LINDA LÊ

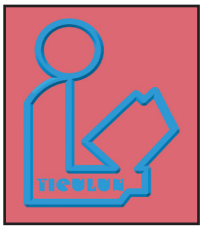
Đội Quân Vô Hình

Préface de
Mathieu Terence

Les éditions du cerf

ĐỘI QUÂN VÔ HÌNH

LINDA LÊ



Minh Điền chuyển ngữ

Chúng tôi xin cảm ơn Hugo Pradelle đã cho phép chúng tôi xuất bản thành tuyển tập các bài viết của Linda Lê đã đăng trên tạp chí *En attendant Nadeau* từ năm 2016 đến cuối tháng 4 năm 2022. Chúng tôi cũng cảm ơn các chị gái của cô và Caroline Boidé đã chuyển cho chúng tôi các bài phê bình đăng trên tạp chí *Elle, Le Magazine littéraire* hoặc tuần báo *Le Monde des livres*. Chúng tôi cũng công bố ở đây lời tựa mà Linda Lê đã viết cho tác phẩm *Hespérus* của Jean Paul, được nhà xuất bản Léo Scheer xuất bản trong bộ sưu tập «Melville» vào năm 2007.

Lời Tựa

Tôi sẽ nhớ về người phụ nữ-sách, Linda Lê.

Tôi sẽ nhớ rằng tôi chưa bao giờ gặp ai đọc nhiều và hào phóng đến thế. Và tàn nhẫn đến thế. Với tất cả trái tim, trí thông minh, vốn văn hóa mà những tác phẩm hay nhất xứng đáng được nhận. Cô ấy nói: *Chúng ta cần sách nhưng sách cũng cần chúng ta. Chúng ta phải đóng góp phần của mình vào đó*.

Tôi sẽ nhớ rằng sự tò mò của cô là vô hạn khi nói đến sách, trong khi thế giới không thể cứu vãn được lại khiến cô thận trọng hoặc khoan dung, giống như những lỗi lầm của người mới vào nghề khiến sự thấu hiểu của bậc hiền nhân được rèn luyện. Kiến thức của cô kết hợp các thời đại và các vùng miền trên thế giới. Về cơ bản, nếu tính theo tỷ lệ, cô đọc rất ít văn học Pháp.

Tôi sẽ nhớ rằng quan niệm về văn chương của cô, cô đã triển khai trong các tiểu thuyết của mình, nhưng cô đã lý thuyết hóa nó một cách chính xác trong các «bài tập ngưỡng mộ» mà cô đã dần dần tập hợp lại thành các tập sách. Đó là khuôn mặt khác trong tác phẩm hai mặt của cô. Một thư viện thay thế thực sự được tạo nên từ những người độc lập mà thành công chính thức, tức là

thành công thương mại, không đưa lên trưng bày trên các giá sách. *Cô sẽ viết về hạnh phúc, Đi sâu vào chốn vô danh để tìm ra cái mới, Mặt khác, Tác phẩm sống động* và, hôm nay, *Đội quân vô hình* này đang tiến lên và nơi cô sống trọn vẹn, như được hộ tống bởi đoàn tùy tùng xinh đẹp của mình.

Tôi sẽ nhớ rằng những kẻ phản bội, những người không có địa vị, những người bất đồng chính kiến, những kẻ lang thang, những người bị bỏ rơi, những người thuộc cả hai giới đã tạo nên thế giới được chọn của cô. Dù là những nhân vật của riêng cô, những nhân vật trong những cuốn sách thân thương với cô, hay những nhà văn đã nói chuyện với cô, ở khắp mọi nơi người ta đều tìm thấy tình cảm nền tảng này, và hoàn toàn không có chút dân túy nào, dành cho những thứ bị loại bỏ (cả đàn ông và phụ nữ) của một xã hội luôn thối nát hơn những hoàng tử và công chúa «bị thần linh lãng quên» đó.

Tôi sẽ nhớ rằng lần đầu tiên tôi nghe thấy Linda nói, hay đúng hơn là thì thầm, cô đã nhắc đến Carson McCullers. Tôi sẽ nhớ rằng cô đã tặng tôi cuốn *Praga Magica* của Angelo-Maria Ripellino vào ngày hôm sau cuộc gặp đầu tiên của chúng tôi trước khi cùng nhau đi đến Prague. Tôi sẽ nhớ đã đọc cuốn *Errata* của Georges Steiner trên vai cô trên chuyến bay đưa chúng tôi đến

Việt Nam, và rằng trong những lần đi dạo Kant linh thiêng của chúng tôi trong vườn Luxembourg, cô đã nói với tôi về những cuốn sách cô đang đọc lúc đó. Sau đó, chúng tôi sẽ đi tìm một băng VHS rồi một đĩa DVD tại Planet vidéo, cửa hàng cho thuê băng đĩa được cung cấp đầy đủ nhất ở bán cầu bắc và bờ trái sông Seine.

Tôi sẽ nhớ rằng cô yêu thích nhất phim *Những kẻ buôn lậu ở Moorfleet* của Fritz Lang và *Những tình nhân của đêm* của Nicholas Ray.

Tôi sẽ nhớ rằng tôi biết đến Bruno Schulz, Bohumil Hrabal, Hans Henny Jahm, Cristina Campo, Maria Zambrano và thực tế là gần như tất cả các tác giả có thể mở ra thế giới nhờ tính không hợp thời một cách triệt để trong vũ trụ riêng của họ là nhờ cô.

Tôi sẽ nhớ rằng cô ghét cách nữ hóa thuật ngữ nhà văn, vốn đã giành được qua nhiều thế kỷ phẩm giá của những từ không phân biệt giới tính, không nam cũng không nữ, một cách không thể thuần hóa là «khác», tất cả cùng một lúc. Tất cả các tiểu thuyết của cô, theo tôi nghĩ, ngoài ra đều được viết ở ngôi thứ nhất giống đực.

Tôi sẽ nhớ rằng mỗi sự gắn kết tinh tuyển của cô trong văn chương đều củng cố ý niệm mà cô có về toàn bộ nền văn chương đích thực : một «nền văn chương bị

dịch chuyển», kết hợp cảm giác về lưu vong và tai tiếng. Xét cho cùng, người ta có thể cảm thấy lưu vong ngay tại chính quê hương mình, trong thời đại của mình, và tai tiếng không chỉ gói gọn trong sự phô trương quảng cáo của sự khiêu khích hay sự oán trách, mà là một sự không phù hợp căn bản với các quy luật của những xã hội đã khuất phục con người vào một cuộc sống nhỏ nhoi, một cuộc sống không có chân trời. Sự lưu vong của kẻ kháng cự, tai tiếng của Kẻ ngốc.

Tôi sẽ nhớ rằng gặp cô, rồi được xứng đáng với cô đến tận hôm nay và từ nay về sau, đối với tôi là trải nghiệm một sự cứng rắn gương mẫu. Cô đã cống hiến cả thể xác và linh hồn cho điều mà cô được sinh ra để làm. Cô đã hy sinh tất cả vì nó, kể cả lý trí đôi khi, và có lẽ cả mạng sống, khi biết rằng tương lai biết nhận ra những nghệ sĩ đã làm việc không có lưới an toàn.

Tôi sẽ nhớ rằng cô cũng là một độc giả lớn của triết học, và cô chế giễu những kẻ nhảy cụp lạc trong giới truyền thông, những kẻ dùng từ triết gia để rao giảng đạo đức trên các phương tiện truyền thông. Cô nói : *Mọi triết học nào không thể tóm gọn lại thành một bài báo phản ánh tâm trạng thì đều không làm người Pháp quan tâm*.

Tôi sẽ nhớ rằng cô hiểu Diderot khi ông cảm thấy không thể diễn đạt chính xác những gì mình cảm nhận. Nhưng cô nói thêm : *Baudelaire hay Rimbaud có thể nói điều ngược lại. Những gì họ diễn đạt đáng giá gấp trăm lần những gì họ trải nghiệm. Khi đã hoàn thành, được thăng hoa, có thể truyền tải, thì không gì là không thể nói nổi khi thơ ca can dự vào. Những gì diễn ra trong đầu tôi chính là những gì được suy tư trong các tác phẩm của tôi.*

Tôi sẽ nhớ rằng cô đã để ý thấy Stendhal nhắc đến, thoáng qua trong một câu văn ngắn về bà Cherardi, khái niệm «kết tinh» trong tác phẩm *Naples, Rome, Florence*, 5 năm trước khi xuất bản cuốn *Về tình yêu* đã tiết lộ cho thế giới hiện tượng nổi tiếng đó. Ngoài cô ra, còn ai thấy điều đó chứ... ?

Tôi sẽ nhớ rằng vào thời kỳ cô kiếm sống bằng cách viết nhận xét cho các bản thảo ứng cử viên được xuất bản tại nhà xuất bản Bourgois, cô đã dành cho ngay cả những văn bản nghèo nàn nhất một đánh giá vừa chi tiết vừa độc địa một cách vui nhộn.

Tôi sẽ nhớ về sự hài hước chua cay, chớp nhoáng, súc tích của cô. Trong lần gặp đầu tiên của chúng tôi, trong một quán cà phê Ý nhỏ xíu do người Albania làm chủ trên phố Grégoire-de-Tours, cô được bao quanh bởi hai

người bạn tuổi đủ để làm cha cô. Một trong số họ kể rằng đêm qua anh đã mơ thấy mẹ của một người thân vừa gọi điện để báo tin bà qua đời. Linda đã lẩm bẩm, đầy chua chát : *Nếu tối nay anh có thể mơ thấy mẹ tôi thì sẽ tiện cho tôi lắm.*

Tôi sẽ nhớ rằng một đêm tháng Bảy, chúng tôi đã vượt qua cổng vườn Luxembourg ở góc phố Guynemer để đi chôn, trong một chiếc rương kín, bộ sưu tập đầy đủ tạp chí siêu thực Les Lèvres nues (Đôi môi trần) lúc đó đang được nhà xuất bản Allia tái bản. Kho báu cho các thế hệ tương lai mà chúng tôi đã ghi lại vị trí trên một tấm bản đồ mà sau đó chúng tôi cuộn lại và bỏ vào một chai ném xuống vùng biển Đại Tây Dương.

Tôi sẽ nhớ rằng chúng tôi đã cùng nhau nghĩ đến việc chế tạo một chiếc chìa khóa không mở được cửa nào, đóng mọi cánh cửa không trừ một cái. Để có sự yên bình.

Tôi sẽ nhớ rằng chúng tôi đã nghĩ đến việc chế tạo bàn ủi hơi nước muộn hơn một chút. Cũng là để có sự yên bình.

Tôi sẽ nhớ rằng người ta có thể thêm vào các tác phẩm phê bình của cô những văn bản được tập hợp trong một cuốn sách xuất bản dưới tên một người khác,

có tựa đề *Nghĩa trang đạo đức*, những văn bản được viết vào thời kỳ tác giả của nó, đồng lõa với trò lừa bịp, đã xuất bản chúng đầu tiên trên báo *Le Monde*.

Tôi sẽ nhớ rằng cô thích lặp lại hàng tuần những tính từ mà các phụ trương văn học dành tặng cho các kiệt tác bất tử hàng tuần. «Gây xúc động mạnh», «Làm đảo lộn», «Lật đổ», «Kiệt tác», «Khiến người ta không thể trở lại nguyên vẹn», v.v.

Tôi sẽ nhớ rằng người phụ nữ-sách chưa bao giờ làm, nói, viết điều gì không in đậm sự chắc chắn rằng cuộc sống là «một câu chuyện được kể bởi một kẻ ngốc, đầy ồn ào và phẫn nộ, và chẳng có ý nghĩa gì». Cô còn bị thuyết phục rằng câu nói chán chường «chữ, chữ, chữ» của Hamlet là nói về các *Tiểu luận của Montaigne*.

Tôi sẽ nhớ rằng cuộc sống của cô được sắp xếp xoay quanh việc đọc và viết. Nghiêm khắc theo nghĩa đó. Giống như tu sĩ ngay cả khi người ta tính đến việc những năm cuối đời, cô đã dậy vào khoảng 4 giờ sáng để làm việc. Nhưng một tác phẩm đồ sộ không nhất thiết ngụ ý một cuộc sống thái quá. Ngược lại, khẩu thần công thì yên tĩnh ngay cả giữa làn đạn.

Tôi sẽ nhớ rằng cô đã nhắn tin cho tôi, vào khoảng cuối : *Tôi đã làm việc. Tôi đã dịch cái đang chết thành cái tồn tại.*

Tôi sẽ nhớ cô thì thầm với tôi : *Bệnh tật, khỏe mạnh, không quan trọng. Người này làm gì với bệnh tật của họ ? Và người kia làm gì với sức khỏe của họ ?*

Tôi sẽ nhớ rằng một ngày cô tự hỏi liệu có phải trong vở *Những bà nội trợ vui vẻ xứ Windsor* mà người đầu bếp chặt đầu những con lươn sống đã thốt lên : «Tôi làm việc này ba mươi năm rồi và chúng vẫn chưa quen!». Chúng tôi đã không tìm lại được trích dẫn đó dù đã tìm kiếm trong các kệ sách của hiệu sách Gibert Joseph, quảng trường Saint-Michel.

Tôi sẽ nhớ rằng một tối bầu cử, cô đã trích dẫn cho tôi Peter Ustinov nhắc lại Samuel Johnson : «Chủ nghĩa dân tộc là quốc gia của những kẻ vô lại.»

Tôi sẽ nhớ rằng người sáng tạo trong cô đã gây ấn tượng với tôi đến mức tôi đã phải, vào một thời điểm trong đời, giữ khoảng cách. Đó không phải là một cuộc vui, nhưng chẳng có gì mọc dưới chân những cây sồi lớn.

Cô nói với tôi : *Sự thật làm tổn thương ít hơn là nó sẽ chữa lành*. Và tất cả nằm ở cách chia động từ.

Tôi sẽ nhớ về cô, người ghét tỏ ra giáo điều, đã ném cho tôi một câu rằng *năng lực hưởng thụ và năng lực sáng tạo là hai mặt giáp ranh*.

Tôi sẽ nhớ về tấm khăn trải bàn ở tiệm Rosland, tiệm có những phòng riêng với ghế băng bọc da, mà trên đó chúng tôi đã viết những câu nói ngẫu hứng này.

1/ Căn phòng với tầm nhìn của tinh thần.
2/ Hắn mang theo những cánh cửa và buôn chuyến những con mối.
3/ Đặt vào mỗi ngày sự quá độ của một sự cắt điện.
4/ Chính vì giận dữ mà hoa anh túc bung nở như thế.
5/ Một lưỡi rìu, là biển đông đá đập vỡ văn chương trong chúng ta.
6/ Tôi có một ký ức lừa dối, ký ức ngoại tình nói.
7/ Không gì mơ hồ hơn biển.

Tôi sẽ nhớ rằng cô coi nhẹ rủi ro của việc không làm gì so với nỗi kinh hoàng của việc làm sai.

Tôi sẽ nhớ rằng cô đọc sách như người ta du hành. Với sự sẵn sàng, sự tò mò trong trẻo, sự chú ý bằng giác quan trước những gì không ngừng xuất hiện.

Tôi sẽ nhớ rằng cô tránh xa hơn tất cả một số người mà cô đã nói lên tất cả khi buông một câu về một người như thế : *hắn ta đầy bùn lầy*.

Tôi sẽ nhớ rằng cô muốn thêm một giai cấp vào cuộc đấu tranh giai cấp, cuộc đấu tranh giai cấp mà cô tin chắc như đinh đóng cột, đó là giai cấp của những *Giêsu, Socrates, Thánh Teresa xứ Avila, Ida Lupino...*

Tôi sẽ nhớ rằng cô nghĩ người ta có thể sống mà không có chính trị nhưng khi đó, cô nói, *theo cách mà một số người đã sống mà không có cơ thể. Hölderlin, Kant... Sự thăng hoa ở đó thuộc phạm trù thần bí và đó vẫn là một quan điểm về thế giới.*

Tôi sẽ nhớ đã nghe cô thích thú với từ «sáo rỗng» (galvaudé), vốn đã bị dùng sáo rỗng, và với từ «lỗi thời» (ringard) vốn ít lỗi thời hơn, nhưng ít «thời thượng» hơn so với «lỗi thời» (has been).

Tôi sẽ nhớ rằng tôi đã gửi cho cô, khi chưa quen biết, cuốn sách đầu tiên của tôi, in tám trăm bản, và cô đã trả lời bằng cách viết cho tôi : *Rất thành công nhưng dĩ nhiên không được dừng lại ở đó.*

Tôi sẽ nhớ rằng một ngày cô gọi một ly *Vittel si tình, tưởng mình sẽ treo cổ.*. Và người phục vụ đã bắt cô

nhắc lại.

Tôi sẽ nhớ rằng một ngày cô đã kể cho tôi nghe một phép tam đoạn luận của Cioran, «cha đỡ đầu» đầy trìu mến của cô, không có trong bất kỳ cuốn sách nào của ông : «Chúa là chữ viết tắt của điều không giải thích được.»

Tôi sẽ nhớ rằng không thể vô thần hơn thế nhưng cô đã nói với tôi một ngày : *Mọi thứ đều thối rữa, kể cả sự cứu rỗi nếu anh không thường xuyên tìm lại nó.*

Tôi sẽ nhớ về sự thiếu thốn vật chất của cô mà cô bình luận một cách ám chỉ : *Mối quan hệ giữa nghệ sĩ và thế giới không được tạo nên từ sự có đi có lại. Đó là một tài sản chung với những con dao găm đã rút ra.*

Tôi sẽ nhớ rằng cô đã cầm điện thoại, vui sướng, vì vừa nghe thấy một cái đầu to mềm nhũn của đài France culture thông báo rằng một người nào đó «đã chết vào cuối đời».

Tôi sẽ nhớ rằng cô đã nói với tôi rằng «kể từ bây giờ» là từ đẹp nhất trong tiếng Pháp sau từ «không».

Tôi sẽ nhớ về dáng người của cô, mảnh mai và đen, như một con chim được tạo ra để ký tên vào sự im lặng của chuyến bay.

Tôi sẽ nhớ về sức mạnh đáng kinh ngạc mà cô và các chị em của mình tìm thấy ở nhau. Tôi cũng sẽ nhớ về tình bạn an ủi, *không ngờ tới*, mà cô đã tìm thấy vào lúc cuối, bên cạnh đội ngũ tạp chí *En attendant Nadeau*, nơi xuất phát phần lớn các văn bản được tập hợp ở đây.

Tôi sẽ nhớ rằng cô thấy *thời gian co giãn trong cảm xúc.*

Tôi sẽ nhớ rằng cô nghĩ mọi thứ đều là mảnh vỡ, kể cả *Đi tìm thời gian đã mất.*

Tôi sẽ nhớ rằng cô chế giễu những người tán dương những kẻ không có khuyết điểm hơn là họ coi thường những kẻ không có phẩm chất.

Tôi sẽ nhớ rằng cô thấy chế độ kỹ trị hợp lý đến mức người ta phải từ bỏ trí thông minh để thành công trong đó.

Tôi sẽ nhớ rằng cô coi Goethe và Jünger như những ngoại lệ cho quy tắc cho rằng người ta không thể vừa có một nền văn hóa rộng vừa sâu.

Tôi sẽ nhớ rằng cô đặc biệt nhạy cảm với chất lượng của các bản dịch. Cô đánh giá một dịch giả giỏi không diễn giải lại nội dung. Họ diễn giải lại điều không thể diễn tả được tại nguồn của nó.

Tôi sẽ nhớ rằng cô thích làm cho tinh tế, và chẳng hạn như đưa ra ý kiến rằng người ta *có thể làm lại nghìn lần điều đã được làm nghìn lần nếu người ta giữ mình không lặp lại dù chỉ một lần.*

Tôi sẽ nhớ rằng cô thấy sự vui vẻ của trẻ em là rất nghiêm túc.

Tôi sẽ nhớ rằng một ngày cô nói với tôi, khi đang viết dở một cuốn tiểu thuyết : *Tôi muốn viết những câu chuyện có mùa xuân trong đó. Nhưng rất nhanh, mùa xuân trở lạnh và trở nên băng giá.*

Tôi sẽ nhớ về một giấc mơ mà cô kể cho nhà trị liệu trong tôi (nhưng có lẽ chủ yếu là cho người yêu thích những điều kỳ ảo) : *Người ta bảo tôi rằng tôi sẽ chết trong ba năm nữa. Mà tôi biết rằng người ta học cách chết trong bốn năm. Thảm họa. Thế là nỗi lo sợ cái chết nhường chỗ cho nỗi lo sợ không có đủ thời gian để học cách chết. Cô lao đến thư viện nơi có CUỐN SÁCH để học cách chết và tự nhủ mình đủ là một học sinh giỏi để học trong ba năm những gì người ta học trong bốn. Than ôi, lại thảm họa, cuốn sách viết bằng tiếng Phoenicia và người ta bảo cô phải mất ít nhất năm năm để học tiếng Phoenicia.*

Tôi sẽ nhớ rằng cô nghĩ sự vội vàng chỉ cần thiết khi phải đi nhanh hơn cái chết. Và ngay lập tức thêm vào: *Nhưng người ta biết gì chính xác về bước chân của thần chết ? Chỉ biết rằng nó đi vào ban đêm.*

Tôi sẽ nhớ rằng nếu có những kẻ làm máu thành mực, thì cô đã làm mực thành máu.

Tôi sẽ nhớ rằng một ngày của hạnh phúc ngớ ngẩn, Linda đã cảnh báo tôi : *Đừng cảm ơn cuộc sống. Hãy giận nó đi, để nó cố gắng mãi để làm anh xiêu lòng.*

Tôi sẽ nhớ rằng cô không chịu nổi những kẻ sùng bái cái đẹp. Và để củng cố sự phản đối của mình, một lập luận khiến tôi sửng sốt : *Laurent le Magnifique đã có thể là một nhà văn nếu ông không phải là một kẻ sùng bái cái đẹp…*

Tôi sẽ nhớ rằng tôi đã đọc cho cô nghe một bài phê bình chỉ trích nặng nề Sokourov trên tờ báo thời thượng lúc bấy giờ và cô đã kết luận bằng cách rít thuốc lá thật lâu : *Họ đã chẳng hiểu gì về những gì phức tạp, làm sao anh muốn họ hiểu được điều hiển nhiên ?*

Tôi sẽ nhớ về sự kiên trì của cô (trong công việc, vì tình yêu, trước cái chết) gần như siêu nhân trong mắt tôi, và đã tự nhủ rằng những kỳ tích lớn đòi hỏi phải

vượt qua những thử thách lớn. Kẻ nào chỉ thấy chướng ngại vật trên đường đi của mình sẽ không đi được cao cũng chẳng đi được xa.

Tôi sẽ nhớ rằng với cô, *cái chết* có trang phục của một món đồ chơi lộng lẫy, nhưng có hình thù không thể giải mã, mà không ai biết chơi.

Tôi sẽ nhớ rằng trong mọi khoảnh khắc tôi được gần cô (và tôi xin lỗi vì từ thô tục to tướng ập vào câu văn của tôi), tôi đã tự nhủ rằng cô có thứ mà người ta gọi là thiên tài.

Tôi sẽ nhớ rằng tôi đã tâm sự với cô rằng tôi cảm thấy hoàn toàn ngược lại với những gì phù hợp với thế giới này và cô đáp lại ngay lập tức như mọi khi : *Với cái thế giới đi lộn đầu xuống đất này, thì đúng vậy.*

Tôi sẽ nhớ rằng cô đã chỉ cho tôi một góc tấn công mới, khi tôi đang nguyền rủa thế giới của những kẻ bận rộn vô tích sự. Thay vì tập trung vào các hoạt động của họ, hãy quan tâm đến những gì họ sống khi họ không bận rộn. Sự buồn chán sốt sắng của bản năng thuần túy.

Tôi sẽ nhớ rằng đối với cô, nghệ sĩ không có lý trong mọi thứ nhưng họ có lý trong một thời gian dài, trong khi nhà cách mạng có lý trong mọi thứ nhưng không

được lâu.

Tôi sẽ nhớ rằng không phải việc mọi người có đọc hay không là điều quan trọng nhất với cô, mà là họ hiểu «đọc» nghĩa là gì.

Tôi sẽ nhớ rằng cô so sánh một tác phẩm đích thực với một căn phòng tối mà người ta đột nhiên bước vào. Cần có thời gian để ánh mắt làm quen và đo lường được thứ mà người ta đang đắm chìm trong đó.

Tôi sẽ nhớ về biểu cảm của cô khi nói với tôi : *Văn chương có giá trị cho bất kỳ ai đang nỗ lực hướng tới cuộc sống.*

Tôi sẽ nhớ rằng cô coi nhiều tác giả yêu thích của mình như những người khai phá. *Nơi họ đi đến, tất cả mọi người rồi sẽ đi qua.*

Tôi sẽ nhớ rằng cô không thấy thời tiết nào đẹp hơn giông bão.

Tôi sẽ nhớ rằng cô thích những người trên bờ vẫn còn đang do dự hơn là những người vừa mới nhảy xuống nước sau một lúc lâu và những kẻ này lại mắng nhiếc hoặc chế nhạo để họ cũng nhảy xuống nước theo.

Tôi sẽ nhớ rằng đối với một người cận thị như chuột chũi, nhìn xa có nghĩa là nhìn thấy bờ của đại dương, nhưng cũng là cảm nhận được cuộc chiến đang lên trong thời bình.

Tôi sẽ nhớ rằng cô chế giễu những tiểu marquis (quý tộc nhỏ) của sự vỡ mộng. Đối với cô, không phải là nhà văn, kẻ ném những thứ vô ích ra khỏi cuốn sách của mình. *Cái hữu ích hiếm khi là cái thú vị.*

Tôi sẽ nhớ sự nghiêm khắc kỳ lạ của cô dành cho giới văn chương và những phóng viên-chuyên-viết-sách của nó, *giống như những nhà nông học so sánh cây sồi và cây bắp cải với cái cớ là cả hai đều màu xanh.*

Tôi sẽ nhớ những nghịch lý của cô. Đặc biệt khi cô nói rằng thứ tiến bộ cùng với «phê bình văn học», chính là sự tụt hậu của nó. *Nó đã luôn luôn tụt hậu năm mươi năm, nhưng giờ đây khi nó tự cho mình là tiên tiến, nhất định là đi đầu, thì nó đã tụt hậu bảy mươi năm.*

Tôi sẽ nhớ rằng trong một chuyến đi (tác phẩm của cô được dịch ở nhiều nước), một ngày kia cô đã dừng chân sửng sốt trước cảnh tượng một gã đàn ông to lớn vận đồ ngủ được bao quanh bởi những con sóc. Lũ sóc sợ hãi bỏ chạy khỏi cô, nhưng hắn thì không. Và rồi cô đã hiểu khi hắn bắt đầu bước đi : hắn bị đi khập khiễng.

Tôi sẽ nhớ rằng để làm tôi nguôi ngoai, một hôm cô đã trích dẫn Angelus Silesius cho tôi : «Thật tốt và đúng đắn khi không yêu tất cả mọi người, nếu ta không quên yêu lấy nhân tính trong mỗi con người họ.»

Một lần khác, cô gửi cho tôi một tấm bưu thiếp chụp bức tranh Người-Sách của Arcimboldo, để làm bạn và động viên tôi.

Tôi sẽ nhớ đến niềm tin của cô rằng chỉ cần một cuốn sách còn tồn tại ở đâu đó trên trái đất này, dù chỉ trong sự im lặng tuyệt đối, nó vẫn có khả năng hồi sinh, được thụ tinh bởi việc đọc của một kẻ vô danh nào đó. Nhưng, Linda thân mến, chúng ta đang ở vào thời điểm mà chính khả năng tồn tại của độc giả đó mới là điều đáng đặt thành câu hỏi…

Tôi sẽ nhớ rằng trong mắt cô, sách là bùa hộ mệnh để trở thành hơn những gì chúng ta đang có.

Tôi sẽ nhớ rằng cô nghĩ rằng để tin vào phép màu, ta phải tham gia vào nó.

Theo tôi, Người-Đàn-Bà-Sách đã tham gia, bằng tất cả sức mạnh khủng khiếp của mình, vào phép màu của những gì đã diễn ra một cách tốt đẹp nhất.

MATHIEU TERRICE

Agualusa, cuộc cách mạng mộng mơ

Félix Ventura, người bán sách bạch tạng trong Kẻ Buôn Bán Quá Khứ của José Eduardo Agualusa, giống như một tay làm ăn có pha chất phù thủy : tầng lớp tư sản mới trong thành phố của hắn, để thay da đổi thịt, cần đến dịch vụ của hắn. Đối với những kẻ vừa trở nên giàu có hoặc leo lên các nấc thang trong xã hội, các doanh nhân, bộ trưởng, con buôn, tướng lĩnh, Ventura huênh hoang sẽ cung cấp cho họ một «quá khứ tốt đẹp»: những «tổ tiên lừng lẫy», «một cái tên gợi lên sự quý tộc và văn hóa». Hắn bán cho họ một quá khứ hoàn toàn mới mẻ. «Tôi chế tạo ra những giấc mơ,» kẻ mà, giống như Cioran, được triệu tập như một nhân chứng trong *Hội Những Kẻ Mộng Mơ Không Tự Nguyện*, thuộc về số những người thừa nhận rằng hiện thực khiến họ lên cơn hen.

Hiển nhiên, dường như ở Agualusa, việc đắm mình vào giấc mơ là một cách để điểm lại, đồng thời giữ ở một khoảng cách an toàn, một lịch sử của bạo lực. Trong *Mùa Của Những Kẻ Điên*, viên điều tra viên, khi thẩm vấn Lidia do Carmo Ferreira, đã trở lại với những câu chuyện kinh hoàng về hiếp dâm, loạn luân, tự sát, nhưng đồng thời cũng ghi lại biên niên sử về cuộc chiến tranh giành độc lập, rồi nội chiến ở Angola (được mô

tả với một sự chân thực không thiếu sự đồng cảm bởi Antonio Lobo Antunes trong các tiểu thuyết cũng như trong những lá thư thời chiến của ông).

Những cuốn sách của Agualusa thường là sự cô đặc của hỗn loạn, ngay cả trong *Cuộc Chiến Của Những Thiên Thần* diễn ra trong các khu ổ chuột ở Rio. Những kẻ tra tấn, những tay đầu trùm băng đảng biến Rio đen tối thành một chốn hỗn mang, y hệt như cách chúng đã biến Angola thành một vùng đất tan hoang.

Trong tiểu thuyết mới nhất của Agualusa, vừa được xuất bản vào đầu năm nay trong bản dịch của Danielle Schramm, *Hội Những Kẻ Mộng Mơ Không Tự Nguyện,* người Bồ Đào Nha đã phải chạy khỏi Angola, nhưng để lại đằng sau một đất nước trên bờ vực sụp đổ. Một bộ tứ, dưới cái bóng bảo trợ của Cortázar, chơi đùa với ý tưởng rằng họ là những giấc mơ đã thành hiện thực và một hiện thực đã trở thành những giấc mơ. Để theo chân những nhân vật này, cần phải tưởng tượng ra một cỗ máy nhìn thấy giấc mơ, một cỗ máy có khả năng «dịch hoạt động não bộ trong khi mơ thành những hình ảnh động» : một nhà báo đã ly hôn, một nữ nghệ sĩ Mozambique tên là Moira (không thể không nghĩ đến các Moirai, những nữ thần định mệnh), một nhân vật mờ áo đóng giả điệp viên, một chiến sĩ du kích trở

thành chủ khách sạn, tác giả của một cuốn nhật ký đầy rẫy những bí ẩn - bốn kẻ mộng mơ tỉnh táo ấy không hề không biết rằng giấc mơ là một cuộc sống thứ hai.

Nghệ thuật phải khiến người ta lo âu, sợ hãi, một nhân vật trong sách có lúc nói vậy. Ở Agualusa, một chi tiết đơn giản, như một chiếc áo khoác lụa màu tím, một đoạn video về những giấc mơ, một trích dẫn từ Fernando Pessoa («Chết chỉ là không được nhìn thấy»), một cuộc trò chuyện giữa một nhân viên hải quan và một lữ khách về một chiếc Boeing mất tích trên chuyến bay… một chi tiết đơn giản, vậy đó, có thể làm đảo lộn thực tại. Một thành viên của hội, nhà báo với những giấc mơ nghịch lý, tự hỏi liệu thực tại của anh ta, thực tại mà anh ta đang làm việc, có đang chịu một sự dư thừa sáng tạo hay không.

Các nhân vật của Agualusa, bám víu vào một hy vọng mong manh, cố gắng, trong một thế giới phản địa đàng, biến cuộc tổng đình công thành một giấc mơ tổng thể. Họ tiến hành điều tra trong một đất nước được hứa hẹn với những biến động tồi tệ nhất. Trong *Hội Những Kẻ Mộng Mơ Không Tự Nguyện*, giấc mơ không phải là một phương tiện để chạy trốn khỏi những gì đe dọa và kinh hoàng nhất của cuộc sống hàng ngày, cũng không phải là một cách để làm cách mạng không đổ máu.

Các nhân vật điều tra làm điều đó cho chính họ : lời dẫn đặt ở đầu cuốn tiểu thuyết trinh thám siêu hình và biên niên sử được dẫn dắt bởi nguyên lý bất định này là một trích dẫn từ Pessoa, nhắc nhở rằng mơ mộng là đi tìm kiếm chính mình. Những kẻ đắm mình vào nó đạt được, thông qua một thuật giả kim huyền bí, nếu không phải là tìm thấy bản thân, thì ít nhất là đánh cắp được những mảnh vỡ của hạnh phúc : có lẽ, họ tin rằng mình biết, bởi vì giấc mơ là cánh cửa bí mật mà qua đó thế giới, đang tan rã, có thể được tái phù phép.

Ngàn lẻ một kỳ quan

Trong tuyển tập của mình dành cho các bậc thức giả phá cách đã làm say mê bán đảo Ả Rập, René R. Khawam đã nhận xét rằng ngôn ngữ Ả Rập là một công cụ kỳ diệu cho biểu đạt thi ca. Chỉ cần đọc *Những Bài Thơ Treo* là đủ để thấy điều đó. Được gọi như vậy vì, theo Heidi Toelle, người chủ biên ấn bản này, «người Ả Rập ngoại giáo được cho là đã viết chúng bằng chữ vàng trên vải và treo chúng trên các bức tường của Ka'ba, vốn đã là một đền thánh từ trước cả Hồi giáo», những bài thơ ca này là tác phẩm của bảy nhà thơ tiên tri của thế kỷ thứ VI. Chúng ta được biết, cũng nhờ Heidi Toelle, rằng, xuất thân từ các bộ lạc khác nhau, họ ca ngợi lòng dũng cảm chiến đấu của bộ lạc mình. Một người, Imru' al-Qays, bị trục xuất khỏi triều đình của cha mình, suýt chết, và giữ được niềm đam mê văn chương suốt đời. Người khác, Tarafa Ibn al-'Abd, đã hoàn thành các bài thơ trào phúng khiến ông bị xử tử. Người thứ ba, Zuhayr Ibn Abî Sulmâ, đã quá khắt khe với bản thân đến mức ông giữ kín mỗi tác phẩm của mình trong suốt một năm. Labîd Ibn Rabî'a, thì cải sang đạo Hồi và định cư ở Iraq cho đến khi chết. Những huyền thoại bao quanh 'Amr Ibn Kulthûm, người được cho là đã giết vua. Một sử thi ca ngợi những chiến công của 'Antara Ibn Chaddâd, người bị giết trong một trận

chiến. Al-Hârith Ibn Hilliza, người mắc bệnh phong, được cho là đã mê hoặc thính giả bằng cách ứng tác bài Mu'allaqa của mình, một lời biện hộ cho bộ lạc của ông. Ca ngợi người phụ nữ yêu dấu, cơn say, các nghi lễ thánh, nghệ thuật chiến tranh, những chiến công của những kẻ gan dạ, những *Bài Thơ Treo* này cũng là những bằng chứng về niềm tin của người Bedouin và phong tục của xã hội du mục này. Sự say mê mà việc đọc chúng đem lại là thứ say mê mà mật hoa thuần khiết của thơ ca mang đến.

Đó là một thứ thức uống cũng say đắm không kém đang chờ đợi người mới nhập môn trong Al-Andalus, một tập hợp các biên niên sử lịch sử, sách địa lý, sử thi, bi ca và tán tụng ca là kết quả của các cuộc chinh phục của Hồi giáo ở Tây Ban Nha, từ năm 711 đến 1492. Ở đó, chúng ta làm quen với những nhân vật lừng lẫy, những người truyền bá văn hóa hoặc các học giả nổi tiếng. Ở đó, chúng ta chiêm ngưỡng những đồ trang trí của Nhà thờ Hồi giáo Lớn Cordoba, được mô tả với vô số chi tiết. Ở đó, chúng ta chứng kiến những cuộc đấu tranh quyền lực. Ở đó, chúng ta theo dõi những tình tiết ly kỳ của các trận chiến chống lại người Cơ đốc giáo. Ở đó, chúng ta khám phá ra những nhà thơ ca tụng nỗi nhớ quê hương hoặc những chiến tích của quân vương họ. Chúng ta tò mò về kẻ phóng đãng Ibn

Shuhayd (992-1035), người đã trình bày lý thuyết của mình về cảm hứng, mà nguồn gốc của nó là một djinn (thần linh). Chúng ta bị mê hoặc bởi học giả Ibn Hazm (994-1064), nhà luân lý, nhà văn dấn thân, người ca tụng tình yêu trong *Vòng Cổ Bồ Câu*, tác giả của bốn trăm tác phẩm, phần lớn trong số đó đã thất lạc. Chúng ta ủng hộ Averroès (1126-1198), người đã diễn giải kinh Qur'an một cách triết học. Tất cả các văn bản này tạo thành một tuyển tập lộng lẫy, cho phép ta vượt qua tám thế kỷ của nền văn minh. Đó là một hành trang cần phải có để làm quen với những điều huyền bí của một thời đại đánh dấu bởi những cơn co giật.

