) [...] lòng sùng đạo, khuấy động chính trị [...] bạn bè xông đến nhà nhau không cần báo trước, đóng cửa các nhà dưỡng hươu, tầm quan trọng của các đại gia đình, thức ăn nhiều gia vị hơn [...]. Bất lợi: thổ tả, thương hàn, bệnh của lính lê dương, u sầu, bụi bặm, tiếng ồn, văn hóa của sự thái quá."

("Văn hóa của sự thái quá": thật là một công thức tuyệt vời. Xu hướng của tiểu thuyết trong những giai đoạn cuối cùng của chủ nghĩa hiện đại: ở châu Âu: cái thường nhật bị đẩy đến cực độ; phân tích giả tạo cái vô vị trên nền của cái vô vị; bên ngoài châu Âu: tích tụ những trùng hợp đặc biệt nhất; màu sắc chồng lên màu sắc. Nguy hại: buồn chán vì vô vị ở châu Âu, đơn điệu của cái mặn mà ở bên ngoài châu Âu.)

Các cuốn tiểu thuyết được sáng tạo phía nam vĩ tuyến 35, dù có phần xa lạ đối với thị hiếu châu Âu, là sự nối dài của lịch sử tiểu thuyết châu Âu, hình thức của nó, tinh thần của nó, và gần gũi với những cội nguồn đầu tiên của nó một cách kỳ lạ; không ở đâu mạch nhựa Rabelais xưa lại tuôn chảy vui tươi đến vậy như trong các tác phẩm của những nhà văn không phải châu Âu này.

Khi Panurge không còn gậy cưỡi

Điều đó khiến tôi trở lại một lần cuối cùng nữa với Panurge. Trong Pantagruel, anh phải lòng một quý bà và muốn chiếm lấy bà bằng bất cứ giá nào. Trong nhà thờ, giữa lễ cầu kinh (có phải là một sự phạm thượng đáng ghét đây không?), anh tuôn ra với bà những điều tục tĩu quái dị (ở châu Mỹ ngày nay, hẳn anh sẽ phải trả giá 13 năm tù vì tội quấy nhiễu tình

dục) và, khi bà không muốn nghe anh, anh trả thù bằng cách vãi lên áo váy bà bộ phận sinh dục của một con chó cái đang động cồ. Khi bà ra khỏi nhà thờ, tất cả bọn chó đực chung quanh (sáu trăm nghìn mười bốn con, Rabelais bảo thế) bám theo bà và đái lên người bà. Tôi nhớ lại hồi tôi hai mươi tuổi, phòng ngủ công nhân của tôi, cuốn Rabelais của tôi giấu dưới gối. Tôi đã phải đọc cho những người công nhân tò mò về cuốn sách dày cộp nghe câu chuyện đó nhiều lần cho đến nỗi chẳng bao lâu họ thuộc lòng hết. Dầu họ là những con người mang đạo đức nông dân khá bảo thủ, trong cái cười của họ chẳng hề có chút gì lên án anh chàng quấy nhiễu đàn bà bằng lời và bằng nước đái đó; họ mê Panurge đến mức lấy tên anh đặt cho một người trong số các bạn của chúng tôi; không đâu, không phải một gã tán gái mà là một anh chàng nổi tiếng vì ngây ngô và trong trắng đến mức ngoa dụ, khi tắm vòi sen còn thẹn vì bị các bạn thấy mình ở trường. Tôi còn nghe rõ như mới hôm qua những tiếng réo: "Panourque (đấy là cách gọi Panurge theo lối Séc) nào, đứng vào vòi sen đi! Chúng tớ rửa nước đái chó cho!"

Tôi còn nghe mãi tiếng cười đẹp đẽ đó chế giễu tính thẹn thùng của một người bạn nhưng cùng lúc lại biểu lộ một niềm trù mến gần như thần phục đối với sự thẹn thùng ấy. Họ vui thú vì những lời tục tĩu Panurge nói với quý bà nọ ở nhà thờ, nhưng cũng thích thú về sự trừng phạt mà sự trinh trắng của bà đã giáng lên anh ta, rồi đến lượt bà lại bị trừng phạt bằng nước đái chó. Những người bạn thời trẻ của tôi ấy, họ đồng tình với ai? Với thói thẹn thùng? Với sự sỗ sàng? Với Panurge? Với quý bà nọ? Với bầy chó có cái ưu thế đáng ham muốn được đái lên một người đàn bà?

Cái hài hước: ánh chớp thần thánh phơi lộ thế giới ra trong tính nước đôi đạo lý của nó và phơi lộ con người ra trong sự không có thẩm quyền sâu sắc được phán xét kẻ khác sâu sắc của anh ta; hài hước: cơn say của tính tương đối nhân thế; niềm vui thú kỳ lạ nảy sinh từ niềm tin chắc rằng chẳng có sự tin chắc nào cả.

Nhưng hài hước, để nhớ lại lời Octavia Paz, là "phát minh lớn của tinh thần hiện đại". Nó không có sẵn đó từ khai thiên lập địa, càng không còn mãi đó vĩnh viễn về sau.

Tim tôi đau thắt, khi tôi nghĩ đến ngày Panurge không còn gây cười.

1 Jonas: nhân vật trong Kinh thánh, từng sống ba ngày trong bụng một con cá voi.

2 Cioran (Emil): sinh năm 1911, nhà lý luận Rumani, viết bằng tiếng Pháp, theo nguyên lý đạo đức học bi quan.

3 Kinh thánh: bà vợ của Putiphar, phải lòng Joseph, tức giận vì ông ta dừng dừng, vu cho ông đã quyến rũ bà. Putiphar ném Joseph vào ngục.

4 tiếng Đức: thế giới quan.

5 Abel và Cain là hai anh em, con của Adam và Eve, những nhân vật đầu tiên trong Kinh Thánh. Jacob và Ésau là hai anh em, con của Issaac và Rébecca, những nhân vật cuối cùng trong Kinh Thánh.

6 Trong nguyên văn: Homo - sentimental. Từ ghép có tính chất mỉa mai, dựa theo các từ khoa học chỉ các giai đoạn tiến hóa của loài người, như Homo erectus (người đứng thẳng), Homo sapien (người khôn ngoan).

7 Tổ chức giáo dục cao đẳng, ở Paris, gồm nhiều trường đại học, do Robert de Sorbon lập năm 1257, giành cho việc dạy khoa thần học, và là trụ sở tòa án giáo hội cho đến thế kỷ XVIII.

8 Tức Bắc Âu.

9 Créole: người da trắng ở thuộc địa. Ngôn ngữ créole là một ngôn ngữ pha tạp tiếng Pháp, tiếng Tây Ban Nha, tiếng Bồ Đào Nha và các ngôn ngữ bản địa (vùng Antilles) hay nhập từ châu Phi.

10 Baroque: phong cách nghệ thuật biểu hiện cái "kỳ cục thẩm mỹ".

Milan Kundera

NHỮNG DI CHÚC BỊ PHẢN BỘI

Người dịch: Nguyễn Ngọc - Nhà xuất bản Văn hoá thông tin

Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001

Phần thứ hai

Cái bóng bị hoạn của thánh Garta

1.

Tại gốc của hình ảnh về Kafka được mọi ngày nay chia xẻ, có một cuốn tiểu thuyết. Max Brod đã viết cuốn sách ấy ngay khi Kafka mới mất, và đã cho in năm 1926. Hãy nhắm nháp cái tên sách: Vương quốc thần diệu của tình yêu. Cuốn sách cốt yếu này là một cuốn sách ám chỉ. Ta nhận ra ở nhân vật chủ chốt của nó, nhà văn Đức sống tại Praha tên là Nowy, chân dung tự họa được đánh bóng lên của Brod (được phụ nữ tôn thờ, bị các nhà văn học ganh tị). Nowy - Brod cầm sừng một gã, bằng những thủ đoạn độc ác rất rối rắm, cuối cùng tổng được anh ta vào tù bốn năm. Ta tức khắc rơi ngay vào một câu chuyện đan chen những trùng hợp khó tin nhất (các nhân vật, hoàn toàn ngẫu nhiên, gặp nhau trên một chiếc tàu giữa biển, trên một đường phố ở Haifa, trên một đường phố ở Vienne), ta chứng kiến cuộc đấu tranh giữa những người tốt (Nowy, người tình của anh ta) và những kẻ ác (gã bị cầm sừng, dung tục đến mức hoàn toàn xứng đáng với cặp sừng của y, và một nhà phê bình văn học chuyên chỉ trích tàn tệ một cách có hệ thống các tác phẩm đặc sắc của Nowy), ta cảm động vì những cú lật ngược bi lụy (nhân vật nữ tự vẫn vì nàng không còn chịu đựng nổi cuộc sống giữa một bên là người bị cầm sừng bên kia là kẻ cầm sừng), ta thán phục tâm hồn nhạy cảm của Nowy - Brod sẵn sàng ngắt xiu đi bất cứ lúc nào.

Cuốn tiểu thuyết ấy đã có thể bị quên lãng đi rồi nếu không có nhân vật Garta. Vì Garta, bạn thân thiết của Nowy, là một chân dung của Kafka. Không có cái mã khóa đó, nhân vật này sẽ là nhạt nhẽo nhất trong toàn bộ lịch sử văn chương; ông mang những đặc tính của “một vị thánh của thời đại chúng ta”, nhưng ngay cả về cái giáo chức thần thánh của ông, ta cũng không biết được chuyện gì đáng kể, trừ một điều, thỉnh thoảng, khi gặp

những vụ rắc rối về yêu đương, Nowy - Brod thường tìm ở ông bạn mình một lời khuyên mà ông bạn thì bất lực, bởi là thánh ông chẳng có chút kinh nghiệm gì về cái mục này.

Nghịch lý tuyệt diệu biết chừng nào: toàn bộ hình ảnh Kafka và toàn bộ số phận di cảo các tác phẩm của ông lần đầu tiên được hiểu và vẽ ra trong cuốn tiểu thuyết khờ khạo, cái tác phẩm nghệ thuật tồi, cái ngụ ngôn tiểu thuyết hóa sơ lược này, đứng chính xác ở cực đối lập với nghệ thuật của Kafka.

2.

Đôi trích dẫn từ cuốn tiểu thuyết: Garta là “một vị thánh của thời đại chúng ta, một vị thánh chân chính”. “Một trong những tính ưu việt của ông là luôn luôn giữ độc lập, tự do và đầy lý trí một cách thần thánh trước mọi huyền thoại, dẫu về căn bản ông gắn với nó”. “Ông thích sự tinh khiết tuyệt đối, và không thể thích bất cứ cái gì khác nữa...”

Các từ thánh, như thần thánh, huyền thoại, tinh khiết không phải là chuyện tu từ; phải hiểu chúng đúng theo nghĩa đen. “Trong tất cả các bậc hiền nhân và các nhà tiên tri từng bước đi trên trái đất, ông là người im lặng hơn cả [...]. Rất có thể ông chỉ cần có sự tin cậy ở chính mình để trở thành người dẫn đường cho nhân loại! Không, không phải là một người hướng đạo, ông không nói với dân chúng, cũng chẳng nói với các đồ đệ của mình như những bậc thầy tinh thần khác của con người. Ông im lặng; có phải vì ông đã thấu đạt sâu hơn sự huyền bí lớn? Điều ông làm hẳn còn khó hơn cả điều Đức Phật từng mong muốn, bởi nếu ông thành công thì đó sẽ là cho mãi mãi.”

Lại còn nữa: “Tất cả những vị sáng lập các tôn giáo đều vững tin ở mình; tuy nhiên một vị trong số họ - và ai biết có phải ông là người thành thật hơn cả - Lão Tử, tự mình quay trở về trong bóng tối. Garta hẳn cũng như vậy.”

Garta được giới thiệu là một người viết văn. Nowy “đã nhận làm người thực hiện di chúc của Garta về các tác phẩm của bạn. Garta đã yêu cầu ông làm việc đó, nhưng với điều kiện kỳ quặc là phải hủy hết chúng đi.” Nowy đoán ra nguyên nhân ý nguyện cuối cùng này của bạn. Garta không tiên báo một tôn giáo mới, ông muốn sống đức tin của ông. Ông tự đòi hỏi ở

mình nỗ lực tối thượng. Vì ông đã không đạt được đến đó, nên các bản văn của ông (những bậc thang khổ khổ phải giúp ông leo lên cho đến đỉnh) đối với ông thành ra vô giá trị.“

Tuy nhiên Nowy - Brod không muốn tuân theo ý nguyện của bạn mình, bởi, theo ông, “dù còn ở tình trạng những phác thảo đơn sơ, những văn bản của Garta vẫn mang đến cho những con người lang thang trong mờ mịt bóng đêm mỗi tiên cảm về điều thiện cao vời và không gì thay thế được mà họ cố vươn tới.”

Vâng, mọi sự đều có ở đây cả.

3.

Không có Brod, ngày nay thậm chí chúng ta sẽ không biết đến tên của Kafka. Ngay sau cái chết của bạn, Brod đã cho xuất bản ba cuốn tiểu thuyết của Kafka. Không chút tiếng vang. Ông hiểu ra ngay rằng để áp đặt được tác phẩm của Kafka vào công chúng, phải tiến hành một cuộc đấu tranh thực sự và lâu dài. áp đặt một tác phẩm, có nghĩa là giới thiệu nó, cắt nghĩa nó. Về phần Brod, đó thực sự là một cuộc tấn công bằng pháo binh: các Lời tựa cho cuốn Vụ án (1925), cho cuốn Lâu đài (1926), cho cuốn Châu Mỹ (1927), cho cuốn Cảnh tượng một trận đánh (1936), cho nhật ký và thư từ của Kafka (1937), cho các truyện ngắn (1946); cho cuốn Đàm thoại của Janouch (1952); rồi, các cuộc chuyển thể sang sân khấu: Lâu đài (1953) và Châu Mỹ (1957); nhưng nhất là bốn cuốn sách giải thích Kafka (xin chú ý cho các tên sách!): Franz Kafka, tiểu sử (1937), Đức tin và bài học của Franz Kafka (1946), Franz Kafka, người chỉ đường (1951), và Niềm Thất vọng và sự Cứu rỗi trong tác phẩm của Franz Kafka (1959).

Qua tất cả các văn bản này, hình ảnh đã được phác họa ra trong cuốn Vương quốc thần diệu của tình yêu, được khẳng định và phát triển: Kafka trước hết là nhà tư tưởng tôn giáo, der religiöse Denker. Quả ông “không bao giờ phát biểu một giải thích có hệ thống về triết học của ông và quan niệm tôn giáo của ông về thế giới. Dẫu vậy, có thể suy ra hệ thống triết học của ông từ tác phẩm của ông, đặc biệt từ các châm ngôn của ông, kể cả từ thơ, thư từ, nhật ký của ông, và sau đó cả từ trong cách sống của ông (nhất là ở đây)”.

Ở một chỗ khác: “Không thể hiểu được tầm quan trọng thật sự của Kafka nếu ta không phân biệt hai dòng chảy trong tác phẩm của ông: 1) Các châm ngôn của ông, 2) Các văn bản tự sự của ông (các tiểu thuyết, các truyện ngắn).”

“Trong các châm ngôn của mình, Kafka trình bày “das positive Wort”, bằng lời xác thực, đức tin của ông, tiếng gọi nghiêm khắc của ông cần thay đổi cuộc sống riêng tư của mỗi cá nhân.”

Trong các tiểu thuyết và truyện ngắn của ông, “ông mô tả những hình phạt khủng khiếp giáng xuống những ai không muốn nghe Lời [1](das Wort) và không đi theo con đường đúng.”

Nên chú ý kỹ cái tôn ti: trên hết: cuộc sống của Kafka như là một mẫu mực phải noi theo; ở giữa: các châm ngôn, nghĩa là tất cả các đoạn văn trịnh trọng, “triết học” trong nhật ký của ông; tầng dưới: tác phẩm tự sự.

Brod là một nhà trí thức đặc sắc có nghị lực khác thường; một người hào hiệp sẵn sàng đánh nhau vì những người khác; tình yêu của ông đối với Kafka nồng cháy và vô tư. Tai họa chỉ ở chỗ định hướng nghệ thuật của ông: là con người của tư tưởng, ông không biết được thế nào là niềm say mê đối với hình thức; các tiểu thuyết của ông (có đến vài chục cuốn) ước lệ một cách đáng buồn và nhất là, ông ta chẳng hiểu chút gì hết về nghệ thuật hiện đại.

Tại sao, mặc tất cả chuyện đó, Kafka vẫn yêu ông đến vậy? Anh sẽ thôi không yêu một người bạn tốt nhất của mình chỉ vì anh ta có cái thói kỳ quặc viết những câu thơ tồi chẳng?

Tuy nhiên người viết những câu thơ tồi sẽ nguy hiểm khi anh ta bắt đầu xuất bản tác phẩm của ông bạn thi sỹ của mình. Hãy tưởng tượng nhà bình luận có ảnh hưởng nhất về Picasso lại là một họa sỹ thậm chí đến mức không hiểu được các nhà ẩn tượng chủ nghĩa. Ông ta sẽ nói gì về các bức tranh của Picasso? Chắc hẳn đúng nguyên những điều Brod nói về các tiểu thuyết của Kafka: rằng chúng mô tả “những hình phạt khủng khiếp giành cho những ai không đi theo con đường đúng”.

4.

Max Brod đã sáng tạo ra hình ảnh của Kafka và hình ảnh tác phẩm của ông;

đồng thời ông cũng sáng tạo ra khoa Kafka-học. Dẫu các nhà Kafka-học muốn tách xa khỏi người cha của mình, họ vẫn không bao giờ ra khỏi được vùng đất ông đã giới hạn cho họ. Dẫu các bài viết của họ có đạt tới số lượng mênh mông, thì khoa Kafka-học, bằng vô số biến tấu, vẫn luôn triển khai nguyên một suy lý ấy, một sự tư biện ấy, càng ngày càng không còn dính dáng đến tác phẩm của Kafka, chỉ tự lấy mình mà nuôi sống mình. Bằng vô số lời tựa, lời bạt, ghi chú, tiểu sử, chuyên khảo, hội thảo đại học và luận đề, nó sản sinh ra và gìn giữ hình ảnh của Kafka, cho đến nỗi người tác giả mà độc giả biết đến dưới cái tên Kafka không còn là Kafka nữa mà là Kafka đã được Kafka-học hóa.

Tất cả những gì người ta viết về Kafka không phải là Kafka-học. Định nghĩa Kafka-học như thế nào đây? Bằng một sự trùng ngôn: khoa Kafka-học là luận văn nhằm Kafka-học hóa Kafka. Nhằm thay thế Kafka bằng Kafka đã Kafka-học hóa:

Noi gương Brod, khoa Kafka-học xem xét các cuốn sách của Kafka không phải trong bối cảnh lớn của lịch sử văn học (của lịch sử tiểu thuyết châu Âu) mà gần như riêng trong bối cảnh nhỏ tiểu sử. Trong chuyên khảo của mình, Boisdeffre và Albérès viện ra việc Proust từ chối cắt nghĩa nghệ thuật bằng tiểu sử, nhưng chỉ để nói rằng Kafka đòi hỏi một ngoại lệ đối với quy tắc này, các cuốn sách của ông “không thể tách rời với con người ông. Dẫu anh ta tên là Joseph K., Rohan, Samsa, Nhân viên đo đạc, Bendemann, Joséphine nữ ca sỹ, Người nhịn ăn hay Người làm trò đu, nhân vật trong các cuốn sách của ông chẳng là ai khác ngoài chính ngay Kafka.” Tiểu sử là chiếc chìa khoá chính để hiểu ý nghĩa của tác phẩm. Còn tệ hơn: ý nghĩa duy nhất của tác phẩm là làm một chiếc chìa khoá để hiểu tiểu sử.

Noi gương Brod, dưới ngòi bút của các nhà Kafka-học, tiểu sử của Kafka trở thành khoa thánh tích; lối cường điệu không thể quên được của Roman Karst khi ông kết thúc ở cuộc hội thảo tại Liblice năm 1963: “Franz Kafka đã sống và đã đau khổ vì chúng ta!”. Nhiều khoa thánh tích khác nhau: tôn giáo; vô thần: Kafka, kẻ tuần đạo của cô đơn; phái tả: Kafka “chuyên cần” dự các cuộc họp của những người vô chính phủ và “rất chăm chú theo dõi

cuộc Cách mạng 1917” (theo sự làm chứng của một người mắc chứng bịa đặt, cũng là dẫn ra, nhưng có chứng thực). Nhà thờ nào, cũng có những nguy tạo của nó: Đàm đạo của Gustave Janouch. Vị thánh nào, cũng có một cử chỉ hiến sinh tôn giáo: ý muốn của Kafka đòi hủy hết tác phẩm của mình.

Noi gương Brod, khoa Kafka-học trực xuất một cách có hệ thống Kafka ra khỏi lĩnh vực mỹ học: hoặc giả như là “nhà tư tưởng tôn giáo”, hoặc giả, về phía phái tả, như là người đặt lại nghi vấn về nghệ thuật, “thư viện lý tưởng của ông chỉ gồm toàn sách của các kỹ sư hay các người lái xe, và các nhà luật gia phát ngôn (cuốn sách của Deleuze và Guattari). Nó xem xét không chán các mối quan hệ của Kafka với Kierkegaard, Nietzsche, với các nhà thần học, nhưng lại chẳng biết gì đến các nhà tiểu thuyết và các nhà thơ. Ngay cả Camus, trong một tiểu luận, không nói về Kafka như một nhà tiểu thuyết, mà như một nhà triết học. Đối với các văn bản riêng tư và các tiểu thuyết của Kafka người ta đều đối xử theo cùng một cách, nhưng lại thích các văn bản riêng tư hơn: tôi nhặt hú họa bài tiểu luận về Kafka của Garaudy, bấy giờ còn là người mác-xít: ông ta dẫn các bức thư của Kafka ra 54 lần, nhặt ký của Kafka 45 lần, 35 lần cuốn Đàm đạo của Janouch, 20 lần từ các truyện ngắn, 5 lần từ cuốn Vụ án, 4 lần từ cuốn Lâu đài, cuốn Châu Mỹ thì không một lần nào.

Theo gương Brod, khoa Kafka-học không biết đến sự tồn tại của nghệ thuật hiện đại; cứ như Kafka không thuộc về thế hệ những nhà cách tân lớn, Stravinski, Webern, Bartók, Apollinaire, Musil, Joyce, Picasso, Braque, tất cả đều như ông sinh ra khoảng từ năm 1880 đến 1883. Trong những năm năm mươi, khi người ta đưa ra ý kiến về sự gần gũi của Kafka với Beckett, Brod đã lập tức phản đối: thánh Garta chẳng hề dính dáng gì đến thứ suy đồi ấy!

5) Khoa Kafka-học không phải là một lối phê bình văn học (nó không xem xét giá trị của tác phẩm: những phương diện cho đến lúc ấy còn bí ẩn của sinh tồn được tác phẩm bóc lộ ra, những cách tân mỹ học của nó đã làm đổi hướng sự tiến triển của nghệ thuật v.v...); khoa Kafka-học là một thứ chú giải. Với tư cách đó, nó chỉ biết nhìn thấy trong các tiểu thuyết của Kafka

những phúng dụ. Chúng có tính chất tôn giáo (Brod: Lâu đài = ân huệ của Chúa; nhân viên đo đạc = người Parsifal mới đi tìm cái thần thánh v.v., v.v.); chúng là phân tâm, là hiện sinh, là mác-xít (nhân viên đo đạc = biểu tượng của cách mạng, bởi anh toán tính chia lại đất đai theo một cách mới); chúng mang tính chính trị (Vụ án của Orson Welles); trong các tiểu thuyết của Kafka, khoa Kafka-học không đi tìm cái thế giới được một sức tưởng tượng mê mông biến đổi đi; nó dịch mã ra những thông điệp tôn giáo, nó đọc ra những bài ngụ ngôn triết học.

5.

“Garta là một vị thánh của thời chúng ta, một vị thánh chân chính.” Nhưng một vị thánh có thể đi nhà thổ không? Brod đã xuất bản nhật ký của Kafka có cắt duyệt đi đôi chút không chỉ những gì có ám chỉ đến các cô gái điếm mà tất cả những gì dính dáng đến chuyện giới tính. Khoa Kafka-học đã luôn phát biểu những nghi ngờ về tính chất nam giới của vị tác giả của họ, và thích thú đông dài về sự tuần đạo của bệnh bất lực của ông. Như vậy, từ lâu rồi, Kafka đã trở thành vị thánh bảo hộ của những người loạn thần kinh chức năng, những người trầm uất, những người mắc chứng biếng ăn, những người gầy còm, vị thánh bảo hộ của những kẻ gàn dở, những ả kiểu cách rởm và những kẻ cuồng loạn (ở Orson Welles, K. hét lên một cách cuồng loạn, trong khi các tiểu thuyết của Kafka là những tiểu thuyết ít cuồng loạn nhất trong toàn bộ lịch sử văn học).

Các nhà viết tiểu sử không biết rõ cuộc sống tình dục của chính vợ họ, nhưng họ tưởng biết rõ cuộc sống tình dục của Stendhal hay của Faulkner. Tôi chỉ dám nói về cuộc sống ấy của Kafka mỗi một điều này: đời sống tình dục (không quá dễ dãi) thời ông chẳng giống mấy với thời chúng ta; các cô gái trẻ ngày ấy không ngủ với trai trước khi cưới; đối với một người độc thân chỉ còn có hai khả năng: các bà đã có chồng trong các gia đình tử tế hay các người đàn bà dễ dãi ở các tầng lớp dưới: những chị bán hàng, vú em và, đương nhiên, các gái điếm.

Trí tưởng tượng trong các tiểu thuyết của Brod tìm lấy chất liệu cho mình ở nguồn thứ nhất, từ đó mà có những cảnh hứng dục kích động, lãng mạn (những vụ cầm chừng thăm thương, tự vẫn, ghen tuông bệnh lý) và vô tính

dục: “Phụ nữ nhằm khi tin rằng một người bạn tình chỉ coi trọng việc chiếm đoạt thể xác. Đây chỉ là một biểu tượng và còn xa lắm nó mới quan trọng ngang được với cái tình cảm đã biến đổi nó đi. Tất cả tình yêu của người đàn ông là nhằm chiếm được sự khoan dung (theo nghĩa đích thực của từ này) và lòng nhân từ của người đàn bà.” (Vương quốc thần diệu của tình yêu)

Tưởng tượng hứng dục trong các tiểu thuyết của Kafka, ngược lại, chỉ chuyên chú tìm chất liệu ở nguồn kia: “Tôi đi qua trước nhà thổ mà như đi qua trước nhà người yêu dấu.” (nhật ký, 1910, câu bị Brod duyệt cắt)

Các tiểu thuyết đầu thế kỷ XIX, tuy biết phân tích với tài năng bậc thầy mọi chiến lược yêu đương, lại vẫn che giấu chuyện tính dục và hành vi tính dục. Trong những thập niên đầu của thế kỷ chúng ta, tính dục bước ra khỏi cõi mù sương của niềm đam mê lãng mạn. Kafka là một trong những người đầu tiên (đương nhiên, cùng với Joyce) phát hiện ra nó trong các tiểu thuyết của ông. Ông không bóc lộ tính dục như là đất chơi giành riêng đám nhỏ những kẻ phóng đảng (theo lối hồi thế kỷ XVII), mà như là thực tại vừa tầm thường vừa căn bản trong cuộc sống mỗi con người. Kafka bóc lộ ra các phương diện hiện sinh của tính dục: tính dục chống lại tình yêu; sự lạ thường của người khác như là điều kiện, như là đòi hỏi của tính dục; tính nước đôi của tính dục: các khía cạnh kích thích cùng lúc gây kinh tởm của nó; sự vô nghĩa kinh khủng của nó mà chẳng hề làm giảm quyền lực đáng sợ của nó v.v.

Brod là một nhà lãng mạn. Ngược lại, ở cơ sở các tiểu thuyết của Kafka tôi nghĩ có thể nhận ra một thứ phản-lãng mạn sâu xa; nó hiển lộ ra khắp chỗ: trong cách Kafka nhìn thấy xã hội, cũng như trong cách ông cấu trúc một câu; nhưng có thể nguồn gốc của nó nằm ngay trong cách nhìn của Kafka đối với tính dục.

6.

Anh chàng Karl Rossmann (nhân vật chính của Châu Mỹ) bị đuổi khỏi nhà bố mẹ và gửi sang Mỹ vì vụ tai nạn ăn ở với người hầu gái khiến anh ta “trở thành bố”. Trước cuộc giao hoan: “Karl, ôi Karl của em!” người hầu gái kêu lên “trong khi anh ta thì chẳng nhìn thấy gì cả và lấy làm khó chịu

trong cái mớ chăn chiếu nóng sôi mà hình như cô ta đặc biệt dồn lại đẩy cho anh ta...” Rồi, cô “lay lấy anh, nghe tiếng tim anh đập, đưa ngực mình ra cho anh cũng nghe tiếng tim cô như vậy.” Rồi cô “sục vào giữa hai chân anh theo cái cách kinh tởm cho đến nỗi Karl phải ló đầu và cổ ra khỏi gối mà vùng vẫy.” Cuối cùng, “cô ấy bưng mình vào anh mấy lần, anh có cảm giác cô là một phần của chính anh và có thể chính vì thế mà một nỗi khốn quẫn kinh tởm xâm chiếm lấy anh.”

Cảnh giao hợp tầm thường đó là nguyên cớ của mọi sự sẽ tiếp diễn, trong cuốn tiểu thuyết. ý thức rằng số phận của ta bắt nguồn từ một nguyên cớ vô nghĩa thật đáng suy sụp tâm thần. Nhưng mọi phát hiện về một sự vô nghĩa bất ngờ cũng đồng thời là ngọn nguồn của cái hài. *Post coitum omne animal triste*. Kafka là người đầu tiên mô tả cái hài của nỗi buồn đó.

Cái hài của dục tính: ý tưởng không thể chấp nhận đối với những tín đồ thánh giáo cũng như đối với những kẻ tân - phóng đảng. Tôi nghĩ đến D.H. Lawrence, đến người ca ngợi éros ấy, người tuyên truyền cho sự giao hợp ấy, trong cuốn *Người tình* của phu nhân Chatterley, tìm cách phục hồi danh dự cho cái tính dục bằng cách làm cho nó trở thành trữ tình. Nhưng tính dục trữ tình thì còn đáng cười hơn là chủ nghĩa tình cảm trữ tình thế kỷ trước nhiều lắm.

Viên châu báu hứng dục của cuốn *Châu Mỹ* là Brunelda. Cô đã quyến rũ Federico Fellini. Từ lâu, ông đã mơ tưởng làm một bộ phim từ cuốn *Châu Mỹ*, và trong *Intervista* ông đã cho ta thấy cảnh phân vai cho bộ phim mơ tưởng đó: nhiều ứng cử viên khó có thể tin được đã thử vai Brunelda, do Fellini chọn với cái thú dỗi dằn ta thường biết ở ông. (Nhưng tôi nhấn mạnh: cái thú đó, Kafka cũng dỗi dằn như vậy. Bởi Kafka không có đau khổ vì chúng ta đâu! Ông đã lấy làm vui thú vì chúng ta!)

Brunelda, người nữ ca sỹ, cái cô nàng “rất đổi tể nhị” “mắc bệnh thấp khớp ở chân”. Brunelda có đôi bàn tay nhỏ bé, cầm đôi, “to béo quá mức”. Brunelda, ngồi, chân dạn ra, “găng sức ghê gớm lắm, đau đớn nhiều lắm và cứ phải thường dừng lại nghỉ” cúi xuống để “kéo lấy cho được cái mép phía trên đôi bít tất của mình”. Brunelda “vén chiếc áo váy của mình lên, dùng các đường viền váy mà lau khô mắt cho Robinson đang khóc”.

Brunelda không thể bước lên được hai hay ba bậc cấp và phải bế lên - cảnh tượng khiến Robinson xúc động cho đến nỗi, suốt đời, anh sẽ còn than thở mãi: “Ôi nàng đẹp biết chừng nào, người đàn bà ấy, nàng đẹp biết bao!” Brudelda đứng trong bồn tắm, trần truồng, được Delamarche tắm cho, than thở, rên rỉ. Brunelda nằm dài trong chính cái bồn tắm ấy, giận dữ và dùng nắm tay mà dấm vào nước. Brunelda mà hai người đàn ông mất hai tiếng đồng hồ mới đưa được xuống cầu thang để đặt nằm trên chiếc ghế bành có bánh xe lăn Karl sẽ đẩy đi qua suốt thành phố lớn đến một nơi bí mật, hẳn là một nhà thổ. Brunelda, trong chiếc xe ấy, phủ kín người một tấm khăn choàng, đến nỗi một viên cớm tưởng là một chiếc bao tải đựng khoai tây. Điều mới mẻ trong bức họa vẽ cái xấu to đùng ấy, là nó hấp dẫn; hấp dẫn một cách bệnh hoạn, hấp dẫn một cách lỗ bịch, nhưng mà hấp dẫn; Brunelda là một con quái vật của tính dục ở ranh giới của cái kinh tởm và cái kích thích, và những tiếng kêu thán phục của các người đàn ông không chỉ buồn cười (chúng là buồn cười, đương nhiên rồi, dục tính là buồn cười!) mà đồng thời còn hoàn toàn thật. Chẳng có gì đáng ngạc nhiên là Brod, kẻ thờ phụng lãng mạn phụ nữ, với ông giao hợp không phải là hiện thực mà là “biểu tượng của tình cảm”, chẳng có thể thấy chút gì là thật ở Brunelda, không một chút cái bóng của một kinh nghiệm có thật, mà chỉ là sự mô tả “những hình phạt khủng khiếp giành cho những ai không đi theo con đường đúng”.

Cảnh kích dục hay nhất Kafka đã viết, là ở chương ba cuốn Lâu đài: hành vi yêu đương giữa K. và Freida. Mới chỉ một giờ sau khi nhìn thấy cái “cô bé tóc hoe chẳng ra sao” đó, anh ta đã ôm siết lấy cô đằng sau cái quây “giữa những vũng bia và bao nhiêu thứ dơ bẩn khác trên sàn nhà”. Sự dơ bẩn: không thể tách rời với tính dục, với bản chất của nó.

Nhưng, liền ngay sau đó, trong cùng một đoạn văn, Kafka cho ta nghe thấy chất thơ của tính dục: ”ở đây, hằng giờ, hằng nhiều giờ trôi qua, nhiều giờ hơi thở trộn vào nhau, tim cùng nhịp đập, nhiều giờ liền K. không ngừng có cảm giác mình lạc bước, hay là anh đang ở xa hơn trong cái thế giới xa lạ không một ai trước anh ta từng đến, trong một thế giới xa lạ nơi thậm chí không khí không còn chút thành phần quê hương nào, nơi ta đến ngạt thở vì

những sự lạ thường và nơi ta chẳng thể làm gì được cả, ở giữa những quyền rũ diên rồ, ngoài việc tiếp tục đi mãi, lạc xa mãi.”

Độ dài của cuộc giao hợp biến thành ẩn dụ của một cuộc đi dưới một bầu trời những sự lạ thường. Tuy nhiên cuộc đi đó không phải là cái xấu; ngược lại, nó lôi kéo ta, nó mời gọi ta đi xa nữa, nó khiến ta say: nó là cái đẹp.

Vài dòng bên dưới: “anh ta quá hạnh phúc được giữ lấy Freida trong tay mình, quá hạnh phúc một cách đầy lo âu nữa bởi cứ ngỡ như Freida buông anh ta ra thì tất cả những gì anh có cũng đều từ bỏ anh hết”. Tức là kể cả tình yêu? Nhưng không, tình yêu thì không; nếu ta bị trừ bỏ và truất hết mọi thứ, thì một người đàn bà bé nhỏ mới biết đẩy thôi, ta ôm giữa các vũng bia, cũng đủ trở thành một vũ trụ - không có chút can dự nào của tình yêu.

8.

André Breton trong Tuyên ngôn của chủ nghĩa siêu thực của ông tỏ ra nghiêm khắc với nghệ thuật tiểu thuyết. Ông chê trách nó chất đầy một cách không cứu chữa được những điều tầm thường, xoàng xĩnh, tất cả những thứ trái ngược với chất thơ. Ông coi thường các cảnh miêu tả cũng như cái tâm lý học buồn chán của nó. Tiếp liền ngay sau vụ phê bình tiểu thuyết đó, là cuộc khen ngợi các giấc mơ. Rồi, ông tóm tắt lại: “Tôi tin ở sự chuyển dạng tương lai của hai trạng thái, bề ngoài trái ngược nhau đến thế, là mộng và thực, thành một thực tại tuyệt đối, thành cái siêu thực, nếu ta có thể gọi như vậy.”

Nghịch lý: “sự chuyển dạng của mộng và thực”, được các nhà siêu thực tôn xưng mà chẳng biết cách thực sự thực hiện trong một tác phẩm văn học lớn, kỳ thực đã có rồi và đích xác là ở trong chính cái thể loại họ gièm pha đó: trong các tiểu thuyết của Kafka viết vào thập niên trước.

Hết sức khó mô tả, định nghĩa, gọi tên cái lỗi tưởng tượng mà Kafka đã dùng để mê hoặc ta. Hợp nhất của mộng và thực, cái công thức mà Kafka đương nhiên không biết đó, xem ra có vẻ sáng rõ. Cũng như một câu khác của Lautréamont rất được các nhà siêu thực ưa thích nói về cái đẹp trong sự gặp gỡ ngẫu nhiên giữa chiếc ô và cái máy khâu: các sự vật càng xa lạ với nhau bao nhiêu thì nguồn sáng bắn ra từ sự tiếp xúc của chúng với nhau

càng thần diệu bấy nhiêu. Tôi thích nói về một chất thơ của sự bất ngờ; hay về vẻ đẹp như là niềm ngạc nhiên thường trực. Hoặc giả sử dụng, làm tiêu chuẩn của giá trị, khái niệm mật độ: mật độ của sự tưởng tượng, mật độ của những cuộc gặp gỡ không chờ đợi. Cái cảnh, tôi đã dẫn ra ở trên, về cuộc giao hợp giữa K. và Freida là một ví dụ về mật độ chóng mặt đó: đoạn văn ngắn, chỉ gần một trang, bao gộp ba khám phá hiện sinh hoàn toàn khác nhau (cái tam giác hiện sinh của tính dục) khiến ta kinh ngạc về sự nối tiếp tức thì của chúng: sự dơ bẩn; vẻ đẹp đến say người của sự lạ thường; và niềm nuối tiếc cảm động và lo âu.

Cả chương thứ ba là một cơn lốc những bất ngờ: cuộc gặp gỡ đầu tiên của K. và Freida trong một quán trọ; cuộc đối thoại hiện thực kỳ lạ của vụ quyến rũ được ngụ ý vì có mặt người thứ ba (Olga); mô-típ lỗ thủng ở cánh cửa (mô-típ tầm thường nhưng vượt ra ngoài sự giống như thực kinh nghiệm chủ nghĩa) qua đó K. nhìn thấy Klammer ngủ sau chiếc bàn giấy của ông ta; đám người ở nhảy với Olga; sự hung dữ kỳ dị của Freida cầm một cây roi mà đuổi họ đi và họ vâng lời một cách sợ hãi kỳ dị; người chủ quán bước vào trong khi K. trốn bằng cách nằm dài ra sau chiếc quầy hàng; Freida đến và phát hiện ra K. đang nằm ngay dưới đất và chối với người chủ quán là chẳng có ai ở đây cả (trong khi đưa bàn chân yếm vuốt ve lên ngực K.); cuộc làm tình bị tiếng gọi của Klammer, vừa thức dậy, ở sau cánh cửa cắt đứt; hành động can đảm lạ lùng của Freida hét lên với Klammer “Tôi đang ở với “chàng nhân viên đo đạc” đây!”; và rồi, cực điểm (đến đây, ta hoàn toàn vượt ra khỏi sự giống như thực kinh nghiệm chủ nghĩa): ở phía trên họ, trên quầy hàng, hai người giúp việc đang ngồi; chúng theo dõi họ trong suốt thời gian đó.

Hai người giúp việc ở tòa lâu đài quả là sự khám phá mang tính thơ lớn nhất của Kafka, kỳ công của sự tưởng tượng của ông; không chỉ vì sự tồn tại vô cùng đáng kinh ngạc của nó, mà hơn nữa, đầy đặc ý nghĩa: đây là những tên đe dọa phát giác khốn khổ, những kẻ quấy rầy; nhưng chúng cũng đại diện cho toàn bộ cái “hiện đại tính” đáng sợ của thế giới lâu đài: chúng là bom cốm, phóng viên, phó nháy: viên chức của cuộc hủy hoại hết sạch đời sống riêng tư; chúng là những tên hề ngây thơ đi qua sân khấu của

tấn kịch; nhưng chúng cũng là những kẻ nhìn trộm tà dâm mà sự hiện diện phả vào toàn bộ cuốn tiểu thuyết cái hơi hướng tính dục của một sự lằng lộn chung chạ dơ bẩn và hài hước kiểu Kafka.

Song nhất là: việc sáng chế ra hai kẻ giúp việc ấy như một chiếc đòn bẩy đưa câu chuyện lên cái lĩnh vực ở đó mọi thứ đều thực và phi thực, khả dĩ và bất khả dĩ một cách kỳ lạ. Chương mười hai: K., Freida và hai người giúp việc của họ tạm trú trong một lớp học sơ cấp mà họ đã biến thành phòng ngủ. Cô giáo và đám học sinh vào lớp đúng lúc cái hộ kỳ quặc đó bắt đầu làm vệ sinh buổi sáng; đằng sau những tấm chăn treo trên các xà ngang, họ đang mặc lại quần áo, trong khi bọn trẻ, thích thú, kích thích vì tò mò, thóc mách (cả chúng cũng nhìn trộm) đang theo dõi họ. Thật còn hơn cuộc gặp gỡ giữa một chiếc ô với một cái máy khâu. Đây là cuộc gặp gỡ bất lịch sự một cách lộng lẫy của hai không gian: một lớp học sơ cấp và một phòng ngủ.

Cảnh mang tính thơ hài hước mênh mông này (đáng đứng ở hàng đầu của một bộ hợp tuyển nghệ thuật tiểu thuyết hiện đại) là không thể nào tưởng tượng được vào thời kỳ trước Kafka. Hoàn toàn không tưởng tượng được. Tôi nhấn mạnh thế để nói lên tất cả tính triệt để cuộc cách mạng mỹ học của Kafka. Tôi nhớ lại một cuộc nói chuyện, hai mươi năm trước, với Gabriel Garcia Marquez, ông bảo tôi: “Chính Kafka đã làm cho tôi hiểu là có thể viết khác đi.” Nói cách khác, điều đó có nghĩa là: vượt qua biên giới của cái giống như thật; không phải để trốn khỏi thế giới thực (theo kiểu các nhà lãng mạn) mà để hiểu thấu nó hơn.

Bởi vì, thấu hiểu thế giới thực vốn là nằm trong chính định nghĩa của tiểu thuyết; nhưng làm thế nào thấu hiểu được nó và cùng lúc mãi mê với một trò tưởng tượng phóng túng mê hồn? Làm sao có thể nghiêm nhặt trong sự phân tích thế giới đồng thời lại tự do một cách vô trách nhiệm trong những mơ mộng hão huyền có tính trò chơi? Làm sao thống nhất được hai mục đích không tương hợp ấy? Kafka đã giải câu đố rộng lớn đó. Ông đã mở ra lỗ hổng trên bức tường của sự giống như thật, cái lỗ hổng qua đó nhiều người khác đã đi theo ông, mỗi người theo cách của mình: Fellini, Marquez, Fuentes, Rushdie. Và nhiều người, nhiều người khác.

Thôi thì quăng đi, cái vị thánh Garta! Chiếc bóng bị hoạn của ông đã che mất một trong những nhà thơ lớn nhất của tiểu thuyết mọi thời đại.

(Nhà xuất bản Văn hoá thông tin- Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001)

[1] *Lời (La parole): đây ý nói là lời Chúa. Như trong Kinh thánh viết: Lời Chúa là lẽ thật.*

Milan Kundera

NHỮNG DI CHÚC BỊ PHẢN BỘI

Người dịch: Nguyễn Ngọc - Nhà xuất bản Văn hoá thông tin

Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001

Phần thứ ba

Ứng tác kính tặng Stravinski

Tiếng gọi của quá khứ

Trong một hội thảo trên đài phát thanh, năm 1931, Schönberg nói về các bậc thầy của mình: "in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter Beethoven, Wagner, Brahms", "thứ nhất là Bach và Mozart; thứ hai là Beethoven, Wagner, Brahms". Trong những câu súc tích, có tính chất châm ngôn, ông nói tiếp những gì ông đã học được ở năm nhà soạn nhạc ấy.

Tuy nhiên giữa những điều nói về Bach và những điều nói về những người khác, có một sự khác biệt rất lớn: ở Mozart, chẳng hạn, ông học "nghệ thuật những câu có độ dài không bằng nhau" hay "nghệ thuật sáng tạo ra những ý tưởng thứ yếu", nghĩa là một sự khéo léo hoàn toàn cá nhân chỉ thuộc về chính Mozart. ở Bach, ông khám phá ra những nguyên lý từng cũng là những nguyên lý của toàn bộ nền âm nhạc trong nhiều thế kỷ trước Bach: thứ nhất, "nghệ thuật phát minh ra những chùm nốt sao cho chúng có thể tự hòa đệm vào nhau", và thứ hai, "nghệ thuật sáng tạo ra toàn bộ từ một hạt nhân duy nhất", "die Kunst, alles aus einem zu erzeugen". Toàn bộ cuộc cách mạng của hệ nhạc mười hai âm có thể được xác định trong hai câu của Schönberg tóm tắt bài học ông nhận được của Bach: trái với âm nhạc cổ điển và âm nhạc lãng mạn, được cấu thành trên sự xen kẽ các chủ đề âm nhạc khác nhau cái này nối tiếp cái kia, một bản fuga của Bach cũng như một tác phẩm nhạc mười hai âm, từ mở đầu cho đến kết thúc, đều được phát triển từ một hạt nhân duy nhất, vừa là giai điệu vừa đồng thời là hòa đệm.

Hai mươi ba năm sau, khi Roland Manuel hỏi Stravinski: "Những mối quan tâm hàng đầu của ông hiện nay là gì?", ông trả lời: "Guillaume de Machaut, Henri Isaac, Dufay, Pérotin và Webern." Đây là lần đầu tiên một nhà soạn

nhạc tuyên bố rõ tầm quan trọng mệnh mông của nền âm nhạc các thế kỷ XII, XIV và XV và kéo chúng lại gần âm nhạc hiện đại (âm nhạc của Webern).

Mấy năm sau, Glenn Gould tổ chức ở Mạc Tư Khoa một cuộc hòa nhạc cho các sinh viên nhạc viện; sau khi chơi Webern, Schönberg và Krenek, ông phát biểu với thính giả một lời bình ngắn và ông bảo: "Lời khen ngợi tốt đẹp tôi có thể giành cho loại nhạc này là nói rằng những nguyên lý ta có thể tìm thấy trong đó không hề mới, chúng đã có ít nhất 500 năm"; rồi ông tiếp tục với ba bản fuga của Bach. Đó là một sự khiêu khích được cân nhắc kỹ: chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, học thuyết chính thống lúc bấy giờ ở Nga, chống lại chủ nghĩa hiện đại nhân danh âm nhạc truyền thống; Glenn Gould muốn chỉ ra rằng những cội rễ của âm nhạc hiện đại (bị cấm ở nước Nga cộng sản) ăn sâu hơn nhiều so với những gốc rễ của nền âm nhạc chính thống của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa (kỳ thực chỉ là một sự bảo tồn giả tạo chủ nghĩa lãng mạn âm nhạc).

Hai hiệp

Lịch sử âm nhạc châu Âu có tuổi gần một thiên niên kỷ (nếu tôi coi những bước khởi đầu của nó là ở những thử nghiệm phức điệu nguyên thủy). Lịch sử tiểu thuyết châu Âu (nếu tôi coi khởi đầu của nó là tác phẩm của Rabelais và Cervantès) có tuổi gần 400 năm. Khi tôi nghĩ đến hai lịch sử ấy, tôi không thể xóa bỏ được cảm giác là chúng đã diễn ra theo những nhịp độ giống nhau, có thể nói, chia làm hai hiệp. Những chỗ ngắt giữa các hiệp, trong lịch sử âm nhạc và lịch sử tiểu thuyết, không đồng bộ. Trong lịch sử âm nhạc, chỗ ngắt trải dài suốt thế kỷ XVIII (đỉnh điểm tượng trưng của phần nửa đầu là ở tác phẩm Nghệ thuật fuga của Bach, bắt đầu phần nửa thứ hai là ở các tác phẩm của những nhà cổ điển đầu tiên); chỗ ngắt trong lịch sử tiểu thuyết đến muộn hơn đôi chút: giữa thế kỷ XVIII và XIX, tức là giữa một bên là Laclos, Sterne và bên kia là Scott và Balzac. Sự không đồng bộ đó chứng tỏ các nguyên nhân sâu xa chi phối nhịp điệu của lịch sử các nghệ thuật không phải là những nguyên nhân xã hội, chính trị, mà mỹ học: gắn liền với tính chất nội tại của nghệ thuật này hay nghệ thuật nọ; cứ như là nghệ thuật tiểu thuyết, chẳng hạn, chứa đựng hai khả năng (hai cách

là tiểu thuyết khác nhau) không thể khai thác cùng một lúc, song song, mà phải là nối tiếp nhau, cái này sau cái kia.

Ý tưởng ẩn dụ về hai hiệp đến với tôi ngày trước trong một cuộc trò chuyện bạn bè và không hề có ý định mang tính khoa học; đây là một kinh nghiệm tâm thường, sơ đẳng, hiển nhiên một cách ngây thơ: trong lĩnh vực âm nhạc và tiểu thuyết, tất cả chúng ta đều được giáo dục trong mỹ học của hiệp hai. Một bản nhạc lễ nhà thờ của Ockeghem hay bản Nghệ thuật fuga của Bach đối với một người mê nhạc trung bình cũng khó hiểu như âm nhạc của Webern. Dầu các cốt truyện của chúng có hấp dẫn đến đâu, các cuốn tiểu thuyết thế kỷ XVIII cũng khiến người đọc e ngại vì hình thức của chúng, cho đến nỗi chúng được biết tới qua những chuyển thể điện ảnh (ở đây chúng bị biến dạng không tránh được cả về tinh thần lẫn hình thức) hơn là qua văn bản. Các cuốn sách của nhà tiểu thuyết nổi tiếng nhất thế kỷ XVIII, Samuel Richardson, không thể tìm thấy ở các hiệu sách và hầu như bị lãng quên. Balzac, ngược lại, ngay khi có thể có vẻ đã cũ, bao giờ cũng dễ đọc, hình thức của ông có thể hiểu được, quen thuộc với độc giả, và hơn thế nữa, hình thức ấy chính là kiểu mẫu của hình thức tiểu thuyết.

Hố ngăn cách giữa hai hiệp là nguyên nhân của vô số những sự hiểu lầm. Nabokov, trong cuốn sách của ông viết về Cervantès, đưa ra một nhận định tiêu cực một cách khiêu khích về cuốn Don Quichotte: một cuốn sách được đánh giá quá cao, ngây ngô, lặp lại, và đầy đặc một sự tàn bạo không thể chịu nổi và khó tin; sự "tàn bạo gớm ghiếc" đó khiến cho cuốn sách ấy là một trong những cuốn sách "nghiệt ngã nhất và dã man nhất từng được viết ra"; anh chàng Sancho tội nghiệp, bị đánh đòn hết trận này đến trận khác, ít nhất năm lần mất hết toàn bộ răng. Vâng, Nabokov có lý: Sancho mất quá nhiều răng, nhưng chúng ta đâu có đang ở chỗ Zola, nơi sự tàn bạo, được mô tả chính xác và chi tiết, trở thành tư liệu thật về một thực trạng xã hội; với Cervantès, ta ở trong một thế giới được sáng tạo nên bằng các phù phép của người kể chuyện hư cấu, cường điệu và mặc sức cho những sự ngông cuồng và quá đáng lôi đi; ba trăm cái răng bị đánh gãy của Sancho, cũng như mọi thứ trong cuốn tiểu thuyết này, chớ nên hiểu nguyên si từng chữ một. "Thưa bà, một chiếc xe lăn vừa lăn qua trên người cô con gái bà! -

Tốt, tốt, tôi đang ở trong bồn tắm. Luồn nó qua dưới khe cửa vào đây hộ tôi." Câu đùa cũ ở Séc thời nhỏ của tôi ấy, có nên lập một bản án kết tội sự tàn bạo đối với nó? Tác phẩm mang tính sáng lập vĩ đại của Cervantès thậm chí đượm tinh thần của sự không nghiêm túc, cái tinh thần, về sau, đã bị nền mỹ học của hiệp hai, bị sự đòi hỏi phải giống thật của nó, làm cho trở thành không thể hiểu được.

Hiệp hai không chỉ che lấp hiệp đầu, nó còn đẩy lùi hiệp đầu đi; hiệp đầu trở thành sự căn rút lương tâm của tiểu thuyết và nhất là của âm nhạc. Tác phẩm của Bach là ví dụ nổi tiếng nhất về điều này: sự nổi tiếng của Bach lúc còn sống; sự lãng quên đối với ông sau khi ông chết (sự lãng quên dài nửa thế kỷ); cuộc tái khám phá chậm chạp Bach suốt cả thế kỷ XIX. Beethoven là người duy nhất, vào cuối đời (tức là sáu mươi năm sau cái chết của Bach) hầu như đã thành công trong việc sáp nhập kinh nghiệm của Bach vào nền mỹ học âm nhạc mới (những cố gắng lặp đi lặp lại của ông để đưa fuga vào sonate), trong khi, sau Beethoven, các nhà lãng mạn càng sùng bái Bach, thì, do tư tưởng cấu trúc của họ, họ càng xa rời ông. Để làm cho ông dễ tiếp nhận hơn người ta đã chủ quan hóa, tình cảm hóa ông đi (các bản chuyển biên nổi tiếng của Busoni); rồi, phản ứng lại sự lãng mạn hóa ấy, người ta lại muốn tìm lại âm nhạc của ông đúng như nó được chơi từ thời ông, điều đó dẫn đến những cách diễn tấu đặc biệt nhặt nhẻo. Một khi đã đi qua bãi sa mạc của sự lãng quên, dường như âm nhạc của Bach lúc nào cũng giữ khuôn mặt bị che phủ đi mất một nửa.

Lịch sử như một phong cảnh lộ ra từ sương mù

Thay vì nói về sự lãng quên Bach, tôi có thể lật ngược ý tưởng của tôi lại và nói: Bach là nhà soạn nhạc lớn đầu tiên, bằng sức nặng mệnh mông của tác phẩm của mình, đã buộc công chúng chú ý tới âm nhạc của mình đầu nó đã thuộc về quá khứ. Sự kiện trước đây chưa hề có, bởi vì cho đến thế kỷ XIX, xã hội hầu như chỉ chuyên sống với duy nhất âm nhạc đương đại. Nó không có sự tiếp xúc sống động với quá khứ âm nhạc: ngay cả khi các nhạc sỹ có nghiên cứu (rất hiếm) âm nhạc các thời đại trước, họ cũng không có thói quen trình diễn nó trước công chúng. Chính trong suốt thế kỷ XIX âm nhạc quá khứ mới bắt đầu sống lại bên cạnh âm nhạc đương đại và từng

bước chiếm nhiều vị trí hơn, đến mức sang thế kỷ XX tương quan giữa hiện tại và quá khứ đảo ngược lại: người ta nghe âm nhạc các thời đại xưa nhiều hơn nghe âm nhạc đương đại, và cuối cùng ngày nay nó gần như hoàn toàn biến mất khỏi các phòng hòa nhạc.

Như vậy Bach là nhà soạn nhạc đầu tiên in đậm ảnh hưởng của mình lên ký ức hậu thế; với ông, châu Âu thế kỷ XIX đã khám phá ra không chỉ một phần quan trọng của quá khứ âm nhạc, nó còn khám phá cả lịch sử âm nhạc. Bởi đối với nó, Bach không phải là một quá khứ bất kỳ nào đó, mà là một quá khứ căn bản khác hẳn với hiện tại; như vậy thời gian của âm nhạc tức khắc hiện ra (và lần đầu tiên) không phải như một sự nối tiếp đơn giản các tác phẩm, mà như một sự nối tiếp những biến đổi, những thời đại, những mỹ học khác nhau.

Tôi thường hình dung ra ông, vào cái năm ông mất, chính xác là vào đúng giữa thế kỷ XVIII, cái nhìn mờ đục, cúi xuống trên bản Nghệ thuật fuga của mình, trong sự nghiệp của ông (vốn gồm nhiều khuynh hướng) bản nhạc này đại diện cho khuynh hướng thẩm mỹ cổ hơn cả, xa lạ với thời đại của ông lúc bấy giờ đã hoàn toàn quay lưng lại với nhạc phức điệu, hướng về một phong cách đơn giản, thậm chí sơ lược, thường gần gũi với phù phiếm và nghèo nàn.

Như vậy tình thế lịch sử của tác phẩm Bach biểu lộ điều mà các thế hệ đến sau đang quên, tức là lịch sử không nhất thiết là một con đường đi lên (về phía phong phú hơn, có văn hóa hơn), rằng các đòi hỏi của nghệ thuật có thể trái ngược với các đòi hỏi của ngày hôm nay (của một thứ hiện đại này hay hiện đại nọ) và rằng cái mới (cái duy nhất, cái không thể bắt chước, cái chưa từng nói ra) có thể nằm ở một hướng khác với hướng được mọi người coi là do sự tiến bộ vạch ra. Quả vậy, cái tương lai mà Bach có thể đọc thấy trong nghệ thuật của những người đồng thời với ông và những người em út của ông, trong mắt ông hẳn giống như một sự sụp đổ. Khi, vào cuối đời, ông chỉ chuyên tập trung vào nhạc phức điệu thuần túy, ông đã quay lưng lại với thị hiếu thời đại và những nhà soạn nhạc - con đẻ của ông; đấy là một hành vi ngờ vực đối với lịch sử, một sự từ chối im lặng đối với tương lai.

Bach: ngã tư kỳ lạ của những khuynh hướng và những bài toán lịch sử của âm nhạc. Vài trăm năm trước ông, từng có một ngã tư như vậy trong tác phẩm của Monteverdi: đây là nơi gặp gỡ giữa hai mỹ học đối nghịch (Monteverdi gọi chúng là *prima* và *seconda pratica*[1] cái thứ nhất cơ sở trên nhạc phức điệu bác học, cái kia diễn cảm theo cách lập chương trình, cơ sở trên nhạc một bè) và như vậy biểu hiện trước bước chuyển từ hiệp thứ nhất sang hiệp thứ hai.

Một ngã tư kỳ lạ khác của các khuynh hướng lịch sử: tác phẩm của Stravinski. Quá khứ nghìn năm của âm nhạc, suốt thế kỷ XIX chậm rãi thoát ra từ sương mù của lãng quên, đột ngột hiện lên, vào khoảng giữa thế kỷ chúng ta (hai trăm năm sau cái chết của Bach) như một phong cảnh tràn ngập ánh sáng, trải rộng mênh mông; thời khắc duy nhất khi tất cả lịch sử âm nhạc có thể nắm lấy, có thể sử dụng toàn bộ (nhờ có những nghiên cứu mang tính biên soạn lịch sử, nhờ có các phương tiện kỹ thuật, nhờ có ra-đi-ô, các đĩa hát), mở rộng toàn bộ cho những tìm tòi khảo sát ý nghĩa của nó; dường như cái thời khắc đại tổng kết đó tìm thấy tượng đài của mình trong tác phẩm của Stravinski.

Tòa án tình cảm

Trong cuốn *Biên niên sử đời tôi* (1935) Stravinski nói: âm nhạc "không thể biểu hiện bất cứ cái gì hết: một tình cảm, một thái độ, một trạng thái tâm lý". Khẳng định đó (chắc chắn là có phóng đại, bởi làm sao phủ nhận âm nhạc có thể gây nên những tình cảm?) được nói rõ và diễn đạt tinh vi hơn mấy dòng sau đó: lý do tồn tại của âm nhạc, Stravinski nói, không nằm ở khả năng biểu hiện các tình cảm. Thật lạ lùng là thái độ đó của Stravinski đã gây ra những sự tức giận đến chừng nào.

Niềm tin chắc rằng, trái với ý kiến của Stravinski, lý do tồn tại của âm nhạc là biểu hiện các tình cảm hẳn nhiên là lúc nào cũng có, nhưng nó trở thành đặc trưng, được nhất trí chấp nhận và coi là đương nhiên, ở thế kỷ XVIII; Jean-Jacques Rousseau đã phát biểu ý kiến này đơn giản một cách tàn nhẫn: âm nhạc, cũng như mọi nghệ thuật khác, bắt chước thế giới thật, nhưng theo một cách đặc thù: "nó không biểu thị trực tiếp các sự vật, mà kích thích trong tâm hồn những chuyển động giống như ta cảm thấy khi

nhìn thấy những sự vật ấy. Điều đó đòi hỏi một cấu trúc nhất định của tác phẩm âm nhạc; Rousseau: "Mọi âm nhạc chỉ có thể gồm có ba thứ này: giai điệu hay khúc ca, hòa âm hay bè, cách đi bè hay nhịp." Tôi nhấn mạnh: hòa âm hay bè; điều đó có nghĩa là mọi thứ đều phụ thuộc vào giai điệu; nó là chủ yếu, hòa âm chỉ là một thứ bè đơn giản "có rất ít quyền lực trên tâm hồn con người".

Học thuyết của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, hai thế kỷ sau, sẽ bóp nghẹt trong suốt hơn nửa thế kỷ nền âm nhạc ở Nga cũng không khăng định điều gì khác hơn. Người ta trách mắng các nhà soạn nhạc gọi là hình thức chủ nghĩa đã coi thường giai điệu (người đứng đầu hệ tư tưởng Jdanov bất bình vì nhạc của họ không thể huyết sáo được khi ra khỏi phòng hòa nhạc); người ta cổ vũ họ biểu hiện "tất cả thang bảng tình cảm con người" (âm nhạc hiện đại, kể từ Debussy bị đả kích vì bất lực trong việc này); người ta coi năng lực biểu hiện các tình cảm do hiện thực gây nên ở con người (hoàn toàn giống như Rousseau) là "chủ nghĩa hiện thực" của âm nhạc. (Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong âm nhạc: các nguyên lý của hiệp hai biến thành giáo điều để ngăn chặn chủ nghĩa hiện đại.)

