

CHỦ NGHĨA TỐI GIẢN TRONG TRUYỆN NGẮN MỸ HIỆN ĐẠI

MINIMALISM IN AMERICAN SHORT STORIES

Nguyễn Phương Khánh

Trường Đại học Sư phạm, Đại học Đà Nẵng; phuongkhanh82@gmail.com

Tóm tắt - Thuật ngữ “chủ nghĩa tối giản” trở nên phổ biến trong nghệ thuật nghe nhìn vào đầu những năm 1960 và phải sau đó gần một thập kỷ mới đi vào văn chương. Trong văn học Mỹ, Ernest Hemingway được xem là người đi đầu của trường phái tối giản. Tiếp sau đó có thể nói đến tên tuổi Raymond Carver. Truyện ngắn của hai nhà văn đều rất nhỏ gọn, giản dị, không có thủ pháp kịch tính. Tuy nhiên, sự thiếu vắng vai trò người dẫn chuyện, trao quyền tạo dựng cốt truyện cho hàng loạt các đối thoại có thể xem là một trong những đặc trưng của văn phong tối giản Hemingway. Còn với Raymond Carver, truyện ngắn của ông gọi mời một cách đọc vượt lên trên những mô tả chính xác, hình ảnh cụ thể, ngôn từ chất lọc. Tác phẩm của Carver không như Hemingway kể cho người đọc về cuộc sống mà hướng đến cách vượt qua thế giới hậu hiện đại, với sự thậm phồn (vật chất) và thiếu vắng (tính xác thực, sự dẫn dắt, quy tắc hành xử)...

Từ khóa - chủ nghĩa tối giản; Ernest Hemingway; nguyên lý Tầng băng trôi; Raymond Carver; hoàn cảnh hậu hiện đại.

1. Thuần khiết và cô đọng – những giao cắt văn hóa

Kawabata Yasunari từng nói rằng tinh thần của phương Đông nằm ở khoảng trống và nghệ thuật Nhật Bản (vườn cảnh, cây cảnh, đá cảnh) đã đạt đến “giới hạn của sự tối giản” (Diễn từ nhận giải Nobel – *Sinh ra từ vẻ đẹp Nhật Bản*). Từ những nét vẽ thủy mặc chuộng sự trống trải hay lấp đầy đến những khu vườn khô sơn thủy và những vần thơ haiku đậm ý vị Thiền, sự tối giản của linh hồn Đông phương thật sự cô đọng và thuần khiết. Nó vắng vẻ nhưng đầy ắp thứ ánh sáng linh diệu của những hội tụ vô hình, kiểu như người Nhật hay nói: *Nhân loại gặp nhau trong một chén trà*. Ta thấy nghìn giọt sương đọng trên một ngọn cỏ. Cả căn khôn dồn trong hạt bụi. Tiếng nhân sinh chợt vọng thanh âm qua cú nhảy của ếch nhỏ vào ao cũ tịch mịch¹.

Phương Tây có lẽ đã đi một con đường khác suốt nhiều thế kỷ, với một nền tảng triết học tương đối khác biệt. Thế nhưng, rồi nhân loại cũng sẽ gặp nhau trên một con đường lịch sử nào đó, trong tiềm thức hoặc ý thức, duyên mệnh hoặc cố ý... Và khi trào lưu nghệ thuật tối giản xuất hiện ở phương Tây, người ta nghĩ ngay đến Nhật Bản, đến Đông phương thâm trầm bí ẩn và những cuộc tìm kiếm vô tận bên trong những điều bất khả ngôn thuyết.

Chủ nghĩa tối giản (minimalism) vẫn được xem là một trào lưu của nghệ thuật Hậu hiện đại (Postmodernism) hay Hậu Mô đéc theo cách dịch của một số nhà nghiên cứu mỹ thuật. Thuật ngữ Hậu Mô đéc này dùng trong phạm vi các hiện tượng mỹ học xuất hiện trên thế giới từ sau Đại chiến II. Xu hướng tối giản trở thành một trào lưu đầu tiên ở Mỹ, thực chất ban đầu cũng đi theo dòng chảy chung của nghệ thuật Hậu Mô đéc, ít nhiều kế tục tinh thần “xóa sổ cái cũ” so phái Đa đa dấy lên từ năm 1915. Những đợt sóng tân kỳ ào lên, dù có ngồng nghênh thái quá hoặc tự phát, nhưng cơ bản đã bộc lộ một khát vọng chính đáng của người nghệ

Abstract - The term “minimalism” gained popularity in the world of visual arts in the early 1960s but only approximately a decade later did it enter works of literature. In American literature, Ernest Hemingway is said to have been the first writer to follow this trend and Raymond Carver was the next. Both of these writers' short stories are quite brief, simple and do not dramatise. Particularly, using heavy dialogue and little to no exposition provided by the narrators are the most important and regular techniques of minimalist Hemingway. Meanwhile, Raymond Carver's works invite a reading beyond the accuracy of description, the precision of images and the economy of words. His stories do not tell the reader how to live, as Hemingway did, but they tell how to negotiate the postmodern world, with its great surpluses (of things) and its great lacks (of absolutes, of guidelines, of rules of behavior)...