Lenin không cần hương trầm

Chỉ cần nhìn sơ qua các lời chứng và những cuốn sách nổi tiếng nhất ca ngợi nhà tư tưởng của một cuộc đại phá trật tự thế giới hoặc, ngược lại, hạ bệ bức tượng của một chủ nhân Điện Kremlin bị cáo buộc là nhạc trưởng của sự hủy diệt đang diễn ra từ rất lâu trước tháng Mười năm 1917, thì kẻ sơ cơ nghiêng mình trước những cơn co giật làm rung chuyển thế giới trong hai thập niên đầu của thế kỷ XX chỉ có thể thú nhận là hoang mang. Lukács, ngay từ năm 1924, rất ít lâu sau cái chết của Lenin, đã chào mừng ông như là nhà lý luận duy nhất (người kế thừa Marx, có khả năng sánh ngang với Marx) mà khát vọng cách mạng thế giới đã đưa lên hàng đầu. Mayakovsky, dù biết rằng người anh hùng của mình thích Pushkin «tư sản» hơn, đã rất sớm lao vào một bài thơ dài ca ngợi «cậu bé như mọi cậu bé khác», sinh ra ở Simbirsk, người đã phải trở thành một quả bom chống lại các chế độ quân chủ. Bertrand Russell, trong chuyến thăm Moskva năm 1920, ca ngợi sự giản dị của người mà với ông hiện lên như một «quý tộc trí thức» và, trong *Lý thuyết và Thực hành Chủ nghĩa Bolshevik*, xuất bản sau khi trở về, mô tả Lenin như một sinh thể «chuyên quyền, điềm tĩnh, không biết sợ, phi thường thiếu tinh thần sở hữu, một lý thuyết nhập thể». Và ông thêm : «Người ta có thể cảm thấy

rằng chủ nghĩa duy vật lịch sử là máu thịt và cuộc sống của ông ấy». Nhưng Russell cuối cùng sẽ so sánh chủ nghĩa Bolshevik với một chế độ toàn trị, khiến các nhà lãnh đạo Bolshevik rất bực bội. H.G. Wells, đến vùng đất mới của cách mạng vài tháng sau Russell theo lời mời của Gorky, đã có các cuộc trao đổi với Lenin - ông không biết rằng Lenin đánh giá thấp các tiểu thuyết khoa học viễn tưởng của mình. Wells đã bị quyến rũ và choáng ngợp đến mức bởi những gì vị chủ nhà cho ông thấy đến nỗi, trong những ấn tượng du ký được viết ngay sau đó, ông đã đặt vòng nguyệt quế lên đầu «Kẻ Mộng Mơ của Điện Kremlin».

Được nhà xuất bản Lebovici ấn hành, *Những Cuộc Gặp Gỡ Của Tôi Với Lenin* của nhà Bolshevik Nikolay Valentinov, không tiếc các giai thoại về người được giới thiệu ngay từ đầu như một nhân vật ít nhất cũng đầy nghịch lý : người ta biết được, chẳng hạn, rằng ông rất thích *Oblomov* của Goncharov nhưng ghét *Lũ Người Quỷ Ám của Dostoyevsky*, «thứ rác rưởi phản động đó», và ghê tởm thơ của Mayakovsky («nhồi nhét», «thứ tiếng lóng», xứng đáng với một «gã hề»).

Trong số những kẻ chỉ trích khắc nghiệt nhất lãnh tụ Bolshevik, phải kể đến Curzio Malaparte, người trong *Gã Lenin*, đã bắn đại bác vào nhân vật mà Boris

Souvarine, trong một cuộc phỏng vấn nổi tiếng năm 1979, đã ca ngợi hết lời. Theo Malaparte, Lenin chỉ chứng kiến các sự kiện năm 1905 với tư cách khán giả, chỉ bằng cách ghi chép, «và phác thảo những cân nhắc liên quan đến chiến thuật khởi nghĩa, bên lề các tập sách của Clausewitz về nghệ thuật chiến tranh». Tiểu thuyết gia ám ảnh của *Kaputt* gọi Vladimir Ulyanov là «Thành Cát Tư Hãn của chủ nghĩa Marx», buộc tội ông là một «quái vật khát máu» và tiện nghi, một «viên chức đúng giờ và nhiệt thành của sự hỗn loạn», kẻ sợ hãi những hậu quả thực tế, nhân văn (tàn sát, nạn đói, tàn phá), từ những ý tưởng của mình. Và Malaparte lên án với sự khinh miệt pha lẫn kinh hãi «chủ nghĩa cuồng tín tiểu tư sản của Lenin».

Bức chân dung của Malaparte, cùng với của Lukács, là bức chân dung duy nhất, trong số tất cả những bức được trích dẫn ở đây, mà Tariq Ali ám chỉ đến (nhưng để phủi tay bác bỏ) trong *Những Lưỡng Nan Của Lenin*. Tác giả của *Sự Xung Đột Của Các Chủ Nghĩa Chính Thống* và các tiểu thuyết như *Berlin-Moscow*, người cố gắng nhắc lại chủ nghĩa cộng sản đã từng là một lý tưởng phấn khích như thế nào, lần này không đề xuất viết tiểu sử của lãnh tụ Bolshevik hay kiểm kê di sản của chủ nghĩa Lenin, mà thông qua một tiểu luận sâu sắc và xuất sắc, tự hỏi liệu có thực sự, như Vladimir Ulyanov tuyên bố,

«Cách mạng là ngày hội của những người bị áp bức và bóc lột» hay không. Nếu trong những trang này, có đề cập đến người anh trai của Lenin, bị treo cổ năm 1887, ở tuổi mười chín, vì âm mưu ám sát Sa hoàng, nếu Tariq Ali kể, một cách phụ, rằng Lenin, để trở thành nhà lý luận của cách mạng thế giới, đã phải từ bỏ ba đam mê của mình, tiếng Latinh, cờ vua và âm nhạc, nếu tác giả trở lại, trong những đoạn quan trọng, với hình tượng Inessa Armand, người tình cách mạng («nữ Bolshevik nữ quyền», như ông gọi bà), gặp gỡ ở Paris năm 1909, thì *Những Lưỡng Nan Của Lenin* trước hết là một cuộc hành trình xuyên thế kỷ XX, từ các phong trào vô chính phủ đến chủ nghĩa thánh chiến ngày nay, từ sự xuất hiện của *Giáo Lý Của Nhà Cách Mạng*, «cuốn sách hướng dẫn thế tục dành cho các nhà hoạt động cấp tiến», đến di sản của Lenin, người mà nếu không có, Tariq Ali nói, đã không có cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa năm 1917. Lenin, người mà các tác phẩm (ông để lại khoảng bốn mươi nghìn trang in) đã được ướp xác hoặc, ngược lại, như Althusser than thở trong *Lenin và Triết Học*, bị triết học hàn lâm coi thường, thứ không thể chịu đựng được ý tưởng «rằng nó phải học hỏi điều gì đó từ chính trị và một chính trị gia». Trở lại trong những đoạn lan man dài về «tiểu thuyết không tưởng» *Phải Làm Gì* ? của Chernyshevsky, bức chân dung của một nhà cách

mạng gần như cuồng tín, Tariq Ali nhấn mạnh lưỡng nan đầu tiên của Lenin, giữa chủ nghĩa vô chính phủ và chủ nghĩa xã hội, không quên nhắc lại câu nói nổi tiếng của vị lãnh tụ Bolshevik : «Người ta không làm cách mạng với đôi găng tay tinh khôi.» Lenin đã lấy lại nhan đề của Chernyshevsky cho chuyên luận chính trị của mình, được những người dân chủ xã hội đón nhận một cách nhiệt thành.

Cũng thiết yếu trong cuốn sách của Tariq Ali là sự suy tư về chủ nghĩa quốc tế, với những trang say mê về sự dấn thân của phụ nữ, những chiến sĩ gan dạ, trong cuộc đấu tranh giành giải phóng. Sự tham chiếu ý thức hệ đến Paris khởi nghĩa là hằng số. Nechayev, hay Kropotkin, người mà Lenin ngưỡng mộ vì tác phẩm về Cách mạng Pháp, không đóng vai phụ. Nhưng một điều chắc chắn nổi lên từ tiểu luận này : «Việc ướp xác Lenin và các ý tưởng của ông là một 'thành công' lâu dài của thời kỳ Stalin. Vì vậy, đã đến lúc chôn cất thân xác ông, và hồi sinh một số ý tưởng của ông», Tariq Ali tuyên bố trong lời mở đầu của thứ chắc chắn không phải là một sự bảo vệ lãnh tụ Bolshevik và minh họa cho các lý thuyết của ông, cũng không phải là một tiểu sử theo nghĩa cổ điển của thuật ngữ, mà là một cách để soi rọi thế giới qua lăng kính của những gì đã là chủ nghĩa Lenin, không có những trang sức và những định kiến gắn liền với nó.

Những đứa trẻ của than hồng

Xuất thân từ Kurdistan thuộc Iraq, Bakhtiar Ali đã sống lưu vong tại Cologne, nơi mà dường như, giống như viên sĩ quan Peshmerga trong *Kẻ ném lựu đạn cuối cùng của thế giới*, ông đã tạo ra cho mình «một thứ ngôn ngữ khác» so với ngôn ngữ của mình : thứ «ngôn ngữ thi ca» của người lính không quên đi bất kỳ thử thách và kinh hoàng nào đã trải qua trong suốt hai mươi mốt năm bị giam cầm trên sa mạc. Ông giữ lại một cảm giác kép từ hai thập kỷ đó : một mặt là mùi của sa mạc mà ông biết rõ và đã thấm đẫm, mặt khác là cảm giác kinh hãi khi biết rằng có ai đó đang chờ đợi mình.

Khi được trả tự do, vào lúc mà ông chắc chắn rằng mình sắp bị xử tử, ông nhớ lại mình đã bị bắt vì cứu giúp một nhà lãnh đạo cách mạng người Kurd, người bạn thân thiết của mình. Vào cái ngày định mệnh đó, ông không chỉ liều mạng, thách thức hiểm nguy, mà còn khiến con trai ông phải thiếu vắng sự hiện diện của cha. Với một sự long trọng của kẻ liều lĩnh, ông giữ lời hứa đã tự hứa với bản thân trong thời gian bị cô lập trên sa mạc : khi ông lấy lại tự do, ông sẽ lên đường tìm kiếm con trai mình. Ông bị bắt khi mới hai mươi hai tuổi, và khi giờ phút giải thoát đến, ông đã bốn mươi ba tuổi.

Kẻ ném lựu đạn cuối cùng của thế giới, một cuốn sách về tình bạn nam giới, về những bí mật được trao đổi giữa những người nắm giữ chúng như những báu vật quý giá, cũng là một cuốn sách nơi các trò chơi gương phản chiếu nhân lên, mỗi nhân vật và thậm chí mỗi vật thể bí ẩn đều phản chiếu một nhân vật khác, và nhân vật đó lại soi mình vào một nhân vật thứ ba. Người đọc theo dõi một manh mối dẫn đến ba quả lựu đạn bằng thủy tinh, khám phá với một cảm giác chóng mặt rằng người con trai được tìm kiếm, Saryas Souhhdam, có lẽ không phải là duy nhất, mà có hai, ba, nhiều người…

Phụ nữ cũng thường có những bản sao. Những gái mại dâm có ngàn khuôn mặt, và hai hình tượng nữ giới thống trị câu chuyện : hai chị em Spi, hai nữ ca sĩ luôn mặc đồ trắng và bị một số người nghi ngờ là phù thủy. Họ xuất hiện trong câu chuyện như những bóng ma, tiếng hát mê hoặc của họ khiến những người qua đường say mê, những kẻ sẵn sàng cho đi tất cả để ký kết một giao ước với họ, những bà chủ của một thế giới nơi họ hiện thân cho sự huyền bí và mang đến một lời nói cứu rỗi.

Một hiền nhân nào đó, được cho là trong vũ trụ hỗn độn này, khiến người ta nghĩ đến Omar Khayyam, sẽ mở ra một cuốn sách khác : sau cuốn sách về cát và sa

mạc, đó là cuốn sách về lửa và than hồng. Trong một vùng đất biệt lập, những đứa trẻ bị bỏng do bom sống cùng nhau một cuộc sống của những kẻ tàn tật, nhưng lại giống như những sinh vật siêu nhiên, lơ lửng bên ngoài thời gian, chỉ có điều thực tế mỗi ngày lại tóm lấy chúng, dạy cho chúng biết rằng, chẳng hạn, một vài đứa trong số chúng, được chọn theo những tiêu chí rất nghiêm ngặt, sẽ được đưa đến châu Âu để chữa trị nhưng cũng để phục vụ cho các mục đích khoa học.

Những quả lựu đạn thủy tinh là xấu xa hay có lợi ? Nơi có kẻ ném lựu đạn cuối cùng của thế giới, liệu các thế lực địa ngục của chiến tranh có bị tiêu diệt ? «Tôi là một người đàn ông đến từ quá khứ để nói về những kẻ không có tương lai», người ta có thể đọc được đâu đó trong cuốn sách của Bakhtiar Ali, người không muốn mình là một nhà tiên tri hay một người kể chuyện của *Nghìn lẻ một đêm*, mà khi thì là một người quan sát lạnh lùng, khi thì là một pháp sư hy vọng, nhờ những lời nói của mình, có thể thực hiện một sức mạnh chữa lành lên những đứa trẻ của than hồng khinh thường mọi sự thương hại.

Nỗi đau của nàng đến từ xa hơn

Trong *Những cuốn sổ của Malte Laurids Brigge*, Rainer Maria Rilke ca ngợi những «khuôn mẫu yêu thương» vượt trội hơn con người, lớn lên và vươn cao hơn họ. Ông trích dẫn nữ tu người Bồ Đào Nha, Louise Labé, Julie de Lespinasse, những người «không ngừng nghỉ cho đến khi sự tra tấn của họ bỗng chốc chuyển thành một vẻ rực rỡ đắng cay, lạnh lùng, mà không gì có thể ngăn cản được».

Khi kết thúc việc đọc *Người tình trong tưởng tượng* của Taos Amrouche, Jean Giono đã viết thư cho cô rằng ông đã liên tục nghĩ đến Người Bồ Đào Nha và Mademoiselle de Lespinasse khi đọc nó. Cuốn sách, mà Taos Amrouche phải thừa nhận là một «cơn mê sảng tỉnh táo», có hình thức của những Cuốn sổ tay cá nhân, kể lại hàng ngày các mối quan hệ của một «nhóm tứ tấu kỳ dị», hay mối tình giữa Marcel Arrens, một tiểu thuyết gia được sùng bái, và Aména, người đã kết hôn với một họa sĩ, Olivier, bản thân người này lại say mê một người phụ nữ khác. Theo lời kể của Taos Amrouche, chính cuốn sổ đầu tiên trong Nhật ký của bà, được viết từ cuối năm 1952 đến tháng 8 năm 1953, đã đóng vai trò là «người thầy» cho thứ sau này là tập thứ ba (xuất bản năm 1975) của một tổng tập có nhan

đề đầy gợi mở : «Mùa gặt của lưu đày». *Jacinthe đen*, được viết vào năm 1939, đã được xuất bản vào năm 1947. *Phố những chiếc trống* đã ra mắt vào năm 1960. Nhưng tập cuối cùng của bức tranh tự truyện này, có tên *Cô đơn mẹ tôi*, chỉ được xuất bản mười chín năm sau cái chết của Taos Amrouche, vào năm 1995. Bốn cuốn tiểu thuyết, đối với những ai chỉ biết Taos Amrouche qua những bài hát Berber xúc động của bà, tạo nên một nỗ lực rộng lớn để giành lại bản thân của người phụ nữ viết văn Kabyle này, người mà gia đình đã cải đạo sang Cơ đốc giáo và di cư sang Tunisia. Taos Amrouche đã sống phần lớn cuộc đời mình ở Pháp và đã chọn, giống như O.V. Milosz, người mà bà ngưỡng mộ, tiếng Pháp làm ngôn ngữ viết. Xa rời mọi thứ dân gian và mọi thứ đặc sắc, bà đã có thể viết, sau O.V. Milosz : «Tôi đã đưa những kẻ lưu vong vào đế chế cô đơn của mình».

Lưu vong, là nàng Reine trẻ tuổi của *Jacinthe đen*, «nàng Reine của một chủng tộc bí ẩn, dòng máu châu Phi», mà bạn bè của nàng tự hỏi liệu có phải là một kẻ điên cuồng thèm khát phá hủy trật tự, các quy ước, phong tục. Lưu vong, là Marie-Coral, người trong *Phố những chiếc trống*, trải qua các cơn khủng hoảng thần bí và biết mình không thích ứng. Lưu vong, là Aména của *Cô đơn mẹ tôi* và *Người tình trong tưởng tượng*, người tự nhận mình là một «cô gái của hang động, của

thời kỳ đồ đá» và tâm sự rằng việc gia đình cô cải đạo sang Cơ đốc giáo đã biến cô thành một kẻ bị ruồng bỏ. Lưu vong, chính Taos Amrouche, người tự định nghĩa mình là một sinh vật lai tạp, bị chi phối bởi sự quá độ, chỉ có khả năng với những niềm vui rất mãnh liệt và những cực điểm, có một thứ lòng nhiệt thành dành cho D.H. Lawrence và «chủ nghĩa thần bí của thể xác» của ông. Bà là một kẻ bị bật gốc, khi cảm thấy bị phương Tây từ chối, bà quay sang phương Đông, hy vọng rằng nó sẽ khoan dung hơn với bà. Và khi phương Đông cũng làm bà thất vọng, bà quay sang văn chương, viết như thể đang mổ xẻ bằng dao mổ - bà nói rằng bà thực hành «viviscation» (sự mổ xẻ sinh vật sống) lên chính mình.

Chính ý chí muốn phẫu thuật ngay lập tức những gì còn lại của những ảo tưởng mà bà luôn mang trong tâm trí, đặc biệt là khi, song song với tác phẩm tiểu thuyết của mình, bà viết Nhật ký, trong đó năm Cuốn sổ, được viết từ năm 1953 đến năm 1960, được xuất bản ngày nay. Anh trai bà, nhà thơ Jean Amrouche, người có mối quan hệ mâu thuẫn với bà, đã nói về bà trong Nhật ký mà ông viết từ năm 1928 đến năm 1962 rằng bà đại diện, trong gia đình Amrouche, «phần đau đớn, phần được dành riêng, được hiến dâng», và rằng bà chỉ khẳng định mình trong sự nổi loạn tuyệt đối. Chính nét

tính cách cuối cùng này xuất hiện trong các *Cuốn sổ cá nhân* của Taos, ngay cả khi bà tự đánh giá mình, với tư cách là một người tình, có một «sự ngoan ngoãn đáng buồn». Điều tiết lộ từ những *Cuốn sổ* này, là mối đam mê bà đã nuôi dưỡng trong hơn tám năm dành cho Jean Giono, nhà văn lớn có một «ngòi bút thần thánh», nhưng người, bà nói, đã phá hỏng sự ngưỡng mộ mà bà dành cho ông bằng sự nhỏ nhen, bất trung và ngu ngốc. Ông ta, bà còn nói, đã đưa bà vào cuộc đời mình bằng cửa sau và trong nhiều năm, bà đã ở dưới sự chi phối của một tình yêu độc tài, đến mức bà cảm thấy rất nhiều oán hận và chỉ trút bỏ vào những Cuốn sổ của mình để nói lên mong muốn trả thù. Ông gọi bà là Antigone của mình, nhưng bà lại đồng nhất mình nhiều hơn với Camille Claudel, người yêu Rodin, là người, bà nói, bị đầu độc và bị mê hoặc như bà. Bị mê hoặc, bà thực sự có cảm giác như vậy, vì bà để mình bị sỉ nhục và tuân theo ý muốn tốt của Giono, người thừa nhận đã chống lại bà bằng tất cả sức lực, như thể bà là nguy hiểm, quá đòi hỏi, quá chiếm hữu. Taos chỉ còn lại những lời nói, và bà mong đợi từ chúng một sự chữa lành, vì bà đã bị cắt xén, bị bào mòn bởi «cái dằm trong tim» đó là Giono đối với bà. Bà viết như hình tượng tiểu thuyết song trùng của mình, cô Aména trẻ của *Cô đơn mẹ tôi* : bằng cách biến mất trong những gì bà viết như

trong một đám cháy rừng, bằng cách sống trong một vũ trụ của tia lửa và ngọn lửa - những ngọn lửa rực cháy, những đám cháy đó bằng cách nào đó thanh lọc bà, người đã quá thường xuyên cảm thấy mình bị phản bội và đã lìa bỏ Giono từ lâu nếu ông không có «món quà kỳ diệu» đó về diễn đạt, thứ đã hoàn toàn mê hoặc bà và đặt bà dưới quyền lực của ông trước cả mùa hè năm 1952 khi, cùng với anh trai Jean, bà đã đến Gréoux-les-Bains để thực hiện các cuộc phỏng vấn với tác giả của *Một vị vua không có trò tiêu khiển*.

Viết lách, cũng là một cách để giành lại chính mình, để giải phóng khỏi sự chi phối của kẻ mà vào những lúc khác bà nói rằng lẽ ra ông phải tự hào rằng tình yêu vô hạn đã gắn bà với ông đã kích thích và làm giàu cho bà, dẫn dắt bà tái tạo lại thứ mà chỉ là đau khổ, vì bà thuộc về những người tự dệt nên, «một cách tinh tế», tấm lưới cho bất hạnh của chính mình. Bà, giống như Reine, người Tunisia gốc Kabyle của *Jacinthe đen*, có lẽ là một kẻ quyến rũ, người tự xem mình như một kẻ canh gác, «ở ngoài nhóm», rình rập phần kỳ lạ ẩn chứa trong mỗi người, nhưng lại bị một số người xem là thiên tài của cái ác. Taos Amrouche, người sáng tạo ra tất cả những nhân vật thất thần này, tự lộ mình trong các *Cuốn sổ cá nhân* là một người đam mê, làn da của bà «luôn sẵn sàng chảy máu», đến nỗi mọi thứ đều làm

tổn thương bà. Và tuy vậy, khi viết, bà chỉ muốn đặt sự nghiêm khắc vào trò chơi của cảm xúc và vào sự phân tích «được đẩy đến tàn nhẫn».

Trong nhiều năm, Taos người tình đã đuổi theo một «ảo ảnh đẹp đẽ và chết người», đến mức cảm thấy bị tước đoạt chính mình. Bà chỉ là sự chờ đợi, nỗi đau, nhưng cũng là sự say mê, khao khát tái tạo lại tình yêu khi bà hoàn toàn vỡ mộng. Viết lách, từ đó, không chỉ là vượt qua những tổn thương lòng tự trọng, mà còn là tìm thấy một tổ quốc tưởng tượng để lưu vong đến, vì sự tồn tại của bà đã bị đánh dấu bởi những nỗi đau chia lìa. Taos Amrouche, trong tình yêu cũng như trong văn học, đã là Orpheus : các vai trò bị đảo ngược, bà nói, Giono là Eurydice, vì bà liên tục đánh mất ông. Và trong việc đánh mất ông, bà không có cách nào khác ngoài việc «biến đổi tình yêu thất vọng đó thành sách». Rilke hẳn đã tôn vinh kẻ lưu vong của tình yêu này, «kẻ yêu thương phi thường» đã dành cả đời để tìm kiếm một bản thể song trùng được thăng hoa để lưu vong đến.

Cuộc cách mạng khác của Iouri Annenkov

Trong *Nhật ký những cuộc gặp gỡ của tôi*, Iouri Annenkov kể lại cách ông trở nên nổi tiếng nhờ minh họa cho *Mười hai*, bài thơ nổi tiếng của Alexandre Blok, cách ông trở thành, ngay cả sau cuộc đại hỗn loạn năm 1917, nhà thiết kế phối hợp với những đạo diễn người Nga xuất sắc nhất, rồi, trong cuộc lưu vong ở Pháp (ông rời Nga vĩnh viễn vào năm 1924), cách ông được dẫn dắt để làm việc cho nhà hát và thực hiện trang phục cho những bộ phim huyền thoại, như của Max Ophuls, *Madame de*… Những cuộc phiêu lưu nghệ thuật này, được tiến hành với sự táo bạo của kẻ liều lĩnh, đã cho phép ông gặp gỡ trên đường đi của mình những nhà thơ, họa sĩ, nhà làm phim, những người làm sân khấu (phần lớn là những kẻ cô đơn, kháng cự lại mọi sự say mê), nhưng cả Lenin, người mà theo yêu cầu của chính quyền Xô viết, ông đã vẽ chân dung vào năm 1921, và Trotsky, người bị ám ảnh bởi trường phái Paris và hội họa Pháp, nhưng lại ngoan ngoãn ngồi làm mẫu cho ông vẽ ba bức chì, kích thước thật.

Trong cuốn *Nhật ký* này, thứ mà ông coi như hồi ký của mình, Annenkov tỏ ra khá tàn nhẫn với Gorky, được miêu tả như một «kẻ hay khóc lóc» (ông không phải là người duy nhất chế nhạo ông này : Mayakovsky một

ngày đã thông báo trên báo chí rằng ông sẵn sàng bán đứt một chiếc áo gilét thấm đẫm nước mắt của Gorky cho bất kỳ người ham mộ nào). Theo lời Annenkov, chính Pudovkin đã cứu Gorky khỏi thảm họa bằng cách thành công, trong điện ảnh, với một bản chuyển thể lộng lẫy của *Người mẹ*. Sẽ không ai ngạc nhiên khi biết rằng Annenkov, say mê các nghiên cứu thực nghiệm, sự táo bạo phong cách và các đổi mới đủ loại, lại cảm thấy sự kính trọng dành cho Alexandre Blok, một người khó nắm bắt, và đối với người này, cuộc cách mạng đã chết khi âm nhạc của nó bắt đầu nhường chỗ cho «các biện pháp hành chính của quyền lực», khi «đám cháy toàn cầu», «dàn nhạc toàn cầu» bị nhiễm độc bởi những người lính cứu hỏa và những nhạc trưởng cộng sản. «Sự biến hình của thế giới «, Annenkov ghi chú, «giờ đây biến thành một sự phá hủy có tổ chức và được sắc lệnh hóa.» Các nhà thơ mà ông gặp nằm trong số những nạn nhân đầu tiên của sự phá hủy có tổ chức này : Nicolai Gumilev bị buộc tội, vào năm 1921, đã soạn thảo các tuyên ngôn phản cách mạng ; Anna Akhmatova, người mà Annenkov đã phác họa hai bức sau khi tiếp xúc với bà vào năm 1913-1914 tại quán rượu «Con chó lang thang» ở Petersburg, đã bị dồn vào im lặng ; còn có Khlebnikov, Esenin, Mayakovsky. Các nhà văn cũng chung số phận : Evgeny Zamyatin, tác giả của *Chúng*

ta, đã phải viết thư cho Stalin để xin phép di cư ; Isaac Babel, bị xử bắn năm 1935, chỉ được phục hồi vào năm 1960, năm lệnh cấm xuất bản tác phẩm của ông được dỡ bỏ. Các đạo diễn, như Meyerhold, không thoát khỏi sự thanh trừng. Bị coi là một tuyên ngôn chính trị chống lại đường lối của Đảng, nhà hát của ông, đặc biệt là vở chuyển thể *Vụ tự tử* của Erdman, bị coi là «không mong muốn». Chẳng bao lâu sau ông sẽ biến mất không để lại dấu vết, trong khi vợ ông bị sát hại trong căn hộ của họ. Các họa sĩ, theo cách tương tự, nếu không thực sự là nạn nhân của những tay sai quyền lực, thì ít nhất cũng bị ngạt thở trong nghệ thuật của mình, bị giết chết dần mòn : các tác phẩm của Malevich ở nước Nga Xô viết bị giam giữ trong các «kho dự trữ» nơi không ai có thể nhìn thấy chúng. Bản thân ông, trong những năm cuối đời, bị buộc chỉ còn quan tâm đến nghệ thuật ứng dụng, thực hiện những chiếc tách, đĩa lót, đĩa, v.v.

Trước khi viết những hồi ký này, Annenkov, trong cuộc tìm kiếm những hình thức mới, đã hoàn thành một văn bản, *Những điều nhỏ nhặt không quan trọng*, mà ông ký bằng bút danh B. Temiriazev, và nó đã đến tay Michel Ossorguine, giám đốc nhà xuất bản Petropolis ở Berlin vào năm 1932. Như Anne Coldely-Faucard kể trong lời tựa, Ossorguine, bị cuốn hút bởi «cuốn tiểu thuyết» kỳ lạ này tự nhận là kể về cuộc cách mạng

Tháng Mười nhìn từ Saint-Petersburg, cũng bị tò mò bởi bút danh, tin rằng mình đoán được Zamyatin đang ẩn sau đó. Sự ngạc nhiên của ông rất lớn khi phát hiện ra tác giả thực sự của *Những điều nhỏ nhặt* này, mà Kolia Khokhlov, chàng trai trẻ anh hùng của cuốn sách, là alter ego (bản ngã khác). Văn bản xuất hiện năm 1934, nó làm người ta bối rối bởi sự đứt gãy trong giọng điệu, sự cắt dán, những đoạn lan man đánh lạc hướng người đọc một cách thú vị. Ở Pháp, phải đợi đến năm 1987 thì nhà xuất bản Lieu commun mới đề xuất một bản dịch đầu tiên, do Anne Coldely-Faucard thực hiện và có nhan đề «Cuộc cách mạng đằng sau cánh cửa», cho thứ mà sẽ là sự giản lược nếu gọi là một biên niên sử về Saint-Petersburg. Bản dịch này, được xem xét và sửa chữa, ngày nay được xuất bản bởi nhà xuất bản Verdier với một tiêu đề gần với nguyên bản hơn : *Những điều nhỏ nhặt không quan trọng*.

Chàng Kolia trẻ tuổi của *Những điều nhỏ nhặt* này không giấu chúng ta chính xác bất cứ điều gì, bắt đầu bằng các chi tiết tiểu sử của cha mình, Ivan Pavlovitch Khokhlov, quý tộc thế tập, đam mê sách, bị đuổi khỏi đại học Moscow, rồi khoa y của Kazan, trước khi đến khoa lịch sử của Petersburg, nhiều lần bị bắt, bị giam trong pháo đài Peter và Paul, tác giả của một cuốn sách (chưa xuất bản), *Về tình bạn với các loài nhện khác*

nhau. Ông, người đã từng thuộc về một tổ chức cách mạng bí mật, trở thành thành viên của Đảng Lập hiến-Dân chủ, thuộc cánh hữu ôn hòa, và trở nên giàu có đáng kể nhờ đó.

Nhưng đừng quên rằng «cuốn tiểu thuyết» này trước hết muốn là một biên niên sử về Petersburg. Vì vậy, nó sẽ là biên niên sử của sự lang thang qua các con phố, một sự lang thang không mục đích, một sự lang thang đầy cảm hứng, như chính cuộc sống, tác giả nói. Cuốn sách mở ra bằng một mô tả về thành phố được xây dựng ở cửa sông Neva, và trung tâm của nó được rạch bởi các kênh đào, quan trọng nhất là Fontanka. Annenkov, kẻ lang thang cô đơn, với nỗi u sầu của kẻ chỉ nuôi dưỡng những mộng mơ của mình để giữ chúng ở khoảng cách tốt hơn, mời gọi ta dạo bước trong những đêm trắng dọc theo các bến sông Neva, ngắm nhìn những tảng băng lớn lướt trên sông, gầm gừ và răng rắc, trèo lên nhau, đến các hòn đảo, trên bến cảng, bên bờ biển, để lắng nghe tiếng vỗ của sóng, để lạc lối qua các con hẻm, tìm kiếm dấu vết của Pushkin, Gogol hay Blok. Nhưng những trang mộng mơ dịu dàng này được đứng trước bởi những đoạn văn nơi người ta biết rằng Gumilev buộc phải dạy địa lý cho dân quân, nơi Akhmatova được miêu tả đang lê chiếc túi khẩu phần, nơi Annenkov nói,

với một sự chính xác khô khan, về sự bức hại người Do Thái.

Những trang này, cũng như một số trang khác, sẽ được đưa nguyên văn vào *Nhật ký những cuộc gặp gỡ của tôi*, nhưng ở đây mọi thứ đều tham gia vào một cuộc phiêu lưu tiểu thuyết ít dễ tiếp cận ngay lập tức hơn đối với độc giả thiếu chú ý. Trong khi ở *Nhật ký những cuộc gặp gỡ của tôi*, Annenkov dường như muốn cung cấp cho chúng ta, xuyên suốt 700 trang hồi ký của mình, những bức chân dung phác họa tại chỗ, ưu tiên sự nhanh nhẹn, giọng điệu hoài niệm của một «Tôi nhớ một vài người đàn ông xuất chúng», thì trong *Những điều nhỏ nhặt không quan trọng*, ông dường như đang tìm kiếm một sự đổi mới hình thức, không ngần ngại đặt ra các ràng buộc cho mình hay làm lạc hướng kẻ theo dõi ông để biết thêm về chàng Kolia trẻ tuổi, để rồi cuối cùng phải chấp nhận lưỡi dao cắt của câu chuyện và tự nhủ rằng Kolia đã nhận được một sự chú ý hơi quá mức so với giá trị, rằng đã đến lúc cậu ta nhường chỗ cho các nhân vật khác. Vậy còn Cách mạng Tháng Mười ? - độc giả sẽ thắc mắc, vẫn còn choáng váng trước một tựa đề có lẽ ngụ ý rằng mọi thứ trong cuốn sách này chỉ là một tập hợp những chuyện vặt vãnh. Về điểm này, Annenkov trả lời trong những trang cuối của «cuốn tiểu

thuyết» : «Câu chuyện diễn ra bên cạnh những sự kiện to lớn, về quy mô, chiều sâu, cường độ kịch tính và hậu quả của chúng ; những sự kiện ấy dường như xảy ra trong căn phòng bên cạnh, nhưng người ta đã đánh mất chìa khóa, và chỉ còn có thể tiếp cận qua lỗ khóa.»

Tash Aw, kẻ xa lạ từ Kuala Lumpur

Khi xuất bản cuốn sách đầu tay vào năm 2005, *Johnny Lim tai tiếng* (được dịch bởi nhà xuất bản Robert Laffont vào năm 2006), Doris Lessing đã ca ngợi Tash Aw là một người kể chuyện xuất chúng. Quả thật, thông qua câu chuyện về một thương nhân tơ lụa từ một vùng của Malaysia, người đã chọn cho mình cái tên «Johnny» vì sự mê hoặc với Johnny Weissmuller, nhà tiểu thuyết đã ghi lại hàng nghìn lẻ một đêm của một nhân vật đa diện, được nhìn dưới nhiều góc độ khác nhau.

Sinh ra tại Taipei, Tash Aw lớn lên ở Malaysia, trước khi theo học luật tại Jesus College, Cambridge. Anh sống ở London, viết bằng tiếng Anh, thường xuyên lui tới Indonesia, Thượng Hải, và cho rằng ở bất kỳ quốc gia châu Á nào, có lẽ ngoại trừ Nhật Bản, tác giả không thể viết mà không chịu những ràng buộc. Mặc dù nói được tiếng Mã Lai, Quan thoại và Quảng Đông, anh viết tiểu thuyết bằng tiếng Anh, tìm thấy trong việc sử dụng ngôn ngữ này sự tự do về ngôn từ và tự do tư tưởng. Dù thường xuyên có những chuyến đi đến Pháp, anh thừa nhận rằng điều chủ yếu thúc đẩy anh đến Paris là sự kính trọng mà người ta dường như dành cho các nhà văn và trí thức ở đó.

Nếu thời thiếu niên Tash Aw dành sự ngưỡng mộ lớn cho Faulkner, Steinbeck rồi đến Hemingway, thì cuốn sách được xem như kinh thánh của anh là của Melville: *Moby Dick*. Sự sùng kính tương tự dành cho Flaubert, kể cả các truyện ngắn của ông, như «Một tấm lòng đơn giản». Nhưng nhà văn Pháp mà anh thường nhắc đến nhất là Albert Camus, đến mức một số người xem cuốn sách mới nhất của anh, *Chúng ta, những người sống sót*, như một lần viết lại *Kẻ xa lạ*. Điều này khiến những độc giả đó lầm đường : tiểu thuyết của Tash Aw là câu chuyện về một kẻ xa lạ trong một thế giới xa lạ với hắn, đúng vậy, nhưng vụ giết người mà hắn phải trả giá lại dẫn dắt nhiều hơn đến một sự suy ngẫm về sự sửa chữa.