Phê phán nghiêm khắc và sâu sắc nhất đối với Stravinski là của Theodor Adorno trong cuốn sách nổi tiếng Triết học của nền âm nhạc mới (1949). Adorno mô tả tình thế của âm nhạc như một bãi chiến trường đấu tranh chính trị: Schonberg, nhân vật chính diện, đại diện cho tiến bộ (dẫu có là một sự tiến bộ có thể nói là bi kịch, trong một thời đại mà người ta không còn có thể tiến tới được nữa), và Stravinski, nhân vật phản diện, đại diện cho phục hưng. Sự từ chối của Stravinski coi lý do tồn tại của âm nhạc nằm ở việc tự thú chủ quan, trở thành mục tiêu phê bình của Adorno; cơn cuồng nộ "phản tâm lý học" ấy, theo ông ta, là một hình thức của sự "dừng dừng đối với thế giới"; ý muốn của Stravinski khách quan hóa âm nhạc là một thứ thỏa thuận ngầm với xã hội tư bản đề nát cái chủ quan của con người; bởi vì "cái mà âm nhạc của Stravinski ca tụng chính là sự tiêu diệt cá nhân không hơn không kém".

Ernest Ansermet, một nhạc sỹ xuất sắc, chỉ huy dàn nhạc và là một trong những người đầu tiên diễn tấu các tác phẩm của Stravinski ("một trong

những người bạn trung thành nhất và tận tụy nhất của tôi", Stravinski nói trong cuốn Biên niên sử đời tôi) về sau đã trở thành người phê phán ông hết sức khắt khe. Theo Ansermet, chính "hoạt động cảm xúc tiềm tàng trong tâm hồn con người... mãi mãi là ngọn nguồn của âm nhạc"; "bản chất đạo đức học" của âm nhạc nằm trong sự biểu hiện của "hoạt động xúc cảm" ấy; Stravinski, là "người từ chối dẫn thân con người mình vào hành vi biểu hiện âm nhạc", âm nhạc "như vậy không còn là một biểu hiện mỹ học của đạo đức học con người"; cho nên, chẳng hạn, tác phẩm Nhạc lễ của ông không phải là sự biểu hiện, mà là chân dung của lễ nhà thờ, nó cũng rất có thể do một nhạc sỹ phi tôn giáo viết ra, và do đó, nó chỉ mang lại một "tình cảm tôn giáo giả tạo"; tránh né lý do tồn tại đích thực của âm nhạc như vậy (bằng cách thay thế sự tự thú bằng các chân dung) Stravinski rõ ràng đã không làm tròn bốn phận đạo đức học của mình.

Vì sao lại có sự hăng say đến vậy? Có phải di sản quá khứ, chủ nghĩa lãng mạn trong chúng ta đang chống lại sự phủ nhận quan trọng nhất, phủ nhận sạch đối với nó không? Stravinski có xúc phạm đến một nhu cầu hiện sinh giấu kín trong mỗi con người chẳng? Nhu cầu coi những đôi mắt đắm lệ tốt hơn mắt khô, bàn tay đặt trên trái tim tốt hơn bàn tay đặt trong túi, lòng tin tốt hơn hoài nghi, say đắm tốt hơn bình tâm, tự thú tốt hơn hiểu biết chẳng? Ansermet chuyển từ phê phán âm nhạc sang phê phán tác giả: nếu Stravinski "không mà cũng không hề có ý định đem âm nhạc của mình làm một hành vi biểu hiện của chính mình, đấy không phải là vì tự nguyện, mà vì một hạn chế trong bản chất của ông, bởi sự thiếu tự chủ trong hoạt động xúc cảm của ông (nếu không nói là vì sự nghèo nàn về mặt tâm hồn chỉ có thể chấm dứt khi ông ta có một cái gì đó để mà yêu).

Đồ chết tiệt! Là người bạn trung thành nhất, ông ta biết gì, Ansermet, về sự nghèo nàn về tâm hồn của Stravinski? Là bạn tận tụy nhất, ông ta biết gì về khả năng tình yêu của ông ấy? Và ông ta tìm được ở đâu vậy niềm tin chắc rằng con tim là cao hơn về mặt đạo đức so với trí óc? Chẳng phải người ta phạm phải những điều đê tiện cả với sự tham gia của con tim cũng như không có nó đấy sao? Chẳng phải bọn người cuồng tín, tay vấy đầy máu, đều có thể khoe rằng chúng có một "hoạt động xúc cảm" lớn đó sao? Đến

một ngày nào đó người ta có thôi được cái thứ tòa án xử dị giáo tình cảm ngu xuẩn này, cái thứ khủng bố của con tim này không?

Cái gì là nông cạn, cái gì là sâu sắc?

Các chiến sỹ của con tim tấn công Stravinski, hoặc là, để cứu lấy âm nhạc của ông, cố tách nó ra khỏi các khái niệm "sai lầm" của tác giả. Thiện ý "cứu lấy" âm nhạc khỏi các nhà soạn nhạc có khả năng không có con tim, rất thường được giành cho các nhạc sỹ thuộc hiệp thứ nhất, kể cả Bach: "Những kẻ kế nghiệp trong thế kỷ XX sợ hãi trước sự phát triển của ngôn ngữ âm nhạc (đây là nhằm vào Stravinski, người đã từ chối đi theo trường phái nhạc mười hai âm, M.K.) và tưởng cứu vãn sự căn cỗi của mình bằng cái họ gọi là "trở về với Bach" đã nhầm lẫn sâu sắc về âm nhạc của ông này; họ dám cả gan trình bày nền âm nhạc của ông như là một âm nhạc "khách quan" tuyệt đối, không có ý nghĩa gì khác ngoài tính nhạc thuần túy [...] chỉ những lối biểu diễn máy móc, ở một thời kỳ chủ nghĩa thuần túy hèn hạ nào đó, mới khiến người ta nghĩ rằng âm nhạc nhạc khí của Bach là không mang tính chủ quan và diễn cảm." Tôi đã nhấn mạnh các từ chứng tỏ tính chất hăng say trong bài viết này của Antoine Goléa năm 1963.

Tình cờ, tôi đọc thấy một bài bình luận nhỏ của một nhà âm nhạc học khác; bài nói về một người đồng thời lớn của Rabelais, là Clément Janequin, và các bản nhạc gọi là "mô tả" của ông, chẳng hạn Tiếng chim hót hay Những lời ba hoa của các bà: ý định "cứu vãn" cũng giống như vậy (tôi nhấn mạnh các từ - chìa khóa): "Các bản nhạc ấy, tuy vậy, vẫn khá nông cạn. Thế mà, Janequin là một nghệ sỹ toàn vẹn hơn nhiều, bởi ngoài những thiên tư ý nhị không thể chối cãi, ta còn thấy ở ông một chất thơ êm dịu, một nhiệt tâm mạnh mẽ trong sự biểu thị các tình cảm... Đây là một nhà thơ tinh tế, nhạy cảm với những vẻ đẹp của thiên nhiên; ông còn là một người ngợi ca phụ nữ không ai sánh bằng, ông tìm được những giọng âu yếm, thán phục, kính trọng để nói về người phụ nữ..."

Hãy nhớ kỹ từ vựng: các cực của cái thiện và cái ác được chỉ bằng tính từ nông cạn và tính từ đối nghịch ẩn nghĩa của nó: sâu sắc. Nhưng các bản nhạc "mô tả" của Janequin có đúng là nông cạn không? Trong một vài bản nhạc ấy, Janequin ghi lại những âm thanh phi - nhạc (tiếng chim hót, tiếng

phụ nữ trò chuyện, tiếng nói huyền thuyên ngoài đường, các tiếng ồn trong một cuộc săn hay một trận đánh v.v) bằng các phương tiện âm nhạc (bằng giọng hát hợp xướng); sự "mô tả" đó được xử lý theo lối phức điệu. Kết hợp một lối sao chép "tự nhiên chủ nghĩa" (mang lại cho Janequin những âm vang mới tuyệt diệu) với một phức điệu bác học, tức là sự kết hợp giữa hai cực gần như xung khắc, thật mê hồn: đây là một nghệ thuật tinh tế, giàu tính trò chơi, vui tươi và đầy hài hước.

Thế mà: diễn từ tình cảm lại đặt các từ "tinh tế", "trò chơi", "vui tươi", "hài hước" đối nghịch với sâu sắc. Nhưng cái gì là nông cạn và cái gì là sâu sắc? Đối với người phê phán Janequin, các "thiên tư ý nhị", sự "mô tả" là nông cạn; còn sâu sắc là "nhiệt tâm mạnh mẽ trong sự biểu thị các tình cảm", những "giọng điệu âu yếm, thán phục, kính trọng" đối với người phụ nữ. Tức là cái gì động đến tình cảm thì sâu sắc. Nhưng người ta có thể định nghĩa sâu sắc theo cách khác: sâu sắc là cái gì chạm đến bản chất. Vấn đề Janequin chạm đến trong những bản nhạc này là vấn đề có tính bản thể cơ bản của âm nhạc: vấn đề mối quan hệ giữa tiếng ồn và âm thanh mang tính nhạc.

Âm nhạc và tiếng ồn

Khi con người sáng tạo ra một âm thanh mang tính nhạc (bằng cách hát hay chơi một loại đàn) anh ta đã chia thế giới âm nhạc ra làm hai phần hoàn toàn tách biệt: phần các âm thanh nhân tạo và phần các âm thanh tự nhiên. Trong âm nhạc của mình, Janequin đã thử cho hai phần ấy tiếp xúc với nhau. Như vậy, ở thế kỷ XVI, ông đã hình dung trước điều mà ở thế kỷ XX, chẳng hạn, Janacek (các nghiên cứu của ông về hành ngôn nói), Bartok, hay, một cách cực kỳ hệ thống, Messiaen (các bản nhạc dựa theo tiếng chim hót của ông) sẽ làm.

Nghệ thuật của Janequin nhắc ta nhớ rằng có một thế giới âm học nằm ngoài tâm hồn con người và không chỉ gồm các tiếng ồn của tự nhiên mà cả những giọng con người nói, la hét, hát, nó tạo nên chất thịt âm vang cho cuộc sống hàng ngày cũng như cuộc sống trong các lễ hội. Nó nhắc nhở rằng nhà soạn nhạc có tất cả khả năng đem lại cho cái thế giới "khách quan" ấy một hình thức nhạc lớn.

Một trong những bản nhạc độc đáo nhất của Janáček: bản Bảy mươi nghìn (1909): một hợp xướng cho giọng nam kể về số phận những người thợ mỏ ở Silésie. Phần hai của tác phẩm này (phải có mặt trong mọi hợp tuyển âm nhạc hiện đại) là một cuộc bùng nổ những tiếng hét của quần chúng, những tiếng hét chẳng chịt vào nhau trong một sự náo động mê hồn: một bản nhạc (dẫu mang tính xúc cảm kịch tính khác thường) vẫn giống một cách kỳ lạ các khúc madrigal, thời Janáček, phổ thành nhạc những tiếng hét của Paris, của Luân Đôn.

Tôi nghĩ đến bản Hôn lễ của Stravinsky (sáng tác giữa năm 1914 và 1923): một bức chân dung (từ được Ansermet dùng với nghĩa xấu này kỳ thực lại rất thích hợp) các lễ cưới ở làng; ta nghe thấy những bài hát, những tiếng động, những diễn từ, những tiếng hát, những tiếng gọi, những độc thoại, những chuyện đùa (nhộn nhạo các giọng nói đã được Janáček báo trước) trong một dàn nhạc phối (bốn piano và bộ gõ) bạo liệt mê hồn (báo trước Bartók).

Tôi cũng nghĩ đến tổ khúc cho đàn piano ở ngoài trời (1926) của Bartók; phần thứ tư: các tiếng ồn của thiên nhiên (những tiếng kêu, tôi nghe như tiếng ếch cạnh một cái ao) gợi cho Bartók những mô-típ giai điệu mang một vẻ lạ thường hiếm thấy; rồi, với một độ vang như âm thanh của loài vật, một tiếng hát dân gian hòa lẫn vào, tuy là tiếng người nhưng lại nằm trên cùng một bình diện với tiếng ếch; không phải là một bản dân ca [2], một bài hát lãng mạn có thể bộc lộ "hoạt động cảm xúc" của tâm hồn nhà soạn nhạc; mà là một giai điệu đến từ bên ngoài như một tiếng ồn giữa bao nhiêu tiếng ồn.

Và tôi nghĩ đến khúc adagio trong bản Concerto thứ ba viết cho piano và dàn nhạc của Bartók (tác phẩm thuộc giai đoạn cuối cùng, buồn bã ở Mỹ của ông). ở đây chủ đề siêu chủ quan đượm một nỗi u sầu khôn tả xen kẽ với chủ đề khác siêu khách quan (và chẳng nó lại gợi nhớ đến phần thứ tư của tổ khúc ở ngoài trời): cứ như chỉ có thể an ủi nỗi sầu thảm của một tâm hồn bằng sự vô cảm của thiên nhiên.

Tôi nói rõ: "an ủi bằng sự vô cảm của thiên nhiên". Bởi sự vô cảm có thể an ủi. Thế giới của sự vô cảm, đó là thế giới ở bên ngoài cuộc sống của con

người; đó là vĩnh hằng; "đó là biển đi cùng mặt trời". Tôi nhớ những năm u buồn tôi đã sống ở Bohême thời bắt đầu cuộc chiếm đóng của Nga. Bấy giờ tôi đâm ra yêu Varèsevà Xénakis[3]: những hình ảnh của các thế giới âm vang khách quan mà không tồn tại đó đã nói với tôi về sinh linh thoát ra được khỏi cái chủ quan của con người, gây gỗ và kèn càng; chúng đã nói với tôi về vẻ đẹp phi nhân êm đềm của thế giới trước và sau khi con người đi qua.

Giai điệu

Tôi lắng nghe một bài hát phức điệu cho hai giọng của trường Đức bà Paris, thế kỷ XII: bên dưới, trong những giá trị được tăng thêm, đóng vai trò cantus firmus[4], là một bài hát grégorien cổ (bài hát thuộc về một quá khứ cổ xưa và hẳn không phải châu Âu); bên trên, trong những giá trị ngắn hơn, phát triển giai điệu đệm phức điệu. Hai giai điệu cuốn vào nhau đó, mỗi cái thuộc về một thời đại khác nhau (xa nhau nhiều thế kỷ) tạo nên một cái gì đó tuyệt vời: vừa hiện thực vừa ngụ ngôn, âm nhạc châu Âu đã ra đời với tư cách nghệ thuật như vậy đấy: một giai điệu được sáng tạo ra để đi theo làm đối âm cho một giai điệu khác, rất xưa cũ, có nguồn gốc gần như không biết được; nó đứng ở đấy như vậy như là một cái gì đó thứ yếu, phụ thuộc, nó đứng ở đấy để phục vụ; tuy nhiên, dầu "thứ yếu", trong nó lại tập trung tất cả sáng chế, tất cả lao động của người nhạc sỹ trung cổ, giai điệu đệm được lấy lại đúng như vậy từ một danh mục cổ.

Bản nhạc phức điệu cũ ấy khiến tôi say mê: giai điệu dài, không dứt và không nhớ được có từ đời thuở nào; nó không phải là kết quả của một cảm hứng bất chợt, nó không nảy ra như biểu hiện tức thì của một trạng thái tâm hồn; nó mang tính chất của một chế biến, một lao động "thủ công" trang trí, một lao động được tiến hành không phải để cho người nghệ sỹ phơi bày tâm hồn mình ra (bày ra cái "hoạt động cảm xúc" của mình, nói theo cách Ansermet) mà là để anh ta tô điểm, rất khiêm nhường, một nghi lễ.

Tôi thấy hình như nghệ thuật giai điệu, cho đến Bach, sẽ tiếp tục giữ tính chất ấy, mà các nhà phức điệu đầu tiên đã in dấu lên nó. Tôi lắng nghe khúc adagio trong bản concerto cung mi trưởng viết cho violon của Bach: như một thứ cantus firmus, dàn nhạc (các đàn violoncelle) chơi một chủ đề rất

đơn giản, dễ nhớ và lặp lại nhiều lần, trong khi giai điệu của violon (và chính ở đó tập trung sự thách thức giai điệu của nhà soạn nhạc) bay lượn bên trên, dài hơn rất nhiều, biến đổi hơn, phong phú hơn phần cantus firmus của dàn nhạc(mà tuy vậy nó lại là phụ thuộc), đẹp dễ, mê hoặc nhưng không nắm bắt được, không nhớ được từ đời thuở nào, và đối với chúng ta, những đứa con của hiệp thứ hai, cổ xưa một cách tuyệt vời.

Đến buổi đầu của chủ nghĩa cổ điển, tình thế thay đổi. Sáng tác mất đi tính chất phức điệu của nó; trong âm vang của các hòa âm bè, tính tự trị của các giọng riêng biệt khác nhau mất đi, và trong cái mới to lớn của hiệp hai, dàn nhạc giao hưởng và thể chất âm vang của nó càng trở nên quan trọng, tình thế tự trị ấy càng biến mất đi; giai điệu vốn là "thứ yếu", "phụ thuộc", trở thành ý tưởng chủ đạo của bản nhạc và chi phối cấu trúc âm nhạc cũng đã biến đổi toàn bộ.

Khi đó, tính chất của giai điệu cũng thay đổi: nó không còn là cái tuyến dài đi qua suốt bản nhạc; nó có thể rút gọn lại trong một công thức vài nhịp, công thức rất diễn cảm, súc tích, cho nên dễ nhớ, có thể nắm bắt được (hay gây ra được) một xúc cảm tức thì (như vậy một nhiệm vụ ký hiệu học lớn, hơn lúc nào hết, được đặt ra cho âm nhạc: thu bắt và "xác định" một cách âm nhạc tất cả các cảm xúc và các biến thái của chúng). Chính vì vậy đó mà công chúng gọi các nhà soạn nhạc của hiệp hai là những "nhà giai điệu lớn", một Mozart, một Chopin, nhưng rất ít khi là Bach hay Vivaldi, và Josquin des Prés hay Palestrino thì càng ít hơn nữa: ý tưởng ngày hôm nay về thể nào là giai điệu (thể nào là giai điệu đẹp) đã được hình thành theo nền mỹ học sinh ra cùng với chủ nghĩa cổ điển.

Tuy nhiên, không phải Bach nghèo tính giai điệu hơn Mozart; chỉ có điều giai điệu của ông khác. Nghệ thuật fuga: chủ đề nổi tiếng là cái hạt nhân từ đó (như Schönberg nói) tất cả được tạo nên; nhưng đó không phải là kho báu giai điệu của Nghệ thuật fuga; nó nằm trong tất cả các giai điệu cất lên từ chủ đề này, và chúng làm đối âm cho nó. Tôi rất thích lối phối cho dàn nhạc và diễn tấu của Hermann Scherchen; chẳng hạn, khúc Fuga đơn giản thứ tư: ông cho chơi hai lần chậm hơn bình thường (Bach không ghi thời gian); trong sự chậm rãi đó, tất cả vẻ đẹp giai điệu không ngờ tức khắc lộ

ra. Lối tái giai điệu hóa của Bach chẳng đáng gì đến một sự lãng mạn hóa (không có lối linh động[5], không có những hòa âm được thêm vào, ở Schercher); cái tôi nghe thấy, là giai điệu đích thực của hiệp thứ nhất, không thể nắm bắt được, không nhớ được, không thể rút gọn lại trong một công thức ngắn, một giai điệu (một đám rối giai điệu) mê hoặc tôi bởi sự thanh thản khó tả của nó. Không thể nghe nó mà không xúc động mạnh mẽ. Nhưng là một xúc động khác về bản chất với nỗi xúc động do một bản dạ khúc của Chopin gợi lên.

Cứ như là, đằng sau nghệ thuật giai điệu, có ẩn giấu hai sự cố ý đều có khả năng, cái này đối lập với cái kia: cứ như một bản fuga của Bach, bằng cách cho ta chiêm ngưỡng một vẻ đẹp phi chủ quan của sinh linh, muốn làm cho ta quên mất đi những trạng thái tâm hồn của ta, những đam mê và những buồn phiền của ta, quên đi chính ta; và ngược lại, cứ như giai điệu lãng mạn muốn ta đắm mình vào trong chính ta, khiến cho ta cảm nhận ra cái tôi của ta với một cường độ kinh khủng và khiến ta quên đi mọi sự bên ngoài.

Những tác phẩm lớn của chủ nghĩa hiện đại, trong chừng mực là sự phục quyền của hiệp thứ nhất

Các nhà tiểu thuyết lớn nhất của thời đại hậu - Proust, tôi đặc biệt nghĩ đến Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz hay, thuộc thế hệ tôi, Fuentes, tỏ ra cực kỳ nhạy cảm đối với nền mỹ học tiểu thuyết, gần như đã bị lãng quên, thời trước thế kỷ XIX: họ đã đưa vào nghệ thuật tiểu thuyết lối suy gẫm mang tính luận văn; họ làm cho bố cục tự do hơn; họ khôi phục quyền được tán rộng ra; họ thổi vào tiểu thuyết tinh thần không nghiêm túc và trò chơi; họ từ bỏ các giáo điều của chủ nghĩa hiện thực tâm lý bằng cách sáng tạo ra các nhân vật mà không có tham vọng cạnh tranh với họ tịch (theo kiểu Balzac); và nhất là: họ chống lại các nghĩa vụ phải gây cho người đọc ảo ảnh về cái có thật: cái nghĩa vụ đã toàn quyền thống trị suốt hiệp hai của tiểu thuyết.

Ý nghĩa của sự phục quyền các nguyên lý tiểu thuyết hiệp một ấy không phải là quay trở lại phong cách xưa này hay phong cách xưa khác, cũng không phải là chối bỏ rõ ràng đối với tiểu thuyết thế kỷ XIX; ý nghĩa của sự

phục quyền này tổng quát hơn: xác định lại và mở rộng chính khái niệm tiểu thuyết; chống lại sự rút gọn đối với nó mà mỹ học tiểu thuyết thế kỷ XIX đã thực hiện; đặt cơ sở của nó trên toàn bộ kinh nghiệm lịch sử của tiểu thuyết.

Tôi không muốn đặt một sự song song dễ dãi giữa tiểu thuyết và âm nhạc, các vấn đề cấu trúc của hai nghệ thuật này là không thể so sánh với nhau được; tuy nhiên các hoàn cảnh lịch sử thì giống nhau: cũng như các nhà tiểu thuyết lớn, các nhà soạn nhạc hiện đại (điều này liên quan đến Stravinski cũng như Schonberg) đã muốn bao quát toàn bộ các thế kỷ âm nhạc, tư duy lại, cấu thành lại thang bậc các giá trị trong toàn bộ lịch sử của nó; để làm việc đó, họ phải đưa âm nhạc ra khỏi lối mòn của hiệp thứ hai (nhân đây hãy chú ý: từ ngữ tân hiện đại thông thường được gán cho Stravinski chỉ gây lạc hướng, bởi những cuộc du hành quyết định nhất của ông về phía sau quay trở lại đến tận những thời đại trước chủ nghĩa cổ điển); từ đó mà có thái độ bỏ qua của họ: đối với những kỹ thuật kết cấu ra đời cũng với xô-nát; đối với ưu thế của giai điệu; đối với tính mị dân âm vang của kiểu phối dàn nhạc giao hưởng; nhưng nhất là: việc họ từ chối coi lý do tồn tại của âm nhạc chỉ đơn thuần là tự thú của đời sống cảm xúc, thái độ, trong thế kỷ XIX, đã trở thành bắt buộc, cũng như đối với nghệ thuật tiểu thuyết cùng thời ấy, nghĩa vụ phải giống như thật.

Nếu xu hướng muốn đọc lại và đánh giá lại toàn bộ lịch sử âm nhạc ấy là xu hướng chung của tất cả các nhà hiện đại chủ nghĩa lớn (nếu, theo tôi, đây là dấu hiệu phân biệt giữa nghệ thuật hiện đại chủ nghĩa lớn với thói rơm hiện đại chủ nghĩa), thì dấu sao chính Stravinski là người phát biểu điều ấy ra rõ ràng hơn bất cứ ai khác (và, có thể nói, theo lối ngoa dụ). Và chẳng các cuộc tấn công của những kẻ dèm pha ông tập trung vào chính điểm đó: họ coi cố gắng của ông cắm rễ sâu vào toàn bộ lịch sử âm nhạc là chủ nghĩa chiết trung; thiếu tính độc đáo; mất khả năng phát minh. Sự "đa dạng kỳ lạ về phong cách của ông [...] giống như một sự thiếu phong cách", Ansermet viết. Còn Adorno thì mỉa mai cay độc: âm nhạc của Stravinski chỉ dựa vào âm nhạc, đây là "âm nhạc phỏng theo âm nhạc".

Phán xét bất công: bởi nếu Stravinski, không giống như bất cứ nhà soạn

nhạc nào trước và sau ông, đã chăm chú vào toàn bộ phạm vi của lịch sử âm nhạc, hút lấy cảm hứng từ trong đó, thì điều ấy không hề làm mất đi chút nào tính độc đáo nghệ thuật ông của. Và tôi không chỉ muốn nói rằng đằng sau những biến đổi trong phong cách của ông ta luôn tìm thấy vẫn những nét riêng ấy. Tôi muốn nói rằng đích thị cuộc đi lang thang xuyên suốt lịch sử âm nhạc của ông, tức là cái "chủ nghĩa chiết trung" có ý thức, cố ý, không lờ và không đâu có của ông, là sự độc đáo toàn vẹn và không gì so sánh được của ông.

Hiệp ba

Nhưng, ý muốn bao quát toàn bộ lịch sử âm nhạc đó của Stravinski, nghĩa là gì? Đây là ý nghĩa của nó?

Thời trẻ, tôi trả lời chẳng hề lưỡng lự: đối với tôi Stravinski là một trong những người đã mở ra những cánh cửa đi tới những chân trời vô tận. Tôi đã nghĩ rằng, để chuẩn bị cho cuộc du hành bất tận tức là nghệ thuật hiện đại ấy, ông đã muốn gọi dậy và huy động tất cả các sức mạnh, tất cả các phương tiện mà lịch sử âm nhạc có được.

Cuộc du hành bất tận là nghệ thuật hiện đại ư? Bây nay, tôi đã mất đi cái cảm giác ấy. Cuộc du hành chỉ ngắn thôi. Cho nên, trong ấn dụ của tôi về hai hiệp trong đó diễn ra lịch sử âm nhạc, tôi đã hình dung âm nhạc hiện đại như là một khúc dạo cuối đơn giản, một phần bạt của lịch sử âm nhạc, một lễ hội vào lúc kết thúc cuộc phiêu lưu, một vầng ráng rực lên trên bầu trời lúc ngày tàn.

Bây giờ, tôi đắn đo: dẫu đúng là thời gian của âm nhạc hiện đại có ngắn đến vậy, dẫu nó chỉ thuộc về một hay hai thế hệ, tức là nếu nó chỉ là một phần bạt, thì vì vẻ đẹp mênh mông của nó, mỹ học hoàn toàn mới của nó, sự hiền minh tổng hợp của nó, phải chăng nó xứng đáng được coi là một thời đại trọn vẹn, như là một hiệp thứ ba? Tôi có phải sửa lại ấn dụ của tôi về lịch sử âm nhạc và lịch sử tiểu thuyết? Tôi có phải nói là chúng diễn ra trong ba hiệp?

Đúng rồi, tôi sẽ sửa lại ấn dụ của tôi, và càng tự nguyện bởi tôi say mê gắn bó với hiệp thứ ba mang hình thái "vầng ráng rực lên trên bầu trời lúc ngày tàn", gắn bó với cái thời mà tôi tin rằng chính mình thuộc vào đó, dẫu tôi có

thuộc về một cái gì đã không còn nữa.

Nhưng hãy trở lại với câu hỏi của tôi: việc Stravinski muốn bao quát toàn bộ lịch sử âm nhạc nghĩa là gì? Đây là ý nghĩa của nó?

Một hình ảnh ám ảnh tôi: theo một niềm tin dân gian, trong giây phút hấp hối, người sắp chết thấy diễn ra trước mắt toàn bộ cuộc đời đã qua của mình. Trong tác phẩm của Stravinski, âm nhạc châu Âu hồi nhớ lại cuộc sống ngàn năm của nó; đây là giấc mơ cuối cùng của nó trước khi bước vào giấc ngủ vĩnh hằng không có chiêm bao.

Chuyển biến mang tính trò chơi

Hãy phân biệt hai việc: một mặt, xu hướng chung phục quyền các nguyên lý đã bị lãng quên của âm nhạc quá khứ, xu hướng xuyên suốt tác phẩm của Stravinski và tác phẩm của các nhà soạn nhạc lớn cùng thời với ông; mặt khác: cuộc đối thoại trực tiếp mà Stravinski tiến hành một lần với Tchaikovski, một lần khác với Pergolèse, rồi với Gesualdo v.v; các "đối thoại trực tiếp" ấy, chuyển biến tác phẩm cũ này hay tác phẩm cũ khác, phong cách cụ thể này hay phong cách cụ thể khác là cách riêng của Stravinski hầu như không thấy ở những nhà soạn nhạc đồng thời với ông (ta thấy cách này ở Picasso).

Adorno giải thích như thế này các chuyển biến của Stravinski (tôi nhấn mạnh các từ - chìa khóa): "Các nốt ấy (tức là các nốt nghịch, xa lạ với hòa âm, mà Stravinski sử dụng, chẳng hạn, trong Pulcinella, M.K.) trở thành các dấu vết của bạo lực nhà soạn nhạc sử dụng chống lại tiếng nói, và trong những nốt nghịch nọ người ta nhấm nháp chính cái bạo lực ấy, cái lỗi hành hung đó đối với âm nhạc, có thể gọi là mưu hại đối với đời sống của nó. Nếu ngày trước một nốt nghịch là biểu hiện của nỗi đau chủ quan, thì tính chói tai của nó, biến đổi giá trị, bây giờ trở thành dấu hiệu của một sự cưỡng bức xã hội, mà tác nhân là nhà soạn nhạc tung các nốt ra. Các tác phẩm của ông ta không có chất liệu nào khác ngoài các biểu hiện của sự cưỡng bức đó, sự bó buộc nằm ngoài chủ đề, không liên quan gì đến nó, chỉ đơn giản áp đặt vào nó từ bên ngoài. Có thể tiếng vang rộng rãi của các tác phẩm tân cổ điển của Stravinski phần rất lớn là do, một cách không có ý thức và dưới màu sắc chủ nghĩa hồi cổ, theo cách của chúng, chúng đã rèn

đúc con người thích hợp với một điều gì đó chẳng bao lâu sẽ giáng xuống họ một cách có phương pháp trên bình diện chính trị."

Hãy tổng kết lại xem: một nốt nghịch được coi là chính đáng nếu nó là biểu hiện của một "nỗi đau chủ quan", nhưng ở Stravinski (như ta biết, có tội về mặt đạo đức vì không nói đến những nỗi đau của mình) vẫn cái nốt nghịch ấy là dấu hiệu của sự tàn nhẫn; sự tàn nhẫn này được so sánh (bằng một sự chấp mạch xuất sắc của tư duy Adorno) với sự tàn nhẫn chính trị: như vậy những hợp âm nghịch được thêm vào âm nhạc của một Pergolèse báo trước (và do đó chuẩn bị) sự áp bức chính trị sắp đến (trong bối cảnh lịch sử cụ thể cái đó chỉ có thể có nghĩa là: chủ nghĩa phát-xít).

Tôi từng có kinh nghiệm riêng của mình trong việc chuyển biên tự do một tác phẩm quá khứ khi, vào đầu những năm 70, bấy giờ tôi còn ở Praha, tôi bắt tay viết một biến tấu sân khấu dựa trên cuốn Jacques, anh chàng theo thuyết định mệnh. Coi Diderot là hiện thân của tinh thần tự do, duy lý, phê phán, tình yêu của tôi đối với ông giống như một nỗi buồn nhớ phương Tây (việc người Nga chiếm đóng nước tôi đối với tôi là một sự phi phương Tây hóa bị áp đặt). Nhưng sự vật luôn luôn thay đổi ý nghĩa của chúng: ngày nay tôi sẽ nói rằng Diderot đối với tôi là hiện thân hiệp một của nghệ thuật tiểu thuyết và vở kịch của tôi là sự tán dương mấy nguyên lý quen thuộc đối với những nhà tiểu thuyết xưa, đồng thời cũng thân thiết đối với tôi: 1- tự do sáng khoái của cấu trúc; 2- đặt kề nhau thường xuyên các truyện phóng dăng và các suy tưởng triết học; 3- tính chất không nghiêm túc, mỉa mai, nhại, chường của chính những suy tưởng đó. Luật chơi rõ ràng: cái tôi làm không phải là một thứ cải biên của Diderot, đây là một vở kịch của tôi, biến tấu của tôi về Diderot, lòng tôn kính của tôi đối với Diderot: tôi đã cấu tạo lại hoàn toàn cuốn tiểu thuyết của ông; ngay cả khi các câu chuyện yêu đương là lấy của ông, thì suy tưởng trong các đối thoại vẫn là của tôi; ai cũng có thể phát hiện ra ngay trong đó có những câu không thể tưởng tượng được dưới ngòi bút của Diderot; thế kỷ XVIII lạc quan, thế kỷ của tôi không còn thế nữa, tôi thì lại càng ít lạc quan hơn và các nhân vật người thầy và Jacques ở tôi buông thả mình vào những điều kỳ quặc đen tối khó hình dung nổi vào thời đại ánh sáng.

Sau cái kinh nghiệm riêng nhỏ nhoi đó, tôi chỉ còn có thể coi những điều nói về sự hành hung và bạo lực của Stravinski là xuân ngốc. Ông đã yêu người thầy xưa của mình như tôi yêu người thầy xưa của tôi. Đưa thêm những nốt nhạc nghịch thế kỷ XX vào những giai điệu thế kỷ XVIII, có thể ông hình dung rằng ông sẽ kích thích sự tò mò của người thầy của mình đang ở cỏi bên kia, gửi gắm đến ông ấy đôi điều gì đấy quan trọng về thời đại này, thậm chí làm cho ông ấy vui. Ông có nhu cầu gửi gắm với ông ấy, nói với ông ấy. Chuyển biến mang tính trò chơi một tác phẩm xưa đối với ông là một cách thiết lập mối liên thông giữa các thế kỷ.

Chuyển biến mang tính trò chơi theo Kafka

Châu Mỹ của Kafka, một cuốn tiểu thuyết kỳ lạ: quả vậy, tại sao nhà văn xuôi trẻ 29 tuổi ấy lại đặt cuốn tiểu thuyết đầu tay của mình ở một lục địa ông chưa bao giờ đặt chân đến? Sự lựa chọn đó chứng tỏ một ý định rõ ràng: không làm chủ nghĩa hiện thực; còn hơn thế nữa: không làm chuyện nghiêm túc. Thậm chí ông cũng không cố che đậy sự không hiểu biết của mình bằng các nghiên cứu; ông tạo ra ý tưởng của mình về châu Mỹ dựa theo một tài liệu đọc hạng hai, dựa theo các tranh épinal[6], và, quả vậy, hình ảnh châu Mỹ trong cuốn tiểu thuyết của ông gồm toàn (cố ý) những sao chép; còn về nhân vật và kết cấu, nguồn cảm hứng chính (như ông thú nhận trong nhật ký) là Dickens, đặc biệt trong David Copperfield (Kafka xem chương I cuốn Châu Mỹ là "sao chép thuần túy" Dickens): ông lấy lại từ đó các mô-típ cụ thể (ông kể chúng ra: "câu chuyện về chiếc ô, về lao động khổ sai, các ngôi nhà bẩn thỉu, người yêu ở một ngôi nhà thôn quê"), ông dựa theo các nhân vật (Karl là một hình ảnh nhại âu yếm của David Copperfield) và cái bầu không khí bàng bạc trong tất cả các tác phẩm của Dickens: chủ nghĩa tình cảm, sự phân biệt ngây thơ giữa những người tốt và những người xấu. Nếu Adorno nói rằng âm nhạc của Stravinski là một thứ "âm nhạc phỏng theo âm nhạc", thì cuốn Châu Mỹ của Kafka là một thứ "văn học phỏng theo văn học" và, trong thể loại này, là một tác phẩm kinh điển, nếu không phải là khai sáng.

Trang đầu cuốn tiểu thuyết: tại cảng New York, Karl đang ra khỏi tàu thì nhận ra rằng mình bỏ quên chiếc ô trong cabin. Để có thể đi tìm ô, với một

sự cả tin không thể tưởng tượng, anh gửi chiếc vali (chiếc vali nặng chứa tất cả tài sản của anh) cho một người không quen biết: tất nhiên, như vậy anh sẽ mất cả vali lẫn ô. Ngay từ những dòng đầu, tinh thần nhại theo lối trò chơi đã tạo nên một thế giới tưởng tượng trong đó chẳng có gì là chắc chắn cả và mọi thứ đều hơi buồn cười.

Tòa lâu đài của Kafka, không có ở bất cứ tấm bản đồ nào trên thế giới, cũng chẳng kém phi thực tại hơn cái châu Mỹ được quan niệm dựa theo hình ảnh - sao chép về nền văn minh mới của sự kéch xù và của máy móc này. Trong nhà người bác là nghị sỹ, Karl thấy một chiếc bàn giấy là một chiếc máy phức tạp một cách kỳ lạ, có hàng trăm ngăn điều khiển bằng hàng trăm nút bấm, một đồ vật vừa thiết thực vừa hoàn toàn vô dụng, vừa là phép lạ kỹ thuật vừa vô nghĩa. Tôi đã đếm được trong cuốn tiểu thuyết này mười loại máy móc tuyệt vời như vậy, vui vui và khó tin, từ cái bàn giấy của ông bác, ngôi biệt thự quanh co rắc rối ở vùng quê, khách sạn Phương Tây (kiến trúc phức tạp một cách quái dị, được tổ chức quan liêu một cách quỷ quái), cho đến nhà hát Oklahoma, cả nó nữa cũng là một cơ quan mênh mông khó hiểu. Như vậy, bằng con đường trò chơi nhại (trò chơi với những sao chép) lần đầu tiên Kafka đã đề cập đến chủ đề lớn nhất của ông, chủ đề về tổ chức xã hội mê cung trong đó con người bị lạc lối và đi đến chỗ chết. (Nhìn từ quan điểm di truyền học: chính trong cái cơ cấu khôi hài ở chiếc bàn giấy của ông bác đã chứa sẵn nguồn gốc của bộ máy cai trị khùng khiếp ở tòa lâu đài.) Chủ đề này, nghiêm trọng đến vậy, Kafka đã có thể nắm bắt được nó không phải bằng con đường một cuốn tiểu thuyết hiện thực, trên cơ sở một sự nghiên cứu theo kiểu Zola về xã hội, mà chính xác là bằng con đường có vẻ phù phiếm của "văn học phóng theo văn học", nó đã đem lại cho trí tưởng tượng của ông tất cả sự tự do cần thiết (tự do cường điệu, tự do nói những điều quá đáng, không chắc, tự do bịa theo lối trò chơi).

Trái tim khô cằn giấu sau phong cách tràn ứ tình cảm

Trong cuốn Châu Mỹ, ta thấy nhiều cử chỉ tình cảm quá mức một cách không giải thích được. Đoạn cuối chương I: Karl đã sẵn sàng ra đi cùng với ông bác, người lái xe ở lại, một mình trong cabin của thuyền trưởng. Lúc ấy

(tôi nhấn mạnh các từ ngữ- chìa khóa) "Karl chạy đi tìm người lái xe, kéo bàn tay ấn sâu vào trong thắt lưng của anh ta ra, và nắm lấy bàn tay ấy mà mê mẩn trong tay mình [...] Karl cuộn các ngón tay mình vào các ngón tay người lái xe đang nhìn quanh, đôi mắt sáng rực, cứ như anh đang cảm thấy một hạnh phúc mê mẩn mà không ai có thể trách anh được."

"Anh phải tự bảo vệ lấy mình, nói ừ và không, nếu không mọi người không thể hiểu được sự thật. Anh phải thề với tôi là anh sẽ nghe theo lời tôi bởi vì, tôi lo sợ không phải vô cớ đâu, tôi sẽ không thể giúp anh được chút gì nữa", và Karl òa lên khóc vừa hôn bàn tay người lái xe; anh nắm lấy bàn tay nức nẻ và gần như không còn sự sống ấy, ép bàn tay ấy lên má mình như một vật báu mà anh buộc phải từ chối. Nhưng ông bác đã ở bên cạnh anh rồi, và dù chỉ ép buộc anh một cách rất dịu dàng, kéo anh đi ra chỗ khác..."

Một ví dụ khác: cuối buổi tối ở biệt thự Pollunder, Karl giải thích dài dòng vì sao anh muốn trở lại nhà ông bác. "Trong khi Karl nói dông dài như vậy, ông Pollunder chăm chú lắng nghe; thỉnh thoảng, nhất là khi nhắc đến ông chú, ông ta lại ôm chặt Karl vào lòng mình..."

Những cử chỉ của các nhân vật không chỉ quá đáng, chúng còn không đúng chỗ. Karl mới biết người lái xe chưa được một tiếng và chẳng có lý do gì để gần bó với anh ta tha thiết thế. Và nếu cuối cùng ta tin rằng anh chàng trẻ tuổi mềm lòng vì lời hứa của một tình bạn trai, ta vẫn rất ngạc nhiên là một giây sau anh ta đã để người ta kéo mình đi xa anh bạn mới dễ dàng đến thế, chẳng chút kháng cự.

Pollunder trong buổi tối nọ biết rõ rằng ông bác đã đuổi Karl khỏi nhà ông, vì thế ông siết chặt anh ta âu yếm. Tuy nhiên, lúc Karl đang đọc trước mặt ông lá thư của ông bác và biết số phận khốn khổ của anh, Pollunder chẳng bày tỏ chút trù ối hận nào đối với anh và chẳng giúp đỡ anh chút gì.

Trong cuốn *Châu Mỹ* của Kafka, ta ở trong một thế giới của những tình cảm không đúng chỗ, đặt sai chỗ, quá đáng, không thể hiểu được hay, ngược lại, thiếu vắng tình cảm một cách kỳ quặc. Trong nhật ký của mình, Kafka mô tả các tiểu thuyết của Dickens bằng những từ: "khô cạn về tâm hồn giấu sau một phong cách tràn ứ tình cảm". Quả đây chính là ý nghĩa của cái sân khấu tình cảm được phô bày công khai và lập tức bị quên đi

ngay, là cuốn tiểu thuyết của Kafka. Sự "phê phán thói đa cảm" đó (phê phán ngẫm, nhại, buồn cười, không bao giờ hung hăng) không chỉ nhằm vào Dickens, mà nhằm vào chủ nghĩa lãng mạn nói chung, nó nhằm vào những kẻ thừa kế của chủ nghĩa lãng mạn, đồng thời với Kafka, đặc biệt là các nhà ấn tượng chủ nghĩa, thói sùng bái chứng cuồng loạn và điên rồ của họ; nó nhằm vào cái giáo hội thần thánh của tâm hồn; và một lần nữa, nó làm cho hai người nghệ sỹ tưởng chừng khác nhau đến thế, là Kafka và Stravinski, gần lại gần nhau.

Một cậu bé trai trong trạng thái ngây ngất

Đương nhiên, không thể nói rằng âm nhạc (toàn bộ âm nhạc) không thể biểu hiện các tình cảm; âm nhạc thời đại chủ nghĩa lãng mạn là biểu cảm một cách chính thức và chính đáng; nhưng ngay cả về nền âm nhạc đó, vẫn có thể nói: giá trị của nó chẳng có gì chung với cường độ các tình cảm nó gây nên. Bởi âm nhạc có khả năng đánh thức dậy mạnh mẽ các tình cảm mà chẳng có chút nghệ thuật âm nhạc nào cả. Tôi nhớ lại hồi bé: ngồi ở piano, tôi mãi mê theo những ứng tác hăng say chỉ cần dùng một hòa âm cung ut trưởng và âm át dưới fa thứ của nó, chơi cực mạnh và không dứt. Hai hòa âm và mô-típ giai điệu nguyên thủy không ngừng lặp lại gây cho tôi một xúc động mãnh liệt không một Chopin, một Beethoven nào từng gây nên được. (Một lần, bố tôi, là nhạc sỹ, hết sức giận dữ - tôi không bao giờ thấy ông giận dữ đến thế, cả trước lẫn sau lần đó - chạy vào phòng tôi, nhắc bồng tôi lên khỏi chiếc ghế con và mang tôi sang phòng ăn để đặt tôi dưới gầm bàn, với một sự ghê tởm cố nén lại.)

Điều tôi sống qua hồi đó, trong những ứng tác của tôi, là một cơn ngây ngất. Cơn ngây ngất là gì? Đứa bé gõ trên phím cảm thấy một hứng thú (một nỗi buồn, một niềm vui) và cảm xúc dâng lên đến một cường độ cao tới mức không còn chịu nổi nữa: đứa bé chạy trốn trong một trạng thái mù quáng và điếc đặc trong đó mọi thứ đều bị quên bằng đi hết, trong đó người ta quên mất cả chính mình. Bằng cơn ngây ngất, cảm xúc chạm đến cực điểm của nó, và như vậy, cùng lúc, đến sự phủ định của nó (đến sự quên bằng mất nó).

Ngây ngất có nghĩa là "ở bên ngoài mình", như từ nguyên của từ Hy Lạp đã

cho thấy: ra khỏi vị trí của mình (stasis[7]). ở "bên ngoài của mình" không có nghĩa là ở ngoài thời khắc hiện tại, theo kiểu như một người mơ mộng thoát về quá khứ hay tương lai. Đích xác ngược lại: ngây ngất là đồng nhất hóa tuyệt đối với khoảnh khắc hiện tại, quên bặt hoàn toàn quá khứ và tương lai. Nếu ta xóa đi quá khứ và cả tương lai, giây phút hiện tại sẽ nằm trong không gian trống rỗng, ở bên ngoài cuộc sống và biên niên của nó, ở bên ngoài thời gian và độc lập đối với thời gian (chính vì vậy ta có thể ví nó với vĩnh hằng, cũng là sự phủ định thời gian).

Ta có thể thấy hình ảnh thính giác của xúc cảm trong giai điệu lãng mạn của Lied: độ kéo dài của nó dường như muốn duy trì, phát triển, để cho người ta nhắm nháp chậm rãi cảm xúc. Ngược lại, cơn ngây ngất không thể phản ánh trong một giai điệu, bởi ký ức bị cơn ngây ngất chẹt cứng lại không cho phép nhớ chung các nốt của một câu giai điệu dài chỉ dài đôi chút; hình ảnh thính giác của cơn ngây ngất là tiếng thét (hay: một mô-típ rất ngắn bắt chước tiếng thét).

Ví dụ kinh điển của cơn ngây ngất là khoảnh khắc cực khoái. Ta hãy trở về cái thời phụ nữ còn chưa được biết đến lợi ích của viên thuốc tránh thai. Thường xảy ra chuyện một anh tình nhân lúc hứng lên quên tụt xuống kịp thời khỏi cơ thể người tình và làm cho cô ta trở thành mẹ, đầu mới mấy phút trước đó anh ta đã có ý định kiên quyết là phải cực kỳ cẩn thận. Giây phút ngây ngất khiến anh quên bẵng mất cả quyết định của mình (quá khứ tức thì của anh) lẫn các lợi ích của mình (tương lai của anh) .

Như vậy khoảnh khắc ngây ngất đặt trên bàn cân đã nặng hơn đứa con không mong muốn; và bởi vì đứa con không mong muốn, bằng sự hiện diện không mong muốn của nó, hẳn sẽ lấp đầy cả cuộc đời kẻ tình nhân, cho nên có thể nói một khoảnh khắc ngây ngất cân nặng hơn cả một cuộc đời. Cuộc đời của người tình đối mặt với khoảnh khắc ngây ngất gần như ở trong cùng một tình trạng thua kém giống hệt niềm tử tận đối mặt với sự vĩnh hằng. Con người ao ước sự vĩnh hằng nhưng nó chỉ có được thể phẩm của vĩnh hằng: khoảnh khắc ngây ngất.

Tôi nhớ lại một ngày trong thời trai trẻ của tôi: tôi ngồi cùng với một người bạn trong chiếc xe của cậu ấy; trước mặt chúng tôi, người ta đang đi ngang

qua đường. Tôi nhận ra một người nào đó mà tôi không ưa và tôi đã chỉ người ấy cho cậu bạn: "Cán nát hần ta đi!" Tất nhiên đấy chỉ là đùa, nhưng cậu bạn tôi đang ở trong một trạng thái sảng khoái kỳ lạ và cậu dẫn ga. Người kia hoảng hốt, trượt chân, ngã. Cậu bạn tôi vừa kịp hãm xe đứng vào giây cuối. Người kia không bị thương, tuy nhiên người ta xúm lại quanh và muốn hành hung chúng tôi (tôi hiểu họ). Tuy nhiên bạn tôi đâu có lòng dạ sát nhân. Mấy từ của tôi đã đẩy cậu ta vào một cơn ngây ngất ngất ngủi (và chẳng, đấy là một trong những cơn ngây ngất kỳ lạ nhất: cơn ngây ngất của một lời nói đùa).

Người ta thường quen gắn liền khái niệm cơn ngây ngất với những khoảnh khắc thần bí lớn. Nhưng có những cơn ngây ngất thường nhật, tầm thường, dung tục: cơn ngây ngất của sự tức giận, cơn ngây ngất của tốc độ trên tay lái, cơn ngây ngất của sự đình tai vì tiếng ồn, cơn ngây ngất của các sân bóng. Sống, là một cố gắng nặng nhọc thường xuyên để đừng quên chính mình đi, luôn ở trong cái stasis của mình. Chỉ cần đi ra khỏi mình trong một khoảnh khắc, là người ta đã chạm đến lãnh địa của cái chết.

Hạnh phúc và ngây ngất

Tôi tự hỏi không biết Adorno có bao giờ cảm thấy một chút vui thích khi nghe âm nhạc của Stravinski. Vui thích? Theo ông ta, âm nhạc của Stravinski chỉ biết đến một niềm vui thích duy nhất: "niềm vui thích đòi bại của sự tước bỏ"; bởi nó chỉ làm mỗi việc là tự "tước bỏ" hết mọi thứ: sự biểu cảm; độ vang của dàn nhạc; kỹ thuật triển khai; nhìn tất cả những cái đó bằng một "cái nhìn dữ tợn", nó làm biến dạng các hình thức xưa cũ; "nhấn nhó", nó không có khả năng sáng tạo, nó chỉ là "mĩa mai", "biếm họa", "nhại"; nó chỉ là "sự phủ nhận", không chỉ đối với nền âm nhạc thế kỷ XIX, mà đối với toàn bộ âm nhạc (Adorno nói: "âm nhạc của Stravinski là một thứ âm nhạc từ đó âm nhạc bị trừ tiệt").

Lạ thay. Lại thay. Vậy còn niềm hạnh phúc bừng sáng lên từ âm nhạc đó?

ôi nhớ một cuộc triển lãm Picasso ở Praha vào giữa những năm 60. Một bức tranh còn in đậm trong ký ức tôi. Một người đàn bà và một người đàn ông ăn dưa hấu; người đàn bà ngồi, người đàn ông nằm ngay ra đất, hai chân đưa lên trời trong một cử chỉ vui sướng khó tả. Và tất cả những cái đó

được vẽ với một sự vô tư lự khoái trá khiến tôi nghĩ rằng người họa sỹ, trong khi vẽ bức tranh, hẳn cũng cảm thấy niềm vui như người đàn ông đang đưa hai chân lên kia.

Hạnh phúc của người họa sỹ vẽ người đàn ông đưa hai chân lên là một niềm hạnh phúc nhân đôi; đó là niềm hạnh phúc được ngắm (với nụ cười) một niềm hạnh phúc. Chính cái cười ấy khiến tôi quan tâm. Người họa sỹ nhìn thấy trong niềm hạnh phúc của người đàn ông đưa hai chân lên trời một giọt khôi hài tuyệt diệu, và lấy làm vui thú về điều đó. Nụ cười của anh đánh thức dậy ở ông một sự tưởng tượng vui vẻ và vô trách nhiệm giống như cử chỉ của người đàn ông đưa chân lên trời. Như vậy niềm hạnh phúc tôi nói đến đó mang dấu hiệu của sự hài hước; đó chính là điều phân biệt nó với niềm hạnh phúc ở những thời đại khác của nghệ thuật, với niềm hạnh phúc lãng mạn của một chàng Tristan của Wagner, chẳng hạn, hay niềm hạnh phúc tình tứ của một chàng Philémon và một nàng Baucis. (Có phải vì thiếu hài hước một cách nguy hại, mà Adorno đã vô cảm đến thế đối với âm nhạc của Stravinski?)

Beethoven đã viết bản "Tụng ca niềm vui", nhưng niềm vui ấy của Beethoven là một nghi lễ bắt người ta phải kính cẩn đứng nghiêm. Các khúc rondo và menuet trong các giao hưởng cổ điển, nếu ta muốn, là tiếng gọi mời khiêu vũ, nhưng niềm hạnh phúc tôi nói đến và tôi gắn bó không muốn bùng nổ thành hạnh phúc bằng cử chỉ tập thể của một điệu nhảy. Vì vậy không có điệu polka nào đem đến cho tôi hạnh phúc ngoại trừ điệu Cirkus Polka của Stravinski, được viết không phải để cho người ta nhảy mà là để cho người ta nghe, vừa đưa hai chân lên trời.

Có những tác phẩm trong nền nghệ thuật hiện đại đã khám phá ra một niềm hạnh phúc không thể bắt chước được của con người, niềm hạnh phúc hiển lộ ra bằng sự vô trách nhiệm sáng khoái của trí tưởng tượng, bằng niềm thích thú được sáng tạo, được bắt chộp bất thần, thậm chí được làm cho người ta thấy chướng vì một sự sáng tạo. Có thể lập cả một danh sách những tác phẩm thấm nhuần niềm hạnh phúc đó: bên cạnh Stravinski (Petrouchka, Hôn lễ, Con cáo, Capriccio viết cho piano và dàn nhạc, Concerto viết cho violon v.v, v.v) toàn bộ tác phẩm của Miró; các bức tranh

của Klee; của Dufy; của Dubuffet; một số văn xuôi của Apollinaire; Janacek lúc về già (Ngạn ngữ, Sextuor viết cho kèn hơi, nhạc kịch Con cáo mưu trí); các sáng tác của Milhaud; và của Poulenc: vở hí kịch Những chiếc vù của Tirésias, phỏng theo Apollinaire, viết trong những ngày cuối chiến tranh, bị những người coi việc chào mừng ngày Giải phóng bằng đùa cợt là bậy bạ lên án; quả nhiên, thời kỳ hạnh phúc (niềm hạnh phúc hiếm hoi được sự hài hước làm cho bừng sáng ấy) đã chấm dứt; sau cuộc đại chiến thế giới lần thứ hai, chỉ những bậc thầy rất già như Matisse và Picasso mới còn biết giữ được niềm hạnh phúc ấy trong nghệ thuật của họ, chống lại tinh thần thời đại.

Trong danh sách những tác phẩm lớn của niềm hạnh phúc ấy, tôi không thể quên nhạc jazz. Tất cả khoảng âm của nhạc jazz là gồm các biến tấu của một số hạn chế các giai điệu. Như vậy, trong toàn bộ nhạc jazz ta có thể thấy một nụ cười len giữa giai điệu gốc và phần chế biến của nó. Cũng giống như Stravinski, các bậc thầy lớn của nhạc jazz yêu thích nghệ thuật chuyển biên mang tính trò chơi, và họ viết các bản chuyển biên của mình không chỉ từ các bài hát da đen xưa, mà cả từ Bach, Mozart, Chopin; Ellington viết những bản chuyển biên từ Tchaikovski và từ Grieg, và để viết bản Tổ khúc Uwis của mình, ông sáng tác một biến tấu từ bài polka ở làng, trong tinh thần của nó, gợi nhớ đến Petrouchka. Nụ cười không những chỉ hiện diện vô hình trong không gian chia cách Ellington với bức "chân dung" Grieg của ông, nó còn hoàn toàn có thể nhìn thấy trên khuôn mặt những người nhạc sỹ Dixieland: đến lúc độc tấu của mình (bao giờ cũng có phần ứng tác, nghĩa là nó mang đến những điều bất ngờ), người nhạc sỹ tiến lên một chút để nhường vị trí của anh ta lại cho một nhạc sỹ khác và tự anh ta lại say đắm trong niềm thích thú được lắng nghe (niềm thích thú được nghe những điều bất ngờ khác).

Trong các cuộc hòa nhạc jazz, người ta vỗ tay. Vỗ tay tức là nói rằng: tôi đã lắng nghe anh chăm chú và bây giờ tôi bày tỏ lòng quý mến của tôi. Âm nhạc gọi là rock biến đổi tình thế. Điều quan trọng: trong các buổi hòa nhạc rock người ta không vỗ tay. Vỗ tay sẽ gần như là phạm thượng, như vậy tức là cho thấy có khoảng cách phê phán giữa người chơi nhạc và người nghe;

ở đây, người ta có mặt không phải để đánh giá và tán thưởng, mà là để phó mình cho âm nhạc, để la hét cùng với các nhạc sỹ, hòa mình với họ; ở đây người ta tìm sự đồng nhất, chứ không phải niềm vui thích; sự dào dạt chứ không phải niềm hạnh phúc. ở đây người ta ngây ngất: nhịp được đánh rất mạnh và rất đều, các mô-típ giai điệu ngắn và không ngừng lặp lại, không có những tương phản năng động, tất cả đều cực mạnh, tiếng hát ứa những khoảng âm chói nhất và giống với tiếng thét. ở đây, người ta không còn ở trong những phòng khiêu vũ nhỏ nơi âm nhạc vây kín những đôi lứa trong niềm thân tình của họ; ở đây người ta ở giữa những phòng lớn, các sân vận động, chen chúc và, nếu có nhảy ở hộp đêm, cũng không có các đôi: mỗi người làm các động tác của mình một mình và cùng với mọi người. Âm nhạc biến các cá nhân thành một cơ thể tập thể duy nhất: ở đây mà nói đến chủ nghĩa cá nhân và chủ nghĩa hoan lạc thì chỉ là một sự tự huyền hoặc của thời đại chúng ta muốn tự thấy mình (mà tất cả các thời đại khác cũng muốn như thế thôi) khác với thực chất của mình.

Vẻ đẹp gây tai tiếng của cái ác

Điều khiến tôi nổi cáu ở Adorno, là cái phương pháp chập mạch gắn liền một cách dễ dàng đáng sợ các tác phẩm nghệ thuật với các nguyên nhân, các hệ quả hay các ý nghĩa chính trị (xã hội học); do đó những suy tư cực kỳ tinh vi (các hiểu biết âm nhạc học của Adorno rất tuyệt) dẫn đến những kết luận cực kỳ nghèo nàn; thật thế, bởi vì các xu hướng chính trị trong một thời đại bao giờ cũng có thể rút gọn lại thành hai xu hướng đối lập, cho nên cuối cùng người ta quy một cách tai hại một tác phẩm nghệ thuật hoặc vào phía tiến bộ hoặc vào phía phản động; và bởi vì phản động tức là cái ác, cho nên tòa án xử dị giáo có thể khởi tố.

Đăng quang mùa xuân: một vở ba-lê kết thúc bằng cuộc hiến sinh một cô gái, phải chết để cho mùa xuân sống lại. Adorno: Stravinski đứng về phía sự dã man; "âm nhạc của ông không tự đồng nhất hóa với người con gái nạn nhân, mà với guồng máy hủy diệt"; (tôi tự hỏi: tại sao lại là động từ "đồng nhất hóa"? Làm sao Adorno biết được Stravinski có "tự đồng nhất hóa" hay không? Tại sao không nói là "vẽ nên", "phác ra chân dung", "biểu thị", "trình bày"? Câu trả lời: bởi vì chỉ có sự đồng nhất hóa với cái ác mới

có tội và hợp pháp hóa một bản án).

Trước nay tôi luôn luôn căm ghét sâu sắc, mạnh mẽ những kẻ muốn tìm thấy trong một tác phẩm nghệ thuật một thái độ (chính trị, triết học, tôn giáo v.v) thay vì tìm ra trong đó một ý định nhận thức, hiểu, nắm lấy phương diện này hay phương diện khác của hiện thực. Âm nhạc, trước Stravinski, chưa từng bao giờ biết đem đến cho các nghi lễ man dã một hình thức lớn. Người ta không biết cách hình dung chúng bằng âm nhạc. Điều đó có nghĩa là: người ta không biết cách hình dung ra vẻ đẹp của sự man dã. Không có vẻ đẹp của nó, sự man dã sẽ còn không thể hiểu được. (Tôi nhấn mạnh: để hiểu biết đến tận cùng một hiện tượng nào đó, ta phải hiểu vẻ đẹp của nó, có thật hay tiềm ẩn.) Nói rằng một nghi lễ đẫm máu có một vẻ đẹp, đấy là một chuyện gây tai tiếng, không thể chịu đựng được, không chấp nhận được. Tuy nhiên, không hiểu chuyện gây tai tiếng đó, không đi đến cùng chuyện đó, thì chẳng thể hiểu được gì nhiều về con người đâu. Stravinski đem lại cho nghi lễ man dã một hình thức âm nhạc mạnh, thuyết phục, nhưng nó không lừa dối: hãy nghe khúc cuối trong bản Đăng quang, điệu nhảy hiến sinh: sự ghê rợn không bị che giấu. Nó ở đấy. Nó chỉ được bày ra đấy? Nó không bị tố cáo? Nhưng nếu nó bị tố cáo, tức là tước mất đi vẻ đẹp của nó, bày ra vẻ xấu xí của nó, thì sẽ là một sự gian lận, một sự đơn giản hóa, một sự "tuyên truyền". Bởi vì nó đẹp nên vụ sát hại cô gái mới ghê rợn đến thế.

Cũng giống như ông đã vẽ nên một chân dung của lễ thánh, một chân dung của hội chợ phiên (Petrouchka), Stravinski đã vẽ nên ở đây một chân dung của cơn ngây ngất man dã. Càng lý thú hơn là ông luôn luôn tuyên bố, một cách công khai, đi theo nguyên lý mực thước, chống lại nguyên lý hứng cảm. Đăng quang mùa xuân (đặc biệt trong các điệu nhảy nghi thức của nó) là chân dung mực thước của cơn ngây ngất hứng cảm: trong bức chân dung này, các yếu tố mê li (lối đánh nhịp hung hăng, đôi mô-típ giai điệu cực ngắn, lặp lại nhiều lần, không bao giờ được phát triển và giống như những tiếng thét) được biến đổi thành nghệ thuật lớn tinh vi (chẳng hạn, nhịp, mặc dầu hung dữ, trở nên hết sức phức tạp trong sự xen kẽ nhanh của các nhịp khác nhau đến mức nó tạo nên một thời gian nhân tạo, phi thực, hoàn toàn

cách điệu); tuy vậy, vẻ đẹp mực thước ở bức chân dung của sự man dã này không che khuất sự ghê rợn; nó làm cho ta thấy ở tận cùng của cơn ngầy ngất chỉ còn có sự khắc nghiệt của nhịp, những cú va đập khô khan, sự vô cảm cực độ, cái chết.