Key words - minimalism; Ernest Hemingway; Iceberg theory; Raymond Carver; postmodern condition.

sỹ về một nền nghệ thuật nhân văn, luôn tự làm mới, luôn tìm kiếm sự sáng tạo không ngừng nghỉ. Nghệ thuật *minimal art* (tối giản), cùng với nghệ thuật *pop-art* (đại chúng), *hyperrealism* (cực thực), *land art* (địa hình), *happening* (sự cố), *body-art* (thân thể), *conceptual art* (ý niệm)... đã thổi một luồng gió mới trên con đường tìm kiếm những giá trị nghệ thuật đích thực

Chủ trương của *Minimal art* là giản hóa tới độ hình tượng, đầu tiên trong lĩnh vực kiến trúc và hội họa. Phong cách tối giản được xem là một cách phản ứng chủ nghĩa biểu hiện (Expressionism) vốn giàu sự bày biện, đôi khi hơi thái quá trong khát khao bộc bạch tận cùng những xúc cảm của chủ thể. Từ đây, chủ nghĩa tối giản nhân rộng ra nhiều lĩnh vực, trong đó có văn chương. Có lẽ ngôn từ đã tìm thấy bên ngoài lớp vỏ đầy võ đoán của nó một sinh mệnh sâu thẳm hơn thế, và nó từ bỏ mọi tham vọng sử dụng tất cả sức mạnh của mình để vươn đến các đại tự sự. Các nhà văn miêu tả tác phẩm của mình là “sự biểu hiện đơn giản của những suy nghĩ phức tạp”. Một nguyên tắc tối giản được đặt ra, đó là: “*Loại bỏ những cái không cần thiết*”. Nhưng vấn đề sẽ nằm ở chỗ: cái gì là không cần thiết? Thực ra, tối giản không có nghĩa là giảm bớt, là loại bỏ. Cốt yếu của nó là việc lắng nghe và tìm thấy phẩm chất quý giá của chính những vật liệu giản dị, bình thường. Giống như Roland Barthes nhận xét về thơ haiku: “*Sự ngắn gọn của haiku không phải là vấn đề hình thức, haiku không phải là một tư tưởng phong phú rút vào một hình thức ngắn mà là sự tình vắt tất đã tìm được hình thức vừa vặn của nó*”. Hay như Ernest Hemingway phát biểu về nguyên lý “Tầng băng trôi” (Iceberg Theory).

Vậy nên, tinh thần của phong cách tối giản nằm ở “chân không”. Không trang trí rườm rà, không mô tả ngôn ngữ chi tiết, không cố gắng trung qua tất cả sự phức tạp của thế

¹ *Ao cũ/ Con ếch nhảy vào/ Vang tiếng nước xao.* (Thơ haiku Matsuo Basho – Nhật Chiêu dịch)

giới này. Tối giản – giống thơ haiku – đoạn tuyệt bề rộng để hướng về chiều sâu. Có một khoảng chân không giữa lời và ý. Phải chăng đây chính là sự hội ngộ Đông – Tây trong một chén trà *hòa – kính – thanh – tịnh*? Nó như là Thiền. Đi sâu vào phẩm chất bên trong của sự vật, sự phát hiện là khôn cùng. Kiến trúc tối giản của phương Tây hiện đại đã gặp chính mình trong vườn cát đá của chùa Ryoanji. Và văn chương cũng thế, câu chuyện đôi khi chỉ là sự bất gặp cánh hoa triêu nhan buổi sớm bên bờ giếng của ni sư Chiyo². Như thế, trong sự đơn giản có tính cô đọng và thuần khiết, người ta nhận ra một thế giới mở khác, chỉ ngăn cách bởi một tấm cửa trượt *shoji* rất mỏng. Cái trống trải, giản dị của phong cách tối giản làm người ta phải tập trung vào những cái hiện có, thành ra một cách thức chiêm ngưỡng cuộc sống khác trong yên tĩnh được phát lộ.

Phải chăng nghệ thuật có thể phá vỡ rào giữa các nền văn hóa? John Dewey³ nghĩ thế. Trong cuốn sách viết năm 1934, *Nghệ thuật như là sự trải nghiệm* (Art as Experience), ông cho rằng nghệ thuật chính là ô cửa sổ khả dĩ nhất để trông ra nền văn hóa khác. “Nghệ thuật chính là ngôn ngữ phổ quát nhất”, con đường để nhân loại đến gần nhau không phải là sự tiếp xúc bề mặt những tri thức về địa lý, tôn giáo và lịch sử, mà chính là nghệ thuật. Dewey nghĩ nghệ thuật có thể giải hóa mọi định kiến hạn hẹp và có khả năng tạo hoa kết trái rực rỡ [7,128].

Niềm tin của John Dewey thật thú vị, bởi trong cuộc truy tầm hiện đại cho hình thức và giá trị của một chân lý phổ quát “cái Đẹp”, dường như lần đầu tiên chúng ta nhận ra nó chính là “sự biểu lộ đời sống cộng đồng” [7, 129]. Chủ nghĩa tối giản Minimalism tất nhiên không phải là hiện tượng đơn nhất, không tiền lệ, nhưng sự gặp gỡ này một lần nữa lại soi tỏ những giao cắt văn hóa trong tâm thức nhân loại. Giống như ta đọc truyện ngắn của Ernest Hemingway hay Raymond Carver có thể liên tưởng đến “truyện trong lòng bàn tay” của Kawabata Yasunari.

2. “Less is More” – những tìm kiếm không giới hạn

Vào những năm cuối thập niên 60 và đầu thập niên 70 ở nước Mỹ, phong trào tối giản trong các loại hình nghệ thuật và thiết kế trở nên sôi nổi, đặc biệt nghệ thuật nghe - nhìn và âm nhạc, ngoài kiến trúc và hội họa, phải kể đến việc đón nhận văn chương. Ludwig Mies van der Rohe⁴ có một câu khẩu hiệu nổi tiếng: “Ít hơn là nhiều hơn” (Less is more). Sự tiết chế đầy tính biểu trưng của phong cách tối giản trở thành một thách thức cho người tiếp nhận. Không hề là sự đơn giản hóa dễ hiểu, mà chủ nghĩa tối giản đã kết hợp được những đường nét gãy gọn giản dị của chủ nghĩa hiện đại với tinh thần của Hậu hiện đại – tan rã, mờ hóa, bình thường hóa, nước đôi... Các nhà văn theo tinh thần tối giản đã sử dụng những kỹ thuật như thế nào để tạo ra những tác phẩm nhỏ gọn gắn với phong cách Zen? Điều này đưa đến nhiều quan niệm khác nhau. Có nhà nghiên cứu nhấn mạnh đến khía cạnh mở hồ của mà tác phẩm gợi lên. Kiểu như đọc *Mưa phùn* của Kawabata Yasunari hay *Rặng đồi*