Vậy là Ah Hock đã giết người. Khi ra tù, hắn kể câu chuyện của mình cho một nữ nhà xã hội học, người muốn viết về hắn một thứ gì đó nằm giữa tiểu sử và báo chí. Trọng tâm của cuốn sách không nằm ở tội ác và lời thú tội này mà ở trong sự gợi lại một Đông Nam Á đang tìm cách sánh ngang về sự hiện đại với phần còn lại của thế giới trong khi vẫn bám rễ vào những nỗi kinh hoàng tổ tiên, chất đầy một sự bài ngoại nặng nề. Hãy lấy dầu cọ làm ví dụ : Malaysia vừa cần hàng trăm nông dân trong các đồn điền xuất khẩu sang Trung Quốc, Hoa Kỳ, Châu Âu : «Những chiếc bánh quy nhập khẩu từ Mỹ mà bạn thấy trong siêu thị, những thứ bạn không đủ

tiền mua, tất cả đều được làm bằng dầu cọ của chúng tôi.»

Những trang sách xáo động nhất có liên quan đến sự lây nhiễm đã tràn ngập cả nước bằng cách lây lan «qua những con đường bí ẩn và khuếch tán trong không khí», nhưng cũng liên quan đến chủ nghĩa phân biệt chủng tộc đang tàn phá xã hội Malaysia. Các công ty, đồn điền cần lao động thì kêu gọi các nhà cung cấp để biết «có thể cung cấp bao nhiêu người Bangladesh hay Miến Điện». Các nhà cung cấp đưa lao động vào và một công ty lo thủ tục giấy tờ. Những «nhà thầu phụ lao động» này cung cấp cho các khách sạn, nhà hàng, đủ loại nhà tuyển dụng, những người chỉ với giá của một lao động bản địa, đã có đủ tiền trả cho hai người Bangladesh. Và người Malaysia thì nói to rằng người Bangladesh có ở khắp nơi. Họ chỉ cần bước vào bất kỳ quán ăn bình dân nào và sẽ có một người nước ngoài phục vụ họ. Khách hàng ở Kuala Lumpur từ chối để một người phụ nữ nước ngoài da sẫm màu chạm vào họ. Chủ nghĩa phân biệt chủng tộc thậm chí không còn che giấu, trong khi những kẻ buôn người phát đạt, bằng cách hối lộ và giấu những lô hàng con người trong các container. Có những lao động nước ngoài đã thực hiện chuyến đi từ Bangladesh : những kẻ buôn người rạch bụng một người phụ nữ để cơ thể cô không phồng lên và chìm

nhanh hơn khi họ ném cô xuống biển. Sự không khoan dung đối với những người nhập cư này đang gia tăng ở Malaysia. Không hiếm khi nghe nói rằng những người nước ngoài này phạm rất nhiều tội ác.

Tash Aw không chỉ là một công dân toàn cầu gắn bó với tự do tư tưởng, không chỉ là một người kể chuyện xuất sắc trong hài kịch tàn bạo và châm biếm. Anh còn là nhân chứng không khoan nhượng của một thế giới nơi những kẻ xa lạ giữa chúng ta là những người sống sót sau một bước tiến tàn nhẫn hướng tới cái gọi là tiến bộ.

Thành phố gần như không còn tồn tại

Và con quỷ của Venice, dù giờ đây trong tâm trí một số người Venice nó hòa lẫn với du khách, hay mang hình dáng của một sự hiện đại đồng nghĩa với sự đồng nhất, rất có thể sẽ lấn át «tiếng thì thầm của nước và giọng nói bên hông vương cung thánh đường» mà theo André Chastel, đã tạo nên vẻ đẹp của thành phố. Một số người vẫn muốn tiếp tục tin rằng cái đẹp cứu rỗi thế giới ; song cái đẹp chẳng cứu được gì, ngay cả Serenissima (Venice) cũng không, bởi vì người dân Venice, Salvatore Settis tiên đoán, đang bị đe dọa biến mất, không phải, như ông nhắc nhở, «bởi tay của một kẻ thù không khoan nhượng hay dưới những đòn đánh của một kẻ chinh phục», mà bởi vì sự lãng quên bản thân sẽ trở thành định mệnh chết người đối với họ.

Trong *Nhật ký đôi của mình*, xuất bản năm 1987, ghi lại những tâm sự của Dario nhà trắc địa và của chị Adriana, bề trên một tu viện ở Padua, Paolo Barbaro để lộ ra sự mê đắm của mình với những gì đang suy tàn, những gì sắp bị hủy hoại, bị nuốt chửng. Thích săn đuổi những thứ nằm ở rìa xung quanh mình, ông có cái nhìn bám vào những nơi hẻo lánh cô đơn hơn là những vẻ lộng lẫy. Cũng như ông sẵn sàng thừa nhận một sự quan tâm nhất định đến những kẻ bị ruồng bỏ, những kẻ lạc

lối, ông chỉ bị thu hút bởi những vết nứt, những góc tối, những phong cảnh hoang tàn. Nhờ được đào tạo thành kỹ sư, ông đã không cả đời ở lại Vénéite, quê hương mình, mà đã mở rộng tầm nhìn bằng cách làm việc ở Châu Phi hoặc Iran, dù ông luôn trở về Venice để viết, không chỉ truyện kể hay tiểu thuyết, mà cả các tiểu luận về việc xây dựng đập.

Đôi khi kinh hoàng trước sự biến đổi của Venice, «thành phố của trí tưởng tượng», thành phố-tác phẩm nghệ thuật, thành một Công viên giải trí (Luna Park) nơi những đội quân trẻ tuổi phục vụ du lịch và đối xử với sự xuồng xã thô lỗ với những du khách vội vã của một thành phố mà những cư dân sáng suốt nhất than thở rằng nó đã trở thành thành phố của di cư (người Venice rời xa trung tâm, chạy trốn ra các vùng rìa), thành phố của sự bỏ hoang, thành phố của sự xuống cấp liên tục, thành phố của sự trở lại thời Trung Cổ, «thành phố không còn tồn tại». Tuy nhiên, Paolo Barbaro không gia nhập vào dàn hợp xướng của những nhà tiên tri về điều tồi tệ nhất : ít nhất hai cuốn sách của ông là minh chứng, *Những mặt trăng Venice*, xuất bản năm 1990, và *Cuốn cẩm nang đầy cảm xúc về Venice*, xuất bản tám năm sau đó. Venice được mô tả ở đó là thành phố kỳ lạ nhất và đẹp nhất, nhân tạo nhất và tự nhiên nhất, được lui tới và giẫm chân nhiều nhất, được tham quan nhiều

nhất và không được biết đến nhiều nhất... «Nó là giấc mơ, nhưng nó vẫn là thành phố, nếu chỉ chúng ta thức dậy một chút.»

Từ các cung điện đến các nhà máy ở Marghera, từ đảo San Michele, hòn đảo nghĩa trang, sáng sủa và tối tăm, đến cái thòng lọng được tạo thành bởi những con hẻm của thành phố, từ những con diệc đến các bức tranh của Arcimboldo, từ Sant'Ariano, hòn đảo nơi ẩn náu của những kẻ lưu vong, đến Scuola dei Morii, nơi người ta nghiên cứu các Nghi thức tang lễ, từ những hòn đảo đã biến mất đến mê cung của các kênh đào, bằng cách dạo bước đó đây, Paolo Barbaro tiết lộ cho chúng ta điều mà ông gọi là hình ảnh thành phố nội tâm hóa của mình, và vẫn tin rằng so với các đô thị lớn, những «tổ kiến vô số của Trái Đất», giống như những nơi chốn điên rồ kỳ lạ, Venice vẫn đáng sống. Hay không, ông tự hỏi, chẳng lẽ sự điên rồ lại không nằm ở Thành phố của các Doge ? Dù thế nào đi nữa, mỗi người dạo bước ở đó với một phần mê cung mà họ mang trong mình và tự thuyết phục mình rằng Venice «kháng cự lại bởi vì nó là chính nó : một trường hợp của cái đẹp, một phong cảnh tinh thần, gần như không thể chịu đựng nổi trong những ngày tháng khó khăn này».

Một tác phẩm xuất bản sau khi tác giả qua đời, ra mắt năm 2016, hai năm sau cái chết của tác giả, *Hai mùa* là một trong những tác phẩm hai mặt đó, gợi lại thời cuối của một mối tình và thời cuối của một cuộc đời, với một sự tinh tế vô hạn. Trong những trang này, người hướng dẫn tuyệt vời Venice mà Paolo Barbaro là trong các văn bản khác của mình trở nên ai oán, kể lại *nửa giọng* sự kết thúc của một mối quan hệ : Dario, một nhân viên bảo hiểm sống ở Trieste với vợ và hai con, gặp Bruna, một người Venice, trên một cây cầu đá trắng, cầu Tordu hay cầu của những Cánh buồm. Khi đó một mối tình êm đềm bắt đầu giữa «chàng nhân viên bảo hiểm nhạy cảm» và Bruna người cô đơn, người chờ đợi chàng đến thăm một ngày trong tuần, lúc 16 giờ 54. Cho đến một buổi chiều nọ, Bruna thông báo ý định rời Venice đến Milan, nơi người tình của cô, như cô nói, luôn có thể đến thăm cô : «Em chờ anh» là điệp khúc của cô. Thế rồi cô biến mất.

Phần đầu của bức tranh đôi kết thúc như vậy ; không gì được giải quyết hay đóng kín, mọi thứ vẫn treo lơ lửng, như thể ở Venice không gì có thể được tháo gỡ. Trong bức tranh thứ hai của bức tranh đôi, «Nhật ký mùa đông», cũng không có gì thực sự được tháo gỡ, mặc dù người viết những cuốn sổ tay này chỉ tìm thấy hạnh phúc khi viết. Anh ta gần như chỉ ghi lại những chi

tiết không đáng kể, nhưng cách anh ta lắng nghe thế giới và sự im lặng của Venice, khi người đi dạo rời xa trung tâm và quảng trường San Marco, khiến những mảnh vỡ này giống như những bài thơ văn xuôi nơi người ta có thể, giữa những kỳ quan khác, chiêm ngưỡng «cái cây im lặng», «cao chừng hai mươi mét, xanh đậm, thon thả, chắc đặc», và nó vẫn bất động, mảnh mai, khép lại trong chính mình, không một tiếng động.

Paolo Barbaro chẳng có gì là một con chim báo điềm gở, ông sở hữu món quà quý giá nhất : ông bám vào điều cốt yếu với sự nhẹ nhàng của người không bao giờ nặng nề. Từ bản thân ông và những phiên bản kép của mình, đôi khi trông giống như những bóng ma đến tri thức hân hoan, chúng ta có thể nói điều mà chính ông đã nhận xét về Arcimboldo : «Người nghệ sĩ, đầy mỉa mai và trí tuệ, khí chất và phù thủy, dịch chuyển và khẳng định, lôi cuốn và đánh lạc hướng những bất định luôn dao động trong chúng ta.»

Vinh quang và bất hạnh của một dandy

Trong tiểu luận rất ngắn *Beau Brummell*, Virginia Woolf đã kể về cái kết thảm hại của tay ăn chơi người Anh mà bà ngưỡng mộ vì gu «hoàn hảo» của ông ta, và bà nhắc lại rằng triều đại của ông ta đã kéo dài nhiều năm và sống sót qua nhiều thăng trầm : không có một hành động cao quý hay lẫy lừng nào trong lý lịch, ông ta có «giá trị của một biểu tượng». Bà đã lấy cảm hứng, để viết lời tri ân này, từ cuốn sách mà một sĩ quan, Đại úy William Jesse, đã dành tặng cho người mà trong mắt ông ta là hiện thân của sự thanh lịch tối thượng và người đã chinh phục Hoàng tử xứ Wales và toàn bộ những người thân cận của ngài. Miêu tả sự thăng tiến và sa đọa của thần tượng, không quên bất kỳ chi tiết nào về trang phục của ông ta, kể lại các giai thoại về sự xấc xược và những trò đùa đôi khi tàn nhẫn của ông ta, về những năm cuối đời, khi ông hoàng thời trang phải lưu vong đến Calais, bị các chủ nỡ đeo bám, khi ông ta phát điên và chết trong một nhà tế bần, Đại úy Jesse đã cố gắng lưu danh một kẻ lập dị.

Khi vào năm 1843 Barbey d'Aurevilly nảy ra ý định ca ngợi «kẻ phù phiếm» đã từng được xem là «hình mẫu hoàn hảo nhất của sự phù phiếm thanh lịch, trong một xã hội khó tính», ban đầu ông muốn sử dụng tài

liệu do Đại úy Jesse thu thập, nhưng rất nhanh, như ông thổ lộ với một người bạn, ông đã tìm cách lý giải một ảnh hưởng hơn và bắt đầu suy nghĩ về Brummell và về Chủ nghĩa Dandy để không viết một câu chuyện dựa trên «những tin đồn không chắc chắn nhất». *Bàn về Chủ nghĩa Dandy và George Brummell*, được bắt đầu với sự hào hứng của kẻ nói về bản thân nhiều như về một nhân vật đã từng là «kẻ chuyên chế của dư luận», hóa ra là một câu chuyện về ấn tượng hơn là về sự kiện. Như Marie-Christine Natta cho chúng ta biết trong lời tựa, Barbey d'Aurevilly khi đó 35 tuổi, ông mới chỉ xuất bản ba truyện ngắn và một tiểu thuyết, *Tình yêu bất khả thi*. Dù có gọi văn bản của mình là «đồ lặt vặt», là «chuyện vụn vặt», ông rất mong thông qua con đường này, giành được chút danh tiếng. Ông trở thành tâm điểm chú ý của các phòng khách, người ta gọi ông là Brummell thứ hai, nhưng thế là chưa đủ với ông, kẻ khao khát một «thành công thô thiển của một phòng đọc sách». Chẳng phải ở ông, cũng như ở những tay ăn chơi, có một «cơn khát không thể dập tắt được những tràng vỗ tay của khán giả, mà trong những điều lớn lao, được gọi là *tình yêu vinh quang*, và trong những điều nhỏ nhặt, là *sự phù phiếm*» ? Chủ nghĩa Dandy, theo ông, là kết quả của sự phù phiếm đó và là sản phẩm của một xã hội đang chán chường. Nó gần như khó

mô tả cũng như khó định nghĩa. Với Baudelaire, nó là một «thể chế mơ hồ, kỳ quặc như trò đấu súng», một thể chế «bên ngoài luật pháp», nhưng có «những luật lệ nghiêm ngặt mà tất cả các thần dân của nó đều phải tuân theo một cách nghiêm ngặt» : nó thậm chí không phải, như một số người nghĩ, là một gu thái quá về trang phục và sự thanh lịch, đó là một «nhu cầu cháy bỏng muốn tạo ra một sự độc đáo cho bản thân». Còn Barbey d'Aurevilly, ông nhìn thấy trong Chủ nghĩa Dandy một cách thức tồn tại bắt nguồn từ một «trạng thái đấu tranh bất tận giữa sự phù hợp và sự chán chường». Nó chơi đùa với quy tắc nhưng vẫn còn tôn trọng nó. Kẻ ăn chơi thích tạo ra sự bất ngờ, họ thích gây ngạc nhiên hơn là làm hài lòng, họ có thiên tài về sự mỉa mai, điều biến họ thành một nhân vật bí ẩn và một kẻ lừa đảo. Brummell đã có được uy tín sấm sét nhờ một «sự trẻ trung tuyệt vời được tôn lên bởi sự tự tin của một người đã biết đến cuộc sống và có thể làm chủ nó». Ông ta không chỉ nổi bật bởi cách ăn mặc và những câu đối đáp tinh tế, mà còn bởi «sự pha trộn tinh tế và táo bạo nhất giữa sự xấc xược và sự tôn trọng». Ông ta, trong hơn hai mươi năm, từ 1793 đến 1816, đã bắt mọi thứ phải khuất phục dưới chế độ độc tài của mình, mà không hề bị «chóng mặt bởi những cái đầu mà mình làm cho quay cuồng». Phụ nữ là «những kẻ thổi kèn tuyên truyền cho vinh quang

của ông», tuy nhiên bản thân ông không phải là một kẻ phóng đãng, bởi ông chẳng xúc động trước bất cứ điều gì và cũng chẳng say mê : say mê, «là gắn bó với một cái gì đó, mà gắn bó với một cái gì đó, là thể hiện sự thua kém».

Brummel có phải là mặt trời lặn, «đại diện cuối cùng cho sự kiêu hãnh của con người» mà Baudelaire đã tiên đoán sự biến mất ? Hay, như Barbey hy vọng, sẽ luôn có những người đàn ông như ông, «những kẻ ái nam ái nữ của lịch sử», «những bản chất kép và đa dạng, với một giới tính trí tuệ không xác định, nơi sự duyên dáng càng thêm duyên dáng trong sức mạnh, và nơi sức mạnh vẫn hiện diện trong sự duyên dáng» ? Khi vẽ chân dung một kẻ được số phận nuông chiều rồi phải chịu cảnh thất sủng và chìm vào điên loạn, có lẽ Barbey cũng đang trừ tà cho chính những con quỷ dữ của mình và, theo cách của những dandy, khẳng định mình như một «*kẻ dám làm*», kẻ gieo rắc sự xáo trộn vào một xã hội đã trở nên nhàm chán.

Lãnh chúa Lo Âu

Vào tháng 11 năm 1909, mười một năm sau cái chết của Barbey d'Aurevilly, người mà ông là một trong những bạn bè, Léon Bloy đã nhận xét về nhà cách mạng này : «Vô kỷ luật như một thủ lĩnh bộ lạc và tinh tế như một kỹ nữ của Đế chế Hạ đẳng, suốt cả cuộc đời, từ móng chân đến ngọn tóc, ông ấy chính là Sự Kỳ Quặc.»

Một dandy, người của thế giới thượng lưu, quân chủ, Công giáo, kẻ săn tìm những buổi hội hè, tác giả của cuốn *Những Kẻ Quỷ Quyệt* gây nổi loạn, mà theo ông, phải đọc giữa các dòng để nhận ra «Đạo lý ngầm, nhưng có thể nhận thấy được của một cuốn sách táo bạo», là bạn của Maurice de Guérin, người đã khuyến khích ông viết *Memoranda*, và là kẻ công kích Flaubert, người mà ông chỉ công nhận một mỗi công lao : «làm ra thứ tầm thường». Người ngưỡng mộ Byron, Balzac và Edgar Poe, một tinh thần mà mọi thứ ở đó «đều được đóng dấu bằng sự độc đáo đáng sợ không đến từ chiều cao, cũng không từ chiều sâu, cũng không từ sự biểu đạt bất ngờ của thiên tài, mà dường như đến từ một sự khác biệt 'đặc thù' trong chính bản chất của tư duy», Barbey muốn tự đặt mình như Walter Scott xứ Normandy, nhưng đã chế ngự được sự ghê tởm và trước tiên trở thành nhà báo, nhân lên các bài báo tranh luận cả trong lĩnh

vực chính trị lẫn phê bình văn học.

Nếu ông khen ngợi Ernest Hello, ông đã không ngần ngại chê bai *Những linh hồn chết* của Gogol, buộc tội nhà văn này là một con khỉ của Rousseau, chế giễu đất nước mình để gây ấn tượng ; ông cũng dập tắt *Những người khốn khổ* của Hugo với sự châm chọc tương tự, bị coi là một cuốn tiểu thuyết tình cảm ấu trĩ. Những cuộc tấn công này, như Michel Lécureur nêu trong tiểu sử của mình, một mỏ thông tin, đã tạo nên danh tiếng cho Barbey - kẻ bắn hàng trăm mũi tên, người tự hào đã nói với Baudelaire : «Sau *Những bông hoa ác*, về mặt logic, ông chỉ còn lại miệng nòng súng lục hoặc chân cây thập tự.»

Năm 1837, khi ông vẫn còn là một nhà quan sát trẻ tuổi về những sự đồi bại của Paris, và trước khi sáng tác *Người bị bỏ bùa* và *Một tình nhân già*, Barbey d'Aurevilly, say mê nữ hầu tước Armance de Vallon, một «ẩn sĩ trong phòng trang điểm», đã kể lại câu chuyện của *Mối Tình không tưởng* ấy trong những trang miêu tả một «sự kết tinh lấp lánh, sắc bén và được mài nhiều mặt», nhưng nơi sự kỳ quái lấn át. Chúng ta chỉ đang ở trong tiền sảnh của Địa ngục «nhìn qua một lỗ thoát hơi», thứ mà Barbey không ngừng dò xét. Nhưng ngay từ đó, kẻ đầy lo âu, người tự đặt biệt danh là Lãnh chúa

Lo Âu và nói rằng mình biết đến sự ngọt ngào của cái ác, chỉ viết để làm dịu đi những năng lực của mình, đã giữ chúng ta dưới móng vuốt câu chuyện của mình, mỗi trang dường như gửi đến độc giả lời tuyên xưng đức tin này : «Cuộc sống thiêu đốt tôi, nhưng như con kỳ nhông, tôi sống trong ngọn lửa ấy.»

Hủy diệt, họ nói thế

«Ngươi đến từ vực đen hay từ những vì sao xuống ? / Định mệnh say mê theo đuôi váy ngươi như một con chó ; / Ngươi gieo rắc niềm vui và thảm họa bừa bãi, / Và ngươi cai quản tất cả mà không chịu trách nhiệm về bất cứ điều gì», Baudelaire viết trong «Thánh ca cho cái đẹp». Barbey d'Aurevilly có thể mượn những câu thơ này để nói về Người Phụ Nữ. Dandy trong ông không xa với suy nghĩ, như tác giả của *Trái tim tôi lột trần*, rằng đàn bà là *tự nhiên*, nghĩa là ghê tởm, đồng thời đối với nghệ sĩ lại là một nữ thần, một sự lấp lánh của mọi ân sủng ; còn con người Công giáo không khoan nhượng trong ông thì nhận thấy một «mùi hương của tội lỗi» trong những cuộc tình.

Chỉ cần đọc *Một tình nhân già*, xuất bản năm 1851, là đủ để không thể phủ nhận rằng Barbey đã dò xét thận và tim, «hai quả bọc, chứa đầy, như mọi quả bọc, một thứ phốt pho gây cháy», như ông nói ở cuối lời tựa năm 1866. Trong tiểu thuyết này, được viết để đối lập với *Adolphe* của Benjamin Constant, một kẻ phóng đãng, Marigny, bị xé nát bởi những tình cảm mâu thuẫn, sự tôn thờ dành cho Hermangarde thiên thần, người anh đã cưới, và lòng trung thành với một tình nhân già, Vellini, một mụ đàn bà Tây Ban Nha cuồng nộ, hiếu thắng và

đầy thù hận, ngoan cố và hung bạo. Bà ta là một Circe hơi tàn tạ nhưng vẫn quyến rũ, bà ta biết «sức mạnh không sai lầm của những mồi nhử của mình», bà ta biết cách câu lại, luôn bằng cùng một lưỡi câu, «con cá mà người ta đã xào nấu, suốt mười năm trời, trong chảo của mọi thú vui». Marigny, kẻ có tiếng là giết đàn bà rất giỏi, bị choáng ngợp bởi uy thế của tội lỗi và, bất chấp nguy cơ làm tổn thương vợ, anh quay trở lại với nữ thần Vệ Nữ vĩnh cửu mà Baudelaire nhắc nhở rằng, bởi tính khí thất thường, chứng cuồng loạn, sự kỳ quặc của mình, bà là một trong những hình thức quyến rũ của Ác Quỷ.

Vellini là người chị em song sinh với những hình tượng nữ giới xuất hiện trong *Những Kẻ Quỷ Quyệt*, xuất bản năm 1874. Chúng ta ít quan tâm đến việc biết rằng các nhân vật trong những câu chuyện này có thể nhận ra được, rằng Barbey miêu tả mặt trái của một xã hội khá đạo đức giả khi trừng phạt các nhà thơ và tiểu thuyết gia, những kẻ bị buộc tội xúc phạm đến đạo đức công cộng. Điều cuốn hút, là sự cao cả địa ngục toát ra từ những trang sách này, là bức chân dung mà Barbey vẽ về những sinh vật đáp ứng hoàn hảo cho sự giằng xé kép của Baudelaire, một hướng về Chúa, một hướng về Satan, một hướng về niềm vui thiên đường, một hướng về thú tính. Phụ nữ ở đây là những sphynx,

những succubus, những gorgon. Cũng như Dalila, họ có khả năng lột bỏ sức mạnh của những Samson rơi vào móng vuốt của họ, họ hiện thân cho Sự Hủy Diệt. Tình yêu đi đôi với sự dã man, sự tàn ác với khoái lạc. Đàn ông là những sinh thể non nớt, hoặc những kẻ thô lỗ, bất lực trước những ma thuật của những con báo và những con hổ cái này.

Dưới vẻ ngoài không chê vào đâu được, họ là những nữ hoàng của sự gian ác và hai mặt. Con quỷ trong họ dạy họ sự trơ trẽn và không biết xấu hổ, mưu mẹo và độc ác. Không có tội ác nào họ không phạm phải khi cần thỏa mãn những ham muốn của mình.

Barbey gần như đề xuất cho chúng ta một phép quái vật học, để, như ông nói, làm cho các linh hồn khựng lại trước tội lỗi thay vì lôi kéo họ vào đó. Thế nhưng, những kẻ đồi bại này, những kẻ mà ông chi tiết hóa các thái quá của họ, lại đầy mê hoặc. Họ khơi dậy sự tò mò, họ đồng thời gợi lên sự mê hoặc và sự ghê tởm. Hư cấu và che giấu, toan tính và không chút thương xót, họ triển khai cả kho tàng khéo léo để bẫy những kẻ đực rựa vào lưới của mình, tranh giành một người tình với các đối thủ, lừa dối những người xung quanh bằng cách giả vờ ngây thơ, hưởng thụ cuộc sống bằng cách chìm đắm trong mọi sự loạn dục, là những nữ tư tế của những

đam mê được đẩy đến cực điểm. Dù họ có một địa vị cao trong xã hội hay đang ở trong một hoàn cảnh tồi tệ, họ không ngừng nghỉ cho đến khi loại bỏ khỏi đường đi của mình tất cả những gì cản trở sự thỏa mãn của họ, kể cả có phải chìm sâu vào sự ô nhục. «Mà không hoàn toàn làm hạ thấp người phụ nữ», Barbey d'Aurevilly nói, «tôi đưa ra một mục đích cho những vết nhơ của cô ấy, vì như con bò rừng, cô ấy lăn lộn trong bùn để chữa lành vết thương của mình.»

Trong «Tấm màn đỏ thẫm» cũng như trong «Bữa tối của những kẻ vô thần», Đại úy de Brassard và Đại úy Mesnilgrand, kinh ngạc trước những nàng tiên cá không ngần ngại trước bất cứ điều gì để giăng bẫy những tân binh trẻ tuổi, lao mù quáng vào cuộc phiêu lưu, bắt đầu một mối tình vụng trộm với những kẻ biến thái đáng sợ, cho đến khi bi kịch kết thúc, biến họ thành con mồi của những dày vò. Alberte, trong câu chuyện đầu tiên, là con gái của một gia đình tiểu tư sản, hiến dâng cho viên sĩ quan một cách bí mật. Cô mười tám tuổi, có một năng khiếu phi thường trong việc nói dối, một «sự sớm phát triển đáng sợ trong cái ác» và một sự khéo léo làm bối rối trong việc che giấu những cảm xúc sâu kín nhất bằng một mặt nạ. Đối mặt với cô, Đại úy de Brassard, vừa bối rối vừa bị khuất phục, không có lối thoát nào khác ngoài việc đầu hàng trước cám dỗ. Ông ta, Barbey

tuyên bố, «là một sinh thể yếu đuối không tìm thấy trong trái tim mình sức mạnh để kháng cự, ở tuổi mười bảy, và đối với kẻ ấy, sự chuộc tội bắt đầu khi, mang xác người tình, anh ta cố giấu đi cùng với nó những nỗi đau và hối tiếc của mình». Còn Rosalba trong truyện ngắn thứ hai, «một con điếm kỳ lạ được Ác Quỷ tưới tắm bằng sự e lệ», nếu cô được gọi là Người E lệ, thì cô lại lấy những liều thuốc mê của mình trong giáo lý về sự trụy lạc. Vừa khó hiểu thấu vừa quyến rũ, nó «ủ rũ đến mức cám dỗ được Satan và trả thù cho Eve». Hai người đàn bà trắc nết này, chuyên khơi dậy cơn sốt nhục dục, nhấn chìm những kẻ bị họ «soi sáng» vào ngọn lửa của sự vô đạo đức, nơi họ chỉ thoát ra được khi đã bị dày vò bởi những hối hận.

«Người bước trên xác chết, Hỡi Sắc đẹp, mà người chế nhạo ; / Trong số trang sức của người, Kinh hoàng không phải là thứ kém quyến rũ nhất, / Và Tội giết người, giữa những bộ ngực thân yêu nhất của người, / Trên bụng người kiêu hãnh nhảy múa một cách say đắm» : đoạn thơ bốn câu này của Baudelaire lẽ ra có thể được dùng làm đề từ cho câu chuyện của Barbey có tựa đề «Hạnh phúc trong Tội ác». Ở đó, ông mô tả một nữ kiếm sĩ sắc sảo và khiêu khích, không có nguồn lực nào khác ngoài thanh kiếm của mình, đủ độc ác để xen vào giữa một cặp vợ chồng trước khi đầu độc một cách

hoàn toàn không bị trừng phạt người vợ, kẻ từ chối tố cáo cô ta để không làm liên lụy chồng mình, rồi chết trong cơn phẫn uất và không được trả thù, bởi những kẻ tình nhân kia thoát khỏi sự trừng phạt của công chúng. Barbey có thể cố gắng biện hộ rằng, với tư cách là một nhà luân lý học kẻ thù của sự đạo đức giả, ông tìm cách cho thấy sự cần thiết của sự bất tử của linh hồn và một nền công lý thần thánh, nhưng đó chỉ là một bản tóm tắt của những điều ô trọc mà ông mang đến cho chúng ta, đến mức từ người nữ kỵ sĩ này toát ra một sức mạnh tà ác. Ông trải ra trước mắt độc giả đang kinh ngạc cả địa ngục, nhìn từ một cửa sổ tầng hầm, đồng thời cam đoan với họ rằng đó là thiên đường trong dạng phủ định, bởi «từ *ma quỷ* hay *thần thánh*, khi áp dụng cho cường độ của những khoái lạc, đều diễn tả cùng một thứ, tức là những cảm giác đi đến tận siêu nhiên».

Cùng một cường độ khoái lạc đó hoạt động trong «Mặt trái của một ván bài Whist» và trong «Sự trả thù của một người đàn bà», nơi hai người đàn bà gian xảo hoành hành. Một người có danh tiếng thách thức cả sự vu khống, bởi nếu cô ta có «vảy quyến rũ và cái lưỡi chẻ đôi của con rắn», thì cô ta cũng có sự thận trọng của nó. Đầy những lời chế nhạo công khai nhắm vào người mà trong riêng tư lại là thần tượng của mình, cô ta đi đến tận cùng những ham muốn, lừa dối những người

đồng loại, những kẻ tin cô ta là trên mọi nghi ngờ, thậm chí không lên án cô ta ngay cả khi họ phát hiện ra bộ mặt thật. Người kia là một quý tộc khiến người tâm sự của mình có một sự pha trộn giữa ngưỡng mộ, ghê tởm và khinh miệt : khóc thương cái chết của người tình, bị chồng mình tàn bạo giết hại, cô ta lấy ác trả ác bằng cách hành nghề mại dâm để làm nhục kẻ hành hình mình. Lời thú tội của cô là một «bài thơ của một năng lượng ghê tởm», kết cục của cô sẽ là kết cục của một cô gái không hối cải.

Baudelaire từng nói rằng tình yêu là một trò chơi khủng khiếp nơi một trong hai người chơi phải đánh mất sự làm chủ bản thân, rằng trong hành động yêu đương có một sự giống nhau lớn với sự tra tấn, những Người đàn bà ma quỷ của Barbey ở đó để mang đến cho chúng ta bằng chứng : họ là những kẻ bị nguyền rủa thu hút những kẻ bất cẩn vào lưới của sự độc ác nơi họ.

Mặt khuất của Lịch sử

Chân lý nhân bản này, Marcel Beyer không ngừng tìm kiếm trong các tác phẩm của mình, dò xét mặt tối của các nhân vật : Hermann Karnau, nhà âm học ám ảnh và cuồng tín, người trong *Giọng nói của đêm*, trở thành tay chân của phát xít và tìm kiếm giọng nói mà hắn cho là thuần khiết nhất thế gian, hoặc Kaltenburg, nhà điểu học trong cuốn tiểu thuyết cùng tên, sống giữa đám quạ, hoặc ông nội trong Bí mật, người mà độc giả có cảm giác như vừa thoát ra từ một vở opera, với nữ ca sĩ soprano «mắt Ý», vị hôn thê bị bỏ rơi, người tình bỏ trốn để nhập ngũ vào Wehrmacht, những đứa cháu không ngừng chất vấn những bí ẩn gia đình. Điệp khúc những người canh gác trông chừng quá khứ của tổ tiên này, cũng là một vòng tròn trẻ em nhớ lại những thú vui ngây thơ thuở nhỏ : việc khám phá ra nhà máy kẹo dẻo, hang ổ của mọi bí ẩn, không phải là niềm vui nhỏ nhất, kỳ lạ và ngây ngất.

Trong *Kaltenburg* (được Cécile Wajshrot dịch sang tiếng Pháp năm 2010), mọi thứ xoay quanh một cuốn sách của nhà động vật học lỗi lạc Ludwig Kaltenburg. *Những hình thức đầu tiên của nỗi sợ*, xuất bản năm 1864 trước khi có nhiều biến thể. *Bí mật* (bản tiếng Pháp tinh tế, cũng do Cécile Wajshrot thực hiện, phát hành

ngày hôm nay) không ngừng trở lại với album ảnh, nơi người ca sĩ opera, bà nội của gia đình, hoàn toàn vắng mặt : «Bà nội chúng tôi không có khuôn mặt», người kể chuyện, một trong bốn đứa cháu kiên trì tiến hành điều tra, nói, nơi lịch sử gia đình, với những sự kiện nhỏ nhặt, hòa lẫn với Đại Lịch sử, dẫn dắt độc giả từ thế chiến đến những trận ném bom Guernica. Người bà ca sĩ opera, cũng như một số nhân vật lịch sử đáng nhớ, đã đơn giản bị gạt bỏ khỏi album gia đình. Mọi dấu vết của bà đã bị xóa sạch trong khi ông nội mỗi tối vẫn đến vỗ tay tán thưởng bà, trước khi, đúng là, biến mất, để nắm quyền chỉ huy một máy bay ném bom : «Thậm chí không có cả ảnh tập duyệt, trong album, những thứ lẽ ra đã được cắt ra từ một chương trình cũ và dán vào làm kỷ niệm, như chúng tôi vẫn mong tìm thấy.»

Nỗi ám ảnh về giọng nói ở Marcel Beyer đã xuất hiện từ cuốn sách đầu tiên của ông được dịch sang tiếng Pháp, Giọng nói của đêm, một cuốn tiểu thuyết kinh hoàng nơi Karnau nhà âm học, kẻ tự nhận là «kẻ trộm giọng nói», ghi lại những tiếng thở hổn hển, than van, rên rỉ của người bị thương, nhưng cả tiếng rên của những đứa trẻ bị giết hại. Karnau là một phù thủy và một người lưu trữ dẫn dắt độc giả đến tận trái tim của cỗ máy địa ngục, boongke của Hitler. Trong Bí mật, người bà ca sĩ opera đại diện cho giọng nói của sự ngây thơ và giọng

nói bị tổn thương : trong khi vị hôn phu của bà, kẻ đã có thể đeo phù hiệu của không quân Đức, dần dần mất hết hứng thú với những gì từng làm mình kích động, thì nữ danh ca, mắc một căn bệnh nan y, «thậm chí không còn sức hát ở nhà, bà chỉ có thể thì thầm một từ». Mọi người đều biết, chẳng bao lâu nữa, bà sẽ không còn giọng nói. Cái chết sẽ cướp đi bà, nhưng trên hết, từ đó trở đi, bà dường như thuộc về những bí mật không thể thổ lộ của gia đình, những bí mật mà không ai muốn vén màn.

Người thay thế soprano, các cháu gọi bà là «bà già»: «Nơi những đứa trẻ hàng xóm có ông kẹ hay chó sói xấu xa, chúng tôi có bà lão. Đáng sợ hơn bất kỳ nhân vật nào khác, ngay cả Vitzliputli, vị thần chiến tranh, cũng không thể sánh bằng. Các cháu nhỏ phải bảo vệ bà mình chống lại nhân vật này, để bà không hoàn toàn bị xóa nhòa khỏi ký ức, bởi sự hung dữ của bà lão, kẻ đuổi theo những kẻ thù nhỏ bé của mình với một lưỡi rìu, hành động một cách không khoan nhượng. Bà thống trị người ông, kẻ đã trở nên vô hình, chuyên lẩn tránh thế giới.

Sự im lặng của người ông, người có lẽ vẫn nhớ rằng mình đã tham gia xây dựng bí mật một đội không quân để có thể mặc đồng phục của Luftwaffe, người có lẽ cũng nhớ rằng mình đã thả bom xuống Guernica, biến

ông thành hiện thân của thế hệ đó, thứ trong mắt con cháu, đã tự làm mình mắc tội không chỉ vì im lặng trước sự hỗn loạn của Lịch sử mà còn vì đã liên minh với các thế lực của Cái Ác.