Số học của sự di tản

Cuộc sống của một người di tản, là một vấn đề số học: Joseph Konrad Korzeniowski (nổi tiếng dưới cái tên Joseph Conrad) đã sống 17 năm ở Ba Lan (có lúc ở Nga với gia đình bị đày biệt xứ của ông), phần còn lại của đời ông, 50 năm, ở Anh (hay trên các tàu Anh). Do vậy ông đã có thể nhận lấy tiếng Anh làm ngôn ngữ nhà văn của mình, và cả chủ đề Anh nữa. Chỉ thói dị ứng chống Nga của ông (tội nghiệp cho Gide đã không thể hiểu được sự thù ghét bí hiểm của Conrad đối với Dostoievski!) là còn giữ được dấu vết Ba Lan tính của ông.

Bohuslav Martinu đã sống đến tuổi 32 ở Bohême, sau đó, 36 năm ở Pháp, ở Thụy Sĩ, ở Mỹ và lại ở Thụy Sĩ. Một nỗi nhớ tổ quốc xưa vẫn còn in dấu mãi trong tác phẩm của ông và ông vẫn luôn tuyên bố mình là nhà soạn nhạc Tiệp. Tuy nhiên, sau chiến tranh, ông đã từ chối mọi lời mời từ nơi đó và theo nguyện vọng dứt khoát của ông, ông được chôn ở Thụy Sĩ. Nhạo báng ước vọng cuối cùng, những nhân viên của tổ quốc ông, năm 1979, đã bắt cóc được thi hài ông và đem chôn cất long trọng dưới mặt đất quê hương ông.

Gombrowicz đã sống 35 năm ở Ba Lan, 23 năm ở Argentine, 6 năm ở Pháp. Tuy nhiên, ông chỉ viết bằng tiếng Ba Lan và các nhân vật trong các cuốn sách của ông là người Ba Lan. Năm 1964, sống ở Berlin, ông được mời về Ba Lan. Ông đắn đo, rồi cuối cùng, từ chối. Hài cốt ông được chôn ở Vence.

Vladimir Nabokov sống 20 năm ở Nga, 21 năm ở châu Âu (ở Anh, ở Đức, ở Pháp), 20 năm ở Mỹ, 16 năm ở Thụy Sĩ. Ông đã lấy tiếng Anh làm ngôn ngữ nhà văn của mình nhưng chủ đề Mỹ thì ít hơn đôi chút; trong các tiểu thuyết của ông, có nhiều nhân vật Nga. Tuy nhiên, không lập lờ và kiên trì, ông tuyên bố mình là công dân và nhà văn Mỹ. Ông yên nghỉ ở Montreux, tại Thụy Sĩ.

Kazimierz Brandys đã sống ở Ba Lan 65 năm, ông đã định cư ở Paris từ vụ đảo chính của Jaruzelski năm 1981. Ông chỉ viết bằng tiếng Ba Lan, về chủ đề Ba Lan, tuy nhiên, ngay sau năm 1989 khi không còn lý do chính trị gì để ở lại nước ngoài, ông vẫn không trở về Ba Lan (điều đó tạo cho tôi niềm vui thỉnh thoảng được đến thăm ông).

Cái nhìn thoáng qua đó trước hết phát lộ ra vấn đề nghệ thuật của một người di tản: các khối bằng nhau về số lượng trong cuộc sống một người di tản không có trọng lượng như nhau nếu chúng thuộc về tuổi trẻ hay tuổi trưởng thành. Nếu tuổi trưởng thành phong phú hơn và quan trọng hơn đối với cuộc sống cũng như đối với hoạt động sáng tạo, thì siêu thức, ký ức, ngôn ngữ, toàn bộ nền tảng của sự sáng tạo lại hình thành rất sớm; đối với một người thầy thuốc, điều đó chẳng thành vấn đề gì cả, nhưng với một nhà tiểu thuyết, một nhà soạn nhạc, xa rời nơi trí tưởng tượng, những ám ảnh của anh ta, tức những chủ đề cơ bản của anh ta gắn liền, có thể gây nên một thứ vết xé. Anh ta phải huy động toàn bộ sức lực của mình, toàn bộ mưu mẹo của người nghệ sỹ của mình để biến những thua thiệt của tình thế đó thành những chủ bài.

Sự di tản cũng khó nhọc cả trên quan điểm thuần túy cá nhân: bao giờ người ta cũng nghĩ đến nỗi đau khổ nhớ quê hương; nhưng còn tệ hơn, là đau khổ của sự tha hóa; từ Đức die Entfremdung diễn tả điều tôi muốn chỉ ra rõ hơn: quá trình trong đó những gì gần gũi trở nên xa lạ. Người ta không phải chịu sự Entfremdung đối với đất nước mình di tản đến: ở đó, quá trình ngược lại: những gì xa lạ, dần dần, trở nên quen thuộc và thân thiết. Sự xa lạ trong hình thức chướng tai gai mắt, gây sững sờ của nó, không phát lộ ra ở một người đàn bà không quen biết mà anh đi chài, mà chỉ ở một người đàn bà, ngày trước, từng là của anh. Chỉ sự trở về quê hương sau một thời gian xa cách lâu dài mới có thể làm phát lộ ra sự xa lạ cốt yếu của thế giới và sinh tồn.

Tôi thường nghĩ đến Gombrowicz ở Berlin. Đến việc ông từ chối trở về thăm Ba Lan. Ngờ vực đối với chế độ cộng sản còn thống trị ở đó chẳng? Tôi không tin là thế: chế độ cộng sản Ba Lan đã phân rã rồi, hầu hết những người hoạt động văn hóa đã tham gia phe đối lập và hẳn họ sẽ biến cuộc

viếng thăm của Gombrowicz thành khái hoàn. Những lý do thật của sự từ chối chỉ có thể mang tính chất hiện sinh. Và không thể thổ lộ. Không thể thổ lộ vì quá riêng tư. Không thể thổ lộ vì quá mất lòng đối với những người khác. Có những điều chỉ có thể nín lặng.

Ở nhà riêng của Stravinski

Cuộc đời Stravinski chia làm ba phần dài gần bằng nhau: ở Nga: 27 năm; Pháp và Thụy Sĩ nói tiếng Pháp: 29 năm; Mỹ: 32 năm.

Cuộc già từ nước Nga trải qua nhiều giai đoạn: trước tiên Stravinski ở Pháp (từ năm 1910) như một chuyến đi nghiên cứu dài. Những năm ấy và chẳng là những năm mang chất Nga hơn cả trong sáng tác của ông: Petrouchka, Zvezdoliki (phỏng theo thơ của một thi sỹ Nga, Balmont), Đẳng quang mùa xuân, Pribaoutki, mở đầu của Hôn lễ. Rồi chiến tranh nổ ra, các liên hệ với nước Nga trở nên khó khăn; tuy nhiên, ông vẫn là nhà soạn nhạc Nga với Con cáo và Chuyện người lính, dựa theo thơ dân gian của tổ quốc ông; chỉ sau cách mạng ông mới hiểu rằng đất nước quê hương ông đã mất hẳn là mãi mãi đối với ông: tình trạng di tản thật sự bắt đầu.

Di tản: một cuộc lưu lại bắt buộc ở nước ngoài đối với người coi đất nước nơi mình sinh ra là tổ quốc duy nhất của mình. Nhưng tình trạng di tản kéo dài và một sự trung thành mới đang nảy sinh, sự trung thành với đất nước mình đã nhận; bây giờ là đến lúc cắt đứt. Dần dần, Stravinski từ bỏ chủ đề Nga. Năm 1922 ông còn viết Mavra (hý kịch phỏng theo Pouchkin), rồi, năm 1928, Nụ hôn của bà tiên, kỷ niệm về Tchaikovski, rồi, ngoài mấy tác phẩm ngoại lệ không đáng kể, ông không trở lại chủ đề Nga nữa. Khi ông mất, năm 1971, Vera vợ ông, tuân theo ý nguyện của ông, từ chối đề nghị của chính phủ Xô-viết chôn ông ở nước Nga và chuyển thi hài ông đến nghĩa trang Venise.

Không còn nghi ngờ gì nữa, Stravinski mang trong mình vết thương của sự di tản, như tất cả những người khác; không còn nghi ngờ gì nữa, sự phát triển nghệ thuật của ông sẽ đi một con đường khác nếu ông có thể ở lại nơi ông đã sinh ra. Quả vậy, lúc khởi đầu cuộc hành trình của ông xuyên qua lịch sử âm nhạc gần như trùng hợp với thời điểm khi đất nước quê hương ông không còn tồn tại nữa đối với ông; hiểu rằng không một đất nước nào

khác có thể thay thế nó, ông đã tìm ra tổ quốc duy nhất của ông trong âm nhạc; về phần tôi đây không phải là một lối nói trữ tình đẹp đẽ, tôi nghĩ đến điều ấy không thể nào cụ thể hơn nữa: tổ quốc duy nhất của ông, ngôi nhà riêng duy nhất của ông, là âm nhạc, tất cả âm nhạc của tất cả các nhạc sỹ, lịch sử âm nhạc; ông đã quyết định cư trú ở đó, cắm rễ ở đó, trú ngụ ở đó; ở đó cuối cùng ông đã tìm thấy những đồng bào duy nhất của mình, những người thân duy nhất, những người láng giềng duy nhất của mình, từ Pérotin đến Webern

 , với họ ông đã đi vào một cuộc trò chuyện dài chỉ ngừng lại với cái chết của ông.

Ông đã làm tất cả để cảm thấy ở trong đó như ở nhà mình: ông dừng lại ở tất cả các phòng của ngôi nhà ấy, chạm đến tất cả các xó, vuốt ve tất cả bàn ghế; ông đã đi từ âm nhạc folklo cổ đến Pergolèse người đã tạo cho ông bản Pulcinella (1919), đến những bậc thầy baroque khác không có họ thì bản Apollon Musagète (1928) của ông không thể có được, đến Tchaikovski mà ông đã chuyển biên các giai điệu trong bản Nụ hôn của bà tiên (1928), đến Bach là người đỡ đầu bản Concerto viết cho piano và kèn hơi (1924), bản Concerto viết cho violon (1931) của ông và ông đã viết lại thành bản Choral Variationen uber Vom Himmel hoch (1956), đến nhạc jazz mà ông ca ngợi trong bản Rag-time viết cho 11 nhạc cụ (1918), trong Piano-rag music (1919), trong Preludium viết cho dàn nhạc Jazz(1937) và trong Ebony Concerto (1945), đến Pérotin và những nhà phức điệu cũ khác đã gây cảm hứng cho bản Symphonie des Psaumes (1930) và nhất là bản Nhạc lễ (1948) tuyệt vời của ông, đến Monteverdi mà ông nghiên cứu năm 1957, đến Gesualdo mà ông chuyển biên các madigan năm 1959, đến Hugo Wolf mà ông chuyển biên hai bài hát (1968) và đến nhạc mười hai âm mà thoát đầu ông có lưỡng lự nhưng, cuối cùng, sau cái chết của Schönberg (1951) ông cũng đã công nhận một trong những căn phòng thuộc căn nhà của mình.

Những kẻ dèm pha ông, bảo vệ thứ âm nhạc được quan niệm là sự biểu hiện các tình cảm, bất bình vì vẻ kín đáo không thể chịu đựng được về "hoạt động xúc cảm" của ông và kết tội ông là "tâm hồn nghèo nàn", lại

chẳng có chút tâm hồn nào để hiểu được có vết thương tình cảm nào đang sau cuộc lang thang qua suốt lịch sử âm nhạc của ông.

Nhưng ở đây cũng chẳng có gì lạ: chẳng ai lại vô cảm cho bằng những con người tình cảm chủ nghĩa. Hãy nhớ lấy: "Con tim khô cạn giấu sau phong cách tràn ứ tình cảm."

(Nhà xuất bản Văn hoá thông tin- Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001)

[1] Pratica thứ nhất và pratica thứ hai. Pratica (tiếng Tây Ban Nha) là dụng cụ bằng kim loại mà các nghệ sỹ múa rối dùng để thay đổi giọng nói của mình khi họ nói thay các nhân vật rối.

[2] Trong nguyên văn là Lied: dân ca Đức.

[3] Varèse (Edgar, 1883-1965): nhạc sỹ Pháp, nhập quốc tịch Mỹ, chủ trương "nhạc điện tử". Xénakis (Iannis, sinh năm 1922): nhạc sỹ Hy Lạp, nhập quốc tịch Pháp, một trong những người đầu tiên dùng máy tính để sáng tác.

[4] Tiếng latin: bài hát khỏe, giọng chủ.

[5] Trong nguyên văn: rubato.

[6] Épinal: tên một bảo tàng tranh dân gian ở Vosges, cách Paris 372 km.

[7] Cơn ngây ngất (extase) có gốc từ từ Hy Lạp stasis: vị trí. Ex: ở ngoài. Extase: ra ngoài vị trí của mình..

[8] Pérotin: nhạc sỹ Pháp đầu thế kỷ XIII, thuộc trường phái phức điệu Nhà thờ Đức Bà Paris. Webern (1883-1945): nhạc sỹ Áo.

Milan Kundera

NHỮNG DI CHÚC BỊ PHẢN BỘI

Người dịch: Nguyễn Ngọc - Nhà xuất bản Văn hoá thông tin

Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001

Phần thứ tư

Một câu

Trong phần "Cái bóng bị hoạn của thánh Garta", tôi có dẫn một câu của Kafka, một trong những câu ở đó, theo tôi, tất cả tính độc đáo của chất thơ tiểu thuyết của ông rất tập trung: câu ở chương ba cuốn Lâu đài khi Kafka tả cuộc giao hợp của K. và Frieda. Để chỉ ra chính xác vẻ đẹp đặc trưng của nghệ thuật Kafka, thay vì sử dụng các bản dịch đã có, tôi muốn tự mình ứng tác một bản dịch cố gắng trung thành tới mức tối đa. Những sự khác nhau giữa một câu của Kafka và các phản ánh của nó trong tấm gương của các bản dịch sau đó đã đưa tôi đến những suy nghĩ sau đây:

Dịch

Hãy lược qua các bản dịch. Đầu tiên là bản của Vialatte, năm 1938:

"Nhiều giờ trôi qua, nhiều giờ những hơi thở trộn vào nhau, những nhịp tim đập chung, nhiều giờ trong đó K. không ngừng có cảm giác anh ta đi lạc, anh ta đắm sâu vào xa đến mức chưa từng có ai trước anh đi nhiều đường đến thế; ở nước ngoài, trong một đất nước nơi ngay đến không khí cũng không còn chút gì các yếu tố của không khí quê hương, nơi người ta phải nghẹt thở vì lưu đầy và nơi người ta không thể làm gì được nữa hết, giữa những quyền rũ điên rồ, ngoài việc tiếp tục bước đi, tiếp tục tan biến."

Ta biết Vialatte xử sự hơi quá tự do đối với Kafka; vì vậy nhà xuất bản Gallimard đã muốn sửa chữa các bản dịch của ông cho lần xuất bản các tiểu thuyết của Kafka trong tủ sách Pléiade năm 1976. Nhưng những người thừa kế của Vialatte phản đối việc đó; người ta bèn đi đến một giải pháp chưa từng có: các tiểu thuyết được xuất bản trong bản dịch mắc lỗi của Vialatte, còn Claude David, người xuất bản, cho in những chỗ chữa lại bản dịch của chính mình ở cuối sách dưới hình thức những chú thích nhiều không thể tin

được, người đọc, để dựng lại được trong đầu mình một bản dịch "tốt", phải liên tục giở các trang để nhìn các chú thích. Kết hợp bản dịch của Vialatte với những sửa chữa ở cuối sách thực tế tạo thành một bản dịch tiếng Pháp thứ hai mà để cho giản đơn, tôi tự cho phép mình gọi là bản David:

"Nhiều giờ trôi qua ở đó, nhiều giờ những hơi thở trộn vào nhau, nhịp tim hoà cùng nhau, nhiều giờ trong đó K. không ngừng có cảm giác anh đi lạc, anh dần sâu vào xa hơn bất cứ một người nào trước anh; anh ở một đất nước xa lạ, nơi đó ngay cả không khí cũng không còn chút gì chung với không khí đất nước quê hương; sự xa lạ của đất nước đó gây ngột thở và tuy vậy, giữa những quyển rũ điên dại, ta chỉ còn có thể bước đi xa hơn nữa, lạc mãi hơn nữa về phía trước."

Bernard Lortholary có cái công lớn là đã triệt để không thỏa mãn với các bản dịch đã có và đã dịch lại các tiểu thuyết của Kafa. Bản dịch cuốn Lâu đài của ông thực hiện năm 1984:

"Ở đây trôi qua nhiều giờ, nhiều giờ những hơi thở trộn vào nhau, tim đập cùng nhau, nhiều giờ trong đó K. có cảm giác thường trực đi lạc, hay là đã tiến tới xa hơn bất cứ một người nào từng đi vào những vùng xa lạ, nơi ngay chính cả không khí không hề có một yếu tố nào mà người ta có thể tìm thấy trong không khí quê hương, nơi người ta chỉ có thể ngột thở vì sự xa lạ, mà chẳng thể làm được gì khác, giữa những quyển rũ điên rồ ấy, ngoài việc tiếp tục và lạc thêm nữa."

Câu tiếng Đức như thế này:

"Dort vergingen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefuht hatte, er verirre sich oder er sei so weit in der Frmd, wie vor ihm noch kein Mensch, einer Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken musste und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun konnte als weiter gehen, weiter sich verirren."

Trong một bản dịch trung thành, ta sẽ có:

" Ở đây trôi qua những giờ, những giờ các hơi thở chung, nhịp đập tim chung, những giờ trong đó K. không ngừng có cảm giác anh đi lạc, hoặc

giả anh ở trong một thế giới xa lạ xa hơn bất cứ một người nào trước anh, trong một thế giới xa lạ nơi ngay cả không khí không có một yếu tố nào của không khí quê hương, nơi người ta phải nghẹt thở vì sự xa lạ và nơi người ta không thể làm gì hết, giữa những sự quyến rũ ngu ngốc, ngoài việc tiếp tục đi, tiếp tục lạc đường."

Ẩn dụ

Cả câu chỉ là một ẩn dụ dài. Không gì đòi hỏi, đối với một người dịch, sự chính xác hơn là dịch một ẩn dụ. Chính ở đây người ta chạm đến cái lõi của tính độc đáo thơ của một tác giả. Từ Vialatte phạm lỗi trước hết là động từ "đắm sâu vào": "anh ta đắm sâu vào xa đến mức". Ở Kafka, K. không đắm sâu vào, anh ta "ở trong". Từ "đắm sâu vào" làm biến dạng ẩn dụ: nó buộc ẩn dụ vào hành động thực một cách quá thị giác (kẻ làm tình đắm sâu vào) và như vậy khiến cho nó mất đi độ trừu tượng hóa của nó (tính chất hiện sinh của ẩn dụ của Kafka không nhằm gợi lên một cách vật chất, thị giác, động tác yêu đương). David chữa lại Vialatte vẫn giữ nguyên động từ ấy: "dẫn sâu vào". Và ngay cả Lortholary, người trung thành hơn cả, cũng tránh từ "ở" và thay nó bằng "tiến tới trong".

Ở Kafka, K. ,trong khi làm tình, ở "in der Fremde", "nơi xa lạ"; Kafka lặp lại hai lần từ ấy, và lần thứ ba ông dùng từ phái sinh của nó "die Fremdheit" (sự xa lạ): trong không khí nơi xa lạ người ta nghẹt thở vì sự xa lạ. Tất cả người dịch đều thấy khó chịu vì sự lặp lại ba lần này: cho nên Vialatte chỉ dùng một lần từ "xa lạ" và, thay vì "sự xa lạ", chọn một từ khác: "nơi người ta phải nghẹt thở vì lưu đày". Nhưng ở Kafka chẳng có chỗ nào nói đến chuyện lưu đày cả. Lưu đày và sự xa lạ là những khái niệm khác nhau. K. trong khi làm tình không bị đuổi đi khỏi nhà mình, anh không bị truất phế (do đó anh chẳng có gì phải than phiền); anh ở tại nơi anh đang ở là do ý muốn của chính anh, anh ở đây vì anh ta đã dám ở đây. Từ "lưu đày" khiến ẩn dụ có một vầng hào quang tử vì đạo, đau khổ, nó tình cảm hóa, lâm li hóa ẩn dụ.

Vialatte và David thay từ "gehen" (đi) bằng từ "bước đi". Nếu "đi" trở thành "bước đi", ta làm tăng thêm tính biểu hiện của sự so sánh và ẩn dụ trở

thành hơi lỗ bịch (kẻ làm tình trở thành người bước đi). Sự lỗ bịch này về nguyên tắc không tồi (cá nhân tôi rất thích các ẩn dụ lỗ bịch và tôi thường phải bảo vệ chúng chống lại những người dịch văn tôi) nhưng, chắc chắn, lỗ bịch không là điều Kafka muốn có ở đây.

Từ "die Fremde" là từ duy nhất không chịu đựng được một lối dịch sát nghĩa đơn giản. Quả vậy, trong tiếng Đức "die Fremde" không chỉ có nghĩa là "một nước ngoài" mà còn là, chung hơn, trừu tượng hơn, tất cả "những gì xa lạ", "một hiện thực xa lạ, một thế giới xa lạ". Nếu ta dịch "in der Fremde" bằng "ở nước ngoài", thì sẽ coi như ở Kafka có từ "Ausland" (= một đất nước khác với đất nước tôi). ý muốn dịch, cho chính xác hơn về mặt ngữ nghĩa học, từ "die Fremde" bằng câu nói vòng gồm hai từ tiếng Pháp, là có thể hiểu được; nhưng trong tất cả các giải pháp cụ thể (Vialatte: "ở nước ngoài, ở một đất nước nơi đó"; David: "ở một nước ngoài"; Lortholary: "ở những vùng xa lạ kia") một lần nữa ẩn dụ mất đi độ trừu tượng hóa mà nó có ở Kafka, và phương diện "du lịch" của nó, thay vì bị xóa đi, lại đậm thêm.

Ẩn dụ với tư cách là định nghĩa hiện tượng học

Phải sửa lại ý nghĩ rằng Kafka không ưa ẩn dụ; ông không ưa các ẩn dụ thuộc một loại nào đó, nhưng ông là một trong những nhà sáng tạo ẩn dụ lớn, mà tôi gọi là ẩn dụ hiện sinh hay mang tính hiện tượng học. Khi Verlaine nói: "Niềm hy vọng ánh lên như một cọng rơm trong chuồng bò", đây là một tưởng tượng trữ tình tuyệt diệu. Tuy nhiên nó là không thể tưởng tượng được trong văn xuôi của Kafka. Bởi, chắc chắn, điều Kafka không thích, là trữ tình hóa văn xuôi tiểu thuyết.

Trí tưởng tượng ẩn dụ của Kafka không hề kém phong phú so với Verlaine hay Rilke, nhưng nó không trữ tình, tức là: nó chỉ được thúc đẩy bởi ý muốn đọc giải mã, thấu hiểu, nắm lấy ý nghĩa hành động của các nhân vật, ý nghĩa các tình thế họ đang sống.

Hãy nhớ lại một cảnh giao hợp khác, giữa bà Hentjen và Esch trong Những kẻ mộng du của Broch: "Này đây bà ép miệng mình vào miệng anh như cái vòi của một con vật trên một tấm kính và Esch run lên vì giận khi nhận ra

rằng, bà nhốt chặt tâm hồn mình lại sau hàm răng nghiền chặt, để che giấu nó đối với anh."

Các từ "cái vòi của một con vật", "tấm kính" có mặt ở đây không phải để, bằng một so sánh, gợi lên một hình ảnh thị giác về cảnh tượng, mà để nắm bắt tình thể hiện sinh của Esch, ngay cả trong lúc làm tình, vẫn bị cách biệt một cách không thể giải thích được (như bằng một tấm kính) với người tình của anh và không thể chiếm được tâm hồn bà (bị cầm tù sau hàm răng nghiền chặt). Tình thể khó nắm bắt được, hoặc chỉ có thể nắm bắt được bằng một ẩn dụ.

Ở đoạn mở đầu chương IV cuốn Lâu đài, có một cuộc giao hợp thứ hai của K. và Freida; cảnh này cũng được diễn tả trong mỗi một câu (câu - ẩn dụ), mà tôi ứng tác dịch cố gắng trung thành đến mức tối đa: "Cô tìm một cái gì đó và anh tìm một cái gì đó, hung dữ, nhăn nhó, đầu người này ấn sâu vào ngực người kia họ tìm, và siết chặt lấy nhau, và thân thể họ chồm lên không làm cho họ quên mà nhắc họ nhớ bốn phận phải tìm, như những con chó tuyệt vọng đào bới đất họ đào bới thân thể họ, và thất vọng không cứu chữa được, để lấy thêm một hạnh phúc cuối cùng, đôi lúc họ lướt rộng lưỡi lên mặt nhau."

Cũng như các từ - chìa khóa trong ẩn dụ về lần giao hợp thứ nhất là "xa lạ", "sự xa lạ", ở đây các từ - chìa khóa là "tìm", "đào bới". Các từ ấy không biểu đạt một hình ảnh thị giác sẽ trôi đi, mà là một tình thể hiện sinh khó tả nên lời. Khi David dịch: "như những con chó thọc sâu một cách tuyệt vọng các móng vuốt của chúng vào nền đất, họ thọc sâu các móng tay của họ vào thân thể nhau", ông không chỉ không trung thành (Kafka không hề nói đến móng vuốt cũng như móng tay thọc sâu), ông còn chuyển ẩn dụ từ lĩnh vực hiện sinh sang lĩnh vực mô tả thị giác; như vậy ông đứng ở một mỹ học khác với mỹ học của Kafka.

(Sự chênh lệch mỹ học ấy càng rõ hơn trong đoạn cuối của câu: Kafka nói: "[sie] fuhren manchmal ihre Zungen breit uber des anderen Gesicht" - "đôi lúc họ lướt rộng lưỡi trên mặt"; điều ghi nhận chính xác và trung tính ấy ở David biến thành cái ẩn dụ ẩn tượng chủ nghĩa này: "họ đào bới vào mặt nhau bằng những cú lưỡi".)

Nhận xét về sự đồng nghĩa hóa triệt để

Nhu cầu dùng một từ khác thay cho một từ hiển nhiên hơn, giản dị hơn, trung tính hơn (ở - đâm sâu; đi - bước đi; lướt qua - đào bới) có thể gọi là phản xạ đồng nghĩa hóa - phản xạ của gần như tất cả những người dịch. Sẵn một kho dự trữ lớn các từ đồng nghĩa, là kỳ tài của "văn chương trang nhã"; nếu trong cùng một đoạn của bản gốc có hai lần từ "nỗi buồn", người dịch, bực mình vì sự lặp lại (bị coi là gây tổn hại cho vẻ trang nhã văn phong bắt buộc phải có), sẽ có xu hướng dịch từ thứ hai bằng "nỗi u sầu". Nhưng lại còn hơn thế nữa: nhu cầu đồng nghĩa hóa đó ăn sâu trong tâm hồn người dịch đến nỗi anh ta sẽ chọn ngay tức thì một từ đồng nghĩa: anh sẽ dịch là "nỗi u sầu" nếu trong bản gốc viết "nỗi buồn", anh sẽ dịch là "nỗi buồn" khi gặp từ "nỗi u sầu".

Hãy thừa nhận không chút mĩa mai: tình thế của người dịch cực kỳ tế nhị: anh phải trung thành với tác giả và đồng thời lại vẫn muốn (có ý thức hay không có ý thức) ghi dấu sự sáng tạo của riêng mình lên văn bản; như để tự cổ vũ mình, anh chọn lấy một từ rõ ràng không phản lại tác giả tuy nhiên lại do chính anh khởi xướng. Lúc này tôi nhận ra điều đó khi tôi xem lại bản dịch một bài viết nhỏ của tôi: tôi viết "tác giả", người dịch dịch là "nhà văn"; tôi viết "nhà văn", anh dịch "nhà tiểu thuyết"; tôi viết "nhà tiểu thuyết", anh dịch "tác giả"; khi tôi nói "câu thơ", anh dịch "thơ ca"; khi tôi nói "thơ ca", anh dịch "những bài thơ". Kafka nói "đi", những người dịch: "bước đi". Kafka nói "không một thành phần nào", những người dịch: "không có gì của các thành phần", "chẳng có gì chung", "không có đến một thành phần". Kafka nói "có cảm giác đi lạc", hai người dịch nói "cảm thấy cảm tưởng...", trong khi người thứ ba (Lortholary) dịch (một cách chính đáng) sát từng chữ và do đó chứng tỏ rằng việc thay "cảm giác" bằng "cảm tưởng" chẳng cần thiết chút nào. Lỗi đồng nghĩa hóa này có vẻ vô tội, nhưng tính triệt để của nó không thể không làm suy yếu tư tưởng gốc. Với lại, quái nhỉ, tại sao lại phải làm vậy? Tại sao không nói "đi" nếu tác giả nói "gehen"? Ôi, thưa các vị dịch giả, xin đừng có lặp đi lặp lại kiểu từ đồng nghĩa [1] chúng tôi!

Sự phong phú của từ vựng

Hãy xem xét các động từ trong câu: vergehen (đi qua - do từ gốc: gehen - đi); sich verriren (đi lạc); sein (là, ở); haben (có); ersticken müssen (phải nghẹt thở); tun können (có thể làm); gehen (đi); sich verirren (đi lạc). Như vậy Kafka chọn những động từ đơn giản nhất, sơ đẳng nhất: đi (2 lần), có (2 lần) đi lạc (2 lần), ở, làm nghẹt thở, phải, có thể.

Những người dịch có xu hướng làm giàu từ vựng lên: "không ngừng cảm thấy" (thay vì "có"); "đâm sâu vào", "tiến tới", "đi xa" (thay vì "ở"); "làm cho nghẹt thở" (thay vì "phải nghẹt thở"); "bước đi" (thay vì "đi"); "tìm thấy lại" (thay vì "có").

(Ai cũng biết nỗi kinh hoàng của tất cả những người dịch trên toàn thế giới trước các từ "là" và "có"! Họ sẽ làm bất cứ cái gì để thay thế chúng bằng một từ họ cho là ít tầm thường hơn.)

Xu hướng ấy cũng có thể hiểu được về mặt tâm lý: người dịch sẽ được đánh giá theo cái gì? Theo sự trung thành với văn phong tác giả? Đây lại đúng là điều những người đọc trong đất nước anh ta sẽ không có khả năng phán xét. Ngược lại, sự phong phú về từ vựng sẽ được công chúng tự động cảm nhận như một giá trị, một thành tích, một bằng chứng về tài khéo léo bậc thầy và sự tinh thông của người dịch.

Nhưng sự phong phú về từ vựng tự nó không biểu hiện một giá trị nào cả. Tầm rộng của từ vựng tùy thuộc vào ý đồ mỹ học tổ chức nên tác phẩm. Từ vựng của Carlos Fuentes giàu có đến chóng mặt; nhưng từ vựng của Hemingway cực kỳ giới hạn. Vẻ đẹp của văn xuôi Fuentes gắn với sự giàu có, vẻ đẹp văn xuôi Hemingway gắn với sự giới hạn từ vựng.

Từ vựng của Kafka cũng tương đối hạn chế. Sự hạn chế đó thường được cắt nghĩa như là một thói khổ hạnh của Kafka. Như sự dừng dưng của ông đối với cái đẹp. Hoặc giả như là vật cống phải trả cho ngôn ngữ Đức ở Praha, bị rút ra khỏi môi trường dân gian của nó, trở nên khô cằn. Không ai muốn chấp nhận rằng sự trần trụi của từ vựng đó biểu hiện ý đồ thẩm mỹ của Kafka, là một trong những đặc trưng của vẻ đẹp của văn xuôi ông.

Nhận xét chung về vấn đề uy quyền

Uy quyền tối thượng, đối với một người dịch, phải là văn phong cá nhân của tác giả. Nhưng phần đông các dịch giả tuân theo một uy quyền khác: uy quyền của văn phong chung của "tiếng Pháp trang nhã" (của tiếng Đức trang nhã, của tiếng Anh trang nhã v.v), tức là của tiếng Pháp (của tiếng Đức v.v.) đúng như được dạy ở trường trung học. Người dịch tự coi mình là sứ giả của uy quyền ấy bên cạnh tác giả nước ngoài. Đây là cái nhảm: mọi tác giả có một giá trị nào đó đều vi phạm "văn phong trang nhã" và sự độc đáo (và do đó lý do tồn tại) của nghệ thuật của ông ta nằm trong chính sự vi phạm đó. Cố gắng đầu tiên của người dịch phải là hiểu cho được sự vi phạm đó. Không khó, khi sự vi phạm đó là rõ ràng, chẳng hạn như ở Rabelais, ở Joyce, ở Céline. Nhưng có những tác giả mà sự vi phạm "văn phong trang nhã" tinh tế, chỉ thoáng thấy được, che giấu, kín đáo; trong trường hợp đó, khó nhận ra nó. Nhưng chính vì thế mà càng quan trọng hơn.

Lặp lại

Die Stunden (nhiều giờ) 3 lần - lặp lại được giữ nguyên trong tất cả các bản dịch;

gemeinsamen (chung) 2 lần - lặp lại bị loại bỏ trong tất cả các bản dịch;

sich verirren (đi lạc) 2 lần - lặp lại được giữ nguyên trong tất cả các bản dịch;

die Fremde (nơi xa lạ) 2 lần, rồi một lần die Fremdheit (sự xa lạ) - ở Vialatte : "xa lạ" chỉ một lần, "sự xa lạ" thay bằng "lưu đầy"; ở David và ở Lortholary: một lần "xa lạ" (tính từ), một lần "sự xa lạ";

die Luft (không khí) 2 lần - lặp lại được giữ nguyên ở tất cả các người dịch;

haber (có) 2 lần - lặp lại không có trong bản dịch nào cả;

weiter (xa hơn) 2 lần - lặp lại này ở Vialatte được thay bằng lặp lại hai lần từ "tiếp tục"; ở David bằng lặp lại (âm vang nhẹ) của từ "luôn luôn"; ở Lortholary, lặp lại đã biến mất;

gehen, vergehen (đi, đi qua) - lặp lại này (và chẳng khó giữ lại) đã biến mất

ở tất cả các người dịch.

Nhìn chung, ta thấy các dịch giả (vâng lời các vị giáo sư ở trường trung học) có xu hướng hạn chế các lặp lại.

Ý nghĩa ngữ nghĩa học của một sự lặp lại

Hai lần *die Fremde*, một lần *die Fremdheit*, bằng sự lặp lại này tác giả đưa vào văn bản của mình một từ mang tính chất một khái niệm - chìa khóa, một quan niệm. Nếu tác giả, từ chính từ này, phát triển một suy tư dài, thì sự lặp lại của chính từ đó là cần thiết và logic. Hãy tưởng tượng người dịch Heidegger, để tránh lặp lại, dùng thay vào chỗ của từ "*das Sein*" một lần là "*sinh linh*", rồi "*cuộc sống*", rồi lại "*cuộc sống con người*" và, cuối cùng "*sinh linh ấy*". Chẳng làm sao biết được có phải Heidegger nói về mỗi một cái đó được gọi theo các cách khác nhau, hay nói về những cái khác nhau, thay vì một văn bản logic một cách chặt chẽ, ta sẽ có một mớ bùng nhùng. Văn xuôi tiểu thuyết (tất nhiên, tôi nói về những tiểu thuyết xứng đáng với tên gọi đó) đòi hỏi một sự chặt chẽ như vậy (nhất là ở những đoạn có tính chất suy tưởng hay ẩn dụ).

Nhận xét khác về sự cần thiết phải giữ những chỗ lặp lại

Một đoạn sau đó trong cùng trang của cuốn *Lâu đài*:

"... Stimme nach Freida gerufen wurde. "Freida", sagte K. in Freidas Ohr und gab so den Ruf weiter."

Sát từng từ có nghĩa là: "... có một giọng nói gọi Freida. "Freida," K. nói vào tai Freida, truyền lại tiếng gọi đó."

Các dịch giả muốn tránh lặp lại ba lần tên Freida.

Vialatte: "Freida!" anh ta nói vào tai người hầu gái, truyền lại tiếng gọi..."

Còn David: "Freida," K. nói vào tai người bạn gái của mình, truyền lại cho cô..."

Những từ thay thế cho tên Freida nghe thật lạc điệu! Nên nhớ rằng K., trong văn bản cuốn *Lâu đài*, chỉ luôn luôn là K. Trong đối thoại, những

người khác có thể gọi anh ta là "nhân viên đo đạc" và thậm chí còn có thể khác đi nữa, nhưng chính Kafka, người kể chuyện, không bao giờ gọi K. bằng các từ: người lạ, người mới đến, người trẻ tuổi hay cái gì khác. K. chỉ là K. Và không chỉ anh ta mà tất cả các nhân vật, ở Kafka, bao giờ cũng chỉ có một tên duy nhất, một cách gọi duy nhất.

Như vậy Freida là Freida; không phải người yêu, không phải người tình, không phải bạn gái, không phải hầu gái, không phải người giúp việc, không phải con điếm, không phải tình nhân. Freida.

Tâm quan trọng về giai điệu của một sự lặp lại

Có những lúc văn xuôi của Kafka bay lên và trở thành tiếng hát. Đây là trường hợp hai câu tôi đã lưu ý trên kia (Nên chú ý rằng hai câu mang một vẻ đẹp đặc biệt đó đều là hai đoạn tả cảnh làm tình; điều đó nói lên tầm quan trọng của sự hứng dục đối với Kafka, còn hơn cả trăm lần những tìm tòi của các nhà viết tiểu sử. Nhưng hãy nói sang chuyện khác.) Văn xuôi của Kafka bay lên, được nâng trên hai cánh: cường độ của sự tưởng tượng ẩn dụ và giai điệu lôi cuốn.

Vẻ đẹp về giai điệu ở đây gắn liền với sự lặp lại các từ; câu được bắt đầu: "Dort vergingen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden..." Trong sáu từ, năm chỗ lặp lại. Giữa câu: lặp lại của từ *die Fremde*, và từ *die Freimdmheit*. Cuối câu, một chỗ lặp lại nữa: "...weiter gehen, weiter sich verirren". Nhiều chỗ lặp lại đó làm chậm nhịp độ lại và khiến cho câu mang một nhịp điệu buồn nhớ.

Trong câu kia, cuộc giao hợp thứ hai của K., ta cũng thấy nguyên tắc lặp lại đó: động từ "tìm" lặp lại 4 lần, các từ "đôi điều gì đó" 2 lần, từ "thân thể" 2 lần, động từ "đào bới" 2 lần; và chớ quên là liên từ "và", ngược với mọi quy tắc về sự thanh nhã cú pháp, lặp lại 4 lần.

Trong tiếng Đức, câu ấy bắt đầu như sau: "Sie suchte etwas und er suchte etwas..." Vialatte nói một cái gì đó hoàn toàn khác: "Cô ta tìm và tìm nữa một cái gì đó..." David chữa lại: "Cô ta tìm một cái gì đó và anh ta, về phần mình, cũng vậy." Lạ thật: người ta thích nói: "và anh ta, về phần mình, cũng vậy" hơn là dịch sát từng từ câu lặp lại đẹp và đơn giản của Kafka: "Cô ta

tìm một cái gì đó và anh ta tìm một cái gì đó..."

Sự khéo léo trong lặp lại

Có một sự khéo léo trong chuyện lặp lại. Bởi vì đương nhiên, có nhiều lặp lại dở, vụng về (khi trong một cảnh mô tả bữa ăn tối ta đọc thấy trong hai câu ba lần các từ "ghế" và "nĩa", v.v). Quy tắc: nếu ta lặp lại một từ, ấy là vì từ đó quan trọng, vì ta muốn làm cho người ta nhớ lấy, trong không gian một đoạn, một trang, âm vang của nó cũng như ý nghĩa của nó.

Tán rộng: một ví dụ về vẻ đẹp của sự lặp lại

Thiên truyện ngắn rất nhỏ của Hemingway (hai trang) Một nữ độc giả viết, chia làm ba phần: 1- một đoạn ngắn tả một người đàn bà đang viết một lá thư "không dừng lại, không gạch xóa hay viết lại dù chỉ một từ"; 2- chính lá thư ấy, trong đó người đàn bà nói về bệnh hoa liễu của chồng mình; 3- độc thoại nội tâm tiếp theo, mà tôi dẫn lại đây:

"Có thể anh ấy sẽ nói cho ta biết phải làm gì, nàng nghĩ. Có thể anh ấy sẽ nói chẳng? Trên bức ảnh ở báo, anh ấy có vẻ rất uyên bác và rất thông minh. Ngày nào anh cũng nói với mọi người cần phải làm gì. Chắc chắn anh ấy sẽ biết.

Ta sẽ làm tất cả những gì cần làm. Tuy nhiên điều ấy đã kéo dài lâu quá... lâu quá. Quả thực lâu. Chúa ơi, mới lâu làm sao. Ta biết rất rõ anh phải đi tới nơi nào người ta gửi anh tới, nhưng ta không biết tại sao anh lại đã mắc cái ấy. Ôi, Chúa ơi, ta những mong ước xiết bao anh không mắc cái ấy. Ta cóc cần biết anh đã mắc cái ấy như thế nào. Nhưng Trời hỡi, ta mong biết mấy rằng anh đừng mắc cái ấy. Quả thực anh đừng nên mắc. Ta không biết phải làm gì. Chỉ ước gì anh ấy không mắc bệnh. Ta thật sự không biết tại sao anh ấy cứ phải bị ốm."

Giai điệu quyến rũ của đoạn văn này hoàn toàn dựa trên những chỗ lặp lại. Chúng không phải là những xảo thuật (như một vần ở thơ) mà bắt nguồn từ hành ngôn nói hàng ngày, từ hành ngôn thô mộc nhất.

Và tôi nói thêm: trong lịch sử văn xuôi, thiên truyện ngắn nhỏ này là một trường hợp hoàn toàn duy nhất, ở đó ý đồ nhạc chiếm hàng đầu; không có

giai điệu đó, bản văn này sẽ mất hết lý do tồn tại của nó.

Hơi thở

Theo chính lời ông kể, Kafka đã viết thiên truyện ngắn dài Bản án chỉ trong một đêm, nghĩa là với một tốc độ kỳ lạ, bị một sức tưởng tượng gần như không kiểm soát được cuốn đi. Tốc độ, về sau đối với các nhà siêu thực đã trở thành phương pháp chương trình hóa ("lối viết tự động") cho phép giải phóng siêu thức ra khỏi sự canh giữ của lý trí và làm cho sức tưởng tượng bùng nổ, cũng đã đóng vai trò gần như vậy ở Kafka.

Trí tưởng tượng của Kafka, được "tốc độ có phương pháp" ấy đánh thức dậy, tuôn chảy như một dòng sông, dòng sông chiêm bao chỉ dừng nghỉ ở cuối một chương. Hơi thở dài của trí tưởng tượng ấy phản ánh trong đặc tính của cú pháp: trong các tiểu thuyết của Kafka hầu như không có những dấu hai chấm (trừ những chỗ theo lẽ thói để mở đầu đối thoại) và đặc biệt hiếm các dấu chấm phẩy. Nếu ta tham khảo bản thảo (xem bản xuất bản có kèm phê bình, Fisher, 1982), ta thấy ngay cả các dấu phẩy, rõ ràng là cần thiết theo quan điểm của các quy tắc cú pháp, cũng thường thiếu. Bản văn được chia ra rất ít đoạn. Xu hướng giảm thiểu sự nối khớp ấy - ít đoạn, ít chỗ dừng nghỉ quan trọng (khi đọc lại bản thảo, thậm chí Kafka còn thường đổi các dấu chấm câu thành chấm phẩy), ít những dấu nhấn mạnh tổ chức logic của văn bản (hai chấm, chấm phẩy) - xu hướng ấy không thể tách rời với văn phong của Kafka; đồng thời nó cũng là một sự gây tổn thương thường trực đối với "văn phong trang nhã" Đức) cũng như đối với "văn phong trang nhã" của tất cả các ngôn ngữ mà Kafka được dịch ra).

Kafka đã không soạn bản thảo cuối cùng của cuốn Lâu đài để đưa in và người ta có thể dự đoán một cách chính đáng là ông còn có thể sửa chữa này nọ, bao gồm cả sửa chấm câu. Cho nên tôi không quá khó chịu (đương nhiên cũng không hào hứng gì) về việc Max Brod, với tư cách là người xuất bản đầu tiên, để cho văn bản dễ đọc hơn, thỉnh thoảng đã cho vào một chỗ thắt đầu dòng hoặc thêm một chấm phẩy. Quả thật, ngay cả trong bản xuất bản đó của Max Brod, tính chất chung của cú pháp Kafka vẫn còn có thể nhận ra rõ, và cuốn tiểu thuyết giữ được hơi thở của nó.

Hãy trở lại cái câu của chúng ta ở chương ba: nó tương đối dài, với nhiều dấu phẩy nhưng không có dấu chấm phẩy (trong bản thảo và trong tất cả các bản xuất bản Đức). Cho nên điều gây phiền cho tôi hơn cả trong bản của Vialatte là dấu chấm phẩy thêm vào. Nó biểu đạt sự kết thúc của một đoạn logic, một chỗ ngắt bảo người ta hạ giọng xuống, dừng lại một chút. Chỗ ngắt ấy, dù là đúng theo quan điểm của các quy tắc cú pháp) bóp nghẹt hơi thở của Kafka. David, về phần mình, chia câu ấy ra làm ba phần, với hai dấu chấm phẩy. Hai chấm phẩy ấy lại càng bất lịch sự vì Kafka trong suốt toàn bộ chương ba (nếu ta trở lại bản thảo) chỉ sử dụng một dấu chấm phẩy duy nhất. Trong bản xuất bản do Max Brod soạn, có đến 13 cái! Vialatte thì lên tới 31. Lortholary 28, cộng với 3 dấu hai chấm.

Hình ảnh trên bản in

Cánh bay, dài và say đắm, của văn xuôi Kafka, ta có thể nhìn thấy nó ở hình ảnh trên bản in, thường suốt nhiều trang chỉ gồm có mỗi một tiết "vô tận" trong đó được nhốt cả những đoạn đối thoại dài. Trong bản thảo của Kafka, chương ba chỉ chia làm 2 tiết dài. Trong bản xuất bản của Max Brod, có đến 5 tiết. Trong bản dịch của Vialatte, 90. Trong bản dịch của Lortholary, 95. ở Pháp người ta đã áp đặt cho các tiểu thuyết của Kafka một lối khớp nối không phải của chúng: các tiết rất nhiều hơn, và do đó rất ngắn hơn, trông như một sự tổ chức logic hơn, hợp lý hơn của văn bản, quan trọng hóa nó lên, tách các câu đối đáp trong các đối thoại ra rõ ràng.

Theo chỗ tôi biết, trong các bản dịch ra các thứ tiếng khác, không ở đâu người ta thay đổi lối khớp nối trong các văn bản của Kafka. Tại sao các dịch giả Pháp (tất cả, nhất quán) lại làm thế? Chắc chắn, điều đó có lý do. Các tiểu thuyết của Kafka trong bản in của tủ sách Pléiade có đến hơn 500 trang chú thích. Tuy nhiên, tôi không hề thấy ở đây có một câu nào nói tới lý do ấy.

Cuối cùng, một nhận xét về chữ nhỏ và chữ lớn

Kafka yêu cầu in các sách của ông bằng chữ thật lớn. Ngày nay người ta nhắc lại chuyện đó với nụ cười nhẹ khoan dung giành cho những thói thất

thường của các vĩ nhân. Tuy nhiên, chẳng có gì đáng cười trong chuyện này; ý nguyện của Kafka là chính đáng, logic, nghiêm túc, gắn liền với mỹ học của ông, hay, cụ thể hơn, với lối cấu âm văn xuôi của ông.

Người tác giả chia văn bản của mình ra thành nhiều tiết nhỏ không nắn nít đến vậy về yêu cầu in chữ to: một trang được cấu âm nhiều thì có thể đọc dễ dàng.

Ngược lại, bản văn chảy dài thành một tiết vô tận thì hầu như rất khó đọc. Mắt không tìm được chỗ để dừng lại, nghỉ, các dòng dễ "lăn mất đi". Một bản văn như vậy, để có thể đọc được một cách vui thích (nghĩa là không mệt mỏi) đòi hỏi những chữ tương đối lớn khiến cho việc đọc được dễ và cho phép dừng lại bất cứ lúc nào để thưởng thức vẻ đẹp của các câu.

Tôi nhìn cuốn Lâu đài trong loại sách bỏ túi tiếng Đức: 39 dòng dày đặc một cách thảm hại trên một trang nhỏ của một tiết "vô tận": không thể đọc được; hoặc giả chỉ có thể đọc được như thông tin hay như tư liệu; không hề như một bản văn giành cho cảm nhận mỹ học. Phần phụ lục, 40 trang: tất cả những đoạn, trong bản thảo, Kafka đã xóa bỏ. Người ta chẳng thèm đếm xỉa đến mong muốn của Kafka được thấy văn bản của mình (vì những lý do mỹ học hoàn toàn chính đáng) được in chữ to; người ta nhặt vớt lại tất cả các câu ông đã quyết định (vì những lý do hoàn toàn chính đáng) hủy đi. Trong sự dừng dưng đối với ý muốn mỹ học của tác giả đó, phản ánh toàn bộ "nỗi buồn" của số phận sau khi chết của các tác phẩm Kafka.

(Nhà xuất bản Văn hoá thông tin- Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001)

1 Trong nguyên văn: sodonymisez. Ở đây tác giả chơi chữ bằng cách ghép hai từ sodomiser (lắp đặt) và synonyme (từ đồng nghĩa) vào nhau.

Milan Kundera

NHỮNG DI CHÚC BỊ PHẢN BỘI

Người dịch: Nguyễn Ngọc - Nhà xuất bản Văn hoá thông tin

Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001

Phần thứ năm

Đi tìm hiện tại đã mất

1

Giữa nước Tây Ban Nha, tại một nơi nào đó giữa Barcelona và Madrid, hai người ngồi trong một quán giải khát ở một ga xép: một người Mỹ và một cô gái trẻ. Ta chẳng biết gì cả về họ, ngoài một điều là họ chờ tàu đi về Madrid, tại đó cô gái trẻ sắp phải qua một ca mổ, chắc chắn (từ này không hề được nói ra) là một vụ phá thai. Ta không biết họ là ai, bao nhiêu tuổi, họ có yêu nhau không, ta không biết những lý do đưa họ đến quyết định của họ. Cuộc trò chuyện của họ, dù được ghi lại chính xác một cách khác thường, không cho ta hiểu chút gì động cơ của họ cũng như quá khứ của họ.

Cô gái trẻ căng thẳng và người đàn ông cố làm cho cô bình tâm: "Đây là cuộc giải phẫu chỉ đơn giản gây xúc động thôi, Jig ạ. Thậm chí không thật là một cuộc giải phẫu." Và rồi: "Anh sẽ đi cùng em và anh sẽ ở lại với em suốt thời gian..." Và rồi: "Sau đó sẽ rất tốt. Y nguyên như trước."

Khi thấy thoáng có chút khó chịu ở người con gái, anh nói: "Ừ. Nếu em không muốn, thì em không phải làm chuyện ấy. Anh sẽ không muốn em làm nếu em không muốn làm chuyện ấy." Và cuối cùng, lại: "Em phải hiểu là anh không muốn em làm chuyện ấy nếu em không muốn. Anh hoàn toàn có thể quên đi chuyện ấy nếu điều đó có chút ý nghĩa đối với em."

Đằng sau những câu trả lời của cô gái trẻ, ta đoán ra những đắn đo về đạo lý của cô. Cô nói trong khi nhìn phong cảnh: "VẬY mà ta có thể có tất cả những cái đó. Ta có thể có tất cả và mỗi ngày ta lại làm cho nó càng không có thể."

Người đàn ông muốn làm cho cô nguôi: "Ta có thể có tất cả [...]"

- Không. Một khi người ta đã lấy mất nó của anh, cái đó sẽ không bao giờ

trở lại nữa."

Và khi người đàn ông bảo đảm với cô rằng cuộc giải phẫu không nguy hiểm, cô nói: "Anh có thể làm một điều gì đó cho em không?"

- Anh sẽ làm cho em bất cứ điều gì.

- Anh có thể xin anh xin anh xin anh xin anh xin anh xin anh xin anh im lặng đi cho không?"

Và người đàn ông: "Nhưng anh không muốn em làm chuyện ấy. Đối với anh thế nào cũng được.

- Em sẽ hét lên", cô gái nói.

Ấy là lúc căng thẳng đến đỉnh. Người đàn ông đứng dậy để chuyển hành lý sang bên kia nhà ga và, khi anh trở lại: "Em thấy có khá hơn không?" anh hỏi.

- Em khỏe. Chẳng sao cả. Em khỏe." Và đây là những từ cuối cùng trong truyện ngắn nổi tiếng của Ernest Hemingway Hills Like White Elephants - Những ngọn đồi giống như những con voi trắng.

2

Điều lạ trong cái truyện ngắn 5 trang này, là từ những đối thoại trong đó ta có thể tưởng tượng ra vô số câu chuyện: người đàn ông đã có vợ và ép cô nhân tình của mình phá thai để tránh phiền cho vợ; anh độc thân và muốn người tình phá thai vì sợ cuộc sống của mình sẽ phức tạp; nhưng cũng có thể anh hành động một cách vô tư vì thấy trước những khó khăn một đứa bé sẽ có thể gây ra cho cô gái trẻ; có thể tưởng tượng mọi chuyện, có thể anh mang bệnh nặng và sợ bỏ cô gái trẻ lại một mình với một đứa con; thậm chí có thể tưởng tượng rằng đứa con là của một người đàn ông mà cô gái trẻ đã bỏ để đi với người Mỹ khuyến cô phá thai trong khi vẫn sẵn sàng đảm nhận vai trò người cha của đứa bé, nếu cô từ chối. Còn cô gái? Có thể cô đã đồng ý phá thai vì nghe theo lời người tình; nhưng có thể tự cô đã quyết định làm việc đó, và khi kỳ hạn càng đến gần, cô mất can đảm, tự thấy mình có tội và biểu lộ sự kháng cự bằng lời cuối cùng, vì lương tâm của mình hơn là nhằm vào người tình. Thật vậy, có thể bày ra vô số tình thế ẩn giấu đằng sau cuộc đối thoại đó.

Còn về tính cách các nhân vật, các khả năng lựa chọn cũng không kém phần gây lúng túng: người đàn ông có thể nhạy cảm, thương người, dịu dàng; anh có thể ích kỷ, quỷ quyệt, giả dối. Cô gái có thể quá nhạy cảm, tinh tế, đạo đức sâu sắc; cô cũng có thể đồng bóng, kiêu cách, thích bày trò lên cơn cuồng loạn.

Động cơ thật trong ứng xử của họ càng bị che giấu vì không có chút chỉ dẫn nào về cách các lời đối đáp trong đối thoại được nói ra: nhanh, chậm, mỉa mai, âu yếm, ác độc, chán chường? Người đàn ông nói: "Em biết là anh yêu em." Người con gái trả lời: "Em biết." Nhưng "em biết" nghĩa là sao? Có phải cô thật sự tin chắc ở tình yêu của người đàn ông? Hay cô nói điều đó một cách mỉa mai? Và sự mỉa mai đó, nghĩa là gì? Rằng người con gái không tin ở tình yêu của người đàn ông? Hay tình yêu của người đàn ông chẳng còn quan trọng gì đối với cô nữa.

Ngoài phần đối thoại, truyện ngắn này chỉ còn có vài mô tả cần thiết; ngay những chỉ dẫn dàn cảnh trong các vở kịch cũng không thể trụi hơn. Chỉ có một chi tiết độc nhất vượt ra ngoài quy tắc tiết kiệm tối đa đó: mô-típ những ngọn đồi trải dài ngoài chân trời; nó trở lại nhiều lần, kèm theo một ẩn dụ, ẩn dụ duy nhất trong truyện. Hemingway không phải là người thích ẩn dụ. Cho nên, ẩn dụ này không phải là của người kể chuyện, mà là của cô gái; chính cô nói:

"Cứ như là những đàn voi trắng."

Người đàn ông trả lời, vừa hớp bia:

"Anh chưa bao giờ thấy chúng."

- Không anh không thể thấy.

- Anh có thể, người đàn ông nói. Em bảo rằng anh không thể chẳng chứng tỏ điều gì cả."

Trong bốn câu đối đáp đó, các tính cách bộc lộ sự khác nhau của chúng, thậm chí cả sự đối lập: người đàn ông biểu lộ một sự dè dặt đối với lối thi vị hóa của cô gái ("anh không bao giờ thấy"), cô trả lời ăn miếng trả miếng ("Anh không có thể") và người đàn ông (như là anh ta đã biết sự chê trách đó rồi và dị ứng với nó) chối ("anh có thể").

Về sau, khi người đàn ông bảo đảm với cô gái về tình yêu của anh, cô nói:

"Nếu em làm chuyện ấy (nghĩa là: nếu em phá thai), thì sẽ còn tốt hơn, và nếu em nói rằng các sự việc là những con voi trắng anh có thích cái đó không?"

- Anh sẽ thích cái đó. Bây giờ anh thích cái đó, nhưng anh không thể nghĩ đến cái đó."

Có phải ít ra thái độ khác nhau đối với một ẩn dụ đó có thể làm nên sự khác biệt giữa hai tính cách? Cô gái, tế nhị, thơ mộng, và người đàn ông, tầm thường?

Tại sao lại không, ta có thể hình dung cô gái thơ mộng hơn người đàn ông. Nhưng ta cũng có thể tìm thấy trong việc cô tìm ra cái ẩn dụ nọ một lối điệu bộ, kiểu cách, giả tạo: muốn được khen là độc đáo và giàu tưởng tượng, cô trưng các điệu bộ thơ mộng của mình ra. Nếu quả đúng vậy, thì vẻ đạo đức và sự thống thiết trong những từ cô nói về thế giới, sau vụ phá thai, không còn thuộc về họ nữa, có thể chỉ là lối phô trương trữ tình chứ không phải là nỗi tuyệt vọng chân chính của người phụ nữ phải từ bỏ tư cách làm mẹ của mình.

Không, chẳng có gì rõ ràng giấu sau cuộc đối thoại đơn giản và tầm thường ấy cả. Mọi người đàn ông đều có thể nói những câu giống như người Mỹ nọ, mọi người đàn bà những câu giống như cô gái kia. Một người đàn ông yêu một người đàn bà hay không yêu người đàn bà ấy, anh ta nói dối hay anh ta thành thật, anh ta cũng sẽ nói đúng những lời ấy. Cứ như cuộc đối thoại ấy đã chờ sẵn ở đây từ thuở khai thiên lập địa để được vô số cặp trai gái nói ra, chẳng có quan hệ chút nào với tâm lý cá nhân của họ.

Phán xét về mặt đạo đức những nhân vật đó là không thể, khi họ tuyệt chẳng còn gì để giải quyết nữa hết; lúc họ ở nhà ga, mọi sự đã được quyết định xong hết rồi; họ đã nói với nhau hết mọi sự trước đó rồi; họ đã ngàn lần bàn cãi với nhau về các lý lẽ của nhau rồi; bây giờ, cuộc tranh cãi cũ (cuộc bàn cãi cũ, tấn kịch cũ) chỉ hiện lên mơ hồ đằng sau cuộc trò chuyện trong đó chẳng có gì còn có nguy cơ nữa và trong đó các từ chỉ là những từ.

mẫu gốc, thì nó cũng đồng thời cực kỳ cụ thể, cố nắm bắt diện mạo thị giác và thính giác của một tình thế, đặc biệt là của đối thoại.

Hãy thử lập lại một cuộc đối thoại trong cuộc sống của anh, đối thoại trong một cuộc cãi cọ hay một cuộc đối thoại yêu đương. Những tình thế đắt nhất, quan trọng nhất biến mất hoàn toàn. Cái còn lại là ý nghĩa trừu tượng của chúng (tôi đã bảo vệ quan điểm này, anh ấy quan điểm kia, tôi gây gổ, anh ấy tự vệ), tùy hoàn cảnh còn lại một hay hai chi tiết, nhưng cái cụ thể thính - thị giác của tình thế trong tính liên tục của nó thì biến mất.

Và không chỉ là nó biến mất, mà thậm chí ta không hề ngạc nhiên về sự biến mất đó. Ta đã cam chịu sự biến mất của cụ thể của thời khắc hiện tại. Ta biến thời khắc hiện tại tức thì thành sự trừu tượng hóa của nó. Chỉ cần kể lại một đoạn hồi ta đã sống chỉ cách đây vài giờ: đối thoại thu ngắn lại thành một tóm tắt gọn, khung cảnh thành vài dữ kiện chung. Điều đó cũng đúng thậm chí với những kỷ niệm mạnh nhất, như một chấn thương tâm thần in đậm lên trí óc: ta bị lóa đi vì sức mạnh của chúng đến nỗi ta không chú ý rằng nội dung của chúng sơ lược và nghèo nàn biết chừng nào.

Khi ta nghiên cứu, bàn luận, phân tích một hiện thực, ta phân tích nó đúng như nó hiện lên trong trí óc ta, trong ký ức của ta. Ta chỉ biết hiện thực ở thì quá khứ. Ta không biết nó đúng như nó đang ở trong khoảnh khắc hiện tại, trong khoảnh khắc nó đang trôi qua, nó đang hiện tồn. Mà khoảnh khắc hiện tại không giống với quá khứ. Kỷ niệm là một hình thức của sự quên.