tựa đàn voi trắng của Hemingway, hoặc *Có phải anh là bác sĩ?* của Raymond Carver. Độc giả rơi vào nỗi băng khuâng lưỡng lự bởi không biết câu chuyện đưa ta về đâu, nhân vật là ai trong thế giới bé nhỏ mà nhà văn dựng nên. Đôi bạn trẻ trong phòng chụp hình của Kawabata chỉ mới gặp gỡ hay đã yêu từ lâu, họ sẽ là vợ chồng hay rồi chỉ là người lạ? Cô gái với chàng trai nơi ga tàu rồi cuộc đang nói về chuyện gì mà Hemingway không hề hé mở giúp độc giả? Hay Raymond Carver kể về cuộc điện thoại lúc 9h đêm của một người đàn bà lạ đến nhà Arnold Breit, để rồi dẫn tới cuộc gặp gỡ gượng ép (vì chị ấy nài ni anh đến nhà chị) không rõ lý do và mục đích. Anh vội vã đi về mà không biết mình đã lạc lối nơi nào. Độc giả tưởng chừng sẽ tiếp tục những biến cố khác, nhưng câu chuyện kết thúc ở đây. Hoàn toàn lửng lơ.

Có những nghiên cứu khác thì cho rằng văn phong tối giản tập trung nhất ở tính đứt vỡ và nghệ thuật sắp đặt. Thế giới đã tan ra thành những mảnh nhỏ, nhà văn sẽ lược đi những dấu hiệu kết nối, và tinh thần dẫn dắt của lối viết “dòng ý thức” có lẽ đã trở lại. Ngẫu nhiên, đứt nối, vụt hiện. Bao vụn vỡ bé nhỏ ấy thực chất có thể tạo nên một tổng thể rộng lớn sâu sắc hơn.

Chính ý tưởng đó phần nào cũng gây ảnh hưởng cho quan niệm về ấn tượng của người đọc đối với tác phẩm của nghệ thuật tối giản. Vai trò của độc giả trở nên cực kỳ quan trọng khi nhà văn thấu hiểu và tôn trọng tri thức của người tiếp nhận, những khoảng trống “chân không” chính là nơi thấu nhận mọi thử nghiệm giải mã và đánh giá đầy riêng tây của chính người đọc. Chính vì thế, càng ít lại càng nhiều. Không có một giới hạn nào cho những cảm nghiệm và thưởng thức nghệ thuật. Bởi văn bản tối giản thực sự đã trở thành những *siêu văn bản* (hypertext) - loại văn bản có cơ chế “nở” vì nó tạo ra những tham chiếu vô tận để mở ra bao chân trời khác nhau trong thế giới của người đón nhận. Nó chính là “*Less is More*”.

Suốt những năm 1970 và 1980 tiếp theo ở Mỹ, kỹ thuật tối giản trong văn chương ngày càng được quan tâm. Không hẳn còn là chủ nghĩa tối giản như là phản ứng đối với chủ nghĩa biểu hiện thái quá trong thời kỳ đầu, mà đó là tinh thần của thời hậu hiện đại, nơi tiêu thuyết, truyện ngắn phải tự vấn lại ý nghĩa của sự phiêu lưu, phải nhìn lại thế giới vốn “nhập nhằng, phải đối mặt, không phải với một chân lý tuyệt đối, mà với một mớ chân lý tương đối trái ngược nhau (những chân lý được nhập thân vào những *cái tôi tưởng tượng* gọi là nhân vật), tức chỉ còn có một niềm tin chắc duy nhất là sự hiển minh của lưỡng lự” (Milan Kundera, [10]). Đi theo tiếng gọi của *trò chơi, giấc mơ, tư duy* hay *thời gian* như Kundera gợi ý phải chăng là một sinh lộ mới của văn học trong thời đại đầy “nghịch lý cuối kết” (chữ dùng của Milan Kundera)?

Sau khoảng chục năm (1970-1980) cho đến nay, ở Hoa Kỳ ngày càng có nhiều hơn những tên tuổi xuất hiện trong danh sách nghệ sĩ của trào lưu tối giản. Trong đó, có thể kể

² *A hoa bìm bìm/ Dây gầu vương hoa bên giếng/ Đành xin nước nhà bên* (Thơ haiku Chiyo – Nhật Chiêu dịch)

³ John Dewey (1859-1952) là nhà triết học, tâm lý học và nhà cải cách giáo dục người Mỹ. Dewey là một trong những người đầu tiên phát triển triết học về chủ nghĩa thực dụng và là một trong những người sáng lập tâm lý học chức năng, các ý tưởng của ông có ảnh hưởng sâu sắc tới giáo dục và cải cách xã hội. Ông là một đại diện tiêu biểu của trào lưu tân giáo dục (progressive education) và chủ nghĩa tự do.

⁴ Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), một kiến trúc sư nổi tiếng thế giới người Đức. Ông là một trong những người đặt nền móng cho sự phát triển của trào lưu Kiến trúc hiện đại của thế kỷ XX và được xem như cha đẻ của phong cách Kiến trúc tối giản (Minimalism).

đến các nhà văn được đánh giá nhất quán bởi sự theo đuổi một phong cách *minimal* trong cả sự nghiệp của mình như: Alice Adams, Frederick Barthelme, Ann Beattie, Raymond Carver, Bret Easton Ellis, Amy Hempel, Bobbie Ann Mason, Chuck Palahniuk, Grace Paley, Mary Robinson, Elizabeth Tallent và Tobias Wolff. Con đường của truyện ngắn Mỹ hiện đại, từ sau Thế chiến I trở đi, có lẽ là con đường của chủ nghĩa tối giản, với các tên tuổi đại diện tiêu biểu: Ernest Hemingway – Raymond Carver ...