«Bí mật đã đánh dấu gia đình chúng tôi ngay từ đầu,» một nhân vật trong tiểu thuyết nói. Bóng ma phàm tục được đặt trong mỗi đứa cháu thúc đẩy chúng điều tra về người ông, kẻ mà ngay từ khi phản bội vị hôn thê của mình, đã thể hiện sự mù quáng. Uy tín của bộ quân phục đã làm ông chóa mắt, sự cám dỗ của việc tuân theo những mệnh lệnh tàn phá nhất không khiến lương tâm ông vướng bận.

Giọng của người kể chuyện là một giọng nói cất lên trong đêm để cố gắng trở lại với những gì gia đình đã im lặng, và để ghi nhớ sự thật mà những người sống sót đã cố gắng che giấu : vai trò của một người trong số họ dưới thời Đệ tam Đế chế. Nó cũng chất vấn ý nghĩa của những bí mật, «vốn không nhất thiết có nghĩa là người ta muốn làm điều gì đó tai hại». Những kẻ phản bội, gián điệp, kẻ giết người không phải là những người duy nhất có «điều gì đó để che giấu», bí mật có thể là thứ mà hai người chia sẻ : «một lời thề yêu thương, một sự trung thành ngầm hiểu». Sự thật của một người đàn ông, chắc chắn là những gì anh ta giấu kín. Nhưng bí

mật này không nhất thiết là thứ gây tổn thương. Đi sâu vào vương quốc u tối của những bí mật, cũng là để biết mặt tối của sự vật và chờ đợi ai đó để chia sẻ nó. Về điểm này, Secrets (Bí mật) của Marcel Beyer là cuốn tiểu thuyết về sự u tối đưa người đọc vào một vũ trụ nơi những bi kịch riêng tư cũng sinh ra từ mặt khuất của Lịch sử.

Thế giới bên kia của Bodor

Ba cuốn sách của Adam Bodor đã được dịch sang tiếng Pháp, *Chuyến thăm của Tổng Giám mục, Thung lũng Sinistra* và *Những con chim của Verhoaina*, là ba phản không tưởng nơi độc giả được mời gọi từ bỏ mọi hy vọng. Không phải nhà văn Hungary xứ Transylvania này, sinh năm 1936 tại Cluj Napoca, không có khiếu hài hước, ngược lại, nhưng các văn bản của ông, nơi cái kỳ cục tranh giành với sự nực cười, nơi cái kinh dị hòa lẫn với những bí ẩn đáng sợ, cấm đoán mọi khả năng trốn thoát đối với những ai dù chỉ một chút bị thu hút bởi thế giới bên kia này.

Dừng chân tại Bogdanski Dolina, vùng Carpathian nơi, trong *Chuyến thăm của Tổng Giám mục*, những con người tàn tạ sống lay lắt dưới sự cai quản của một vài chủng sinh, hoặc dừng chân tại biên giới Transylvania và Ukraine, trong ngôi làng Dobrin (được đổi tên thành Dobrin City), ngôi làng mà trong *Thung lũng Sinistra*, là vương quốc mà những thợ săn núi thống trị : nếu người ta quyết định khám phá một trong những không-địa điểm được Adam Bodor mô tả tỉ mỉ, thì người ta có nguy cơ rơi vào cái bẫy nguy hiểm nhất từng được giăng ra cho độc giả mong muốn khám phá điều gì khác trong một cuốn tiểu thuyết hơn là những gì thường thấy

ở đó.

Những con chim của Verhoaina, giống như hai cuốn sách giáo khoa về sự phân hủy kia, đưa ra một cái nhìn thoạt tiên rất ảm đạm về thời kỳ tai ương, nhưng Adam Bodor, người không hề không biết những kẻ canh chừng ngày tận thế cần an ủi đến mức nào, đã dàn dựng một câu chuyện ngụ ngôn nơi gặp gỡ sự hài hước chua chát của một tinh thần tinh quái kiểu Edward Corey, gu phi lý của một kẻ thừa kế các nhà vô thần luận (nihilist) và một sự vỡ mộng nào đó mà chúng ta đã biết, từ Claudio Magris, rằng đó là một hình thức hy vọng trào phúng và dày dạn, và nó đưa chúng ta ra xa khỏi cảm xúc bi thảm về thảm họa.

Thung lũng Sinistra trở lại với những cuộc phiêu lưu của một người cha, trong lúc tìm kiếm con trai nuôi, bị quản thúc tại gia giữa chốn không người, khi đến vùng hẻo lánh này, được gán cho một cái tên giả : Andrei… Bodor. Với thầy của mình, anh ta thú nhận rằng chủ yếu là cái tên mới này làm anh thích. *Những con chim của Verhoaina* dẫn dắt chúng ta theo cách tương tự trên dấu vết của một người cha nuôi và con trai ông, qua đó biên niên sử về cư dân của một ngôi làng biệt lập với thế giới, nơi xảy ra những sự kiện vừa kinh hoàng vừa kỳ quặc, được kể lại. Đứa con trai, không ai ngạc nhiên,

tên là Adam. Giống như Gabriel Ventuza, anh hùng của *Chuyến thăm của Tổng Giám mục*, nó sẽ phải đối mặt với cái chết của cha mình. Độc giả, về phần mình, sẽ thích thú với sự đan chéo các chủ đề về quan hệ cha con, những cuộc hôn nhân kỳ quặc giữa tội ác và hiện tượng huyền bí.

Trong tất cả các tác phẩm của Adam Bodor, thần chết (camarde) luẩn quẩn, nó đùa giỡn, nó hoành hành và đôi khi sống như một trò đùa. Người kể chuyện trong *Thung lũng Sinistra* suýt nữa trở thành kẻ canh giữ xác chết. *Những con chim của Verhoaina* cho thấy một người lạ mặt có đầu ngựa, đi dạo trong đôi giày mocassin có dây buộc : hắn ta hóa ra là một dạng thiên thần tử thần. Độc giả, về phần mình, bước theo gót tất cả những nhân vật dường như luôn vội vã trốn thoát này, đi về một nơi nào khác nơi những bóng ma sẽ dẫn họ vào xứ sở thần tiên, để cho phép họ chấm dứt «liệu pháp chán chường» của mình - tựa đề một truyện ngắn nổi tiếng của một nhà văn Hungary khác, Dezsó Kosztolányi.

Tuy nhiên, đừng tin rằng thế giới bên kia của Adam Bodor là một đồng bằng ảm đạm. Có thể thật thú vị khi biết được chẳng hạn rằng một trong những nhân vật trong *Những con chim của Verhovina*, mỗi khi gặp một tình huống nguy kịch trong đời, lại tự nhốt mình trong

văn phòng với một cuốn sách dạy nấu ăn mà các công thức được theo sau bởi những chỉ dẫn giúp hiểu các sự kiện không thể đoán trước. Còn thú vị hơn nữa khi biết được rằng cuốn sách dạy nấu ăn này có một chương có tựa đề «Các món ăn kiêng độc đáo cho những ngày buồn không dứt».

Điều có vẻ giai thoại thì không bao giờ là giai thoại ở Adam Bodor. Chỉ cần đọc các văn bản của ông bằng cách theo dõi những mô tả về mùi. Trong *Chuyến thăm của Tổng Giám mục*, mùi của các chị em Schenkowitz, bị nhốt cùng những tù nhân khác trong trại Isolda, được bao quanh bởi một hàng rào dây thép gai, lan tỏa như lưu huỳnh suốt cuốn tiểu thuyết. *Thung lũng Sinistra* được gọi là «cuốn sách của những mùi». *Những con chim của Verhovina* kết thúc bằng một sự gợi nhắc về những mùi, mạnh mẽ, ngột ngạt, thậm chí còn cư ngụ trong những giấc mơ của cư dân.

Nếu phải từ bỏ mọi hy vọng khi bước vào những phản không tưởng của Adam Bodor, thì cũng không kém phần cần thiết phải đọc ông mà không đeo kính che mắt của độc giả vốn quen tìm kiếm trong các tác phẩm hư cấu thứ củng cố mình trong cuộc tìm kiếm một ý niệm nào đó về Cái Đẹp. Chiêm ngưỡng những bức tranh của Adam Bodor, đôi khi có chút gì đó của Goya, là không

sợ hãi lên đường khám phá khuôn mặt nhăn nhó của hiện thực. Người ta sẽ tránh nói rằng mình «không ra khỏi đó mà không bị thương tổn», nhưng người ta bước ra trong trạng thái choáng váng, say mê vì những gì các tác phẩm này mang lại một cách bi thảm và rực rỡ nên hài hước.

Bonaviri ở xứ sở thần tiên

Trong một trong những tiểu thuyết kỳ lạ nhất của mình, Giuseppe Bonaviri, người đã bắt đầu bằng việc viết những cuốn sách hiện thực, được Elio Vittorini nhiệt liệt hoan nghênh, trước khi rẽ sang những văn bản mà Italo Calvino, vừa bối rối vừa ngưỡng mộ, gọi là «khác thường», đã phát minh ra một «con tàu tử thần» mang theo linh hồn của một người chết. *Những đêm trên cao nguyên* thuộc về những đối tượng văn học khó xác định này, pha trộn huyền thoại và hiện thực, tự truyện và những gì Calvino gọi là «một cuộc hành hương trong tưởng tượng», những chuyến thoát ly tuyệt vời trong đó Bonaviri, vốn là một bác sĩ, đặt cái nhìn khoa học lên những chất liệu nơi các sự biến hình diễn ra. Người ta thường nói rằng Giuseppe Bonaviri, rất điêu luyện trong nghệ thuật trộn lẫn trong một nồi nung đầy mộng mị những sự biến đổi xứng đáng với các câu chuyện của những bậc thầy đã mở đường cho ông về ma thuật - Boccaccio, Ariosto hay Tasso -, lẽ ra có thể là nhà dân tộc học của chính dân tộc mình, thế giới nhỏ bé của Mineo, quê hương ông, nằm ở một Sicily khiến độc giả phải thốt lên rằng nó quả thật là mê hoặc, đến mức những câu chuyện kể, những truyện ngụ ngôn được kể về vùng đất này khiến nó vừa đáng lo ngại vừa đầy mê hoặc.

Ngay từ cuốn sách đầu tiên, *Người thợ may phố lớn*, viết năm 1950 khi ông mới hai mươi sáu tuổi, Giuseppe Bonaviri, như để đánh cược với những mệnh lệnh của chủ nghĩa hiện thực, đã gây ấn tượng mạnh bằng cách thể hiện sự tinh tế của một nhà dân tộc học rình rập từng chi tiết kỳ lạ nhỏ nhất, nhưng đồng thời, ông đã triển khai, với sự tinh tế tương tự, tài năng của một pháp sư. Đó là lần đầu tiên ông công bố một biên niên sử gia đình, kể câu chuyện về cha mình, một thợ may ở Mineo, thông qua một câu chuyện kể ba giọng. Elio Vittorini, người cho xuất bản nó ở Einaudi, đã ca ngợi cuốn tiểu thuyết «đầy chất thơ» này, thứ hiện ra thẳng từ «một thế kỷ XVIII dân dã», với một cái gì đó ngây thơ nhưng «thô mộc» (colonition brute - có lẽ in nhầm, ý là «thô mộc»), một cái gì đó cũng mang tính vũ trụ trong sự gợi nhắc về vũ trụ đó mà người ta sẽ tìm thấy lại trong Chigo (1990), nơi đến lượt người mẹ trở thành người lưu trữ lịch sử của gia đình Bonaviri.

Người con gái thứ hai mươi tư của một người thợ làm bánh ở Mineo, bà đã trở về từ New York nơi bà đã làm việc trong các xưởng may áo sơ mi từ năm 1919, để kết hôn với người thợ may phố lớn. Trong *Ghigo*, những kỷ niệm thời thơ ấu của Giuseppe, được người mẹ khơi dậy, là dịp để nhớ lại những nỗ lực văn học đầu tiên của ông : ở tuổi mười bốn, ông đã viết ba cuốn tiểu

thuyết, «thường là trên mặt sau của những trang lịch». Cuốn đầu chịu ảnh hưởng của những câu chuyện cướp biển của Salgari, cuốn thứ hai theo dấu chân của một kẻ chạy trốn, kẻ giết cha mẹ mình, đã đi ẩn náu với những kẻ man rợ. Cuốn thứ ba có thể bị coi là một vụ đạo văn trắng trợn của Oedipus at Colonus… Nhưng rất lâu trước khi viết văn xuôi, cậu bé Giuseppe khi mới chín tuổi, đã bắt đầu sáng tác thơ, do «xung lực di truyền», như ông thú nhận, và bởi vì trong môi trường ông sống, những người nông dân và thợ thủ công, mặc dù thất học, lại cạnh tranh nhau về những phát minh thi ca, và ngay cả khi, vào năm 1925, các cuộc thi thơ nơi công cộng bị những người phát xít bãi bỏ, các trường phái trữ tình, trào phúng, chống phát xít, chống giáo sĩ và châm biếm vẫn tiếp tục nở rộ một cách bí mật.

Biên niên sử của thế giới vi mô này, nơi người ta ngâm nga cho nhau nghe những bài ballad để quên đi những cơn đói cào xé, nơi mẹ của Giuseppe kể cho ông nghe những truyện ngụ ngôn, những câu chuyện trần tục, cũng được đọc trong Những câu chuyện Saracen (Contes sarrasins, 1980) nơi, trong một lời bạt, Giuseppe Bonaviri tiết lộ rằng, ở đất nước ông, ở vùng Sicily phía đông của ông, kể chuyện, «là một cái gì đó giống như một phong bì thiêng liêng và xáo trộn, như một dạng nhau thai, bên trong đó, những người thợ thủ

công và nông dân chúng tôi cuối cùng đã tìm lại được nhau thông qua truyện kể dân gian», một cách để đi từ một hiện thực xám xịt, «được tạo nên từ công việc và sự nghèo khổ», sang phạm vi rộng lớn của cái thực «nơi mỗi người có thể trở thành Ác quỷ, Thần linh hay Linh hồn tối cao có khả năng gợi lên mọi thứ». Điều làm say mê cậu bé Giuseppe trước khi mê hoặc Bonaviri trưởng thành trở thành nhà văn, là sự khôn ngoan hài hước của những câu chuyện mà mẹ ông đã nghe khi bà chưa đầy sáu tuổi và bà đã truyền lại cho con trai, thậm chí còn chép chúng vào các cuốn sổ để cậu có thể lấy cảm hứng viết lại chúng với niềm vui của kẻ khám phá ra tinh thần tưởng tượng.

Ranh giới giữa văn xuôi và thơ ca không thực sự tồn tại ở Giuseppe Bonaviri. Một cuốn tiểu thuyết như *Silviana hay hành trình của những sự kính trọng* là một ví dụ rực rỡ. Nước và những giấc mơ hòa lẫn vào nhau. Những trò ma quái của pháp sư Cooper và những phép mê hoặc của những cô bé dẫn chúng ta đi từ Sicily đến New York. Ở xứ sở thần tiên, Silviana, người biến mất trong nước và không để lại dấu vết, được những kẻ điên, những nhà thần bí, nhưng không chỉ họ, coi không phải là một sinh vật bị hiến tế, mà là người đã thanh tẩy «loài người» bị đe dọa bởi sự tha hóa. Trong *Câu chuyện khó tin về một hộp sọ* nơi một phụ nữ trẻ, Isilde, cố gắng hồi

sinh một người lính đã chết nhờ kiến thức về ghép tạng và nhân bản, Bonaviri, người noi theo Mary Shelley, đắm chúng ta vào thứ mà René de Ceccathy, dịch giả của một số tác phẩm của ông, gọi là «chủ nghĩa mộng du khoa học».

Trong *Những khởi đầu* (1983), mà nhà xuất bản La Barque xuất bản ngày nay, trong một bản dịch tuyệt vời của Philippe Di Meo, Bonaviri đan xen văn xuôi và thơ ca, luôn trở lại với những nỗi ám ảnh của mình : độc giả tìm thấy ở đây những gì sẽ xuất hiện lại trong *Ngõ hẻm xanh* (2002) - sự trở về từ New York, những người phụ nữ có nhiệm vụ giặt giũ quần áo cho những người mắc bệnh lao và rửa nhau thai cho sản phụ. Nhưng cũng là hố chôn tập thể trong nghĩa trang Mineo, «nơi thi thể của những người nghèo và những đứa trẻ không có người thân bị ném vào». Kiến thức của Giuseppe Bonaviri về văn học cổ đại, mong muốn của ông trong việc gìn giữ ký ức về những nơi chốn thời thơ ấu, gu của ông về huyền bí học, giả kim thuật, khoa học, được tìm thấy trong những trang sách này mà Philippe Di Meo, trong lời bạt của mình, nói rằng, thấm đẫm một «chủ nghĩa Orpheus trắc trở» (orphisme contrarié), chúng «nửa đường giữa tính gợi tình và tính tử thần».

Người ta cũng sẽ đọc trong *Những khởi đầu* các đoạn viết về những tay gangster của Tân Thế giới lẫn một bài thơ về sao chổi Halley, những mô tả về ngọn gió độc, vài cái nhìn thoáng qua về những người chăn dê đã giao cấu với những con dê, ngọt ngào, im lặng, dễ bảo và, «trái ngược với những người vợ, hoàn toàn không nói dối», đến nỗi người Sicily thường nói : «Hãy cắt cổ một người đàn bà, đừng giết một con dê…» Ở đó người ta lại gặp mẹ của Giuseppe, nhưng cũng là một người cha đã chết nói với con trai mình những lời lẽ này : «Từ nay trở đi, con trai, với cha / con là một sự rối ren trống rỗng của những làn sóng từ tính thiếu ý nghĩa…»

Kẻ mà, ở tuổi vị thành niên, mơ ước trở thành «nhà thơ vĩ đại nhất của Mineo» và lôi kéo theo sau một đám trẻ con mà cậu ta thiết đãi bằng «những chu kỳ câu chuyện bất tận», chỉ trở lại với những khởi đầu để mời độc giả tham gia một «cuộc hành trình du hành vũ trụ» (voyage astral), nơi ông trở thành nhà giả kim và, trái ngược với cô gái trong *Những câu chuyện Saracen*, người nặn ra một chàng trai trẻ làm từ đường, mật ong và bột mì, tạo ra những nhân vật được ban cho mọi biến hình, trong một thế giới mà ông quan sát bằng con mắt của một bác sĩ, không phải của một thầy chữa bệnh mà của một học giả được giải phóng khỏi mọi sự thận trọng, mọi sự nhút nhát.

Borges và kẻ khác

Trong một bài viết ra đời không lâu sau khi Borges qua đời, năm 1966, có tựa đề «Văn chương không cứu rỗi đời sống» (trong tác phẩm *Utopia và sự vỡ mộng*), Claudio Magris tự hỏi : «Vài giờ trước, ai đã chết, người đàn ông khuyết danh và u sầu chống gậy kia, kẻ có lẽ chưa từng biết đến tình yêu và đã lạc lối trong những con đường quanh co và trong màn đêm, biến mất trong bóng tối như một ngày tàn, hay là tác giả, người khi chơi đùa, nhanh như chớp, với những nỗi hoài niệm của kẻ vô danh kia, đã cho chúng ta ảo tưởng rằng chỉ vài tập sách, với bìa da đóng chắc chắn óng ánh trên giá, là đủ để biện minh cho một cuộc đời mà không ai có thể thấu hiểu được bí ẩn ?»

Đâu là Borges, người từ năm 1964 đến 1966, đã trò chuyện với Osvaldo Ferrari trong các chương trình phát thanh của Argentina ? Kẻ tự nhận sẽ để lại «không gì cho không ai» ; người mà trong lời tựa cho *Đồng tiền sắt,* khẳng định đã từng là một người nói chuyện ngập ngừng nhưng là một người nghe giỏi, ghi nhớ từng lời nói của cha mình hay của Macedonio Fernandez; kẻ ở tuổi thanh niên từng muốn trở thành Hamlet, Raskolnikov và Byron ; người được mệnh danh là *el memorioso*, kẻ trí nhớ, mà không mong muốn số phận

bi thảm của Funes, nhân vật của ông mãi mãi lạc lối trong mê cung ký ức ; hay là người đã đứng trước tòa án «phán xét cuối cùng gần như» như kẻ thú nhận sự kỳ lạ của thế giới ; hoặc là người, trong một bài thơ của *Con số*, đã thú nhận mình nợ danh tiếng của mình cho hạnh phúc được dạy những điều mình không biết cho những kẻ, không nghi ngờ gì, biết nhiều hơn mình, vì «đã từ chối những gì mua chuộc», và vì «đã sắp xếp trật tự trong phương ngữ của thời đại chúng ta năm hoặc sáu ẩn dụ» ?

Tất cả những Borges của ngày hôm qua ấy, mà sự lãng quên phân tán và ký ức biến đổi, đều nói đồng thanh trong những cuộc trò chuyện đầu tiên, những cuộc trò chuyện năm 1984, được ghi lại trong *Borges đối thoại*. Viện dẫn đến «những người Hy Lạp đối thoại», và có lẽ giữ trong tâm trí lời ngợi ca của Miguel de Unamuno dành cho ngôn ngữ sống động, cuộc hội thoại nơi sự hòa hợp ngự trị, ngay cả khi những người đối thoại có buông mình vào tranh cãi, Borges chọn giọng điệu điềm tĩnh đặc trưng của *Thảo luận*, viết năm 1932, một khi những sự cuồng nhiệt thời trẻ đã bị quét sạch, thứ đã khiến ông nói trong Mặt trăng đối diện : «Đối mặt với bài ca của những kẻ nguội lạnh, tôi đã thắp sáng giọng nói của mình nơi hoàng hôn.»

Là một độc giả khoái lạc, ông tinh quái nhấn mạnh rằng mình nhớ những cuốn sách đã đọc còn hơn những sự kiện tiểu sử. Là một người say mê điện ảnh, ông ghi nhận công lao của các đạo diễn Hollywood đã cứu vãn ý nghĩa sử thi bằng cách thực hiện các phim cao bồi. Là một «kẻ vô chính phủ vô hại», ông tuyên bố mình là kẻ thù của chủ nghĩa dân tộc. Là một người châu Âu lưu vong, và do đó còn châu Âu hơn cả người châu Âu, ông hướng về cả Nhật Bản lẫn Iceland. Là một nhà văn được sùng bái ở bốn phương trời, ông đưa ra vài bài học văn chương (trí tưởng tượng là một hành động sáng tạo của ký ức, một nghệ sĩ không nên tìm kiếm một chủ đề, mà nên chờ đợi chủ đề tìm đến mình), rồi tóm tắt tình cảnh của mình trong một câu nói đùa : ông đã trở thành một thứ mê tín quốc tế…

Vì sự kinh ngạc, trong mắt ông, là đức tính cốt yếu, Borges dường như tuân phục hình thức *tra vấn* này («Những cuộc tra vấn khác» là nhan đề một tiểu luận nơi ông chất vấn những tấm gương đầy bí ẩn mà một số cuốn sách là như thế) để thỏa mãn sự tò mò của mình về kẻ khác, dù kẻ vô danh kia là phiên bản khác của ông hay chính bản thân ông, được nhân lên vô tận. Rốt cuộc, con người Borges đó vẫn là một nhân vật bí ẩn. Những nghịch lý, những sự lảng tránh, sự hài hước kiểu Bernard Shaw, cũng như biện chứng pháp của ông, đều

không giúp gỡ rối bí ẩn ấy. Chỉ có những vần thơ của Walt Whitman, được ông ca tụng trong *Bài tự truyện*, mới có thể cho một ý niệm chính xác về tập hợp các cuộc đối thoại này : «Hỡi đồng chí ! Đây không phải là một cuốn sách ; / Ai chạm vào tôi, là chạm vào một con người.»

Prague chống lại tinh thần nghiêm túc

Thủ đô huyền diệu của châu Âu theo André Breton, Prague, nơi «bắt lấy bạn với sương mù, với những phép thuật hắc ám, với mật ong độc của nó», Angelo Ripellino viết trong *Prague huyền diệu*, không ngừng mê hoặc du khách. Nó lôi cuốn vào lưới của mình những người yêu thứ «nhà máy chế tạo Tuyệt đối» đó là văn chương của Karel Capek : trong cuộc đời ngắn ngủi nhưng phong phú và mãnh liệt của mình (ông mất năm 1938, ở tuổi bốn mươi tám), ông đã pha trộn châm biếm và không tưởng, bi kịch tiên tri và hài kịch bi thảm, những truyện kể ngụy tạo và huyền thoại giả mạo, đồng thời khẳng định rằng những văn bản đẹp nhất là những văn bản sẽ không bao giờ được viết ra.

Tuy nhiên, Prague, dù sở hữu những phép thuật mà Karel Capek và người em trai Josef của ông, một họa sĩ minh họa xuất sắc đã phải bỏ mạng trong trại tập trung phát xít, đã ban tặng cho nó, cũng là thành phố đáng sợ của Golem và thành phố, khôi hài và vui vẻ tận thế, của người lính tốt Švejk, sáng tạo kỳ diệu của Jaroslav Hašek (sinh cùng năm với Kafka, 1883, và mất năm 1923, để lại kiệt tác còn dang dở về những cuộc phiêu lưu của Švejk, gã hề lạc lối trong Đại chiến). Švejk, đó là một chút gặp gỡ giữa Georg Grosz và Charlot.

Sự xuất hiện của gã vô tích sự không có não này trong tiểu thuyết của Hašek được chào đón ngay từ cảnh đầu tiên bằng một câu cảm thán : «Thế đấy. Chúng đã giết Ferdinand chúng ta rồi», không thể không nhắc đến ghi chú súc tích ngày 3 tháng 8 năm 1914 trong nhật ký của Kafka : «Đức tuyên chiến với Nga. - Chiều, đi bơi.»

Cho đến bây giờ, cuốn tiểu thuyết quá nổi tiếng của Hašek được biết đến ở Pháp qua bản dịch, được thực hiện trong thời kỳ giữa hai cuộc chiến, của Jindřich Hořejsi, người đã áp đặt cách viết «Chvétk», do đó bản dịch, được thực hiện vào những năm 1970, mà chúng ta mang ơn Claudia Ancelot, của Những cuộc phiêu lưu mới và Những cuộc phiêu lưu cuối cùng của gã hề Prague của chúng ta, vẫn giữ nguyên cách viết đó cho tên nhân vật. Có lẽ đã đến lúc khám phá lại tác phẩm, với tất cả các tầng ngôn ngữ, những từ ngữ Đức hóa, những sự kỳ lạ ngôn ngữ, tiếng lóng ít nhiều đã cũ kỹ của nó, nhờ bản dịch mới của Benoît Meunier, mà ấn bản *Những cuộc phiêu lưu của người lính tốt Švejk*, có phần tựa đầy đủ của Jean Boutan, được làm phong phú thêm bằng những minh họa của Josef Lada từ những năm 1920 và mang lại cho cuốn sách diện mạo của một cuốn tiểu thuyết đại chúng đích thực.

Sự tình cờ của các ấn phẩm cho phép khám phá hai gương mặt của thủ đô xứ Bohemia, gương mặt của cuốn tiểu thuyết hài hước mà khủng khiếp của Hašek, và gương mặt tinh quái, đầy những ám ảnh, của *Những câu chuyện từ một túi này và túi khác* của Karel Čapek, người tự đặt mình làm người noi gương Chesterton.

Là một tác giả sung sức, Karel Čapek đã kể một cách sắc sảo về cuộc nổi dậy của người máy trong R.U.R., một cách vui nhộn và đáng sợ về *Cuộc chiến của những con kỳ nhông*, một cách hài hước về cuộc đời của một kẻ đạo văn (*Cuộc đời và tác phẩm của nhà soạn nhạc Fohyn*), một cách xa hoa suy đồi về một câu chuyện bất tử (*Vụ án Makropoulos*), chỉ để kể đến những tác phẩm nổi tiếng nhất của ông. Trong *Những câu chuyện từ một túi này và túi khác*, nơi những bà bói bài, những nhà tiên tri, những nhà phân tích chữ viết tay gần gũi với những tên trộm-thi sĩ, nơi những kẻ gian ác hoạt động với sự khéo léo như những kẻ lừa đảo hôn nhân, nơi những bông cúc xanh không thể không gợi đến đóa hoa xanh của các nhà lãng mạn Đức, nơi những cô gái bưu điện bị buộc tội oan trả thù từ cõi âm, nơi những nam tước sống bằng tống tiền hoành hành với sự đều đặn như những kẻ viết thư nặc danh, đó là một Čapek độc giả (theo lời thú nhận của chính ông) của Dickens và *Nghìn lẻ một đêm*, nhưng cũng của Andreev và Hamsun, dẫn dắt chúng

ta khám phá một vùng Bohemia khác thường, Čapek tự cho mình niềm vui mở những dấu ngoặc đơn gây tò mò, mê hoặc, khiến rùng mình hoặc thử thách khả năng phán đoán không thành kiến của chúng ta.

Nếu Čapek xuất sắc trong việc đắm chìm chúng ta vào sương mù của sự mơ hồ, thì Hašek không có đối thủ trong việc nói về sự ngu ngốc. Những dòng đầu tiên của *Những cuộc phiêu lưu của người lính tốt Švejk* cho chúng ta biết rằng anh ta đã bị loại ngũ vài năm trước vì chứng đần độn sâu. Sẽ có, nếu điều đó không có vẻ mâu thuẫn với một cuốn sách kỳ quặc như của Hašek, cả một nghiên cứu cần được viết về sự ngu xuẩn ở Švejk, kẻ mắc nợ những chuyện vớ vẩn (ước muốn của Hašek không phải là từ «Švejk» trở thành «một lời lăng mạ mới trong vòng hoa đầy những lời chửi rủa» sao ?) Độc giả chỉ cần tự hỏi liệu có một sự so sánh nào đó giữa sự ngu ngốc của Švejk và sự ngu ngốc của A Q, «anh hùng» của Lỗ Tấn.

Nhưng chúng ta hãy dừng lại ở tiểu sử của Hašek, người dường như đã phát minh ra trong Švejk một hình bóng tiểu thuyết hoàn hảo. Từng là nhân viên một hiệu thuốc, biên tập viên một tạp chí phổ thông dành cho người chăn nuôi và người yêu động vật (nơi ông bàn về chứng nghiện rượu ở động vật), người buôn chó

(«những con chó lai đê tiện mà hắn làm giả gia phả», được nói về Švejk ngay từ trang đầu tiên của cuốn tiểu thuyết, trong khi người sáng tạo ra hắn thậm chí còn mở một viện nghiên cứu chó ở ngoại ô Prague, nơi, với sự giúp đỡ của một đồng phạm nhiệt tình, ông bắt những con chó đi lạc rồi bán chúng như những con vật thuần chủng), nhà lãnh đạo chính trị (của «đảng tiến bộ trong khuôn khổ pháp luật», họp hành trong các quán rượu, cảnh báo chủ nghĩa cực đoan và chủ trương một thứ «hãy nhanh chóng một cách chậm rãi» nào đó, được coi là chiến thuật tốt hơn), trước khi trở thành, sau Cách mạng Tháng Mười, một ủy viên Bolshevik, theo lời Angelo Ripellino, người thích thú kể lại từng chi tiết nhỏ nhất các sự kiện trong cuộc đời của kẻ tự nhận là «nhà văn của hoàng đế bệ hạ, cha của những kẻ nghèo tinh thần và nhà tiên tri được cấp bằng của Paris».

Nếu muốn hình dung cuộc đời của hoàng tử của những kẻ vô lại này đã như thế nào, chỉ cần xem lại vài tập nổi tiếng trong *Những cuộc phiêu lưu của người lính tốt Švejk*, mặc dù chắc chắn rằng những huyền thoại, tin đồn, những câu chuyện hoang đường đã lan truyền khắp Bohemia về anh hùng dân tộc lập dị và kỳ quặc của họ. Làm thế nào hắn ra chiến trận, làm thế nào hắn trở thành người hầu cận của trung úy Lukáš, làm thế nào hắn bị đưa vào nhà thương điên (nơi một cư dân tự

cho mình là tập thứ bảy của một bộ bách khoa toàn thư), làm thế nào hắn lại ở trong nhà tù quân sự, làm thế nào hắn phục vụ lễ với tuyên úy quân đội (vì «Đại chiến, cuộc tàn sát rộng lớn đó, không thể diễn ra mà không có sự ban phước của các linh mục... Từ bốn phương châu Âu, đàn ông ra nơi làm thịt như cừu, ngoan ngoãn tuân theo, bên cạnh những kẻ đồ tể là các hoàng đế, vua chúa, quyền lực và các thủ lĩnh chiến tranh khác, còn có các linh mục của mọi giáo phái có thể»).

Nếu Hašek và hình bóng tiểu thuyết của ông đã mê hoặc đến vậy, đó cũng là bởi vì, giống như một vài người theo chủ nghĩa tự do nổi tiếng, ông là một trong những kẻ lang thang các quán rượu, một trong những kẻ vô chính phủ nổi loạn, bạn của những kẻ khốn cùng, Angelo Ripellino nói, người coi ông là đại diện kỳ dị nhất của Prague, nơi bảo vệ những kẻ làm trò và những kẻ lang thang. Người kế tục ông có lẽ là Bohumil Hrabal, Hrabal của Tôi, người đã phục vụ vua nước Anh và Những kẻ ba hoa. Còn những người máy của Karel Čapek nhà tiên tri, dường như báo trước thời kỳ băng giá khi Prague bị dẫn đến chỗ diệt vong.

Cuộc dạo chơi trên những con phố của thủ đô Bohemia, cùng với hai người đãi vàng có lẽ chỉ tìm kiếm vàng của thời gian của chúng ta, đã kết thúc. Nó

gửi người lang thang trở về những năm tháng mà, trong khi cảm nhận được làn gió xấu sắp đến, Prague vẫn biết cười vào những ý thích kỳ quặc của những cư dân nổi tiếng nhất của mình và chế ra những liều thuốc giải cho tinh thần nghiêm túc, thứ thường dẫn đến điều tồi tệ nhất.

Bernardo Carvalho, bạo lực và đam mê

Không phải ngẫu nhiên mà cái tên Georges Bataille xuất hiện ở đây : Eros và Thanatos chơi một ván bài nguy hiểm trong câu chuyện về một sự sụp đổ, một câu chuyện nghẹt thở, trộn lẫn Lịch sử trực tiếp (các vụ bắt con tin của các chiến binh thánh chiến và các vụ tấn công ở Paris), một bi kịch tình ái giữa hai người đàn ông (một cách kỳ lạ hoặc lố bịch, tùy quan điểm, được gọi một là Chuột, kia là Chihuahua), một sự suy ngẫm về bạo lực và sự thiêng liêng, theo bước René Girard, và một thứ gì đó giống như một phim kinh dị kiểu *Nghề*: Phóng viên, bộ phim của Antonioni, với sự đánh tráo danh tính.

Điệu nhảy tử thần mà hai người tình (và như thường lệ trong những trò chơi biến thái này, nơi lời nói dối được vận dụng với sự khéo léo quanh co, còn phải thêm một «kẻ thứ ba ma quái», người tình chính thức, ở đây gọi là Chú hề) nhảy, điệu nhảy tử thần đó dẫn họ từ Berlin đến Mexico, không quên Rio de Janeiro, thành phố của Chuột.

Bernardo Carvalho trước đó, trong Chín đêm, đã khám phá mối liên hệ giữa bạo lực và sự thiêng liêng bằng cách đưa một nhân vật lần theo dấu vết của Buell

Quain, nhà nhân chủng học, người trong đêm ngày 2 tháng 8 năm 1939, ở tuổi hai mươi bảy, đã tự sát bằng cách rạch da thịt mình với một sự giận dữ pha lẫn man rợ, trước khi treo cổ. Ông đang ở Brasil, sống với người da đỏ Kraho.

René Girard ám ảnh cuốn tiểu thuyết này, cũng như Tanizaki hiện diện trong *Mặt trời lặn ở São Paulo*, nơi bà chủ một nhà hàng Nhật Bản ở thủ đô Brasil đâm xuyên một trong những thực khách của mình, tin chắc rằng ông ta là một thành viên xuất chúng của hội những kẻ giả vờ trí thức, để kể cho ông nghe về cuộc đời tình ái của bà.

Nếu bi kịch Hy Lạp và kịch của Chekhov đôi khi được dùng làm tham chiếu cho một số tình huống trong tác phẩm của Bernardo Carvalho, thì kyogen - những trò hề được đưa vào kịch no - cũng không hề vắng mặt, sự tầm thường đôi khi mang lại cho toàn bộ sắc thái của một bức tranh đương đại vừa kèn kẹt vừa hài hước, như trong *Sao chép*, nơi một sinh viên tiếng Trung, trước khi phát hiện ra giáo viên dạy tiếng Quan Thoại của mình dính líu đến một câu chuyện bạo lực, đã có những bài nói là một mớ lý thuyết ít nhiều mang tính âm mưu mà Mạng đã trở thành một dạng bách khoa toàn thư.

Chuột, trong *Thông cảm với ác quỷ*, thuộc về một cơ quan nhân đạo mà giám đốc, sau khi cho hắn xem video một vụ chặt đầu, đã cử hắn đến Trung Đông để trả tiền chuộc cho một con tin. Nhiệm vụ này, như hắn nhận ra, sẽ là «trường đời của hắn bắt đầu bên ngoài cơ quan». Hắn phải đến một mình ở vùng đất đó của thế giới, không được nhân danh cơ quan, mà thậm chí còn sa thải hắn để ra dấu rõ ràng rằng hắn không còn thuộc về nhà nữa và đang hành động đơn lẻ.