Ta có thể viết đều đặn một cuốn nhật ký và ghi mọi biến cố. Một ngày nào đó, đọc lại các ghi chép, ta sẽ hiểu ra rằng chúng không có khả năng gợi lại dù chỉ một hình ảnh cụ thể và còn tệ hơn: trí tưởng tượng không có khả năng đến giúp ký ức chúng ta và khôi phục lại cái đã bị quên. Bởi vì hiện tại, cái cụ thể của hiện tại, với tư cách là hiện tượng để khảo sát, với tư cách là cấu trúc, đối với chúng ta là một hành tinh xa lạ; vậy nên ta không biết cách giữ nó lại trong ký ức ta cũng chẳng biết cách khôi phục lại nó bằng trí tưởng tượng. Người ta chết mà không biết cái người ta đã sống.

tiểu thuyết mới biết đến nó kể từ một lúc nào đó trong quá trình tiến hóa của mình. Truyện ngắn Boccace là ví dụ việc quá khứ biến thành điều trừu tượng ngay khi ta kể về nó: đây là một lối kể chuyện, không có một cảnh cụ thể nào cả, gần như không có đối thoại, như một thứ tóm tắt, thông đạt cho ta điều cốt yếu của một biến cố, logic nhân quả của một câu chuyện. Các nhà tiểu thuyết đến sau Boccace là những người kể chuyện xuất sắc, nhưng bắt lấy thời khắc hiện tại, đó không phải là vấn đề của họ cũng chẳng phải là tham vọng của họ. Họ kể một câu chuyện, mà không nhất thiết hình dung ra nó trong những cảnh cụ thể.

Cảnh trở thành yếu tố cơ bản của kết cấu tiểu thuyết (chỗ kỳ tài của nhà tiểu thuyết) vào đầu thế kỷ XIX. ở Scott, Balzac, Dostoievski, tiểu thuyết được kết cấu thành một chuỗi những cảnh được tả tỉ mỉ cùng với bối cảnh của chúng, đối thoại của chúng, hành động của chúng; tất cả những gì không dính líu đến chuỗi các cảnh ấy, bị xem và bị cảm thấy là thứ yếu, thậm chí thừa. Cuốn tiểu thuyết giống như một kịch bản hết sức phong phú. Từ khi cảnh trở thành yếu tố cơ bản của tiểu thuyết, thì vấn đề hiện thực đúng như nó hiện ra trong thời khắc hiện tại được đặt ra một cách tiềm tàng. Tôi nói "tiềm tàng" bởi vì, ở Balzac và ở Dostoievski, một niềm say mê đối với tính kịch hơn là tính hiện thực là nguồn cảm hứng của nghệ thuật dựng cảnh. Quả vậy, mỹ học tiểu thuyết mới ra đời lúc bấy giờ (mỹ học hiệp thứ hai của lịch sử tiểu thuyết) biểu hiện bằng tính chất sân khấu của kết cấu: điều đó có nghĩa là, bằng một kết cấu tập trung a- một cốt truyện duy nhất (ngược lại với thực tiễn của kết cấu "bơm nghịch", là một chuỗi cốt truyện khác nhau); b- trên những nhân vật không thay đổi (để cho các nhân vật biến mất khỏi cuốn tiểu thuyết ở giữa chừng, vốn là chuyện bình thường ở Cervantès, ở đây là một khuyết điểm); c- trên một khoảng thời gian hẹp (dầu giữa lúc mở đầu và lúc kết thúc tiểu thuyết nhiều thời gian đã trôi qua, thì hành động chỉ diễn ra trong mấy ngày được chọn lọc; như chẳng hạn, cuốn Bọn quý trai ra vài tháng nhưng toàn bộ hành động của nó cực kỳ phức tạp được phân phối trong hai, rồi ba, rồi hai và cuối cùng năm ngày).

Trong lối kết cấu tiểu thuyết kiểu Balzac hay Dostoievski này, toàn bộ sự

phức tạp của cốt truyện, toàn bộ sự phong phú của tư tưởng (các đối thoại tư tưởng lớn ở Dostoievski), toàn bộ tâm lý nhân vật phải được biểu hiện sáng rõ; vì vậy một cảnh, cũng giống như trường hợp trong một vở kịch, trở thành cô đọng, súc tích một cách giả tạo (các cuộc gặp gỡ chồng lên nhau trong một cảnh duy nhất) và được triển khai với sự chặt chẽ logic khó có thể có (để làm rõ xung đột giữa các lợi ích và các dự vọng); để diễn tả tất cả những gì là cốt yếu (cốt yếu cho việc hiểu rõ hành động và ý nghĩa của nó) nó phải từ bỏ tất cả những gì là tầm thường, bình thường, thường nhật, những gì là ngẫu nhiên hay đơn giản chỉ là không khí.

Chính Flaubert ("vị thầy được tôn kính nhất của chúng ta", Hemingway nói trong một bức thư gửi Faulkner) đã đưa tiểu thuyết ra khỏi tính sân khấu. Trong các tiểu thuyết của ông, các nhân vật gặp nhau trong một môi trường hàng ngày, môi trường ấy (bằng sự dừng dưng, sự vô ý tứ, mà cũng bằng các kiểu không khí và các phù phép của nó, khiến cho một tình thế trở nên đẹp và không thể quên) không ngừng can thiệp vào câu chuyện riêng tư của họ. Emma đến chỗ hẹn với Léon trong nhà thờ, nhưng một người hướng dẫn tới gặp họ cắt đứt một cuộc tâm sự của họ bằng những lời ba hoa dông dài vô tích sự. Montherlant, trong lời tựa cuốn Bà Bovary của ông, mỉa mai về tính chất thuần lý của lối đưa một mô-típ phản đề vào một cảnh này, nhưng sự mỉa mai của ông không đúng chỗ; bởi đây không phải là một lối kiểu cách nghệ thuật; mà là một khám phá có thể nói có tính chất bản thể: khám phá ra cấu trúc của khoảnh khắc hiện tại; khám phá ra sự chung sống thường trực của cái tầm thường và cái kịch tính, nó là cơ sở của cuộc sống chúng ta.

Nắm bắt cái cụ thể của thời gian hiện tại, đây là một trong những xu hướng kiên trì, kể từ Flaubert, đánh dấu sự phát triển của tiểu thuyết: nó đạt đến tuyệt đỉnh của nó, tượng đài thực sự của nó, trong cuốn Ulysse của James Joyce, cuốn sách, trong suốt gần 900 trang, mô tả 48 giờ trong một cuộc đời; Bloom dừng lại giữa đường phố cùng với M Coy: trong một giây, giữa hai lời đối đáp tiếp nhau, có vô số sự việc đi qua: độc thoại nội tâm của Bloom; các cử chỉ của anh (bàn tay đặt trong túi, anh chạm vào một lá thư tình); tất cả những gì anh thấy (một bà bước lên chiếc xe ngựa gặp mui và

để lộ đôi chân v.v); tất cả những gì anh nghe; tất cả những gì anh nghĩ thấy. Một phút duy nhất của hiện tại, ở Joyce, trở thành một cõi vô tận.

5

Trong nghệ thuật sử thi và trong nghệ thuật sân khấu, niềm say mê đối với cái cụ thể biểu hiện với một sức mạnh khác nhau; mối tương quan không đồng đều đối với văn xuôi của chúng chứng tỏ điều đó. Nghệ thuật sử thi từ bỏ các câu thơ vào thế kỷ XVI, thế kỷ XVII, và như vậy trở thành một nghệ thuật mới: tiểu thuyết. Văn học sân khấu chuyển từ thơ sang văn xuôi muộn hơn và chậm chạp hơn nhiều. Nhạc kịch càng muộn hơn, vào khúc quanh của các thế kỷ XIX và XX, với Charpentier (Louise, 1900), với Debussy (Pelléas và Mélisande, 1902, tuy nhiên được viết bằng một lối văn xuôi thơ rất cách điệu hóa), và với Janacek (Jenufa, sáng tác giữa năm 1896 và 1902). Ông này, theo tôi, là người sáng tạo nên nền mỹ học quan trọng nhất của nhạc kịch, trong thời đại của nghệ thuật hiện đại. Tôi nói "theo tôi", bởi vì tôi không muốn che giấu niềm say mê cá nhân của tôi đối với ông. Tuy nhiên, tôi không nghĩ là tôi nhầm, bởi vì chiến công của Janacek thật to lớn: ông đã khám phá ra cho nhạc kịch một thế giới mới, thế giới của văn xuôi. Tôi không muốn nói ông là người duy nhất làm việc đó (Berg với tác phẩm Wozzek, 1925, mà vả chăng ông đã nhiệt tình bảo vệ, và thậm chí cả Poulenc với tác phẩm Tiếng nói con người, 1959, rất gần gũi với ông) nhưng ông theo đuổi mục đích của mình một cách đặc biệt nhất quán, suốt ba mươi năm, sáng tạo ra năm tác phẩm lớn, sẽ còn lại mãi: Jenufa; Katia Kabanova, 1921; Con cáo mưu mẹo, 1924; Vụ Macropulos, 1926; Về ngôi nhà của những người chết, 1928.

Tôi đã nói rằng ông đã khám phá ra thế giới văn xuôi bởi vì văn xuôi không chỉ là một diễn từ khác biệt với các câu thơ mà là một khuôn mặt của hiện thực, khuôn mặt thường nhật, cụ thể, nhất thời của nó, nằm ở phía đối lập với huyền thoại. Ở đây, ta chạm đến niềm tin chắc sâu xa nhất của mọi nhà tiểu thuyết: không có gì lại che giấu hơn là văn xuôi của đời sống; mọi con người đều luôn luôn toan biến cuộc sống của mình thành huyền thoại, có thể nói toan chuyển nó thành thơ, che phủ nó bằng những câu thơ (bằng

những câu thơ tồi). Nếu tiểu thuyết là một nghệ thuật chứ không phải chỉ là một "thể loại văn học", ấy là vì sự khám phá ra chất văn xuôi là sứ mệnh có tính bản thể của nó mà không nghệ thuật nào khác có thể đảm nhận hoàn toàn được.

Trên con đường của tiểu thuyết tiến tới bí mật của văn xuôi, tiến tới vẻ đẹp của văn xuôi (bởi vì là nghệ thuật, nghệ thuật khám phá ra văn xuôi như là cái đẹp), Flaubert đã thực hiện một bước mê mông. Trong lịch sử nhạc kịch, nửa thế kỷ sau, Janacek đã hoàn thành cuộc cách mạng kiểu Flaubert đó. Nhưng nếu, trong một cuốn tiểu thuyết, điều này có vẻ là hoàn toàn tự nhiên (cứ như cảnh giữa Emma và Rodolphe trên bối cảnh đại hội nông nghiệp đã được khắc ghi trong các gen của tiểu thuyết như là khả năng gần như không thể tránh khỏi), thì trong nhạc kịch nó lại là chướng, là táo bạo, là bất ngờ hơn nhiều: nó mâu thuẫn với các nguyên lý của chủ nghĩa siêu thực và của sự cách điệu hóa cực độ dường như không thể tách rời với chính bản chất của nhạc kịch.

Trong chừng mực họ thử sức ở nhạc kịch, thông thường các nhà hiện đại chủ nghĩa lớn chọn con đường cách điệu hóa căn bản hơn những người tiền bối thế kỷ XIX của họ: Honegger quay về với các đề tài truyền thuyết hay Kinh thánh mà ông khoác cho một hình thức giao động giữa nhạc kịch và oratorio[1]; vở nhạc kịch duy nhất của Bartók lấy đề tài một truyện ngụ ngôn tượng trưng; Schonberg đã viết hai nhạc kịch: một vở là một phúng dụ, vở kia dựng một tình thế cực đoan ở ranh giới của sự điên loạn. Các vở nhạc kịch của Stravinski tất cả đều được viết trên những văn bản chuyển thành thơ và cực kỳ cách điệu. Như vậy Janacek không chỉ làm ngược lại truyền thống của nhạc kịch mà còn ngược lại định hướng ưu thế của nhạc kịch hiện đại.

6

Một chân dung nổi tiếng: một người nhỏ bé có râu mép, mái tóc dày bạc trắng, bước đi, tay cầm cuốn sổ nhỏ mở rộng, và viết thành các nốt nhạc những lời nói ông nghe được ngoài đường. Đây là niềm say mê của ông: chuyển lời nói sống động thành ghi chép âm nhạc; ông đã để lại hàng trăm

"âm điệu của hành ngôn nói" ấy. Hoạt động kỳ lạ ấy trong mắt những người đồng thời với ông, đã liệt ông, trong trường hợp tốt nhất, vào hạng những người độc đáo, còn trong trường hợp tệ hơn, vào hạng những người khờ dại không hiểu rằng âm nhạc là sáng tạo, chứ không phải bắt chước một cách tự nhiên chủ nghĩa cuộc sống.

Nhưng vấn đề không phải là: có nên bắt chước cuộc sống hay không? Vấn đề là: một người nhạc sỹ có phải chấp nhận sự tồn tại của thế giới âm thanh ở bên ngoài âm nhạc và nghiên cứu nó hay không? Những nghiên cứu về hành ngôn nói có thể soi sáng hai phương diện căn bản của toàn bộ âm nhạc của Janacek:

1- sự độc đáo về giai điệu của ông: vào cuối chủ nghĩa lãng mạn, kho tàng giai điệu của âm nhạc châu Âu dường như đã cạn (quả vậy, số lượng các biến tấu bảy hay mười hai nốt là hạn chế về mặt toán học); sự hiểu biết thân thuộc các âm điệu không đến từ âm nhạc mà từ thế giới khách quan của các lời nói cho phép Janacek đạt tới được một cảm hứng khác, một nguồn khác của tưởng tượng giai điệu; các giai điệu của ông (có thể, ông là nhà giai điệu lớn cuối cùng trong lịch sử âm nhạc) do vậy có một tính chất rất đặc biệt và có thể nhận ra tức khắc:

a) ngược với châm ngôn của Stravinski ("hãy tiết kiệm trong các quãng âm của anh, hãy đối xử với chúng như với những đồng đô-la"), chúng chứa nhiều quãng âm có độ lớn khác thường, cho đến lúc ấy không thể hình dung được trong giai điệu "trang nhã";

b) chúng rất ngắn gọn, cô đúc, và gần như không thể phát triển, kéo dài, chế biến bằng những kỹ thuật thông thường cho đến lúc bấy giờ, điều sẽ khiến chúng lập tức trở thành giả, nhân tạo, "dối trá", nói cách khác: chúng được phát triển theo lối riêng của chúng: hoặc lặp lại (khăng khăng lặp lại), hoặc được xử lý theo cách một lời nói: chẳng hạn tăng cường dần lên (theo kiểu một người nài nỉ, van xin), v.v;

2- định hướng tâm lý của ông: điều khiến Janacek lưu tâm hàng đầu trong những tìm tòi của ông về hành ngôn nói không phải là nhịp riêng biệt của ngôn ngữ (của ngôn ngữ Séc), khoa vần luật của nó (ta không thấy một khúc hát nói nào trong các nhạc kịch của Janacek) mà là ảnh hưởng của

trạng thái tâm lý nhất thời của người nói lên một ngữ điệu; ông cố tìm hiểu ngữ nghĩa của các giai điệu (như thế ông như là đối cực của Stravnski là người không thừa nhận cho âm nhạc một năng lực biểu cảm nào hết; đối với Janacek, chỉ nốt nào là biểu hiện, là cảm xúc, mới có quyền tồn tại); chú tâm vào mối quan hệ giữa một ngữ điệu và một cảm xúc, Janacek, với tư cách là nhạc sỹ, đã có được một sự minh mẫn về tâm lý có một không hai; cơn cuồng nhiệt tâm lý chân chính của ông (ta nhớ rằng Adorno đã nói về "cơn cuồng nhiệt phản tâm lý" của Stravinski) đánh dấu toàn bộ tác phẩm của ông; chính vì nó mà ông đã đặc biệt quay về nhạc kịch, bởi ở đó năng lực "xác định bằng âm nhạc các cảm xúc" có thể thực hiện và xác minh tốt hơn những chỗ khác.

7

Thế nào là một cuộc trò chuyện, trong thực tế, trong cái cụ thể của thời gian hiện tại? Ta không biết. Ta chỉ biết rằng các cuộc trò chuyện trên sân khấu, trong tiểu thuyết, hay thậm chí ở đài phát thanh không giống với một cuộc trò chuyện thật. Chắc chắn đây là một trong những ám ảnh nghệ thuật của Hemingway: nắm bắt cấu trúc của cuộc trò chuyện thật. Hãy thử xác định cấu trúc đó bằng cách so sánh nó với cấu trúc của đối thoại sân khấu:

a) trên sân khấu: câu chuyện kịch được thực hiện trong và bằng đối thoại; đối thoại hoàn toàn tập trung vào hành động, vào ý nghĩa của nó; trong thực tế: đối thoại bị bao quanh bởi cái thường nhật gián đoạn nó, làm chậm nó lại, uốn cong sự phát triển của nó, làm cho nó chuyển hướng, làm cho nó trở nên không triệt để và phi lý;

b) trên sân khấu: đối thoại phải đem đến cho người xem ý tưởng dễ hiểu nhất, sáng rõ nhất về xung đột kịch và về các nhân vật; trong thực tế: các nhân vật nói chuyện với nhau biết nhau và biết chủ đề của cuộc trò chuyện; cho nên, đối với một người thứ ba, đối thoại của họ không bao giờ hoàn toàn có thể hiểu được; nó còn bí ẩn, giống như một bề mặt mỏng của cái không nói ra;

c) trên sân khấu: thời gian hạn chế của buổi diễn kéo theo một sự tiết kiệm tối đa các từ trong đối thoại; trong thực tế: các nhân vật trở lại đề tài đã bàn

lượn rồi, tự lặp lại, chữa lại những gì họ vừa nói, v.v; những sự lặp lại và vụng về đó làm lộ những ý tưởng cố định của các nhân vật và đem đến cho cuộc trò chuyện một giai điệu đặc biệt.

Hemingway không chỉ biết nắm bắt cấu trúc của đối thoại thực mà còn biết, từ đó, sáng tạo nên một hình thức, một hình thức giản dị, trong suốt, sáng sủa, đẹp, như nó hiện lên trong Những ngọn đồi giống như những con voi trắng: cuộc trò chuyện giữa người Mỹ và cô gái trẻ bắt đầu piano[2], bằng những lời vô nghĩa; sự lặp lại cùng những từ ấy, cùng những đoạn ngữ ấy đi qua suốt thiên truyện ngắn và đem lại cho nó một sự thống nhất về giai điệu (chính sự giai điệu hóa một đối thoại đó, ở Hemingway, thật gây ấn tượng, thật quyến rũ); sự can thiệp của bà chủ mang thức uống đến hãm cuộc nói chuyện lại, tuy nhiên nó dâng cao dần lên, đạt đến cực điểm của nó vào lúc cuối ("xin anh xin anh xin anh") rồi lặng đi trong pianissimo[3] với những từ cuối cùng.

8

Ngày 15 tháng 2 buổi chiều. Hoàng hôn mười sáu giờ, gần nhà ga.

Trên vỉa hè, cô lớn, hai má ửng hồng, mặc một chiếc áo măng-tô đỏ, run rẩy.

Cô bắt đầu nói một cách thô bạo:

"Chúng ta sẽ chờ ở đây và tớ biết anh ấy sẽ không đến"

Cô bạn gái của cô ta, hai má xanh nhợt, mặc chiếc váy nghèo nàn, cắt đứt nốt cuối cùng bằng tiếng vọng tăm tối, buồn của tâm hồn cô:

"Chẳng can hệ gì đến tớ"

Và cô chẳng hề nhúc nhích, nửa phần nộ, nửa chờ đợi.

Một trong những bài mà Janacek cho xuất bản đều đặn, với những ghi chú nhạc, bắt đầu như vậy.

Hãy tưởng tượng rằng câu: "Chúng ta sẽ chờ ở đây và tớ biết rằng anh ấy sẽ không đến" là một lời đối đáp trong một câu chuyện mà một người diễn viên đang đọc to lên trước một cử tọa. Hẳn ta sẽ nghe thấy một vẻ giả nào đó trong ngữ điệu của cô ta. Cô ta sẽ đọc câu ấy giống như ta có thể hình

dung ra trong ký ức; hoặc giả, rất đơn giản, làm thế nào để khiến thính giả của mình phải xúc động. Nhưng cô ta đọc câu đó như thế nào trong một hoàn cảnh thật? Đây là sự thật giai điệu của câu ấy? Đây là sự thật giai điệu của một khoảnh khắc đã mất?

Đi tìm hiện tại đã mất; đi tìm sự thật giai điệu của một khoảnh khắc; mong muốn bắt chộp và nắm lấy cái sự thật lủi trốn đó; mong muốn xuyên thấu bí ẩn của hiện thực tức thì thường xuyên rời bỏ những cuộc sống của chúng ta, những cuộc sống trở thành cái điều ít được biết đến nhất trên thế gian này. Theo tôi, có lẽ đó là ý nghĩa có tính bản thể của các nghiên cứu về hành ngôn nói và, có thể, ý nghĩa có tính bản thể của toàn bộ âm nhạc Janacek.

Hồi hai vợ Jenufa: sau những ngày sốt sắn, Janufa trở dậy và biết tin đứa con mới sinh của mình đã chết. Phản ứng của nàng thật bất ngờ: "VẬY LÀ, nó đã chết. VẬY LÀ, nó đã trở thành một thiên thần bé nhỏ." Và nàng hát những câu đó một cách bình tĩnh, trong một sự ngạc nhiên kỳ lạ, như bị tê liệt, không tiếng kêu, không cử chỉ. Đường cong giai điệu lên cao nhiều lần để rồi rơi xuống tức khắc như chính nó cũng bị tê liệt, nó đẹp, nó xúc động, song không vì thế mà không chính xác.

Novak, nhà soạn nhạc có ảnh hưởng nhất thời bấy giờ, chế giễu cảnh đó: "Cứ như Jenufa tiếc con vệt của mình bị chết." Tất cả đều nằm ở đó, trong lời châm chọc ngu xuẩn ấy. Tất nhiên, người ta không hình dung một người phụ nữ đang biết tin về cái chết của con mình như vậy! Nhưng một sự kiện, như ta hình dung về nó, chẳng đáng giá gì nhiều với chính sự kiện đó như nó hiện tồn khi nó diễn ra.

Janacek đã viết những nhạc kịch đầu tiên của mình từ những vở kịch gọi là hiện thực; ở thời của ông, điều đó đã đảo lộn các quy ước rồi; nhưng vì nỗi khát khao cái cụ thể của ông, ngay cả hình thức của kịch văn xuôi đối với ông chẳng bao lâu đã có vẻ giả tạo: cho nên ông đã tự viết kịch bản cho hai vở nhạc kịch táo bạo nhất của mình; một là vở Con cáo mưu mẹo, phỏng theo một truyện đăng nhiều kỳ trên một tờ nhật báo, vở kia phỏng theo Dostoievski; không phải phỏng theo một cuốn tiểu thuyết (không ở đâu có những cái bẫy về sự không tự nhiên và kịch bằng ở những tiểu thuyết của

Dostoievski!) mà là dựa theo thiên "phóng sự" của ông về trại giam ở Xibêri: Hồi ức về ngôi nhà của những người chết.

Cũng như Flaubert, Janacek bị quyến rũ vì sự cùng tồn tại của những nội dung gây xúc động khác nhau trong một cảnh duy nhất (ông biết niềm quyến rũ kiểu Flaubert của các "mô-típ phản đề"); cho nên ở ông, dàn nhạc không nhấn mạnh, mà lại thường mâu thuẫn với nội dung xúc cảm của bài hát. Một cảnh trong vở Con cáo mưu mẹo khiến tôi đặc biệt cảm động: trong một quán trọ giữa rừng, một người coi khu săn bắn và vợ người chủ quán trò chuyện: họ nhớ lại những người bạn vắng mặt, người chủ quán hôm đó lên thành phố, vị cha cố đã dọn đi nơi khác, một người đàn bà mà người thầy giáo phải lòng vừa mới lấy chồng. Cuộc trò chuyện hoàn toàn tầm thường (chưa bao giờ, trước Janacek, ta thấy ở một cảnh nhạc kịch một tình thế ít kịch tính và tầm thường đến thế), nhưng dàn nhạc lại tràn đầy một nỗi buồn nhớ gần như không chịu nổi, đến nỗi cảnh ấy trở thành một trong những khúc bi thương đẹp nhất từng được viết ra về sự phù du của thời gian.

9

Suốt mười bốn năm, giám đốc nhà hát nhạc kịch Praha, một ông Kovarovic nào đó, chỉ huy dàn nhạc và nhà soạn nhạc dưới hạng xoàng, đã từ chối vở Jenufa. Nếu cuối cùng ông ta đã nhượng bộ (năm 1916 chính ông chỉ huy buổi trình diễn ra mắt của Jenufa ở Praha), thì ông ta vẫn không ngừng nhấn mạnh tính tài tử của Janacek, và đã đưa vào dàn bè nhiều thay đổi, nhiều chỗ sửa chữa trong phối nhạc, và thậm chí cả nhiều chỗ xóa bỏ.

Janacek không phẫn nộ? Có, đương nhiên, song như ta biết, mọi sự đều phụ thuộc vào tương quan lực lượng. Và ông là kẻ yếu. Ông đã 62 tuổi và gần như vô danh. Nếu ông chống lại quá, ông có thể sẽ phải chờ đợi mười năm nữa buổi ra mắt vở nhạc kịch của mình. Và chẳng, ngay cả những người ủng hộ ông, mà thành công bất ngờ của vở diễn đã làm cho sáng khoái, đều nhất trí: Kovarovic đã làm một công việc tuyệt vời! Chẳng hạn, cảnh cuối cùng!

Cảnh cuối cùng: sau khi người ta đã tìm được đứa con hoang của Jenufa bị

chết đuối, sau khi mù dẫm ghê đã thú nhận tội ác và cảnh sát đã dẫn mù ta đi, Jenufa và Laco ở lại một mình. Laco, người đàn ông mà Jenufa đã từ chối để yêu một người khác và vẫn cứ yêu Jenufa, quyết định ở lại cùng nàng. Chẳng có gì chờ đợi họ ngoài sự khốn cùng, nhục nhã, lưu đày. Không khí không thể bắt chước được: nhẩn nhẩn, buồn, tuy nhiên sáng rõ một niềm đồng cảm mênh mông. Đàn hạc và bộ dây, âm vang êm dịu của dàn nhạc; tấn kịch lớn đóng lại, một cách bất ngờ, bằng một khúc hát bình tĩnh, cảm động và tâm tình.

Nhưng có thể kết thúc một vở nhạc kịch như vậy sao? Kovarovic biến đổi nó thành một bản tụng ca thật sự của tình yêu. Ai dám chống lại bản tụng ca ấy? Vả chẳng, một bản tụng ca, thật quá ư đơn giản: người ta thêm những bộ kèn đồng nâng giai điệu lên bằng lối mô phỏng đối âm. Phương pháp hiệu quả, đã được chứng thực hàng nghìn lần. Kovarovic rất thạo nghề.

Bị những người đồng bào Séc của mình đối xử trịch thượng và làm nhục, Janacek đã tìm được một chỗ dựa vững chắc và trung thành ở Max Brod. Nhưng khi Brod nghiên cứu dàn bè vở Con cáo mưu mẹo, ông không bằng lòng đoạn cuối. Những từ cuối cùng của vở nhạc kịch: một câu nói đùa do một con ếch nhỏ, lấp bắp, nói với người nhân viên lâm nghiệp: "Người ông ông ông muốn gặp có phải là tôi đâu, mà là ông ông ông nội tôi." Mit dem Frosch zu schliessen, ist unmöglich. Kết thúc bằng một con ếch, không thể như thế được, Brod phản đối trong một bức thư, và ông đề xuất lấy một lời tuyên bố long trọng mà người nhân viên kiểm lâm sẽ hát làm câu cuối cùng của vở nhạc kịch: ca ngợi sự đổi mới của thiên nhiên; sức mạnh vĩnh hằng của tuổi trẻ. Lại một tụng ca nữa.

Nhưng lần này, Janacek không nghe. Được công nhận ở bên ngoài đất nước mình, ông không còn yếu nữa. Trước lần ra mắt vở Ngôi nhà những người chết, ông lại trở thành kẻ yếu, bởi vì ông đã chết. Kết thúc vở nhạc kịch thật bậc thầy: người anh hùng được thả ra khỏi trại giam. "Tự do! Tự do!" những người tù kêu lên. Nhìn anh ta ra đi, họ cay đắng nhận ra: "Thậm chí anh ta chẳng thèm quay đầu lại!" Rồi viên chỉ huy hét lên: "Làm việc đi!". Và đấy là từ cuối cùng của vở nhạc kịch kết thúc trong nhịp hưng tợn của

lao động khổ sai được đánh dấu bằng âm thanh nhấn lệch của các sợi xích. Lần trình diễn ra mắt, sau khi ông mất, do một người học trò của Janacek chỉ huy (chính anh ta cũng là người soạn bản thảo vừa kịp hoàn thành của phần đệm để xuất bản). Anh ta có thêm bớt đôi chút các trang cuối: tiếng kêu "Tự do! Tự do!" nằm ở cuối cùng, mở rộng ra bằng một coda[4] dài thêm vào nữa, một coda vui vẻ, một tụng ca (lại thêm một tụng ca). Không phải là một đoạn thêm vào, rườm rà, nổi dài ý đồ của tác giả; mà là phủ định ý đồ ấy; lời nói dối kết thúc trong đó chân lý của vở nhạc kịch bị xóa mất.

10

Tôi mở bản tiểu sử Hemingway do Jeffrey Meyers, giáo sư văn học ở một trường đại học Mỹ viết năm 1985, và tôi đọc đoạn nói về Những ngọn đồi giống như những con voi trắng. Điều thứ nhất tôi biết được: có thể thiên truyện ngắn ấy "mô tả phản ứng của Hemingway trước việc Hadley (vợ thứ nhất của ông) có thai". Rồi đến lời bình luận sau đây mà tôi kèm theo những nhận xét của mình trong ngoặc đơn: "Sự so sánh những ngọn đồi với những con voi trắng, loài vật không có thật, đại diện cho những yếu tố vô ích, giống như đứa bé không mong muốn, là mấu chốt đối với ý nghĩa của câu chuyện (sự so sánh, hơi miễn cưỡng, các con voi với những đứa bé không mong muốn, không phải của Hemingway mà là của ông giáo sư; nó chuẩn bị cho lối giải thích đa cảm truyện ngắn này). Nó trở thành đề tài tranh cãi và gây nên sự chống đối giữa cô gái giàu tưởng tượng, xúc động trước phong cảnh, và người đàn ông tầm thường, không muốn chấp nhận cách nhìn của cô [...] Chủ đề của truyện ngắn phát triển từ một loạt những tính đối cực: tự nhiên đối lập với giả tạo, bản năng đối lập với lý tính, suy tưởng đối lập với ba hoa, sống động đối lập với bệnh hoạn (ý đồ của ông giáo sư trở nên sáng rõ: làm cho người đàn bà thành cực tích cực, người đàn ông thành cực tiêu cực của đạo đức). Người đàn ông, có thói coi mình là trung tâm (chẳng có gì cho phép đánh giá người đàn ông có thói coi mình là trung tâm), hoàn toàn dừng dừng với các tình cảm của người đàn bà (chẳng có gì cho phép nói như vậy) cố xui cô ta phá thai để họ có thể đúng

nguyên như trước [...] Người đàn bà, coi phá thai là phản tự nhiên, rất sợ giết chết đứa bé (cô không thể giết chết đứa bé khi nó chưa sinh ra) và tự làm cho mình đau đớn. Mọi điều người đàn ông nói đều là giả (không: mọi điều người đàn ông nói ấy là những lời an ủi tầm thường, những lời duy nhất có thể nói ra trong tình thế đó); mọi điều người đàn bà nói đều là mĩa mai (có rất nhiều cách giải thích những lời nói của người đàn bà). Anh ta ép cô ấy đồng ý phẫu thuật ("Anh sẽ không muốn em làm việc ấy nếu em không muốn," anh ta nói hai lần và chẳng có gì chứng tỏ anh ta không thành thật) để cô ta chiếm lại được tình yêu của anh (chẳng có gì chứng tỏ cô ta có được tình yêu của anh hay cô ta đã mất tình yêu ấy), nhưng ngay việc anh ta có thể yêu cầu cô một điều như vậy đã khiến cô không bao giờ có thể yêu anh ta nữa (chẳng gì có thể cho phép nói chuyện gì sẽ xảy ra sau cảnh ở nhà ga). Cô chấp nhận hình thức tự hủy hoại ấy (hủy hoại cái bào thai và hủy hoại người đàn bà là hai chuyện khác nhau) sau khi, giống như người đàn ông trong căn hầm được Dostoievski mô tả hay anh chàng Joseph K. của Kafka, cô đạt đến một điểm nhệ hóa nhân cách của mình, nó chẳng qua chỉ là phản ánh thái độ của chồng cô: "Vậy thì em sẽ làm cái ấy. Bởi vì với em, thế nào cũng được." (Phản ánh thái độ của một người nào đó khác không phải là một sự nhệ hóa nhân cách, nếu không tất cả những đứa bé vâng lời cha mẹ chúng sẽ thành nhệ hóa nhân cách hết và sẽ giống với Joseph K.; rồi nữa, người đàn ông trong truyện ngắn không hề được chỉ rõ là người chồng; vả chẳng anh ta không thể là chồng bởi vì ở chỗ nào nhân vật nữ của Hemingway cũng là girl, cô gái trẻ; nếu ông giáo sư Mỹ gọi cô ta một cách có hệ thống là "woman", ấy là một sự lầm lẫn cố ý: ông để cho người ta hiểu rằng hai nhân vật ở đây là Hemingway và vợ ông ta.) Rồi, cô tách xa anh ta ra và [...] tìm thấy một sự an ủi trong thiên nhiên; trong những ruộng lúa mì, cây cối, dòng sông và những ngọn đồi xa. Cách cô thanh thản ngắm nhìn thiên nhiên (ta chẳng biết chút gì về những tình cảm mà cái nhìn vào thiên nhiên gợi lên trong cô gái; nhưng chắc chắn chúng không hề thanh thản, những từ cô thốt lên liền ngay sau đó rất cay đắng), khi cô ngược mắt lên về phía những ngọn đồi xa để tìm sự cầu cứu, khiến ta nhớ đến thiên thánh ca 121 (văn phong Hemingway càng mộc thì văn

phong người bình ông càng khoa trương). Nhưng tâm trạng đó bị người đàn ông cứ ngoan cố đeo đuổi cuộc tranh cãi phá tan đi (hãy đọc kỹ truyện ngắn: không phải người đàn ông, mà chính cô gái, sau một lúc lảng xa ngăn, bắt đầu nói trước và đeo đuổi cuộc tranh cãi; người đàn ông không muốn tranh cãi, anh chỉ muốn làm cho cô gái bình tâm lại) và đưa cô đến bên bờ cơn khủng hoảng tinh thần. Lúc đó cô ném cho anh ta một tiếng gọi hoảng loạn: "Anh có thể làm một cái gì đó cho em được không? [...] Vậy thì, anh hãy im đi. Em van anh!" khiến ta nghĩ tới tiếng kêu của vua Lear "Không bao giờ, không bao giờ, không bao giờ, không bao giờ" (việc gọi đến Shakespeare là vô nghĩa, cũng như gọi đến Dostoievski và Kafka).

Hãy tóm tắt lại bản tóm tắt:

Trong cách hiểu của ông giáo sư Mỹ, truyện ngắn này là một bài học đạo đức: các nhân vật được phán xét tùy theo mối quan hệ của họ đối với việc phá thai bị coi một cách tiên nghiệm như là một cái ác: như vậy người đàn bà ("giàu tưởng tượng", "xúc động trước phong cảnh") là đại diện của cái tự nhiên, sống động, bản năng, suy tưởng; người đàn ông ("coi mình là trung tâm", "tâm thường") là đại diện của sự giả tạo, duy lý, ba hoa, bệnh hoạn (nhân đây chú ý rằng trong diễn từ đạo lý hiện đại duy lý là đại diện của cái ác và bản năng là đại diện của cái thiện);

Sự kết hợp với tiểu sử của tác giả (và sự biến đổi nham hiểm girl thành woman) để cho người ta hiểu rằng nhân vật tiêu cực và vô đạo đức là chính Hemingway, qua truyện ngắn này của mình ông muốn bày tỏ một lời thú tội; trong trường hợp đó, cuộc đối thoại mất hết vẻ bí ẩn của nó, các nhân vật chẳng có gì bí mật và, với ai đã đọc tiểu sử Hemingway, hoàn toàn xác định và rõ ràng;

Tính chất mỹ học độc đáo của truyện ngắn (chủ nghĩa phi - tâm lý của nó, sự che khuất cố ý quá khứ của các nhân vật, tính chất phi kịch tính, v.v) không được chú ý tới; tệ hơn nữa tính chất mỹ học đó bị xóa bỏ;

Từ những dữ kiện sơ đẳng của thiên truyện ngắn (một người đàn ông và

một người đàn bà đi làm một cuộc phá thai), ông giáo sư sáng chế ra cái truyện ngắn của riêng ông: một người đàn ông coi mình là trung tâm đang cưỡng bức vợ mình phải phá thai; người vợ khinh bỉ người chồng của mình mà từ nay nàng không bao giờ còn có thể yêu nữa;

Cái truyện ngắn khác đó tuyệt đối nhạt nhẽo và hết sức sáo; tuy nhiên, được lần lượt so sánh với Dostoievski, với Kafka, với Kinh thánh và với Shakespeare (ông giáo sư đã dồn lại trong một tiết duy nhất những uy quyền lớn nhất của tất cả các thời đại) nó giữ được cái cương vị tác phẩm vĩ đại của nó và như vậy, giải thích sự quan tâm mà ông giáo giành cho tác giả bất chấp sự bần cùng về đạo đức của ông ấy.

Lỗi giải thích theo kiểu "cải lương"[5] giết chết các tác phẩm như vậy đó. Đầu chừng 40 năm trước khi ông giáo sư Mỹ áp đặt cho thiên truyện ngắn kia lỗi giải thích đạo đức chủ nghĩa ấy, ở Pháp người ta đã dịch Những ngọn đồi giống như những con voi trắng dưới cái tên Thiên đàng đã mất, một cái tên không phải của Hemingway (thiên truyện không mang cái tên đó trong bất cứ ngôn ngữ nào trên thế giới) và cũng gợi lên ý nghĩa như vậy (thiên đàng đã mất: sự ngây thơ thời tiền - phá thai, hạnh phúc làm mẹ được hứa hẹn, v.v, v.v).

Cắt nghĩa theo lối "cải lương", quả vậy, không phải là cái tật riêng của một ông giáo sư Mỹ hay của một người chỉ huy dàn nhạc ở Praha hồi đầu thế kỷ (sau ông ta, nhiều người chỉ huy dàn nhạc khác và khác nữa đã công nhận các chỗ sửa chữa vở Jenufa của ông ta); đây là một sự cám dỗ đến từ vô thức tập thể; một lệnh truyền của người nhắc vở siêu hình; một đòi hỏi xã hội thường trực; một sức mạnh. Sức mạnh ấy không chỉ nhằm vào nghệ thuật, nó nhằm trước hết vào chính hiện thực. Nó làm cái ngược lại với cái Flaubert, Janacek, Joyce, Hemingway làm. Trên cái khoảnh khắc hiện tại, nó phủ lên tấm màn của những điều sáo nhằm làm biến mất diện mạo của cái có thật.

Để anh chẳng bao giờ biết được cái anh đã sống.

(Nhà xuất bản Văn hoá thông tin- Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001)

[1] Oratorio: kịch trữ tình, thông thường là về một đề tài tôn giáo.

[2] Nhẹ nhàng, thông thả (từ âm nhạc).

[3] Cực nhẹ (từ âm nhạc).

[4] Đoạn cuối (từ âm nhạc).

[5] Kitschifante: Kitsch là một từ Tiệp, không có từ tương đương trong tiếng Pháp hay tiếng Việt. Trong cuốn Nghệ thuật tiểu thuyết, Kundera có giải thích từ đó như sau: "Có những con người có nhu cầu Kitsch: đó là nhu cầu tự soi mình vào một tấm gương đối trá làm đẹp người lên và cảm động một cách khoái trá tự nhận ra mình trong đó. Theo Broch, Kitsch gắn liền một cách lịch sử với chủ nghĩa lãng mạn tình cảm thế kỷ XIX..." Chúng tôi nghĩ từ Kitsch như vậy có thể gần giống như tư "cải lương" khi dùng theo nghĩa xấu ở ta.

Milan Kundera

NHỮNG DI CHÚC BỊ PHẢN BỘI

Người dịch: Nguyễn Ngọc - Nhà xuất bản Văn hoá thông tin

Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001

Phần thứ sáu

Về những tác phẩm và những con nhện

1.

"Tôi tư duy." Nietzsche đặt thành nghi vấn khẳng định ấy được phát biểu theo một quy ước ngữ pháp đòi hỏi mọi động từ phải có chủ ngữ. Kỳ thực, ông nói, "một tư tưởng đến khi "nó" muốn, đến nỗi sẽ là giả mạo khi nói rằng chủ ngữ "tôi" là xác định của động từ "tư duy". Một tư tưởng đến với nhà triết học "từ bên ngoài, từ bên trên hay từ bên dưới, như những biến cố hay những cú sét đánh nhằm vào anh ta". Nó đến rất nhanh. Vì Nietzsche ưa thích "một tính trí tuệ mạnh bạo và dồi dào, chạy presto[1]" và chế giễu những nhà bác học mà tư duy dường như là một hành động chậm rãi, do dự, là một cái gì đó giống như một lao động nặng nhọc, thường xứng đáng với mồ hôi của những nhà bác học anh hùng, nhưng chẳng hề giống chút nào cái sự vật nhẹ nhàng, thần thánh, là họ hàng gần gũi của vũ điệu và niềm vui dồi dào."

Theo Nietzsche nhà triết học "không được giả mạo, bằng một sắp đặt suy diễn và biện chứng giả, những sự vật và những tư tưởng mà anh ta đạt đến được bằng một con đường khác [...] không được giấu diếm cũng không được xuyên tạc cái cách thức có thực mà các tư tưởng của chúng ta đã đến với chúng ta. Các cuốn sách sâu sắc nhất và bất tận nhất chắc hẳn bao giờ cũng sẽ có một điều gì đó có tính chất châm ngôn và đột ngột như cuốn Tư tưởng của Pascal."

"Không được xuyên tạc cái cách thức có thực mà các tư tưởng của chúng ta đã đến với chúng ta": tôi thấy đòi hỏi đó thật khác thường; và tôi chú ý, kể từ cuốn Bình minh, trong tất cả các cuốn sách của ông, tất cả các chương đều được viết thành một tiết duy nhất: ấy là để một tư tưởng được nói ra thẳng một hơi; để nó được cố định đúng như nó hiện ra khi nó chạy đến với

nhà triết học, nhanh và nhạy nhót.

2.

Ý muốn của Nietzsche gìn giữ "cái cách thức có thực" mà các tư tưởng đã đến với ông, không thể tách rời một đòi hỏi khác cũng quyến rũ tôi chẳng khác gì đòi hỏi trên: cưỡng lại sự cám dỗ biến các tư tưởng thành hệ thống. Các hệ thống triết học "trình diện ngày nay thảm hại và tiu nghỉu, ngay cả khi có thể nói chúng còn có thể coi được". Sự công kích nhằm vào tính chất giáo điều không thể tránh khỏi của tư tưởng hệ thống hóa cũng như nhằm vào hình thức của nó: "một trò hề phân loại học": muốn lấp đầy hệ thống của mình và làm tròn chân trời bao quanh nó, chúng buộc phải trình bày các điểm yếu của nó cũng như các điểm mạnh của nó với một văn phong như nhau."

Chính tôi nhấn mạnh những từ sau cùng: một luận văn triết học trình bày một hệ thống bị buộc phải gánh luôn cả những đoạn kém; không phải vì nhà triết học thiếu tài năng mà vì hình thức của một luận văn đòi hỏi như vậy; bởi trước khi đi đến những kết luận tân kỳ, nhà triết học bắt buộc phải giải thích những gì những người khác đã nói về vấn đề đó, phải bác bỏ chúng, viện dẫn các lý lẽ, lý lẽ gây ta kinh ngạc bên cạnh lý lẽ đương nhiên, v.v, cho nên người đọc cứ muốn nhảy cóc qua nhiều trang để rốt cục đến được cốt lõi sự vật, đến được tư tưởng độc đáo của nhà triết học.

Hegel, trong bộ Mỹ học của ông, đưa lại cho chúng ta một hình ảnh tổng hợp tuyệt vời về nghệ thuật; ta mãi còn bị mê hoặc bởi cái nhìn của chim đại bàng ấy; nhưng văn bản tự nó lại chẳng được mê hoặc như vậy, nó không khiến chúng ta nhìn thấy tư tưởng đúng như khi, đầy quyến rũ, nó chạy đến với nhà triết học. "Để lấp đầy hệ thống của mình", Hegel mô tả từng chi tiết, hết ngăn này đến ngăn khác, từng xăng-ti-mét một, đến nỗi bộ Mỹ học của ông gây cảm giác là một tác phẩm có sự cộng tác của một con đại bàng và hàng trăm con nhện quả cảm dệt những tấm lưới để phủ cho kín tất cả các góc ngách.

3.

Đối với André Breton (Tuyên ngôn của chủ nghĩa siêu thực) tiểu thuyết là một "thể loại thấp kém"; văn phong của nó là văn phong "thông tin thuần túy và đơn giản"; tính chất của các thông tin được cung cấp là "đặc thù một cách vô ích" ("người ta chẳng tha cho tôi chút phân vân nào về nhân vật: tóc anh ta có hoe không, tên anh ta là gì...?"; còn các đoạn miêu tả: "chẳng gì so sánh nổi với tính hư vô của những thứ này; một mớ chồng chất những hình ảnh catalô"; tiếp ông dẫn ra một đoạn trong Tội ác và trừng phạt để làm ví dụ, đoạn tả căn phòng của Raskolnikov, với lời bình sau đây: "Người ta sẽ khẳng định rằng cái bức vẽ học trò này rất đúng chỗ, rằng ở đây tác giả có lý khi bắt tôi phải chịu đựng." Nhưng những lý lẽ ấy, Breton thấy chúng thật phù phiếm bởi vì: "tôi không đem đi khoe những lúc vô tích sự của đời tôi". Rồi, tâm lý: những tường trình dài khiến cho mọi sự đều được biết trước hết: "nhân vật ấy, mà những hành động và phản ứng đều đã được dự kiến trước một cách tuyệt diệu, có nhiệm vụ không được đánh hỏng, trong khi lại làm ra vẻ đánh hỏng, các tính toán mà nó là đối tượng."

Mặc dầu có tính chất thành kiến, lời phê phán đó không thể bỏ qua; nó bày tỏ trung thành sự dè dặt của nghệ thuật hiện đại đối với tiểu thuyết. Tôi tóm tắt lại: thông tin; mô tả; chú ý vô ích đến những lúc vô tích sự của cuộc sống; khoa tâm lý khiến cho tất cả các phản ứng của nhân vật đều được biết trước; tóm lại, để cô đọng tất cả những chê trách đó lại làm một, đó là việc thiếu một cách tai hại chất thơ khiến cho tiểu thuyết, dưới con mắt Breton, trở thành một thể loại thấp kém. Tôi nói về thơ đúng như các nhà siêu thực và toàn bộ nghệ thuật hiện đại vẫn tán dương nó, thơ không phải là thể loại văn học, là lối viết chuyển thành thơ, mà là một quan niệm nhất định về cái đẹp, là sự bùng nổ của cái tuyệt diệu, thời khắc cao cả của cuộc sống, xúc cảm dồn lại, là sự độc đáo của cái nhìn, là bất ngờ mê hoặc. Dưới con mắt Breton, tiểu thuyết là đỉnh cao của phi thơ.

4.

Fuga: một chủ đề duy nhất khởi động một chuỗi giai điệu đối âm, một làn sóng trong suốt dòng chảy dài của nó vẫn giữ nguyên một tính chất, nguyên

một xung năng nhịp, giữ nguyên tính thống nhất của nó. Sau Bach, với chủ nghĩa cổ điển trong âm nhạc, mọi sự thay đổi: chủ đề giai điệu trở nên đóng kín và ngắn; do sự ngắn ngủi của nó, nó khiến cho lối đơn chủ đề gần như không thể có được; để có thể xây dựng một tác phẩm lớn (theo nghĩa: một tổ chức kiến trúc của một tổng thể có thể tích lớn) nhà soạn nhạc buộc phải nối tiếp chủ đề này bằng một chủ đề khác; một nghệ thuật sáng tác như vậy đã ra đời, thể hiện một cách mẫu mực trong sonate, hình thức chính của các giai đoạn cổ điển và lãng mạn.

Để nối tiếp chủ đề này bằng một chủ đề khác, thì phải có những đoạn trung gian, hay như César Frank nói, những chiếc cầu. Từ "cầu" làm cho ta hiểu rằng trong một tác phẩm có những đoạn tự chúng có ý nghĩa (các chủ đề) và có những đoạn khác phục vụ những đoạn nói trên, mà không có cường độ hay tầm quan trọng của chúng. Nghe Beethoven ta có cảm giác cường độ thay đổi liên tục: từng lúc, một cái gì đó đang chuẩn bị, rồi nó đến, rồi nó không còn ở đấy nữa, và một cái gì khác khiến ta chờ đợi.

Mâu thuẫn nội tại của âm nhạc hiệp thứ hai (chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lãng mạn): nó coi lý do tồn tại của nó là ở năng lực biểu đạt các xúc động, song cùng lúc nó lại xây dựng những chiếc cầu, những coda, những phát triển của nó, chúng là đòi hỏi thuần túy của hình thức, kết quả của một sự khéo tay chẳng hề có chút gì mang tính cá nhân, có thể học được và khó tránh được lối mòn và tránh được những công thức âm nhạc chung (mà đôi khi ta thấy cả ở những người lớn nhất, Mozart hay Beethoven, còn ở đám đương thời đàn em của họ thì vô số). Như vậy cảm hứng và kỹ thuật luôn có nguy cơ tách rời nhau; một tình trạng lưỡng phân nảy sinh giữa cái tự phát và cái được chế biến; giữa cái muốn biểu đạt trực tiếp một xúc cảm và cái là phát triển kỹ thuật của chính xúc cảm đó phổ vào âm nhạc; giữa các chủ đề và sự lấp đầy (từ có nghĩa xấu mà lại hoàn toàn là khách quan: bởi sự thật là phải "lấp đầy", theo chiều ngang, thời gian giữa các chủ đề, và theo chiều dọc, âm vang dàn nhạc).

Người ta kể rằng Moussorgski, khi chơi một bản giao hưởng của Shuman trên piano, dừng lại trước phần phát triển và la to lên: "Chủ đề âm nhạc bắt đầu từ chỗ này đây!" Chính cái khía cạnh tính toán, thông thái rờm, bác

học, nhà trường, phi linh cảm ấy khiến Debussy nói rằng, sau Beethoven, các bản giao hưởng trở thành những "bài tập chăm chỉ và đông cứng" và âm nhạc của Brahms hay của Tchaikovski "giành nhau độc quyền về buồn chán".

5.

Tình trạng lưỡng phân nội tại đó không làm cho âm nhạc của chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lãng mạn kém hơn âm nhạc các thời đại khác; nghệ thuật tất cả các thời đại đều có những khó khăn về cấu trúc của mình; chính chúng thúc giục tác giả tìm tòi những giải pháp chưa từng có và như vậy đẩy sự tiến hóa về hình thức chuyển động. Và chẳng nền âm nhạc của hiệp thứ hai ý thức được khó khăn ấy. Beethoven: ông đã thối vào âm nhạc một cường độ biểu hiện chưa từng bao giờ được biết đến trước ông và, cùng lúc, chính ông chứ không ai khác đã đào tạc nên kỹ thuật cấu thành của thể sonate: vậy nên tình trạng lưỡng phân ấy phải đặc biệt đè nặng lên ông; để vượt qua nó (không thể nói rằng bao giờ ông cũng thành công), ông sáng chế ra những chiến lược khác nhau.

Chẳng hạn, bằng cách truyền vào chất liệu âm nhạc nằm ở phía bên kia các chủ đề, vào một thang âm, vào một hợp âm rải, vào một chuyển tiếp, vào một coda, một sức biểu hiện không ngờ; hoặc (chẳng hạn) bằng cách đưa lại một ý nghĩa khác cho hình thức của các biến tấu, trước ông nó chỉ là sự điều luyện kỹ thuật, sự điều luyện, ngoài ra, lại thuộc loại phù phiếm nhất: cứ như người ta để cho một người mẫu duy nhất điểu qua sân khấu trong những áo váy khác nhau; Beethoven đã lật ngược ý nghĩa của hình thức đó để tự hỏi: những khả năng giai điệu, nhịp điệu, hòa âm ẩn giấu trong một chủ đề là những gì? Có thể đi đến đâu trong việc biến đổi âm thanh của một chủ đề mà không làm biến dạng bản chất của nó? Và, từ đó, vậy thì bản chất đó là gì? Đặt ra, một cách âm nhạc, những câu hỏi đó, Beethoven chẳng cần bất cứ thứ gì do hình thức sonate đem lại, cũng chẳng cần những chiếc cầu, những phát triển, chẳng cần sự lấp đầy nào hết; không một giây nào ông ở bên ngoài cái đối với ông là bản chất, ở bên ngoài bí mật của chủ đề.

Xem xét toàn bộ nền âm nhạc thế kỷ XIX như là cố gắng kiên trì vượt lên sự lưỡng phân cấu trúc của nó, sẽ là một điều thú vị. Về điều này, tôi nghĩ đến cái tôi sẽ gọi là chiến lược của Chopin. Cũng như Tchékhov không viết một cuốn tiểu thuyết nào cả, Chopin không màng đến sáng tác lớn, gần như chỉ chuyên viết những khúc nhạc tập hợp thành sưu tập (mazurka, polonaise, dạ khúc v.v). (Vài ngoại lệ xác nhận quy tắc đó: các bản concerto viết cho piano và dàn nhạc của ông đều yếu.) Ông đã hành động ngược với tinh thần thời đại ông vẫn coi việc sáng tạo ra một bản giao hưởng, một bản concerto, một bản quatour là tiêu chuẩn bắt buộc để chứng tỏ tầm quan trọng của một nhà soạn nhạc. Nhưng chính là bằng cách lẩn tránh tiêu chuẩn đó mà Chopin đã sáng tạo nên một sự nghiệp, có thể là duy nhất trong thời đại ông, không hề già cỗi đi và sẽ còn sống toàn bộ, thực tế là không có ngoại lệ nào hết. Chiến lược của Chopin giải thích cho tôi hiểu tại sao ở Shuman, Schubert, Dvorak, Brahms, tôi thấy những bài nhỏ hơn, âm vang ít hơn lại sống động hơn, đẹp hơn (thường khi, rất đẹp) những giao hưởng và concerto. Bởi (ghi nhận quan trọng) tình trạng lưỡng phân nội tại của âm nhạc hiệp thứ hai là vấn đề riêng của sáng tác lớn.

6.

Phê phán nghệ thuật tiểu thuyết, Breton tấn công vào các nhược điểm của nó hay bản chất của nó? Phải nói, trước hết, ông tấn công mỹ học của tiểu thuyết sinh ra cùng với sự mở đầu của thế kỷ XIX, với Balzac. Tiểu thuyết bấy giờ ở vào thời đại rất lớn của nó, lần đầu tiên tự khẳng định là một uy lực xã hội mệnh mông; được phú cho một quyền lực quyến rũ gần như thôi miên, nó báo trước nghệ thuật điện ảnh: trên màn ảnh của trí tưởng tượng của nó, người đọc nhìn thấy các cảnh của tiểu thuyết thật đến nỗi họ sẵn sàng lẫn lộn chúng với những cảnh trong chính đời sống của họ; để lôi kéo người đọc, bấy giờ nhà tiểu thuyết có cả một bộ máy chế ra ảo ảnh về cái thật; nhưng chính bộ máy ấy cùng lúc lại sản xuất cho nghệ thuật tiểu thuyết một sự lưỡng phân nội tại có thể so sánh với sự lưỡng phân mà nền âm nhạc của chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lãng mạn từng biết đến: bởi chính cái logic nhân quả tỉ mỉ đã khiến cho các biến cố giống như thật,

nên không một phần tử nào của cái chuỗi đó được bỏ quên (dẫu tự nó, nó có vô vị đến mấy);

bởi các nhân vật phải có vẻ "sống", cho nên phải kể về họ nhiều thông tin đến mức có thể (dẫu chúng có là mọi thứ, trừ mỗi thứ là không gây sự sốt);

vả lại còn có Lịch sử: ngày xưa, dáng đi chậm chạp của nó khiến nó vô hình, rồi nó bước nhanh lên và đột ngột (đấy chính là kinh nghiệm lớn của Balzac) mọi thứ đều đang biến đổi chung quanh những con người trong cuộc đời của họ, những con đường họ đi dạo, những bàn ghế trong nhà họ, những cơ quan mà họ phụ thuộc; hậu cảnh của cuộc sống con người không còn là một trang trí bất động, được biết trước, nó trở nên biến đổi, dáng vẻ của nó hôm nay đến ngày mai tất sẽ bị quên đi, vậy nên phải nắm lấy nó, mô tả nó (dẫu những bức tranh vẽ thời gian đang trôi qua ấy có buồn chán đến đâu).

Hậu cảnh: hội họa đã khám phá ra nó vào thời Phục hưng, với phép phối cảnh chia bức tranh ra thành những gì ở mặt trước và những gì nằm ở lớp nền. Đấy là đặc điểm của hình thức: chẳng hạn, ở một chân dung: khuôn mặt thu hút nhiều sự chú ý và quan tâm hơn cơ thể và phần phong nền. Điều đó là bình thường, là điều ta nhìn thấy trong thế giới quanh ta, nhưng những gì là bình thường trong đời sống lại không đáp ứng một cách bình thường như vậy những đòi hỏi của hình thức trong nghệ thuật: sự mất cân đối, trong một bức tranh, giữa những chỗ được ưu tiên và những chỗ đã được định trước là thứ yếu, cần phải được che đậy, chăm chút, tái cân đối lại. Hoặc được loại bỏ đi một cách căn bản bằng một mỹ học mới, nó sẽ triệt tiêu sự lưỡng phân này đi.

7.

Sau 1948, trong những năm cách mạng cộng sản ở nước tôi, tôi đã hiểu ra được vai trò lỗi lạc của sự mù quáng trữ tình trong thời Khủng bố, đối với tôi đó là cái thời mà "nhà thơ ngự trị cùng với tên đao phủ" (Cuộc sống ở mãi ngoài kia). Bây giờ tôi nghĩ tới Maiakovski; đối với cách mạng Nga, tài năng của ông cũng cần thiết như chế độ cảnh sát của Dzerjinski. Trừ

tình, trữ tình hóa, diễn từ trữ tình, nhiệt huyết trữ tình là bộ phận không thể tách rời của cái mà người ta gọi là thế giới toàn trị; thế giới ấy, không phải là hệ thống trại tập trung, đó là hệ thống trại tập trung mà các bức tường ngoài được lợp bằng những câu thơ, và trước những bức tường ấy người ta nhảy múa.

Còn hơn cả khủng bố, trữ tình hóa sự khủng bố đối với tôi đã là một chấn thương tâm thần. Tôi đã được tiêm chủng mãi mãi miễn dịch đối với mọi cảm dỗ trữ tình. Điều duy nhất tôi thêm khát sâu sắc, cháy bỏng bấy giờ, là một cái nhìn minh mẫn và tỉnh ngộ. Cuối cùng tôi đã tìm thấy nó trong tiểu thuyết. Chính vì vậy mà đối với tôi, làm một nhà tiểu thuyết không chỉ là thực thi một "thể loại văn học" trong các thể loại; mà còn là một thái độ, một sự hiền minh, một lập trường; một lập trường loại trừ mọi sự đồng nhất hóa với một đường lối chính trị, một tôn giáo, một ý thức hệ, một đạo đức, một tập thể; một sự phi - đồng nhất hóa có ý thức, được quan niệm không phải như là lẩn trốn hay thụ động, mà là kháng cự, thách thức, nổi loạn. Tôi đã đi đến chỗ có những đối thoại kỳ lạ như thế này: "Ông có phải là cộng sản không, ông Kundera? - Không, tôi là nhà tiểu thuyết." "Ông có phải là người ly khai không? - Không, tôi là nhà tiểu thuyết." "Ông đứng về phe tả hay phe hữu? - Chẳng phe nào cả. Tôi là nhà tiểu thuyết."

Từ hồi còn rất trẻ, tôi đã mê nghệ thuật hiện đại, hội họa của nó, âm nhạc của nó, thơ ca của nó. Nhưng nghệ thuật hiện đại nổi bật lên vì "tinh thần trữ tình" của nó, vì hệ ý thức về cuộc cách mạng kép, mỹ học và chính trị, của nó, và tất cả những thứ đó, dần dà, tôi căm ghét chúng. Tuy nhiên sự hoài nghi của tôi đối với tinh thần tiền phong chủ nghĩa không thể làm thay đổi chút nào tình yêu của tôi đối với các tác phẩm của nghệ thuật hiện đại. Tôi yêu chúng và tôi càng yêu chúng hơn khi chúng là những nạn nhân đầu tiên của các cuộc đàn áp kiểu Stalin; Cenek, trong cuốn Lời nói đùa bị tổng đến một trung đoàn trừng giới vì anh yêu hội họa lập thể; hồi ấy, là như vậy : cách mạng đã quyết coi nghệ thuật hiện đại là kẻ thù số một của nó ngay cả khi các nhà hiện đại chủ nghĩa tội nghiệp chỉ mong muốn ca ngợi và biểu dương nó; tôi sẽ không bao giờ quên được Konstantin Biebl: một nhà thơ cao nhã (ôi, tôi đã thuộc lòng biết bao nhiêu câu thơ của ông), là người

cộng sản hăng say, sau năm 1948, ông đã làm thơ tuyên truyền chất lượng tồi đến mức rụng rời và đau lòng; ít lâu sau, ông nhảy từ cửa sổ xuống vỉa hè Praha tự sát; qua con người tể nhị của ông, tôi đã nhìn thấy nghệ thuật hiện đại bị lừa dối, bị cầm chừng, bị dọa dẫm, bị ám sát, tự sát.

Như vậy lòng trung thành của tôi đối với nghệ thuật hiện đại cũng say mê như niềm gắn bó của tôi đối với tinh thần phản trữ tình của tiểu thuyết. Các giá trị thơ ca thân thiết với Breton, thân thiết với toàn bộ nghệ thuật hiện đại (cường độ, mật độ, sức tưởng tượng được giải phóng, khinh rẻ đối với những "thời khắc vô tích sự của cuộc sống") tôi đã đặc biệt đi tìm chúng trên địa hạt tiểu thuyết đã được giải mê. Nhưng đối với tôi chúng lại càng quan trọng hơn. Có thể điều đó cắt nghĩa vì sao tôi đặc biệt dị ứng với cái thứ buồn chán đã khiến Debussy bức bối khi ông nghe các giao hưởng của Brahms hay của Tchaikovski; dị ứng với tiếng rì rầm của những con nhện cần cù. Có lẽ điều ấy cắt nghĩa vì sao tôi đã điếc đặc rất lâu đối với nghệ thuật của Balzac, vì sao nhà tiểu thuyết tôi đặc biệt say mê là Rabelais.