3. Ernest Hemingway – tối giản từ sự vắng mặt người kể chuyện

Người ta vẫn nói Ernest Hemingway là người mở đường cho truyện ngắn tối giản Mỹ. Bởi lẽ, nếu như người ta vẫn tin tưởng vào kiểu truyện ngắn đòi hỏi phải gây một ấn tượng mạnh để độc giả đọc một lèo đến hết, nghĩa là phải có một cốt truyện có vấn đề, nhiệm vụ của nhà văn phải chọn lựa thời điểm để vấn đề ấy bùng nổ, thì đến Hemingway, người đọc “chung hưởng” với một kiểu truyện bị nén chặt, giảm thiểu gần như muốn hủy bỏ mọi kịch tính cần có. Kiểu như chuyện về “con mèo trong mưa” hay cuộc trò chuyện giữa bồi già – bồi trẻ ở “một nơi sạch sẽ và sáng sủa”... Thậm chí ngay cả truyện “Trại người da đỏ” lẽ ra đây áp những sự kiện có tính kịch cao độ: người đàn bà dễ khó, phải mô không thuốc tê, người chồng chịu không nổi cảnh tượng đau đớn phải cắt cổ tự vẫn trong im lặng, một đứa trẻ chứng kiến tất cả cảnh tượng sinh – tử trong phút chốc... Nhưng nhà văn cũng đã giảm thiểu cao độ mọi cảm xúc và cố gắng không mô tả đầy đủ cảnh tượng, không tô đậm diễn biến tâm lý nhân vật. Sau tất cả những biến cố dữ dội ấy, còn lại chỉ là đoạn đối thoại rời rạc ngắn ngủi, như thể là lãnh cảm.

Tinh thần của Hemingway là tinh thần của một tầng băng trôi, như chính ông đã phát biểu. Ý tưởng này thực ra chỉ là một cách nói khác về cái bản chất ngàn đời của một tác phẩm nghệ thuật. Nhưng ở đây không phải chỉ là vấn đề “ý tại ngôn ngoại”, mà sự cô đọng tất cả những gì nhà văn hiểu biết, nhà văn muốn ký thác nơi tác phẩm. Thành thử, sẽ có một “làng gần nhất” mà ta đi ngựa suốt đời chưa đến. Những tác phẩm “tầng băng trôi” của Hemingway dành tới bảy phần chìm cho độc giả suy ngẫm đã trở thành một công trình “tối giản”.

Nhiều nghiên cứu đã chỉ ra những đặc điểm của văn phong khác kỳ kiểu Hemingway: cốt truyện mờ hóa, nhân vật bị xóa đi đường viền nhân dạng, truyện đầy ắp đối thoại, nhưng đó là những đối thoại thiếu mục đích, thiếu tính logic... Trong đó, chúng tôi chú ý đặc điểm đối thoại của Hemingway. Bởi khi cho rằng đặc trưng của truyện ngắn Hemingway là kiểu “truyện ngắn đối thoại” tức đã đi thẳng trung tâm của lối viết của nhà văn. Một lối viết không phải là hủy diệt người kể chuyện, mà hướng tới lược bỏ dần vai trò người dẫn truyện. Sự thiếu vắng người kể chuyện với khả năng dẫn dắt và hé lộ giúp độc giả chiếm lĩnh câu chuyện khiến cho tác phẩm trở nên khó hiểu hơn, người đọc liên tục “vấp” phải những khoảng trống đòi hỏi phải được lấp đầy trước khi có thể hình dung toàn bộ câu chuyện. Đối thoại chiếm đa số đã hạn chế vai trò người kể chuyện, nhân vật tự phát ngôn, tự tìm kiếm tiếng nói chung giữa cuộc đời đầy thất lạc.

“Tuần trước lão tự sát hụt”. Một người bồi nói.

“Tại sao?”

“Lão tuyệt vọng”.

“Vì cái gì?”

“Chẳng vì gì cả”.

“Sao anh biết chẳng vì cái gì cả?”

“Lão có nhiều tiền”.

(Một nơi sạch sẽ và sáng sủa)

Có thể đã xuất hiện một truyện lồng truyện về một lão già giàu có vừa tự sát hụt, nhưng tất cả chỉ phớt qua môi hai nhân vật qua những câu đối đáp cụt ngủn. Hỏi – trả lời, dường như việc kiểm thông tin trở nên rất khó khăn và mệt mỏi. Nhà văn bỏ lửng một khoảng trống lớn giữa hai câu đối thoại: “Sao anh biết chẳng vì cái gì cả?” - “Lão có nhiều tiền”. Sẽ có vô vàn cách suy diễn. Và truyện ngắn đưa đến vấn đề triết học về cái Hư vô bằng khởi đầu của những cuộc đối thoại. Đó là những cuộc đối thoại kiểu Upanishad.

Người dẫn truyện gần như bị vô hiệu hóa, truyện ngắn đã vượt qua ranh giới thể loại, trở thành một vở kịch:

Lính La Mã thứ nhất – Mày đã thử vang đờ chưa?

Lính thứ hai – Chưa, tao chưa thử.

Lính thứ nhất – Mày nên thử thì tốt hơn.

Lính thứ hai – Thôi được, George cho bọn tao một châu vang đờ.

Tay bán hàng người Do Thái – Xin mời quý ông. [...]

(Hôm nay thứ Sáu)

Truyện được thiết kế bằng kiểu đối thoại trong kịch như vậy, hoàn toàn tối giản lời kể của người kể chuyện. Như vậy phần kể và phần tả đã bị lược bỏ. Ở một số đoạn cần thiết, nhà văn mờ ngoặc đơn đề chú thích.