Vào lúc Chuột chuẩn bị hoàn thành nhiệm vụ, một quả bom phát nổ và hắn thấy mình trong một phòng khách sạn với một người đàn ông nửa sống nửa chết, ngực phủ đầy chất nổ. Rồi, trong một hồi tưởng mang tính tổng kết, hắn nhớ lại mối quan hệ, được sống với một cường độ đau đớn, đã khiến hắn lệ thuộc vào Chihuahua (kẻ thích được gọi là «cáo nhỏ»). Đó là một câu chuyện về sự phục tùng, về sự mê sảng tình dục, đó là cuộc đấu tử thông thường giữa Dalila và Samson, kết thúc bằng sự phản bội của người trước và sự thất bại của người sau, bị biến thành bất lực.

Trước hết, một lần nữa, đây là một cuộc điều tra do Bernardo Carvalho tiến hành để, sau Georges Bataille, nghiên cứu mọi khuôn mặt của *Văn chương và Cái Ác*. Điều hấp dẫn nhất trong *Thiện cảm với ác quỷ* chính

là bức chân dung kép, một của Kẻ Phản Bội (The Rat) như một chiến binh cô độc và một người tình dễ tổn thương, và một của gã chihuahua như một nhân vật hèn nhát và hay rên rỉ, mà thực chất là một kẻ hoài nghi, đầy gian trá, luôn sẵn sàng thao túng những người tình của hắn để phục vụ tốt nhất cho lợi ích của mình.

Là cuốn tiểu thuyết về người tình bị giam cầm, là cuốn tiểu thuyết nơi sự hy sinh dẫn đến các nghi thức, mà bản thân chúng đòi hỏi một nạn nhân làm vật tế thần, như René Girard từng nói, *Thiện cảm với ác quỷ* không chỉ chứa đựng một sức công phá theo nghĩa đen, cuốn sách còn chứa đựng tất cả những gì làm nên một tác phẩm vĩ đại về đam mê. Sự sống muốn chiến thắng Thanatos, thứ đang hoạt động xuyên suốt những trang sách này. Cái bẫy đã sập lại trên người tình vừa cả tin vừa bị mê hoặc, và cho đến khoảnh khắc cuối cùng, độc giả sẽ không biết sự thật nào sẽ lộ ra từ những sự dối trá này, với hiểu biết rằng sự lừa dối vừa mang tính tập thể vừa mang tính cá nhân.

Sự biến hình của Don Quixote

Trong *Trải nghiệm của kẻ xa lạ*, Antoine Berman đặt ra vấn đề dịch lại các tác phẩm nền tảng của văn hóa phương Tây, có vai trò mở lại lối tiếp cận cho chúng ta đến những cuốn sách «mà sức mạnh lay chuyển và chất vấn» cuối cùng đã bị đe dọa bởi vinh quang của chúng và bởi những bản dịch «thuộc về một giai đoạn ý thức phương Tây không còn phù hợp với chúng ta nữa». Vấn đề dịch thuật, thứ mà Berman so sánh với sự đầu thai (metempsychosis), là vô cùng thiết yếu, khi nói đến Cervantes. Chính ông để cho Don Quixote nói rằng khi dịch thuật, người ta giống như kẻ nhìn mặt trái của những tấm thảm Flanders : các hình ảnh bị làm tối đi bởi những sợi chỉ, đến nỗi người ta không thể nhìn thấy chúng với vẻ rực rỡ như ở mặt phải. Hãy nhớ rằng *Don Quixote* được trình bày như một bản thảo dịch từ tiếng Ả Rập, rằng những cuốn tiểu thuyết hiệp sĩ đã khiến gã hidalgo xứ Mancha trở nên cuồng loạn, bản thân chúng cũng là những bản dịch.

Được Maurice Blanchot ca ngợi là «tác phẩm lãng mạn xuất sắc, ở chỗ tiểu thuyết tự phản chiếu chính nó và không ngừng quay ngược chống lại chính nó», *Don Quixote*, kiệt tác cổ điển phổ quát này, đã khơi dậy vô số nghiên cứu. Nó đã truyền cảm hứng cho những bình

luận đầy nhiệt huyết từ các tên tuổi lớn của văn học và điện ảnh (nếu Kozintsev thành công trong việc dựng một bộ phim từ tiểu thuyết picaresque của Cervantes, thì Orson Welles lại bỏ dở bản chuyển thể của mình). Một phiên bản tiếng Pháp mới của cuốn tiểu thuyết đồ sộ này có cần thiết không ? Jean-Raymond Fanou đã đánh cược vào việc khôi phục ngôn ngữ của Cervantes, vốn không hề đồng nhất ; ông biện minh cho điều này trong phần giới thiệu xuất sắc của mình : mục đích của ông là thể hiện «những tương phản, ngôn ngữ đời thường và hùng biện sách vở, các thứ tiếng lai, lời lẽ rối rắm, những cách bắt chước, những viên ngọc từ vựng nhỏ và những từ ngữ thô tục hay ho». Độc giả qua đó được trao một cơ hội thú vị để thưởng thức những câu châm ngôn của Sancho Panza, theo chân ông chủ của mình trong những lần lưu lạc và suy ngẫm về ý nghĩa của những cuộc phiêu lưu này khi đọc lại *Dối trá lãng mạn và chân lý tiểu thuyết* của René Girard, người phân tích sắc sảo khái niệm ham muốn tam giác và sự trung gian trong mối quan hệ giữa hiệp sĩ mặt buồn với người giám mã của mình. Don Quixote, với tư cách là môn đồ trung thành của Amadis xứ Gaul, đã từ bỏ đặc quyền cơ bản của cá nhân : hắn không còn lựa chọn đối tượng cho ham muốn của mình nữa. Hắn lao về phía những đối tượng mà kẻ trung gian, hình mẫu của mọi hiệp sĩ,

chỉ định cho hắn. Do đó, hắn trở thành nạn nhân tiêu biểu của ham muốn tam giác, thứ mà hắn truyền lại cho Sancho Panza. Và René Girard kết luận rằng tác phẩm của Cervantes là một sự suy ngẫm dài về ảnh hưởng tai hại mà những tinh thần lành mạnh nhất có thể gây ra cho nhau : «ảo tưởng là kết quả của một cuộc hôn nhân kỳ lạ giữa hai ý thức sáng suốt».

Varlam Shalamov, sức mạnh của kháng cự

Vào khoảng những năm mà Brodsky phải biện minh cho việc mình vẫn còn là một phần của nhân loại, thì Varlam Shalamov bắt đầu thực hiện *Những truyện kể Kolyma*. Ông không chỉ muốn viết hồi ký của một người đã trải qua hai mươi năm cuộc đời trong Gulag và bị lưu đày, một văn bản có «tính hiển nhiên của một tài liệu», mà còn là một «tài liệu được biến đổi».

Trong *Tất cả hoặc không có gì*, ý định của Shalamov về việc ném vào mặt thế giới một «tuyên ngôn về văn xuôi mới» được khẳng định mạnh mẽ : trong «thế kỷ người sói» đó là thế kỷ XX, ông tin rằng không có chỗ cho tiểu thuyết, hoặc nếu có thì là một dạng tiểu thuyết nhất định, tiểu thuyết vỡ vụn, «tiểu thuyết thành mảnh» theo kiểu Faulkner. Vậy là tiểu thuyết đã chết, đối với những ai đã trải qua «trường học của sự phân rã» đó là nhà tù, chỉ còn cách để lại cho thế giới một văn bản có tính xác thực của một biên bản, thứ «nằm ngoài nghệ thuật», đồng thời lấy sức mạnh từ nghệ thuật. Một khúc *Từ vực thẳm*, theo cách nào đó, cái giá của đau khổ, thứ không có gì là «văn chương». Shalamov, dù ghi nhận món nợ với chẳng hạn như Ambrose Bierce, đã không giấu giếm sự khó chịu của mình với thứ ông gọi là «văn xuôi giả tạo» của Isaac Babel - ông thừa nhận, nó luôn

khiến ông muốn đọc với một cây bút chì trên tay để gạch bỏ tất cả những chỗ tô điểm trong sách của Babel. Ông bảo vệ quan điểm rằng một trong những quy luật cơ bản của truyện kể phải là tính súc tích, đi kèm với một sự khô khan nhất định : «tôi trở về từ địa ngục», đó là cách kết thúc lạnh người của một trong những *Truyện kể Kolyma,* viết năm 1964. Địa ngục đó, nơi Evguénia Guinzbourg cũng là một nạn nhân, đã thuật lại trong Cơn chóng mặt (Le vertige) sự kinh hoàng hàng ngày của các trại tù, địa ngục đó, Varlam Shalamov với tư cách là nhân chứng, muốn lưu giữ dấu vết, theo cách của một nhà văn xuôi lo lắng muốn để lại cho những ai đã thoát khỏi đó thứ gì đó tương tự như một bản tóm tắt khoa học, nhưng một bản tóm tắt mà như có lời hứa làm đề từ, được diễn đạt trong *Sổ tay Voronezh* bởi Osip Mandelstam (người được tri ân ở phần đầu *Truyện kể Kolyma*) : «Tôi đáp ứng mọi thứ, nhưng tôi vẫn nguyên vẹn, / Bởi đời có ngàn đáy, ngoài vòng pháp luật.»

Vào những năm 1960 đó, Shalamov cũng nhắc đến thành phố quê hương ông trong *Vologda thứ tư*, mô tả nó như thành phố của các vụ tàn sát người Do Thái và của những kẻ Bách Vệ, những nhóm cực phản động và cực dân tộc chủ nghĩa quyết tâm gieo rắc khủng bố khắp nơi, rồi sau đó như một nơi lưu đày cho nhiều nhân vật đối lập. Nhìn lại những gì đã đọc và những

gì chia cách ông với gia đình, ông nhớ lại rằng, trong khi anh trai của mẹ ông coi trọng thơ ca bao nhiêu, thì cha ông lại khinh miệt nó bấy nhiêu, khuyên con trai không nên theo con đường đó và chỉ chấp thuận những công việc báo chí của ông. Chắc hẳn người cha cũng đã nguyền rủa những kẻ ham đọc sách khổ lớn, trong số đó Shalamov tự xếp mình vào, như ông thổ lộ trong *Thư viện của tôi*. Nếu trong thời gian bị đày đến Siberia, ông đã nhiều năm không có sách, nếu đã có lúc ông quên mất thời thơ ấu mình say mê Alexandre Dumas và Fenimore Cooper đến thế nào, nếu ở Gulag, khi nghe nói đến văn chương, đó chỉ là trong những vụ đốt sách mà Beria, người đứng đầu NKVD, dàn dựng, thì ngay khi có thể bắt đầu đọc lại, ông đã khám phá ra niềm đam mê với Ibsen, Hamsun, Andreev.

Trong những năm tháng bị lưu đày đó, Shalamov rất thận trọng không để mình sa vào cám dỗ viết văn xuôi : «Vùng đất Kolyma quá nguy hiểm cho văn xuôi, người ta có thể mạo hiểm với thơ, chứ không phải với văn xuôi. Đó là lý do tại sao tôi chỉ viết thơ ở Kolyma.» Shalamov lúc đó có ít nhất hai hình mẫu trong đầu : Boris Pasternak và Osip Mandelstam, nếu bỏ qua Marina Tsvetaeva, người được nhắc đến nhiều lần trong thư từ của ông với tác giả *Bác sĩ Zhivago*. Trong những năm sống ở Kolyma, Shalamov chuyên tâm vào thơ

ca bởi viết văn xuôi quá mạo hiểm, thứ văn xuôi như ông hình dung, thứ không che giấu bất cứ điều gì, thứ không được tạo ra để xoa dịu trái tim, mà là để mở lại những vết thương. Ông cũng viết thơ bởi vì nó mạnh hơn chính ông, thứ «áp lực mà dòng chảy không cưỡng lại được của thơ ca tác động lên tâm hồn : cứ như thể những từ ngữ tìm cách chạy trốn khỏi một đám cháy bùng phát bên trong, chúng lao ào ào, ùa xuống trang giấy», ông ghi chú trong một bức thư năm 1953 gửi Boris Pasternak.

Shalamov tin chắc rằng nghệ thuật là sự bất tử của cuộc sống - những gì nghệ thuật không chạm đến sớm muộn cũng bị kết án tiêu vong. Ông không giấu giếm, đôi khi (chẳng hạn trong *Những năm hai mươi*), sự dè dặt của mình với «hệ tư tưởng mơ hồ và khó hiểu của Pasternak», hệ tư tưởng «được nuôi dưỡng bằng không khí ấm áp của Moscow và được hình thành trong tinh thần phương Tây», nhưng ông vẫn dành sự ngưỡng mộ lớn cho nhà thơ của *Em gái tôi, đời sống*, và với sự nóng lòng kính cẩn, vào năm 1952, khi Pasternak đang hoàn thành nốt những chi tiết cuối cùng cho *Bác sĩ Zhivago*, ông đã gửi cho Pasternak hai tập thơ, những thứ sẽ «không bao giờ được in ấn hay xuất bản». Ông đã kể lại, trong *Truyện kể Kolyma*, rằng ông phải vượt qua hơn một nghìn cây số để đi tìm câu trả lời của Pasternak,

người được đề tặng những bài thơ nói về cuộc sống «ở nơi đó» (trong Gulag) không sướt mướt cũng không trữ tình : «Ở đó chính ban ngày cũng là cực hình / Và là sự dàn xếp với địa ngục.» Những bài thơ này sẽ khiến ông được gọi là «Nhà thơ ca ngợi Phương Bắc Vĩ đại». Ông bác bỏ danh hiệu đó, quá lãng mạn, và nhắc lại cách mà Phương Bắc Vĩ đại đã hủy diệt những giấc mơ và làm biến dạng những khuynh hướng thơ ca của ông. Sau nhiều năm trong trại, khi đang làm trợ lý y tế, ông đột nhiên cảm thấy bị một cơn cuồng nhiệt viết lách dâng trào. Thơ ca của ông hướng đến một vài người mà ông nghĩ là có khả năng hiểu ông và đoán được sức mạnh nào ngự trị trong ông : «Thơ ca, ông đã nhận xét trong những năm 1960 trong một văn bản của *Vologda thứ tư,* trước hết là một định mệnh, là kết quả của một sự kháng cự tinh thần lâu dài, là kết quả của một sự kháng cự và đồng thời là một cách để kháng cự, đó là ngọn lửa bùng lên khi va chạm với những tầng lớp vững chắc nhất, sâu sắc nhất.»

Được xuất bản một phần tại Pháp bởi Maurice Nadeau vào năm 1969, *Truyện kể Kolyma* mãi đến cuối những năm 1980 mới được xuất bản ở Nga. Khi qua đời năm 1982, trong một viện tâm thần ở Moscow, Shalamov chỉ được biết đến với một vài bài thơ, nơi biểu lộ sức mạnh kháng cự đó và một sự chắc chắn : không có thơ

ca nào mà không pha lẫn mùi máu, không có thơ ca nào mà không có một nỗi khiếp sợ nào đó, ngay cả khi, như Marina Tsvetaeva có thể nói, nó cũng có thể là một cơn mưa rào ánh sáng. Những bài thơ của Shalamov nói lên nỗi đau trần trụi và nhu cầu về một nền văn chương nơi những từ ngữ len lỏi vào tâm hồn như một «bầy sói trong đêm», để cất lên tiếng hú của thú vật : «Tôi sẽ không tìm được sự bình yên, / Dù trong mơ, hay trong thực tại, / Bởi vì chính tiếng hú này, / Tiếng hú của sói - giúp tôi sống.»

Chaucer vô song

Theo Chesterton, người chúng ta mang ơn về những cuộc điều tra hình sự của Cha Brown, *Câu chuyện Canterbury* giống như một nhà thờ lớn mênh mông, đẹp đẽ và dang dở. Về tác giả của chúng, Geoffrey Chaucer, ông nói : «Là nghệ sĩ, ông chọn từ ngữ thích hợp cho mỗi hiệu ứng mà ông muốn tạo ra ; là nhà ngoại giao, ông biết chọn từ cần thiết ; là triết gia, ông thiết lập giữa các dòng chảy tư tưởng của thời đại mình những sự phân biệt lý thuyết tinh tế và chính xác xứng đáng với một nhà thần học ; là tinh thần uyên bác, ông có thể đi hái những câu chuyện ở khắp nơi trên thế giới, và theo đuổi cả những thần thoại rối rắm của Ovid cũng như thấu hiểu thiên tài của Dante.» Bài ca tụng này mâu thuẫn với những khẳng định của những kẻ gièm pha Chaucer, những người cho rằng ông chỉ là kẻ bắt chước Boccaccio, lấy cảm hứng từ *Decameron* của người này, một tập truyện kể về mười thanh niên kể chuyện trong mười ngày, để rồi đến lượt mình, đặt tác phẩm lên đe. Nhưng người mà Dryden gọi là «cha đẻ của thơ ca Anh» đã không chỉ bằng lòng với việc là một kẻ mô phỏng. Sinh sau người đi trước khoảng ba mươi năm, vào khoảng 1340-1343, ông đã khai thác các nguồn mạch và in dấu ấn của mình lên thời Trung Cổ, dấu ấn của một nhà giả kim thuật ngôn từ và một nhà luân lý.

Làm quan hầu, kiểm soát viên hải quan, thẩm phán hòa bình, ông vẫn tìm được thời gian để quan tâm đến thiên văn học, dịch *Chuyện tình hoa hồng*, *An ủi của Triết học* của Boethius, nhà tư tưởng Latin mà ông chịu ảnh hưởng, sáng tác các ballad tiếng Pháp và các khúc bi ca bằng ngôn ngữ của mình. Ông cũng để lại cho hậu thế những sáng tạo lộng lẫy, như *Cung điện Danh tiếng*, suy ngẫm về Vinh quang, nữ thần với những ý đồ khó lường, *Huyền thoại những Quý bà đức hạnh*, tôn vinh, trong số những người khác, Cleopatra, Dido, Ariadne, «những người suốt đời chung thủy trong tình yêu», và đặc biệt là *Troilus và Criseyde*, hay những thăng trầm của hai người tình trong cuộc chiến thành Troia.

Trong kiệt tác của mình, *Câu chuyện Canterbury,* được dệt nên từ những câu chuyện mà các khách hành hương kể cho nhau nghe, những cuộc phiêu lưu nối tiếp nhau. Trên đường đến những thánh địa nổi tiếng, một nhóm lữ khách, một xã hội sặc sỡ gồm những nhân vật dòng dõi cao quý hoặc thấp hèn, quyết định vui vẻ bằng cách đánh cược : người nào kể cho các bạn đồng hành nghe những câu chuyện hay nhất, «bổ ích và thú vị», sẽ được những người khác trả tiền cho một bữa tối. Thử thách ngay lập tức được chấp nhận : mỗi người kể chuyện, được mời gọi vượt lên chính mình, thi nhau thể hiện sự hóm hỉnh, sáng tạo, tinh tế và hài hước để dành

tặng thính giả những loạt đòn sắc bén và những chùm truyện ngụ ngôn vừa giải trí vừa giáo dục. Qua một loạt các bức tranh, toàn bộ một bức tranh hài kịch về con người được trình bày cho chúng ta, với những bi kịch thấm thía, những tình tiết náo động, những bước ngoặt bất ngờ, những trận chiến hiệp sĩ và những đam mê tiểu thuyết.

Bằng một ngôn ngữ đậm đà, pha trộn phong cách cao cả với giọng điệu đời thường, thậm chí tầm thường, Chaucer để cho một hiệp sĩ và một thợ xay, một tiểu thương và một luật sư, một bác sĩ và những người tu hành, v.v... lên tiếng. Được mở đầu đôi khi bằng một lời tựa và thường kết thúc bằng một bài học đạo đức, những câu chuyện kỳ diệu, mang tính giáo huấn, tục tĩu, châm biếm, huyền thoại hoặc bi thảm này, chứa đầy những trích dẫn kinh thánh và những ám chỉ uyên bác đến Seneca, Ovid, thánh Augustine, Petrarch, dẫn chúng ta đến cả Hy Lạp, Syria, Pháp lẫn Ý. Chúng ta được kể về sự cạnh tranh giữa hai người anh em họ tranh giành sự ưu ái của một người đẹp, những trò lừa gạt của một cặp sinh viên, những thử thách của những cô gái trẻ tràn đầy lòng tốt và kiên nhẫn, những âm mưu của những mụ đàn bà gian ác, những trò lừa đảo của một giáo sĩ, sự thăng trầm của những kẻ quyền lực, nạn nhân của «Bà Fortune phản bội» đã giật họ khỏi

đỉnh cao của họ... Là người am hiểu sâu sắc tâm hồn con người, Chaucer, thông qua các nhân vật của mình, đặt lên bệ cao những thiên thần dịu dàng phủ nhận niềm tin, được một người kể chuyện trình bày, rằng chỉ toàn là xảo quyệt và mưu mẹo ở phụ nữ, nhắc nhở rằng tình yêu ra lệnh và rằng đức tin của nó «áp đảo mọi luật lệ ở trần gian», ca ngợi đức tin Cơ đốc và chế giễu những kẻ đạo đức giả, xóa bỏ những mê tín, lên án lòng tham lam, sự hám lợi, khoác lác, dâm dục, mọi sự thái quá, mà không bao giờ rao giảng giáo điều.

Tinh tế, đầy sắc sảo và châm biếm, Chaucer vô song, được ban cho một trí tưởng tượng màu mỡ đáng kinh ngạc, dám làm tất cả, những táo bạo ngôn ngữ và những châm ngôn bất hủ, những đòn tấn công vào chủ nghĩa kinh viện và những đổi mới thi ca, để mang lại niềm vui sướng nhất cho độc giả.

Claudel giữa sự cân đo và sự vô độ

Paul Claudel, theo chính lời thú nhận của mình, vừa là một kẻ lữ hành vừa là một con người bám rễ. Trong *Những hồi ức ứng tác*, những cuộc trò chuyện dành cho Jean Amrouche vào năm 1951, ông tâm sự rằng mình đã giữ lại từ những năm tháng tuổi thơ những ấn tượng sâu sắc gắn bó với mảnh đất quê hương, nhưng đồng thời ông cũng có một thiên hướng lang thang, liên quan đến sự nghiệp ngoại giao đã đưa ông đến châu Mỹ và Trung Quốc, những nơi lưu đày xa xôi thuận lợi cho việc thỏa mãn cái mà ông gọi là niềm đam mê vũ trụ, bởi mọi hiểu biết đều là sự *đồng-sinh* với thế giới: «Hiểu biết của chúng ta là tác phẩm của sự nở rộ tròn đầy không ngừng của bản thể chúng ta trong trạng thái rung động liên tục.» Ông cũng nói rằng mình từng là một kẻ làm lạc lối lớn của giấy in. Ông đã thấm nhuần Đạo giáo, vốn khuyên nên ở trong trạng thái sẵn sàng hoàn hảo và tương ứng với châm ngôn của ông : không phải «Hãy tự biết mình», mà là «Hãy quên mình đi» để được hòa nhập vào khung cảnh mở ra cho tri giác. Ông chưa bao giờ giấu giếm ảnh hưởng mầm mống mà Rimbaud, «nhà thần bí trong trạng thái hoang dã», đã tác động lên mình. Là người say mê các bi kịch gia Hy Lạp và Virgil, ngưỡng mộ Shakespeare, mà sự mãnh liệt trong cảm hứng và sự gan dạ trong tình cảm làm

ông say mê, ông đã tìm thấy ở Dostoevsky những bí quyết của một kỹ thuật kịch tính, đồng thời làm quen với những gì là không thể đoán trước và vô danh trong bản chất con người, bởi theo ông, tác giả của *Lũ người quỷ ám* là người phát minh ra những tính cách đa hình, không phải là những mẫu người được đúc từ một khuôn, mà là những con người phức tạp, đầy mâu thuẫn.

Bản thân Paul Claudel là một nhân vật đa diện, hoàn thành các nghĩa vụ lãnh sự, có một tương lai của một nhà soạn kịch và một tương lai tôn giáo, mà không hoàn toàn chỉ là người Kitô hữu đó, người đã kể lại câu chuyện về sự cải đạo của mình vào năm 1913, hai mươi bảy năm trước đó : «Trong một khoảnh khắc, trái tim tôi chạm đến và tôi tin. Tôi tin, với một sức mạnh gắn kết như thế, với một sự trỗi dậy của toàn bộ con người tôi như thế, với một niềm tin mạnh mẽ như thế, với một sự chắc chắn không để chỗ cho bất kỳ loại nghi ngờ nào, đến nỗi, kể từ đó, tất cả sách vở, tất cả lý lẽ, tất cả những ngẫu nhiên của một cuộc đời sóng gió, không thể làm lay chuyển đức tin của tôi, hay, thật ra, chạm đến nó.» Ông cải đạo mà không đeo bịt mắt của một người Pharisiêu, đồng thời nuôi dưỡng một sự cảm thông nhất định với những người vô chính phủ, bởi ông không từ bỏ ý nghĩ rằng một nhân cách sống động phải có tính tối thượng trên tất cả, rằng xã hội tồn tại vì cá

nhân chứ không phải cá nhân vì xã hội : «Tôi tìm thấy trong chủ nghĩa vô chính phủ một cử chỉ gần như bản năng chống lại thế giới ùn tắc, ngột ngạt, vốn đang bao quanh chúng ta.»

Ông khẳng định mình chỉ đến với ánh sáng bằng con đường của bóng tối và đã trải qua những khủng hoảng tinh thần mà ông chỉ vượt qua được khi biết rằng mình không trở thành tín đồ Kitô để hưởng thứ «niềm vui thần bí nào đó». Ông đã có lúc muốn trở thành tu sĩ, từ bỏ hoàn toàn nghệ thuật, cuối cùng, ông đã dấn thân sâu hơn vào con đường đầy nguy hiểm của văn chương, ông đã làm công việc của một nhà thơ trong khi tự bảo vệ mình không phải là một người thuyết giáo, một người biện hộ : «Vất vả hơn khi dẫn dắt con người bằng sự thuyết phục hơn là bằng sắt thép. / Cày xới đám đông và gieo vào đó những lời nói / Là một nền nông nghiệp đầy mồ hôi và thất vọng», ông đã viết trong *Thành phố*, vở kịch được sáng tác trong quá trình ông chuyển đổi đức tin. Một sự im lặng kinh hoàng bao quanh các ấn phẩm của ông : «Người ta đau khổ khi nói trong bông gòn», ông tâm sự với Jean Amrouche. Tác phẩm của ông, theo lời ông, là những thiên thạch rơi từ trời xuống và làm phiền lòng các nhà phê bình. Ông luôn bị giằng xé giữa hai nhu cầu : sự công khai và sự bí ẩn. Những vở kịch đầu tiên của ông, *Đầu Vàng* và *Thành phố*,

được xuất bản không tên tác giả và chỉ được đánh giá cao bởi một nhóm nhỏ các nhà thơ biểu tượng. Mãi đến năm 1912 (khi đó ông bốn mươi tư tuổi) ông mới thành công trong việc phá vỡ vòng tròn không được thấu hiểu này. Trong một lời tri ân Adrienne Monnier, người mà ông thường lui tới hiệu sách trên phố de l'Odéon, ông ghi nhận : «Một cuốn sách xuất bản, đó là một thứ sống động và lớn lên và được sinh ra, một thứ đặc biệt có tính mở rộng và lan tỏa, được kêu gọi để truyền bá xung quanh nó sự ngưỡng mộ, sự bắt chước hoặc sự từ chối, dù sao cũng là sự thảo luận.» Một cuốn sách theo ông còn là một chiếc hộp ma thuật chứa đầy hình ảnh, ý tưởng, tình cảm xuất phát từ chỗ sâu thẳm nhất trong tinh thần của tác giả, «không chỉ từ tinh thần mà còn từ ruột gan của ông ta», ông nói, đồng thời nhắc lại ở nơi khác rằng cái gì là nội tạng trong ông đồng thời cũng là thuộc về các vì sao.

Ấn bản mới của tủ sách Pléiade, tập hợp toàn bộ kịch của Paul Claudel, cho phép có một cái nhìn toàn cảnh về tác phẩm đa hình này, được dệt nên từ những ám chỉ kinh thánh, và không ngừng được sửa đổi : nhà soạn kịch đưa ra một số vở hai, thậm chí ba phiên bản, siết chặt văn bản của mình hoặc điều chỉnh nó theo nhu cầu của sân khấu. Melodrama (kịch cảm động), ngụ ngôn, kịch đô thị, nông thôn, triết học, lịch sử, kịch «nghiên

cứu» đặt ra các câu hỏi thần học, kịch về đam mê hủy diệt và đam mê Kitô giáo, lấy từ các sự kiện có thực : tất cả những cuộc đấu tranh nội tâm của Claudel, bị giằng xé giữa thế giới này và thế giới kia, giữa ơn gọi tôn giáo và tiếng gọi của xác thịt, đều được thổi hồn sống động trong sự hy sinh, sự tìm kiếm ơn cứu độ. Như Didier Alexandre nhận xét trong phần giới thiệu ấn bản này, phần mở đầu của một vở kịch kiểu Claudel, luôn là một kết thúc hoặc lời báo trước một kết thúc sắp tới, sự kết thúc của một thành phố, sự kết thúc của một gia đình, sự kết thúc của một dòng dõi, sự kết thúc của một tình yêu, sự kết thúc của Joan of Arc tại giàn hỏa thiêu, sự kết thúc của Chúa Kitô… Ở trung tâm của những xung đột này thường là một nữ anh hùng (Ysé trong *Chia cắt buổi trưa*, Marthe trong *Sự trao đổi*, Công chúa trong *Đầu Vàng*, Violaine trong *Tin báo cho Maria*, Prouhèze trong *Chiếc giày satin*), một trong những người phụ nữ đại diện cho Claudel hoặc là linh hồn con người, hoặc là Giáo hội, hoặc là Đức Trinh Nữ Maria, hoặc là sự khôn ngoan thánh thiện. Những nữ anh hùng này không phải vì thế mà vô hình, ngược lại họ là những con người đầy lửa mà Claudel dàn dựng trong khi cố gắng ngày càng nhiều hơn để kiềm chế chủ nghĩa trữ tình, «kẻ thù lớn» của ông, mà không phải lúc nào cũng đoạn tuyệt với phong cách có tính chú ngữ của mình. Mỗi cuốn

sách đối với ông là một sự giải thoát, nhưng nếu, trong những năm đầu, ông thoải mái gợi lại những nỗi thống khổ của mình, thì dần dần ông đã đạt đến một sự cân bằng giả định, gần như một sự yên bình, điều này cho phép một sự giữ khoảng cách nhất định, một sự tách rời nhất định, thể hiện bằng một sự chú ý lớn hơn dành cho kiến trúc các tác phẩm của mình : «Chính từ năm 1909 mà tôi đã có một quan điểm nào đó từ bên ngoài, một quan điểm của người xây dựng, và tôi đã nhìn thấy tác phẩm cần thực hiện một chút từ bên ngoài. Khía cạnh khách quan này ngày càng trở nên quan trọng ở tôi. Trong khi vẫn giữ được *sự thúc đẩy*, sự thôi thúc bên trong, tôi đã bắt nó tuân thủ nhiều hơn một cái nhìn và một cảm giác về kiến trúc có thể nói là từ bên ngoài.»

Chiếc giày satin, đỉnh điểm của một cuộc khủng hoảng kéo dài hai thập kỷ, chứng minh một cách rực rỡ rằng sân khấu của Claudel không phải là của một người theo chủ nghĩa truyền giáo và vượt lên trên những thắc mắc về đức tin. «Tôi đến để mở rộng trái đất», Don Rodrigue, kẻ chinh phục đầy thù hận, nói trong «hành động Tây Ban Nha» đầy hỗn độn và rời rạc này, nơi mà cả sự kỳ diệu lẫn sự hài hước đều không vắng mặt, và theo Claudel, đó là di chúc kịch tính của ông, một kho chứa đầy những giấc mơ và kỷ niệm, nhưng cũng là những hồi ức từ sách vở. Tham vọng của ông là cho

thấy «sự hân hoan của một linh hồn» thông qua một chuỗi những cuộc phiêu lưu biến vở kịch đầy bí ẩn này thành một tác phẩm baroque và bậc thầy, đỉnh cao của một sự nghiệp hướng đến những độc giả ít kháng cự nhất với sự kỳ dị : «Điều mà bạn sẽ không hiểu chính là điều đẹp nhất, người Dẫn chuyện của *Chiếc giày satin* cảnh báo ngay từ đầu, điều gì dài nhất là thú vị nhất và điều mà bạn không thấy vui lại là buồn cười nhất.»

Paul Claudel đối mặt với sự sụp đổ

Thật đáng ngạc nhiên khi, trong mối đe dọa suy thoái hiện nay, những lời giải thích rõ ràng lại đến với chúng ta từ Paul Claudel. Thoạt nhìn, Phố Wall, thị trường chứng khoán, tỷ lệ chiết khấu, thâm hụt cán cân thương mại dường như là những thực tế xa lạ với thế giới của tác giả *Chiếc giày satin*. Thế nhưng, chính dưới ngòi bút của Paul Claudel mà chúng ta tìm thấy, trong *Cuộc khủng hoảng, nước Mỹ 1927-1932*, một phân tích sắc sảo đến kinh ngạc về sự sụp đổ thị trường chứng khoán năm 1929 và cuộc Đại suy thoái sau đó. Là Đại sứ Pháp tại Washington trong những năm nước Mỹ bị chấn động bởi những biến động, ông đã gửi, theo định kỳ, các báo cáo cho Bộ trưởng Ngoại giao. Thư tín ngoại giao này rất chặt chẽ, Claudel tập hợp trong đó các thông tin trích từ báo chí, rút ra nhiều thông tin từ các cuộc thảo luận với các đối tác có thẩm quyền, mô tả chính xác tất cả các cơ chế đã dẫn đến Thứ Năm đen tối.

Khi nhậm chức vào năm 1927, ông chia sẻ sự lạc quan của các nhà quan sát : «Tổng thể các điều kiện kinh tế ở ngưỡng cửa năm 1928 truyền cảm giác tin tưởng», ông ghi nhận. Nhưng vài tháng sau, ông đã lưu ý rằng tình trạng thất nghiệp ở một số thành phố Mỹ đã trở thành đặc hữu, đồng thời thừa nhận rằng Tân Lục

địa đang hưởng một sự thịnh vượng chưa từng có. Ông bình luận về các cuộc bầu cử tổng thống, hoạt động vận động hành lang, chủ nghĩa vật chất đang ngự trị, những tác động của Lệnh cấm rượu, sự buông thả của đầu cơ : «Trong khi Phố Wall hút cạn và trộn lẫn một cách điên cuồng trong một sự kích động vô ích tất cả các nguồn lực của quốc gia, người ta thấy trên các tờ báo loan báo đầy chiến thắng rằng cảnh sát đã đóng cửa quán rượu này hay quán rượu kia, nơi những người đam mê cảm giác mạnh khác đến để tìm kiếm từ rượu whisky hay bài lá cú sốc tiếp sức mà pháp luật chỉ cho phép mắc nợ từ *chiếc vé* duy nhất», tức là thiết bị cung cấp cho các văn phòng giao dịch các băng giấy ghi giá cả. Các chỉ số vẫn thuận lợi trong những tháng đầu năm 1929, nhưng Claudel không che giấu rằng các triệu chứng đáng lo ngại đã xuất hiện : sự lạm dụng tín dụng và sở thích dai dẳng của công chúng đối với đầu cơ.

Khi, vào tháng 10 và tháng 11 năm 1929, cơn lốc ập xuống Sở giao dịch chứng khoán và nỗi hoảng loạn chiếm lấy tất cả các chủ ngân hàng, ông nghiên cứu từng điểm một những nguyên nhân sâu xa của thảm họa, vốn đã được dự đoán và báo trước, bác bỏ khuôn mẫu cho rằng cuộc khủng hoảng năm 29 chỉ là một cuộc khủng hoảng giấy tờ và sẽ không có ảnh hưởng gì đến công việc kinh doanh. Dè tiếc về sự thiếu hụt kỹ

thuật của mình, tuy nhiên, ông kết luận, trái ngược với một số nhà báo, rằng đã có một sự xuất huyết khổng lồ, dẫn đến sự suy giảm sức mua của quần chúng : ngành công nghiệp đã chịu đau khổ vì nó và số người không có việc làm không ngừng tăng lên.

Nhưng, sau thời gian dài sống ở xứ chú Sam, Claudel không thể không nhận thấy rằng người dân Mỹ có sự phục hồi : «bị làm hư bởi vận may», gắn bó với những ảo tưởng của mình, họ mong muốn tin rằng «người ta có thể duy trì một nước Mỹ biệt lập và thịnh vượng, thống trị bằng mức sống của mình một tình hình thế giới không đồng đều». Những bức thư này rất có giá trị giáo dục đối với những ai, ngày nay, tự hỏi về các cuộc sụp đổ tài chính và hậu quả của chúng.

Conrad, cuộc tìm kiếm từ cuối cùng

Chính khi tình cờ đọc được, trong *Nhật ký của một nhà văn* của Virginia Woolf, nhận định chua chát của bà về Conrad, mà tôi đã nghiêm túc bắt tay vào đọc các tác phẩm của người mà, theo chính lời thú nhận của mình, không nói được sáu từ tiếng Anh vào năm 1876, khi ông lên tàu của Hải quân Thương gia Anh. Woolf cho rằng, «có nguồn gốc nước ngoài, nói tiếng Anh kém, và kết hôn với một người đàn bà quê mùa», ông đã sa vào melodrama (kịch cảm động). Điều đó không thiếu vẻ kẻ cả. Người ta thích thú tưởng tượng xem Conrad sẽ nói gì về nhóm Bloomsbury, mặc dù, không nghi ngờ gì, tất cả họ đã có thể gặp nhau trong một số tuyên bố của ông, chẳng hạn như tuyên bố đóng vai trò như một lời tuyên xưng đức tin trong lời tựa *Người da đen của tàu Narcissus* : «Bất kỳ tác phẩm văn học nào khao khát, dù khiêm tốn đến đâu, đạt được chất lượng nghệ thuật phải biện minh cho sự tồn tại của nó ở mỗi dòng.»