8.

Đối với Rabelais, tình trạng lưỡng phân của các chủ đề và các cầu nối, của tiền cảnh và hậu cảnh là điều ông không hề biết. Ông chuyển một cách nhanh chóng từ một chủ đề nghiêm trang sang việc liệt kê những phương pháp cậu bé Gargantua phát minh ra để chùi đít, tuy nhiên, về mặt mỹ học, tất cả những đoạn đó, tầm phào hay nghiêm trang, ở ông đều quan trọng như nhau, đều đem lại cho tôi sự thích thú như nhau. Đây là điều tôi thấy khoái trá ở ông và ở các nhà tiểu thuyết xưa khác: họ nói những gì họ thấy quyến rũ và họ dừng lại khi sự quyến rũ dừng lại. Tôi mơ ước sự tự do trong bố cục của họ: viết mà chẳng phải xây dựng một câu chuyện và giả bộ cho câu chuyện ấy giống như thật, viết mà không phải mô tả một thời đại, một nơi chốn, một thành phố; từ bỏ tất cả những cái đó và chỉ tiếp xúc với cái cốt yếu; nghĩa là: sáng tạo nên một bố cục trong đó các cầu nối và các chỗ độn cho đầy không có lý do tồn tại nào hết và trong đó nhà tiểu thuyết không bị bắt buộc, để thỏa mãn hình thức và các điều bức chế của nó, phải xa rời, dầu chỉ một dòng, những gì anh tâm đắc nhất, những gì mê

hoặc anh.

9.

Nghệ thuật hiện đại: cuộc nổi loạn chống lại sự bắt chước hiện thực nhân danh những quy luật tự trị của nghệ thuật. Một trong những đòi hỏi thực tế của sự tự trị đó là: tất cả các thời điểm, tất cả các mảnh của một tác phẩm đều phải có một tầm quan trọng mỹ học ngang nhau.

Chủ nghĩa ấn tượng: phong cảnh được quan niệm như là hiện tượng thị giác đơn giản, đến mức con người ở trong đó cũng chẳng có giá trị gì hơn một bụi cây. Các họa sỹ lập thể và trừu tượng còn đi xa hơn, họ xóa bỏ luôn cả chiều thứ ba, nó tất yếu chia tách bức tranh ra thành những bình diện có tầm quan trọng khác nhau.

Trong âm nhạc, cũng có khuynh hướng như vậy hướng đến sự bình đẳng thẩm mỹ giữa tất cả các thời điểm của một bản nhạc: Satie, mà sự giản dị chỉ là một lối từ chối đầy tính khiêu khích đối với lối tu từ học âm nhạc được thừa kế. Debussy, nhà phù phép, người hành hạ các con nhện uyên bác. Janacek, xóa bỏ tất cả các nốt không cần thiết. Stravinski quay lưng lại với chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa cổ điển và tìm những vị tiên khu của mình trong số những bậc thầy ở hiệp thứ nhất của lịch sử âm nhạc. Webern trở về với một lối đơn chủ đề sui generis (nghĩa là mười hai âm) và đạt đến một tình trạng trần trụi trước ông chưa từng ai hình dung ra được.

Và trong tiểu thuyết: việc nghi ngờ khẩu hiệu nổi tiếng của Balzac "tiểu thuyết phải cạnh tranh với hộ tịch"; sự nghi ngờ ấy chẳng có chút gì là thói yêng hùng tiền phong chủ nghĩa thích thú phô trương tính hiện đại của mình ra để cho những kẻ ngu ngốc cũng có thể nhìn thấy được; nó chỉ nhằm (một cách kín đáo) làm cho cái bộ máy sản xuất ảo ảnh về cái có thật trở nên vô dụng (hay gần như vô dụng, không bắt buộc, không quan trọng). Nhân đây, một nhận xét nhỏ này:

Nếu một nhân vật phải cạnh tranh với hộ tịch, thì trước hết hẳn phải có một cái tên thật. Từ Balzac đến Proust, không thể tưởng tượng một nhân vật không có tên. Nhưng anh chàng Jacques của Diderot chẳng hề có họ và thầy của anh ta chẳng có họ mà cũng chẳng có tên. Panurge là tên hay họ?

Những cái tên không có họ, những cái họ không có tên, không còn là những cái tên nữa mà là những ký hiệu. Nhân vật chính của cuốn Vụ án không phải là một Joseph Kaufman hay Krammer hay Kohl, mà là Joseph K. Nhân vật chính của cuốn Lâu đài mất luôn cả cái tên của mình, chỉ còn một chữ cái. Bộ Schuldlosen của Broch: Một trong các nhân vật chính được chỉ bằng chữ A. Trong cuốn Những kẻ mộng du, Esch và Hugeneau không có tên. Nhân vật chính trong cuốn Người không có phẩm chất, Ulrich, không có họ. Từ những truyện ngắn đầu tiên của mình, bằng trực giác, tôi đã tránh đặt tên cho các nhân vật. Trong cuốn Cuộc sống ở mãi ngoài kia, nhân vật chỉ có một cái tên, mẹ anh được gọi bằng từ "má", cô tình nhân của anh là "cô tóc hung" và người tình của cô này là "gã tứ tuần". Có phải là một lối kiểu cách không? Bấy giờ tôi đã làm một cách hoàn toàn tự phát, chỉ mãi về sau tôi mới hiểu ra ý nghĩa: tôi đã tuân theo mỹ học của hiệp thứ ba: tôi không muốn làm cho người ta tin rằng các nhân vật của tôi là có thật và có một số họ tịch.

10.

Thomas Mann: Ngọn núi thần. Những đoạn rất dài đầy những thông tin về các nhân vật, về quá khứ của họ, về cách họ ăn mặc, cách họ nói (với tất cả các tật trong hành ngôn) v.v; mô tả rất chi tiết cuộc sống ở nhà điều dưỡng; mô tả thời điểm lịch sử (những năm trước cuộc chiến tranh 1914): chẳng hạn, các thói tục tập thể hồi bấy giờ: say mê đối với nghề nhiếp ảnh mới được khám phá, hâm mộ xôcôla, trò nhăm mắt mà vẽ, quốc tế ngữ, trò chơi bài cho người cô đơn, thú nghe máy hát, các buổi sinh hoạt tâm linh (là một nhà tiểu thuyết thật sự, Mann ghi dấu một thời đại bằng các thói tục rồi ra sẽ bị lãng quên và lọt khỏi sự quan tâm của khoa viết sử tầm thường). Đối thoại, rườm rà, bộc lộ chức năng thông tin của nó mỗi khi nó rời bỏ đôi ba chủ đề chính, và ngay các giấc mơ ở Mann cũng là những đoạn mô tả: sau ngày đầu tiên ở nhà điều dưỡng, nhân vật trẻ Hans Castorp nằm ngủ; chẳng có gì tầm thường hơn là giấc mơ của anh, trong đó tất cả các sự kiện hôm trước được lặp lại, chỉ biến dạng đi đôi chút. Rất khác xa với Breton, người coi giấc mơ là ngọn nguồn của một trí tưởng tượng được giải phóng. ở đây,

giấc mơ chỉ có một chức năng: khiến cho người đọc quen với môi trường, khẳng định ảo ảnh của họ về cái có thật.

Như vậy cả một hậu cảnh rộng lớn được mô tả tỉ mỉ, trước cái nền đó diễn ra số phận của Hans Castorp và cuộc đấu ý thức hệ giữa hai người mắc bệnh lao: Settembrini và Naphta; một người là người theo hội Tam điểm, dân chủ, người kia là thầy tu dòng Tên, chuyên chế, cả hai đều bị bệnh nan y. Giọng mỉa mai bình thản của Mann tương đối hóa cái chân lý của hai nhà uyên bác này; cuộc tranh cãi của họ chẳng có người thắng. Nhưng sự mỉa mai của cuốn tiểu thuyết còn đi xa hơn và đạt đến đỉnh điểm trong cảnh hai người, ngồi giữa đám cử tọa nhỏ bé của họ và say mê theo đuổi cái logic không thể bẻ gãy của mình, đẩy các lý lẽ của họ đến cùng cực, cho đến nỗi chẳng còn ai biết người nào đứng về phe tiến bộ, người nào phe truyền thống, người nào đứng về phía duy lý, người nào phía phi lý, người nào về phe tinh thần, người nào phe thể xác. Suốt nhiều trang, ta dự vào một mớ hỗn loạn tuyệt vời trong đó các từ mất hết ý nghĩa của chúng và cuộc tranh luận càng kịch liệt thì thái độ của hai người lại càng có thể hoán vị cho nhau. Vài trăm trang sau, ở cuối cuốn tiểu thuyết (chiến tranh sắp nổ ra đến nơi), toàn bộ đám cư dân của nhà điều dưỡng rơi vào một tình trạng loạn tâm thần cáu giận phi lý, hận thù không thể giải thích; đến lúc đó, Settembrini xúc phạm Naphta và hai người bệnh ấy đi đến một cuộc đấu súng kết thúc bằng vụ tự sát của một trong hai người; và ta hiểu ra ngay rằng không phải mâu thuẫn không thể dung hòa về ý thức hệ, mà là một sự hung hăng siêu - lý trí, một thể lực tâm tối và không được giải thích thúc đẩy những con người chống lại nhau và các tư tưởng chỉ là một cái bình phong, một cái mặt nạ, một cái cớ. Như vậy, cuốn "tiểu thuyết tư tưởng" tuyệt vời ấy đồng thời (nhất là đối với người đọc thời cuối thế kỷ này) cũng là một sự nghi ngờ khủng khiếp đối với các tư tưởng với tư cách là tư tưởng, một cuộc vĩnh biệt lớn đối với các thời đại đã đặt lòng tin vào các tư tưởng và khả năng dẫn đạo thế giới của chúng.

Mann và Musil. Mặc dầu sinh gần như cùng thời với nhau, mỹ học của họ lại thuộc về hai thời kỳ khác nhau của lịch sử tiểu thuyết. Cả hai đều là những nhà tiểu thuyết có sự thông tuệ minh mông. Trong tiểu thuyết của

Mann, sự thông tuệ bộc lộ trước hết trong các đối thoại của các tư tưởng được nói lên trên nền trang trí của một cuốn tiểu thuyết mô tả. Trong Người không có phẩm chất, sự thông tuệ biểu hiện mọi lúc, một cách toàn vẹn; đối diện với tiểu thuyết mô tả của Mann, đây là tiểu thuyết tư tưởng của Musil. ở đây các sự kiện cũng được đặt vào một môi trường cụ thể (thành Vienne) và một thời khắc cụ thể (cùng thời khắc như ở cuốn Ngọn núi thần: ngay trước cuộc chiến tranh 1914), nhưng trong khi Davos của Mann được mô tả chi tiết, thì ở Musil, thành Vienne chỉ thoáng được gọi tên ra, tác giả thậm chí chẳng thèm gợi lên một cách thị giác các đường phố, các quảng trường, các công viên của nó (bộ máy chế tạo ra ảo ảnh về cái có thật bị loại bỏ một cách nhẹ nhàng). Ta ở trong đế quốc áo - Hung nhưng đế quốc này được gọi bằng một biệt hiệu chế giễu: Kakanie. Kakanie: một đế quốc phi cụ thể hóa, phổ cập hóa, được thu gọn lại trong mấy tình thế cơ bản, cái đế quốc đã bị biến thành hình mẫu mĩa mai của đế quốc. Xứ Kakanie ấy không phải là một hậu cảnh của cuốn tiểu thuyết như Davos ở Mann, nó là một trong những chủ đề của cuốn tiểu thuyết; nó không được mô tả, nó được phân tích và suy nghiệm.

Mann giải thích rằng cấu trúc của cuốn Ngọn núi thần là có tính nhạc, dựa trên các chủ đề được phát triển như trong một giao hưởng, chúng trở lại, đan chéo vào nhau, đi cùng cuốn tiểu thuyết trên suốt hành trình của nó. Đúng vậy, nhưng phải nói rõ là chủ đề ở Mann và ở Musil không có cùng một nghĩa. Trước hết, ở Mann, các chủ đề (thời gian, cơ thể, bệnh tật, cái chết v.v) được triển khai trên một hậu cảnh phi chủ đề (mô tả nơi chốn, thời gian, các phong tục, các nhân vật) gần giống như các chủ đề của một bản xô-nát được bao bọc bởi một lớp nhạc ngoại chủ đề, các câu nối và các chuyển tiếp. Rồi, các chủ đề ở ông có một tính chất đa lịch sử mạnh mẽ, nghĩa là: Mann sử dụng tất cả những gì mà các khoa học - xã hội học, chính trị học, y học, thực vật học, vật lý học, hóa học - có thể soi sáng cho chủ đề này hay chủ đề khác; cứ như, bằng lối phổ cập hóa kiến thức ấy, ông muốn tạo một cái nền có tính học vấn vững chắc cho việc phân tích các chủ đề; điều đó, rất thường khi và ở những đoạn quá dài, đây cuốn tiểu thuyết của ông rời xa cái cốt yếu, bởi vì, hãy nhắc lại lần nữa, điều cốt yếu đối với một

cuốn tiểu thuyết là điều mà chỉ có một cuốn tiểu thuyết mới có thể nói ra được.

Sự phân tích chủ đề, ở Musil, thì khác: thứ nhất, nó chẳng hề có chút gì đa - lịch sử; nhà tiểu thuyết không cải trang thành nhà bác học, thành thầy thuốc, thành nhà xã hội học, thành nhà chép sử, ông phân tích các tình thế của con người không thuộc về bất cứ môn khoa học nào, chỉ đơn giản thuộc về cuộc sống. Broch và Musil hiểu nhiệm vụ lịch sử của tiểu thuyết sau thế kỷ của chủ nghĩa hiện thực tâm lý chính là theo ý nghĩa đó: nếu nền triết học châu Âu đã không biết suy nghiệm về cuộc sống của con người, về "siêu hình học cụ thể" của con người, thì chính là tiểu thuyết đã được tiền định để cuối cùng chiếm lấy mảnh đất trống đó trên ấy sẽ chẳng có gì thay thế được nó (điều mà triết học hiện sinh đã khẳng định bằng một bằng chứng nghịch đảo; bởi vì sự phân tích sinh tồn không thể trở thành hệ thống; sinh tồn là không thể quy thành hệ thống và Heidegger, là người say mê thơ, đã sai lầm khi thờ ơ đối với lịch sử tiểu thuyết, nơi chứa đựng kho tàng lớn nhất của sự hiển minh hiện sinh).

Thứ hai, trái với Mann, ở Musil, mọi cái đều trở thành chủ đề (sự tra vấn hiện sinh). Nếu mọi thứ đều trở thành chủ đề, thì hậu cảnh biến mất và, giống như trên một bức tranh lập thể, chỉ có tiền cảnh. Chính trong sự phớt bỏ hậu cảnh ấy mà tôi nhận ra cuộc cách mạng cấu trúc Musil đã thực hiện. Thường những biến đổi lớn lại có một vẻ bề ngoài kín đáo. Quả vậy, độ dài của những suy tưởng, nhịp chậm của các câu, khiến cho cuốn Người không có phẩm chất có cái dáng của một lối văn xuôi "truyền thống". Không có đảo lộn nào trong hệ biên niên. Không có các độc thoại nội tâm kiểu Joyce. Không có chuyện xóa bỏ các loại dấu chấm câu. Không có chuyện hủy diệt nhân vật và hành động. Trong vài nghìn trang, ta theo dõi câu chuyện khiêm nhường của một chàng trí thức trẻ, Ulrich, đi lại với vài ba cô nhân tình, gặp gỡ đôi ba người bạn, và làm việc trong một hiệp hội vừa nghiêm túc vừa lỗ bịch (chính ở chỗ này cuốn tiểu thuyết, rất kín đáo, xa rời sự giống như thật và trở thành trò chơi) có mục đích là chuẩn bị việc cử hành lễ sinh nhật của Hoàng đế, một "lễ hội hòa bình" lớn được kế hoạch hóa (một quả bom hài giấu bên dưới nền cuốn tiểu thuyết) cho năm 1918. Mỗi

một tình thế nhỏ cứ như bị chặn đứng lại trong dòng chảy của nó (chính trong cái nhịp điệu được kéo chậm lại một cách kỳ lạ này, đôi khi Musil có thể khiến ta nhớ đến Joyce) để cho một cái nhìn đâm xuyên qua nó, tự hỏi đâu là ý nghĩa của nó, nên hiểu nó và nên nghĩ về nó như thế nào đây.

Trong Ngọn núi thần, Mann đã biến mấy năm trước cuộc chiến tranh 1914 thành một lễ hội già từ rục rờ thế kỷ XIX, đã mãi mãi ra đi. Người không có phẩm chất, cũng viết về những năm đó, khám phá các tình thế nhân sinh của thời kỳ sẽ tiếp liền sau đó: thời kỳ cuối kết ấy của thời hiện đại bắt đầu từ năm 1914 và dường như đang khép lại ngày nay, dưới mắt chúng ta. Quả vậy, mọi thứ đều đã có cả ở đây, trong cái xứ Kakanie ấy của Musil: triều đại của kỹ thuật không bị ai chế ngự cả biến con người thành những con số thống kê (cuốn tiểu thuyết bắt đầu bằng cảnh một đường phố nơi vừa xảy ra một tai nạn; một người nằm ngay dưới đất và một đôi trai gái qua đường bình luận về tai nạn, nhắc lại con số các tai nạn giao thông hàng năm); tốc độ được coi là giá trị tối thượng của thế giới say mê kỹ thuật; chế độ quan liêu bí hiểm và hiện diện khắp nơi (các văn phòng của Musil là một vật sống đôi lớn với các văn phòng của Kafka); sự khô cằn khô hài của các hệ tư tưởng chẳng hiểu gì sắt, chẳng chỉ huy gì hết (thời đại vinh quang của Settembrini và của Naphta đã hết rồi); báo chí, kẻ thừa kế của cái ngày xưa người ta gọi là văn hóa; bọn cộng tác với thời hiện đại; tình hữu ái với bọn tôi phạm được coi là biểu hiện thần bí của tôn giáo quyền con người (Clarisse và Moosbrugger); chủ nghĩa ham thích trẻ con và chủ nghĩa thống trị của trẻ con (Hans Sepp, một tên phát-xít chưa hoàn bị, có hệ tư tưởng cơ sở trên sự tôn thờ đứa trẻ con trong chúng ta).

11.

Sau khi viết xong cuốn Điều van già từ, vào đầu những năm 70, tôi coi con đường văn chương của tôi như thế là đã xong. Bây giờ là thời quân Nga chiếm đóng và chúng tôi, vợ tôi và tôi, còn khối việc khác phải lo. Chỉ một năm sau khi đến Pháp (và nhờ có nước Pháp), sau sáu năm hoàn toàn đứt đoạn, tôi mới trở lại cầm bút, chẳng chút nào hứng. Rút rè, và để cho lại quen tay, tôi muốn nối lại với những gì tôi đã làm trước đây: viết một thứ

tập hai cuốn Những mối tình nực cười. Đúng là một sự thật lù! Hai mươi năm trước, bằng những truyện ngắn đó, tôi đã bắt đầu con đường văn xuôi của mình. May thay, sau khi đã phác họa hai hay ba "những mối tình nực cười tập hai" ấy, tôi đã hiểu rằng tôi đang làm một cái gì đó hoàn toàn khác: không phải một tập truyện ngắn mà là một cuốn tiểu thuyết (về sau mang tên là Sách cười và lãng quên), một cuốn tiểu thuyết gồm bảy phần độc lập với nhau nhưng lại thống nhất đến mức từng phần, đọc riêng ra, sẽ mất đi phần lớn ý nghĩa của nó.

Lập tức, tất cả những ngờ vực còn sót lại trong tôi đối với nghệ thuật tiểu thuyết biến mất: bằng cách đem lại cho mỗi phần tính chất của một truyện ngắn, tôi đã làm cho mọi thứ kỹ thuật trông có vẻ không thể tránh khỏi của cấu trúc tiểu thuyết lớn trở thành vô ích. Trong công việc của mình tôi đã gặp cái chiến lược cũ của Chopin, chiến lược kết cấu nhỏ, nó không cần đến những đoạn phi - chủ đề. (Có phải điều đó có nghĩa là truyện ngắn là hình thức nhỏ của tiểu thuyết? Đúng vậy. Không có khác biệt về bản thể giữa truyện ngắn và tiểu thuyết, trong khi lại có khác biệt như thế giữa tiểu thuyết và thơ, giữa tiểu thuyết và sân khấu. Là nạn nhân của những ngẫu nhiên của từ vựng, ta không có một từ ngữ chung để bao gộp cả hai hình thức ấy, lớn và nhỏ, của cùng một nghệ thuật.)

Bảy cái kết cấu nhỏ độc lập ấy, chúng được nối kết với nhau như thế nào, nếu giữa chúng không có một hành động chung nào cả? Mỗi liên kết duy nhất giữ chúng lại với nhau, làm cho chúng thành một cuốn tiểu thuyết, là sự thống nhất của các chủ đề giống nhau. Như vậy, trên đường đi của tôi, tôi đã gặp một chiến lược cũ khác: chiến lược của Beethoven về các biến tấu; nhờ có nó, tôi giữ mỗi tiếp xúc trực tiếp và không dứt với đôi ba vấn đề hiện sinh quyến rũ tôi và trong cuốn tiểu thuyết - biến tấu này chúng được khai phá dần dần dưới nhiều góc độ.

Cuộc khai phá dần dần các chủ đề đó có một logic và chính logic ấy xác định sự nối tiếp của các phần. Chẳng hạn: phần thứ nhất (Những bức thư bị mất) trình bày chủ đề về con người và lịch sử trong cách giải thích sơ đẳng của nó: con người và phải lịch sử, bị lịch sử đè bẹp. Trong phần thứ hai (Má) vẫn chủ đề đó đảo ngược lại: đối với má, việc các xe tăng Nga đến

chẳng có gì ghê gớm so với các quả táo trong vườn của bà ("xe tăng có thể tàn lụi, các quả táo thì vĩnh cửu"). Phần thứ sáu (Các thiên thần) trong đó nhân vật chính, Tamina, chết đuối dường như có thể là kết luận bi đát của cuốn tiểu thuyết; tuy nhiên, cuốn tiểu thuyết không kết thúc ở đó, mà là ở phần tiếp theo chẳng có gì xót xa cũng chẳng thảm thương hay bi đát; nó kể về cuộc sống tình dục của một nhân vật mới, Jan. Chủ đề lịch sử hiện lên ở đây thoáng qua và lần cuối cùng: "Jan có những người bạn, cũng như anh, rời bỏ tổ quốc cũ của mình và cống hiến toàn bộ thời gian của mình cho cuộc đấu tranh vì nền tự do đã bị mất của tổ quốc. Tất cả bọn họ đều đã cảm thấy mỗi dây nối kết họ với đất nước của họ chỉ là một ảo ảnh và nếu họ còn sẵn sàng chết vì một cái gì đối với họ đã là dừng dừng thì chỉ là do sự dai dẳng của thói quen"; ta chạm đến cái biên giới siêu hình (biên giới: một chủ đề khác được xử lý trong cuốn tiểu thuyết) đằng sau đó mọi thứ đều mất hết ý nghĩa của chúng. Hòn đảo nơi kết thúc cuộc sống bi đát của Tamina bị tiếng cười (một chủ đề khác) của các thiên thần chế ngự, trong khi ở phần thứ bảy vang lên "tiếng cười của quỷ sứ" biến tất cả (tất cả: lịch sử, giới tính, các bi kịch) thành khói. Chỉ đến đó con đường đi của các chủ đề mới tới chỗ kết thúc và cuốn sách có thể khép lại.

12.

Trong sáu cuốn sách tiêu biểu cho thời kỳ chín mươi của ông (Bình minh, Nhân đạo, quá nhân đạo, Tri thức vui, Bên kia cái thiện và cái ác, Phả hệ học của đạo đức, Hoàng hôn của các thần tượng), Nietzsche theo đuổi, triển khai, chế biến, khẳng định, tinh luyện cùng một mẫu gốc kết cấu. Các nguyên tắc của kết cấu ấy gồm: đơn vị sơ đẳng của cuốn sách là chương; độ dài của nó đi từ một câu duy nhất đến nhiều trang; các chương chỉ gồm một tiết, không có ngoại lệ; các chương bao giờ cũng được đánh số; trong Nhân đạo, quá nhân đạo và trong Tri thức vui các chương được đánh số và còn có thêm một tiêu đề. Một số nhất định các chương hợp thành một phần, và một số nhất định các phần hợp thành một cuốn sách. Cuốn sách được xây dựng trên chủ đề chính, được xác định bằng tên sách (Bên kia cái thiện và cái ác, Tri thức vui, Phả hệ học của đạo đức, v.v); các phần khác nhau của cuốn

sách trình bày các chủ đề phái sinh từ chủ đề chính (tự chúng cũng có những tiêu đề, như trường hợp trong cuốn Nhân đạo, quá nhân đạo, Bên kia cái thiện và cái ác, Hoàng hôn của các thần tượng, hoặc được đánh số). Một số chủ đề phái sinh ấy được phân bố theo chiều đứng (nghĩa là: từng phần ưu tiên trình bày chủ đề được xác định bởi tiêu đề của phần đó) trong khi các chủ đề khác đi xuyên qua suốt cả cuốn sách. Như vậy đã hình thành một kết cấu vừa được phân khớp tối đa (chia thành nhiều đơn vị tương đối tự trị) vừa thống nhất tối đa (cùng các chủ đề ấy trở lại thường xuyên). Đây cũng đồng thời là một kết cấu mang một cảm quan kỳ lạ về nhịp điệu cơ sở trên khả năng đan xen các chương dài và ngắn: như, chẳng hạn, chương thứ tư trong cuốn Bên kia cái thiện và cái ác đặc biệt chỉ gồm các châm ngôn rất ngắn (một thứ giải trí, một kiểu khúc scherzo). Nhưng nhất là: đây là một kết cấu hoàn toàn không cần những đoạn lấp cho đầy, những đoạn nối, những đoạn yếu, và ở đó độ căng không bao giờ giảm thiểu bởi người ta thấy các tư tưởng đang chạy đến "từ bên ngoài, từ trên cao hay từ bên dưới, như những biến cố, như những cú sét đánh".

13.

Nếu tư tưởng của một nhà triết học gắn chặt với tổ chức hình thức văn bản của ông đến vậy, tư tưởng đó có thể nào tồn tại bên ngoài văn bản ấy? Có thể trích chiết tư tưởng của Nietzsche ra ngoài văn xuôi của Nietzsche không? Chắc chắn là không. Tư tưởng, biểu đạt, kết cấu không thể tách rời nhau. Điều có hiệu lực đối với Nietzsche, có giá trị nói chung không? Nghĩa là: có thể nói rằng tư tưởng (ý nghĩa) của một tác phẩm luôn luôn và về nguyên tắc là không thể tách rời với kết cấu không?

Rất kỳ lạ, là không, không thể nói như vậy. Trong một thời gian dài, trong âm nhạc, tính độc đáo của một nhà soạn nhạc chỉ là do phát kiến giai điệu - hòa âm của anh mà, có thể nói, anh phân phối trong các mô hình kết cấu không hề phụ thuộc vào anh, ít nhiều chúng đã được thiết lập trước rồi: các bản nhạc lễ, các tổ khúc baroque, các concerti baroque v.v. Các phần khác nhau của chúng được xếp đặt theo một thứ tự do truyền thống định trước, đến mức, chẳng hạn, với sự đều đặn của một chiếc đồng hồ, tổ khúc bao

giờ cũng kết thúc bằng một điệu nhảy nhanh v.v, v.v.

Ba mươi hai bản sonate của Beethoven trải dài gần suốt cuộc đời sáng tạo của ông, từ năm 25 đến năm 52 tuổi, tiêu biểu cho một quá trình tiến hoá mệnh mông trong đó kết cấu của thể sonate biến đổi hoàn toàn. Các bản sonate đầu tiên còn tuân theo mô hình thừa kế của Haydn và của Mozart: bốn chương; chương một: allegro[2] viết trong hình thức sonate; chương hai: adagio[3] viết trong hình thức Lied[4]; chương ba: menuet[5] hay scherzo[6], nhịp điệu vừa phải; chương bốn: rondo, nhịp điệu nhanh.

Sự bất lợi của lối kết cấu này rất rõ ràng: chương quan trọng nhất, xúc động nhất, dài nhất là chương một; như vậy sự nối tiếp của các chương sẽ theo chiều phát triển đi xuống: từ nghiêm trang đến nhẹ nhàng; ngoài ra, trước Beethoven, thể sonate vẫn còn đứng ở nửa đường giữa một sưu tập các khúc nhạc (trong các buổi hòa nhạc người ta thường chơi các chương tách rời của các sonate) và một kết cấu không thể chia cắt và thống nhất. Trong quá trình phát triển của 32 bản xô-nát của mình, Beethoven dần dần thay thế mô hình cũ bằng một mô hình cô đọng hơn (rút lại thường còn ba, thậm chí hai chương), xúc động hơn (trọng tâm chuyển về chương cuối), thống nhất hơn (nhất là bằng một không khí cảm xúc chung). Nhưng ý nghĩa thật sự của sự phát triển ấy (do đó trở thành một cuộc cách mạng chân chính) không phải là thay thế một mô hình không thỏa mãn bằng một mô hình khác, tốt hơn, mà là đập vỡ ngay cái nguyên lý về mô hình kết cấu được thiết lập trước.

Quả vậy, sự tuân thủ tập thể đối với mô hình quy định của thể sonate hay của giao hưởng có điều gì đó thật lỗ bịch. Hãy tưởng tượng các nhà giao hưởng lớn, kể cả Haydn và Mozart, Schuman và Brahms, sau khi đã than khóc trong các khúc adagio của mình, khi đến chương cuối, lại cải trang thành một lũ học trò nhỏ, ủa nhau ra sân chơi nhảy nhót và la hét đến điếc tai lên rằng kết thúc có hậu là rất hay. Đây là điều có thể gọi là "sự ngu xuẩn của âm nhạc". Beethoven đã hiểu rằng con đường duy nhất để vượt qua nó là làm cho kết cấu mang tính cá nhân một cách triệt để.

Đó là điều khoản đầu tiên trong di chúc nghệ thuật của ông gửi lại cho mọi ngành nghệ thuật và tôi sẽ phát biểu nó như sau: không nên coi kết cấu (tổ

chức kiến trúc của tổng thể) như một khuôn mẫu có trước, được trao cho tác giả để anh lấp đầy vào đấy bằng sáng chế của anh; kết cấu phải là một phát minh, một phát minh cầm cố toàn bộ tính độc đáo của tác giả.

Tôi không thể nói thông điệp ấy được nghe và hiểu đến chừng nào. Nhưng chính tự Beethoven đã biết rút ra từ đấy tất cả các hệ quả, một cách thần tình, trong các bản sonate cuối cùng của ông, mỗi bản được kết cấu theo một cách duy nhất, chưa từng thấy trước đó.

14.

Bản sonate opus 111; chỉ có hai chương: chương một, xúc động, được xây dựng ít nhiều theo lối cổ điển theo hình thức sonate; chương hai, trầm ngâm, viết theo hình thức các biến tấu (trước Beethoven, là hình thức không quen thuộc trong một bản sonate): không có đối lập giữa các biến tấu riêng biệt, chỉ có một sự tăng dần mức độ liên tục, đưa thêm một biến thái mới vào biến tấu trước và khiến cho chương nhạc dài này có một sự thống nhất đặc biệt về giọng.

Mỗi một chương trong các chương càng hoàn chỉnh trong tính thống nhất của nó, thì nó lại càng đối lập với chương khác. Không cân xứng về độ dài: chương một (trong diễn tấu của Schnabel): 8 phút 14; chương hai: 17 phút 42. Như vậy nửa thứ hai của bản sonate dài gấp đôi nửa thứ nhất (trường hợp chưa từng có trong lịch sử sonate). Ngoài ra: chương một xúc động, chương hai thanh tịnh, suy tư. Mà, bắt đầu một cách xúc động và kết thúc bằng một suy tưởng dài, điều đó dường như mâu thuẫn với mọi nguyên tắc kiến trúc và khiến cho bản sonate mất hết vẻ căng thẳng xúc động trước đây rất quen thuộc đối với Beethoven.

Nhưng chính sự kè cận bất ngờ của hai chương ấy lại đầy sức truyền cảm, lại nói lên rất nhiều, trở thành cử chỉ ngữ nghĩa học của bản xô-nát, ý nghĩa ẩn dụ của nó, gợi lên hình ảnh một cuộc sống khó nhọc, ngăn ngui, và tiếng hát buồn tiếc tiếp sau, không dứt. ý nghĩa ẩn dụ ấy, không thể nắm bắt được bằng các từ, song lại mạnh mẽ và dai dẳng, đem lại cho hai chương ấy một sự thống nhất. Một sự thống nhất không thể bắt chước. (Ta có thể bắt chước đến vô tận kết cấu phi cá tính của sonate Mozart; kết cấu của bản sonate

opus 111 đầy cá tính cho đến nỗi bắt chước nó thì sẽ thành một sự giả mạo.)

Bản sonate opus 111 khiến tôi nghĩ đến cuốn Những cây cọ hoang của Faulkner. Trong cuốn sách này, một câu chuyện tình xen kẽ với câu chuyện về một người tù vượt ngục, những câu chuyện chẳng có gì chung cả, chẳng có nhân vật chung, thậm chí chẳng có sự gần gũi nào có thể nhận thấy về mô-típ hay đề tài. Một kết cấu không thể dùng làm mẫu cho bất cứ nhà tiểu thuyết nào khác; chỉ có thể có một lần duy nhất; tùy tiện, không đáng tin cậy, không thể biện minh; không thể biện minh, bởi đằng sau nó ta nghe thấy một *es muss sein*[7] khiến cho mọi biện minh trở thành thừa.

15.

Không chấp nhận mọi kiểu hệ thống, Nietzsche đã làm cho cách thức triết lý trở nên sâu sắc hơn: đúng như Hannah Arendt đã xác định, tư duy của Nietzsche là tư duy thực nghiệm. Xung động đầu tiên của nó là gặm mòn những gì đã đông đặc lại, xói mòn các hệ thống đã được mọi người chấp nhận, mở ra những đột phá để phiêu lưu vào cõi chưa biết; Nietzsche nói: nhà triết học tương lai sẽ là nhà thực nghiệm; tự do đi theo những phương hướng khác nhau, khi cần chúng thậm chí có thể mâu thuẫn với nhau.

Nếu tôi chủ trương một sự hiện diện mạnh mẽ của suy tưởng trong một cuốn tiểu thuyết, điều đó không có nghĩa là tôi thích cái người ta gọi là "tiểu thuyết triết học", đem tiểu thuyết làm nô lệ cho một thứ triết học ấy, "truyện hóa" các ý tưởng đạo đức hay chính trị. Tư tưởng mang tính tiểu thuyết chân chính (như tiểu thuyết đã từng biết đến từ Rabelais) bao giờ cũng phi hệ thống; vô kỷ luật; nó gần gũi với tư tưởng của Nietzsche; nó có tính thực nghiệm; nó phá ra những cửa mở trong tất cả các hệ thống tư tưởng bao quanh ta; nó xem xét (đặc biệt qua trung gian các nhân vật) tất cả các con đường suy tưởng, cố gắng đi đến tận cùng từng con đường ấy.

Về vấn đề tư duy hệ thống, còn có chuyện này nữa: người tư duy đương nhiên tự động có xu hướng hệ thống hóa; đây là toan tính vĩnh cửu của anh ta (chính tôi cũng vậy, và ngay trong khi viết cuốn sách này), toan tính mô tả tất cả các hệ quả của các tư tưởng của mình; đoán trước tất cả những ý

kiến phản đối và bác bỏ chúng trước đi; che chắn cho các tư tưởng của mình. Song, người tư duy không nên cố thuyết phục người khác về chân lý của mình; bởi làm như vậy anh sẽ lâm vào con đường của một hệ thống; con đường thảm hại của "một người xác tín"; những người làm chính trị thích tự coi mình như vậy; những một sự xác tín là gì? Đó là một tư tưởng đã dừng lại, đã đông cứng, và "người xác tín" là một người thiện cận; tư duy thực nghiệm không muốn thuyết phục mà gợi cảm; gợi cảm một tư tưởng khác, lay chuyển sự suy nghĩ; cho nên một nhà tiểu thuyết phải phi hệ thống hóa một cách có hệ thống tư tưởng của mình, đập tung cái rào chắn tự anh đã dựng lên quanh các tư tưởng của mình.

16.

Sự từ chối của Nietzsche đối với tư duy hệ thống còn có một hệ quả khác: một sự mở rộng mênh mông về chủ đề; các bức vách ngăn giữa các môn triết học khác nhau không cho phép ta nhìn thấy thế giới thật trong toàn bộ chiều rộng của nó sụp đổ và từ đó mọi điều thuộc về con người đều có thể trở thành đối tượng tư duy của một nhà triết học. Điều đó cũng khiến triết học gần gũi với tiểu thuyết: lần đầu tiên triết học suy tư không phải về khoa luận học, về mỹ học, về đạo đức học, về hiện tượng học của tinh thần, về phê phán lý trí v.v, mà về tất cả những gì thuộc về con người.

Các nhà sử học và các vị giáo sư trong khi trình bày triết học của Nietzsche không chỉ rút bớt nó lại, tất nhiên là vậy rồi, họ còn bóp méo nó bằng cách lật ngược nó lại thành cái đối lập với nó, tức là thành một hệ thống. Trong Nietzsche bị hệ thống hóa của họ còn có chỗ nào nữa cho những suy tư về phụ nữ, về người Đức, về châu Âu, về Bizet, về Goethe, về cái Kitsch kiểu Hugo, về Aristophane, về lời văn duyên dáng, về nỗi buồn chán, về trò chơi, về các bản dịch, về tinh thần phục tùng, về sự chi phối kẻ khác và các trạng thái tâm lý giả định của sự chi phối ấy, về các nhà bác học và những giới hạn trí tuệ của họ, về các Schauspieler, các diễn viên trình diễn trên sân khấu lịch sử, còn có chỗ nào nữa cho hàng ngàn nhận xét triết học, mà người ta không tìm thấy ở bất cứ đâu khác, ngoại trừ có thể ở đôi nhà tiểu thuyết hiếm hoi?

Cũng giống như Nietzsche đã đưa triết học lại gần tiểu thuyết, Musil đã đưa tiểu thuyết lại gần triết học. Điều đó không có nghĩa là Musil ít là nhà tiểu thuyết hơn các nhà tiểu thuyết khác. Cũng như Nietzsche không ít là nhà triết học hơn các nhà triết học khác.

Tiểu thuyết tư duy của Musil cũng đạt đến một sự mở rộng về chủ đề chưa từng thấy; không có cái gì có thể tư duy từ nay lại bị loại ra khỏi nghệ thuật tiểu thuyết.

17.

Hồi 13, 14 tuổi, tôi đi học những bài học về kết cấu âm nhạc. Không phải vì tôi là một cậu bé thần đồng mà vì sự tể nhị kín đáo của bố tôi. Bấy giờ là thời chiến tranh và bạn ông, một nhà soạn nhạc người Do Thái, phải đeo ngôi sao màu vàng[8]; mọi người bắt đầu xa lánh ông. Cha tôi, chẳng biết làm cách nào để bày tỏ tình đoàn kết với ông, đã nảy ra ý kiến nhờ ông, đúng ngay vào lúc đó, dạy tôi học nhạc. Hồi ấy những người Do Thái bị tịch thu nhà và nhà soạn nhạc nọ cứ phải liên tục dọn đến chỗ ở mới, ngày càng bé hơn, cuối cùng, trước khi đi Terezin, ông chuyển đến một căn hộ nhỏ, mỗi phòng dồn đông rất nhiều người. Mỗi lần chuyển nhà như vậy ông vẫn giữ chiếc đàn piano nhỏ, trên chiếc đàn ấy tôi đánh các bài tập hòa âm và phức điệu của tôi trong khi mọi người chung quanh chúng tôi cặm cụi làm việc của họ.

Trong tất cả những cái đó, tôi chỉ còn giữ lại niềm cảm phục của tôi đối với ông và ba hay bốn hình ảnh. Nhất là hình ảnh này: một hôm, tiễn tôi ra về sau buổi học, ông dừng lại cạnh cửa và đột ngột nói với tôi: " Ở Beethoven có những đoạn kém một cách lạ lùng. Nhưng chính những đoạn kém ấy lại tôn giá trị những đoạn hay lên. Cũng như một bãi cỏ, không có nó thì ta không thể thấy thích thú với cái cây đẹp để mọc trên đó."

Ý nghĩ thật kỳ lạ. Và tôi còn ghi nhớ ý nghĩ ấy, điều đó còn kỳ lạ hơn. Có thể, tôi đã cảm thấy vinh hạnh đã được nghe lời thổ lộ tâm tình của ông thầy, một điều bí mật, một mưu mẹo lớn mà chỉ những người am hiểu mới có quyền được biết.

Dẫu thế nào, suy nghĩ ngắn đó của người thầy của tôi đã theo tôi suốt đời

(tôi đã bênh vực nó, tôi đã đấu tranh với nó, tôi chẳng bao giờ xong được với nó); không có nó, rất chắc chắn, những trang này đã không được viết ra.

Nhưng đối với tôi, có điều còn quý hơn cả suy nghĩ đó nữa, đây là hình ảnh một con người, chỉ ít lâu trước chuyển đi thăm khố của mình, còn lớn tiếng suy nghĩ trước một đứa bé về vấn đề kết cấu của tác phẩm nghệ thuật. (Nhà xuất bản Văn hoá thông tin- Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001)

[1] Rất nhanh (từ âm nhạc).

[2] Nhanh.

[3] Khoan thai.

[4] Dân ca (Đức).

[5] Điệu nhảy.

[6] Khúc Kéczo.

[7] Yêu cầu tự thân.

[8] Bọn phát-xít Đức bắt những người Do thái phải đeo ngôi sao màu vàng trên ngực để chúng có thể theo dõi và phân biệt đối xử.

Milan Kundera

NHỮNG DI CHÚC BỊ PHẢN BỘI

Người dịch: Nguyễn Ngọc - Nhà xuất bản Văn hoá thông tin

Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001

Phần thứ bảy

Kẻ bị hắt hủi trong gia đình

Tôi đã nhiều lần viện dẫn đến âm nhạc của Janacek. ở Anh, ở Đức, người ta biết rõ ông. Nhưng còn ở Pháp? Và ở các nước Latinh khác? Và người ta có thể biết gì về ông? (Ngày 15 tháng 2-1922) tôi đến FNAC và nhìn xem có thể tìm thấy những gì trong các tác phẩm của ông tại đây.

1.

Tôi tìm thấy ngay Tarass Boulba (1918) và Sinfonietta (1926): những tác phẩm cho dàn nhạc thuộc thời kỳ lớn của ông; được coi là những tác phẩm nổi tiếng nhất (dễ hiểu hơn cả đối với một người mê nhạc trình độ trung bình) chúng gần như lúc nào cũng được ghi trên cùng một đĩa.

Tổ khúc viết cho dàn nhạc dây (1877), Nhạc điền viên viết cho dàn nhạc dây (1878), Các điệu nhảy La-sích (1890). Các bản nhạc này, thuộc thời kỳ tiền sử trong sáng tác của ông, khiến những người đi tìm dưới cái tên ký Janacek một nền loại nhạc lớn phải ngạc nhiên.

Tôi dừng lại ở các từ "tiền sử" và "thời kỳ lớn":

Janacek sinh năm 1854. Tất cả nghịch lý là ở đó. Nhân vật lớn này của âm nhạc hiện đại lại là người lớn tuổi hơn các nhà lãng mạn lớn: ông lớn hơn Puccini 4 tuổi, hơn Mahler 6 tuổi, hơn Richard Strauss 10 tuổi. Trong một thời gian dài, do dị ứng với những sự thái quá của chủ nghĩa lãng mạn, ông viết những bản nhạc chỉ nổi bật lên vì tính cách truyền thống đậm nét. Vẫn không vừa lòng, ông viết rải rác những bản dàn bè đứt đoạn; chỉ đến khi chuyển sang thế kỷ mới ông mới tìm ra được phong cách riêng của mình. Trong những năm 20, các bản nhạc của ông có mặt trong các chương trình hòa nhạc hiện đại, bên cạnh Stravinski, Bartók, Hindemith; nhưng ông già hơn họ đến 30, 40 tuổi. Là người bảo thủ đơn độc trong thời trai trẻ của

mình, ông trở thành người đổi mới khi đã về già. Nhưng ông vẫn luôn cô đơn. Bởi, dù liên kết với những nhà hiện đại chủ nghĩa lớn, ông khác họ. Ông đã đạt đến phong cách lớn của mình mà không có họ, chủ nghĩa hiện đại của ông mang một tính chất khác, một sự phát sinh khác, những cội rễ khác.

2.

Tôi tiếp tục lang thang giữa các ngăn của FNAC. Tôi dễ dàng tìm thấy hai bản quatuor (1924, 1928): đây là đỉnh cao của Janacek; toàn bộ chủ nghĩa biểu hiện của ông tập trung ở đây trong một sự hoàn mỹ toàn vẹn. Năm đĩa ghi, tất cả đều tuyệt. Tuy nhiên tôi tiếc không tìm thấy (từ lâu tôi đã hoài công đi tìm bản ghi trên đĩa compact) bản diễn tấu chính thức hơn cả của các quatuor này (cũng là bản hay hơn cả), bản quartette Janacek (đĩa Supraphon 50556 cũ; giải thưởng của viện hàn lâm Charles - Cross, giải thưởng của Deutschen Schallplattenkritik).

Tôi dừng lại ở từ "chủ nghĩa biểu hiện":

Dẫu ông không bao giờ gắn mình với nó, Janacek vẫn là nhà soạn nhạc lớn duy nhất mà ta có thể gắn với từ đó, toàn bộ, và theo nghĩa đen: đối với ông tất cả đều là biểu hiện, và không một nốt nào được quyền tồn tại nếu nó không phải là biểu hiện. Từ đó mà hoàn toàn vắng bóng tất cả những gì chỉ đơn thuần là "kỹ thuật": những chuyển tiếp, những phát triển, xảo thuật lấp đầy đối âm, lẽ thói phối dàn nhạc (ngược lại, bị lôi cuốn bởi những phối hợp chưa từng có, gồm vài ba nhạc cụ độc tấu), v.v. Do đó đối với người diễn tấu, vì mỗi nốt đều là biểu hiện, nên từng nốt (không chỉ từng mô-típ, mà là từng nốt của mô-típ) phải có một sự sáng rõ biểu hiện tối đa. Còn phải nói rõ hơn điều này nữa: chủ nghĩa biểu hiện Đức có đặc điểm là đặc biệt ưa thích những tâm trạng cực đoan, mê sảng, điên loạn. Cái mà tôi gọi là chủ nghĩa biểu hiện, ở Janacek, chẳng hề có chút gì giống với tính chất đơn phương đó: ở đây là cả một thang bảng xúc cảm cực kỳ phong phú, một sự đối chất không có chuyển tiếp, siết chặt đến chóng mặt, của âu yếm và tàn bạo, cuồng nộ và thanh bình.

3.

Tôi tìm thấy bản Sonate viết cho violon và piano (1921) rất đẹp, bản Truyện kể viết cho violoncelle và piano (1910). Rồi đến những sáng tác trong những năm cuối đời của ông; đây là bùng nổ sáng tạo của ông; chưa bao giờ ông tự do hơn là lúc đã thất tuần, chán chứa hài hước và phát minh; Nhạc lễ thánh glagôn (1926): chẳng hề giống một bản nhạc lễ thánh nào khác: đây là một hội tế thần rượu hơn là một lễ thánh; và thật mê hoặc. Cùng thời kỳ này, bản Sextuor viết cho nhạc cụ hơi (1924), Các vần điệu trẻ thơ (1927) và hai tác phẩm viết cho piano và các nhạc cụ khác nhau mà tôi đặc biệt yêu thích, song ít khi diễn tấu khiến tôi bằng lòng: Capriccio (1926), Concertino (1925).

Tôi đếm được năm đĩa ghi các nhạc phẩm viết cho piano độc tấu: bản Sonate (1905) và hai biến tấu: Trên con đường mòn rợp bóng (1902) và Trong sương mù (1912); các bản nhạc đẹp để này bao giờ cũng được ghi chung trên một đĩa và hầu như bao giờ cũng được lắp cho đầy (một cách không đúng chỗ) bằng các khúc nhạc khác, kém hơn, thuộc thời kỳ "tiền sử" của ông. Và chẳng chính các nghệ sỹ piano lại đặc biệt hay nhằm cả về tinh thần lẫn cấu trúc của âm nhạc Janacek; hầu hết họ sa vào một thứ chủ nghĩa lãng mạn màu mè: làm dịu bớt khía cạnh tàn nhẫn của nhạc Janacek, coi thường các đoạn forte[1] và mãi mê với lối rubato gần như có hệ thống. (Các bản nhạc viết cho piano đặc biệt chẳng có cách gì chống lại nỗi lối chơi rubato. Thật vậy, khó tổ chức được một sự chính xác về nhịp với một dàn nhạc. Còn người thì chơi piano chơi một mình. Tâm hồn đáng sợ của anh ta có thể tung hoành chẳng ai kiểm soát chẳng ai câu thúc.)

Tôi dừng lại ở từ "lãng mạn hóa":

Chủ nghĩa biểu hiện của Janacek không phải là một sự nổi dãi kịch phát của chủ nghĩa tình cảm lãng mạn. Ngược lại, đây là một trong những khả năng để thoát ra khỏi chủ nghĩa lãng mạn. Khả năng đối nghịch với khả năng mà Stravinski đã chọn: trái với Stravinski, Janacek không chê trách các nhà lãng mạn là đã nói đến các tình cảm; ông trách họ đã giả mạo chúng; đã thay thế một thứ khoa chân múa tay tình cảm ("một lời nói dối lãng mạn chủ nghĩa", như René Girard sẽ nói[2]) vào sự thật tức thời của các cảm

xúc. Ông say mê vì các niềm say đắm, nhưng còn say mê hơn với sự chính xác mà ông muốn biểu hiện chúng. Stendhal, chứ không phải Hugo. Điều đó đưa đến chỗ cắt đứt với nền âm nhạc của chủ nghĩa lãng mạn, với tinh thần của nó, với lối âm vang nở phình quá mức của nó (sự tiết kiệm về âm vang của Janacek đã khiến mọi người trong thời ông khó chịu), với cấu trúc của nó.

4.

Tôi dừng lại ở từ "cấu trúc":

- trong khi âm nhạc lãng mạn tìm cách áp đặt lên một chương nhạc một sự thống nhất về xúc cảm, thì cấu trúc của Janacek dựa trên sự xen kẽ thường xuyên ít thấy giữa các mảng xúc cảm khác nhau, thậm chí đối nghịch, trong cùng một khúc nhạc, trong cùng một chương;
- đi đôi với sự đa dạng về cảm xúc là sự đa dạng về nhịp và phách cũng xen kẽ nhau thường xuyên ít thấy như vậy;
- sự cùng tồn tại của nhiều biểu hiện trái ngược nhau trong một không gian hạn chế tạo nên một thứ ngữ nghĩa độc đáo (chính sự kề cận bất ngờ của các cảm xúc khiến ta ngạc nhiên và mê hoặc ta). Sự cùng tồn tại của các cảm xúc là theo chiều ngang (chúng nối tiếp nhau) nhưng (điều này rất ít thấy) cũng theo cả chiều đứng (chúng vang lên cùng một lúc như là phức điệu của các cảm xúc). Chẳng hạn: ta nghe cùng lúc một giai điệu nhớ nhung, ở bên dưới một mô-típ ostinato[3] hung dữ, và ở bên trên một giai điệu khác giống như những tiếng kêu. Nếu người diễn tấu không hiểu rằng mỗi một tuyến đó đều có sự quan trọng ngữ nghĩa như nhau, và do đó, không tuyến nào được biến thành phần đệm đơn thuần, thành một thứ tiếng rì rầm ẩn tượng chủ nghĩa, anh ta sẽ bỏ qua mất cấu trúc đặc biệt của âm nhạc Janacek.

Sự cùng tồn tại thường trực của các cảm xúc trái ngược nhau khiến cho âm nhạc của Janacek mang tính sân khấu; sân khấu theo đúng nghĩa đen của từ này; âm nhạc của ông không gợi lên hình ảnh một người kể chuyện đang kể chuyện; nó gợi lên một cảnh sân khấu, ở đó, cùng lúc, nhiều diễn viên hiện diện, nói, đối mặt với nhau; không gian sân khấu đó, ta thường tìm thấy

mầm mống của nó trong một mô-típ giai điệu duy nhất. Như trong các khuôn nhịp đầu tiên này ở bản Sonate viết cho piano.

Mô-típ chơi bằng tay trái trong khuôn nhịp thứ tư vẫn còn thuộc mô-típ (nó gồm cùng các khoảng), nhưng đồng thời - về mặt xúc cảm - lại đối lập với mô-típ ấy. Vài khuôn nhịp sau, ta thấy cái mô-típ ly khai ấy, do tính tàn nhẫn của nó, mâu thuẫn lại với giai điệu bi thương từ đó nó đã sinh ra đến mức nào:

Trong khuôn nhịp tiếp sau, hai giai điệu, giai điệu gốc và giai điệu "ly khai", gặp lại nhau; không phải trong một sự hài hòa về cảm xúc, mà trong một sự đối lập đa âm của các cảm xúc, như một cơn khóc buồn nhớ có thể gặp một cơn nổi loạn:

Những người chơi piano mà tôi có thể tìm được các bản diễn tấu ở FNAC, muốn gán cho các khuôn nhịp này một sự thống nhất về cảm xúc, đều bỏ qua cái forte mà Janacek đã chỉ dẫn ở khuôn nhịp thứ tư; như vậy họ làm cho mô-típ "ly khai" mất đi tính chất tàn nhẫn của nó và nhạc của Janacek mất đi sự căng thẳng không thể bắt chước của nó, qua đó có thể nhận ra nó ngay tức khắc (nếu nó được thấu hiểu) từ những nốt đầu tiên.

5.

Các nhạc kịch: tôi không tìm thấy Những cuộc dạo chơi của ông Broucek và tôi chẳng lấy làm tiếc, đây là một tác phẩm viết hỏng; tất cả các vở khác đều có ở đây, do Sir Charles Mackerras chỉ huy: Fatum (viết năm 1904, vở nhạc kịch này, lời viết bằng thơ và khờ khạo một cách tai hại, hai năm sau vở Jenufa, là một bước thụt lùi rõ rệt, cả về phương diện âm nhạc); rồi năm tuyệt tác mà tôi hết sức yêu thích: Katia Kabanova, Con cáo mưu mẹo, Vụ Macropoules; và Jenufa: Sir Charles Mackerras có công lớn là cuối cùng (năm 1982, sau 70 năm!) đã tước bỏ đi bản chuyển biên mà người ta đã áp đặt cho các tác phẩm này hồi năm 1916 ở Praha. Thành công của ông còn rực rỡ hơn trong việc duyệt dàn bè của vở Ngôi nhà những người chết. Nhờ có ông người ta mới nhận ra (vào năm 1980, sau 52 năm!) những chuyển biên của những người cải biên đã làm cho vở nhạc kịch này kém đi đến mức nào. Trong bản gốc được khôi phục lại, ở đó nó tìm lại được độ âm

vang tiết kiệm và lạ thường của nó, vở Ngôi nhà những người chết hiện lên, bên cạnh vở Wazzeek của Berg, như là vở nhạc kịch chân thật nhất và lớn nhất của cái thế kỷ tăm tối chúng ta.

6.

Khó khăn thực tế không thể giải quyết: trong các nhạc kịch của Janacek, sự quyến rũ của bài hát không chỉ nằm trong vẻ đẹp giai điệu, mà cả trong ý nghĩa tâm lý (ý nghĩa luôn luôn bất ngờ) mà giai điệu đem lại không phải cho toàn bộ một cảnh mà cho từng câu, từng từ được hát lên. Nhưng hát như thế nào đây ở Berlin hay ở Paris? Nếu hát bằng tiếng Séc (giải pháp của Mackerras), thính giả sẽ chỉ nghe được những âm tiết không có nghĩa và không hiểu được những tinh tế tâm lý trong từng đoạn ngữ giai điệu. Vậy thì phải dịch ra, như trường hợp thời đầu các nhạc kịch này đi ra quốc tế? Cũng lại thành vấn đề: tiếng Pháp, chẳng hạn, không thể chịu được trọng âm đặt ở âm tiết đầu của mỗi từ Séc, và cùng một ngữ điệu như vậy trong tiếng Pháp sẽ mang một ý nghĩa tâm lý hoàn toàn khác.

(Có một điều gì đó thật xót xa nếu không phải là bi kịch trong việc Janacek đã dồn phần lớn sức mạnh cách tân của ông vào nhạc kịch, tức là phó mặc cho sự khu xử của công chúng tư sản bảo thủ nhất. Ngoài ra: cách tân của ông nằm ở sự phục hồi giá trị chưa từng thấy đối với từ được hát lên, điều đó nghĩa là trong trường hợp cụ thể của từ Séc, không thể hiểu được ở 99% các nhà hát trên thế giới. Khó tưởng tượng một sự tích tụ trở ngại tự nguyện lớn hơn. Các nhạc kịch của ông là tặng phẩm đẹp đẽ nhất hiến dâng cho ngôn ngữ Séc. Hiến dâng? Vâng. Trong hình thức hy sinh. Ông đã hiến sinh âm nhạc toàn mang ý nghĩa toàn thế giới của ông cho một ngôn ngữ gần như vô danh.)

7.

Câu hỏi: nếu âm nhạc là một ngôn ngữ siêu quốc gia, thì ngữ nghĩa học của các ngữ điệu của hành ngôn nói có cùng mang một tính chất siêu quốc gia không? Hay không hề như vậy? Hay đâu sao cũng trong một chừng mực nào đó? Đó là những vấn đề mê hoặc Janacek. Đến mức ông đã di tặng toàn

bộ số tiền của ông lại cho trường đại học Brno để trợ cấp cho các nghiên cứu về hành ngôn nói (nhịp điệu, ngữ điệu, ngữ nghĩa học của nó). Nhưng người ta có cần các di chúc của ông, điều ấy ta biết rồi.

8.

Lòng trung thành đáng phục của Sir Charles Mackerras đối với tác phẩm của Janacek có nghĩa là: nắm bắt và bảo vệ lấy cái cốt yếu. Vả chăng, nhằm vào cái cốt yếu là đạo đức nghệ thuật của Janacek; quy tắc là: chỉ một nốt tuyệt đối cần thiết (cần thiết về mặt ngữ nghĩa học) mới có quyền tồn tại; từ đó dẫn đến tiết kiệm tối đa trong phối dàn nhạc. Tước bỏ đi những thêm thắt mà người ta đã gán lên chúng, Mackerras đã phục hồi sự tiết kiệm đó và làm cho mỹ học của Janacek dễ hiểu hơn.

Nhưng còn có một kiểu trung thành khác, đối nghịch lại, biểu hiện trong niềm say mê thu nhặt tất cả những gì có thể moi móc ra đằng sau một tác giả. Vì khi còn sống mỗi tác giả đều cố đưa ra công khai tất cả những gì là cốt yếu, nên bọn bới giở rác là những kẻ say mê cái không cốt yếu.

Tinh thần bới giở rác biểu hiện một cách mẫu mực trong bản ghi các khúc nhạc viết cho piano, violon và violoncelle (ADDA 581136137); ở đó, các khúc nhạc kém hay vô giá trị (các bản ghi lại folklo, các biến tấu bỏ đi, các tác phẩm nhỏ thời trẻ, các phác thảo) chiếm gần 50 phút, một phần ba độ dài, và rải ra giữa các bản nhạc phong cách lớn. Ta nghe, chẳng hạn, trong 6 phút 30 giây, một bản nhạc đệm cho các bài tập thể dục. Hỡi các nhà soạn nhạc, hãy kiểm chế mình lại khi các bà xinh xắn ở các câu lạc bộ thể thao đến nhờ một việc nhỏ! Bị biến thành trò cười, phép lịch sự của các ông sẽ còn sống mãi sau khi các ông đã chết!

9.

Tôi tiếp tục xem xét các ngấn. Không tìm thấy mấy bản viết cho dàn nhạc rất hay trong thời kỳ chín muồi của ông (Đứa con người nhạc sỹ nông thôn, 1912, Khúc ba-lát của Blanik, 1920), các bản cantate (nhất là: Amarus, 1898), và vài bản thuộc thời kỳ hình thành phong cách của ông, nổi bật vì một vẻ giản dị cảm động và hiếm có: Pater noster (1901), Ave Maria

(1904). Cái thiếu nhất và nghiêm trọng, là các bài hợp xướng của ông; bởi, trong thế kỷ chúng ta, trong lĩnh vực này không có gì sánh nổi với Janacek trong thời kỳ lớn của ông, bốn tuyệt tác của ông: Marycka Magdanova (1906), Kantor Halfa (1906), Bảy mươi nghìn (1909), Người điên lang thang (1922): khó một cách quỷ quái về mặt kỹ thuật, ở Tiệp chúng được biểu diễn rất tuyệt; chắc chắn những bản ghi đó chỉ có trên những chiếc đĩa của hãng Supraphon của Séc, nhưng từ nhiều năm nay, không thể tìm thấy nữa.

10.

Như vậy bản kê không hoàn toàn tồi, nhưng cũng chẳng tốt. Với Janacek, từ đầu đã vậy. Vợ Jenufa bước vào sân khấu thế giới 20 năm sau khi được sáng tác. Quá muộn. Bởi vì sau 20 năm tính chất luận chiến của một mỹ học đã mất đi và khi ấy không còn nhận ra được vẻ tân kỳ của nó nữa. Chính vì vậy mà âm nhạc của Janacek thường bị hiểu sai và diễn xuất sai; ý nghĩa lịch sử của nó mờ nhạt đi; nó có vẻ không thể xếp hạng; như một khu vườn đẹp nằm bên cạnh lịch sử; vấn đề vị trí của nó trong sự phát triển (đúng hơn: trong sự sinh thành) của âm nhạc hiện đại, người ta thậm chí không đặt ra.

Nếu trong trường hợp của Broch, của Musil, của Gombrowicz, và trong một ý nghĩa nào đó của Bartok, việc thừa nhận muộn màng là do những tai họa lịch sử (chủ nghĩa phát-xít, chiến tranh), thì đối với Janacek chính cái quốc gia nhỏ bé của ông đã hoàn toàn đảm nhận vai trò của những tai họa đó.