Lính thứ nhất – Mời mày uống một ly. (Anh ta quay sang người lính La Mã thứ ba đang gục lên thùng rượu). Mày có chuyện gì vậy?

Người lính La Mã thứ ba – Tao bị đau bụng.

(Hôm nay thứ Sáu)

Việc để cho nhân vật tự kể chuyện như thế thì Akutagawa Ryunosuke từng sử dụng thật ấn tượng trong truyện ngắn *Trong rừng trúc*. Nhưng ở Hemingway, điểm thú vị khác là ở chỗ, câu chuyện được dẫn dắt qua đối thoại, chứ không phải lời khai như Akutagawa là một kiểu độc thoại. *Trong rừng trúc* chỉ có những lời nói một chiều của nhân vật, tất nhiên, những lời khai độc lập ấy rốt cuộc vẫn không đưa đến đáp án. Còn Hemingway, đối thoại có hỏi đáp rõ ràng, nhưng cũng không thể mở ra một hướng đi, một hướng giải quyết khả dĩ.

Khi hạn chế vai trò người dẫn truyện và tăng cường đối thoại để một mặt thúc đẩy hành động truyện, mặt khác lại giúp cho nhà văn “tối giản” đến cực hạn các chi tiết, tình tiết, sự kiện liên quan, Hemingway đã tạo ra rất nhiều khoảng trống. Tác phẩm tháo dỡ đi những mô tả công kênh, đi thẳng vào nội tâm con người, để nhân vật tự bộc lộ. Nhưng đó lại là những con người lạc lõng, mất mát và khắc kỷ. Vì thế nhân vật đối thoại như thể chỉ họ mới là những người trong cuộc và chỉ họ mới có thể biết chuyện của

nhau. Tuy nhiên, đồng thời họ vẫn là những thế giới riêng biệt để mãi mãi không thể vươn đến nhau, mãi mãi không thể hòa hợp. Cho nên:

“Em nói gì vậy?”

“Em nói chúng ta có thể có mọi thứ”.

“Chúng ta có thể có mọi thứ”.

“Không, chúng ta không thể”.

“Chúng ta có thể có cả thế giới”.

“Không, chúng ta không thể”.

“Chúng ta có thể đi mọi nơi”.

“Không, chúng ta không thể”...

(*Rặng đồi tựa đàn voi trắng*)

Cái “mơ hồ” trong truyện ngắn Hemingway là một phần quan trọng của kỹ thuật tối giản trong văn chương, làm gọi nhắc đến những truyện rất ngắn, những tác phẩm đượm mùi thi ca của Kawabata Yasunari mà ông gọi là “truyện trong lòng bàn tay”. Nhưng đúng là với người Nhật, mỹ học Nhật Bản, điều mà người ta quan tâm trong một tác phẩm nghệ thuật chính là: “cái quan trọng không phải là cái có thể nhìn thấy, mà là cái có thể cảm thấy, cái làm cho người ta rung động...” (N. T. Phedorenko, *Kawabata - Con mắt nhìn thấu cái đẹp*). Đó là những câu chuyện gần với thi ca, cốt yếu của nó là không khí của truyện hơn là bản thân câu chuyện. Còn với Hemingway, cái “có vấn đề” của cốt truyện rõ ràng là nằm ở đây, kịch tính là có ở đây, nhưng người ta cố tình lờ đi. Mọi biến cố bình thường được nhắc đến, như một phần của cuộc sống mà chúng ta phải chịu đựng, phải nén chặt. Để ngàn lần, như ông lão Santiago đối diện bộ xương Cá Kiếm, vẫn kiên cường nói to: “*Con người có thể bị hủy diệt, chứ không thể bị đánh bại*” (Ông già và biển cả).

Tầng băng trôi của Hemingway là như thế, phong cách tối giản của Hemingway không chỉ thể hiện ở câu văn ngắn với nhiều động từ mà hạn chế các tính từ, trạng từ; ít chỉ tiết, ít mô tả; mà cốt yếu theo chúng tôi nằm ở chính việc giảm thiểu vai trò của người dẫn truyện, đưa đến lối đối thoại đặc trưng Hemingway. Người kể chuyện trong truyện ngắn Hemingway mất đi quyền năng “biết tuốt” và sẵn sàng nhảy ra giao lưu với độc giả như thời trước. Thậm chí bị tước luôn quyền giới thiệu chuyện. Cho nên, phổ biến hơn cả là Hemingway sử dụng người kể chuyện ngôi thứ 3 trong hầu hết các tác phẩm của mình. Trong đó, rất nhiều truyện có tình huống và mạch truyện được triển khai dưới những cuộc đối thoại gần như là độc thoại. Như vậy, yếu tố thiếu vắng vai trò người dẫn truyện, trao quyền tạo dựng cốt truyện cho hàng loạt các đối thoại có thể xem là một trong những đặc trưng của văn phong tối giản Hemingway. Về sau, tiểu thuyết – ngắn *Ông già và biển cả* chính là điển hình của đỉnh cao lối viết truyện ngắn cô đặc mà Hemingway đã xây dựng.

4. Raymond Carver – cái nhìn từ lỗ khóa

Khi Raymond Carver nói với phóng viên của tờ Paris Review rằng ông không thích thuật ngữ “tối giản” áp dụng cho công việc sáng tác của mình, điều này thể hiện mối nghi ngại sâu sắc về giá trị của văn bản tối giản: “*Trong một cuốn sách cuối cùng của tôi, ai đó gọi tôi là một nhà*

văn “tối giản”. Người xem có thể nghĩ đó là một lời khen. Nhưng tôi không thích nó”.