Tôi bắt đầu đọc Conrad cũng vào thời điểm tôi lui tới, với một niềm đam mê duy nhất, các tiểu thuyết của Dostoevsky, và không có gì ngạc nhiên khi biết rằng ông bác bỏ tác giả của *Anh em nhà Karamazov*, người trong mắt ông đại diện cho các thế lực của bóng tối, sự hỗn loạn và sự điên rồ : «Chúng nghe, ông nói về các

cuốn sách của người Nga, như những tiếng kêu gào dữ dội, đến từ thời tiền sử.» Ông thích những tác phẩm của Maupassant và Flaubert hơn. Ông học thuộc lòng từng đoạn của chúng. Và có lẽ chính từ việc thực hành chăm chỉ các tác phẩm của họ mà đã sinh ra những câu như thế này, trích từ *Trái tim của Bóng tối* : «Chúng ta sống như chúng ta mơ - một mình.»

Cần phải đã điều hướng, trong mơ, trên con tàu Patna (*Lord Jim*), trên tàu Otago (*Ranh giới của bóng tối*), trên tàu Nellie (*Trái tim của Bóng tối*), hoặc trên tàu Narcissus, để có một nhận thức thực sự về những gì Conrad muốn làm cho cảm nhận, cho thấy, cho nghe thấy : «nỗi u sầu mê hoặc của sự tồn tại giữa trời và biển». Cũng cần phải hiểu rằng chúng ta có sự phản bội trong máu để chấp nhận khẳng định kiểu Conrad rằng mỗi chúng ta có một thiên thần hộ mệnh, nhưng cũng có một con quỷ quen thuộc, thúc đẩy trở thành một kẻ đào ngũ hoặc từ bỏ những gì tạo nên niềm vui của người phàm để, như Lord Jim, «kỷ niệm đám cưới tàn khốc với một lý tưởng ứng xử ma quái».

Ông nói rằng muốn mô tả những con người vật lộn với các thế lực mù quáng của tự nhiên hoặc quyết tâm chiến thắng sự tàn bạo ngu ngốc của đám đông. Đạo đức của Conrad không làm hài lòng nhóm Bloomsbury.

Nhưng liệu ông có đồng ý với họ nếu nghe thấy ông khẳng định rằng ông cần phải xem xét đồng thời cả quy ước ẩn giấu trong mọi sự thật và sự chân thành cốt yếu của dối trá ?

Đọc Conrad, đó là, theo cách của Lord Jim, «nhảy vào vực sâu của một vực thẳn vĩnh cửu» : các nhân vật của ông thường quyết tâm tiến hành một cuộc chiến dù được cho là sẽ thất bại. Còn bản thân Conrad, trận chiến mà ông tiến hành với tiếng Anh là một trong những trận chiến khốc liệt mà ông đã dấn thân vào với suy nghĩ rằng cần phải cực kỳ chú ý đến âm thanh của câu chữ để làm sống lại những gì ông gọi là những từ ngữ đã mòn, bị xóa nhòa bởi hàng thế kỷ sử dụng bất cẩn. Claudio Magris đã nói về ông rằng đó là một nhà văn cổ điển kể lại «sự tan rã của mọi tính cổ điển và mọi sự rõ ràng tuyến tính trong một mê cung nơi mọi thứ trộn lẫn vào nhau». Không thể định nghĩa tốt hơn về việc tại sao tác phẩm kiểu Conrad lại có sức cuốn hút như vậy đối với độc giả dấn thân vào thế giới của nó : nó nói với cái trong chúng ta tìm kiếm «từ cuối cùng», «từ cuối cùng của tình yêu, khát vọng, đức tin, hối hận, sự khuất phục, sự nổi loạn của chúng ta», từ cuối cùng mà chúng ta không bao giờ có thời gian để nói, Conrad nhắc nhở, và toàn bộ văn chương của ông được sinh ra từ sự bất lực đó.

Conrad, người canh gác

Là con trai của một người Ba Lan nổi dậy chống lại đế chế Nga, mồ côi từ khi còn rất nhỏ, lưu vong năm mười bảy tuổi, Joseph Conrad, theo chính lời thú nhận của ông, chỉ nói được vài câu tiếng Anh bập bẹ vào năm 1876, khi ông lên tàu của Hải quân Thương gia Anh. Thế nhưng, chính bằng thứ ngôn ngữ học được muộn màng này mà gần hai mươi năm sau, ông đã sáng tác cuốn tiểu thuyết đầu tay, *Cơn điên của Almayer*. Các nhà phê bình đã đặt rất nhiều câu hỏi không chỉ về tính bí truyền và chủ nghĩa bi quan trong các câu chuyện của ông, mà còn về những đặc điểm riêng trong ngôn ngữ của ông, Virginia Woolf thậm chí còn nhận định, trong *Nhật ký một nhà văn*, rằng, «có nguồn gốc ngoại quốc, nói tiếng Anh không chuẩn, và kết hôn với một người đàn bà quê mùa», ông đã rơi vào kịch melo.

Conrad từng nói trong *Lord Jim*, rằng tổ quốc là một vị quan tòa câm lặng, và ông đã lâu phải tự bảo vệ mình trước lời buộc tội đào ngũ. Dù vậy, ông là một kẻ đào tẩu. Như Lord Jim nhảy xuống thuyền của những kẻ đào tẩu, Conrad đã cắt bỏ những sợi dây neo buộc ông với quê hương mình. Ông đã cống hiến đời mình cho những đại dương mênh mông, lang bạt từ Singapore đến Dunkerque. Chỉ cần mở *Tấm gương của biển cả*

(Folio, 2008) ra là có thể biết ông đam mê nghề thủy thủ của mình đến nhường nào. Các văn bản được tập hợp dưới nhan đề *Vụ đắm tàu Titanic và những câu chuyện khác về biển* có thể đọc song song với những hồi ức tự truyện này. Ở đó, Conrad trở lại với những mê hoặc của mình. Ông kể lại sự say mê của mình với các nhà thám hiểm, từ Livingstone đến Tasman, ông thổ lộ rằng từ khi còn là một đứa trẻ ông đã yêu thích các tập bản đồ và đọc tất cả các sách du ký mà ông có được, đồng thời gần như tiếc nuối rằng những nhà biên niên sử đó, «với những nhận xét như vẹt, những nỗ lực kỳ lạ để trở nên hài hước, và những nỗ lực thảm hại để tỏ ra nghiêm túc», đã biến mất. Ông đưa ra những suy tư về vụ đắm tàu Titanic, than phiền về sự chậm trễ và những điều vô lý trong cuộc điều tra được tiến hành, lên án việc báo chí khai thác sự kiện này, nhấn mạnh rằng con tàu này không phải, như một số người tuyên bố, «đầy tớ của tiến bộ, mà là của *chủ nghĩa thương mại*». Ông cũng ám chỉ đến chuyến thám hiểm Congo của mình, nơi ông lấy cảm hứng để viết nên kiệt tác *Trái tim của bóng tối*.

Nhưng trước khi viết kiệt tác này, ông đã có ý tưởng về một truyện ngắn về Congo, *Tiền đồn của văn minh*, được xuất bản năm 1898 trong tập *Bất an*. Ở đó, ông khắc họa hai người châu Âu tầm thường, những kẻ

buôn bán nô lệ phụ trách một trạm buôn bán, đi đến thảm họa. Nỗi sợ hãi, đến cùng với những kẻ thực dân tàn bạo, ngự trị khắp nơi : «Một người có thể hủy diệt mọi thứ trong mình, tình yêu, lòng hận thù, niềm tin, và ngay cả sự nghi ngờ ; nhưng chừng nào anh ta còn bám lấy sự sống, anh ta không thể hủy diệt nỗi sợ hãi : nỗi sợ hãi tinh vi, không thể hủy diệt, khủng khiếp, thấm đẫm bản thể anh ta ; nhuộm màu suy nghĩ của anh ta ; rình rập trong trái tim anh ta ; dò xét trên môi anh ta sự hấp hối của hơi thở cuối cùng.» Khung cảnh hoang vắng như mặt trăng này, tương phản với vẻ ngoài khá tươi sáng của những ký ức ông, nhắc nhở rằng Conrad không chỉ là một «tiểu thuyết gia của biển cả», mà còn là một người quan sát nhân loại, thứ mà, như Marlow trong *Trái tim của bóng tối*, chỉ trung thành với «cơn ác mộng mà nó lựa chọn».

Albert Cossey, nghệ thuật của sự không làm gì

Kẻ đã phải giấu những vần thơ của mình, sợ sự cuồng tín của dân chúng, lẽ ra có thể là người sáng lập cả một dòng dõi những kẻ «vô tích sự», những kẻ lang thang vô lo, những nhà chuyên môn về sự lười biếng được công nhận, những tông đồ của sự không làm gì, những người tố cáo sự giả dối của thế giới, những tác nhân của sự lật đổ, những kẻ, như Bartleby người thư lại, «thà không» (préféreraient ne pas). Từ Stevenson, người nhắc nhở rằng khả năng nhàn rỗi là dấu ấn của một bản chất rộng lượng và một ý thức sắc bén về bản sắc riêng, đến Robert Walser, người thú nhận tham vọng duy nhất là trở thành một «con số không tròn trĩnh», từ Knut Hamsun, với những kẻ lang thang của ông, chơi nhạc nhẹ nhàng, từ chối trở lại hàng ngũ, đến Hermann Hesse, với những tiểu luận về sự lười biếng trên những kẻ cưỡi ngựa không nhà không cửa, những người kéo sợi mơ mộng không thiếu trong văn học thế giới.

Vào danh sách của tất cả những kẻ không thể cứu vãn được đó, phạm tội thiếu tôn trọng (crime de bse-respectabilité - có lẽ là crime de non-respectabilité hoặc lỗi đánh máy), cần phải thêm tên của Albert Cossey, môn đồ của Diogenes này sinh ra ở Cairo năm 1913

và mất tại Paris năm 2008, trong một khách sạn nhỏ ở Saint-Germain-des-Prés, «kẻ theo chủ nghĩa khoái lạc của cái ít» (hédoniste du peu), như Rodolphe Christin gọi ông trong lời tri ân đầy tình huynh đệ dành cho ông, thừa nhận món nợ với người nhờ đó ông đã khám phá ra «phần nguyên thủy» (part archaïque) trong «tâm hồn» mình, như ông thú nhận mà không sợ dùng một từ mà một số người, tự cho mình ở tiền đồn của hiện đại, sẽ cho là lỗi thời.

«Họ đã sống và họ nói với tôi», Rodolphe Christin lẽ ra đã có thể nói thế về những cuốn sách của Albert Cossey, với cùng sự sốt sắng mà Henry Miller ngày xưa đã bày tỏ niềm vui khi lắng nghe một số tác phẩm thiết yếu cho sự sống còn của mình. Tiểu luận của Rodolphe Christin vừa là lời tự thú của một độc giả vừa là chân dung của Albert Cossey như một kẻ lười biếng trẻ tuổi, một người đương thời với Cioran và Debord, một người yêu thích những vẻ đẹp vừa đến tuổi dậy thì, một nhà giả kim thuật già, một nhà văn có thể nói là bí mật, không phải vì ông không thành công, mà bởi vì thay vì dấn thân vào tất cả các trò lừa bịp và vất vả làm việc để làm giàu, ông thà sống theo cách để không bị xếp vào hạng người chết-zombie (morts-vivants), những kẻ bận rộn chìm trong trạng thái hôn mê vĩnh viễn, luôn bận rộn tranh giành để có một chỗ dưới ánh mặt trời.

Tám cuốn sách, tất cả đều được viết bằng tiếng Pháp, mà Albert Cossey để lại cho hậu thế đều là những cuốn sách giáo khoa cho một cuộc nổi loạn thông qua sự chế nhạo. Trái ngược với những kẻ buồn rầu và lam lũ, những kẻ «làm sự nghiệp bằng cách đi theo lối mòn chung», các nhân vật của Cossey, những kẻ ăn xin, nhà thơ, ca sĩ đường phố, gái mại dâm, kẻ trộm, những nhà thẩm mỹ của tầng đáy xã hội, tạo thành một sân của những phép lạ (cour des miracles) nơi những kẻ hay trêu chọc là vua, nơi vang lên, như ông nói trong *Màu sắc của sự ô nhục* (1999), tiếng cười của kẻ muốn «khám phá khuôn mặt đê tiện và lố bịch của những kẻ quyền lực trên thế giới này».

Trong *Bạo lực và sự chế nhạo*, từ năm 1964, một nhóm những kẻ xảo quyệt (malicieux fondeurs - có thể là fondateurs - người sáng lập) đã quyết định đặt vũ khí khủng khiếp của sự chế nhạo vào phục vụ cuộc cách mạng để chấm dứt các chế độ độc tài (autorates). Một đoàn người rách rưới (cortège de miteux) xuyên suốt cuốn tiểu thuyết này, như tất cả các tiểu thuyết của Albert Cossey, tín đồ của kháng cự thụ động, người đã dạy cho những anti-hero rách rưới của mình cách nâng sự lười biếng lên hàng một trong những mỹ thuật (*Những kẻ lười biếng trong thung lũng màu mỡ*), cách chống lại những áp phích của những kẻ cầm quyền vô

lại, cách thoát khỏi sức mạnh toàn năng của thực tại : bằng cách ngủ hết nội dung của nó (điều mà, nhân tiện nói, không khỏi gợi nhớ đến dịch bệnh mà La Fontaine đã mong muốn cho ngôi mộ của mình : «Jean ra đi như đã đến, / Ăn hết gốc lẫn lãi, / Coi của cải là thứ không cần thiết. / Còn thời gian của mình, biết phân bổ tốt : / Chia làm hai phần, mà anh ta mong ước dành, / Một để ngủ, và phần kia để không làm gì cả»). Phải ngủ cho thỏa thích, Rodolphe Christin nhấn mạnh theo sau Albert Cossey, bởi kẻ ngủ là cái bóng đêm của kẻ kích động và giấc ngủ là «thế giới không tưởng được thực hiện» (l'utopie réalisée).

Những kẻ mù, cụt tay, què quặt - tất cả những «kẻ bẩn thỉu» (boueux) trong thế giới lai căng này - đều có niềm kiêu hãnh của những kẻ cúi mình nhưng không gãy. Người ta không biết những kẻ ngoài lề này là những kẻ được khai sáng, những người vô chính phủ hay đồng bọn của những kẻ làm điều xấu. Những «kẻ bị Chúa quên lãng» (hommes oubliés de Dieu), những «kẻ ăn xin và kiêu hãnh» (mendiants et orgueilleux), không phải là cây non (plantils) đòi hỏi một chút chú ý từ Allah. Ngay cả khi bị những tật nguyền vĩnh viễn, họ tạo ấn tượng dẫn dắt sự tồn tại của mình bên lề sự bình thường với một sự bình thản mà các bậc thầy về trí tuệ phải ghen tị, sự bình thản làm chủ sự vui thích

trước «cảnh tượng vĩnh viễn của sự điên rồ ngu ngốc» (spectacle permanent de la folie stupide) mà những người xung quanh mang lại.

Ngay cả khi một cuốn sách như *Một tham vọng trong sa mạc* tỏ ra không khoan nhượng với «những lời nói dối mà toàn bộ hệ thống xã hội dựa trên», ngay cả khi Albert Cossey nhiều lần ám chỉ đến «sự bấp bênh của các nền văn minh vật chất và sự thanh lý không thể tránh khỏi của chúng», thật mạo hiểm khi xem ông là một trong những nhà tiên tri của điều tồi tệ nhất (prophètes du pire) những người đã tuyên bố (prolibèrent - có thể là prophétisent - tiên tri) từ cuối thế kỷ trước. Không phải tiền phong cũng không phải hậu vệ, ông giống như Omar Khayyam : một kẻ cô đơn đã dựng lều của mình ở nơi không thể với tới. Ông cười nhạo các hoạt động của con người. Ông thú nhận yêu rượu, phụ nữ và, trên hết, tự do. Còn về vinh quang, trong *Một âm mưu của những kẻ làm trò*, một nhân vật, như thể nói thay cho chính Albert Cossey, nhắc nhở chúng ta rằng ông không có tham vọng nào cả vì, ông nói, phải có một tâm hồn thấp hèn mới mong muốn danh tiếng trong thế giới «đần độn» (débile) mà là của chúng ta. Rodolphe Christin nhiều lần trích dẫn *Xã hội diễn cảnh* về thái độ từ chối của Albert Cossey, nhưng chính trên lời tâm sự từ một cuốn sách khác của Guy Debord, *Tán dương*, mà

người ta nên kết thúc lời mời du hành này cùng với một kẻ kháng cự với trái tim du mục không màng đến thời trang : «Khi 'trở nên hoàn toàn hiện đại' đã trở thành một đạo luật đặc biệt được tên bạo chúa tuyên bố, điều mà kẻ nô lệ trung thực sợ hãi hơn tất cả, là người ta có thể nghi ngờ hắn là người của quá khứ.»

Arthur Cravan, nghệ thuật của scandal

Ở mức độ mà Cravan tuyên bố rằng «mọi nghệ sĩ lớn đều có ý thức khiêu khích, phương tiện của họ là lời thú nhận trắng trợn và sự lăng mạ», ông đã chỉ trích Apollinaire, xúc phạm Marie Laurencin, chế nhạo André Gide trong *Bây giờ*, tạp chí mà ông là giám đốc và cũng là người biên tập duy nhất. Breton coi ông là người tiên phong của các nhà Dada và Siêu thực.

Nhưng việc lớn, chiếm nhiều thời gian của Cravan, là chứng minh rằng Oscar Wilde vẫn còn sống trên thế gian này, và sống mà không có một «địa vị». Theo lời kể của ông, ông đã từng là kẻ lừa đảo, thủy thủ trên Thái Bình Dương, người lái la, kẻ hái cam ở California, người dụ rắn, kẻ sống lậu trong khách sạn, tiều phu, vô địch quyền Anh, tài xế ô tô ở Berlin, v.v... Từ những trải nghiệm này, ông rút ra một kết luận không quá ảm đạm: «Cuộc sống thật tàn khốc.»

«Tôi không quan tâm đến nghệ thuật», kẻ sinh ra ở Lausanne năm 1887 và được cho là đã biến mất ngoài khơi Mexico năm 1918 đã nói, sau khi từng là võ sĩ quyền Anh chuyên nghiệp, người phát minh ra phê bình nghệ thuật kiểu quyền Anh, diễn giả chuyên về nghệ thuật chửi rủa. Trong Ghi chú, được cho là những tác

phẩm cuối cùng của ông, ông khẳng định có thủy ngân sống trong huyết quản. Ông cũng nói rằng ông có đất nước trong ký ức và lôi kéo trong tâm hồn những «màu sắc của trăm thành phố».

Cravan từng có bạn là Picabia và Cendrars. Ông có chút gì đó của Alfred Jarry. Những người kế tục xuất sắc nhất của ông tên là Guy Debord, người đã vinh danh ông trong bộ phim *Những tiếng hú ủng hộ Sade* (cùng với Gérard Lebovici, ông đã cho xuất bản *Tác phẩm của Cravan* tại nhà xuất bản Ivrea), và Mathieu Messager người vui vẻ nhận mình là theo ông.

Vừa cảnh báo người đọc : «Có nguy hiểm cho cơ thể khi đọc sách của tôi» (Il y a danger pour le corps à lire mes livres), ông tự coi mình là độc nhất trong «sự sản xuất thừa đương đại» (surproduction contemporaine) : «Tôi đã sống ở một thời đại mà đôi khi tôi có thể say sưa nghĩ rằng không ai sánh bằng tôi», ông nói ở đây, và ở nơi khác : «Hãy để hắn đến, kẻ tự nhận là giống tôi, để tôi nhổ nước bọt vào mặt hắn» (que je lui crache à la gueule).

Cuốn sách mà Rémy Ricordeau dành cho «kẻ điên trong những kẻ điên» (fou des fous) này có vẻ đẹp của một bài thơ thoát khỏi các quy tắc và giọng điệu sắc bén của kẻ luôn xung đột (en brisaille - có thể là en bisbille

- cãi vã) với các nghệ sĩ mà ông quen biết. Trái tim của đối tượng văn học này, có thể được định nghĩa là một «chuyện tình của những đấu sĩ» (romance des lutteurs), chứa đựng những «bức thư tình và đào ngũ» (lettres d'amour et de désertion) của kẻ đã lang thang khắp thế giới, ở Đức, Ý, Hoa Kỳ, Mexico... Cho đến một ngày ông kiếm được một chiếc thuyền mỏng manh và biến mất ngoài biển khơi, vào tháng 11 năm 1918, mà không ai biết bất cứ điều gì về hoàn cảnh mất tích của ông. Những bức thư tình được gửi cho Sophie Treadwell, nhà báo và nhà soạn kịch, và cho nữ nhà thơ tiên phong Mina Loy.

Mina Loy thuộc nhóm có T.S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams. Cô đặt cho Cravan biệt danh Colossus (Người khổng lồ), vì tầm vóc đáng kinh ngạc của ông. Họ gặp nhau ở New York. Cô đẹp, rực rỡ, tài năng, còn ông đam mê, không khoan nhượng và vội vã sống. Năm sau cuộc gặp gỡ, họ kết hôn ở Mexico, nơi họ định cư, Cravan kiếm sống bằng nghề dạy quyền Anh. Những bức thư của Cravan gửi cho nữ nhà thơ thật say đắm. Điều chúng để lộ ra, như Annie Le Brun viết trong lời bạt của mình, đó là một chân trời nơi cuộc nổi loạn được nuôi dưỡng bằng tình yêu như bằng «thế giới không tưởng khả thi duy nhất, ở đây và bây giờ» (seule utopie réalisable, ici et maintenant). Việc đọc

những bức thư này thật kích thích. Chúng đúng là đầy lửa nhiệt huyết, nhưng chúng cũng có âm hưởng của tự do và một chút gì đó hoang dã khiến người ta say mê.

Cách họ sống, cách bỏ trốn, cách gây ra những vụ ồn ào là câu trả lời của họ cho khẳng định của Cravan rằng nghệ thuật là tư sản, «và tôi hiểu tư sản là một người đàn ông không có trí tưởng tượng» (un homme sans imagination). Có sự nổi loạn trong sự kết hợp này, thứ tôn vinh đam mê đồng thời ở ngoài vòng pháp luật, vẫn ở trong sự thách thức. «Tôi đã rút lui vào một tòa thép» (Je me suis retiré dans une tour d'acier), Colossus đã viết cho Félix Fénéon, nhưng tòa thép này có một lối thoát bí mật : sự ngông cuồng (extravagance), thứ đã cứu Arthur Cravan với những tác phẩm nổ tung khỏi sự đơn điệu của thói quen.

Những cuộc đời bé mọn

Trong *Nhật ký* (Gallimard, 1989), nơi ông thỏa sức với chủ nghĩa hoài nghi và bộc lộ là một người đàn ông u tối, bị dày vò bởi nghi ngờ, Eugène Dabit, người ngưỡng mộ Gide và Montaigne, đã ghi chú rằng nếu ông nguệch ngoạc trong sổ tay, nếu ông chơi trò chơi này, ông không muốn viết như một nghề nghiệp, mà chỉ khi ông ngột ngạt, và với mối quan tâm đến con người, «mối quan tâm nắm bắt cuộc sống» (celui de serrer la vie) trong tay mình, «một cách khiêm tốn và say mê» (humblement et passionnément). Lời tuyên xưng đức tin này tóm tắt toàn bộ sự nghiệp văn chương của ông.

Thường bực bội vì liên tục bị quy chiếu về «kiệt tác dân gian» của mình, *Khách sạn Phía Bắc*, Eugène Dabit từ chối đào sâu cùng một luống cày. «Tôi biết, ông nói, mỗi cuốn sách là một viên đá, người ta xây dựng một tượng đài ; của tôi, tôi muốn xây nó bằng tay, và không có các nhân vật chính thức, không bao giờ mượn các vật liệu hàng loạt.»

Được tập hợp dưới nhan đề *Đoàn tàu cuộc đời*, những truyện ngắn của ông, được viết vào những năm ba mươi, vào thời điểm *Villa Oasis* xuất hiện và khi ông đang hoàn thành *Ngoại ô Paris*, làm sống lại một số

nhân vật của *Khách sạn Phía Bắc*, như thể ông khó lòng rời bỏ thế giới vi mô đã làm nên danh tiếng của mình. Nhưng Nhật ký của ông, chứa các phác thảo của những văn bản ngắn này, cho thấy trên hết ông lấy những điều đã thấy làm chất liệu nuôi dưỡng trí tưởng tượng của mình: ở đây, là một bà già bán báo ; ở kia, một người đập đá và con chó của ông ta ; nơi khác, là một chuyến đi đến Cadaques.

Ở bất cứ nơi nào ông đi đến, Eugène Dabit chỉ chú mục nhìn vào những con người nhỏ bé. Ông, người trước đây từng cầm cọ vẽ và tôn sùng Velasquez, muốn trong một thời đại mà con người chìm đắm trong bóng tối «và hét lên những lời nói mãi vẫn chỉ là lời nói», trống rỗng mọi vẻ đẹp, định hình một thế giới hỗn độn mà ông chất chứa đầy trong lòng, đáp lại sự tàn bạo và độc ác bằng cách mang đến những «lời chứng» về những cuộc đời nhỏ nhoi, điều khiến ông trở thành một kẻ quan sát phẫn nộ, chú tâm tìm hiểu cái mà ông gọi là cơ chế của niềm vui và nỗi đau, để không bao giờ trở thành một kẻ làm trò giải trí đơn thuần cung cấp cho khách qua đường một thú tiêu khiển vô thưởng vô phạt.

Những mơ hồ của Robinson Crusoe

Gilles Deleuze là một trong số ít người nói rằng mình cảm thấy choáng ngợp khi đọc tác phẩm kinh điển về đảo hoang này, được xuất bản ẩn danh vào tháng 4 năm 1719 (tác giả, Daniel Defoe, khi đó 59 tuổi, không muốn bị coi là một tiểu thuyết gia). Không theo lời khuyên của Rousseau, người trong tác phẩm *Émile*, khuyến nghị đọc cuốn tự truyện ăn khách của Defoe, Deleuze thẳng thừng nói rằng khó mà tưởng tượng được một «cuốn tiểu thuyết nào tẻ nhạt hơn». Và ông thêm : «Thật đáng buồn khi vẫn thấy trẻ em đọc nó», bởi vì tầm nhìn thế giới của Crusoe, một nhân vật hay đạo đức, chỉ nằm duy nhất ở quyền sở hữu. Với tư cách là độc giả, tác giả của *Anti-Œdipe* chỉ mơ ước cuối cùng sẽ thấy người bạn Friday tội nghiệp, «vui mừng vì được làm nô lệ, quá nhanh chóng chán ghét chuyện ăn thịt người», ăn thịt Robinson.

So với sách của Defoe, Deleuze thà ưa chuộng *Suzanne và Thái Bình Dương* của Giraudoux, nơi ít nhất thần thoại cũng phá sản một cách duyên dáng, ném một cô gái từ Bellac lên một hòn đảo hoang, nơi cô thấy mình trơ trọi, trần truồng ; ông cũng thích một câu chuyện kiểu Robinson, *Thứ Sáu hay miền hư ảo của Thái Bình Dương* của Michel Tournier, mà ông gọi là «cuốn tiểu

thuyết vũ trụ phi thường về các hóa thân».

Chính Tournier, trong *Ngọn gió Đấng An Ủi*, thú nhận chủ yếu bị mê hoặc bởi nhân vật Alexandre Selkirk, những tai nạn bất ngờ của ông đã là một trong những nguồn cảm hứng cho Defoe, người cho đến lúc đó chủ yếu được biết đến như là tác giả của các tác phẩm được gọi là nghiêm túc và các tập pamphlets. Michel Tournier kể lại việc, trên bãi biển của hòn đảo Más a Tierra, ở Thái Bình Dương, phía tây Santiago của Chile, vào tháng 1 năm 1709, những người đàn ông có vũ trang và một sĩ quan từ một tàu chiến của Anh đã phát hiện ra một cá nhân «rậm lông, mặc da dê», người đã nhận việc ở London trên một con tàu để ra khơi, trên Thái Bình Dương, săn đuổi các thuyền buồm lớn của Tây Ban Nha, trước khi bị dạt vào một hòn đảo hoang.

Trước Tournier (nhưng cũng có Coetzee, Seiler và Chamoiseau), Jules Verne đã đưa những «kẻ đắm tàu trên không» của mình, năm tù nhân vượt ngục trên một khinh khí cầu, lên «hòn đảo bí ẩn», qua đó thực hiện tham vọng bấy lâu của mình, vì ông luôn mơ ước về một «Robinson tráng lệ», sau khi đọc nhiều tác phẩm Robinson khác nhau, trong đó có của Defoe, và giữ lại một «kỷ niệm không thể phai mờ». Saint-John Perse cũng không kém phần bị khuất phục : ông bày tỏ lòng

tôn kính với hòn đảo của Defoe trong một vài trang *Tán tụng* có nhan đề «*Những hình ảnh gửi Crusoe*», nơi ông mô tả Thứ Sáu, con vẹt, cái ô làm từ da dê, cây cung, cuốn sách, để cố gắng, một cách vô ích, hồi sinh «sự choáng ngỡ đã mất». Chính về vật cuối cùng này, cuốn sách được cứu từ con tàu đắm gần đảo, mà Alberto Manguel dừng lại để viết, về Robinson Crusoe, một «đạo đức học của việc đọc» : đó là cuốn Kinh Thánh đóng vai trò người bạn đồng hành của ông, ít nhất là cho đến khi Friday xuất hiện. Nhưng - Alberto Manguel nhận xét một cách mỉa mai - khi Robinson rời đảo, sau hai mươi tám năm, ngoài Cuốn Sách Thánh gần như biến ông thành một kiểu Prospero dạy dỗ gã man rợ Caliban, nói cách khác là Thứ Sáu kẻ ăn thịt người, thì không có chỗ nào nhắc đến những tác phẩm khác mà ông đã lấy từ xác tàu. Và không có gì cho thấy ông đã đọc chúng.

Những người ngưỡng mộ Daniel Defoe trước hết là độc giả của phần đầu tiên của Robinson Crusoe, phần mà nên được khôi phục lại nguyên vẹn tiêu đề của nó : «Cuộc Đời và những Cuộc Phiêu lưu Kỳ lạ và Kỳ diệu của Robinson Crusoe, một thủy thủ người York, người đã sống hai mươi tám năm một mình trên một hòn đảo hoang ngoài khơi châu Mỹ gần cửa sông Orinoco, sau khi bị dạt vào bờ trong một vụ đắm tàu mà ông là

người sống sót duy nhất, và những gì xảy ra với ông khi được hải tặc giải cứu một cách bí ẩn.» Luis Buñuel, chẳng hạn, khi ông thực hiện bản chuyển thể *Robinson Crusoe*, đã chỉ dựa vào phần này, vốn được mọi người biết đến đại thể.

Ấn bản Pléiade, do Baudouin Millet chủ biên, có công lao to lớn, ngoài việc đưa ra cái nhìn tổng quan về nhiều minh họa đã đi kèm văn bản (được dịch bởi Pétrus Borel), còn nhấn mạnh vào phần thứ hai, hiếm khi được đọc, và nhấn mạnh mối liên hệ của nó với *Don Quixote tài ba xứ Mancha của Cervantes* và *Hành trình của Người hành hương* của John Bunyan. Trong phần đầu, Robinson nói về «khuynh hướng phiêu lưu» và mong muốn ra khơi của mình. Trong phần thứ hai, trở về từ hòn đảo hoang của mình, ông cố gắng sống thoải mái và yên bình trong một trang trại, nhưng ông thú nhận rằng chẳng bao lâu sau lại xảy ra một «sự tái phát nặng nề của đam mê lang thang» của mình. Một sắc lệnh bí mật không thể thu hồi thúc đẩy bạn trở thành «công cụ hủy diệt của chính mình», như được nói trong phần đầu. Trong phần thứ hai, Robinson đi du lịch giữa Trung Quốc và Nga, ông có «đôi mắt không bao giờ thỏa mãn», ông đã muốn giúp đỡ những người phụ nữ bị bắt giữ, ông đã cải đạo Thứ Sáu sang đạo Tin lành và do dự khi giao anh ta cho một linh mục Công giáo, ông

đã chứng kiến chính Thứ Sáu đó bị giết trước mắt mình, khi trở về nhà, ông tự nhủ rằng mình thường xuyên bị đắm tàu, nhưng «trên đất liền nhiều hơn trên biển», cuộc sống thường nhật đè nặng lên ông đến thế.

Những cuộc phiêu lưu ở Xiêm, ở xứ Tartary, ký ức của độc giả sẽ chỉ lưu giữ rất ít dấu vết. Họ nhớ rõ hơn các đoạn trong phần đầu, việc đến hòn đảo mà Robinson đặt tên là Đảo Tuyệt Vọng, việc khám phá nơi sinh tồn của mình, nhật ký được viết suốt những ngày cô độc, bài luận về sự cứu chuộc con người bởi Đấng Cứu Thế, việc phát hiện ra hài cốt, nhưng cũng là dấu chân : «Tôi dừng phắt lại, như thể bị sét đánh, hoặc như thể tôi vừa thoáng thấy một bóng ma [...] Đôi khi tôi tưởng tượng đó hẳn phải là ma quỷ, và tôi củng cố giả định này bằng lý lẽ : làm sao một thứ gì đó khác có hình dạng con người lại có thể đến được nơi này ?»

Như Baudouin Millet ghi chú trong lời tựa, *Robinson Crusoe* tự trình bày như một cuốn tự truyện tâm linh, mặc dù thể loại ký sự du hành thời đó rất thịnh hành. Defoe đặt cuốn sách của mình dưới dấu hiệu của tiểu thuyết, không không có ý định giáo huấn, đặc biệt là trong phần thứ hai. *Robinson Crusoe* kết thúc bằng một nốt trầm lắng : sau khi trải qua bảy mươi hai năm của một cuộc đời «vô cùng đa dạng», anh hùng đã học được

cách biết giá trị của sự ẩn dật và «hạnh phúc khi kết thúc những ngày tháng của mình trong yên bình».

Phải tưởng tượng Robinson một cách biến thái, Deleuze nói, kẻ bác bỏ cuốn sách của Daniel Defoe, cho rằng nó nhạt nhẽo. Đọc lại *Robinson Crusoe* ngày nay, chắc chắn không phải là một cách đọc đơn nghĩa. Việc khám phá lại phần thứ hai là đáng ngạc nhiên ở chỗ này : cuốn sách mang một chiều kích khác, không còn chỉ là lời tự thú của một kẻ lang thang trên biển, mà là một cuốn tiểu thuyết khiến độc giả choáng váng bởi những mơ hồ của nó.

Didi-Huberman, kẻ suy tưởng cụ thể

Với một tinh thần bách khoa, Georges Didi-Huberman tiếp cận các chủ đề đa dạng nhất với một sự tinh thông đáng kinh ngạc. Dù ông hồi sinh hình tượng Aby Warburg, gợi lại Giuseppe Penone và điêu khắc trong *Là sọ người*, nghệ thuật drapé ở Victor Hugo trong Ninfa profunda, dù thông qua Georges Perec ông ghi nhận rằng viết «chỉ là ký ức để mang theo một tương lai, một khát khao», hoặc dù ông ca ngợi, như Henri Michaux, «cỗ máy tạo ra những xáo động trong Quá khứ» nhờ đó ông du hành «trong những tài liệu của khu ổ chuột Warsaw» (*Vụn vặt*). Cùng một cách, ông nhìn thấy trong *Con trai Saul*, bộ phim của László Nemes, lời nhắc nhở rằng Holocaust là một «lỗ đen giữa chúng ta» (*Bước ra khỏi bóng tối* là tác phẩm song hành với *Vỏ cây*, cuộc «dạo bước» đó ở Auschwitz năm 2011). Vì vậy, phải bước qua cánh cửa của nơi đã từng là địa ngục mà tự nhủ : «điều đó là không thể tưởng tượng nổi, vì vậy tôi phải tưởng tượng nó bằng mọi giá».