11.

Các quốc gia nhỏ bé. Khái niệm ấy không mang tính số lượng; nó chỉ một tình thế; một số phận: các quốc gia nhỏ bé không được biết cái cảm giác hạnh phúc là đã có ở đó từ mãi mãi và cho đến mãi mãi; vào lúc này hay lúc khác trong lịch sử của mình, tất cả chúng đều đã phải đi qua căn tiền sảnh của cái chết; luôn luôn phải đối mặt với sự dốt nát ngạo nghễ của những nước lớn, chúng thấy sự tồn tại của mình thường xuyên bị đặt thành

vấn đề; bởi vì sự tồn tại của chúng là vấn đề.

Phần lớn các quốc gia nhỏ ở châu Âu đã được giải phóng và đạt đến độc lập trong thế kỷ XIX và XX. Nhịp độ phát triển của chúng như vậy là đặc thù. Đối với nghệ thuật, sự không đồng bộ lịch sử ấy thường màu mỡ vì nó cho phép có sự lồng vào nhau kỳ lạ của các thời đại khác nhau: vậy nên Janacek và Bartok đã tham gia hăng hái cuộc đấu tranh dân tộc của dân tộc mình; đây là khía cạnh thế kỷ XIX của họ: một cảm quan phi thường về thực tại, một sự gắn bó với các giai cấp bình dân, với nghệ thuật bình dân, mối quan hệ tự phát với công chúng; những phẩm chất ấy, bây giờ đã biến mất ở những nước lớn, nối kết với mỹ học của chủ nghĩa hiện đại trong một cuộc hôn phối kỳ lạ, không thể mô phỏng được, may mắn.

Các quốc gia nhỏ làm thành một "châu Âu khác" mà sự phát triển là đối âm với châu Âu của các nước lớn. Một người quan sát có thể bị mê hoặc bởi cường độ thường kỳ lạ trong đời sống văn hóa của họ. ở đây, hiện ra ưu thế của sự nhỏ bé: sự giàu có về các sự kiện văn hóa vừa "tâm cỡ con người"; mọi người đều có thể hưởng được sự giàu có đó, tham gia vào toàn bộ đời sống văn hóa; vì vậy, trong những thời khắc tốt đẹp nhất của nó, một quốc gia nhỏ bé có thể gợi nhớ một thành đô Hy Lạp cổ.

Sự tham gia của mọi người vào mọi việc đó có thể gợi nhớ một thực thể khác nữa: gia đình; một quốc gia nhỏ bé giống như một gia đình lớn và nó thích tự gọi mình như vậy. Trong ngôn ngữ của dân tộc nhỏ nhất châu Âu, trong tiếng Ai-len, gia đình gọi là *fjolskylda*; từ nguyên của từ này rất ý nghĩa: *skylda* có nghĩa là nghĩa vụ; *fjol* có nghĩa là nhiều. Như vậy gia đình có nghĩa là nhiều nghĩa vụ. Người Ai-len chỉ có một từ để chỉ các mối quan hệ trong gia đình: *fjolskyldubond*: các dây buộc (*bond*) nhiều nghĩa vụ. Như vậy trong gia đình lớn của một quốc gia nhỏ bé, người nghệ sỹ bị trói buộc bằng nhiều cách, bằng nhiều sợi dây buộc. Khi Nietzsche hành hạ âm ỉ tính cách Đức, khi Stendhal tuyên bố rằng ông thích nước ý hơn tổ quốc mình, không một người Đức, không một người Pháp nào nổi cáu vì chuyện đó; nếu một người Hy Lạp hay một người Séc dám nói một điều như vậy, gia đình anh ta sẽ nguyên rủa anh như một tên phản bội đáng ghét.

Bị che lấp đằng sau các ngôn ngữ không thể với tới được của chúng, các

12.

Đương nhiên, tất cả những người nghệ sỹ hiện đại đều đã biết đến sự không thấu hiểu và hận thù; nhưng đồng thời vây quanh họ là những đồ đệ, những nhà lý thuyết, những người diễn xuất bảo vệ họ, và ngay từ đầu, đã áp đặt quan niệm chính thức về nghệ thuật của họ. ở Brno, trong một tỉnh lẻ nơi ông đã sống suốt đời, Janacek cũng có những người trung thành của mình, những người diễn xuất thường tuyệt vời (bộ tư Janacek là một trong những kẻ thừa kế cuối cùng của truyền thống này), nhưng ảnh hưởng lại quá yếu.

Ngay từ những năm đầu thế kỷ, khoa âm nhạc học chính thức của Séc đã coi khinh ông. Các nhà tư tưởng của quốc gia không biết đến vị thần nào khác trong âm nhạc ngoài Smetana, không biết đến luật lệ nào khác ngoài luật lệ của Smetana, lấy làm khó chịu vì tính khác biệt của Janacek. Vị giáo hoàng của khoa âm nhạc học Praha, giáo sư Nejedly, về cuối đời, năm 1948, trở thành bộ trưởng và ông chủ chuyên chế của văn hóa ở nước Tiệp Khắc Stalin hóa, trong tình trạng lão suy hay gây gổ của ông ta, chỉ còn giữ có hai niềm say mê: sùng bái Smetana, và ghét cay ghét đắng Janacek. Sự ủng hộ có hiệu quả hơn cả đối với ông suốt đời là của Max Brod; Max Brod, từ năm 1918 đến năm 1928, dịch tất cả các vở nhạc kịch ra tiếng Đức, đã mở cửa các biên giới cho ông và giải phóng ông khỏi đặc quyền của cái gia đình ghen tỵ. Năm 1924 Max Brod viết bản chuyên khảo về ông, bản chuyên khảo đầu tiên được viết về ông. Nhưng Max Brod không phải là người Tiệp, nên chuyên khảo đầu tiên về Janacek là bằng tiếng Đức. Bản thứ hai bằng tiếng Pháp, xuất bản tại Paris năm 1930. Bản chuyên khảo toàn bộ đầu tiên về ông bằng tiếng Tiệp chỉ ra đời 39 năm sau bản của Max Brod[5]. Franz Kafka đã ví cuộc đấu tranh của Brod cho Janacek với cuộc đấu tranh ngày trước bảo vệ Dreyfus. Một sự so sánh lỳ lợ, nó cho thấy mức độ thù địch đổ xuống đầu Janacek trong đất nước của ông. Từ năm 1903 đến 1916, nhà hát quốc gia Praha ngoan cố từ chối vở nhạc kịch đầu tay của ông, vở Jenufa. ở Dublin, cùng thời kỳ ấy, các đồng bào của Joyce từ chối cuốn sách văn xuôi đầu tay của ông, cuốn Những người Dublin, và thậm chí năm 1912 còn đốt cháy các bản in cuốn sách ấy. Câu chuyện của Janacek khác với câu chuyện của Joyce ở tính tai ác của kết cục: Janacek bị bắt buộc phải nhìn thấy buổi diễn ra mắt vở Jenufa của mình được chỉ huy bởi một người chỉ huy dàn nhạc suốt 14 năm đã đuổi không thèm tiếp ông, suốt 14 năm chỉ một mực khinh bỉ âm nhạc của ông. Ông bị buộc phải biết ơn. Từ vụ thắng lợi nhục nhã đó (bản dàn bè đỏ lồm nhồm những chỗ sửa chữa, gạch xóa, thêm thắt) ở Bohême cuối cùng người ta đã tha tội cho ông. Tôi nói: tha tội. Nếu một gia đình không tiêu diệt nổi đứa con bị hắt hủi, nó sẽ hạ nhục hẳn với một sự khoan dung mẫu tử. Diễn từ phổ biến ở Bohême, tự coi là có lợi cho ông, rút ông ra khỏi ngữ cảnh của

âm nhạc hiện đại và vĩnh viễn nhốt chặt ông vào vãn nạn địa phương: say mê fonklo, chủ nghĩa yêu nước Moravia, ca ngợi phụ nữ, thiên nhiên, nước Nga, nỗi niềm Slave và các thứ tầm phào khác. Hồi gia đình, ta căm ghét người. Cho đến nay, không có một công trình nghiên cứu âm nhạc học quan trọng nào do bất cứ một đồng bào nào của ông viết, phân tích sự mới mẻ về mỹ học của tác phẩm ông. Không có trường phái trình diễn nhạc Janacek nào có ảnh hưởng đáng có thể làm cho nền mỹ học của ông được thế giới thấu hiểu. Không có chiến lược nào nhằm làm cho người ta biết đến âm nhạc của ông. Không có xuất bản bằng đĩa toàn bộ tác phẩm của ông. Không có xuất bản toàn tập các bài viết lý thuyết và phê bình của ông. Vậy mà, cái quốc gia nhỏ bé đó chưa bao giờ có được một nghệ sỹ nào lớn hơn ông.

13.

Thôi ta hãy đi qua. Tôi nghĩ đến thập niên cuối cùng trong đời ông: đất nước ông được độc lập, âm nhạc của ông cuối cùng được hoan nghênh, chính ông được một phụ nữ trẻ yêu; các tác phẩm của ông ngày càng trở nên táo bạo, tự do, vui hơn. Tuổi già kiểu Picasso. Mùa hè năm 1972, người đàn bà yêu dấu của ông đi cùng hai đứa con đến thăm ông tại ngôi nhà nhỏ ở thôn quê của ông. Bọn trẻ con lạc trong rừng, ông đi tìm chúng, chạy lung tung, bị nóng lạnh, viêm phổi, được đưa đến bệnh viện và, vài ngày sau, từ trần. Bà ấy ở đấy với ông. Từ năm 14 tuổi, tôi đã nghe người ta xì xào rằng ông chết trong khi làm tình với bà trên giường bệnh viện. Hơi khó tin nhưng, như Hemingway thích nói, thật hơn sự thật. Còn có lẽ đăng quang nào khác hơn cho niềm sáng khoái dữ dội ấy ở tuổi già của ông? Đây cũng là bằng chứng rằng trong cái gia đình quốc gia của ông đâu sao vẫn còn có người yêu mến ông. Bởi truyền thuyết đó là một bó hoa đặt trên mộ ông.

[1] Mạnh.

[2] Đến đây tôi mới có dịp được nhắc đến tên René Girard; cuốn sách Lời nói dối lãng mạn và sự thật tiểu thuyết của ông là cuốn sách hay nhất tôi từng được đọc về nghệ thuật tiểu thuyết. (Chú thích của tác giả.)

[3] Mô-típ giai điệu hay nhịp điệu lặp lại một cách dai dẳng.

[4] Lakis Proguidis: Một nhà văn bất chấp phê bình, Gallimard, 1989. (Chú thích của tác giả.)

[5] Jaroslav Vogel: Janacek (Prahha, 1963; dịch ra tiếng Anh ở nhà xuất bản W.W.Norton và công ty, 1981), một bản chuyên khảo chi tiết, trung thực nhưng, trong các nhận định của mình, bị hạn chế vì giới hạn quốc gia và quốc gia chủ nghĩa. Bartók và Berg, hai nhà soạn nhạc gần gũi với Janacek hơn cả trên bình diện quốc tế: người thứ nhất không hề được nhắc đến, người kia thì chỉ thoáng qua. Và làm sao định vị được Janacek trên bản đồ âm nhạc hiện đại mà không có hai điểm quy chiếu đó? (Chú thích của tác giả.)

Milan Kundera

NHỮNG DI CHÚC BỊ PHẢN BỘI

Người dịch: Nguyễn Ngọc - Nhà xuất bản Văn hoá thông tin

Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001

Phần thứ tám

Những con đường trong sương mù

Hài hước là gì?

Trong phần thứ tư cuốn Sách cười và lãng quên, nhân vật nữ, Tamina, cần sự giúp đỡ của cô bạn Bibi, một cô gái trẻ bị ám ảnh vì nghề viết văn; để tranh thủ cảm tình của cô ta, Tamina thu xếp theo ý định của cô ấy một cuộc gặp với một nhà văn tỉnh lẻ tên là Banaka. Anh chàng này giải thích cho cô gái mê viết nọ rằng các nhà văn ngày nay đã từ bỏ cái thứ nghệ thuật tiểu thuyết lỗi thời rồi: "Cô biết không, tiểu thuyết là kết quả một ảo tưởng của con người. ảo tưởng có thể hiểu được người khác. Nhưng chúng ta biết gì về nhau nào? [...] Tất cả những gì có thể làm là trình bày một bản báo cáo về chính mình [...] Mọi thứ còn lại đều là lừa dối." Và bạn của Banaka, một giáo sư triết: "Ngay từ James Joyce, chúng ta đã biết rằng cuộc phiêu lưu lớn nhất của đời ta là chẳng có cuộc phiêu lưu nào cả [...] Cuộc phiêu lưu của Homère đã chuyển vào bên trong. Nó đã nội hiện." ít lâu sau khi cuốn sách được in ra, tôi tìm thấy những câu ấy được ghi làm đề từ cho một cuốn tiểu thuyết Pháp. Điều đó khiến tôi rất khoái nhưng cũng rất lúng túng bởi vì, theo tôi, những gì Banaka và bạn anh nói chỉ là những điều dần dần mòn mõi. Thời bấy giờ, hồi những năm 70, tôi đã nghe thấy chúng ở mọi nơi quanh tôi: những lời ba hoa trong giới đại học chấp vá các tàn tích của chủ nghĩa cấu trúc và phân tâm học.

Sau khi cũng cái phần thứ tư của cuốn Sách cười và lãng quên ấy ra mắt ở Tiệp Khắc, trong bản in riêng khổ nhỏ (văn bản đầu tiên của tôi được xuất bản sau 20 năm bị cấm), người ta gửi đến Paris cho tôi một đoạn cắt ở báo: nhà phê bình lấy làm bằng lòng về tôi, và để làm bằng chứng về sự thông minh của tôi, dẫn mấy từ sau đây mà ông ta cho là đặc sắc: "Ngay từ James Joyce chúng ta đã biết rằng cuộc phiêu lưu lớn nhất của đời ta là chẳng có

phiêu lưu nào cả", v.v, v.v. Tôi cảm thấy một niềm thích thú tinh quái được trở về đất nước quê hương trên một con lừa của sự hiểu lầm.

Chuyện hiểu lầm này có thể thông cảm: tôi không cố chế giễu anh chàng Banaka của tôi và ông bạn giáo sư của anh. Tôi không trưng ra thái độ dè dặt của tôi đối với họ. Ngược lại, tôi đã làm tất cả để che giấu nó đi, để cho quan điểm của họ có cái vẻ thanh nhã của lời nói trí thức mà mọi người, lúc bấy giờ, tôn trọng và hăng hái bắt chước. Nếu tôi làm cho lời nói của họ thành ra lỗ bịch, bằng cách thổi phồng những chỗ quá đáng của nó lên, thì tôi đã làm cái người ta gọi là trào phúng. Trào phúng, đó là nghệ thuật có luận đề; tin chắc ở chân lý của riêng nó, nó chế giễu cái nó quyết định đấu tranh chống lại. Quan hệ giữa nhà tiểu thuyết với các nhân vật của mình không bao giờ mang tính trào phúng; mà là mỉa mai. Nhưng làm thế nào sự mỉa mai, tự trong định nghĩa đã là kín đáo, lại có thể khiến người ta nhận ra được? Bằng ngữ cảnh: các lời nói của Banaka và của bạn anh được định vị trong một không gian gồm các cử chỉ, các hành động và các lời nói tương đối hóa chúng đi. Cái thế giới tình lẻ nhỏ bé bao quanh Tamina nổi bật lên vì một thói quy ngã ngậy thơ: mỗi người đều thành thật có cảm tình với cô, tuy nhiên lại chẳng ai cố thấu hiểu cô; thậm chí không biết cả thế nào là thấu hiểu. Nếu Banaka nói rằng nghệ thuật tiểu thuyết là lỗi thời bởi vì sự thấu hiểu người khác chỉ là một ảo tưởng, anh ta không chỉ biểu đạt một thái độ mỹ học thời thượng mà, vô tình, biểu đạt cả nỗi khốn cùng của chính anh và môi trường của anh: một sự thiếu mong muốn thấu hiểu người khác; một bệnh mù quy ngã đối với thế giới thực tại.

Mỉa mai có nghĩa là: không một khẳng định nào ta tìm thấy trong tiểu thuyết có thể xem xét một cách biệt lập, mỗi một khẳng định đó nằm trong một đối chiếu phức tạp và đối nghịch với những khẳng định khác, những tình thế khác, những cử chỉ khác, những tư tưởng khác, những sự kiện khác. Chỉ có một cách đọc chậm, lặp lại hai lần, nhiều lần, mới làm bật ra tất cả các quan hệ mỉa mai bên trong cuốn tiểu thuyết không có chúng thì cuốn tiểu thuyết còn chưa được hiểu.

Ứng xử lạ lùng của K. trong lúc bị bắt

K. thức dậy buổi sáng và, còn nằm trên giường, bấm chuông gọi người ta đưa bữa ăn sáng lên cho anh. Thay vì người ở gái lại là những kẻ lạ mặt bước vào, những con người bình thường, ăn mặc bình thường, nhưng lập tức cư xử theo một lối đầy quyền hành cho đến nỗi K. không thể không nhận ra sức mạnh của họ, quyền lực của họ. Nên dù bực mình, anh không đủ sức đuổi họ ra và lại hỏi họ một cách lễ độ: "Các ông là ai?"

Ngay từ đầu, cách ứng xử của K. dao động giữa sự yếu đuối của anh sẵn sàng cúi đầu trước sự trâng tráo khó tin của những kẻ không mời mà đến (chúng đến thông báo cho anh biết anh đã bị bắt) và nỗi lo sợ tỏ ra lỗ bịch của anh. Chẳng hạn, anh nói, quả quyết: "Tôi không muốn ở lại đây, cũng không muốn nói chuyện với các ông khi các ông chưa tự giới thiệu mình là ai." Chỉ cần rút các từ ấy ra khỏi các mối quan hệ mĩa mai của chúng, hiểu chúng theo đúng từng chữ (như người đọc sách của tôi đã hiểu các từ của Banaka) thì đối với chúng ta K. là một-con-người-nổi-dậy-chống-lại-bạo-lực (như Orson Welles đã hiểu khi chuyển Vụ án thành phim). Tuy nhiên, chỉ cần đọc kỹ văn bản để thấy rằng con người mạo xưng là nổi loạn ấy vẫn tiếp tục vâng lời những kẻ không mời mà đến, chúng không chỉ không thêm tự giới thiệu mà còn chén mất bữa ăn sáng của anh và bắt anh đứng đấy, mặc quần áo ngủ, suốt thời gian ấy.

Kết thúc cái cảnh hạ nhục kỳ lạ ấy (anh đưa tay cho bọn chúng và chúng từ chối không bắt tay anh) một tên trong bọn bảo K.: "Tôi tưởng anh định đi đến nhà băng của anh phải không? - Đến nhà băng của tôi ư? - K. nói - Tôi nghĩ là tôi đã bị bắt mà!"

Đây, lại là con-người-nổi-loạn-chống-lại-bạo-lực! Anh ta mĩa mai cay độc! Anh ta khiêu khích! Và chẳng như lời bình của Kafka ghi rõ:

"Trong câu hỏi của K. có một chút gì đó thách thức, bởi dù họ đã từ chối cái bắt tay của anh, anh vẫn cảm thấy, nhất là từ khi gã giám thị đứng dậy, càng lúc càng không phụ thuộc vào bọn người này. Anh đùa với chúng. Anh có ý định, trong trường hợp bọn họ bỏ đi, chạy theo họ đến tận cổng và để cho bọn họ bắt lấy anh."

Đây là một sự mĩa mai rất tinh tế: K. đầu hàng nhưng lại muốn tự thấy mình là một kẻ mạnh "đùa bỡn với bọn họ", chế giễu họ bằng cách cười

nhạo, giả vờ coi việc mình bị bắt là chuyện nghiêm túc; anh đầu hàng, nhưng lại giải thích ngay sự đầu hàng của mình sao cho vẫn có thể giữ được thể diện với chính mình.

Thoạt tiên người ta đã đọc Kafka với một thái độ bi thảm. Về sau ta biết rằng khi đọc chương đầu cuốn Vụ án cho các bạn của ông nghe, Kafka đã làm cho mọi người cười ồ. Lúc đó người ta mới bắt đầu cũng cố gắng cười nhưng không hiểu chính xác vì sao lại cười. Quả vậy điều gì đáng buồn cười trong chương sách này? Đó là cách ứng xử của K. Nhưng cách ứng xử ấy buồn cười ở chỗ nào?

Câu hỏi đó khiến tôi nhớ lại những năm tôi sống ở khoa điện ảnh tại Praha. Một cậu bạn tôi và tôi, trong các buổi học của các giảng viên, luôn nhìn một cách trù mến tinh quái một đồng nghiệp của chúng tôi, một nhà văn khoảng ngũ tuần, một người tế nhị và đứng đắn nhưng chúng tôi nghi là hết sức hèn nhát. Chúng tôi đã tưởng tượng ra cái tình thế này mà (tiếc thay!) chúng tôi đã không bao giờ thực hiện:

Một người trong chúng tôi, đột ngột, giữa cuộc họp, sẽ nói với anh ta: "Quỳ xuống!" Thoạt tiên, anh ta sẽ không hiểu chúng tôi muốn gì; chính xác hơn, trong sự nhút nhát tinh táo của anh, anh sẽ hiểu ra ngay, nhưng nghĩ rằng có thể tranh thủ một chút thời gian bằng cách làm như không hiểu.

Chúng tôi sẽ buộc phải cao giọng lên hơn: "Quỳ xuống!"

Đến lúc đó, anh sẽ không thể giả vờ không hiểu nữa. Anh sẽ sẵn sàng tuân theo, chỉ còn một vấn đề phải giải quyết: tuân theo như thế nào đây? Quỳ xuống như thế nào đây, tại đây, trước mặt các đồng nghiệp của mình, mà không tự hạ mình? Anh sẽ cố tìm một cách tuyệt vọng một câu nói buồn cười để kèm theo cái hành vi quỳ xuống này: cuối cùng anh nói: "Các bạn thân mến của tôi, các bạn có cho phép tôi lót một cái gối dưới đầu gối không?"

- Quỳ xuống và câm mồm!

Anh ta sẽ chấp hành, vừa chấp tay và hơi nghiêng đầu về bên trái: "Các bạn đồng nghiệp thân mến của tôi, nếu các bạn có nghiên cứu kỹ hội họa Phục hưng các bạn sẽ biết Raphael đã vẽ Thánh Francois d Assise đứng hệt như thế này đây."

Mỗi ngày chúng tôi lại tưởng tượng thêm các dị bản của cái cảnh thú vị này bằng cách sáng chế ra các câu nói dí dỏm mà anh bạn đồng nghiệp của chúng tôi sẽ cố dùng để cứu lấy thanh danh của mình.

Bản án thứ hai kết tội Joseph K.

Ngược lại với Orson Welles, những người đầu tiên giải thích Kafka không hề coi K. là một kẻ vô tội phần nộ chống lại sự độc đoán. Đối với Max Brod, chẳng có gì phải nghi ngờ cả, Joseph K. có tội. Anh ta đã làm gì? Theo Brod (Tuyệt vọng và Cứu rỗi trong tác phẩm của Franz Kafka, 1959), anh ta có tội vì sự Lieblosigkeit của anh, sự bất lực không biết yêu của anh. "Joseph K. liebt niemand, er liebelt nur, deshalb muss er sterben." Joseph K. chẳng yêu ai cả, hắn chỉ tán tỉnh, vậy thì hắn phải chết. (Hãy nhớ mãi sự ngu dốt cao quý của cái câu này!) Brod cung cấp ngay hai bằng chứng về sự Lieblosigkeit: trong một chương viết dở dang và đã bị loại khỏi cuốn tiểu thuyết (mà người ta thường in ở phần phụ lục), Joseph K., từ ba năm nay rồi, không đi thăm mẹ, hắn chỉ gửi tiền cho bà, hỏi thăm sức khỏe của bà từ một người anh em họ; (một sự giống nhau kỳ lạ: Meursault, trong cuốn Kẻ xa lạ, cũng bị kết tội không yêu mẹ). Bằng chứng thứ hai: quan hệ của anh ta với cô Burstner, theo Brod, là quan hệ "tình dục thấp hèn nhất" (die niedrigste Sexualität). "Mù quáng vì tình dục, Joseph K. không nhìn thấy một con người trong một người đàn bà."

Edouardo Goldstucker, nhà Kafka học Séc, trong lời tựa của ông viết cho bản in cuốn Vụ án ở Praha năm 1904, cũng kết tội K. nghiêm khắc như vậy đầu từ ngữ của ông không nhuộm màu thần học như ở Brod, mà là xã hội học hơi hướng mác-xít: "Joseph K. có tội vì hắn đã để cho cuộc đời mình bị máy móc hóa, tự động hóa, tha hóa, thích hợp với nhịp điệu máy móc của guồng máy xã hội, mất hết những gì là nhân tính; như vậy K. đã vi phạm cái quy luật mà, theo Kafka, toàn thể nhân loại phải tuân theo, rằng: Phải sống có nhân tính." Sau khi đã phải chịu một vụ án kiểu Stalin khủng khiếp trong đó người ta buộc cho ông những tội ác tưởng tượng, hồi những năm 50 Goldstucker phải ngồi tù 4 năm. Tôi tự hỏi: chính mình là nạn nhân của một vụ án, làm sao 10 năm sau ông lại có thể đi kết án một kẻ bị cáo khác

cũng chẳng hề có tội như ông?

Theo Alexandre Vialatte (Lịch sử bí mật của cuốn Vụ án, 1947), vụ án trong cuốn tiểu thuyết của Kafka là vụ án mà Kafka tiến hành đối với chính mình, K. chỉ là cái tôi khác của ông: "Kafka đã cắt đứt lời hứa hôn của ông với Felice, và ông bố vợ tương lai đã đến từ Malmo nhằm xét xử kẻ có tội. Căn phòng khách sạn Ascanie, nơi diễn ra cảnh đó (tháng 7-1914) gây cho Kafka ấn tượng một tòa án [...] Ngày hôm sau ông bắt tay viết Trại trừng giới và Vụ án. Tội ác của K., chúng ta không biết, và đạo lý thông thường miễn tội cho y. Tuy nhiên sự "vô tội" của y thật quý quái [...] K. đã vi phạm một cách bí hiểm những luật lệ của một thứ công lý bí hiểm chẳng hề giống chút nào với công lý của chúng ta [...] Quan tòa là tiến sỹ Kafka, bị cáo là tiến sỹ Kafka. Ông nhận tội là đã vô tội một cách quý quái."

Trong vụ án thứ nhất (vụ án đã được Kafka kể lại trong cuốn tiểu thuyết của ông) tòa án kết tội K. mà không chỉ ra tội. Các nhà Kafka học không hề ngạc nhiên là người ta có thể kết tội một ai đó mà không nói vì sao và chẳng vội ngẫm nghĩ về sự hiền minh và vẻ đẹp của phát minh chưa từng có ấy. Thay vào đó, họ lại đi đóng vai các công tố viên trong một vụ án mới tự họ khởi kiện đối với K., lần này cố tìm cho ra tội lỗi thật của bị cáo. Brod: hắn ta không có khả năng yêu! Goldstucker: hắn đã đồng tình để cho cuộc đời mình bị máy móc hóa! Vialatte: hắn phá bỏ cuộc hứa hôn! Phải kể cho họ cái công này: vụ án của họ kết tội K. cũng đầy tính Kafka như vụ thứ nhất. Bởi nếu trong vụ án thứ nhất K. bị kết tội không vì cái gì cả, thì trong vụ thứ hai, hắn bị kết tội vì bất cứ cái gì, tức cũng hết như nhau bởi vì trong cả hai trường hợp có một điều rõ ràng: K. có tội không phải vì hắn đã mắc một tội lỗi mà vì hắn đã bị kết tội. Hắn đã bị kết tội, vậy thì hắn phải chết.

Tội lỗi hóa

Chỉ có một phương pháp để hiểu các tiểu thuyết của Kafka. Đọc chúng như người ta đọc tiểu thuyết. Thay vì tìm trong nhân vật K. chân dung của tác giả và trong những lời nói của K. một thông điệp bí ẩn được mã hóa, cứ theo dõi một cách chăm chú ứng xử của các nhân vật, lời nói của họ, ý nghĩ

của họ, và cố hình dung ra họ trước mắt ta. Nếu ta đọc cuốn Vụ án như vậy, ngay từ đầu ta tò mò vì cách phản ứng kỳ lạ của K. trước việc bị kết tội: chẳng làm gì sai trái cả (hay chẳng biết mình đã làm gì sai trái), K. bắt đầu cư xử như mình có tội. Anh tự thấy có tội. Người ta đã làm cho anh có tội. Người ta đã tội lỗi hóa anh.

Ngày trước, giữa "có tội" và "tự cảm thấy có tội", ta chỉ thấy có một mối quan hệ rất đơn giản. Kẻ nào có tội thì tự cảm thấy mình có tội. Quả vậy, "tội lỗi hóa" là một từ tương đối mới; trong tiếng Pháp nó được dùng lần đầu tiên năm 1966 nhờ có khoa phân tâm học và những sự đổi mới về thuật ngữ của nó; thế từ phái sinh từ động từ đó, ("sự tội lỗi hóa") được đặt ra hai năm sau, năm 1968. Song, rất lâu trước đó, cái tình thế đến lúc bấy giờ còn chưa được thăm dò của sự tội lỗi hóa đã được trình bày, mô tả, phát triển trong cuốn tiểu thuyết của Kafka, trên nhân vật K. và ở các giai đoạn phát triển khác nhau của sự tội lỗi hóa ấy:

Giai đoạn 1: đấu tranh vô vọng vì thanh danh bị mất.

Một người bị kết tội một cách phi lý và còn chưa nghi ngờ gì về sự vô tội của mình, cảm thấy khó chịu khi thấy mình cư xử như là có tội. Cư xử như có tội, mà không có tội, là một điều gì đó nhục nhã, đấy là cái anh ta cố che giấu đi. Tình thế đó được trình bày trong cảnh thứ nhất của cuốn tiểu thuyết, ở chương tiếp sau được cô đặc lại trong câu chuyện đùa cực kỳ mỉa mai này:

Một giọng nói lạ gọi điện thoại cho K.: anh sẽ bị thẩm vấn vào ngày chủ nhật tại một ngôi nhà ở một khu ngoại ô. Không chần chừ, anh quyết định đi đến đó; vì tuân lệnh? vì sợ? không đâu, guồng máy tự lừa phỉnh hoạt động một cách tự động: anh muốn đi đến đó để mau chóng chấm dứt mọi chuyện với bọn quấy rầy làm mất thời giờ của anh vì cái vụ án ngốc nghếch này ("vụ án đang hình thành và phải đối mặt với nó, cho cái phiên đầu tiên này cũng là phiên cuối cùng đi"). Một giờ sau, ông giám đốc của anh mời anh đến chỗ ông cũng đứng vào ngày chủ nhật ấy. Lời mời này quan trọng đối với đường công danh của K. Vậy anh sẽ từ chối cái lệnh triệu tập thô lỗ kia chẳng? Không; anh từ chối lời mời của ông giám đốc bởi vì, không muốn tự thú nhận, anh đã bị vụ án chinh phục.

Vậy là, chủ nhật anh đi đến đó. Anh sức nhớ giọng nói cho anh địa chỉ ở điện thoại đã quên nói giờ. Chẳng có gì quan trọng; anh cảm thấy vội và anh chạy (vâng, đúng từng từ, anh chạy, trong tiếng Đức: er lief) băng qua cả thành phố. Anh chạy để đến cho kịp, mặc dầu người ta không chỉ định cho anh giờ nào cả. Hãy cứ coi như anh có những lý do cần đến nơi càng sớm càng tốt; nhưng trong trường hợp đó, thay vì chạy, tại sao lại không đi tàu điện vốn cũng chạy cùng đường này? Lý do là: anh không đi tàu điện vì "anh chẳng hề muốn hạ mình trước hội đồng xét xử, bằng cách tỏ ra quá đúng giờ". Anh chạy đến tòa án, nhưng anh chạy như một người kiêu hãnh không bao giờ chịu hạ mình.

Giai đoạn 2: đấu sức.

Cuối cùng, anh đến một căn phòng ở đó người ta đang đợi anh. "Viên quan tòa bảo: "Vậy anh là thợ vẽ phải không?" và K., trước đám đông đang vào phòng, hăng hái phản ứng lại sự nhầm lẫn lỗi bịch kia: "Không, tôi là người được ủy quyền thứ nhất của một ngân hàng lớn", và, trong một diễn từ dài, anh đả kích sự kém cỏi của tòa án. Được những tràng vỗ tay cổ vũ, anh cảm thấy mình mạnh mẽ và, theo cái hình mẫu sáo quên thuộc kẻ bị cáo trở thành người buộc tội (Welles, diễn đặc một cách kỳ diệu đối với sự mỉa mai của Kafka, đã để mình bị lừa vì cái hình mẫu sáo này), anh thách thức các quan tòa của mình. Anh bị cú sốc đầu tiên khi nhìn thấy các phù hiệu trên cổ áo của tất cả những người có mặt và hiểu ra rằng cái công chúng anh tưởng lôi kéo được hóa ra chỉ gồm toàn những "viên chức của tòa án". Anh bỏ đi, và ở cửa viên chương lý chờ anh để báo cho anh hay rằng: "Tự anh đã tước bỏ mất lợi thế của một cuộc thẩm vấn bao giờ cũng có đối với bị cáo." K. kêu lên: "Lũ khốn nạn! Các thứ thẩm vấn của các người, ta vứt hết cho các người đấy!""

Ta sẽ không hiểu được chút gì cảnh này nếu không xem xét nó trong tương quan mỉa mai với những gì tiếp liền ngay sau tiếng kêu phẫn nộ của K. kết thúc chương sách này. Đây là những câu đầu tiên trong chương tiếp sau: "Tuần sau đó ngày nào K. cũng chờ một lệnh triệu tập mới, anh không thể hình dung được rằng người ta đã hiểu đúng ý từng lời việc anh từ chối bị thẩm vấn, và đến chiều thứ bảy mà vẫn không nhận được lệnh lạc gì cả, anh

cho rằng như vậy là anh vẫn mặc nhiên được triệu tập vào đúng giờ ấy đến đúng tòa nhà nọ. Cho nên ngày chủ nhật anh lại đến đó..."

Giai đoạn 3: xã hội hóa vụ án.

Một hôm ông chú của K. từ thôn quê lên, hoảng hốt vì vụ án kết tội đứa cháu của mình. Điều đáng chú ý: vụ án không thể bí mật hơn, tuy nhiên mọi người đều hay. Điều đáng chú ý khác nữa: chẳng ai nghi ngờ việc K. có tội. Xã hội đã chấp nhận việc kết tội, còn cộng thêm vào đó trọng lượng của sự đồng tình (hay sự không - phản đối) ngấm của nó. Ta chờ đợi một sự ngạc nhiên bất bình: "Tại sao lại có thể kết tội cháu được chứ? Thực ra, là vì tội gì nào?". Song, người chú không hề ngạc nhiên. Ông chỉ hoảng sợ vì nghĩ đến những hậu quả của vụ án đối với cả dòng họ.

Giai đoạn 4: tự phê bình.

Để tự bảo vệ mình chống lại vụ án đã không chịu phát biểu lời kết tội, cuối cùng K. đành tự mình đi tìm cho ra tội lỗi. Nó trốn ở đâu? Chắc chắn là ở đâu đó trong lý lịch của anh. "Anh phải ôn lại toàn bộ đời mình, cho đến những hành vi và sự kiện nhỏ nhất, rồi phơi bày nó ra và xem xét nó dưới mọi góc độ."

Tình thế ấy chẳng phải là không có thật: quả vậy, một người đàn bà mộc mạc, khốn khổ vì bất hạnh, sẽ tự hỏi: ta đã làm gì sai trái? Và sẽ bắt đầu lục soát quá khứ của mình, xem xét lại không chỉ các hành vi mà cả các lời nói và các ý nghĩ thầm kín của mình để hiểu vì sao mà Thượng đế đã nổi giận với mình.

Chính trị thực hành của chủ nghĩa cộng sản đã sáng tạo từ tự phê bình để chỉ cái thái độ đó (trong tiếng Pháp, từ này được dùng theo nghĩa chính trị của nó, vào khoảng năm 1930; Kafka không dùng từ này). Cách người ta sử dụng từ này không đúng chính xác với từ nguyên của nó. Không phải là tự phê phán (tách các mặt tốt ra khỏi các mặt xấu để sửa chữa những chỗ sai), mà là tìm ra tội lỗi của mình để có thể giúp người buộc tội, để có thể chấp nhận và tán thành sự buộc tội.

Giai đoạn 5: đồng nhất hóa của nạn nhân với tên đao phủ của mình.

Trong chương cuối cùng, sự mĩa mai của Kafka đã đến đỉnh cao khủng khiếp của nó: hai vị mặc áo đuôi tôm đến tìm K. và dẫn anh ra đường.

Thoạt đầu anh chống lại, nhưng một lúc sau lại tự bảo: "Điều duy nhất mình có thể làm lúc này [...] là giữ được sự minh bạch trong suy luận của mình cho đến cùng [...] lúc này mình có nên tỏ ra là mình chẳng hiểu gì suốt cả một năm vụ án? Mình có nên ra đi như một tên ngu xuẩn chẳng hiểu gì hết?..."

Rồi, anh thấy mấy viên cảnh sát đang đi bách bộ đằng xa. Một tên trong số chúng đến gần cái nhóm trông có vẻ đáng ngờ này. Lúc đó, K. tự mình lôi cả hai vị nọ bỏ chạy để thoát khỏi đám cảnh sát có thể gây rối và có thể, biết đâu, ngăn cản cuộc hành hình đang chờ anh.

Cuối cùng, họ đến nơi; các vị nọ chuẩn bị cắt cổ anh và lúc đó một ý nghĩ (sự tự phê bình tối hậu của anh) thoáng qua trong đầu K.: "Bổn phận của anh là phải tự mình cầm lấy con dao này [...] và tự đâm vào người." Và anh lấy làm tiếc về sự yếu đuối của mình: "anh không thể hoàn toàn chứng minh khả năng của mình, anh không thể cất hết gánh nặng công việc cho nhà cầm quyền; trách nhiệm của cái tội lỗi cuối cùng này thuộc về kẻ đã không cho anh có được sức mạnh còn lại cần thiết".

Con người có thể được coi là đồng nhất với chính mình trong bao nhiêu lâu?

Bản sắc của các nhân vật của Dostoievski nằm trong hệ tư tưởng riêng của họ, bằng cách này hay cách khác nó xác định cách ứng xử của họ. Kirilov hoàn toàn đắm mình trong cái triết lý tự vẫn của anh mà anh coi là biểu hiện tối thượng của tự do. Kirilov: một tư tưởng trở thành người. Nhưng con người trong đời sống thực có phải là hình chiếu trực tiếp của hệ tư tưởng riêng của mình không? Trong Chiến tranh và hòa bình, các nhân vật của Tolstoi (nhất là Pierre Bézoukhov và André Bolkonsky) cũng có một đời sống trí tuệ rất phong phú, rất phát triển, nhưng nó biến đổi, thay hình đổi dạng, đến nỗi không thể xuất phát từ những tư tưởng của họ mà xác định được chúng, những tư tưởng này, trong mỗi giai đoạn của đời họ, lại khác nhau. Như vậy Tolstoi cung cấp cho chúng ta một quan niệm khác về con người là gì: một hành trình; một con đường quanh co; một cuộc du hành trong đó các giai đoạn nối tiếp không chỉ khác nhau, mà thường lại

phủ định hoàn toàn các giai đoạn trước.

Tôi đã nói con đường, và từ ấy có nguy cơ khiến các bạn lạc lối bởi hình ảnh con đường gợi lên một cái đích. Song, dẫn về cái đích nào vậy những con đường kia, kết thúc một cách tình cờ, bị chặn đứng lại bởi sự ngẫu nhiên của một cái chết? Quả là Pierre Bézoukhov, cuối cùng, đi đến cái thái độ dường như là giai đoạn lý tưởng và kết cục: lúc đó anh tin mình đã hiểu rằng cứ đi tìm một ý nghĩa cho cuộc sống, chiến đấu cho điều này hay điều nọ, chỉ là chuyện hoài công; Thượng đế có mặt ở mọi nơi, trong cả cuộc đời, trong cuộc sống mỗi ngày, vậy nên chỉ cần sống tất cả những gì bày ra đây và sống nó với tình yêu: và anh gắn bó, hạnh phúc, với vợ và với gia đình mình. Mục đích đã đạt đến được chăng? Đã đạt được đến cái đỉnh cao, mà tất cả các chặng trước trở thành, một cách hậu nghiệm, đơn thuần là những bậc thang chăng? Nếu đúng như vậy, thì cuốn tiểu thuyết của Tolstoi sẽ mất đi tính mỉa mai cốt yếu của nó và sẽ gần giống một bài học đạo lý tiểu thuyết hóa. ở đây không phải như vậy. Trong phần Vĩ thanh tóm tắt những gì diễn ra trong 8 năm sau, ta thấy Bézoukhov rời nhà và vợ một tháng rưỡi để lao mình vào một hoạt động chính trị bán công khai ở Pétersbourg. Như vậy, một lần nữa anh lại sẵn sàng đi tìm một ý nghĩa cho cuộc đời của mình, chiến đấu cho một sự nghiệp. Các con đường không kết thúc và không thấy đích ở đâu cả.

Có thể nói các chặng khác nhau trong một hành trình ở trong một tương quan mỉa mai đối với nhau. Trong vương quốc sự mỉa mai, sự bình đẳng trị vì; nghĩa là không một chặng đường nào của hành trình cao hơn chặng khác về mặt đạo đức. Bolkonsky ra làm việc để có ích cho tổ quốc mình có phải vì anh muốn chuộc lại thời yếm thế của mình trước đây không? Không. Không có chuyện tự phê bình. ở mỗi chặng trên đường, anh đều đã tập trung tất cả sức lực trí tuệ và đạo đức của mình để chọn lấy cho mình một thái độ sống và anh biết điều đó; vậy thì làm sao anh có thể tự trách mình đã không là cái mà anh không có thể? Và cũng như không thể phán xét các giai đoạn khác nhau của cuộc đời mình theo quan điểm đạo đức, cũng không phán xét chúng theo theo quan điểm của một tính chính thống. Không thể xác định xem chàng Bolkonsky nào là trung thành với chính

mình hơn: chàng Bolkonsky đã xa rời đời sống công cộng và chàng Bolkonsky hiến mình cho cuộc sống ấy.

Nếu các đoạn khác nhau là trái ngược nhau, thì làm sao xác định được mẫu số chung của chúng? Đây là cái bản chất chung cho phép ta nhận ra trong chàng Bézoukhov vô thần và chàng Bézoukhov tín đồ cùng một con người duy nhất? Đây là cái bản chất ổn định của một "cái tôi"? Và trách nhiệm đạo đức của Bolkonsky thứ hai đối với Bolkonsky thứ nhất là gì? Chàng Bézoukhov kẻ thù của Napoléon có phải chịu trách nhiệm về chàng Bézoukhov ngày xưa đã là người ngưỡng mộ ông ta không? Cái khoảng chốc thời gian trong đó ta có thể coi một người là đồng nhất với chính mình là bao nhiêu?

Chỉ có tiểu thuyết mới có thể dò xét, một cách cụ thể, điều bí mật ấy, một trong những bí mật lớn nhất con người từng biết; và chắc hẳn Tolstoi là người đầu tiên đã làm điều đó.

Đồng mưu của các chi tiết

Những cuộc hóa thân ở các nhân vật của Tolstoi hiện ra không phải như một cuộc tiến hóa dài mà như một sự lóe sáng đột ngột. Bezoukhov từ vô thần trở thành tín đồ dễ dàng một cách kỳ lạ. Để xảy ra việc đó chỉ cần anh bị rung chuyển vì vụ cắt đứt với vợ và ở một trạm thư anh gặp một du khách theo hội tam điểm nói chuyện với anh. Sự dễ dàng ấy không phải là do một thói hay thay đổi tính tình hời hợt. Đúng hơn là nó cho phép ta đoán ra rằng những sự thay đổi trông thấy đó đã được chuẩn bị bởi một tiến trình giấu kín, vô thức, đột ngột bùng nổ ra giữa ban ngày.

André Bolkonsky, bị thương nặng trên chiến trường, đang trở lại với cuộc sống. Vào lúc đó toàn bộ vũ trụ của chàng trai trẻ hiển hách chao đảo: không phải nhờ một suy tư duy lý, logic, mà nhờ một lần đối mặt đơn giản với cái chết và một cái nhìn đăm đăm lên bầu trời. Chính những chi tiết ấy (một cái nhìn lên bầu trời) đóng một vai trò lớn trong những giây phút quyết định cuộc đời các nhân vật của Tolstoi.

Về sau, trôi dạt từ chủ nghĩa hoài nghi sâu xa của mình, André lại quay về đời sống năng động. Trước cuộc chuyển biến đó là một cuộc tranh luận dài

với Pierre trên một chuyến phà sang sông. Lúc bấy giờ Pierre đang tích cực, lạc quan, vị tha (chặng nhất thời trong sự phát triển của anh lúc đó là như vậy) và anh chống lại cái hoài nghi yếm thế của André. Nhưng trong cuộc tranh luận của họ anh lại tỏ ra khờ khạo, tuôn ra những điều sáo rỗng, và chính André, đầy trí tuệ, tỏ ra đặc sắc. Còn quan trọng hơn lời nói của Pierre là sự im lặng tiếp sau cuộc tranh luận của họ: "Rồi con phà, anh ngược lên nhìn bầu trời mà Pierre đã chỉ cho anh và, lần đầu tiên kể từ sau Austerlitz, anh thấy lại cái bầu trời vĩnh cửu và sâu thẳm mà anh đã ngắm nhìn trên chiến trường đó. Và trong tâm hồn như lại trào lên một niềm vui và trù mẫn." Cảm giác ấy ngăn ngủi và biến mất ngay, nhưng André biết rằng "cái tình cảm ấy, mà trước đây anh không biết cách phát triển, vẫn sống trong anh". Và đến một ngày, rất lâu về sau, như một chùm tia sáng nhảy múa, một cuộc đồng mưu của các chi tiết (một cái nhìn về phía tán lá của một cây sồi, những lời nói vui tươi của một cô gái tình cờ nghe được, những ký ức bất ngờ) đốt cháy tình cảm ấy lên (chúng "vẫn còn sống trong anh") và khiến anh rục cháy lên. André, mới hôm qua còn sung sướng vì việc lui về ở ẩn của mình, đột ngột quyết định "đi Petersbourg và thậm chí nhận một công việc ở đấy [...] Và, hai tay chắp sau lưng, anh bước đi trong căn phòng, lúc chầu mày, lúc mỉm cười, ôn lại trong tâm trí tất cả những suy nghĩ vô lý, không thể biểu đạt, bí ẩn như là tội ác, trong đó trộn lẫn một cách kỳ lạ Pierre, vinh quang, cô gái ở khung cửa sổ, cây sồi, vẻ đẹp, tình yêu, và chúng đã làm thay đổi hoàn toàn cuộc đời anh. Những lúc ấy, nếu có ai đó bước vào, anh tỏ ra đặc biệt khô khan, nghiêm khắc, sắc bén, khó chịu và logic [...] Có vẻ như anh muốn, bằng cái lối logic quá mức ấy, trả thù lại cái chuyển động phi logic và bí ẩn đang diễn ra trong anh". (Tôi đã gạch dưới những đoạn giàu ý nghĩa nhất. M.K.) (Hãy nhớ lại: một sự đồng mưu của các chi tiết như vậy, vẻ xấu xí trên những khuôn mặt bắt gặp, những lời nói tình cờ nghe được trong toa tàu, ký ức bất ngờ, trong cuốn tiểu thuyết tiếp sau của Tolstoi, đã phát động cái quyết định tự vẫn của Anna Karenina.)

Một biến chuyển lớn nữa trong thế giới nội tâm của André Bolkonsky: tử thương trên chiến trường Borodino, nằm trên bàn mổ một trại lính, đột

nhiên một cảm giác yên bình và giải hòa kỳ lạ, một cảm giác hạnh phúc xâm chiếm lấy anh và không rời anh nữa; trạng thái hạnh phúc ấy càng kỳ lạ (và càng đẹp hơn) khi cảnh tượng lúc ấy tàn khốc khác thường, đầy những chi tiết chính xác một cách rùng rợn về mổ xẻ trong một thời kỳ còn chưa biết đến thuốc mê; và kỳ lạ hơn cả trong tình trạng kỳ lạ ấy: khi người y tá cởi quần áo cho anh, "André nhớ lại những ngày đã xa trong thời thơ ấu của mình". Và cách đó mấy câu: "Sau tất cả những đau đớn ấy, André cảm thấy một sự thoải mái từ lâu lắm rồi không có được. Những thời khắc tốt đẹp nhất trong đời anh, đặc biệt là thời thơ ấu của anh, khi người ta cởi quần áo cho anh, người ta đặt anh vào chiếc giường nhỏ của anh, và bà vú nuôi của anh hát cho anh nghe khúc hát ru, và vùi đầu vào chiếc gối của mình, anh sung sướng cảm thấy mình được sống - những thời khắc ấy hiện lên trong trí tưởng tượng của anh không phải như là quá khứ, mà như là thực tại." Chỉ về sau André mới nhìn thấy, trên một chiếc bàn ở cạnh, kẻ tình địch của anh, Anatole, mà một người thấy thuốc đang cưa một cái chân.

Lỗi đọc thông thường cảnh đó như sau: "André, bị thương, nhìn thấy kẻ tình địch của mình với một chiếc chân đã bị cắt, cảnh tượng ấy khiến anh tràn ngập xót thương đối với anh ta và đối với con người nói chung." Nhưng Tolstoi biết rằng những phát hiện đột ngột đó không phải là do những nguyên nhân quá hiển nhiên và quá logic đến vậy. Chính một hình ảnh thoáng qua kỳ lạ (ký ức về thời trẻ thơ khi người ta cởi quần áo cho anh đúng như kiểu người y tá làm bây giờ) đã phát động tất cả, cuộc hóa thân mới của anh, cái nhìn mới đối với mọi sự vật của anh. Vài giây sau, cái chi tiết thần diệu đó chắc chắn sẽ bị André quên ngay đi cũng như nó sẽ bị phần đông người đọc các tiểu thuyết cũng lơ đãng và kém như họ "đọc" chính cuộc đời mình, quên ngay đi.

Và một biến chuyển lớn nữa, lần này là của Pierre Bézoukhov khi anh quyết định giết Napoléon, trước khi đi đến quyết định đó là tình tiết này: anh nghe những người bạn theo hội tam điểm của anh nói rằng, trong chương 13 Sách khai huyền, Napoléon được xác định là kẻ phản Chúa: "Rằng ai là kẻ có trí thông minh hãy đếm con số của Con vật; bởi đấy là

một con số người và con số đó là 666..." Nếu ta phiên từ vựng Pháp thành các chữ số, các từ hoàng đế Napoléon[1] sẽ là 666. "Lời tiên tri này tác động mạnh đến Pierre. Anh rất thường tự hỏi vậy ai sẽ kết liễu sức mạnh của Con vật, nói cách khác là của Napoléon; cũng bằng cách tính số như vậy, anh mãi miết tìm câu trả lời. Thoạt tiên anh thử cách ghép: hoàng đế Alexandre[2], rồi: quốc gia Nga[3]. Nhưng số tổng cộng ít hơn hay nhiều hơn 666. Một hôm anh có ý nghĩ ghi tên mình: bá tước Pierre Bésouhoff[4], nhưng không đạt được chữ số mong muốn. Anh thay chữ z vào chỗ chữ s, và thêm thể từ de[5], loại từ le, vẫn không đạt kết quả. Lúc bấy giờ anh chợt nghĩ nếu câu trả lời quả thực nằm trong tên anh, thì phải thêm quốc tịch của anh vào đó. Anh bèn viết: người Nga Bésuhof[6]. Tổng cộng các chữ số là 671, tức là thừa mất 5. 5 là chữ e, chính chữ này là nguyên âm cuối được bỏ đi trước từ hoàng đế[7]. Bỏ chữ này đi trước tên anh, thực ra là sai văn phạm, sẽ cho đúng câu trả lời mãi cố công đi tìm: người Nga Bésuhof[8] - 666. Khám phá này khiến anh bàng hoàng."

Cái cách Tolstoi tả tỉ mỉ tất cả những kiểu thay đổi về chính tả mà Pierre xoay xở với cái tên của mình để đạt đến con số 666 thật khôi hài: người Nga[9] là một trò hài hước tột độ về chính tả. Những quyết định nghiêm trang và dững cảm của một con người chắc chắn là thông minh và đáng mến có thể bắt rễ từ một điều ngu ngốc không?

Vậy bạn nghĩ gì về con người? Và bạn nghĩ gì về chính mình?

Thay đổi quan điểm nhân danh sự hòa giải với tinh thần thời đại

Một hôm, một người phụ nữ, mặt mày rạng rỡ, báo cho tôi hay: "Vậy là chẳng còn có Leningrad nữa! Ta đã trở lại với Saint Pétersbourg tốt đẹp rồi!" Chẳng bao giờ chuyện các thành phố và các con đường được đặt tên trở lại khiến cho phấn khởi. Tôi sắp nói điều đó với bà ta, nhưng vào phút cuối cùng tôi kìm mình lại: trong cái nhìn của bà lóa lên vì bước đi mê hoặc của lịch sử, tôi đoán trước một sự không đồng tình và tôi chẳng muốn cãi nhau, lại thêm đúng vào lúc đó tôi nhớ lại một tình tiết mà hẳn bà ta đã quên. Người đàn bà ấy một lần đã đến thăm chúng tôi, vợ tôi và tôi, sau cuộc xâm lược của người Nga, vào năm 1971, khi chúng tôi ở trong hoàn

cảnh khó khăn của những kẻ bị phát vãng. Về phần bà, đây là một bằng chứng về tình đoàn kết mà chúng tôi muốn trả ơn, bằng cách cố làm cho bà vui. Vợ tôi kể cho bà nghe câu chuyện buồn cười (câu chuyện tiên tri một cách kỳ lạ) về một người Mỹ giàu có trú tại một khách sạn Mạc Tư Khoa. Người ta hỏi: "Ông đã đi viếng Lenin ở lăng chưa?" Và ông trả lời: "Tôi đã trả mười đô-la để người ta mang ông ta đến khách sạn." Khuôn mặt bà khách của chúng tôi co dúm lại. Là người theo cánh tả (đến nay bà vẫn vậy) bà xem cuộc xâm lược của người Nga đối với Tiệp Khắc là sự phản bội đối với những lý tưởng thân thiết của bà và không thể chấp nhận việc những nạn nhân mà bà muốn bày tỏ cảm tình lại đi chế giễu chính những lý tưởng bị phản bội ấy. "Tôi chẳng thấy chuyện đó có gì đáng buồn cười", bà trả lời lạnh nhạt, và chỉ có cái quy chế của những người bị lên án mới tránh được cho chúng tôi một vụ cắt đứt quan hệ.

Tôi có thể kể một lô những chuyện như vậy. Những sự thay đổi quan điểm đó không chỉ nằm trong chuyện chính trị, mà cả trong các thói tục nói chung, nào chủ nghĩa nữ quyền thoát tiên đi lên rồi lại đi xuống, nào ca ngợi rồi khinh rẻ đối với "tiểu thuyết mới", chủ nghĩa thánh giáo cách mạng được thay thế bằng chủ nghĩa khiêu dâm tự do vô chính phủ, ý tưởng về châu Âu bị coi là phản động và thực dân kiểu mới bởi những người sau đó lại dương nó lên như một ngọn cờ của tiến bộ, v.v. Và tôi tự hỏi: họ có nhớ những thái độ trước đây của họ không? Họ có giữ lại trong ký ức lịch sử những sự thay đổi của mình không? Không phải tôi bất bình vì thấy họ thay đổi quan điểm. Bézoukhov, người hâm mộ Napoléon ngày trước, về sau đã trở thành kẻ muốn hạ sát ông ta, và trong cả hai trường hợp đối với tôi anh đều đáng mến. Một người phụ nữ đã từng sùng bái Lenin năm 1971 đến năm 1991 có quyền vui mừng vì thành phố Leningrad không còn là Leningrad nữa không? Đương nhiên, bà có quyền. Tuy nhiên, sự thay đổi của bà khác với sự thay đổi của Bézoukhov.

Chính xác là khi thế giới nội tâm của họ biến đổi mà Bézoukhov hay Bolkonsky tự xác định mình là những cá thể; mà họ khiến ta kinh ngạc; mà họ trở nên khác biệt; mà tự do của họ bùng cháy lên, và cùng với nó, là bản sắc của cái tôi của họ; đây là những khoảnh khắc thơ: họ sống những

khoảnh khắc đó với một cường độ lớn cho đến nỗi toàn bộ thế giới chạy ủa đến cùng họ với cả một đám rước say sưa những chi tiết huyền diệu. ở Tolstoi, con người càng là chính mình hơn khi anh ta có đủ sức mạnh, đủ sự phóng túng, đủ trí thông minh để mà thay đổi.

Trái lại, những người tôi thấy thay đổi thái độ đối với Lênin, với châu Âu v.v tự phơi bày mình ra trong sự phi cá thể của họ. Sự thay đổi đó không phải là sáng tạo của họ, cũng chẳng phải là phát minh, là ý thích thất thường, là điều bất ngờ, là suy tưởng, là sự điên rồ của họ; nó không có chất thơ; nó chỉ là một sự sửa lại cho khớp với tinh thần hay biến đổi của lịch sử. Chính vì vậy mà họ thậm chí không nhận ra nó; rốt cục, họ bao giờ cũng nguyên như vậy: bao giờ cũng đúng, bao giờ cũng suy nghĩ cái mà, trong môi trường của họ, cần phải suy nghĩ; họ thay đổi không phải để đến gần hơn một điều gì đó cốt yếu trong cái tôi của họ, mà để hòa lẫn với những người khác; sự thay đổi của họ cho phép họ giữ mình không thay đổi.

Tôi có thể diễn đạt cách khác: họ thay đổi các ý tưởng tùy theo cái tòa án vô hình chính nó cũng đang thay đổi các ý tưởng; sự thay đổi của họ như vậy chỉ là một món tiền đặt cược cho cái điều ngày mai tòa án sẽ tuyên bố là chân lý. Tôi nghĩ đến thời tuổi trẻ tôi sống ở Tiệp Khắc. Thoát ra khỏi tình trạng phấn khởi cộng sản đầu tiên, chúng tôi cảm thấy mỗi bước nhỏ chống lại học thuyết chính thống như là một hành vi dũng cảm. Chúng tôi phản đối việc ngược đãi những người theo đạo, chúng tôi bảo vệ nghệ thuật hiện đại bị phát vãng, chúng tôi nghi ngờ sự ngu ngốc của tuyên truyền, chúng tôi phê phán việc phụ thuộc vào nước Nga, v.v. Làm như vậy, chúng tôi mạo hiểm một cái gì đó, chẳng nhiều lắm, nhưng dẫu sao cũng là một cái gì đó và mỗi nguy hiểm (nhỏ) ấy khiến chúng tôi thấy bằng lòng về mặt đạo lý. Một hôm một ý nghĩ ghê người chợt đến với tôi: hay là những sự phản nộ ấy không phải do một thứ tự do nội tại, một sự dũng cảm, mà là do ý muốn làm vui lòng cái tòa án kia, trong bóng tối, nó đã đang chuẩn bị các phiên xử đại hình của nó?

Những khung cửa sổ

Không thể đi xa hơn Kafka trong cuốn Vụ án của ông; ông đã sáng tạo nên hình ảnh cực kỳ thơ của một thế giới cực kỳ phi - thơ. Bằng những từ "thế giới cực kỳ phi - thơ" tôi muốn chỉ: cái thế giới trong đó không còn có chỗ cho một tự do cá nhân, cho sự độc đáo của một cá thể, trong đó con người chỉ là một dụng cụ của những lực lượng siêu nhân: của chủ nghĩa quan liêu, của kỹ thuật, của lịch sử. Bằng các từ "hình ảnh cực kỳ thơ" tôi muốn chỉ: không thay đổi cái bản chất và tính chất phi - thơ của nó, Kafka đã biến đổi, nhào nặn lại cái thế giới ấy bằng sức tưởng tượng thơ to lớn của mình.

K. hoàn toàn bị thu hút vào cái tình thế mà vụ án áp đặt lên anh; anh chẳng còn chút thì giờ nào để nghĩ đến việc gì khác. Tuy nhiên, ngay cả trong tình thế bế tắc đó, vẫn có những khung cửa sổ, đột ngột mở ra một thoáng ngán ngùi. Anh không thể trốn thoát bằng các cửa sổ ấy; chúng hé mở ra rồi đóng lại ngay; nhưng ít ra anh có thể nhìn thấy, trong một thoáng, chất thơ của cuộc sống bên ngoài, cái chất thơ, bất chấp tất cả, vẫn tồn tại như một khả năng luôn luôn hiện diện và gửi vào cuộc sống của con người bị săn đuổi một ánh bạc nhỏ nhoi.

Những thoáng mở ngán ngùi ấy, đó là, chẳng hạn, những cái nhìn của K.: anh đi đến con đường ở ngoại ô nơi người ta đã gọi anh đến thăm vấn lần thứ nhất. Một lúc trước đó, anh còn chạy để đến cho kịp. Bây giờ anh dừng lại. Anh đứng giữa đường, và quên đi một lúc vụ án của mình, anh nhìn quanh mình: "ở hầu hết các cửa sổ đều có người, những người đàn ông chỉ mặc áo sơ mi chống khuỷu tay lên bệ cửa, cẩn thận và âu yếm. ở những khung cửa sổ khác chõng chất những đồng chắn, tấm đắp, chăn lông vịt, thỉnh thoảng lại thấy nhô lên mái đầu xoa tóc của một người phụ nữ." Rồi anh vào sân nhà: "Cách chỗ anh không xa, một người đàn ông chân trần, ngồi trên một chiếc thùng gỗ, đang đọc báo. Hai đứa bé đánh đu ở đầu một chiếc xe kéo tay. Trước một máy bơm nước, một cô gái trẻ mặc áo ngủ đứng nhìn K. trong khi nước đang chảy đầy chiếc bình của cô."

.