Với một số nhà văn, không thích thú gì mấy khi bị các nhà nghiên cứu dán nhãn thuộc trường phái này hay chủ nghĩa nọ. Đặc biệt là thật khó để sử dụng một khái niệm duy nhất cho lối viết của nhiều nghệ sỹ vĩ đại. Nhưng với một phong cách xuyên suốt, thống nhất, người ta vẫn định danh Raymond Carver là bậc thầy của truyện ngắn tối giản.

Qua ba tập truyện ngắn đã chuyển ngữ sang tiếng Việt là *Minh nói chuyện gì khi mình nói chuyện tình* (Dương Tường và Nguyễn Hạnh Quyên dịch, NXB Văn hóa Sài Gòn và Nhã Nam, 2009), *Em làm ơn im đi, được không?* (Lâm Vũ Thao dịch, NXB Văn học và Nhã Nam, 2012), và *Thánh đường* (Phạm Minh Điệp dịch, NXB Văn học và Nhã Nam, 2013), điều gì được gọi ra từ văn phong của Raymond Carver?

Raymond Carver không phải là người tiên phong của chủ nghĩa tối giản, nhưng có thể xem ông là một nhà văn thành công nhất với phong cách tối giản. Những truyện ngắn của ông là những ví dụ hoàn hảo cho đặc tính của tính chất giản dị và cô đọng đặc trưng: Tránh những đoạn trần thuật rườm rà, gạt bỏ sự hư cấu mang tính chủ quan của người viết, nhanh chóng tạo dựng không khí gợi sự tò mò với người đọc... Song, truyện ngắn của Carver không đánh đổ người đọc, không khiêu khích độc giả khiến họ phải dán thân vào trò chơi lắp ghép, suy đoán. Câu chuyện trong truyện ngắn được nhà văn phơi bày rõ ràng khiến độc giả an tâm đọc một mạch từ đầu đến cuối. Chỉ ở một số truyện như *Hàng xóm* hay *Người bố*, cốt truyện được triển khai không có biến cố. Nhưng nên nhớ trong truyện ngắn, việc nhà văn tạo ra một không khí bất thường cốt chỉ để gây nên tâm trạng chờ đợi của độc giả, sau đó khiến họ ngộ ra mình bị lừa thì truyện ngắn cũng được xem như tạo một biến cố rồi. Thế nên, nếu như đọc truyện Hemingway, người đọc khó chịu thì quá nhiều khoảng trống không lý giải được, và mọi mâu thuẫn cao trào cứ bị lướt qua trong khi độc giả đang tò mò muốn hiểu, thì đến với truyện Raymond Carver, người đọc càng “ức chế” khi rốt cuộc đọc một hồi chỉ thấy chuyện tùm tùm, ban đầu tỏ ra bất thường rồi cuối cùng chẳng có gì. Ở Raymond Carver, “kịch tính” – phẩm chất quan trọng của một truyện ngắn, đã thật sự biến mất. Dịch giả Dương Tường nhận xét: “*Hầu như chẳng có gì xảy ra trong những cốt truyện kể của Carver. [...] Nhưng đằng sau cái “chẳng có gì” ấy là sự nghèo nàn tinh thần, sự bất lực không tìm ra lối thoát khỏi vùng lầy nhàn cư, bệnh hoạn, đơn giản là: bất hạnh*” (Dương Tường, *Raymond Carver – một Chekhov của nước Mỹ hậu hiện đại*, lời giới thiệu năm cuối tập *Minh nói chuyện gì khi mình nói chuyện tình*, NXB Văn hóa Sài Gòn và Nhã Nam, 2009).

Và theo Dương Tường, chính cái đơn giản đến nhàm chán, tẻ nhạt đến bức bối, đó là “độ căng” của truyện. Độ căng đó được thể hiện dưới hình thức “không có gì”, vụn vặt, nhỏ lẻ, một góc khuất nào đó trong căn nhà, gian phòng, một cặp đôi có vẻ như là bình thường... như thể một cái nhìn từ lỗ khóa. Đơn giản có thể là chuyện cặp vợ chồng trông giúp nhà cho hàng xóm khi họ đi vắng, để rồi cứ lang thang chìm đắm trong căn nhà của vợ chồng láng giềng. Hai đôi vợ chồng tự nhiên có ý thích theo dõi cửa sổ hàng xóm, rồi ăn uống, đi ngủ, dùng bình xịt lũ kiến đang bò lên

chậu bát đĩa... Hoặc cuộc nói chuyện của đám trẻ con về việc “bố phải giống một người nào chứ”, “Bố không giống bất cứ ai cả” và Bà nội “suyt” rồi nhìn ra chỗ khác...

Về cơ bản, truyện ngắn của Raymond Carver có hình thức kinh điển xuất phát từ quan niệm: Phong cách truyện ngắn là thuộc về tình tiết và sự diễn biến của truyện ngắn lại thông qua sự tập trung, dồn nén, soi chiếu của các tình tiết. Đi theo phong cách tối giản nên trong truyện Raymond Carver cũng không có nhiều tình tiết mà thường chỉ có một. Ít ỏi là vậy, nhưng sức nặng, tính tượng trưng và tính dự báo của các tình tiết rất đáng kể. Như truyện ngắn *Béo*, chỉ có tình tiết đơn giản là cô hầu bàn nhìn thấy thực khách to béo vào ban ngày và tối hôm đó cô chuẩn bị quan hệ với bạn trai và cảm giác béo ra. Không ai biết chắc sau ngày hôm đó, cuộc đời cô hầu bàn sẽ như thế nào nhưng chắc chắn nó đổi khác như lời cuối của truyện: “Đời tôi bắt đầu thay đổi. Tôi cảm thấy điều đó”. Nhờ sự tiết chế tối đa sự mâu thuẫn như trong tình huống kịch, Raymond Carver không rơi vào việc phải tìm các xử lý khoảnh khắc then chốt mà tự để câu chuyện diễn biến khách quan nhất có thể.