Cùng với nữ thi sĩ Hy Lạp Niki Giannari, Georges Didi-Huberman đã làm nổi bật những đứa trẻ di cư, chân lấm bùn : «Tôi xấu hổ, nhà thơ viết, trước những đứa trẻ, những cái đầu, xúc động dâng hiến cho cuộc sống» (*Vượt qua, dù với giá nào*). Cũng như ông sẽ nhớ

đến Rosa Luxemburg trong *Tưởng tượng, bắt đầu lại*, ông viết về những người vô tổ quốc, nhưng cũng về những người kháng chiến. Trong cuốn sách mới nhất của ông, *Nhân chứng đến cùng*, đó là Victor Klemperer, cụ thể hơn là *Cuốn Nhật ký* mà ông này đã viết cho đến năm 1945 : *Tôi muốn làm chứng đến cùng* (NXB Seuil, 2000), tác phẩm là trung tâm những suy tưởng của một nhà tư tưởng đã dành một chuyên đề cho «các sự kiện của tình cảm». Toàn bộ kiến thức uyên bác của Georges Didi-Huberman, ông sử dụng không phải để xây dựng bất kỳ hệ thống nào, mà chỉ với mục đích duy nhất là hiểu thế giới và Lịch sử. Hiếm có những kẻ suy tưởng nào lại bộc lộ, như Georges Didi-Huberman, sự ít sẵn sàng đến vậy để trốn chạy vào sự trừu tượng. Việc ông chọn Victor Klemperer, tác giả của *Ngôn ngữ của Đế chế Thứ ba*, cho thấy rõ mối quan tâm của ông hướng đến, không chỉ việc chế tạo những sự biến thái của ngôn ngữ, mà còn cả những nhân chứng đấu tranh chống lại cái mà Simone Weil gọi là những cỗ máy nghiền nát nhân loại.

Với tư cách là một nhà ngữ văn, Victor Klemperer không truy lùng điều gì khác ngoài sự biến đổi, được Hannah Arendt ghi nhận, từ dối trá sang bạo lực : «Lời nói dối thường có vẻ đáng tin hơn, hấp dẫn lý trí hơn thực tế... Kẻ nói dối, dù có thể gây ảo tưởng, bất kể số

lượng lời nói dối riêng lẻ của hắn là bao nhiêu, cũng không thể làm được điều đó đối với chính nguyên tắc của sự dối trá. Đó là một trong những bài học mà người ta có thể rút ra từ các trải nghiệm toàn trị, và từ sự tin tưởng đáng sợ của các nhà lãnh đạo toàn trị vào sức mạnh của lời nói dối». Bằng cách đi sâu vào *Ngôn ngữ của Đế chế Thứ ba* và *Nhật ký* của Klemperer, Georges Didi-Huberman biến nhà ngữ văn thành một nhân chứng nhạy cảm, theo nghĩa cao quý nhất của từ này, và thành một người thu gom sắt vụn, người dùng ngôn từ, cố gắng vượt qua những lời nói dối của diễn ngôn toàn trị, của «chuyên chế chính trị».

Tôi muốn làm chứng đến cùng, cuốn *Nhật ký* mà Victor Klemperer viết trong những năm tháng ông ở bên bờ vực thẳm, cần được đọc tiếp nối sau *Ngôn ngữ của Đế chế Thứ ba*. Đó là một cuộc sống thường nhật được siêu việt để tự phô bày, nghĩa là một cuộc sống thường nhật vượt thoát khỏi thường nhật, không chỉ bởi phải tìm lối thoát cho nỗi kinh hoàng đè nén có mặt khắp nơi, không chỉ bởi phương tiện duy nhất để đối mặt với dối trá là ghi chép lại mỗi ngày trong sổ tay những gì được thực hiện để chống lại bằng mọi giá những gì đe dọa sự toàn vẹn đạo đức của mình, mà còn bởi điều quan trọng là phải hiểu một cách sử dụng ngôn ngữ nhất định. Trong những năm tháng mà cả một dân

tộc trở thành mục tiêu của sự bức hại được dựng lên thành phương pháp cai trị, việc chống lại những từ ngữ của sự thật với những từ ngữ của áp bức là sống còn.

Toàn bộ tác phẩm của Georges Didi-Huberman nói lên sự kháng cự này. Ông cũng là một nhân chứng nhạy cảm, lắng nghe thế giới, hiện tại và quá khứ, những gì từ muôn thuở khiến ông dậy sóng. Toàn bộ tác phẩm của ông dựa trên nhu cầu về tính chân thực không thể nhai đi nhai lại này. *Nhân chứng đến cùng* là nốt cao nhất của một bản nhạc được tạo thành từ điểm và phản điểm, toàn bộ tạo thành thứ, trong khung cảnh sáng tạo đương đại, không có gì tương đương, từ chối bước vào một sự phân loại và xem xét mọi thứ từ nhiều điểm nhìn, trong đó điểm nhìn quen thuộc nhất là điểm nhìn đòi hỏi người đọc từ bỏ mọi định kiến, học hỏi nỗi đau như người gia sư của cây sậy biết nghĩ, chấp nhận bài học mà các nhà tư tưởng và thi sĩ ngầm truyền dạy, sự chú ý dành cho những kẻ bị ruồng bỏ, chủ nghĩa đến cùng của những người suy nghĩ về các thái cực, các giới hạn.

Bằng cách chọn Victor Klemperer như một hình mẫu tiêu biểu, Georges Didi-Huberman không biến ông thành một anh hùng, mà nên nói, thành trụ cột của một sự suy tư về các tình cảm, điều cốt yếu là lắng nghe «thứ

ngôn ngữ ô uế», giảm thiểu tính không thể chấp nhận của nó để đón nhận ngôn ngữ tinh tuyền hơn : *Nhân chứng đến cùng* cũng nói về những mắt xích của sự áp bức : nhân chứng ở khắp mọi nơi bị vây quanh bởi ngôn ngữ của bạo chúa. Không hề có tuyệt vọng nơi ông, mà là một quyết tâm lớn để chống lại những gì có thể quật ngã ông nếu ông không cảnh giác. Hơn một cuốn sách, đó là một phương tiện đấu tranh để làm chứng cho những cảm xúc của mình bằng cách kể lại những ngày tháng địa ngục «dưới ách chính trị Nazi, thứ ngôn ngữ toàn trị của nó, sự thù hận chống Do Thái được thể chế hóa của nó». Cuốn *Nhật ký* ghi lại mỗi ngày các sự kiện bức hại với sự tỉ mỉ của kẻ sợ mình phạm tội vì lãng quên. Đó là tác phẩm của một đời người không muốn chìm đắm vì đã không bám víu vào chiếc phao ngôn ngữ đó là Lời của nhân chứng, được giải thoát khỏi mọi sự nhút nhát, hèn nhát, thỏa hiệp.

Georges Didi-Huberman xây dựng một sự nghiệp để nói lên điều gì khiến chúng ta dậy sóng, để trở lại với câu hỏi về hình ảnh và Holocaust. Sự tiến hóa của ông, ông đặt nó vào phục vụ một tư tưởng lấp lánh nhưng không bao giờ thuộc về trò tung hứng ngôn từ. Đọc ông, là học cách đi xuống vực sâu, là trải nghiệm một sự vượt qua biên giới. Đọc ông, là quay trở lại với một thế kỷ đẫm máu.

Những bức điện tín của đêm

Trong *Những thử thách lớn của tinh thần*, Henri Michaux nói rằng ông muốn vén màn «cái bình thường», cái không được biết đến, cái không ngờ tới, cái bình thường khổng lồ. Ông có thể đã nói về thứ «sự điên rồ mà người ta nhốt kín» kiểu Rimbaud này : độc giả không thể không nghĩ đến Stanislas Rodanski, đến Louis Althusser, đến Antonin Artaud, người đã tâm sự với bạn bè về câu chuyện «mê hoặc và ma thuật» đã dẫn ông đến vùng đất của «những kẻ tự sát của xã hội». Hãy nhớ lại những bức thư của Artaud gửi từ Rodez, những bức thư của Althusser gửi Franca, hoặc bài thơ *Khúc cầu hồn cho tôi* của Rodanski. Tất cả những tác phẩm này được sinh ra từ những rối loạn tinh thần, nhưng cũng từ những khoảnh khắc khai sáng, của sự tỉnh táo lớn lao.

Thứ điên rồ bị nhốt kín đó đã khuất phục một nhiếp ảnh gia, Jean Noviel, và một bác sĩ tâm thần được đào tạo tại trường phái nhân chủng học, Franck Eriplras, đến mức họ đã tiến hành các cuộc điều tra tại nhà thương điên nổi tiếng Nhà Trắng (độc giả không khỏi tự hỏi liệu cuốn sách *Ngôi nhà của bác sĩ Blanche* của Laure Murat có được hai nhà điều tra đọc hay không). Nhưng nếu nơi mà những kẻ mà lý trí đã bỏ học - những tòa

nhà giờ đây đổ nát của vùng Paris - mê hoặc Franck Eriplras và Jean Noviel, thì cũng là vì những khám phá họ đã tìm thấy ở đó, các hồ sơ của người bị giam giữ, và đặc biệt là những bức thư của phụ nữ, những kẻ lạc lối chỉ còn hai bước nữa là bị ruồng bỏ. Những bức ảnh của Jean Noviel cho thấy mức độ cái có thể dùng làm «nơi ẩn náu» để lại một ấn tượng về sự bỏ rơi, giống như những người đàn ông, và đặc biệt là phụ nữ, bị nhốt trong đó. Họ có mơ về sự trốn thoát hay cam chịu với hoàn cảnh của mình ?

Điều mà Franck Enjolras và Jean Noviel làm sáng tỏ, đó là một sự bạo lực thầm lặng bao quanh những «kẻ nghèo khó về năng lực thực tiễn», theo cách diễn đạt của Henri Michaux. Giống như ông, Franck Enjolras và Jean Noviel có cái nhìn của những người nghi ngờ các «Lãnh chúa của sức khỏe tâm thần». Họ điều tra, nhưng luôn với mối quan tâm khai quật những cuộc đời, và không bao giờ tự đặt mình vào vị trí của những cư dân ở phía bên kia của rào cản, phía của những kẻ kiêu ngạo đầy chắc chắn và lý trí không bao giờ lung lay. Do đó, nhà thương điên không còn là một thể chế, mà là một thế giới thu nhỏ nơi những người phụ nữ trên bờ vực của im lặng tồn tại, dù lời nói của họ hóa ra lại quý giá, những người phụ nữ bị đe dọa trở thành những kẻ tàn tạ và rác rưởi, nhưng thông qua lời nói của mình, họ buộc

chúng ta phải nhìn nhận họ theo một cách khác.

Điều hấp dẫn trong *Sự từ bỏ lớn lao*, không chỉ là việc nó kể lại những cuộc đời thông qua những bức thư được tìm thấy, những bức thư được gửi đi như một lời *Từ vực thẳm con kêu lên* theo kiểu Baudelaire. Từ đáy vực thẳm, những người phụ nữ này kêu lên : «ý nghĩ cố định về sự vô giá trị, hoang tưởng dạng trầm cảm, cảm giác bất lực, nản lòng, hối hận…», Franck Enjolras viết. Những bức điện tín của màn đêm này cần được đọc, được lắng nghe như những giọng nói vọng lên từ bóng tối mờ ảo, những giọng nói vừa hoang đường vừa cảm động, những giọng nói vang lên như trong một buồng dội âm. Bị bỏ rơi, cô đơn, vật lộn với tất cả những con quỷ nội tâm, trong những trang sách này, những người phụ nữ này không phải là những sinh đáng thương hại, như những kẻ lý sự đầy định kiến muốn nhìn thấy họ, những kẻ cho rằng thế giới phải cảnh giác với những ai có «hạt bụi điên» đe dọa trật tự tự nhiên của vạn vật. Họ tự khẳng định mình, không như những nữ hoàng của màn đêm, mà như những người kháng cự, những kẻ đã phản kháng đến mức bị trục xuất.

Liệu có cần một bác sĩ tâm thần và một nhiếp ảnh gia để thu thập những gì còn sót lại của những kiếp người đã trôi dạt này? «Những tiếng nói của những người phụ

nữ này, đến từ quá khứ, chúng tôi đã đọc, lắng nghe chúng, bằng ý thức hiện tại của mình», Franck Enjolras nhấn mạnh. Vấn đề là không từ bỏ, mà là để cho Nhà Trắng sống lại, với tất cả những tiếng nói đó đang cư ngụ trong nó.

Trong một bức thư gửi Jean Paulhan, viết tại Rodez, Artaud gợi lên tất cả sự khiêm nhường cần thiết để viết: «Như một nhà thơ chờ đợi rất lâu để những từ ngữ nói lên điều chúng phải nói trước khi tự mình bắt đầu đếm chúng.» Đó là ấn tượng toát lên từ *Sự từ bỏ lớn lao* : những người phụ nữ này không tự coi mình là những Bậc Thầy ngôn ngữ, họ là những người ghi chép khiêm nhường về những gì đã từng là một cuộc đời mà những dây neo đã bị cắt bỏ.

Vinh quang của kẻ không chính thống

Alexander Pope, người mà Henry Fielding ngưỡng mộ các tác phẩm *Châm biếm* của ông, coi thế kỷ XVIII là thời đại đẹp nhất của văn học Anh. Tiểu thuyết vẫn có thể, trước khi những biến động của Cách mạng Pháp tạo ra một hình thức nào đó của sự vỡ mộng và tan rã, là một sử thi hiện đại : nếu Molière là hình mẫu cho Henry Fielding khi ông tìm cách «hiểu biết nhân loại hơn chính họ hiểu bản thân mình», thì chính từ Homer và chàng Ulysses đầy mê hoặc mà ông đã rút ra những bí quyết của nghệ thuật kể chuyện.

Lịch sử của Tom Jones, giàu những cái bẫy và tình huống bất ngờ, là con ngựa thành Troia mà Fielding đưa vào năm 1749 trong một đất nước đã quen với chủ nghĩa đạo đức của Samuel Richardson. Tác giả thích thú nhân lên những bình luận về diễn tiến tư tưởng của mình : ở đó ông thú nhận không sợ sự gián đoạn trong câu chuyện của mình, tha cho độc giả những khoảng thời gian chết, chế nhạo những kẻ rèn giũa chuyện hư cấu ít quan tâm đến sự không nhất quán của các nhân vật của họ, đưa cho các nhà phê bình một khúc xương để gặm, đòi quyền «vỗ béo Nàng Thơ» của mình bằng cách chiếm đoạt những châm ngôn của người xưa, cầu khẩn Tri thức và Kinh nghiệm để nhận được kho tàng

kiến thức uyên bác mà không trở thành một kẻ hủ nho không biết gì về thực tế.

Khi Hugo hình dung, vào năm 1866, chàng trai trẻ Cwynplaine, «Người đàn ông cười», hẳn ông đã có trong đầu hình ảnh Tom Jones của Fielding. Hai vị anh hùng, được khai sáng về trí tuệ bởi những nhà tiên tri - Ursus pháp sư người Pháp, «người đàn ông trên núi» người Anh - có điểm chung là đều là những đứa con không chính thống, được những người phụ nữ thượng lưu yêu thương, nhưng cả hai đều dành một sự gắn bó không thể phá vỡ cho một cô gái ngây thơ. Nhưng trong khi Hugo sử dụng sáng tối để nhấn mạnh, thông qua những cuộc phiêu lưu của một kẻ bị trục xuất, vào định mệnh của Cái Ác, thì Fielding sử dụng giọng điệu hài kịch và tập trung khắc họa xã hội đương thời của ông.

Khi soạn bài thánh ca về đêm của mình, Hugo, dù cho ông có phục dựng bầu không khí của nước Anh thế kỷ XVII, đã đoạn tuyệt với thói quen của mình và đứng về phía những người sáng tạo mà Marthe Robert, trong *Tiểu thuyết về nguồn gốc và nguồn gốc của tiểu thuyết*, gọi là «Những đứa trẻ bị bỏ rơi» : sách của họ tuân thủ «tính biệt lập tâm linh» nơi họ tự giam mình. Fielding ngược lại sẽ là kẻ không chính thống, «bị cám dỗ bởi tất cả các hình thức mượn từ cuộc sống mà văn bản có thể

chiếm đoạt», và sáng tạo ra những tác phẩm mở rộng, phong phú, tương phản, để thỏa mãn nhu cầu hành động và thay đổi của mình. Hơn một trăm năm ngăn cách hai bức bích họa này, được hoàn thiện bởi những đấng sáng tạo, những người dò xét bí ẩn của một sự ra đời vừa đáng xấu hổ vừa vinh quang, muốn trở thành những chủ nhà quỷ quyệt, quyết định chỉ đề xuất cho độc giả một thực phẩm duy nhất : bản chất con người.

Tiểu thuyết của một kẻ phản bội, Sender gã hề

Trong lời tựa cho kiệt tác đầy xúc động mà ông viết vào tháng 7 năm 1993, Franzos nói rõ, với một sự mỉa mai sắc sảo, rằng ông sinh ra «trên lãnh thổ Nga, trong tỉnh Podolia, trong một ngôi nhà kiểu lâm nghiệp nằm sát biên giới Áo». Ông không tiết lộ rằng tổ tiên của mình, những người Do Thái Sephardic, thực ra có họ là «Levert». Do Galicia lúc đó thuộc quyền quản lý của Áo, họ bị buộc phải đổi tên.

Được cha giáo dục với ý nghĩ rằng Tổ quốc thực sự của mình phải được tìm kiếm ở Tây Âu, ông xem sự cứu rỗi của mình nằm ở niềm đam mê học hỏi và tiếp thu văn hóa Đức. Ông thú nhận trong lời tựa đã lớn lên như trên một hòn đảo : «Tín ngưỡng và ngôn ngữ đã tách tôi ra khỏi các bạn cùng lớp cũng như những chàng trai Do Thái khác.» Sau khi học tiếng Ba Lan và Latinh ở trường làng, và được cha dạy tiếng Đức, ông vào trường trung học Czernowitz (thành phố của Paul Celan, người trong *Kinh tuyến*, nói rằng nhớ Karl Emil Franzos với tư cách là người biên tập «ấn bản phê bình đầu tiên các tác phẩm hoàn chỉnh của Georg Büchner»). Như Laurent Cassagnau, dịch giả xuất sắc của ông, nhắc nhở chúng ta trong phần giới thiệu *Sender gã hề*, người

mà Paul Celan gọi là «đồng hương» của mình đã có cái nhìn không mấy thiện cảm với người Do Thái Đông Âu, gọi những vùng biên giới phía đông châu Âu này - Galicia, Podolia, Bukovina - bằng thuật ngữ khinh miệt là «Bán Á Châu» (Semi-Aste).

Cuốn tiểu thuyết, không tránh khỏi một số khuôn mẫu mà người ta tưởng là sao chép từ những bức biếm họa chống Do Thái, trên thực tế, theo Laurent Cassagnau, «mô tả một Galicia đông cứng trong niềm tin và mê tín của mình» ; nếu Franzos «đề cập đến sự chia rẽ giữa hassidim, những người Do Thái cuồng nhiệt và thần bí, được tổ chức xung quanh các 'giáo trưởng kỳ diệu' của họ, và mitnagdim, những người theo giáo điều cống hiến cho việc nghiên cứu Talmud và chống lại niềm vui nhiệt thành của hassidim, thì ông chủ yếu nhấn mạnh vào chủ nghĩa giáo điều mù quáng và tính cả tin của những người sau». Có vẻ như Franzos, khi viết về Sender, đã mở mắt ra trước những sai sót của chính mình : «Tôi đã thể hiện, ông thừa nhận trong lời tựa, rất nhiều nhiệt huyết đối với Do Thái giáo, nhưng tôi có một cái nhìn rất hạn hẹp về cuộc sống thực của những người Do Thái xung quanh mình.»

Hoàn thành năm 1993, nhưng mãi đến đầu thế kỷ XX mới được xuất bản, sau cái chết của Franzos, *Sender*

gã hề kể về những cuộc phiêu lưu, vào năm 1852, của Sender Glatteis, người mà ở Barnow, một thị trấn nhỏ tưởng tượng của Galicia, mọi người đều gọi là «Sender pojaz», Sender gã hề, con trai của Mendele Glatteis, Mendele «schnorrer», kẻ lang thang, kẻ ăn xin.

Được một người mẹ nuôi khỏe mạnh nuôi dưỡng, người mơ cho cậu một cuộc sống tử tế và một tương lai tươi sáng, Sender dành nhiều thời gian ở thư viện thị trấn, say mê đọc Lessing và Schiller, khám phá ra ơn gọi sân khấu, và vì điều đó muốn đến Czernowitz. Sau khi suy ngẫm về tất cả những nghịch lý của diễn viên, cậu chỉ có một tham vọng : đi vào thế giới rộng lớn để trở thành diễn viên. Cậu, người đã quên chút ít kiến thức về tiếng Yiddish mà mình có, và đã đắm mình trong văn hóa Đức đến mức sợ bị coi là kẻ phản bội, cắt đi những lọn tóc sidecurl, cắt ngắn chiếc áo choàng dài (caftan) và tự nhủ rằng nghệ thuật đáng để hy sinh tất cả. Một kết thúc bi thảm chấm dứt sự nghiệp vừa mới chớm nở của một chàng trai trẻ đầy mâu thuẫn.

Franzos muốn nghiên cứu ngữ văn và trở thành giáo sư. Nhưng ông không nhận được học bổng cho phép ông thực hiện nguyện vọng của mình : nó không được cấp cho người Do Thái. Ông bắt đầu bằng cách viết truyện ngắn, mà Sebald ám chỉ trong *Quê hương cay*

đắng. Ông nói, ông không biết rằng trong mình đang ngủ yên một nhà văn, người «sẽ kể lại cuộc sống của khu ổ chuột và mô tả nền văn hóa của nó». Khi viết câu chuyện về một kẻ giải trí vừa phấn khích vừa kinh hãi khi nghĩ mình là kẻ phản bội nguồn cội, Karl Emil Franzos cũng thể hiện mình là một nhà tiên tri với nụ cười gằn, tạm thời khiến người ta quên đi điều tồi tệ nhất, mà ông có linh cảm.

Chelderode kẻ phù thủy

Đối với những ai còn nhớ sân khấu của ông, được bảo vệ bởi những môn đồ nhiệt thành, văn xuôi của Michel de Ghelderode, như được triển khai trong mười hai truyện ngắn tập hợp dưới nhan đề *Những câu thần chú*, vẫn giữ nguyên sức mê hoặc của nó, đến mức sự tràn vào của giấc mơ vào đời sống thực tại thấm đẫm vũ trụ này. Hoffmann đã không chối bỏ những trang này. Thế giới của Ghelderode là thế giới của sáng tối theo phong cách của các bậc thầy trường phái miền Bắc, của bóng tối rực lửa kiểu Jérôme Bosch.

«Con người cô đơn trong cuộc sống ; họ cô đơn trong nôi như họ sẽ cô đơn trên giường hấp hối ; họ cô đơn trong tình yêu… Sự cô đơn là một món quà, một ân sủng hoặc một sự bất hạnh mà nàng tiên trong những tấm màn xám mang đến cho đứa trẻ sơ sinh trong khi những nàng tiên đáng yêu rời đi trong một sự ồn ào thế tục. Về sau, sự chán ghét và khinh miệt mà con người bày tỏ đối với sự cô đơn sẽ chuyển sang kẻ cô đơn, khiến cho kẻ sau này sẽ luôn luôn bất hạnh hơn hoặc hạnh phúc hơn, thua kém hoặc vượt trội hơn người khác : trong họ tiềm ẩn cả vị thánh và quái vật.» Toàn bộ quan niệm thế giới của Michel de Ghelderode được tóm tắt trong những dòng này. Nhân vật của ông là những sinh vật

lang thang, những kẻ du ngoạn rình rập sự kỳ lạ, những người sưu tầm di tích, những sinh vật có ngoại hình khó ưa, những kẻ lạc lối vật lộn với nỗi u sầu. Người này là một người viết thuê tràn đầy lòng trắc ẩn cay đắng, người khác lên đường gặp Méphistio, một người thứ ba ghi lại nhật ký sự suy tàn của mình.

Ở nơi khác, chúng ta đối mặt với một con rối (ludion) có khả năng tiên đoán tương lai.

Một cơn gió vùng cực thổi trên những trang này. Người ta không bước vào ngôi nhà của Ghelderode mà không rùng mình đến tận xương tủy : bầu không khí kỳ ảo mà ông tạo ra lần lượt làm bối rối và mê hoặc. Những suy tư về cái chết và ý nghĩa cuộc phiêu lưu trần thế của chúng ta, những truyện ngắn của ông, dựa trên những trụ cột là vài suy nghĩ triết học không bao giờ được khẳng định chắc nịch mà ngược lại được chắt lọc tinh tế, là những di chúc của một nhân chứng hơi bàng hoàng, của một tinh thần chiêm nghiệm và một người giữ vẻ mặt nghiêm nghị (pince-sans-rire) xuất sắc trong việc làm độc giả bối rối bởi vì ông đi những con đường vòng và gia tăng những cái bẫy.

Nếu sức mạnh của một cuốn sách được đo bằng mức độ khó chịu mà nó mang lại cho người đọc, thì có thể cá rằng những *Những câu thần chú* này giành lấy vòng

nguyệt quế. Kẻ nào yên vị cho một cuộc hành trình không bất ngờ sẽ mắc vào bẫy chữ của Ghelderode, kẻ phù thủy được ban cho sức hút cho phép ông thôi miên nạn nhân của mình, bởi rốt cuộc chúng ta là nạn nhân của ma thuật mà ông phù phép lên chúng ta. Hóa đá, kinh ngạc, chúng ta chứng kiến một cuộc diễu hành của những bóng ma, dường như còn sống động hơn cả người sống. Sự u tối của những câu chuyện này trớ trêu thay lại tiếp thêm sinh lực : liều thuốc bổ mà Ghelderode ban cho chúng ta kích thích khát vọng mạo hiểm vào những vùng lãnh thổ chưa được khám phá.

Louis Guilloux, nỗi cô đơn của kẻ ngoài cuộc

Cripure, cũng như Georges Palante, tác giả của *Tính nhạy cảm cá nhân chủ nghĩa*, tự sát năm 1925, người mà Louis Guilloux đã hồi sinh, là một người ngưỡng mộ Nietzsche, một trong những người mà hậu thế xếp, bên cạnh Max Stirner, vào hàng ngũ những người vô chính phủ, mặc dù ông định nghĩa chủ nghĩa vô chính phủ là một chủ nghĩa lý tưởng bị kích động điên cuồng. Người đọc *Máu đen* tìm thấy nguyên văn trong những tuyên bố của Cripure những lời tuyên xưng đức tin của Palante kẻ theo chủ nghĩa tự do : «Tôi phá hủy mọi thần tượng, và tôi không có Chúa để đặt lên bàn thờ.»

Cripure, vinh quang địa phương, rồi nhân vật lập dị, không muốn nói là lố bịch, trong thị trấn nhỏ tỉnh lẻ này, nơi sống không dễ dàng với những biến động của Thế chiến thứ nhất, kết hôn với một người mù chữ, có một đứa con trai mà ông không chắc là của mình, và lui tới những nhà thổ vào mùa thi tú tài. Còn về Đại chiến, Cripung tự nhủ rằng lòng yêu nước là thứ ít bị giả mạo nhất trong ông. Tuy nhiên, trong một thời đại «mà người ta chỉ nói đến nước Pháp, Cripure, một mình, không thể nói về nước Pháp và ông đau khổ vì điều đó, bị khước từ ở đây cũng như ở nơi khác vào sự cô đơn và vở kịch của mình».

Có chất Georges Palante trong Cripure, nhưng cũng có chất Louis Guilloux : trong *Ngôi nhà của nhân dân*, Guilloux nhớ lại người cha thợ đóng giày của mình, người trước chiến tranh 1914, đã cố gắng thành lập một chi bộ xã hội chủ nghĩa và nung nấu ý định xây dựng một ngôi nhà của nhân dân. Trong một truyện ngắn của *Hai mươi tuổi, tuổi đẹp của tôi*, ông trở lại với cuộc sống về sự khốn cùng mà ông đã trải qua ở Paris năm hai mươi tuổi : «Những mối tình của lũ khốn nạn, đã khiến tôi chết dở hồi tôi hai mươi tuổi !»

Louis Guilloux, kẻ nổi loạn, sẽ chỉ làm sống lại những «kẻ thất bại», thất bại trong tư tưởng, trong tình yêu… Tóm lại là những kẻ không thể an ủi. Mọi sự tồn tại, ông nói, chỉ có một kết luận : «Sự thật của cuộc đời này không phải là cái chết, mà là chúng ta chết trong sự tước đoạt.» Nghệ thuật của Louis Guilloux là, lần lượt, bùng nổ trong những lời nguyền rủa như trong *Máu đen*: «Nếu chỉ cần làm sạch trái đất khỏi lũ bất lương và ngu xuẩn đó, thông cống thế giới khỏi lũ sâu bọ, thì ông ấy cũng sẵn sàng ra tay», là biết sử dụng độc thoại (*Chú vẹt lạc*), hoặc dùng sự mỉa mai để kể lại số phận một người phụ nữ trẻ mà không quá hiện thực (*Angélina*), là đưa độc giả vào một thế giới nửa hư ảo (*Cuộc đối chất*), trong khi luôn tự cảnh giác, ông nói rõ, không bao giờ chấm hết điểm i (ý nói không nói quá rõ ràng, thẳng

thừng). Jean Crenier, và cả Albert Camus, những người bạn trung thành, đã không ngần ngại ngợi khen tài năng của ông, thứ khiến họ khâm phục, đồng thời yêu mến con người ông.

Tác phẩm chưa xuất bản ra mắt hôm nay, có tựa đề *Kẻ không được mong đợi*, được viết năm 1923. Trong những trang viết này, Louis Guilloux cũng không chấm hết điểm i khi gợi lại một bi kịch ở một ngôi làng hư cấu, Belzec. Chúng ta đang ở năm 1917. Những kẻ không được mong đợi ở Belzec (một vài người Đức, người Séc, người Vienna, một người Bulgaria, một người Tây Ban Nha) đã bị nhốt trong một trại cách thị trấn hai cây số. Trong thời điểm khốn cùng và đầy nghi kỵ này, một giáo sư tiếng Đức bị buộc tội oan là đã tỏ ra quan tâm đến một người phụ nữ Alsace, một «con mụ Đức» (boche), để chiếm đoạt tài sản ít ỏi của bà. Như chúng ta được Olivier Macaux biết trong lời bạt, Guilloux đã lấy cảm hứng từ một sự việc có thật.

Vị giáo sư, vì đã tìm được chỗ ở cho người phụ nữ Alsace già nua, nhưng cũng vì đã bày tỏ lòng nhân đạo với nhóm người không được mong đợi, bị nghi ngờ thông đồng với người Đức và, chỉ sau một đêm, bị đối xử như một kẻ hủi. Lời đồn thổi phình to, bóp méo mọi thứ, gán cho vị giáo sư là kẻ phản bội. Tất cả được kể

lại mà không để Louis Guilloux rơi vào châm biếm. Ông cũng bi quan như người thầy Georges Palante của mình. Ông cũng bảo vệ cá nhân, kẻ cô đơn và bị cô lập. Ông muốn đưa họ tới chỗ vứt bỏ tính ích kỷ, thành kiến và khuynh hướng dễ dãi, thứ trong xã hội «thường thể hiện dưới dạng tinh thần bầy đàn».

Ai mà chỉ đọc *Máu đen* và *Kẻ không được mong đợi* hẳn sẽ muốn miêu tả Louis Guilloux bằng chính những cách diễn đạt mà ông dùng để nói về Georges Palante trong *Hồi ức về Georges Palante* : điều gây ấn tượng ở ông là «sự thẳng thắn say mê của tinh thần», «sự nhạy cảm đau đớn», một cái gì đó run rẩy và anh hùng. Và có lẽ, cũng giống như Palante, Louis Guilloux, chỉ muốn được tái sinh, để thoát khỏi chính mình và thời đại. *Kẻ không được mong đợi* không nói gì khác ngoài khát vọng lẩn tránh sự tàn bạo của thời đại mình và sự dã man của con người, khi bầy đàn cuồng nộ và kẻ bị truy đuổi, cô độc, thấy mình mắc bẫy.

Pierre Guyotat và thể xác nhục cảm của lời nói

Đôi khi, không có cách nào tốt hơn để gỡ bỏ sức công phá nổ tung của một tác phẩm bằng việc lặp đi lặp lại rằng nó là sự vi phạm và hoàn toàn hiện đại. Pierre Guyotat, người luôn phủ nhận khái niệm «tác phẩm» (và cả những khái niệm «sáng tạo» và «nhà văn»), đã thành công đến mức lật đổ các chuẩn mực, nghiền nát các phạm trù thường dùng để chỉ những văn bản gọi là tiên phong, đến nỗi ông vẫn là người gây ra scandal, bất chấp sự tôn kính thường được bày tỏ dành cho ông, thứ tôn kính chứng tỏ sự sùng bái đối với một nghệ sĩ hoàn toàn bị xuyên thấu bởi «khát vọng trường tồn» hơn là một sự chấp nhận thực sự những «viết-pháo đài» và «viết-chướng ngại vật» của ông. Nếu ông vẫn là người cung cấp sự bất an, mỗi tác phẩm đều gieo rắc rối loạn, thì đó cũng là vì ông luôn tự coi mình là Kẻ bị Loại trừ, có lẽ là Kẻ Ngoài vòng Pháp luật, theo nghĩa mà Michel Leiris từng nói về François Bacon.

Pierre Guyotat luôn thấy mình không thuộc về nơi đâu, luôn coi một văn bản như một sự phạm tội, như nơi của những đứt gãy, những xâm phạm : «Tôi mặc lấy kẻ bí mật, tôi cởi bỏ kẻ chính thống», như đã nói trong một cuốn sách cũ, *Sống*. Trước những viễn cảnh suy

đồi mà ông đưa ra, những viễn cảnh đặt lại vấn đề cả những diễn ngôn quá khôn ngoan và quá trừu tượng về chủ nghĩa nhân văn lẫn vấn đề đạo đức trong văn học, độc giả, bị đặt vào thế bị chất vấn, thừa nhận ít nhất là bị mất phương hướng. Nếu giấc mơ của mọi nhà văn là tác phẩm của mình bước vào thế giới để thực hiện sứ mệnh biến đổi và phủ định nó, thì có thể nói về các tác phẩm của Pierre Guyotat rằng, trái ngược với những gì các hình thức kiểm duyệt khác nhau áp đặt lên ông khiến người ta tin, chúng gây ra một cơn chấn động lành mạnh, nhưng thoát khỏi mọi định nghĩa về sự sốc.

Bên cạnh những văn bản được gọi là «đứng đắn» của ông, những bản nháp «truỵ lạc» của ông, được nuôi dưỡng bằng một năng lượng «cực khoái», đã khiến ông thời kỳ đầu bị coi là một kẻ nửa điên, một số người nói về *Éden, Éden, Éden* như một trò đùa tâm thần. Một cuốn sách «không thể trình diễn», một thi pháp không khoan nhượng, theo lời Michel Leiris, *Éden, Éden, Éden,* năm 1970, đã mang lại cho tác giả danh tiếng về sự quái dị kiểu Sade, trong khi đó, nếu bằng sự thái quá của mình, nó phá vỡ luật lệ, chuẩn mực, thì đó hẳn là do ý chí kiểu Rimbaud muốn «tới chỗ vô danh» bằng cách là kẻ đại bệnh, đại nhìn thấy, đại bị nguyền rủa. Dù ông có cố gắng phản bác để không bị xếp vào hàng những mẫu vật của sự quái thai hay những kẻ côn đồ

thiên thần, dù ông không che giấu khát vọng «tự làm mình ô trọc», thì sự thô tục trong các tác phẩm của ông, sự pha trộn giữa những thứ cực kỳ ô nhục và những thứ được phân biệt bởi một sự cao quý thực sự, thậm chí là sự thuần khiết tột cùng, mà người ta khám phá ra ở đó, đã tạo ra, nơi những độc giả mà đối với họ chúng không hoàn toàn không thể tiếp cận, một sự xáo trộn khiến họ không thể đọc chúng bằng cách nào khác ngoài lăng kính của chuẩn mực và đồi bại.

Pierre Guyotat chưa bao giờ giấu giếm rằng khát vọng thơ ca ở ông đã kế tiếp khát vọng được làm linh mục. Tuy nhiên, thật mạo hiểm nếu xếp các văn bản của ông vào hàng những văn bản báng bổ, nơi sự phạm thượng sẽ là chất xúc tác cho sự sáng tạo. Trong các cuộc trò chuyện với Donatien Grau, người cũng là người thực hiện, vào mùa xuân năm ngoái, một triển lãm (tại phòng trưng bày Azzedine Alaïa) và một số tạp chí *Critique* (số 824-825, tháng 1 - tháng 2 năm 2016) dành riêng cho ông, Pierre Guyotat nhắc lại rằng các tác phẩm của ông là những trang bị giật ra từ cuốn sách của «sự thiêng liêng nhân loại». Ông thừa nhận đã loại bỏ những thuật ngữ duy tâm khỏi đó, không bao giờ đưa vào đó bất kỳ một đạo đức nào, một thẩm quyền nào, để người ta luôn tìm thấy ở đó thể xác của cuộc sống - không phải một thế giới hiện thực mà là một thế giới

thực, ngay cả khi một số trang của *Lăng mộ cho năm trăm nghìn binh lính* có thể được mô tả như một «dòng chảy mộng mị lớn» mà sự trào dâng liên tục của nó tạo ra một hiệu ứng thúc đẩy. Đạo đức duy nhất mà ông chấp nhận là tự do.

Nó không đi mà không có một sự nghiêm khắc gương mẫu. Bởi vì, nếu Pierre Guyotat là một người trữ tình, ông cũng tự định nghĩa mình như một người kiến tạo, và không ngừng từ chối mọi nỗ lực đẩy ông vào «khu ổ chuột của vô thức». Nếu một số tác phẩm là mê cung, chúng cũng có một sự mạch lạc đến mức ông so sánh chúng với những công sự đồ sộ. Nếu có một sự giận dữ nào đó trong lối viết, thì nó đi kèm với «sự kiên nhẫn nồng cháy» mà Rimbaud coi là không thể thiếu trong thám hiểm thi ca. «Khoái lạc siêu việt» được đòi hỏi hết lần này đến lần khác chỉ có được với cái giá của một công việc tinh thần mãnh liệt.