Những câu ấy khiến tôi nhớ lại những mô tả của Flaubert: súc tích, đầy đặn về thị giác; cảm giác về chi tiết không cái nào là sáo mòn cả. Sức mạnh tỏa ra từ cảnh mô tả ấy khiến ta cảm thấy K. thêm khát cái thực tại biết bao,

anh như uống lấy cái thế giới quanh mình ngẫu nhiên biết chừng nào, cái thế giới, mới một lúc trước đó, đã bị vụ án của anh che lấp đi. Chao ôi, phút tạm ngừng thật ngắn, một lúc sau, K. chẳng còn có thể nhìn cô gái trẻ gầy choàng áo ngủ đang chờ nước chảy đầy chiếc bình nữa: dòng thác của vụ án lại cuốn anh đi.

Đôi cảnh kích dục trong cuốn tiểu thuyết cũng là những cảnh cửa sổ thoáng hé mở ra; rất thoáng chốc: K. chỉ gặp những người đàn bà liên quan cách này hay cách khác đến vụ án của anh: cô Burstner, chẳng hạn, cô láng giềng của anh, anh bị bắt trong phòng của cô; K. bối rối kể cho cô nghe những gì xảy ra, và cuối cùng, lúc ra gần cửa, anh ôm hôn được cô: "anh chộp lấy cô và hôn lên miệng, lên mặt, như một con vật khát lao xuống dùng lưỡi mà uống lấy uống để nước ở con suối cuối cùng nó mới tìm được". Tôi nhấn mạnh từ "khát", rất có ý nghĩa đối với một con người đã bị mất đi đời sống bình thường của mình và chỉ còn liên lạc được với nó trong thoáng chốc, bằng một khung cửa sổ.

Trong lần thăm vấn thứ nhất, K. bắt đầu một bài diễn từ nhưng ngay sau đó anh bị một sự kiện kỳ lạ quấy rầy: trong phòng có người vợ của viên thư phát lại, và một gã sinh viên, xấu xí, gầy nhom, vật được mụ ta ra đất và làm tình với mụ ngay giữa cử tọa. Sự gặp gỡ không thể tưởng tượng nổi giữa những sự kiện xung khắc với nhau đó (chất thơ Kafka tuyệt diệu, lỗ bịch và chẳng hề giống như thật!) là một khung cửa sổ nữa trở vào cái phong cảnh nằm ngoài xa vụ án, nơi diễn ra cái dung tục vui vẻ, niềm tự do dung tục vui vẻ, mà người ta đã tước đoạt mất của K.

Chất thơ Kafka ấy khiến tôi nhớ đến một cuốn tiểu thuyết khác, cũng viết về một vụ bắt người và một vụ án: cuốn 1984 của Orwell, cuốn sách trong nhiều chục năm đã được dùng làm sách tham khảo cho những người chuyên chống lại chủ nghĩa toàn trị. Trong cuốn tiểu thuyết có ý định về nên chân dung ghê tởm của một xã hội toàn trị tưởng tượng này, không có cửa sổ; ở đây ta không hề thấy cô gái trẻ với chiếc bình đang được đổ đầy nước; cuốn tiểu thuyết này bị đóng kín, không thể thấm nhiễm chất thơ; là tiểu thuyết ư? đúng hơn, là một tư tưởng chính trị được cải trang thành tiểu thuyết; tư tưởng ở đây, chắc hẳn là sáng suốt và đúng, nhưng bị bóp méo đi

vì sự giả trang tiểu thuyết của nó khiến nó trở thành không chính xác và chỉ gần đúng. Nếu hình thức tiểu thuyết làm cho tư tưởng của Orwell tối nghĩa đi, thì bù lại nó có đem đến cho ông được điều gì khác không? Nó có soi sáng được những tình thế nhân sinh mà không một khoa xã hội học hay chính trị học nào đạt tới được không? Không: các tình thế và các nhân vật ở đây nhát nhẽo như những tờ áp-phích. Ít ra nó có làm được công việc phổ cập hóa những tư tưởng tốt không? Cũng không. Bởi vì tư tưởng đặt thành tiểu thuyết không còn tác động như là tư tưởng mà như là tiểu thuyết, và trong trường hợp cuốn 1984 chúng tác động như là tiểu thuyết tồi với tất cả ảnh hưởng tai hại mà một cuốn tiểu thuyết tồi có thể gây ra.

Anh hưởng tai hại của cuốn tiểu thuyết Orwell nằm ở chỗ nó rút gọn một cách khắt khe một thực tại vào trong phương diện chính trị của thực tại ấy và rút gọn chính cái phương diện chính trị ấy vào trong những gì tiêu cực nhất của nó. Tôi không thể tha thứ cho sự rút gọn đó chỉ vì lý do là nó có ích cho việc tuyên truyền chống lại cái xấu của chủ nghĩa toàn trị. Bởi cái xấu ấy, chính là việc rút gọn cuộc sống lại, chỉ còn là chính trị, và chính trị chỉ còn là tuyên truyền. Như vậy cuốn tiểu thuyết của Orwell, bất chấp ý định của nó, chính nó lại tham gia vào tinh thần toàn trị, tinh thần tuyên truyền. Nó thu gọn (và dạy cho người ta thu gọn lại) cuộc sống của một xã hội bị nó căm ghét thành việc tính sổ đơn thuần các tội ác của xã hội ấy.

Một hay hai năm sau thời kỳ cộng sản, khi nói chuyện với những người Séc, tôi nghe mọi người đều nhắc đến cái đoản ngữ đã trở thành tục lệ, lời mở đầu bắt buộc cho mọi kỷ niệm, mọi suy nghĩ này: "sau 40 năm ghê rợn dưới chế độ cộng sản", hoặc "những năm 40 ghê rợn", và nhất là "40 năm bỏ đi". Tôi nhìn những người nói chuyện với mình: họ không bị buộc phải đi di tản, cũng chẳng bị tù, chẳng bị đuổi việc, thậm chí cũng chẳng bị đánh giá tồi; tất cả, họ đã sống đời sống của họ trong đất nước của họ, trong ngôi nhà của họ, trong công việc của họ, đã có những kỳ đi nghỉ của họ, những tình bạn, tình yêu của họ; bằng cách nói "40 năm ghê rợn", họ đã rút gọn cuộc đời họ vào mỗi một khía cạnh chính trị của nó. Nhưng ngay cả lịch sử chính trị 40 năm qua, có phải họ đã sống nó như một khối duy nhất những điều khủng khiếp không phân biệt? Có phải họ đã quên những năm tháng

họ từng xem các phim của Forman, đọc các sách của Hrabal, đi xem các nhà hát không công thức, kể hàng trăm chuyện đùa, và vui vẻ chế giễu chính quyền? Nếu tất cả họ đều nói về 40 năm ghê rợn, ấy là vì họ đã Orwell - hóa kỷ niệm của chính cuộc đời họ, cái kỷ niệm, trong ký ức và trong tâm trí họ, đã bị mất giá trị hay thậm chí bị xóa bỏ thẳng thừng (40 năm bỏ đi), một cách hậu nghiệm.

K., ngay cả trong hoàn cảnh thiếu tự do đến cùng cực, vẫn có thể nhìn thấy một cô gái thanh mảnh, đứng chờ cái bình nước đang chậm chậm đầy dần lên. Tôi đã nói rằng những khoảnh khắc đó giống như những khung cửa sổ thoáng mở ra cảnh vật nằm ngoài xa vụ án của K. Cảnh vật nào vậy? Tôi sẽ nói rõ cái ẩn dụ ấy: các khung cửa sổ mở trong cuốn tiểu thuyết của Kafka nhìn ra cảnh vật của Tolstoi, nhìn ra cái thế giới, ở đó các nhân vật, ngay cả trong những thời khắc hung dữ nhất, vẫn giữ được một sự tự do trong quyết định của mình, nó khiến cho cuộc sống có cái tính chất không thể lường ước được đầy hạnh phúc, vốn là ngọn nguồn của chất thơ. Thế giới cực kỳ thơ của Tolstoi đối nghịch với thế giới của Kafka. Tuy nhiên nhờ có khung cửa sổ hé mở, như một ngọn heo may, nó đi vào trong câu chuyện của K. và còn hiện diện ở đó.

Tòa án và vụ án

Các nhà triết học về sinh tồn thích đưa một ý nghĩa triết học vào các từ trong lời ăn tiếng nói hàng ngày. Tôi thật khó đọc đến các từ nổi kinh hoàng hay sự ba hoa mà không nghĩ đến cái ý nghĩa Heidegger đã gán cho chúng. Về điểm này, các nhà tiểu thuyết đã đi trước các nhà triết học. Khảo sát các tình thế của nhân vật của mình, họ thiết lập nên từ vựng của họ, trong đó thường có những từ - chìa khóa mang tính chất của một khái niệm và vượt ra ngoài ý nghĩa thông thường được các từ điển xác định. Như Crébillon con dùng từ khoảnh khắc như là từ - khái niệm của trò chơi phóng dăng (cái cơ hội nhất thời khi một người đàn bà có thể bị quyến rũ) và di tặng lại từ đó cho thời đại mình và cho các nhà văn khác. Dostoievski cũng nói về sự nhục nhã, Stendhal nói về cái hào huyền như vậy. Nhờ có cuốn Vụ án Kafka di tặng lại cho chúng ta ít nhất hai từ - khái niệm đã trở

thành cần thiết để hiểu được thế giới hiện đại: tòa án và vụ án. Ông di tặng chúng cho chúng ta: điều đó có nghĩa là: ông để lại cho chúng ta dùng, để chúng ta sử dụng chúng, suy tư và tái suy tư về chúng theo những kinh nghiệm riêng của chúng ta.

Tòa án; đây không phải nói về cái cơ quan tư pháp dùng để trừng phạt những ai vi phạm các luật lệ của một nhà nước; tòa án trong nghĩa Kafka đã đem lại cho nó là một sức mạnh phán xử, và nó phán xử bởi vì nó là sức mạnh; chính sức mạnh của nó và không một cái gì khác trao phong cho tòa án tính hợp pháp của nó; khi thấy hai kẻ không mời mà đến vào phòng mình, K. nhận ra cái sức mạnh ấy ngay từ đầu và anh phục tùng.

Vụ án do tòa án khởi tố cũng là tuyệt đối; có nghĩa là: nó không liên quan đến một hành vi riêng rẽ, một tội ác xác định (một vụ cướp, một vụ gian lận, một vụ hiếp dâm) mà liên quan đến nhân cách của bị cáo nói chung: K. tìm tội lỗi của mình trong "các sự kiện nhỏ nhất" trong toàn bộ cuộc đời mình; Bézoukhov, trong thế kỷ chúng ta, sẽ bị kết án đồng thời vì tình yêu và vì sự căm ghét của anh đối với Napoléon. Và cả vì bệnh nghiện rượu của anh nữa, bởi vì, là tuyệt đối, bản án liên quan đến cả cuộc sống công cộng lẫn cuộc sống riêng tư; Brod kết án tử hình K. bởi vì anh nhìn thấy ở những người đàn bà "cái đục tính thấp hèn nhất", tôi nhớ lại những vụ án chính trị ở Praha hồi 1951; người ta phân phát các bản tiểu sử của các bị cáo với số lượng bản in khổng lồ, đây là lần đầu tiên tôi được đọc một bản văn khiêu dâm: truyện kể về một cuộc trác táng trong đó thân thể trần truồng của một nữ bị cáo phủ đầy sô-cô-la (đúng giữa thời kỳ thiếu lương thực!), những nam bị cáo khác, về sau sẽ bị treo cổ, dùng lưỡi mà liếm sạch; hồi bắt đầu thời kỳ sụp đổ từ từ của hệ ý thức cộng sản, vụ án chống lại Karl Marx (vụ án lên đến đỉnh cao hiện nay với việc tháo dỡ các bức tượng của ông ở Nga và ở các nơi khác) bắt đầu bằng việc công kích đời sống riêng tư của ông (cuốn sách chống Marx đầu tiên tôi được đọc: truyện kể về các quan hệ tình dục của ông với người vú em của mình); trong cuốn Lời đùa cợt, một tòa án gồm ba người sinh viên xử tội Ludvik vì một câu anh gửi cho tình nhân của mình; anh ta tự bào chữa bằng cách nói rằng anh đã viết câu ấy rất vội, chẳng hề suy nghĩ; người ta trả lời anh: "như vậy ít ra chúng tôi biết rõ

những gì giấu kín trong bụng anh"; bởi vì tất cả những gì bị cáo nói, thâm thì, suy nghĩ, tất cả những gì y giấu kín trong lòng sẽ phải bày ra cho tòa án xét xử.

Vụ án còn tuyệt đối ở chỗ nó không chỉ giới hạn trong cuộc đời của bị cáo; nếu cháu thua vụ án này, ông chú K. bảo anh ta, "cháu sẽ bị xóa sổ khỏi xã hội, và cùng với toàn bộ họ hàng của cháu"; tội lỗi của một người Do Thái chứa đựng tội lỗi của những người Do Thái thuộc mọi thời đại; học thuyết cộng sản về ảnh hưởng của nguồn gốc giai cấp gộp vào trong tội lỗi của bị cáo tội lỗi của bố mẹ và ông bà y; trong bản án ông kết án châu Âu vì tội ác chủ nghĩa thực dân Sartre không kết tội những kẻ thực dân, mà châu Âu, toàn bộ châu Âu, châu Âu trong tất cả các thời đại; bởi vì "tên thực dân ở trong mỗi chúng ta", bởi vì "mỗi con người, ở ta, có nghĩa là một kẻ đồng lõa vì tất cả chúng ta đều đã hưởng lợi từ việc khai thác thuộc địa". Tinh thần vụ án không thừa nhận bất cứ khả năng hết thời hiệu nào cả; quá khứ xa lắc cũng sống động như một biến cố hôm nay; và ngay cả khi đã chết, anh cũng không thể thoát: có những tên chỉ điểm ở nghĩa địa.

Vụ án có một trí nhớ khổng lồ, nhưng đó là một trí nhớ rất đặc biệt có thể định nghĩa là sự quên hết tất cả những gì không phải là tội ác. Vụ án quy tiểu sử của bị can lại thành tội phạm ký; Victor Farias (mà cuốn Heidegger và chủ nghĩa phát-xít của ông là ví dụ điển hình về tội phạm ký) tìm thấy trong tuổi thơ ấu của nhà triết học những cội rễ chủ nghĩa phát-xít của ông mà chẳng thêm quan tâm chút nào xem các cội rễ thiên tài của ông nằm ở đâu; để trừng phạt một sự lệch hướng về ý thức hệ của bị can, các tòa án cộng sản đưa vào danh mục sách cấm toàn bộ tác phẩm của anh ta (Lukács và Sartre, chẳng hạn, đã bị cấm ở các nước cộng sản như vậy đấy, kể cả những văn bản ủng hộ cộng sản của họ); "tại sao các đường phố của chúng ta lại còn mang tên Picasso, Aragon, Eluard, Sartre?" một tờ báo Paris năm 1991, trong một cơn say sưa hậu - cộng sản đã hỏi như vậy; người ta những muốn trả lời: vì giá trị các tác phẩm của họ! Nhưng trong bản án của ông kết tội châu Âu, Sartre đã nói rất rõ các giá trị ấy là cái thứ gì: "các giá trị yêu quý của chúng ta rụng hết cánh của chúng rồi; nhìn kỹ mà xem, chẳng còn một cái nào không vấy máu"; các giá trị bị vấy không còn là giá trị

nữ; tinh thần vụ án, đó là quy tất cả thành đạo đức; đó là chủ nghĩa hư vô tuyệt đối đối với tất cả những gì là lao động, nghệ thuật, tác phẩm.

Ngay cả trước lúc bọn người không mời mà đến tới bắt anh, K. nhìn thấy một đôi vợ chồng già, từ căn nhà đối diện, nhìn anh "với một sự tò mò rất khác thường"; như vậy, ngay từ đầu, dàn hợp xướng cổ xưa của những kẻ gác cổng đã vào cuộc; Amalia, trong cuốn Lâu đài, chẳng bao giờ bị buộc tội cũng chẳng bao giờ bị kết án cả, nhưng ai cũng biết hiển nhiên là tòa án vô hình lấy làm tức tối về cô và điều đó đã khiến tất cả dân làng tránh mặt cô, từ xa; bởi nếu một tòa án áp đặt một chế độ vụ án thì toàn dân bị trưng tập vào những vận hành lớn của vụ án và nhân lên gấp trăm lần tính hiệu quả của nó; mỗi người dân đều biết mình có thể bị buộc tội bất cứ lúc nào và nhắm tính sẵn trước một sự tự phê bình; tự phê bình: sự lệ thuộc của người bị buộc tội đối với kẻ buộc tội; khước từ cái tôi của mình; tự xóa bỏ tư cách cá thể của mình; sau cuộc cách mạng cộng sản 1948, một cô gái Séc thuộc gia đình giàu có tự thấy mình có tội vì những ưu đãi không xứng đáng được có của một đứa bé con nhà giàu; để thắng niềm ân hận của mình, cô đã trở thành cộng sản nhiệt tâm đến mức công khai từ cha; ngày nay, sau khi chủ nghĩa cộng sản biến mất, cô lại bị phán xử lần nữa và lại tự cảm thấy có tội; bị hai vụ án, hai cuộc tự phê bình nghiền nát, cô chỉ còn lại sau lưng mình bãi sa mạc của một cuộc đời đã chối bỏ; đầu trong thời gian đó người ta đã trả lại cho cô tất cả những ngôi nhà ngày trước đã tịch thu của người cha (đã bị tù) của cô, ngày nay cô cũng chỉ là một sinh linh bị xóa bỏ; bị xóa bỏ hai lần, tự xóa bỏ.

Bởi người ta lập ra một vụ án không phải để đem lại công bằng mà là để tiêu diệt kẻ bị buộc tội; như Brod đã nói: kẻ không yêu ai cả, chỉ biết có tán gái, kẻ đó phải chết; cho nên K. bị cắt cổ; Boukharine bị treo cổ. Ngay cả khi người ta lập ra một vụ án với những người đã chết cũng là để có thể giết chết họ một lần thứ hai: bằng cách đốt sách của họ; san bằng các đài tưởng niệm họ; đổi tên họ trên các đường phố.

Vụ án chống lại thế kỷ

Từ gần 70 năm nay châu Âu sống dưới một chế độ vụ án. Trong số những

nghệ sỹ lớn của thế kỷ, bao nhiêu người bị buộc tội? Tôi sẽ chỉ nói đến những người đối với tôi là tiêu biểu cho một cái gì đó. Kể từ những năm 20, có những người bị tòa án đạo đức cách mạng vây đồn: Bounine, Andreiev, Meyerhold, Pilniak, Veprik (nhạc sỹ Do Thái Nga, người tuần đạo bị lãng quên của âm nhạc hiện đại; ông đã dám bênh vực vở nhạc kịch bị lên án của Chostakovitch, chống lại Stalin; người ta tống ông vào một trại giam; tôi nhớ những bản nhạc viết cho piano của ông mà cha tôi thích chơi), Mandelstam, Hhalas (nhà thơ được Ludvik trong Lời đùa cợt yêu thích; bị truy nã sau khi chết vì nỗi buồn bị coi là phản cách mạng của ông). Rồi, những người bị tòa án phát-xít truy nã: Broch (trong tấm ảnh đặt trên bàn viết của tôi, ông nhìn tôi, miệng ngậm tẩu), Schonberg, Werfel, Brecht, Thomas và Heinrich Mann, Musil, Vancura (nhà văn xuôi Séc tôi yêu thích nhất), Bruno Schulz. Các đế chế toàn trị đã biến mất cùng với các vụ án đẫm máu của chúng nhưng tinh thần vụ án vẫn còn lại làm gia tài, và chính nó thanh toán nợ nần. Cho nên đã bị kết án: Hamsun, Heidegger (toàn bộ tư tưởng của phái ly khai Séc, đứng đầu là Patocka, là bắt nguồn từ ông), Richard Strauss, Gottefried Benn, von Doderer, Drieu la Rochelle, Céline (năm 1992, nửa thế kỷ sau chiến tranh, một viên tỉnh trưởng phần nộ đã từ chối xếp ngôi nhà của ông là di tích lịch sử); những người theo Mussolini: Malaparte, Marinetti, Ezra Pound (quân đội Mỹ đã nhốt ông trong một cái lồng suốt nhiều tháng, dưới cái nắng thiêu người ở ý, như một con thú; trong xưởng họa của mình ở Reykjavik, Karl Davidson đưa cho tôi xem một bức ảnh lớn của ông: "Suốt 50 năm nay, tôi đi đâu ông cũng theo tôi khắp nơi"); những người hòa bình chủ nghĩa Munich: Giono, Alain, Morand, Montherlant, Saint - John Perse (là thành viên phái đoàn Pháp ở Munich, ông đã tham gia sát sao vào việc hạ nhục đất nước tôi); rồi những người cộng sản và những người có cảm tình với họ: Maiakovski (ngày nay, còn ai nhớ đến thơ tình của ông, những ẩn dụ không tưởng tượng nổi của ông?), Gorki, G. B. Shaw, Brecht (như vậy là ông chịu trận vụ án thứ hai của mình), Eluard (vị thiên thần - sát thủ trang trí chữ ký của mình bằng hai lưỡi gươm), Picasso, Léger, Aragon (làm sao tôi có thể quên ông từng chìa bàn tay cho tôi vào một lúc khó khăn của đời tôi?), Nezval (bức chân dung

sơn dầu tự họa của ông treo cạnh thư viện của tôi), Sartre. Một số phải chịu một vụ án kép, thoát tiên bị kết tội phản bội cách mạng, rồi sau đó lại bị kết tội vì những việc họ đã phục vụ cách mạng ngày trước: Gide (biểu tượng của tất cả cái ác, đối với những nước cộng sản cũ), Chostakovitch (để chuộc lại thứ âm nhạc khó của mình, ông đã sáng chế ra những thứ ngu ngốc cho các nhu cầu của chế độ; ông cho rằng đối với lịch sử nghệ thuật một thứ vô giá trị là vật vô hiệu và coi như không có; ông không biết rằng đối với tòa án chính cái vô giá trị mới đáng tính đến), Breton, Malraux (hôm qua bị kết án phản bội các tư tưởng cách mạng, có thể bị kết án ngày mai vì đã có những tư tưởng ấy), Tibor Déry (đôi tác phẩm văn xuôi của nhà văn này, bị cầm tù sau vụ tàn sát Budepest, đối với tôi là câu trả lời văn học lớn đầu tiên, không có tính chất tuyên truyền, cho chủ nghĩa Stalin). Đóa hoa tuyệt diệu nhất của thế kỷ, nền nghệ thuật hiện đại, thậm chí bị kết tội đến ba lần: trước tiên bởi tòa án phát-xít, như là Entanrtete Kunst, "nghệ thuật thoái hóa"; rồi bởi tòa án cộng sản, như là "chủ nghĩa hình thức tinh hoa chủ nghĩa xa lạ với nhân dân"; và cuối cùng, bởi tòa án của chủ nghĩa tư bản đặc thắng, như là nghệ thuật đã đắm mình trong các ảo tưởng cách mạng.

Làm sao một kẻ sô-vanh của nước Nga xô-viết, kẻ chế ra thứ tuyên truyền văn vần hóa, người được chính Stalin gọi là "nhà thơ lớn nhất của thời đại chúng ta", làm sao Maiakovski có thể vẫn cứ là một nhà thơ khổng lồ, một trong những nhà thơ lớn nhất? Với cái năng lực hăng say của nó, với những giọt lệ cảm xúc khiến nó không còn có thể nhìn rõ thế giới bên ngoài, thơ trữ tình, bà tiên không ai được sờ đến đó, chẳng phải đã được định sẵn là, đến một ngày định mệnh nào đó, sẽ trở thành kẻ tô hồng cho những sự tàn bạo và là "con hầu có trái tim lớn" của nó hay sao? Đây là những câu hỏi đã mê hoặc tôi, cách đây 23 năm, khi tôi viết cuốn Cuộc sống ở mãi ngoài kia, trong đó Jaromil, một chàng thi sỹ trẻ chưa tròn 20 tuổi, trở thành kẻ phục vụ cuồng nhiệt chế độ Stalin. Tôi đã hoảng lên khi các nhà phê bình, khen cuốn sách của tôi, nhận ra ở nhân vật của tôi một nhà thơ giả, thậm chí một tên đều cáng. Đối với tôi, Jaromil là một nhà thơ chân chính, một tâm hồn trong trắng; nếu không có điều đó tôi sẽ thấy cuốn tiểu thuyết của tôi chẳng

còn ý nghĩa gì nữa. Có phải chính tôi là kẻ đã gây ra sự hiểu lầm? Tôi có diễn đạt tồi quá không? Tôi không tin như vậy. Là một nhà thơ chân chính và đồng thời tán đồng (như Jaromil hay Maiakovski) một điều ghê tởm không thể chối cãi là một xì-căng-đan. Người Pháp dùng từ này để chỉ một sự kiện không thể bào chữa, không thể chấp nhận, đi ngược logic, song lại có thật. Tất cả chúng ta, một cách vô ý thức, đều có xu hướng lẫn tránh khéo các xì-căng-đan, làm ra vẻ như chúng không tồn tại. Chính vì thế chúng ta thích nói rằng những khuôn mặt văn hóa lớn thỏa hiệp với những điều ghê rợn của thế kỷ chúng ta là những tên đều cáng; nhưng điều đó không đúng; dầu chỉ là vì thói hư danh của họ, biết rằng thiên hạ chăm chú thấy, nhìn, phán xét mình, các nghệ sỹ, các nhà triết học luôn tha thiết một cách lo âu phải sống trung thực và dũng cảm, phải đứng về phía tốt và đúng. Điều đó càng khiến cho xì-căng-đan càng không chịu nổi, càng khó hiểu. Nếu ta không muốn đi ra khỏi cái thế kỷ này cũng ngu ngốc như ta đã đi vào, thì phải từ bỏ chủ nghĩa đạo đức để dãi của vụ án đi và ngẫm nghĩ về cái xì-căng-đan đó, ngẫm nghĩ nó đến cùng, dầu điều đó có tất phải đưa ta đến chỗ đặt lại thành vấn đề tất cả những điều xác tín của ta về con người như nó vốn là vậy.

Nhưng chủ nghĩa bảo thủ của dư luận quần chúng là một sức mạnh được dựng lên thành tòa án, và tòa án được lập ra đó không phải là để mất thì giờ với các thứ suy tưởng, nó được lập ra để thẩm cứu các vụ án. Và cái hố thời gian ngăn cách giữa các quan tòa và các bị cáo ngày càng đào sâu, thì bao giờ cũng là một trải nghiệm non nớt hơn đi phán xử một trải nghiệm lớn hơn. Những kẻ chưa thành thực đi phán xử những lầm lạc của Céline mà không biết rằng tác phẩm của Céline, nhờ những lầm lạc đó, chứa đựng một tri thức hiện sinh, nếu họ thấu hiểu được, có thể khiến họ trưởng thành hơn. Bởi vì quyền lực của văn hóa chính là ở đó: nó chuộc lại cái ghê rợn bằng cách chuyển đổi thực thể cái ghê rợn ấy thành sự hiển minh hiện sinh. Nếu tinh thần vụ án thành công trong việc tiêu diệt văn hóa của thế kỷ này, thì sau lưng chúng ta chỉ còn lại một kỷ niệm về những sự tàn bạo được ngợi ca bởi một dàn hợp xướng trẻ con.

Những kẻ không thể mắc tội nhảy múa

Thứ âm nhạc được gọi (thông thường và một cách mập mờ) là rock tràn ngập môi trường âm thanh của đời sống hàng ngày từ 20 năm nay; nó chiếm lấy thế giới đúng vào lúc thế kỷ XX, chán ngấy, nôn mửa lịch sử của mình ra; một câu hỏi ám ảnh tôi: sự trùng hợp này có ngẫu nhiên không? Hay có một ý nghĩa được che giấu đằng sau cuộc gặp gỡ giữa những vụ án sau rốt của thế kỷ với cơn ngấy ngất của nhạc rock này? Có phải thế kỷ đang muốn tự quên mình đi trong tiếng rỗng ngấy ngất? Quên đi nghệ thuật của nó? Một nền nghệ thuật, do sự tinh tế của mình, do sự phức tạp hão huyền của mình, đã khiến các dân tộc nổi cáu, xúc phạm nền dân chủ?

Từ rock khá mơ hồ; vậy nên tôi muốn mô tả thứ âm nhạc đó: những tiếng người át tiếng nhạc cụ, những tiếng sắc nhọn át tiếng trầm; động thái không có mâu thuẫn và giữ mãi một lối fortissimo không thay đổi biến tiếng hát thành tiếng rỗng; giống như trong nhạc jazz, nhịp nhấn vào thì thứ hai của phách, nhưng sáo hơn và ồn ào hơn; hòa âm và giai điệu giản lược và do vậy tôn màu của âm vang lên, là thành phần sáng tạo duy nhất của loại nhạc này; trong khi những điệu hát nhảm tai hời nửa đầu thế kỷ có những giai điệu khiến dân chúng khốn khổ phải khóc (và gây khoái trá cho sự mỉa mai âm nhạc của Mahler và Stravinski), nhạc rock tránh được cái tội đa cảm; nó không đa cảm, nó ngấy ngất, nó là sự kéo dài của một khoảnh khắc ngấy ngất duy nhất; và bởi vì ngấy ngất là một khoảnh khắc ngắn không có ký ức, khoảnh khắc bị vây bọc bởi lãng quên, nên mô-típ giai điệu không có không gian để phát triển, nó chỉ lặp lại, không tiến hóa và không có kết cục (rock là loại nhạc "nhẹ" duy nhất trong đó giai điệu không chiếm ưu thế: người ta không ngân nga các giai điệu rock).

Chuyện lạ: nhờ có kỹ thuật sao bản âm thanh, loại nhạc ngấy ngất đó vang lên không ngừng và khắp nơi, tức là, bên ngoài những tình thế ngấy ngất. Hình ảnh thính giác của sự ngấy ngất đã trở thành cái nền trang trí thường nhật cho nỗi chán chường của chúng ta. Chẳng mời gọi ta vào một cuộc trác táng nào, cũng chẳng vào một trải nghiệm thần bí nào cả, cơn ngấy ngất được tầm thường hóa kia định nói với ta điều gì vậy? Nó muốn ta chấp nhận nó. Quên đi với nó. Tôn trọng cái vị trí ưu thế nó chiếm được. Tuân

thủ cái đạo lý nó ban bố.

Đạo lý của sự ngây ngất trái ngược với đạo lý của vụ án; dưới sự che chở của nó mọi người làm tất cả những gì mình muốn: mỗi người có thể mút ngón tay thoải mái, từ lúc sơ sinh cho đến bậc tú tài, và đây là một sự tự do không ai chịu từ bỏ; cứ nhìn quanh ta trong tàu điện ngầm mà xem; ngồi, đứng, ai cũng nhét ngón tay vào một cái lỗ nào đó trên mặt mình; lỗ tai, lỗ mũi, lỗ miệng; chẳng ai cảm thấy người khác đang nhìn mình và mỗi người đều nghĩ đến việc viết một cuốn sách để có thể nói lên cái tôi chẳng hề giống ai và duy nhất đang ngoáy mũi của mình; chẳng ai lắng nghe ai, mọi người đều viết và mỗi người đều viết như khi người ta nhảy rock: một mình, cho mình, chăm chú vào chính mình, tuy nhiên lại làm các cử động giống như những người khác. Trong cái tình thế quy ngã chủ nghĩa đồng đều hóa đó, cảm giác tội lỗi không còn đóng vai trò giống như ngày xưa nữa; các tòa án vẫn làm việc, nhưng chúng chỉ duy nhất say mê có quá khứ; chúng chỉ nhằm vào các thể hệ đã già hay đã chết. Các nhân vật của Kafka bị tội lỗi hóa vì uy quyền của ông bố; chính vì bố anh ta bỏ rơi anh ta mà nhân vật của truyện Bản án phải nhảy xuống sông tự vẫn; cái thời đó đã hết rồi; trong thế giới của nhạc rock, người ta đã trút lên vai người bố một gánh nặng tội lỗi lớn cho đến nổi, đã từ lâu lắm, ông cho phép mọi thứ. Những kẻ không thể mắc tội nhảy múa.

Mới đây, hai thiếu niên đã giết chết một linh mục: tôi nghe bình luận trên vô tuyến truyền hình; một vị linh mục khác nói, giọng run run vì thông cảm: "Phải cầu nguyện cho vị linh mục, là nạn nhân của sứ mệnh của mình: ông chuyên lo về giới trẻ. Nhưng cũng phải cầu nguyện cho hai cậu thiếu niên; chúng cũng là nạn nhân: của cái xung năng của chúng."

Khi tự do tư tưởng, tự do của các từ, các thái độ, các lời nói đùa, các suy tư, các ý nghĩ nguy hiểm, các khiêu khích trí tuệ co lại dần, bị sự cảnh giác của tòa án của chủ nghĩa bảo thủ chung canh giữ, thì tự do của các xung năng lớn dần lên. Người ta truyền giảng sự nghiêm khắc đối với tội lỗi về tư duy; người ta truyền giảng sự tha thứ đối với những tội ác phạm phải trong sự ngây ngất cảm tính.

Những con đường trong sương mù

Những người đồng thời của Robert Musil thán phục trí thông minh của ông rất nhiều hơn các cuốn sách của ông; theo họ, lẽ ra ông nên viết các luận văn hơn là các tiểu thuyết. Để bác bỏ ý kiến này chỉ cần một bằng chứng ngược: đọc các luận văn của Musil: chúng mới nặng nề, buồn chán và không có duyên làm sao! Vì Musil chỉ là một nhà tư tưởng lớn trong các tiểu thuyết của ông. Tư tưởng của ông cần được nuôi dưỡng bằng các tình thế cụ thể; tóm lại, đó là một tư tưởng tiểu thuyết, chứ không phải triết học. Mỗi một chương thứ nhất trong 18 phần cuốn Tom Jones của Fielding là một tiểu luận ngắn. Người dịch Pháp đầu tiên, hồi thế kỷ XVIII, đã đơn giản bỏ sạch những chương đó, lấy cớ là chúng không hợp sở thích người Pháp. Tourgueniev chê trách Tolstoi về các đoạn tiểu luận bàn về triết học lịch sử trong cuốn Chiến tranh và hòa bình. Tolstoi bắt đầu nghi ngờ chính mình và, dưới sức ép của các lời khuyên, ông loại bỏ các đoạn đó trong lần xuất bản thứ ba. May thay, về sau, ông đã đưa vào lại.

Có một lối suy nghĩ mang tính tiểu thuyết, cũng giống như có một lối đối thoại và một lối hành động mang tính tiểu thuyết. Các đoạn suy nghĩ dài trong Chiến tranh và hòa bình là không thể tưởng tượng được bên ngoài cuốn tiểu thuyết, chẳng hạn trong một tạp chí khoa học. Vì lối hành ngôn của nó, đương nhiên rồi, đầy những so sánh và ẩn dụ gây thơ một cách cố ý. Nhưng nhất là vì Tolstoi trong khi nói về lịch sử, không quan tâm, như một nhà sử học, mô tả chính xác các sự kiện, hậu quả của nó đối với đời sống xã hội, chính trị, văn hóa, định giá vai trò của một người này hay người nọ, v.v; ông quan tâm đến lịch sử như là một kích thích mới của đời sống con người.

Vào đầu thế kỷ XIX, trong những cuộc chiến tranh Napoléon được nói đến trong Chiến tranh và hòa bình ấy, lịch sử đã trở thành trải nghiệm cụ thể của từng con người; bằng một cú sốc, các cuộc chiến tranh ấy khiến mỗi người châu Âu hiểu rằng thế giới quanh mình đang lâm vào một cuộc thay đổi thường trực, nó can dự vào trong cuộc đời anh, biến đổi và lay chuyển cuộc đời anh. Trước thế kỷ XIX, các cuộc chiến tranh, các cuộc nổi loạn được cảm nhận như những tai họa thiên nhiên, bệnh dịch hạch hay một vụ

động đất. Người ta không nhận ra trong các biến cố lịch sử một sự thống nhất, cũng chẳng thấy ở đó một tính liên tục và không nghĩ rằng có thể uốn cong dòng chảy của nó. Jacques anh chàng theo thuyết định mệnh của Diderot đăng lính vào một trung đoàn, rồi bị thương nặng trong một trận đánh; cả cuộc đời anh sẽ còn in dấu chuyện đó, anh sẽ què chân đến hết đời. Nhưng cuộc chiến nào vậy? Cuốn tiểu thuyết không nói ra. Và nói làm gì? Tất cả các cuộc chiến tranh đều giống nhau. Trong các tiểu thuyết thế kỷ XVIII thời điểm lịch sử chỉ được xác định rất ước chừng. Chỉ sang đầu thế kỷ XIX, kể từ Scott và Balzac, các cuộc chiến tranh mới không còn có vẻ giống hệt nhau và các nhân vật tiểu thuyết mới sống trong một thời gian có ngày tháng chính xác.

Tolstoi quay lại các cuộc chiến tranh Napoléon với một độ lùi 50 năm. Trong trường hợp của ông, cảm nhận mới về lịch sử không chỉ in dấu trong cấu trúc tiểu thuyết, ngày càng có đủ khả năng thu bắt (trong các đối thoại, trong các mô tả) tính chất lịch sử của các biến cố được kể lại; điều ông quan tâm hàng đầu là mối quan hệ của con người với lịch sử (năng lực của nó chế ngự hay thoát khỏi lịch sử, được tự do hay không đối với lịch sử) và ông đề cập vấn đề đó một cách trực tiếp, với tư cách là chủ đề của cuốn tiểu thuyết của ông, chủ đề mà ông khảo sát bằng tất cả các phương tiện, kể cả lối suy nghĩ mang tính tiểu thuyết.

Tolstoi luận chiến chống lại tư tưởng coi lịch sử được làm nên bởi ý chí và lý trí của các vĩ nhân. Theo ông, lịch sử tự làm nên chính nó, tuân thủ những quy luật riêng của nó mà con người không thể nhận biết. Các vĩ nhân "là những công cụ vô ý thức của lịch sử, họ hoàn tất một sự nghiệp mà họ không hiểu được ý nghĩa". Ở một đoạn sau: "Thượng đế buộc mỗi con người đó, trong khi theo những mục đích riêng của mình, phải tham gia vào một kết cục duy nhất và to lớn, mà chẳng ai trong số họ, dù là Napoléon hay Alexandre hay một ai đó bất kỳ trong các diễn viên thì lại càng ít hơn, có được chút ý thức nào." Và nữa: "Con người sống có ý thức cho mình, nhưng tham dự một cách vô ý thức vào công cuộc đeo đuổi những mục đích lịch sử của toàn thể nhân loại." Từ đó đi đến cái kết luận khổng lồ này: "Lịch sử, nghĩa là cuộc sống vô ý thức, tổng thể và tập quần

của nhân loại..." (Tôi nhấn mạnh các công thức - chìa khóa.)

Bằng quan niệm đó về lịch sử, Tolstoi vẽ nên cái không gian siêu hình trong đó các nhân vật của ông chuyển động. Không biết được cả ý nghĩa của lịch sử lẫn hành trình tương lai của nó, thậm chí không biết được ý nghĩa khách quan của các hành vi của chính mình (bằng những hành vi ấy họ tham dự "một cách vô ý thức" vào các biến cố mà "họ không hiểu được ý nghĩa") họ đi tới trong sương mù. Tôi nói sương mù, chứ không phải bóng tối. Trong bóng tối, người ta không nhìn thấy gì cả, người ta mù, người ta phó mặc, người ta không tự do. Trong sương mù, người ta tự do, nhưng là tự do của người ở trong sương mù: anh ta nhìn thấy 50 mét về phía trước, anh ta có thể phân biệt rõ nét mặt người đối thoại với mình, anh ta có thể thích thú vì vẻ đẹp của hàng cây bên đường và thậm chí quan sát những gì diễn ra bên cạnh và phản ứng lại.

Con người là kẻ đi tới trong sương mù. Nhưng khi quay nhìn lại phía sau để phán xét những con người quá khứ, hẳn chẳng thấy chút sương mù nào cả trên con đường của họ. Từ cái hiện tại của mình, nó từng là cái tương lai xa xăm của họ, hẳn thấy con đường của họ hoàn toàn sáng rõ, có thể nhìn thấy suốt cả chiều dài của nó. Quay nhìn về phía sau, con người nhìn thấy con đường, hẳn nhìn thấy những con người đang đi tới, hẳn nhìn thấy những sai lầm của họ, nhưng chẳng còn sương mù ở đấy nữa. Vậy mà, tất cả Heidegger, Maiakovski, Aragon, Ezra Pound, Gorki, Gottfried Benn, Saint - John Perse, Giono, tất cả họ đã đi trong sương mù, và ta có thể hỏi: ai là người mù hơn cả? Maiakovski trong khi viết bài thơ Lenin của mình đã không biết chủ nghĩa Lenin sẽ dẫn đến đâu? Hay là chúng ta phán xét ông với độ lùi nhiều chục năm và không nhìn thấy đám sương mù đã bao quanh ông?

Sự mù quáng của Maiakovski là thuộc về thân phận con người.

Không nhìn thấy sương mù trên con đường của Maiakovski, tức là quên mất con người là gì, quên mất chính chúng ta là gì.

(Nhà xuất bản Văn hoá thông tin- Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001)

[1] Trong tiếng Pháp: l'empereur Napoléon.

[2] l'empereur Alexandre.

[3] la nation russe.

[4] comte Pierre Bésouhoff.

[5] de, trong tiếng Pháp, đứng trước tên người, chỉ rằng người đó thuộc dòng dõi quý tộc.

[6] le Russe Bésuhof.

[7] empereur

[8] l'Russe Bésuhof.

[9] l'Russe

Milan Kundera

NHỮNG DI CHÚC BỊ PHẢN BỘI

Người dịch: Nguyễn Ngọc - Nhà xuất bản Văn hoá thông tin

Trung tâm văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội 2001

Phần thứ chín

Đấy chẳng phải là ở nhà anh, bạn thân mến ạ

1.

Về cuối đời, Stravinski quyết định tập hợp toàn bộ tác phẩm của ông trong bộ đĩa disco lớn do chính ông biểu diễn, với tư cách là người chơi piano hay chỉ huy dàn nhạc, để có được một bản chuyển thành âm thanh có thẩm quyền toàn bộ nhạc của ông. Ý muốn tự mình biểu diễn ấy thường gây ra một phản ứng tức tối: Ernest Ansermet, trong cuốn sách của ông ta xuất bản năm 1961, đã chế giễu Stravinski thật kịch liệt: khi Stravinski chỉ huy dàn nhạc, ông ta "kinh hoàng đến nỗi cứ siết chặt cái giá nhạc vào bực chỉ huy vì sợ ngã, không dám rời mắt khỏi một bản dàn bè mà kỳ thực ông đã thuộc lòng, và lại còn đếm các phách!"; ông diễn tấu nhạc của mình "đúng từng nốt và rất nô lệ"; "khi làm người diễn tấu, ông chẳng còn cảm thấy chút niềm vui nào nữa".

Vì sao lại mĩa mai cay độc như vậy?

Tôi mở các thư từ của Stravinski ra: các cuộc trao đổi thư từ của ông với Ansermet bắt đầu từ năm 1914; 146 lá thư của Stravinski: Ansermet thân mến, bạn thân mến, bạn thân mến của tôi, bạn rất thân mến, Ernest thân mến; không hề có một chút căng thẳng; rồi, như một tiếng sấm:

"Paris, ngày 14 tháng 10-1937

Rất vội, bạn thân mến,

Chẳng có bất cứ lý do gì để cắt những đoạn ấy trong bản Ván bài chơi ở buổi hòa nhạc [...] Những bản nhạc loại này là những tổ khúc múa mà hình thức mang tính giao hưởng nghiêm ngặt và không đòi hỏi bất cứ sự giải thích nào hết cho công chúng, bởi vì ở đây không hề có những yếu tố mô tả, minh họa cho hành động sân khấu, có thể cản trở sự phát triển giao hưởng của các khúc tiếp theo sau.

Nếu anh có trong đầu cái ý nghĩ kỳ quặc đòi tôi phải có những đoạn cắt ở đây, đó là vì chuỗi nối tiếp các khúc tạo thành bản Ván bài đối với cá nhân anh có vẻ buồn chán. Tôi thật sự chẳng có thể làm gì được về chuyện đó cả. Nhưng điều khiến tôi ngạc nhiên hơn cả, là anh cố thuyết phục tôi, chính tôi, phải cắt một số đoạn ở đó, tôi là người vừa mới chỉ huy bản nhạc này ở Venice và đã kể cho anh biết công chúng bên ấy chào đón nó niềm nở như thế nào. Hoặc là anh đã quên những gì tôi đã kể với anh, hoặc là anh chẳng coi ra gì những nhận xét và cảm quan phê bình của tôi. Mặt khác, tôi không nghĩ rằng công chúng của anh kém thông minh hơn công chúng Venice.

Và nghĩ rằng chính anh đề nghị tôi cắt bớt bản nhạc của tôi, với tất cả các cơ may làm méo mó nó đi, để cho công chúng có thể hiểu nó hơn - chính anh, là người đã từng không sợ cái công chúng ấy khi anh cho họ nghe một tác phẩm như bản Giao hưởng các nhạc cụ hơi mạo hiểm về mặt thành công và khó có thể hiểu được đối với thính giả của anh đến thế!

Vậy nên tôi không thể cho phép anh có những đoạn cắt trong bản Ván bài; tôi nghĩ thà đừng chơi gì cả còn hơn là chơi bản ấy một cách gượng ép.

Tôi chẳng có gì để nói thêm, và tôi đặt dấu chấm hết ở đây."

Ngày 15 tháng 10, trả lời của Ansermet: "Tôi chỉ hỏi anh là anh có thể cho phép tôi cắt bớt một đoạn nhỏ trong hành khúc từ khuôn nhịp thứ hai 45 đến khuôn nhịp thứ hai 58 không."

Ngày 19 tháng 10 Stravinski phản ứng: "[...] Tôi tiếc, nhưng tôi không thể đồng ý cho anh cắt bất cứ đoạn nào trong Ván bài.

Đoạn cắt vô lý mà anh đề nghị với tôi làm què cái hành khúc nhỏ của tôi, nó có hình thức và ý nghĩa cấu trúc của nó trong toàn bộ bản nhạc (ý nghĩa cấu trúc mà anh nói là anh bảo vệ). Anh cắt cái hành khúc của tôi chỉ vì phần giữa và phần phát triển của nó không làm anh thích bằng những phần còn lại. Theo tôi đây không phải là một lý do thỏa đáng và tôi muốn nói với anh: "Nhưng đây có phải là ở nhà anh đâu, bạn thân mến ạ", tôi chưa bao giờ nói với anh: "Này, cầm lấy cái dàn bè của tôi đây, rồi thì muốn làm gì thì làm". Tôi lặp lại với anh lần nữa: hoặc là anh chơi bản Ván bài đúng nguyên như vậy hoặc là đừng chơi gì hết.

Có vẻ như anh không hiểu rằng bức thư ngày 14 tháng 10 của tôi là rất dứt

khoát về điểm này."

Sau đó, họ sẽ chỉ trao đổi với nhau vài lá thư, ngắn gọn, lạnh nhạt. Năm 1961 Ansermet cho xuất bản ở Thụy Sĩ một cuốn sách âm nhạc học dày cộp trong đó có một chương dài công kích tính chất vô cảm của nhạc Stravinski (và sự bất tài trong chỉ huy dàn nhạc của ông). Mãi đến năm 1966 (29 năm sau vụ tranh cãi của họ) ta mới đọc được câu trả lời nhỏ này cho một bức thư hòa giải của Ansermet:

"Ansermet thân mến của tôi,

Bức thư của anh khiến tôi cảm động. Cả hai chúng ta đều đã khá luống tuổi để không nghĩ đến ngày kết thúc cuộc đời mình; và tôi không muốn kết thúc những ngày tháng ấy với gánh nặng của một bất hòa giữa chúng ta."

Công thức mẫu gốc trong một hoàn cảnh mẫu gốc: thường về cuối đời, những người bạn đã phản bội nhau, xóa đi mối thù địch với nhau như vậy đây, một cách lạnh lùng, và không vì thế mà trở lại thành bạn.

Cái được thua trong cuộc tranh cãi đã phá vỡ tình bạn thật rõ ràng: các quyền tác giả của Stravinski, những quyền tác giả gọi là tinh thần; sự tức giận của tác giả không thể chịu đựng được việc người ta chạm đến tác phẩm của mình; và ở phía bên kia, sự phật ý của một người diễn xuất không tha thứ thói kiêu ngạo của tác giả và cố vạch những giới hạn uy quyền của anh ta.

2.

Tôi lắng nghe bản Đăng quang mùa xuân diễn xuất của Leonard Bernstein; tôi thấy hình như đoạn trữ tình nổi tiếng trong Những điệu nhảy vòng tròn mùa xuân có vẻ đáng nghi; tôi mở đàn bè ra:

Kinh nghiệm cũ của tôi với những người dịch: nếu họ làm biến dạng anh, thì không bao giờ là ở những chi tiết không quan trọng, mà lúc nào cũng là trong phần cốt yếu. Chẳng có gì phi logic: điều cốt yếu của một tác phẩm nghệ thuật nằm ở cái mới của nó (hình thức mới, phong cách mới, cách nhìn sự vật mới); và chắc chắn là chính cái mới, rất tự nhiên và rất ngây thơ, vấp phải sự không hiểu. Vẻ đẹp chưa từng có của đoạn nhạc kể trên nằm ở sự căng thẳng giữa tính trữ tình của giai điệu và nhịp điệu, máy móc

và cùng lúc không đều một cách kỳ quặc; nếu nhịp điệu đó không được giữ đúng nguyên, với một sự chính xác như đồng hồ, nếu ta linh động hóa nó, nếu ở cuối mỗi phân tiết ta kéo dài nốt cuối ra (như Bernstein làm), căng thẳng sẽ biến mất và đoạn nhạc trở thành tầm thường.

3.

Trong chuyên khảo của mình về Janacek, Jaroslav Vogel, tự ông cũng là chỉ huy dàn nhạc, có nói về những chỗ Kovarovic sửa lại trong dàn bè vở Jenufa. Ông tán thành và bảo vệ những sửa chữa đó. Thái độ lạ lùng; bởi dù những sửa chữa của Kovarovic có là hiệu quả, là tốt, là phải đi chăng nữa, thì về nguyên tắc chúng cũng là không thể chấp nhận, và ngay cả ý tưởng về việc đứng ra làm trọng tài giữa bản viết của một người sáng tác với bản của người sửa lại nhạc của ông ta (người phê phán, người viết phối) đã là đòi bại rồi. Chắc chắn là có thể viết lại hay hơn một câu này hay một câu nọ trong cuốn *Đi tìm thời gian đã mất*. Nhưng tìm đâu ra một thằng điên muốn đọc một Proust được cải tiến?

Mà nào những chỗ sửa chữa của Kovarovic có tốt hay hợp lý. Để chứng minh rằng nó đúng, Vogelo dẫn ra cảnh cuối cùng trong đó sau khi tìm ra được đứa con bị sát hại, sau khi người dì ghê đã bị bắt, Jenufa ở lại một mình với Laco. Ghen với Stevo, ngày trước Laco đã trả thù, rạch mặt Jenufa; bây giờ Jenufa tha thứ cho anh: chính vì tình yêu mà anh đã làm cô bị thương; cũng như cô đã vì tình yêu mà phạm tội:

Mấy từ "như em ngày trước", nhắc đến tình yêu của cô đối với Stevo, được nói rất nhanh, như một tiếng kêu nhỏ, trên những nốt sắc nhọn lên cao và dừng lại; cứ như là Jenufa gọi lại một điều gì đó mà cô muốn quên đi ngay. Kovarovic mở rộng giai điệu đoạn này ra (ông "làm cho nó bùng nổ ra", như Vogel nói) bằng cách biến đổi nó thành ra thế này:

Vogel bảo: có phải là, dưới ngòi bút của Kovarovic, tiếng hát của Jenufa trở nên đẹp hơn không? Có phải, đồng thời, tiếng hát vẫn hoàn toàn mang tính chất Janacek không? Đúng rồi, nếu ta muốn mô phỏng Janacek, thì chẳng còn gì hơn. Nhưng chẳng vì thế mà cái giai điệu thêm vào đó không là một điều phi lý. Trong khi ở Janacek, Jenufa nhắc lại rất nhanh, một cách ghê

tởm, "tội lỗi" của mình, thì ở Kovarovic, cô mũi lòng với tội lỗi đó, cảm động vì nó (tiếng hát của cô kéo dài các từ: tình yêu, em và ngày xưa). Như vậy, trước mặt Laco, cô hát lên nỗi nhớ nhung Stevo, kẻ tình địch của Laco, cô hát lên tình yêu đối với Stevo vốn là nguyên nhân tất cả tai họa của cô! Làm sao mà Vogel, người đồng tình hăng hái với Janacek, lại có thể đi bênh vực một thứ phản - nghĩa về tâm lý như vậy? Làm sao ông lại có thể thừa nhận nó khi biết rằng sự bất bình về mỹ học của Janacek bắt nguồn từ chính chỗ ông từ chối kiểu phi hiện thực về tâm lý nhan nhản trong thực tế nhạc kịch? Làm sao có thể yêu mến một ai đó và đồng thời lại hiểu sai người ấy đến mức ấy?

4.

Tuy nhiên, ở đây Vogel có lý: chính những chỗ sửa chữa của Kovarovic, khiến cho vở nhạc kịch trở thành đôi chút ước lệ hơn, đã góp phần vào thành công của nó. "Hãy để cho chúng tôi bóp méo Thầy đi đôi chút, thưa Thầy, rồi người ta sẽ yêu Thầy hơn." Nhưng đến một lúc người Thầy không muốn được yêu mến với cái giá ấy và thích bị người ta ghét và được người ta hiểu.

Một tác giả có được những khả năng gì để làm cho người ta hiểu mình đúng với mình? Chẳng nhiều nhận lắm đâu, đối với Herman Broch trong những năm 30 và trong nước áo bị cắt đứt khỏi nước Đức đã phát-xít hóa, cả về sau này nữa, trong nỗi cô đơn của tình trạng di tản của ông: đôi ba cuộc tọa đàm, ở đó ông trình bày mỹ học tiểu thuyết của ông; rồi, những lá thư viết cho bạn, cho các độc giả của ông, cho các nhà xuất bản, cho các người dịch; ông chẳng quên gì hết, chẳng hạn, ông chăm chú đến cả những đoạn văn nhỏ in trên các bìa sách của ông. Trong một bức thư gửi cho người xuất bản sách của mình, ông phản đối lời giới thiệu cuốn Những kẻ mộng du so sánh cuốn tiểu thuyết của ông với Hugo von Hofmannsthal và Italo Svevo. Ông đưa ra một phản - đề nghị: đặt nó song song với Joyce và Gide.

Hãy xem xét kỹ cái đề nghị này: thực ra, đâu là sự khác nhau giữa ngữ cảnh Broch - Svevo - Hofmannsthal và ngữ cảnh Broch - Joyce - Gide? Ngữ

cảnh thứ nhất là văn học trong nghĩa rộng và mơ hồ của từ này; cái thứ hai là đặc thù tiểu thuyết (Broch yêu cầu Gide của cuốn Bọn làm bạc giả). Ngữ cảnh thứ nhất là một ngữ cảnh nhỏ, nghĩa là địa phương, Trung Âu. Cái thứ hai là một ngữ cảnh lớn, nghĩa là quốc tế, thế giới. Tự đặt mình bên cạnh Joyce và Gide, Broch đòi hỏi cuốn tiểu thuyết của mình phải được nhận thức trong ngữ cảnh của tiểu thuyết châu Âu; ông có ý thức rằng cuốn Những kẻ mộng du, cũng giống như cuốn Ulysse hay cuốn Bọn làm bạc giả, là một tác phẩm cách mạng hóa hình thức tiểu thuyết, sáng tạo ra một mỹ học tiểu thuyết khác, và chỉ có thể hiểu được mỹ học này trên cái nền của lịch sử tiểu thuyết với tư cách là tiểu thuyết.

Đòi hỏi ấy của Broch cũng đúng với mọi tác phẩm quan trọng. Tôi sẽ không bao giờ lặp lại cho đủ: giá trị và ý nghĩa của một tác phẩm chỉ có thể được đánh giá trong ngữ cảnh quốc tế lớn. Chân lý ấy càng đặc biệt khẩn thiết đối với tất cả những nghệ sỹ phải ở trong một hoàn cảnh cô lập tương đối. Một nhà siêu thực Pháp, một tác giả "tiểu thuyết mới", một nhà tự nhiên chủ nghĩa thế kỷ XIX, đều được nâng lên bởi cả một thế hệ, một trào lưu được toàn thế giới biết tới, có thể nói cương lĩnh mỹ học của họ đi trước tác phẩm của họ. Nhưng Gombrowicz, ông ở đâu? Làm sao hiểu được mỹ học của ông?

Ông rời đất nước mình năm 1939, khi 35 tuổi. Để làm chứng minh thư nghệ sỹ, ông mang theo mình có mỗi một cuốn sách, cuốn Ferdydurke, tiểu thuyết thiên tài, mới chỉ được biết đến rất ít ở Ba Lan, hoàn toàn chưa ai biết ở những nơi khác. Ông đến một nơi rất xa châu Âu, ở Achenina. Ông vô cùng cô đơn. Các nhà văn lớn Achenina chống cộng không quan tâm đến nghệ thuật của ông. Trong suốt 14 năm, tình cảnh ông không thay đổi, và đến năm 1953 ông bắt tay viết và xuất bản cuốn Nhật ký của mình. Trong cuốn sách ấy, ta chẳng biết được gì nhiều về cuộc đời ông, đó trước hết là một bản trình bày lập trường của ông, một thứ tự - giải thích mãi mãi, về mỹ học và triết học, một cuốn sách giáo khoa về "chiến lược" của ông, và đúng hơn nữa: bản di chúc của ông; không phải bấy giờ ông nghĩ đến cái chết: ông muốn áp đặt, như là ý muốn cuối cùng và quyết định, cách hiểu của riêng ông về chính ông và tác phẩm của ông.

Ông giới hạn lập trường của mình bằng ba từ chối chủ chốt: từ chối phục tùng sự dẫn thân chính trị của cánh di tản Ba Lan (không phải vì ông có những tình cảm thân cộng mà vì nguyên lý của nghệ thuật dẫn thân khiến ông ghê tởm); từ chối truyền thống Ba Lan (theo ông, chỉ có thể làm được một điều gì đó có giá trị cho Ba Lan bằng cách chống lại cái "Ba Lan tính", bằng cách lay chuyển cái di sản lãng mạn nặng trịch của nó); cuối cùng là từ chối chủ nghĩa hiện đại phương Tây những năm 60, chủ nghĩa hiện đại căn cỗi, "gian lận đối với hiện thực", bất lực trong nghệ thuật tiểu thuyết, mang tính đại học đua đòi, mải mê với sự tự lý thuyết hóa của mình (không phải Gombrowicz kém hiện đại hơn, mà chủ nghĩa hiện đại của ông khác). Chính "điều khoản thứ ba này trong di chúc" mới càng quan trọng, quyết định và đồng thời lại bị hiểu sai một cách dai dẳng.

Ferdydurke là một trong những tác phẩm hàng đầu (cùng với Những kẻ mộng du, cùng với Người không có phẩm chất), theo tôi, khai trương hiệp thứ ba của lịch sử tiểu thuyết bằng cách làm sống lại kinh nghiệm đã bị lãng quên của tiểu thuyết tiền Balzac và bằng cách chiếm lấy những lĩnh vực trước nay vẫn coi như giành riêng cho triết học. Việc cuốn Buồn nôn, chứ không phải Ferdydurke, trở thành tiêu biểu cho định hướng mới đó, đã đưa đến những hậu quả xấu: đem tân hôn giữa triết học và tiểu thuyết đã diễn ra trong nỗi buồn chán lẫn nhau. Được khám phá ra 20, 30 năm sau khi ra đời, tác phẩm của Gombrowicz, của Broch, của Musil (và của Kafka, đương nhiên) không còn sức mạnh cần thiết để quyến rũ một thế hệ và tạo nên một trào lưu; được diễn tấu bởi một trường phái mỹ học khác, về nhiều mặt, đối lập với chúng, chúng được tôn trọng, khâm phục, nhưng không được hiểu, cho đến nỗi khúc ngoặt lớn nhất của lịch sử tiểu thuyết trong thế kỷ chúng ta chẳng ai nhận ra.

5.

Trường hợp của Janacek, như tôi đã nói, cũng như vậy: Max Brod phục vụ ông cũng như phục vụ Kafka: với một nhiệt tình vô tư. Hãy trả lại cho ông ta vinh dự này: ông đã phục vụ hai nghệ sỹ lớn nhất từng sống trong đất nước nơi tôi sinh ra. Kafka và Janacek: cả hai đều không được đánh giá

đúng; cả hai đều có một mỹ học khó nắm bắt; cả hai đều là nạn nhân của sự nhỏ bé của môi trường mình. Praha là một bất lợi lớn đối với Kafka. Ông bị cách ly với thế giới văn học và xuất bản Đức, và điều đó đối với ông là trí mạng. Những người xuất bản sách của ông rất ít quan tâm đến người tác giả mà họ chỉ biết qua loa con người này. Joachym Unseld, con trai một người chủ xuất bản lớn ở Đức, có viết một cuốn sách về vấn đề này và chứng minh rằng đây là lý do có khả năng hơn cả (tôi thấy ý kiến này rất hiện thực) khiến Kafka không hoàn thành các cuốn tiểu thuyết mà chẳng ai đòi hỏi ông cả. Bởi nếu một tác giả không có triển vọng cụ thể xuất bản được bản thảo của mình, thì chẳng có gì giục anh hoàn tất nó, chẳng có gì ngăn anh tạm thời gặt nó sang một bên và chuyển sang làm việc khác.

Đối với người Đức, Praha chỉ là một thành phố tỉnh lẻ, cũng như Brno đối với người Séc. Như vậy cả hai, Kafka và Janacek, là dân tỉnh lẻ. Trong khi Kafka gần như vô danh trong một đất nước mà dân chúng đối với ông là xa lạ, thì Janacek, cũng ở trong đất nước ấy, bị những người thân của mình vật vờ hóa.