Sự nứt vỡ của độ căng trong cốt truyện cho thấy một kiểu tự sự mang đậm phong cách Carver và thời hậu hiện đại. Ở cái thời có quá nhiều giết gân, “scandal”, khủng hoảng niềm tin và mọi giá trị thì không còn quá nhiều thứ để làm con người hốt hoảng, cuồng quýt lên nữa. Hoặc ở một phía khác, họ có thể còn dễ dàng hơn để hoảng hốt, sợ hãi, ngờ vực nhau. Thế giới của Carver đầy rẫy sự bất an, con người sống trong một nỗ lực chống trả lại tất cả nỗi bất an cứ rình rập và đe dọa. Đôi khi những gì thân thuộc, bình yên nhất lại càng ghê gớm đáng sợ hơn các nỗi đau vĩ đại. Vì vậy, ta thấy một ngòi bút dửng dưng, lạnh nhạt, tối giản của Carver trở nên sâu sắc và rung động một cách mãnh liệt, nó tỏ ra phù hợp với bản chất của thứ đời sống mà Carver muốn nói đến, phù hợp với loại cốt truyện “tẻ nhạt” không lấy sự gây sốc, kinh hoàng làm mục tiêu. Kỳ lạ, Carver đang khước từ thị hiếu của con người đương đại, sống trong truyền thông với những *paparazzi* và những tin tức lá cải sôi nổi.

Truyện ngắn của Raymond Carver không hướng đến những đề tài rộng lớn, nhất là khi thời đại toàn cầu hóa cứ thúc giục con người phải vươn ra. Carver lại quay về với chủ đề gia đình, bạn bè, hàng xóm... và những ám ảnh thân phận. Đọc tập truyện *Em làm ơn im đi được không*, ngỡ rằng một cây bút nữ đang trút tâm tư bên một góc bàn ăn. Nhưng, như Carver từng phát biểu về chính những câu chuyện mang phong cách “Những bà nội trợ kiểu Mỹ”⁵ của mình: “*Tôi không thích dùng hai từ chủ đề, tôi có những ám ảnh mà suốt cuộc đời tôi luôn muốn khai thác chúng, đó là ám ảnh về sự chống chọi bi đát của những con người sống quanh tôi*” [4]

Phong cách ấy của Carver thiết lập nên trong tác phẩm nghệ thuật của ông một hệ thống nhân vật mờ nhạt, lung chừng không rõ tiêu sử, nghề nghiệp, tính cách... Họ xuất hiện trong một hoàn cảnh nào đó mà chỉ qua đó, Raymond Carver làm cho họ được biểu lộ. Vì thế nhắc đến nhân vật của Carver, người ta nghĩ đến tình huống tồn tại của họ. Đó là cách gắn chặt nhân vật với hành vi, tạo nên sự chân xác cho con người, nhưng đồng thời cũng xóa mờ họ, khiến cho

người đọc khi khép lại trang sách không nhớ nổi gương mặt một ai. Chỉ thấy tất cả họ là một màu lặng lẽ, dửng dưng, đầy bất an vô định. Họ bị cuốn trôi bởi sức mạnh truyền hình và những thứ vụn vặt phù du của thời hiện đại. Có những khao khát vô hình mà họ cứ hằng ngày khắc khoải, nhưng chẳng bao giờ đi đến cuối kết.

Với quan niệm trả lại phẩm chất tự nhiên cho ngôn từ, độc giả dễ dàng nhận thấy ngay sự trong sáng và giản dị của ngôn từ Raymond Carver. Ông thích dùng những từ ngữ thông dụng, đơn sắc, đi thẳng vào mô tả hiện thực như nó hiện có. Câu văn cũng vô cùng đơn giản, đọc hiểu được ngay. Hầu hết truyện ngắn khai thác các câu đơn, ngắn, câu hai vị ngữ hoặc câu ghép đẳng lập. Câu kiếm chữ đến mức tối đa, như thể là một mệnh đề. Người trần thuật trở nên dửng dưng vô cảm và tẻ nhạt đến mức khó hiểu.

“Howard đợi. Anh nhìn bác sĩ”.

Đặt trong hoàn cảnh nhân vật đứng trước tình trạng con trai nằm viện nguy kịch, hai câu văn trên tỏ ra lạnh lùng, khiến người đọc phút chốc cảm thấy bị “mắc” lại. Khó diễn tả thành lời bao suy diễn trong đầu.

Kiểu văn viết “xương xẩu” như thế chúng ta từng gặp ở truyện ngắn Hemingway. Một thứ văn chương khắc kỷ đến kỳ lạ. Cậu bé Nick lặp lại “Con hiểu” trong lần đầu đối diện với cảnh tượng người đàn bà da đỏ đau đớn bị mổ sống không thuốc tê, mê và những lời giải thích cụt ngủn của ông bác sĩ về cái chết của người chồng (cắt cổ tự sát vì không chịu nổi tiếng la hét đau đớn của người vợ). Mọi ngôn từ như bị tắc nghẽn trước một biến cố, lại âm thầm bén rễ thành nỗi ám ảnh suốt đời của những người trong cuộc.

Càng đọc Raymond Carver, chúng ta lại càng thấy thú vị với một lối viết đầy kỹ thuật rất riêng, mang đậm dấu ấn cá nhân của nhà văn. Bằng cái nhìn sắc sảo, lạnh lùng, ông đã mổ xẻ sự bế tắc trong cuộc sống thường nhật của một lớp người trung lưu trong xã hội Mỹ. Với phong cách truyện tối giản, nhà văn không bao giờ giải quyết triệt để xung đột trong truyện; ông chỉ miêu tả tâm trạng, hành động nhân vật như một cách “mã hóa” để người đọc lờ mờ nhận ra. Như truyện *Một cuộc nói chuyện nghiêm túc*, anh chồng Burt cố gắng hàn gắn với cô vợ Vera (nguyên nhân rạn nứt không rõ), anh ta đã đến nhà và tìm cách nói chuyện. Lần thăm thứ nhất ngay sau Giáng sinh, cùng với một món quà là chiếc áo len cashmere, nhưng cuộc nói chuyện không thể bắt đầu vì bạn nạng và con hấn đến ăn tối. Lần thứ hai cuộc gặp bị ngắt đoạn bởi cuộc điện thoại của ai đó mà vợ anh không muốn nói rõ. Anh ta tức giận ngắt dây điện thoại, làm cô vợ bùng giận. Anh rời khỏi nhà mà vẫn chưa có cuộc nói chuyện nghiêm túc nào. Trong rất nhiều truyện khác của Carver, nhân vật cũng rơi vào tình cảnh như vậy. Dường như, giao tiếp bằng ngôn ngữ là một nỗ lực vô ích. Các mối quan hệ xuất hiện phải chịu số phận như những cuộc giao tiếp ấy và bất kỳ cơ hội hòa giải giữa các nhân vật là không thể. Điều này ta thấy một chút bóng dáng nhân vật của Hemingway, họ vẫn thốt ra rất nhiều lời, nhưng mỗi người lại đeo đuổi suy nghĩ riêng tây và rồi cuộc đối thoại rơi vào vô nghĩa.

Truyện của Raymond Carver vì vậy không phải là không có chuyện để kể, mà thực chất là không có một cốt truyện theo đúng nghĩa, tức như quan niệm truyền thống.

⁵Một series phim truyền hình ăn khách của Mỹ, với những ngôi sao như Eva Longoria, Teri Hatcher, Felicity Huffman, Marcia Cross.

Dường như, mọi truyện kể đã bị thu hẹp lại, từ không gian, thời gian, nhân vật, đến tình tiết, sự kiện. Đó như thể là cái nhìn lách qua một khe hẹp, một góc cửa sổ, một lỗ khóa... Chỉ có chừng ấy khuôn hình bên trong, hoặc quanh quẩn đời sống thường nhật của tầng lớp trung lưu, của một cặp đôi “bất ổn” nào đó. Cái nhìn từ lỗ khóa khiến bối cảnh bị thu hẹp lại, sự phản ánh trở nên “soi mói” hơn, vật vãnh hơn, nhưng khép lại, người ta bàng hoàng nhận ra đó chính là cuộc sống đang chảy trôi của chính mình. Có ai biết *mình nói chuyện gì khi mình nói chuyện tình*, một khi “nói ra” lại là nỗ lực vô ích? Nói chung, về cơ bản, truyện ngắn Raymond Carver không đưa ra những khoảng trống đòi hỏi người đọc phải lấp đầy, phải lựa chọn. Mà đơn giản, những truyện kể của Carver chỉ có thể, chỉ đến thế, nhưng vấn đề được đưa ra chính là nỗi ám ảnh, tình trạng bất ổn, khó khăn chung của mọi người. Điều đáng quý là người đọc từ đây có thể cảm nghiệm được một số hiểu biết và tình huống mà có thể ở một số thời điểm nào đó trong cuộc sống, tất cả chúng ta đều phải đối mặt.

5. Kết luận

Gần như trong thế giới nghệ thuật của mình, Raymond Carver đã bấm cho cuộn phim cuộc sống chậm lại ở tốc độ nhân sinh để soi chiếu, nghiền ngẫm và thất vọng một cách lạc quan.

Còn Ernest Hemingway, trước đó, đã mang tâm trạng đổ vỡ hoài nghi của thế hệ mất mát vào những khoảng trống không bao giờ lấp đầy được.

Chủ nghĩa tối giản không chỉ là sự kiếm tìm về đẹp thuần khiết và giản dị của văn chương, mà là sự bất lực trong thế giới bị khuynh đảo bởi truyền thông và rạn nứt niềm tin thơ ngây đối với các đại tự sự. Nhưng đồng thời với điều ấy là một nỗ lực đến tận cùng để trình bày những câu chuyện cô đọng thường nhật muôn đời của nhân thế, đánh thức mọi tri kiến trong lặng lẽ. Thiết nghĩ, một cuộc mưu cầu như thế, cũng cần một khoảnh khắc “đốn ngộ”.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Lê Huy Bắc, *Đặc trưng truyện ngắn Anh - Mỹ*, NXB Đại học Sư phạm Hà Nội, 2009.
- [2] Jeremy Robert Bailey, *Mining for Meaning: A study of Minimalism in American Literature*, Texas Tech University, 2010.
- [3] Phillip Carson, *Carver's vision*, www.phillipcarson.org.
- [4] Raymond Carver và Claude Grimal, *Phỏng vấn Raymond Carver*, www.evan.com.vn
- [5] Raymond Carver, *Kinh nghiệm viết truyện ngắn*, www.evan.com.vn
- [6] Moramarco Fred, *Carver's couples talk about love*, www.raymondcarver.com
- [7] Cynthia Freeland, *Thế mà là nghệ thuật ư?*, NXB Tri thức, 2012.
- [8] Cynthia Hallett, *Minimalism and the Short Story*, www.questia.com
- [9] Nessel Kirk, *Sự tự cô biệt và mở rộng bản thể trong tập “Thành đường” của Raymond Carver*, www.evan.com.vn
- [10] Milan Kundera, *Tiểu luận - Nghệ thuật tiểu thuyết, Những di chúc bị phản bội*, NXB Văn hóa thông tin, Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây, 2001.
- [11] Dương Tường, *Giới thiệu về Carver*, *Tạp chí Văn học nước ngoài*, số 5, 1999.

(BBT nhận bài: 09/10/2014, phản biện xong: 06/12/2014)