Ai muốn hiểu sự yếu kém về mỹ học của nhà sáng lập ra khoa Kafka học, cần phải đọc chuyên khảo về Janacek của ông. Một chuyên khảo đầy nhiệt tình, chắc chắn đã hỗ trợ rất nhiều cho vị Thầy bị đánh giá sai. Nhưng nó mới kém làm sao, ngây ngô làm sao! Toàn những từ to tát, vũ trụ, tình yêu, đồng cảm, những kẻ bị nhục mạ và bị xúc phạm, âm nhạc siêu nhạy cảm, tâm hồn thần thánh, tâm hồn một con người mơ mộng, và không hề có một chút phân tích về cấu trúc, không hề có một chút cố gắng nắm bắt mỹ học cụ thể của âm nhạc Janacek. Biết rõ sự căm ghét của khoa âm nhạc học Praha đối với nhà soạn nhạc tỉnh lẻ, Brod muốn chứng minh rằng Janacek thuộc về truyền thống quốc gia và ông hoàn toàn xứng đáng với Smetana rất vĩ đại, thần tượng của ý thức hệ quốc gia Séc. Ông để cho mình bị cuộc luận chiến Séc đầy chất tỉnh lẻ, thiển cận ấy ám ảnh đến mức toàn bộ âm nhạc thế giới trốn sạch khỏi cuốn sách của ông, và trong tất cả các nhà soạn nhạc của tất cả các thời đại chỉ còn mỗi Smetana được nhắc tới.

Ôi, Max, Max! Chớ có bao giờ lao mình vào trận địa của đối phương! Ở đây, anh sẽ chỉ tìm thấy có đám đông thù địch, và bọn trọng tài đã bán

mình! Brod đã không tận dụng vị thế phi - Séc của ông để chuyển Janacek vào ngữ cảnh lớn, ngữ cảnh thế giới của âm nhạc châu Âu, nơi duy nhất ông có thể được bảo vệ và hiểu; Max nhốt ông trở lại trong phạm vi quốc gia của ông, cắt ông ra khỏi âm nhạc hiện đại, và khóa chặt tình trạng cô lập của ông. Những giải thích đầu tiên dính chặt vào một tác phẩm, nó sẽ không rẫy chúng ra được. Cũng như tư tưởng của Brod sẽ còn in dấu mãi trong tất cả những gì viết về Kafka, Janacek sẽ còn phải gánh mãi sự tĩnh lẻ hóa mà các đồng bào của ông bắt ông phải chịu và Brod đã xác nhận.

Thật khó hiểu, cái ông Brod. Ông yêu Janacek; chẳng có ẩn ý nào dắt dẫn ông, chỉ có ý thức về sự công bằng; ông đã yêu Janacek vì cái cốt yếu của ông ấy, vì nghệ thuật của ông ấy. Nhưng nghệ thuật đó, ông không hiểu.

Tôi chẳng bao giờ lần đến cùng được bí mật của Brod. Và Kafka? Ông đã nghĩ gì? Trong nhật ký của mình viết năm 1911, ông kể: một hôm, cả hai, họ đến thăm một họa sỹ lập thể, Willi Nowak, ông này vừa hoàn thành một loạt chân dung Brod, in litô; theo lối như ta đã biết ở Picasso, bức vẽ thứ nhất còn giống, trong khi các bức khác, Kafka nói, càng về sau càng xa với nguyên mẫu, để cuối cùng đi đến một thứ trừu tượng cùng cực. Brod lúng túng; ông không thích những bức vẽ ấy, trừ bức đầu, bức hiện thực, trái lại, khiến ông rất thích, bởi vì, Kafka viết với một chút mỉa mai âu yếm, "ngoài cái giống ông ra, lại còn có thêm những nét cao quý và bình thản quanh miệng và mắt..."

Brod hiểu chủ nghĩa lập thể cũng kém như hiểu Kafka và Janacek. Trong khi làm tất cả để giải thoát họ ra khỏi sự cô lập xã hội, ông lại xác nhận sự cô đơn mỹ học của họ. Bởi lòng trung thành của ông đối với họ có nghĩa là: ngay cả những người yêu mến họ, tức thuận lợi hơn cả trong việc hiểu họ, cũng xa lạ với nghệ thuật của họ.

6.

Tôi luôn sửng sốt về sự ngạc nhiên do cái quyết định (người ta bảo như vậy) của Kafka muốn hủy hết toàn bộ tác phẩm của mình, gây ra. Cứ như một quyết định như vậy là phi lý một cách tiên nghiệm rồi. Cứ như một tác giả không thể có đủ lý do để mang theo cùng mình tác phẩm của mình

trong chuyến ra đi cuối cùng.

Quả vậy, có thể đến lúc tổng kết tác giả nhận ra rằng mình không còn yêu các cuốn sách của mình nữa. Và không muốn bỏ lại đằng sau mình cái tượng đài buồn thảm này của sự thất bại. Tôi biết, tôi biết, anh sẽ phản đối ông ta rằng ông đã lầm, ông khuyu xuống vì một suy thoái bệnh hoạn, nhưng những lời khích lệ của anh chẳng có ý nghĩa gì. Chính ông ấy ở trong nhà của ông ấy là tác phẩm của ông ấy, chứ không phải anh, bạn thân mến ạ!

Lý lẽ có thể chấp nhận khác: tác giả vẫn yêu tác phẩm của mình nhưng ông không yêu cái thế giới này. Ông không thể chịu đựng được ý nghĩ bỏ tác phẩm của ông lại đây phó mặc cho cái tương lai mà ông thấy là đáng ghét.

Và còn một tình thế giả định nữa: tác giả vẫn yêu tác phẩm của mình và chẳng thèm quan tâm đến tương lai của thế giới, nhưng từng có kinh nghiệm của chính mình với công chúng rồi, ông đã hiểu cái hào huyền của nghệ thuật, tình trạng không được thấu hiểu không thể tránh khỏi của số phận ông, sự không được thấu hiểu (không phải là sự đánh giá thấp, tôi không nói những kẻ hợm mình) mà ông đã phải chịu đựng suốt đời và không muốn chịu đựng nữa sau khi chết (và chẳng, có thể chỉ có sự ngăn ngại của cuộc sống mới khiến cho các nghệ sỹ không hiểu được đến cùng tính hào huyền của công việc của mình và tổ chức cho kịp thời sự lãng quên đối với tác phẩm của mình và đối với chính mình).

Tất cả những cái đó, chẳng phải là những lý lẽ có thể chấp nhận được sao? Đúng chứ. Tuy nhiên đây không phải là những lý do của Kafka: ông có ý thức về giá trị của những gì ông viết, ông không có sự kinh tởm công khai nào đối với thế giới, và, quá trẻ và gần như vô danh, ông không có những kinh nghiệm xấu đối với công chúng, hầu như chẳng có kinh nghiệm gì cả.

7.

Di chúc của Kafka: không phải di chúc theo nghĩa pháp lý chính xác; thực ra là hai lá thư riêng; và thậm chí cũng không thật sự là thư vì chúng chưa bao giờ được gửi đi. Brod, người thực hiện di chúc của Kafka, đã tìm thấy chúng sau cái chết của bạn ông, năm 1924, trong một ngăn kéo cùng với

một đồng giấy tờ khác: một bức, viết bút mực, gấp lại với địa chỉ của Brod, bức kia, chi tiết hơn, viết bút chì. Trong Lời bạt lần xuất bản thứ nhất cuốn Vụ án Brod giải thích: "... năm 1921, tôi nói với bạn tôi là tôi có viết một bản di chúc trong đó tôi có yêu cầu anh hủy đi một số vật nào đó (dieses und jenes vernichten), xem lại một số cái khác, v.v. Lúc đó, chỉ cho tôi mẫu giấy viết bút mực mà về sau người ta tìm thấy trong văn phòng của anh, Kafka bảo tôi: "Bản di chúc của tôi sẽ rất đơn giản: tôi yêu cầu anh đốt tất cả." Tôi còn nhớ chính xác câu tôi trả lời anh: "[...] tôi báo trước với anh là tôi sẽ không làm điều đó." Gợi lại kỷ niệm ấy, Brod biện bạch cho việc ông đã làm trái lại nguyện vọng di chúc của bạn ông; Kafka, ông viết tiếp, "biết rõ sự sùng bái cuồng tín của tôi đối với từng từ của ông"; như vậy ông biết ông sẽ không được vâng lời và ông "lẽ ra phải chọn một người thực hiện di chúc khác nếu những sự chuẩn bị của ông có tính nghiêm túc tối hậu và vô điều kiện". Nhưng có thật chắc thế không? Trong di chúc của chính mình, Brod yêu cầu Kafka "hủy đi một số vật nào đó"; vậy tại sao Kafka lại không thấy yêu cầu một việc giống như vậy với Brod là chuyện bình thường? Và nếu Kafka thật sự biết rằng mình sẽ không được vâng lời, tại sao ông còn viết bức thư thứ hai bằng bút chì, sau cuộc nói chuyện năm 1921, trong đó ông phát triển và nói rõ hơn cái quyết định của ông? Nhưng thôi ta hãy bỏ qua: chẳng bao giờ ta có thể biết được hai người bạn trẻ ấy đã nói với nhau những gì về chuyện đó, và chẳng, cũng chẳng phải là chuyện cấp bách nhất đối với họ, bởi không ai trong hai người, nhất là Kafka, bấy giờ có thể tự coi là đặc biệt bị đe dọa bởi sự bất tử.

Người ta thường bảo: nếu Kafka thật sự muốn hủy những gì ông đã viết, thì tự ông đã hủy chúng. Nhưng bằng cách nào? Các bức thư của ông thuộc sở hữu của những người trao đổi thư từ với ông (tự ông không giữ bất cứ bức thư nào ông đã nhận được). Còn các cuốn nhật ký, đúng là ông có thể đốt chúng đi. Nhưng đây là những cuốn nhật ký làm việc (những cuốn sổ tay đúng hơn là nhật ký), chúng còn có ích cho ông khi ông còn viết, và ông viết cho đến những ngày cuối cùng của ông. Cũng có thể nói như vậy về các tác phẩm văn xuôi dở dang của ông. Dở dang một cách không thể cứu chữa được, chúng chỉ dở dang trong trường hợp ông chết; suốt đời ông, ông

luôn có thể trở lại với chúng. Ngay một truyện ngắn mà ông thấy là hỏng cũng không vô ích đối với một nhà văn, nó có thể dùng làm chất liệu cho một truyện ngắn khác. Nhà văn chẳng có lý do gì để hủy cái ông đã viết ra khi ông không phải đang hấp hối. Nhưng khi ông hấp hối Kafka không còn ở nhà mình, ông ở nhà điều dưỡng và ông không thể hủy cái gì hết, ông chỉ có thể trông cậy một người bạn giúp. Và chẳng có nhiều bạn, cuối cùng chỉ có mỗi một người, ông trông cậy ở anh.

Người ta cũng bảo: muốn hủy tác phẩm của mình đi, đấy là một cử chỉ bệnh lý. Trong trường hợp đó, việc không tuân theo ý muốn của Kafka người tiêu hủy trở thành sự trung thành đối với Kafka kia, người sáng tạo. Đến đây, ta chạm tới điều đối trá lớn nhất của cái huyền thuyết bao quanh bản di chúc của ông: Kafka không muốn hủy tác phẩm của mình. Ông nói trong bức thư thứ hai hoàn toàn rõ ràng: "Trong tất cả những gì tôi đã viết, chỉ các cuốn sách sau đây là có giá trị (gelten): Bản án, Người lái xe, Hóa thân, Trại trừng giới, Một thầy thuốc nông thôn và một truyện ngắn: Một nhà vô địch nhịn ăn (mấy bản Trầm tư có thể để lại, tôi không muốn ai phải tốn công đem nghiền chúng ra, nhưng không nên in lại bất cứ cái gì trong đó)." Như vậy, không những Kafka không từ bỏ tác phẩm của mình, mà ông còn làm một bản tổng kết, cố tách những gì cần để lại (những gì có thể in lại) với những gì không đáp ứng đòi hỏi của ông; một nỗi buồn, một sự nghiêm khắc, nhưng chẳng hề có chút điên rồ, chẳng chút mù quáng vì tuyệt vọng trong sự phán xét của ông: ông thấy tất cả các sách đã in của ông là có giá trị, trừ cuốn đầu tiên, Trầm tư, hẳn ông coi là chưa chín (khó phản đối ông). Sự từ chối của ông không tất yếu bao gộp tất cả những gì chưa xuất bản bởi ông xếp vào số những tác phẩm có giá trị cả truyện ngắn Một nhà vô địch nhịn ăn là tác phẩm, khi ông viết bức thư của ông, còn ở dạng bản thảo. Về sau, ông còn thêm vào đấy ba truyện ngắn (Nỗi đau đầu tiên, Một người đàn bà bé nhỏ, Joséphine nữ ca sỹ) để làm thành một cuốn sách; ông đã sửa bản in cuốn sách này ở nhà điều dưỡng, trước khi chết: bằng chứng gần như thống thiết rằng Kafka chẳng dính dáng gì đến huyền thuyết về người tác giả muốn hủy diệt tác phẩm của mình.

Mong muốn hủy bỏ như vậy chỉ bao gộp hai loại bản viết, được giới hạn rõ

ràng:

trước hết, đặc biệt nhấn mạnh: các bản viết riêng tư: thư từ, nhật ký;

thứ đến: các truyện ngắn, các tiểu thuyết mà ông không thành công, theo nhận định của ông, trong việc hoàn thiện.

8.

Tôi nhìn một khung cửa sổ, ở trước mặt. Buổi tối ánh sáng bật lên. Một người đàn ông bước vào phòng. Đầu cúi xuống, ông đi bách bộ; thỉnh thoảng ông đưa tay vuốt tóc. Rồi, đột ngột, ông nhận ra là căn phòng có đèn sáng và người ta có thể nhìn thấy ông. Bằng một cử chỉ đột ngột ông kéo rèm lại. Tuy nhiên, đâu có phải ông đang làm bạc giả; ông chẳng có gì cần phải che giấu cả trừ chính ông, cách ông bước đi trong phòng, cách ông ăn mặc xuềnh xoàng, cách ông vuốt tóc. Sự thoải mái của ông được điều kiện hóa bằng sự tự do không bị ai nhìn thấy của ông.

Nỗi thẹn là một trong những khái niệm - chìa khóa của thời hiện đại, là thời đại cá nhân chủ nghĩa, ngày nay đang xa rời chúng ta một cách khó nhận thấy. Nỗi thẹn: phản ứng biểu bì nhằm bảo vệ đời sống riêng tư của mình; nhằm đòi hỏi một tấm rèm trên một khung cửa sổ; nhằm nhấn mạnh rằng một bức thư gửi cho A không bị đọc bởi B. Một trong những tình thế sơ đẳng của bước chuyển sang tuổi trưởng thành, một trong những xung đột đầu tiên với bố mẹ là việc đòi phải có một cái ngăn kéo để đựng các bức thư và các cuốn sổ tay của mình, đòi một cái ngăn kéo có khóa; người ta đi vào tuổi trưởng thành bằng cuộc nổi dậy của nỗi thẹn.

Một sự không tương cách mạng xưa cũ, phát-xít hay cộng sản: cuộc sống không có bí mật, trong đó đời sống công cộng và đời sống riêng tư chỉ là một. Giấc mơ siêu thực thân thiết với Breton: ngôi nhà bằng kính, ngôi nhà không có rèm che ở đó con người sống dưới mắt mọi người. Ôi, vẻ đẹp của sự trong suốt! Thực hành duy nhất thành công của giấc mơ ấy: một xã hội hoàn toàn do cảnh sát kiểm soát.

Tôi nói đến cái xã hội ấy trong cuốn Nhẹ tênh cái kiếp nhân sinh: Jan Prochazka, nhân vật lớn của Mùa xuân Praha, sau cuộc xâm lược của người Nga năm 1968, trở thành một con người bị giám sát chặt chẽ. Bây giờ ông

hay đi lại với một người chống đối khác, giáo sư Vaclav Cerny, mà ông thích cùng nhau uống rượu và trò chuyện. Tất cả các cuộc nói chuyện đều bị bí mật ghi âm và tôi ngờ rằng hai người bạn có biết chuyện đó và chẳng thèm đếm xỉa. Nhưng một hôm, vào năm 1970 hay 1971, muốn làm mất uy tín Prochazka, cảnh sát cho phát làm nhiều buổi các cuộc trò chuyện ấy lên đài phát thanh. Về phía cảnh sát, đó là một hành động táo bạo và chưa từng có. Và, điều đáng ngạc nhiên, họ suýt thành công; ngay lập tức Prochazka bị mất uy tín: bởi vì, trong chỗ thân tình, người ta nói đủ thứ chuyện, người ta nói xấu những người bạn, người ta nói tục, người ta không nghiêm túc, người ta kể những chuyện đùa bất nhã, người ta lặp lại nhau, người ta đùa cợt với người đối thoại của mình bằng cách làm cho họ khó chịu với những điều kỳ quặc, người ta có những tư tưởng tà thuyết mà người ta không thú nhận công khai, v.v. Chắc chắn tất cả chúng ta đều hành động như Prochazka, trong chỗ thân tình chúng ta nói xấu những người bạn của chúng ta, chúng ta nói những từ tục tĩu; ứng xử ở chỗ riêng tư khác với khi ở giữa công chúng là kinh nghiệm hiển nhiên nhất của mỗi người, là cái nền tảng trên đó diễn ra cuộc sống của cá nhân; rất kỳ lạ, là sự hiển nhiên đó cứ như là vô thức, không được thú nhận, không ngừng bị che khuất bởi những điều mơ tưởng trữ tình về ngôi nhà bằng kính trong suốt, nó hiếm khi được hiểu như là giá trị quý nhất trong các giá trị mà ta phải bảo vệ. Cho nên chỉ dần dần (nhưng với một sự phản nộ càng lớn hơn) người ta mới nhận ra rằng vụ xì-căng-đan thực thụ không phải là các từ sổ sàng của Prochazka mà là việc xâm phạm cuộc sống của ông; họ nhận ra (như bằng một cú sốc) cái riêng tư và cái công cộng là hai thế giới khác nhau về bản chất và tôn trọng sự khác nhau đó là điều kiện không thể thiếu được để một con người có thể sống như một người tự do; rằng tấm rèm chia cách hai thế giới là không thể động đến và rằng những kẻ rút tấm rèm ấy đi là những tên tội phạm. Và vì bọn rút các bức rèm phục vụ cho một chế độ bị căm ghét, nên chúng bị nhất trí coi là những tên tội phạm đặc biệt đáng khinh bỉ. Khi, từ nước Tiệp Khắc đầy những micro ấy, tôi đến nước Pháp, tôi thấy trên cột một trang nhất một tờ tạp chí một bức ảnh lớn của Jacques Brel, bị những người chụp ảnh vây đồn trước cái bệnh viện nơi anh điều trị bệnh

ung thư đã phát triển nặng, đang cố che mặt mình đi. Và, đột nhiên tôi có cảm giác gập lại đúng cái ác đã khiến tôi chạy trốn khỏi đất nước tôi; tôi thấy việc phát thanh trên đài những cuộc chuyện trò của Prochazka và tấm ảnh một ca sỹ sắp chết đang phải che mặt mình đi đường như thuộc về cùng một thế giới; tôi tự nhủ rằng việc tiết lộ đời sống riêng tư của người khác, khi nó trở thành thói quen và quy tắc, đưa chúng ta vào một thời đại mà cuộc được thua lớn nhất là sự sống sót hay biến mất của cá nhân.

9.

Ở Ailen hầu như không có cây, và những cái cây có ở đó đều ở các nghĩa trang; cứ như không có những người chết mà không có cây, cứ như không có cây mà không có người chết. Người ta không trồng chúng bên cạnh mộ, như ở vùng trung Âu tình tứ, mà ngay chính giữa mộ để cho người đi qua buộc phải hình dung những cái rể, ở bên dưới, đâm xuyên qua thân thể. Tôi đi dạo cùng với Elvan D. trong nghĩa trang Reykjavik; ông dừng lại trước một nấm mộ nơi có một cái cây còn nhỏ; người ta mới chôn người bạn của ông, chưa đầy một năm trước; ông cao giọng nhắc lại kỷ niệm về bạn: cuộc sống riêng tư của anh có một bí mật, hẳn là về chuyện tình dục. "Vì những chuyện bí mật thường gợi lên một sự tò mò kích thích, vợ tôi, các con gái tôi, những người chung quanh tôi cứ đòi tôi nói với họ về chuyện đó. Đến mức, từ đó, quan hệ của tôi với vợ tôi xấu đi. Tôi không thể tha thứ cho bà về cái tính tò mò gây gổ của bà, bà thì lại không thể tha thứ cho sự im lặng của tôi, cho là tôi không tin bà". Rồi ông cười và: "Tôi chẳng lộ gì hết", ông nói. "Bởi vì tôi chẳng có gì để lộ cả. Tôi đã tự cấm mình không được muốn biết những bí mật của bạn tôi và tôi không biết chúng." Tôi lắng nghe ông, như bị mê hoặc: từ thời thơ ấu tôi đã nghe nói rằng bạn là người ta chia xẻ những điều bí mật và thậm chí là người có quyền, nhân danh tình bạn, đòi được biết các bí mật ấy. Đối với người bạn Ailen của tôi, tình bạn là khác: là làm một người gác cổng trước cánh cổng nơi bạn mình cất giấu cuộc sống riêng tư của anh; là làm người không bao giờ mở cánh cửa ấy ra; là người sẽ không cho phép bất cứ ai mở cánh cửa ấy.

10.

Tôi nghĩ đến đoạn cuối cuốn Vụ án: hai gã cúi xuống nhìn K. mà họ cắt cổ: "Đôi mắt tối sầm đi K. vẫn còn nhìn thấy họ, sát cạnh mặt anh, nghiêng đầu vào nhau, theo dõi cảnh chót: "Như một con chó!" K. nói; cứ như là nỗi thẹn còn sống sau anh ta."

Thế từ cuối cùng của cuốn Vụ án: nỗi thẹn. Hình ảnh cuối cùng: hai khuôn mặt lạ, sát cạnh mặt anh, gần như chạm vào mặt anh, theo dõi trạng thái riêng tư nhất của K., cơn hấp hối của anh. Trong thế từ cuối cùng, trong hình ảnh cuối cùng, tình thế cơ bản của toàn bộ cuốn tiểu thuyết được cô đọng lại: bất cứ lúc nào, cũng có thể bị với tới được trong phòng ngủ của mình; bị chén mất bữa ăn sáng của mình; ngày đêm, lúc nào cũng sẵn sàng để đi đến chỗ thăm vấn; thấy các rèm che cửa sổ của mình bị tịch thu; không được đi lại với những ai mình muốn; không còn tự mình thuộc về mình nữa; mất đi cái quy chế cá nhân. Sự biến đổi của một con người từ chủ thể thành khách thể ấy, ta cảm nhận nó như một nỗi thẹn.

Tôi không tin là khi yêu cầu Brod hủy thư từ của mình đi Kafka sợ người ta sẽ cho in nó ra. Một ý nghĩ như vậy khó lòng đến với ông. Những người làm xuất bản chẳng quan tâm đến các tiểu thuyết của ông, làm sao họ lại có thể quan tâm đến các bức thư của ông? Điều khiến ông muốn đốt chúng đi là nỗi thẹn, nỗi thẹn rất chi là sơ đẳng, không phải nỗi thẹn của một nhà văn mà là nỗi thẹn của một cá nhân bình thường, nỗi thẹn khi để cho những kẻ khác nhìn thấy những cái riêng tư của mình, nỗi thẹn bị biến thành khách thể, nỗi thẹn nó có thể "sống sót" sau ông. Vậy mà Brod đã công bố các bức thư của ông; ngay cả bức thư dài và đau buồn mà Kafka không bao giờ quyết định gửi cho bố và, nhờ có Brod, về sau bất cứ ai cũng có thể đọc, trừ người phải nhận thư. Theo tôi chẳng có gì bào chữa được cho sự vô ý tứ của Brod. Ông đã phản bội bạn mình. Ông đã hành động ngược lại ý nguyện của bạn, ngược lại ý nghĩa và tinh thần của ý nguyện đó, ngược với tính cách kín đáo của bạn mà ông biết rõ.

11.

Có một sự khác biệt về bản chất giữa, một bên, là tiểu thuyết và, bên kia,

các hồi ký, tiểu sử, tự thuật. Giá trị của một bản tiểu sử là ở cái mới và sự chính xác của các sự kiện có thật được tiết lộ. Giá trị của tiểu thuyết là ở chỗ phát lộ những khả năng cho đến lúc ấy còn bị che khuất của cuộc sống như nó vốn là vậy; nói cách khác, tiểu thuyết khám phá ra những gì được giấu kín trong mỗi chúng ta. Một trong những lời khen thường gặp đối với một cuốn tiểu thuyết là nói rằng: tôi nhận ra chính mình trong nhân vật của cuốn sách; tôi có cảm tưởng tác giả nói về tôi và biết rõ tôi; hoặc phàn nàn: tôi cảm thấy mình bị công kích, bị lột trần, bị làm nhục bởi cuốn tiểu thuyết này. Không bao giờ nên coi thường những phán xét đó, có vẻ như ngây ngô: đó là bằng chứng rằng cuốn tiểu thuyết đã được đọc với tư cách là tiểu thuyết.

Chính vì vậy cuốn tiểu thuyết ám chỉ (chúng nói đến những nhân vật có thật với ý định để cho người đọc nhận ra họ dưới những cái tên hư cấu) là một cuốn tiểu thuyết giả, là vật lập lờ về mỹ học, bản thiêu về đạo đức. Kafka được giấu dưới cái tên Garta! Anh phản đối tác giả: không đúng như vậy! Tác giả: tôi đâu có viết hồi ký, Garta là một nhân vật tưởng tượng! Và anh: với tư cách là nhân vật tưởng tượng, thì nó không giống thật, xấu xí, viết tồi! Tác giả: tuy nhiên đây không phải là một nhân vật như những nhân vật khác, nó cho phép tôi phát lộ ra những điều chưa từng biết về bạn tôi, Kafka! Anh: những phát lộ không chính xác! Tác giả: tôi đâu có viết hồi ký, Garta là một nhân vật tưởng tượng!... v.v.

Đương nhiên, mọi nhà tiểu thuyết đều muốn đều không đều hút lấy chất liệu từ trong cuộc sống của mình; có những nhân vật hoàn toàn được bịa ra, sinh ra từ mơ mộng thuần túy của tác giả, có những nhân vật được gợi ra từ một hình mẫu, đôi khi trực tiếp, thường hơn là gián tiếp, có những nhân vật được sinh ra từ một chi tiết duy nhất nhận xét được ở một ai đó, và tất cả đều phụ thuộc vào sự tự quan sát của tác giả, vào sự tự nhận thức của anh. Lao động của trí tưởng tượng biến đổi những cảm hứng và quan sát đó đến mức nhà tiểu thuyết quên mất chúng. Tuy nhiên trước khi xuất bản cuốn sách của mình, anh phải nghĩ đến việc làm cho người ta không thể tìm ra được cái chìa khóa có thể phát lộ ra chúng; trước hết vì sự tôn trọng tối thiểu đối với những người sẽ ngạc nhiên nhận ra những mảnh đời của họ

trong một cuốn tiểu thuyết, thứ đến là vì những chiếc chìa khóa (thật hay giả) ta đặt vào tay người đọc chỉ có thể khiến họ lạc lối; thay vì những phương diện chưa được biết của sinh tồn, họ lại đi tìm trong một cuốn tiểu thuyết những phương diện chưa biết trong cuộc đời tác giả; tất cả ý nghĩa của nghệ thuật tiểu thuyết sẽ bị triệt hạ, cũng giống như, chẳng hạn, vị giáo sư Mỹ nọ đã triệt hạ ý nghĩa ấy khi, được trang bị một chùm chìa khóa vạn năng, ông đã viết bản tiểu sử lớn của Hemingway:

Bằng sức mạnh của lối giải thích của ông, ông đã biến tác phẩm của Hemingway thành một cuốn tiểu thuyết duy nhất ám chỉ; cứ như ông đã lộn ngược nó lại, như lộn một cái áo: đột nhiên, chẳng ai nhận ra, các cuốn sách bị lộn ngược hết, và trên lớp lót, người ta trở mắt nhìn hau háu những sự kiện (có thật hay mạo xưng) của cuộc đời ông, những sự kiện vô nghĩa, đau buồn, tầm thường, ngu ngốc, ti tiện; tác phẩm cứ vậy mà rã ra, các nhân vật tưởng tượng biến thành những con người trong cuộc đời của tác giả và người viết tiểu sử khkhởi tổ vụ án đạo đức chống lại nhà văn: trong truyện ngắn, có một bà mẹ độc ác: đó chính là bà mẹ của Hemingway mà ông vu khống ở đây; trong một truyện ngắn khác có một người cha tàn bạo: đấy là Hemingway trả thù cha ông, lúc ông còn nhỏ cha ông đã để cho người ta cắt amidan của con mà không gây mê; trong truyện Một con mèo dưới cơn mưa nhân vật nữ không có tên tỏ ra không vừa lòng vì "người chồng có thói quy ngã và vô cá tính": đấy là Hadley, người vợ của Hemingway, đang than phiền; nhân vật nữ ở truyện Ngày hè là vợ của Dos Passos: Hemingway đã muốn quyến rũ bà mà không được, và trong truyện ngắn này ông đã hèn hạ lạm dụng bà bằng cách làm tình với bà dưới cái lót của một nhân vật; trong truyện Bên kia sông và dưới những hàng cây, một người lạ đi qua một quán bar, ông ta rất xấu trai: Hemingway tả vẻ xấu trai của Sinclair Lewis, ông này "bị tổn thương sâu sắc vì lối mô tả độc ác đó, đã chết ba tháng sau khi cuốn tiểu thuyết ra đời". Và cứ thế, cứ thế, hết chuyện đồ vậy này sang chuyện đồ vậy khác.

Từ xưa các nhà tiểu thuyết đã phải tự bảo vệ mình chống lại cơn cuồng nhiệt tiểu sử ấy, mà theo Marcel Proust, người đại diện - nguyên mẫu gốc là Sainte - Beuve với khẩu hiệu của ông ta: "Văn học không khác biệt, hay ít

ra không thể tách rời với phần còn lại của con người..." Như vậy hiểu một tác phẩm đòi hỏi trước hết phải biết con người, nghĩa là, Sainte - Beuve nói rõ hơn, biết cách trả lời một số câu hỏi, ngay cả khi chúng "có vẻ xa lạ với bản chất những tác phẩm của anh ta: anh ta nghĩ gì về tôn giáo? Cảnh tượng thiên nhiên tác động đến anh ta như thế nào? Anh ta cư xử như thế nào về khoản đàn bà, về khoản tiền nong? Anh ta giàu hay nghèo?; chế độ làm việc, cách thức sống hàng ngày của anh ta ra sao? Anh ta có thói tật gì, nhược điểm gì?" Phương pháp gần như là cảnh sát ấy, Proust bình luận, đòi hỏi nhà phê bình phải được trang bị tất cả các chỉ dẫn có thể có về một nhà văn, phải hợp tác với những người giao thiệp thư từ với ông ta, hỏi những người quen biết ông ta...

Tuy nhiên, được trang bị "tất cả các chỉ dẫn có thể có", Sainte - Beuve đã thành công trong việc không nhận ra được một nhà văn lớn nào cả trong thế kỷ của ông, không Balzac, không Stendhal, không cả Beaudelaire; nghiên cứu cuộc đời của họ, ông chắc chắn phải bỏ mất tác phẩm của họ bởi vì, Proust nói, "một cuốn sách là sản phẩm của một cái tôi khác với cái tôi mà ta biểu hiện ra trong các thói quen của ta, trong xã hội, trong các tật xấu của ta"; "cái tôi của nhà văn chỉ hiện ra trong các cuốn sách của anh ta".

Cuộc luận chiến của Proust chống lại Sainte - Beuve có một tầm quan trọng căn bản. Cần chú ý: Proust không chê trách Sainte - Beuve đã phóng đại; ông không tố giác các ranh giới của phương pháp Sainte - Beuve; phán xét của ông là tuyệt đối: phương pháp ấy mù trước cái tôi khác của tác giả; mù trước ý chí mỹ học của anh ta; xung khắc với nghệ thuật; chống lại nghệ thuật; ghét nghệ thuật.

12.

Tác phẩm của Kafka được xuất bản ở Pháp thành 40 tập. Tập hai: truyện kể và các đoạn văn kể chuyện; nghĩa là: tất cả những gì Kafka đã xuất bản suốt đời ông, cộng với tất cả những gì tìm thấy trong các ngăn kéo của ông: những truyện kể không xuất bản, chưa viết xong, phác thảo, những cái mới phác ra, bản viết bỏ đi hay bỏ dở. Sắp xếp tất cả những cái đó theo thứ tự nào? Người xuất bản dựa theo hai nguyên tắc: 1) tất cả văn xuôi kể chuyện,

không phân biệt tính chất, thể loại, mức độ hoàn thành, đều được đặt trên cùng một bình diện và 2) sắp theo thứ tự biên niên, nghĩa là thứ tự thời gian ra đời.

Do vậy không có cái nào trong ba tập truyện ngắn chính Kafka đã tập hợp và cho xuất bản (Trăm tư, Một thầy thuốc nông thôn, Một nhà vô địch nhịn ăn) được giới thiệu ở đây đúng như trong hình thức chính Kafka đã tạo ra nó; các tập ấy đã biến mất; các tác phẩm văn xuôi riêng biệt đã gộp thành các tập ấy được phân rải ra giữa những tác phẩm văn xuôi khác (giữa các phác thảo, các mẫu văn, v.v) theo nguyên tắc biên niên; 800 trang văn xuôi của Kafka như vậy trở thành một dòng chảy trong đó mọi thứ tan hòa vào nhau, một dòng chảy không phân biệt như chỉ có nước mới có thể như vậy, nước chảy và kéo theo nó cái tốt lẫn cái xấu, cái đã hoàn thành lẫn cái dở dang, cái hay cái dở, phác thảo lẫn tác phẩm.

Brod đã từng tuyên bố sự "sùng bái cuồng tín" với mỗi từ của Kafka. Những người xuất bản tác phẩm của Kafka cũng biểu lộ một sự sùng bái tuyệt đối như vậy đối với tất cả những gì vị tác giả của họ từng chạm tay vào. Nhưng phải hiểu cái bí mật của sự sùng bái tuyệt đối: nó đồng thời, và tất yếu, là sự phủ nhận tuyệt đối ý chí mỹ học của tác giả. Bởi vì ý chí mỹ học biểu hiện cả bằng cái tác giả đã viết ra cũng như cái anh đã xóa bỏ đi. Xóa bỏ đi một đoạn còn đòi hỏi ở anh nhiều tài năng, nhiều văn hóa, nhiều sức mạnh sáng tạo hơn là viết ra nó. Vậy nên cho xuất bản những gì tác giả đã xóa bỏ đi là hành vi cưỡng bức cũng hết như kiểm duyệt mất những gì anh ta quyết định giữ lại.

Điều có hiệu lực đối với các chỗ xóa bỏ trong cỡ vi mô của một tác phẩm riêng thì cũng có hiệu lực đối với một bộ tác phẩm toàn tập. ở đây cũng vậy, đến lúc tổng kết, do những yêu cầu mỹ học, tác giả thường gạt đi những gì ông không vừa lòng. Claude Simon không cho phép in lại những cuốn sách đầu tiên của ông. Faulkner tuyên bố rõ ràng không muốn để lại một dấu vết nào "ngoài những cuốn sách đã in", nói cách khác, không một chút gì trong những thứ bọn bới giở rác sẽ tìm thấy sau khi ông chết. Như vậy ông cũng yêu cầu đúng như Kafka và cũng được tuân lời đúng như vậy: người ta đã đem xuất bản tất cả những gì người ta moi ra được. Tôi

mua bản Giao hưởng số 1 của Mahler do Seiji Ozawa chỉ huy. Bản giao hưởng gồm 4 chương này thoát đầu có 5 chương, nhưng sau lần biểu diễn đầu tiên Mahler đã dứt khoát gạt bỏ chương hai mà ta không tìm thấy ở bất cứ dàn bè in nào. Ozawa đã đưa nó trở vào trong bản giao hưởng; như vậy cuối cùng ai cũng có thể hiểu Mahler thật đã rất sáng suốt khi gạt bỏ nó đi. Có nên kể tiếp không? Danh sách này bất tận.

Cái cách người ta xuất bản toàn bộ tác phẩm Kafka ở Pháp chẳng làm ai khó chịu; nó đáp ứng tinh thần thời đại: "Kafka cần được đọc toàn vẹn", người xuất bản giải thích, "trong những cách thức biểu hiện khác nhau của ông, không cách thức nào có thể yêu sách một phẩm giá lớn hơn những cách thức khác. Hậu thế là chúng ta đã quyết định như vậy; đây là một nhận định mà người ta ghi nhận và ta phải chấp nhận. Đôi khi người ta còn đi xa hơn: không chỉ từ chối mọi hệ tôn ti giữa các thể loại, người ta còn phủ nhận là có tồn tại các thể loại, người ta khẳng định rằng ở mọi chỗ Kafka đều nói một hành ngôn như nhau. Cuối cùng với ông một trường hợp người ta từng đi tìm khắp nơi và từng luôn hy vọng sẽ trở thành hiện thực, là sự trùng hợp hoàn toàn giữa sống và biểu hiện văn học."

"Trùng hợp hoàn toàn giữa sống và biểu hiện văn học". Chẳng qua là một dị bản của khẩu hiệu Sainte - Beuve: "Văn học không thể tách rời với tác giả của nó." Khẩu hiệu nhắc ta nhớ lại: "Sự thống nhất giữa cuộc đời và tác phẩm." Và nó gợi nhớ tới cái công thức nổi tiếng được gán một cách sai lầm cho Goethe: "Cuộc đời như một tác phẩm nghệ thuật." Cái thành ngữ ma thuật đó vừa là chuyện hai năm rõ mười (đương nhiên, cái con người làm không thể tách rời khỏi anh ta) vừa là phản - chân lý (có thể tách rời hay không, thì sáng tạo cũng vượt khỏi đời sống), vừa là sáo rỗng trữ tình (sự thống nhất giữa cuộc đời và tác phẩm "mãi tìm kiếm và hy vọng ở khắp nơi" hiện ra như là trạng thái lý tưởng, không tưởng, thiên đường đã bị mất cuối cùng tìm lại được, song, nhất là, chúng làm lộ ra cái ý muốn từ chối quy chế tự trị của nghệ thuật, đẩy lùi nó lại đúng ở nơi tại đó nó nảy sinh, trong cuộc đời của tác giả, pha loãng nó ra trong cuộc đời đó, và như vậy phủ nhận lý do tồn tại của nó (nếu một cuộc đời có thể là tác phẩm nghệ thuật, vậy thì còn cần những tác phẩm nghệ thuật để làm gì?). Người ta coi

thường cái thứ tự mà Kafka đã quyết định xếp nối tiếp các truyện ngắn trong các tuyển tập của ông, bởi vì chỉ có cách nối tiếp do chính cuộc sống quy định mới đáng kể. Người ta có cảm thấy Kafka nghệ sỹ khiến ta lúng túng với cái mỹ học tầm tối của ông, bởi người ta muốn Kafka thống nhất giữa sống và viết, cái ông Kafka từng có một mối quan hệ khó khăn với cha mình và không biết ăn ở với đàn bà ra sao đây. Herman Broch đã phản đối khi người ta đặt tác phẩm của ông trong ngữ cảnh nhỏ với Svevo và Hofmannsthal. Kafka tội nghiệp, ngay cả cái ngữ cảnh nhỏ đó người ta cũng chẳng chịu nhượng cho ông. Khi nói về ông, người ta không nhắc đến Hofmannsthal, cũng chẳng nhắc đến Mann, Musil, Broch; người ta chỉ để lại cho ông có mỗi cái ngữ cảnh duy nhất: Felice, người cha, Milena, Dora; ông bị đẩy trở về trong cái ngữ cảnh - mini - mini tiểu sử của ông, xa lắc lịch sử tiểu thuyết, rất xa nghệ thuật.

13.

Thời hiện đại đã lấy con người, cá nhân, một cái tôi biết suy nghĩ làm nền tảng của tất cả. Quan niệm mới đó về thế giới cũng đưa đến quan niệm mới về tác phẩm nghệ thuật. Nó trở thành biểu hiện độc đáo của một cá nhân duy nhất. Chính là ở trong nghệ thuật mà chủ nghĩa cá nhân của thời hiện đại trở thành hiện thực, được khẳng định, tìm ra biểu hiện của mình, sự tôn phong của mình, vinh quang của mình, tượng đài của mình.

Nếu một tác phẩm là sự phát xuất của một cá nhân và tính đơn nhất của nó, thì sẽ là logic việc sinh linh đơn nhất đó, tức là tác giả, có tất cả các quyền đối với tất cả những gì là phát xuất đặc quyền từ anh. Sau một quá trình dài kéo dài từ nhiều thế kỷ, các quyền ấy mang một hình thức quyết định có tính pháp chế trong cách mạng Pháp, cuộc cách mạng này công nhận sở hữu tài sản văn học là "sở hữu thiêng liêng nhất, riêng tư nhất trong tất cả các sở hữu tài sản".

Tôi nhớ lại thời tôi bị mê hoặc vì âm nhạc dân gian Moravia: vẻ đẹp của các thể thức giai điệu; tính độc đáo của các ẩn dụ. Những bài hát ấy, chúng được sinh ra như thế nào? Một cách tập thể? Không; nghệ thuật này từng có những người sáng tạo cá nhân của nó, các nhà thơ và các nhà soạn nhạc ở

làng của nó, nhưng, một khi sáng tạo của mình được thả ra giữa thế giới rồi thì họ không còn có khả năng nào theo dõi và bảo vệ nó chống lại những thay đổi, những biến dạng, những ẩn dụ vĩnh cửu nữa. Lúc bấy giờ tôi rất gần với những người coi cái thế giới không có sở hữu tài sản nghệ thuật này là một thứ cõi thiên đường; một cõi thiên đường trong đó thơ được làm bởi mọi người và cho mọi người.

Tôi nhắc lại kỷ niệm đó để nói rằng nhân vật lớn của Thời Hiện Đại, người tác giả, chỉ nổi lên dần dần qua những thế kỷ gần đây, và rằng, trong lịch sử nhân loại, thời đại của các quyền tác giả là một khoảnh khắc thoáng qua, ngắn ngủi như một ánh chớp ma-nê. Tuy nhiên, không có uy thế của tác giả và của các quyền của họ thì không thể hình dung được sự cất cánh lớn của nghệ thuật châu Âu những thế kỷ gần đây, và cùng với nó là niềm vinh quang lớn nhất, hay cũng có thể duy nhất bởi vì, cần nhớ lại rằng, không phải vì các vị tướng lĩnh và các nhà lãnh đạo nhà nước của mình mà châu Âu được khâm phục, ngay cả đối với những người nó từng làm cho phải đau khổ.

Trước khi quyền tác giả trở thành luật, cần phải có một trạng thái tinh thần sẵn sàng tôn trọng người tác giả. Cái trạng thái tinh thần được hình thành chậm chạp qua nhiều thế kỷ ấy, ngày nay tôi thấy hình như nó đang tan rã. Nếu không, thì người ta không thể đẽo cho một cái quảng cáo giấy vệ sinh bằng những phách rút từ một bản giao hưởng của Brahms. Hay cho xuất bản và được nhiệt liệt hoan nghênh những bản cải biên rút ngắn các tiểu thuyết của Stendhal. Nếu trạng thái tinh thần biết tôn trọng tác giả còn tồn tại, thì người ta sẽ hỏi: Brahms sẽ có bằng lòng không? Stendhal sẽ có nổi giận không?

Tôi tìm hiểu bản khởi thảo mới luật quyền tác giả: các vấn đề của nhà văn, nhà soạn nhạc, họa sỹ, nhà thơ, nhà tiểu thuyết chỉ chiếm một phần nhỏ, phần lớn văn bản là nói về nền đại công nghiệp gọi là nghe nhìn. Không thể chối cãi rằng nền công nghiệp mênh mông đó đòi hỏi những luật chơi hoàn toàn mới. Bởi vì tình thế đã thay đổi: cái mà người ta vẫn khăng khăng gọi là nghệ thuật càng ngày càng ít là "biểu hiện của một cá nhân độc đáo và đơn nhất". Làm sao người viết kịch bản cho một cuốn phim giá nhiều triệu

đô-la có thể khoe các quyền về tinh thần của mình (nghĩa là quyền không cho người khác động chạm đến những gì anh viết) khi, tham gia vào sự sáng tạo này có cả một tiểu đoàn những con người khác cũng tự coi mình là tác giả và các quyền tinh thần của họ giới hạn lẫn nhau; và làm sao có thể yêu sách bất cứ điều gì trái với ý muốn của nhà sản xuất, không phải là tác giả, nhưng chắc chắn là ông chủ thật sự của bộ phim.

Dù quyền của mình không bị giới hạn, các tác giả của các nghệ thuật theo kiểu xưa lập tức rơi vào một thế giới trong đó quyền tác giả đang mất đi vầng hào quang xưa của nó. Trong bầu khí hậu mới đó, những kẻ vi phạm các quyền tinh thần của các tác giả (những người cải biên tiểu thuyết; những kẻ bôi giở rác vơ lấy các sách xuất bản gọi là có tính chất phê bình tác phẩm của các tác giả lớn; ngành quảng cáo làm bại hoại di sản hàng ngàn năm trong nước bọt màu hồng; các tạp chí tái bản bất cứ thứ gì họ muốn không cần xin phép; các nhà sản xuất can thiệp vào tác phẩm của các nhà điện ảnh; những người đạo diễn đối xử với các tác phẩm một cách tự do cho đến nỗi chỉ có một kẻ điên mới còn có thể viết cho sân khấu, v.v) trong trường hợp xung đột sẽ được dư luận khoan dung trong khi người tác giả đòi hỏi các quyền tinh thần của mình sẽ có nguy cơ bị công chúng không có cảm tình và chỉ được một sự hỗ trợ về pháp lý vờ vịt bởi vì ngay những kẻ canh giữ luật pháp cũng không thể làm ngơ với tinh thần thời đại.

Tôi nghĩ đến Stravinski. Đến nỗ lực khổng lồ của ông để giữ lấy toàn bộ tác phẩm của ông trong diễn xuất của chính ông như là một thứ bản vị không thể phá hủy. Samuel Beckett cũng ứng xử như vậy: ông kèm theo văn bản các vở kịch của ông những chỉ dẫn sân khấu ngày càng chi tiết và đòi hỏi (trái ngược với kiểu cho phép thông thường) chúng phải được tuân thủ chặt chẽ; ông thường dự các buổi tập để có thể phê chuẩn cách đạo diễn, và đôi lúc, tự ông làm lấy; ông thậm chí còn cho xuất bản thành sách các ghi chú cho việc dựng vở Tàn cuộc bằng tiếng Đức, để cho nó được xác định mãi mãi. Người xuất bản tác phẩm của ông và là bạn ông, Jérôme Lindon, chăm lo cho việc ý nguyện tác giả của ông phải được tôn trọng, cả sau khi ông chết, nếu cần cả trước tòa án.

Nỗ lực tối đa để cho một tác phẩm có được diện mạo cuối cùng, hoàn chỉnh toàn vẹn và được tác giả kiểm soát như vậy, chưa từng thấy trong lịch sử. Cứ như Stravinski và Beckett không chỉ muốn bảo vệ tác phẩm của mình chống lại thực tế thông thường của những vụ làm biến dạng, mà còn chống lại một tương lai ngày càng ít sẵn sàng tôn trọng một văn bản hay một dàn bệ; cứ như các ông nêu ra tấm gương, tấm gương cuối cùng của quan niệm tối cao về tác giả, về người tác giả đòi hỏi phải thực hiện toàn bộ các ý nguyện của mình.

14.

Kafka đã gửi bản thảo cuốn Hóa thân của ông cho một tờ tạp chí mà người biên tập, Robert Musil, sẵn sàng cho in với điều kiện tác giả rút ngắn nó lại (Ôi! Những cuộc gặp gỡ đáng buồn giữa các nhà văn lớn!). Phản ứng của Kafka lạnh lùng và cũng dứt khoát như Stravinski đối với Ansermet. Ông có thể chịu đựng ý nghĩ không được in nhưng ý nghĩ được in và bị cắt xén đối với ông là không thể chịu nổi. Quan niệm của ông về tác giả cũng tuyệt đối như quan niệm của Stravinski và của Beckett, nhưng nếu hai ông này đã ít nhiều thành công trong việc áp đặt quan niệm của mình, thì Kafka lại thất bại. Trong lịch sử quyền tác giả, thất bại ấy là một bước ngoặt.

Khi Brod cho xuất bản, năm 1925, trong Lời bạt cho lần xuất bản thứ nhất cuốn Vụ án, hai lá thư được coi như là di chúc của Kafka, ông đã giải thích rằng Kafka biết rõ rằng ý nguyện của mình sẽ không được thực hiện. Cứ cho là Brod nói đúng, rằng quả là hai lá thư đó không chỉ là một cử chỉ bức bối đơn giản, và về vấn đề một vụ xuất bản có thể có sau khi chết (rất ít khả năng) đối với những gì Kafka đã viết, mọi sự đã rõ ràng giữa hai người bạn; trong trường hợp đó, Brod, người thực hiện di chúc, có thể nhận toàn bộ trách nhiệm về mình và cho xuất bản cái gì ông thấy cần; trong trường hợp đó ông chẳng có nghĩa vụ đạo đức nào phải cho chúng ta biết ý nguyện của Kafka, cái ý nguyện, theo ông, không có hiệu lực hay đã quá thời.

Tuy nhiên ông đã vội vàng cho xuất bản các lá thư "di chúc" đó và làm cho nó có tiếng vang đến mức tối đa; quả thực, ông đang sáng tạo nên tác phẩm lớn nhất của đời ông, huyền thoại về Kafka của ông, mà một trong những lá

bài chủ yếu chính là cái ý nguyện đó, độc nhất trong lịch sử, ý nguyện của một tác giả muốn hủy toàn bộ tác phẩm của mình. Và Kafka được khắc sâu trong ký ức công chúng đúng như vậy. Phù hợp với những gì Brod muốn ta tin trong cuốn tiểu thuyết thần thoại của ông ở đó, chẳng có chút biến thái nào hết, Garta - Kafka muốn hủy tất cả những gì ông đã viết; vì sự không thỏa mãn về nghệ thuật của ông? ồ không, ông Kafka của Brod là một nhà tư tưởng tôn giáo; hãy nhớ lại ông ta: muốn "sống niềm tin của mình", chứ không phải tuyên bố nó, Garta không coi trọng gì lắm các tác phẩm của mình, là "những bậc thang nghèo nàn có nhiệm vụ giúp ông leo lên đến đỉnh". Nowy - Brod, bạn ông, từ chối làm theo lời ông bởi vì đầu những gì Garta viết chỉ là "những tiểu luận đơn giản" đi nữa, thì chúng vẫn có thể giúp những "con người lang thang giữa đêm tối" trong cuộc tìm kiếm "điều thiện ở trên cao và không gì thay thế được".

Với "di chúc" của Kafka, truyền thuyết lớn về thánh Kafka - Garta đã được sinh ra, và cùng với nó cả một truyền thuyết nhỏ về nhà tiên tri Brod của ông, với một lòng trung thực thống thiết, công bố công khai ý nguyện cuối cùng của bạn mình đồng thời thổ lộ vì sao, nhân danh những nguyên lý rất cao, ("điều thiện ở trên cao và không gì thay thế được") ông đã quyết định không làm theo lời bạn. Nhà kể chuyện thần thoại đã thắng vụ đánh cược của mình. Hành vi của ông được nâng lên hàng cử chỉ lớn đáng để noi theo. Bởi, ai có thể nghi ngờ lòng trung thành của Brod đối với bạn ông? Và ai dám nghi ngờ giá trị mỗi câu, mỗi từ, mỗi âm tiết Kafka đã để lại cho nhân loại?

Như vậy Brod đã sáng tạo nên tấm gương cho người ta noi theo về sự không tuân lời đối với những người bạn đã chết; một pháp chế cho những ai muốn bỏ qua ý nguyện cuối cùng của một tác giả hay tiết lộ những bí mật riêng tư nhất của ông ta.

15.

Về các truyện ngắn và tiểu thuyết không hoàn thành, tôi sẵn lòng chấp nhận rằng chúng phải khiến mọi người thực hiện di chúc lâm vào một tình thế khá lúng túng. Bởi vì trong số những tác phẩm có tầm quan trọng khác

nhau đó có ba cuốn tiểu thuyết; và Kafka không viết gì lớn hơn ba cuốn tiểu thuyết ấy. Tuy nhiên chẳng có gì là không bình thường khi ông đã xếp chúng vào cột những thất bại, do chúng còn dở dang; một tác giả khó tin rằng giá trị của tác phẩm mình đã không thể hoàn thành là đã có thể nhận ra được hầu như hoàn toàn rõ nét, trước khi nó được hoàn tất. Nhưng điều mà một tác giả không thể nhìn thấy, có thể hiện ra rõ ràng đối với một người ngoài cuộc. Vâng, vì ba cuốn tiểu thuyết mà tôi vô cùng thần phục ấy, tôi sẽ lúng túng kinh khủng nếu tôi ở vào tình thế của Brod.

Ai có thể cho tôi lời khuyên?

Đó là vị Thầy lớn nhất của chúng ta. Hãy mở cuốn Don Kihôtê, phần một, các chương XII, XIII, XIV: Don Kihôtê cùng với Sancho ở trong núi nơi ông nghe chuyện Chrysostome, chàng thi sỹ trẻ phải lòng một cô gái chăn cừu. Để được gần nàng, chàng cũng tự mình làm người chăn cừu; nhưng nàng không yêu chàng và Chrysostome kết liễu đời mình. Don Kihôtê quyết định đến viếng đám tang. Ambrosio, bạn của chàng thi sỹ, chủ trì buổi lễ nhỏ. Bên cạnh thi thể phủ đầy hoa có những cuốn sổ tay và những tờ gấp chép thơ. Ambrosio nói với cử tọa là Chrysostome đã yêu cầu đốt chúng đi.

Lúc đó lãnh chúa Vivaldo, một người tò mò đi theo những người có tang, can thiệp: ông không đồng ý rằng đốt thơ của chàng ta đi thì quả là làm ý nguyện của người chết, bởi vì ý nguyện phải hợp lý mà ý nguyện này thì chẳng phải như vậy. Vậy nên tốt hơn là tặng thơ của chàng cho những người khác, để chúng có thể mang lại niềm vui, sự hiền minh, và kinh nghiệm cho họ. Và không chờ câu trả lời của Ambrosio, ông cúi xuống và cầm lấy mấy tờ gấp ở gần ông hơn cả. Ambrosio nói với ông: "Vì phép lịch sự, tôi cho phép ngài, thưa ngài lãnh chúa, giữ lấy những gì ngài đã cầm; nhưng sẽ là hão huyền nếu nghĩ rằng tôi sẽ không đốt những tờ khác."

"Vì phép lịch sự, tôi cho phép ngài": có nghĩa là, dầu ý nguyện của người bạn đã chết đối với tôi có sức mạnh của một điều luật, tôi không phải là một kẻ đầy tớ của các điều luật, tôi tôn trọng chúng với tư cách là một sinh linh tự do không đui mù quáng trước những lý lẽ khác, đối nghịch với luật, như chẳng hạn đối với phép lịch sự hay với tình yêu nghệ thuật. Vì vậy "tôi

cho phép ngài giữ lấy những gì ngài đã cầm", với hy vọng là bạn tôi tha thứ cho tôi. Tuy nhiên không vì thế mà bằng cái ngoại lệ này tôi đã vi phạm ý nguyện của bạn tôi, đối với tôi là luật; tôi đã làm điều đó với trách nhiệm của chính tôi, với những nguy cơ cho chính tôi, và tôi đã làm điều đó với tư cách của kẻ vi phạm một điều luật, không phải với tư cách là kẻ từ chối và hủy bỏ nó; vì vậy "sẽ là hảo huyền nếu nghĩ rằng tôi không đốt những tờ khác".

16.

Một buổi phát ở vô tuyến truyền hình: ba người phụ nữ nổi tiếng và được khâm phục kiến nghị tập thể rằng phụ nữ phải có quyền được chôn ở điện Panthéon. Họ bảo: cần phải nghĩ đến ý nghĩa tượng trưng của hành động đó. Và họ đưa ra ngay tên vài ba quý bà lớn đã chết, theo họ, có thể chuyển thi hài về đó.

Yêu sách đúng đắn, chắc chắn là vậy; tuy nhiên đôi điều khiến tôi bối rối: những bà đã chết đó mà người ta có thể ngay lập tức chuyển vào Panthéon chẳng phải đang yên nghỉ bên cạnh chồng họ sao? Chuyển luôn cả các ông ư? Khó quá; không đủ tầm quan trọng, họ phải ở lại nơi họ đang nằm, và các bà được chuyển chỗ sẽ trải qua cuộc vĩnh hằng của mình trong niềm cô đơn của những người đàn bà góa.

Rồi, tôi tự nhủ: còn đàn ông? Vâng, đàn ông! Có thể họ tự nguyện ở Panthéon! Chính là sau khi họ đã chết, không hỏi ý kiến họ, và chắc chắn là ngược lại với ý nguyện cuối cùng của họ, người ta đã biến họ thành những biểu tượng và cách ly họ khỏi các bà vợ của họ.

Sau khi Chopin chết, những người Ba Lan yêu nước đã xẻ thịt thi hài ông để lấy đi quả tim của ông. Họ đã quốc gia hóa cái cơ tội nghiệp ấy và đem chôn nó ở Ba Lan.

Người ta đối xử với một người chết như một món cặn bã hay một biểu tượng. Đối với cá tính đã bị mất của họ, thì cũng bất kính như vậy.

17.

Ôi, thật dễ làm trái lời một người chết. Nếu mặc điều đó, đôi khi, người ta

phục tùng ý nguyện của họ, ấy không phải là vì sợ, vì cưỡng bức, mà là vì người ta yêu họ và không muốn tin là họ đã chết. Nếu một người nông dân già lúc hấp hối đã yêu cầu cậu con trai đừng đốn cây lê già trước cửa sổ, cây lê sẽ không bị đốn chừng nào người con trai còn nhớ đến cha với lòng thương yêu.

Điều đó chẳng liên quan gì nhiều lắm đến một lòng tin tôn giáo vào đời sống vĩnh hằng của linh hồn. Chỉ đơn giản là một người chết mà tôi yêu sẽ không bao giờ chết đối với tôi. Tôi thậm chí không thể nói: tôi đã yêu họ; không, tôi yêu họ. Và nếu tôi từ chối nói đến tình yêu của tôi đối với họ ở thì quá khứ, điều đó có nghĩa là người đã chết vẫn có đó. Có thể chính ở đây ta nhận ra kích cỡ tôn giáo của con người. Quả vậy, việc tuân theo ý nguyện cuối cùng là huyền bí: nó vượt ra ngoài mọi suy nghĩ thực tế và duy lý: người nông dân già trong ngôi mộ của mình sẽ không bao giờ biết cây lê có bị đốn hay không; tuy nhiên, người con trai yêu quý cha sẽ không thể không vâng lời ông.

Ngày trước, tôi đã xúc động (tôi vẫn luôn xúc động) vì đoạn kết cuốn tiểu thuyết Những cây cọ hoang của Faulkner. Người đàn bà chết sau vụ phá thai không thành công, người đàn ông ở tù, bị kết án mười năm; người ta mang đến cho anh một viên thuốc trắng, thuốc độc; nhưng anh nhanh chóng gạt bỏ ý nghĩ tự tử, bởi cách duy nhất của anh để kéo dài cuộc đời của người đàn bà anh yêu là giữ nàng trong kỷ niệm của anh.

"... Khi nàng không còn nữa, thì một nửa kỷ niệm về nàng cũng đồng thời không còn; và nếu ta không còn nữa thì lúc đó mọi kỷ niệm về nàng cũng không còn nữa. ừ, anh nghĩ, giữa nỗi buồn và hư vô, ta chọn lấy nỗi buồn."

Về sau, khi viết cuốn Sách cười và lãng quên, tôi đắm mình vào nhân vật Tamina, chị bị mất chồng và tuyệt vọng cố tìm lại, tập hợp lại những kỷ niệm rải rác để lập lại một con người đã mất, một quá khứ đã đi qua; đến lúc đó tôi mới bắt đầu hiểu rằng, trong một kỷ niệm, người ta không tìm thấy sự hiện diện của người chết; các kỷ niệm chỉ xác nhận sự vắng mặt của họ; trong các kỷ niệm người chết chỉ là một quá khứ mờ nhạt dần đi, đi xa dần ra, không thể với tới được.

Tuy nhiên, nếu tôi không bao giờ có thể coi người tôi yêu là đã chết, thì sự

hiện diện của họ sẽ hiển lộ ra như thế nào?

Trong ý nguyện của họ mà tôi biết và tôi mãi trung thành. Tôi nghĩ đến cây lê già sẽ còn mãi trước khung cửa sổ chừng nào con trai người nông dân còn sống.

*

Thiên tiểu luận này được viết như một cuốn tiểu thuyết: theo dòng chín phần độc lập, cũng là những nhân vật ấy đi qua và đan chéo nhau: Stravinski và Kafka cùng những người bạn kỳ lạ của họ, Ansermet và Brod; Hemingway cùng người viết tiểu sử của mình; Janacek với cái quốc gia nhỏ bé của ông; Rabelais với những người thừa kế ông: các nhà tiểu thuyết lớn.

Bởi nhân vật chính của cuốn sách này là nghệ thuật tiểu thuyết: tinh thần hài hước từ đó nó đã sinh ra; mối họ hàng thân thuộc huyền bí của nó với âm nhạc; lịch sử của nó, trải ra thành ba hiệp (cũng như lịch sử âm nhạc); mỹ học hiệp thứ ba của nó (tiểu thuyết hiện đại); sự hiển minh hiện sinh của nó.

Dưới ánh sáng của "sự hiển minh hiện sinh" đó, cuốn sách khảo sát các tình thế lớn của thời đại chúng ta: những vụ án đạo đức chống lại nghệ thuật của thế kỷ, từ Céline đến Maiakovski; thời gian trôi qua và làm cho bản sắc của "cái tôi" hiện tại với cũng chính "cái tôi" ấy hôm qua trở nên không chắc chắn; nổi thẹn như là khái niệm cơ bản của một thời đại cơ sở trên cá nhân; sự hờ hênh, trở thành thói quen và quy tắc, báo hiệu buổi chiều tàn của chủ nghĩa cá nhân, sức mạnh huyền bí của ý nguyện của một người đã chết; những di chúc; những di chúc bị phản bội (của châu Âu, của nghệ thuật, của nghệ thuật tiểu thuyết, của những người nghệ sỹ).

-Hết-

Lời cuối: Cám ơn bạn đã theo dõi hết cuốn truyện.

Nguồn: <http://vnthuquan.net>

Phát hành: Nguyễn Kim Vy.

Nguồn: sad-river

Được bạn: Thành Viên VNthuquan đưa lên

vào ngày: 27 tháng 12 năm 2003