Với thứ văn xuôi nổi loạn này, sinh ra từ thứ mà ông gọi là «sự chế nhạo của nỗi đau», Pierre Guyotat bị xếp vào hàng ngũ những kẻ chống đối và dày vò, trong khi ông thừa nhận với Donatien Grau rằng ông muốn được xếp vào hàng ngũ những kẻ rực rỡ. Ông, người mà cần thiết phải chỉ sống bằng cách du mục, người tự nhận là lo lắng trước mọi thứ cố định, bất biến, đã tự biến mình

thành cư dân của vùng nền tảng, của những thế giới ngoại vi : các nhân vật của ông hoặc, theo cách nói của ông, các hình nhân, hậu duệ của các hư cấu của ông, là những lính gác của một hỗn mang đã được giải thoát khỏi mọi mối bận tâm tôn giáo. Nhà thổ ở đó là nơi kẻ nhìn trộm và kẻ nhìn thấy, ma cô và gái điếm, kẻ mua và kẻ bị mua, tham gia vào một «vũ điệu hiến tế của thân xác mại dâm».

Những con vật vui vẻ của sự khốn cùng, mà phần thứ hai, vừa mới xuất bản, có tựa đề *Nắm tay dẫn xuống Địa ngục*, là một trong những tác phẩm - hay những bài thơ ? - mà người ta cần lắng nghe «nhịp đập tự sát» của nó. Chiến tranh, giết người, loạn luân, lửa, sấm sét, điên cuồng, tạo thành một chất liệu văn bản nơi, thông qua sự nhai đi nhai lại, thông qua khả năng ám ảnh, nhưng cũng thông qua cái mà Michel Leiris, khi đọc Éden, Éden, Éden trước đây, gọi là khả năng ảo giác, Pierre Guyotat đạt đến sự bão hòa, đến giới hạn của sự chịu đựng, như thể toàn bộ tác phẩm bị ám ảnh bởi khẩu hiệu : cái đẹp phải là tột đỉnh hoặc sẽ không là gì cả. Địa ngục ở đây ít giống địa ngục Kitô giáo hơn là địa ngục của người Hy Lạp cổ đại, vương quốc của những bóng ma nơi Ulysses và Aeneas đã xuống. Một địa ngục không khỏi khiến người ta nghĩ đến sự thái quá của một Erich von Stroheim (người mà Pierre Guyotat ngưỡng

mộ *Những kẻ ăn mồi* của ông đến vậy).

Sau *Coma, Hình thành* và *Nền tảng*, được cho là «dễ đọc» hơn, *Nắm tay đi vào Địa ngục* là một trong những văn bản là những «cú đập nện chống lại chủ nghĩa Theodoros» và những pamphlet chính trị, bởi vì, một lần nữa, Pierre Guyotat, thông qua một «tường thuật» liên quan đến Oedipus, câu chuyện về một sự thiến hoạn, vạch trần sự thần bí của tình dục, tự vấn về sự nô dịch - «Tôi săn đuổi kẻ nô lệ tuyệt đối», ông đã nói trước đây -, đồng thời biến các hình nhân của nhà thổ thành những hình nhân anh hùng, chứ không phải là những con mồi đáng thương và rên rỉ.

Sứ mệnh mà người nghệ sĩ tự gán cho mình, nếu quả có sứ mệnh, luôn là lắng nghe, một mặt, đứa trẻ trong mình, mặt khác, «sự bí mật nội tâm» của mình, thứ cho phép ông khiến các từ ngữ cất lên tiếng hát - cách duy nhất để biến đổi thế giới xám xịt này. Khi mà «văn bản uyên bác» chồng lên «văn bản hoang dã», khi một sự bùng nổ của cú pháp và từ vựng diễn ra, khi người nghệ sĩ chú trọng trước hết đến việc nói «từ con người đến con người», ông không chỉ đạt đến giới hạn của cái đã biết, mà còn đạt được một thứ năng lực hài hước, nhờ đó mọi thứ được biến đổi, bắt đầu bằng ngôn ngữ mẹ đẻ. «Thứ tiếng bồi» thu được đó muốn trở thành một

tội ác chống lại ngôn ngữ và một phương tiện để cứu các từ ngữ khỏi những gì đóng băng chúng trong các tự động thức : ngôn ngữ, cũng như thế giới, cần được tái sinh. Và chỉ một nhạc sĩ thi sĩ, chú ý đến nhịp điệu mà ông truyền vào các văn bản của mình, bị ám ảnh bởi các biến tấu của Schumann, của Palestrina, của Roland de Lassus, hoặc của Monteverdi, mới có thể dám thực hiện sự tái sinh này, mà không đánh mất ma thuật hay «thể xác nhục cảm của lời nói».

Nắm tay đi vào Địa ngục một lần nữa đặt sự thiêng liêng nhân loại vào trung tâm. Một lần nữa, chính Lịch sử, chứ không phải những câu chuyện, mê hoặc Pierre Guyotat. Chiến tranh Algeria và sự khám phá Rimbaud đã chủ trì việc viết *Lăng mộ cho năm trăm nghìn binh lính*, mà, bất chấp vẻ bề ngoài, có lẽ mang ơn *Những Bi kịch* của Agrippa d'Aubigné nhiều hơn là văn học kiểu Sade. *Các Bài giảng về tiếng Pháp*, được giảng ở Paris VIII Saint-Denis giữa năm 2001 và 2004, đã tiết lộ rằng các ảnh hưởng của Pierre Guyotat («chúng ta được tạo nên từ những văn bản đi trước chúng ta») cần được tìm kiếm từ phía Baudelaire nhiều hơn là từ các nhà biểu hiện, từ Michel và Genet. Ông là con tinh thần của một số nhà hồi ký, nhưng sẽ là vô ích khi tự hỏi liệu ông có, trên con đường mình đã chọn, một người tiền nhiệm nào không. Cũng vô ích không kém khi cố gắng tìm

cho ông những người thừa kế. Không nghi ngờ gì nữa, ông chỉ có những kẻ bắt chước. Michel Foucault, trong những suy tư của ông về văn học được tập hợp dưới tựa đề *Kẻ xa lạ vĩ đại*, nói rằng mỗi người mơ ước viết cuốn sách giết chết tất cả những cuốn sách khác. Pierre Guyotat, giữa sự hợp nhất và thiếu thốn, giữa khát vọng bị sỉ nhục và niềm tin chắc về vinh quang, giữa sự có thể vứt bỏ và khát vọng sống, giữa cái chết và sự biến hình, chắc chắn là Kẻ Thức Tỉnh Vĩ đại, Ẩn sĩ Đầy Bí Ẩn của văn học Pháp.

Một hợp xướng của những kẻ không tiếng nói

Trong *Kafka, Về một nền văn học nhỏ*, Gilles Deleuze trở lại câu nói nổi tiếng nơi tác giả Vụ án nói với Max Brod về một sự bất khả tam trùng : bất khả không viết, bất khả viết bằng tiếng Đức, bất khả viết khác đi. Và Deleuze xuất phát từ suy nghĩ này để nói về mối quan hệ của Kafka với tiếng Đức, tiếng Séc và tiếng Yiddish, và để đi đến kết luận rằng một số nhà văn, đối với ngôn ngữ mà họ chọn để viết, giống như những vũ công trên dây. Maja Haderlap, người viết cả bằng tiếng Đức lẫn tiếng Slovenia, có thể tán thành một số khẳng định của Deleuze liên quan đến việc chỉ có cái nhỏ là vĩ đại và cách mạng, và rằng phải ghét bỏ mọi thứ văn học của bậc thầy. Cuốn tiểu thuyết đầu tay của bà, *Thiên thần của sự lãng quên*, được dệt nên từ những chất vấn về sự thuộc về của bà với thiểu số Slovenia, về sự cần thiết, đối với bà, phải viết thơ bằng tiếng Slovenia trong khi sống ở Carinthia, vùng đất nơi Ingeborg Bachmann và Robert Musil chào đời, và về sự cần thiết phải vượt biên giới, sự cần thiết, đối với bà, một nhà văn lai tạp có thể nói như vậy, phải đi gặp những «bóng ma mà đối với chúng ta là trung thành và phản bội, sở hữu và lãnh thổ».

Trong một vở kịch gần đây nhất của mình, *Mãi mãi là bão tố*, mà Alain Françon đã dàn dựng năm nay, Peter Handke, tôn vinh những «người-đàn-ông-của-rừng», những người Slovenia ở Carinthia đã chiến đấu nhiệt thành chống chủ nghĩa phát xít, để cho một nhân vật của mình nói rằng ở Áo, cho đến những năm cuối của Thế chiến thứ hai, «bất cứ ai nói tiếng Đức thuần khiết, hắn hứa hẹn sẽ là một chúa tể». Bài ca về sự kháng cự, Toujours la tempête buộc độc giả và khán giả phải xem xét lại những ý tưởng định kiến của mình về những bậc thầy, nô lệ và nạn nhân của Lịch sử, đồng thời khuấy động lên câu hỏi về «ngôn ngữ chết tiệt», tiếng Slovenia, thứ chắc chắn dẫn đến câu hỏi về nguồn gốc.

Thiên thần của sự lãng quên của Maja Haderlap lẽ ra có thể có tựa đề *Carinthia năm không* : người kể chuyện, mà người ta đoán là alter ego tiểu thuyết của tác giả, kể lại câu chuyện về gia đình bà, những người đã sống sót sau các cơn chấn động của Thế chiến thứ hai. Theo cách của một Ingeborg Bachmann kể lại, trong *Năm thứ ba mươi*, một «Thời trẻ trong một thành phố Áo», Maja Haderlap, với một sự tinh tế đi đôi với một sự sắc sảo lớn, thuật lại biên niên sử của một gia đình những người sống sót, những người ở vùng này gần Slovenia, hàng ngày vật lộn để không bị nuốt chửng, như họ đã suýt bị vài năm trước đó. Một hình tượng thống trị bức

tranh tổng thể, đó là người bà, trở về từ Ravensbrück, người đi lễ mỗi ngày 8 tháng 5 «để nói lời cảm ơn vì sự kết thúc của chủ nghĩa phát xít», khẳng định rằng «các tháng có một quyền năng lớn, chúng có thể bỏ bùa các đồ vật và chữa lành con người», và sống như vậy, chia rẽ giữa sự sùng đạo và mê tín. Con trai bà, cha của cô kể chuyện trẻ, đã gia nhập quân đội du kích năm mười hai tuổi. Kể từ khi chiến tranh kết thúc, ông uống rượu, ông rút lui khỏi đời sống xã hội, ông nghi ngờ chính trị, thứ xảo trá, và «không để mình bị lôi kéo vào những cuộc biểu tình diễn ra trong những năm sau cuộc tấn công chống người Slovenia nhắm vào các biển chỉ tên thành phố và làng mạc». Ông tự gọi mình là «kẻ vô giá trị», ông gần như có những cơn điên loạn, sự thật là nỗi ám ảnh tự sát giày vò ông và cũng giống như mẹ mình, ông bị ám ảnh bởi tất cả những cái chết mà ông đã chứng kiến. Sự thật là những bóng ma hiện diện ở khắp mọi nơi. Mỗi người sống sót là một «hòn đảo sự sống», là ký ức của những người đã khuất, nhưng bóng tối dường như bao trùm tất cả, ngay cả khi ánh sáng dường như le lói ở phía xa và cuộc sống hàng ngày không thiếu đi sự ngọt ngào. Mối đe dọa luôn lơ lửng. Sự điên rồ và cái chết rình rập. Không phải là các nhân vật trong *Thiên thần của sự lãng quên* khoái trá với việc nhai đi nhai lại những điều tai ương, mà là Thần Chết đang theo sát họ,

bà ta hiện diện khắp nơi. Và những nhân vật này, giống như hình ảnh người bà, cũng tìm thấy ý nghĩa tồn tại của mình trong việc ghi lại biên niên sử về những nỗi đau quá khứ : «Sau khi chủ nghĩa phát xít kết thúc, họ vẫn biết những câu chuyện của mình, họ kể cho nhau nghe những gì họ đã trải qua, họ nhận ra mình trong nỗi đau của người khác. Rồi nỗi sợ bị loại trừ vì cứ nói mãi về những câu chuyện này ập đến, nỗi sợ trở thành kẻ xa lạ trên một đất nước vốn muốn nghe những câu chuyện khác và coi những câu chuyện của họ là không đáng kể. Họ biết rằng quá khứ của họ không xuất hiện trong các sách lịch sử Áo, và càng ít hơn trong các sách lịch sử Carinthia, nơi lịch sử của vùng đất bắt đầu từ cuối Thế chiến thứ nhất, gián đoạn rồi lại tiếp tục từ cuối Thế chiến thứ hai. Những người kể chuyện biết điều đó và họ đã học cách im lặng.»

Maja Haderlap viết về những người, trong các trại tập trung, đã lén lút viết nguệch ngoạc những bài thơ bằng tiếng Slovenia. Bà viết về những người thuộc về các nhóm thiểu số và bị mắc kẹt trong sự bất khả tam tòng (triple impossibilité) mà Kafka đã nêu bật : «Ở đất nước này, tôi tự nhủ, tiếng Slovenia là thứ gì đó không mong muốn, và tôi quyết định theo đuổi thứ bị khinh miệt công khai bởi vì trong mắt tôi và trong mắt những người tôi sống cùng, nó có tầm quan trọng và bởi vì

lần đầu tiên tôi hiểu từ 'thuộc về' có thể mang ý nghĩa gì.» Bà viết về điều vẫn gắn bó bà với tiếng Slovenia, thứ ngôn ngữ không còn xuất hiện trong các ghi chú và tác phẩm của bà nữa, đã rời bàn viết của bà «mang theo những bộ cánh đẹp nhất» và, chán ngán những sự không chung thủy của bà, đã cáo từ. Và bà tự hỏi «liệu cùng với ngôn ngữ đã bỏ trốn ấy» tư tưởng của bà có cũng thay đổi theo.

Nhiệm vụ của nhà văn, Ingeborg Bachmann nói, là mở mắt cho người khác, nó cũng là, như Erri De Luca khẳng định trong *Lời nói trái chiều*, trở thành phát ngôn viên cho những kẻ không được lắng nghe. *Thiên thần của sự lãng quên* trao tiếng nói một cách tuyệt vời cho những «kẻ không tiếng nói».

Hành trình Hamsun

Trong một trong những trang nổi tiếng nhất của *Đói*, xuất bản năm 1890, Knut Hamsun, khi đó là một nhà văn trẻ ba mươi mốt tuổi, để cho nhân vật của mình nói : «Chúa đã thọc ngón tay vào mạng lưới thần kinh của tôi và một cách vừa phải, rất hời hợt, Ngài đã gây ra một chút rối loạn trong các sợi dây. Và Chúa đã rút ngón tay ra và có những sợi tơ tua ra và những sợi chỉ đỏ mảnh trên ngón tay đó, đến từ các sợi thần kinh của tôi. Và có một lỗ hổng hoác ở nơi ngón tay Ngài đã đặt, ngón tay của Chúa, và một vết thương trong não tôi trên đường đi của ngón tay Ngài.» Suốt cuộc đời, thậm chí trước khi tham khảo ý kiến một nhà thần kinh học vào lúc tuổi già và tranh cãi với chẩn đoán của các chuyên gia Na Uy, những người tuyên bố ông mắc chứng mất trí vào thời điểm ông có những lập trường ủng hộ quân chiếm đóng phát xít, Hamsun không ngừng tự vấn về những rối loạn tâm thần. Bà và mẹ ông thường bị rối loạn tâm thần, còn bản thân ông, một tính khí nóng nảy, về nhiều mặt là một nhân vật thái quá, dễ nổi nóng và cảm thấy bị bức hại. Nhưng, với tư cách là người thăm dò vực thẳm tận cùng, ông cho rằng phải chấm dứt với những kẻ tạo ra các mẫu hình vĩnh cửu, chỉ hài lòng với thứ tâm lý học tính cách nguyên thủy nhất : cuộc sống hiện đại đã ảnh hưởng, thay đổi, tinh lọc con người đến

mức các dây thần kinh của họ, có thể nói, đang ở trong tình trạng rỉ máu. Những anh hùng của thời đại chúng ta là kiểu Dostoevsky, nghĩa là chia rẽ, phân mảnh, hay thay đổi, không nhất quán. Những ẩn sĩ, những kẻ lập dị và những người kỳ quặc cư ngụ trong các tiểu thuyết của ông, *Pan*, *Huyền bí* hay *Auguste thủy thủ*, dường như được sáng tạo với một sự cẩn thận tỉ mỉ đến mức ám ảnh để xác nhận trực giác này. Ông nói rằng điều mà người khác chỉ có thể đạt được nhờ các quy tắc lý thuyết thì với ông được tiết lộ trong một tia chớp : ông tìm cách thể hiện «cuộc sống tinh tế của trí tưởng tượng được quan sát dưới kính lúp», «những hoạt động kỳ lạ của dây thần kinh, tiếng thì thầm của máu, lời cầu nguyện của tủy, toàn bộ đời sống vô thức của tâm hồn».

Con trai của những nông dân túng thiếu, kẻ lang thang, người thường xuyên lui tới các nhà thờ cứu tế, di cư đến Mỹ không một xu dính túi, Hamsun đã chịu đựng suốt cuộc đời mình vì không được học hành, đôi khi bị những kẻ học rộng khinh miệt, những người lên án sự ngu dốt, hời hợt và xấc xược của ông. Ông đã phiêu bạt, nếm trải sự cùng cực, sống ẩn dật, trải qua những thử thách, là mục tiêu của những lời vu khống, gây ra các cuộc tranh cãi khi muốn trở thành kẻ phá hủy các bậc thầy cũ, như Ibsen chẳng hạn, hoặc các tác giả thời thượng, như Maupassant. Ông đã tiên đoán sự

tàn phá của đất đai và chiến tranh, trở thành hình tượng nhà tiên tri trong mắt kẻ thù của tiến bộ. Được coi là một phù thủy của văn học Bắc Âu vào lúc cuối đời bởi giới báo chí vốn không phải lúc nào cũng nương tay với ông, thậm chí còn coi ông là tay lang băm, ông đã nếm trải vinh quang, còn được xem như một hướng đạo tinh thần, đoạt giải Nobel năm 1920, trước khi rơi khỏi bệ đỡ khi ông ca ngợi Hitler, và qua đời năm 1952, ở tuổi 93, trong sự túng thiếu hoàn toàn. Hành trình hỗn độn này, Ingar Sleiten Kolloen đã kể lại cho chúng ta trong một cuốn tiểu sử đồ sộ, *Knut Hamsun, kẻ mộng mơ và kẻ chinh phục*. Nó làm sáng tỏ số phận của một Titan mà theo ông các nhà văn phải mãi mãi là những kẻ lang thang không hộ chiếu. Ông không tranh giành danh dự, nhưng không hề dửng dưng với quyền lực, bởi ông tin vào khả năng đất nước mình đóng vai trò hàng đầu trong một cộng đồng Đại Đức vĩ đại.

Sau một tuổi thơ khó khăn tại trang trại gia đình, Hamsun được giao cho một người chú nuôi nấng và giáo dục một cách khắc nghiệt. Làm nhân viên, người bán rong, giáo viên, người chép thuê, ông đã làm, như Gorky và Ibsen, đủ mọi nghề lao động vặt, nhưng vẫn tìm được thời gian, giữa tuổi mười lăm và hai mươi, để xây dựng các văn bản về những chàng trai trẻ nghèo yêu say đắm những tiểu thư giàu có. Đó là một chủ đề

mà sau này ông khai thác với tất cả những sắc thái tinh tế trong *Victoria*, được viết trong thời kỳ hôn nhân đầu tiên của ông, trong khi những nét viết nguệch ngoạc, như ông nói, khiến ông ghê tởm. Trong khi ông an cư trong một cuộc sống hôn nhân ấm cúng, ông đã dựng lên một câu chuyện tình bi thảm giữa Johannes, con trai người thợ xay, và Victoria, con gái lãnh chúa : «Nhưng tình yêu, rốt cuộc, là gì ? Một cơn gió vuốt ve những khóm hồng ? Không, đó là ngọn lửa chảy trong huyết quản chúng ta, một âm nhạc địa ngục, khiến trái tim của những kẻ già nua cũng phải nhảy múa.»

Là một nhà văn xuôi mới vào nghề, ông đã có những quan điểm rõ ràng, những phán xét dứt khoát về sách vở, tự hào, như Nagel kẻ lừa bịp trong *Huyền bí* sẽ làm, về việc hạ bệ mọi niềm tin ngu ngốc về những người đàn ông lừng lẫy, chỉ tuyên thệ với Nietzsche và Strindberg. Hai lần ở Mỹ đã biến ông thành một kẻ thù không khoan nhượng của sự dân chủ hóa kiểu Mỹ. Từ đó, ở khắp mọi nơi, ông sẽ chỉ trích người Anglo-Saxon, bị cáo buộc là làm cho cuộc sống trở nên tầm thường. Là người ca tụng thiên nhiên, ông hy vọng vào «sự thức tỉnh của địa cầu», không ngừng lặp lại rằng ông có gốc rễ ở nông thôn, trình bày, trong các tác phẩm mang đậm chất lãng mạn nông dân, thành phố như cái nôi của thói hư tật xấu, một vực thẳm diệt vong cho phụ nữ. Là một kẻ

vô chính phủ có khuynh hướng phản động và là người sùng Đức cuồng nhiệt, ông cho là chắc chắn rằng nước Đức sẽ cứu thế giới khỏi sự suy tàn.

Ngay từ Thế chiến thứ nhất, ông đã đứng về phía Đức. Vào những năm ba mươi, ông thúc giục họ bảo vệ Na Uy khỏi nước Anh. Khi quân đội Hitler xâm lược đất nước ông vào tháng 4 năm 1940, ông khuyên đồng bào của mình hạ vũ khí. Điều này khiến ông được gặp Goebbels, người mà ông khẳng định đã biện hộ cho lý do của châu Âu và nhân loại với «chủ nghĩa lý tưởng», rồi được trao đổi với Führer, người mà ông chọc tức bằng cách nói rằng ý chí của hắn đã bị bóp méo nhưng người Na Uy vẫn tiếp tục tin tưởng vào hắn. Vào thời điểm quân Đồng minh đổ bộ, ông vẫn tin chắc rằng Đệ tam Đế chế nắm giữ sự cứu rỗi của các nước trung lập trong tay. Và ngay sau khi Hitler tự sát, ông thấy cần phải vinh danh hắn : «Đó là một nhà cải cách có tầm vóc đặc biệt, và số phận lịch sử của hắn muốn hắn hành động trong một thời đại tàn bạo chưa từng có cuối cùng đã khiến hắn sụp đổ.»

Cuối cuộc chiến, bị quản thúc tại gia, rồi bị giam trong một bệnh viện tâm thần, được các bác sĩ tâm thần thăm khám và chẩn đoán là suy giảm kéo dài khả năng trí tuệ, ông đã chuẩn bị cho lời biện hộ của mình bằng cách

viết *Trên những lối mòn cỏ mọc lại*. Đại pháp sư giờ đây không còn gì khác ngoài một kẻ phản bội Tổ quốc phải ra hầu tòa và chịu trách nhiệm về tội cộng tác. Một số người thương hại ông, một lão già suy nhược trí tuệ theo họ, chắc chắn bị vợ hai thao túng, người bị nghi ngờ là thân phát xít hơn cả ông. Những người khác lấy làm tiếc vì tình yêu thiên nhiên to lớn và mang tính tôn giáo đã làm ông mù quáng. Còn lại những cuốn sách của ông, mà nhiều thế hệ độc giả phải tôn vinh. Henry Miller, vốn không dễ dãi và không bào chữa cho ông, đã ca ngợi ông như một nhà thơ của tuyệt vọng và một quý tộc của tinh thần.

Marlen Haushofer hay sân khấu nhân loại

Nói về *Chân dung một quý bà*, Henry James nói rằng «văn học hư cấu cư ngụ trong một ngôi nhà không có một cái cửa sổ duy nhất, mà có hàng triệu, hay đúng hơn là một số lượng không thể đếm được những cửa sổ có thể có ; mỗi cái trong số đó đã được đục khoét hoặc có thể sẽ còn được đục khoét trên mặt tiền rộng lớn của nó tùy theo nhu cầu nhìn thấy của mỗi cá nhân và tùy theo áp lực được tạo ra bởi ý chí của họ». Và ông nói thêm rằng những ô cửa này đều mở ra một sân khấu nhân loại. Ngôi nhà sáng tạo được Marlen Haushofer xây dựng có những cửa sổ đều mở ra một «nắm đời» (une poignée de vies).

Thế nhưng, tác phẩm nổi tiếng nhất của bà lại mô tả một người phụ nữ, cùng với con chó và con bò của mình, đấu tranh một cách có phương pháp để không trôi dạt trong một khung cảnh hậu tận thế. Giữa Robinson *Crusoe* và *Con đường* của Cormac McCarthy, *Bức tường vô hình* là cuốn tiểu thuyết về sự sinh tồn, nhật ký của một nữ sống sót anh hùng, người bị một bức tường vô hình ngăn cách với tất cả, và viết để không đánh mất lý trí.

Trong *Một nắm đời*, được Jacqueline Chambon dịch với một sự tinh tế lớn, những ô cửa sổ của văn học Haushofer mở ra những sân khấu nhân loại. Không còn là bầu không khí tận thế nữa, mà là một vũ trụ nơi sự sống và cái chết hòa lẫn vào nhau, khiến người ta nghĩ đến một trong những câu chuyện ma của Henry James. Sự sinh tồn một lần nữa là trung tâm của một cuốn tiểu thuyết của Marlen Haushofer, nhưng trong những trang này, quá khứ và tuổi thơ đôi khi được nhìn lại một cách gần như kỳ ảo, đến mức các dấu vết bị xáo trộn và các thời đại được gợi lên với sự chính xác cũng như nỗi hoài niệm sáng suốt.

Khi một người phụ nữ được cho là đã chết đóng vai hồn ma trở về, như trong *Một nắm đời*, xuất bản năm 1955, và hướng ánh mắt về quá khứ, cô làm đảo lộn các điểm mốc nhưng để rút ra bài học tốt hơn từ những gì đã trải qua và xem xét lại quan điểm của mình : «Tuổi thơ không ngọt ngào và thơ mộng, mà là chiến trường khắc nghiệt của những trận chiến cay đắng dưới lớp mặt nạ của đôi má hồng, đôi mắt tròn xoe và đôi môi ngây thơ. Và những trận chiến đó chết chóc đến mức hầu hết mọi người tìm cách quên chúng bằng mọi giá và thích tin rằng sau nhiều năm chơi đùa hời hợt và những giọt nước mắt chóng khô, người ta bước vào cuộc sống thực sự.» Suy nghĩ này là của Betty, người trở về ngôi nhà

mà cô từng sống, mà không ai biết cô là ai. Những bức ảnh tìm thấy làm sống lại những kỷ niệm : cô đột nhiên khám phá ra rằng đó là «một nắm đời» mà cô đang nắm giữ trong tay.

Cô nhớ lại ba người bạn, Margot, Käthe, chính cô, những học sinh nội trú trong một tu viện, và những tình cảm phức tạp gắn kết họ. Sự mâu thuẫn, giận dữ, đau buồn : Margot tài năng và tràn đầy sức sống, Käthe hay giúp đỡ và hào phóng, Betty hơi hai mặt, bị mê hoặc bởi Heinrich von Kleist, đặc biệt là vở *Cô bé Catherine xứ Heilbronn* (*hay tình yêu tuyệt đối*) của ông, và bị ám ảnh bởi ý nghĩ sẽ chết một ngày nào đó, đến mức cô tự hình dung mình như một cơ thể đang phân hủy, bốc ra mùi hôi thối kinh tởm.

Mọi thứ vẽ nên Betty sẽ trở thành «một người phụ nữ thân thiện tử tế hơi đãng trí» mà cuộc sống sẽ được nhịp nhàng bởi những buổi dạo chơi với con, đọc tiểu thuyết và những chuyến thăm : «Một trong những người phụ nữ mà ý chí đã bị bẻ gãy và không còn hoàn toàn thực nữa». Thay vì thế, cô thử vùng vẫy thoát ra, vứt bỏ một gánh nặng và chạy trốn khỏi tất cả những gì cho đến lúc đó đã trói buộc cô.

Betty, kẻ tù túng - của cuộc sống hôn nhân, của hình ảnh bản thân và của một ý niệm nhất định mà cô có về người phụ nữ - biến hình. Điều thú vị trong cuốn tiểu thuyết, là cách một người phụ nữ, bị mắc vào những lưới rập hủy diệt, thành công thoát khỏi những ràng buộc có thể đã tiêu diệt cô. Nhưng chân dung người phụ nữ này cũng là chân dung của một tình bạn mơ hồ. Cuối cùng, *Nắm đời* này tóm gọn trong một từ : sự mơ hồ. Kẻ bị giam cầm chỉ giải phóng mình bằng cách chơi đùa với mọi sự mơ hồ.

Con mắt bị lừa dối

Và nếu thế giới này là một trò chơi ảo thì sao ? Jacob Sénder, nhân vật chính của *Ảo*, cuốn tiểu thuyết thứ tư của Felipe Hernández được (xuất sắc) dịch sang tiếng Pháp bởi Dominique Blanc, có xu hướng tin như vậy : những điểm bất thường của thứ mà anh từng tin là thực tại của mình gây ra trong anh một sự lo âu ngày càng lớn. Anh có cảm giác mất mọi liên hệ với «các khía cạnh hình thức nhất» của thực tại. Anh không hoàn toàn trốn vào cõi không thực, nhưng anh nhìn bằng một con mắt khác những gì xuất hiện ở người khác như một mớ hỗn độn.

Chính trong vũ trụ lơ lửng này mà anh di chuyển, một vũ trụ nơi dần dần mọi thứ được đặt cược, không phải giữa tưởng tượng và ảo tưởng, thứ mà anh cho là quá tầm thường so với cuộc sống, mà trong không gian nằm giữa ảo giác, ảo ảnh toàn ký (holographique) và ảo tưởng (hallucination). Vốn đã sa lầy trong cát lún của một thực tại không ngừng trốn chạy, Jacob trở thành anh hùng ngoài ý muốn trong một câu chuyện đáng lo ngại, sẽ cuốn anh vào một cơn lốc nơi nhiều mối nguy hiểm đe dọa anh và nơi anh giống như một người qua đường bị mắc kẹt bởi một đoàn hệ thống các sự kiện gây bối rối khiến anh nói rằng mọi thứ chỉ là khả năng,

giả thuyết. Anh được yêu cầu vẽ chân dung robot của một phụ nữ bị sát hại, mà khuôn mặt và dấu vân tay đã bị «xóa» bằng axit. Công việc rùng rợn này thực sự trở thành một cơn ác mộng lạnh gáy khi anh tin rằng mình nhận ra nạn nhân là Ariadna, người mà anh đã quen và yêu hai năm trước.

Một nữ thanh tra đa nghi, một cô gái escort bí ẩn, một Lilith quyến rũ, một chuyên viên tin học xuất hiện vào lúc nơi không ngờ tới, một «nhà tiên tri công nghệ» trả lời cái tên Abner Cris và không khỏi khiến người ta nghĩ đến Godoy, kẻ giật dây trong tiểu thuyết *Món nợ* (Verdier, 2003), và người đặt hàng bản nhạc trong *Bản tổng phổ* (Verdier, 2008), kẻ đòi hỏi nhà soạn nhạc trẻ phải phục tùng một cách mù quáng. Jacob, phục tùng pháp sư (magmaire) này, bị ám ảnh bởi những sự lảng tránh (élusions), như cậu gọi những thứ có lẽ chỉ là lỗi trong chương trình gây ra bởi virus «được viết bởi những kẻ lạnh lùng khát máu thực».

Đó chính là điều gây bối rối và mê hoặc trong cuốn tiểu thuyết này : thế giới ảo khát máu thực. Mọi thứ ở đây đều có hai, ba tầng ý nghĩa, các nhân vật xuất hiện, biến mất, mang những hình dạng khác nhau. Ariadna được tìm thấy trong một người phụ nữ khác, một Aurélia kiểu Nerval được phóng chiếu vào một tương lai bị chi

phối bởi nguyên lý bất định : «Logic muốn rằng mỗi quyết định chúng ta đưa ra đều có vô số khả năng phát triển trong tương lai và thật vô lý nếu có thể xem trên màn hình những hậu quả của việc vượt đèn đỏ hay uống một ly cà phê. Điều này được ngụ ý trong nguyên lý bất định của Heisenberg.» Nguyên lý này cho rằng người ta có thể thấy hậu quả hành động của mình trong tương lai và rằng trên tất cả, đó là một trò chơi, «trò chơi của cuộc sống».

Felipe Hernández làm mọi thứ tan tành, đi ngược lại lý thuyết «dao cạo của Ockham», hay nguyên lý đơn giản, theo đó dễ dàng tin vào các lý thuyết đơn giản hơn là các lý thuyết phức tạp. Ít nhất có thể nói, quan niệm của ông về thế giới ảo xa vời với một sự đơn giản mang tính giản lược. Giữa những sự lặp lại đáng kinh ngạc, những tầm nhìn hiểm ác, những cơn ác mộng và những xáo trộn trong một thế giới khước từ mọi sự bình thường, một thế giới nơi những tín hiệu cảnh báo gia tăng, mọi thứ sắp sụp đổ và chỉ tồn tại nhờ những mồi nhử. Jacob, người vừa gặp tai nạn, tìm thấy trong áo khoác một vật thể kỳ lạ mà sau này cậu sẽ gọi là phi-vật-thể (non-objet), thứ mà cậu phải trả lại cho Abner Cris. Như phi-vật-thể này, những «phi-nhân-vật» (non-personnages) chỉ băng qua đường cậu để góp phần gia tăng cảm giác không thực của cậu. Thoát khỏi tai nạn,

Jacob thấy mình trong một phòng chơi game : vũ trụ mà cậu bước vào mang đến vô số ảo ảnh và những bí ẩn không thể giải mã. Ngay cả những người chết dường như cũng không chết, rốt cuộc Jacob có thực sự sống những gì cậu tưởng tượng mình đã trải qua không ?

Felipe Hernández không có ai sánh bằng trong việc dàn dựng những kẻ xa lạ bị choáng váng, bị giam cầm trong một vòng xoáy nơi mọi thứ đều đáng ngờ, thế giới ảo thách thức cái thực tại như thể thế giới này, căn phòng chơi game này, chỉ có ý nghĩa khi tự phơi bỏ ra là hư ảo. Như thể Felipe Hernández, bậc thầy của trò đánh lừa thị giác (trompe-l'œil), chỉ viết để gieo rắc nghi ngờ vào tâm trí độc giả và đặt lại vấn đề về nghệ thuật tiểu thuyết, thứ không còn là một sự hư cấu thành công mà là một sự thách đố nơi cái ảo len lỏi vào cái thực.

Hrabal, như một dòng chảy cuồn cuộn

Bohumil Hrabal là một người di cư nội địa. Đằng sau Bức màn Sắt, trong một Tiệp Khắc bị giám sát chặt chẽ, cho đến khi qua đời vào tháng 2 năm 1997, ở tuổi 83, ông đã xây dựng một sự nghiệp không thể phân loại, minh chứng cho sự tự do của mình : «Tất cả những kẻ tra tấn trên thế giới đốt sách một cách vô ích : khi những cuốn sách đó ghi chép điều gì đó có giá trị, người ta vẫn nghe thấy tiếng cười thầm lặng của chúng giữa ngọn lửa, bởi một cuốn sách luôn luôn dẫn dắt đi nơi khác, ra ngoài chính nó», ông viết trong *Một nỗi cô đơn quá ồn ào*, câu chuyện kể về cuộc đời của lão Hanta, người ép giấy cũ trong một hầm nơi mỗi ngày những kho báu của văn học thế giới bị đem đi nghiền nát.

Bị kiểm duyệt, cấm xuất bản trong nhiều năm, Hrabal vẫn không ngừng theo dấu chân của những người đi trước, những tinh thần du mục đã phá đổ mọi rào cản. Ông đánh giá rất cao Jaroslav Hašek, với *Những cuộc phiêu lưu của người lính tốt Švejk* mang một sự phi lý thú vị, Ladislav Klima, kẻ phá vỡ các quy ước, gã hề theo chủ nghĩa Schopenhauer, tiểu thuyết gia nghiện rượu, tác giả của *Thế giới như ý thức và như hư vô*, và Vladimir Boudnik, người thợ khắc, nhà phát minh ra *chủ nghĩa bùng nổ*, «tuyệt đối trong trí tưởng tượng,

tuyệt đối trong biểu đạt, tuyệt đối như những vị vua thuần khiết của những thế kỷ tốt đẹp nhất», người mà ông đã tưởng nhớ trong *Gã man rợ dịu dàng*.

Trong các cuộc phỏng vấn năm 1989, Hrabal tự nhận mình là tín đồ của «phong cách Leica» : ông đi khắp thế giới với đôi tai lắng nghe, rình bắt những khoảnh khắc ngôn ngữ. Phương pháp của ông là đặt cùng nhau hai sự kiện trái ngược để thử đối chiếu, cho đến khi những sự đối chiếu này «tụ tập thành bầy» và trình diện với ông «bằng các mối liên tưởng và các biến thể bị cắt đứt».

Ông luôn đánh giá cao những lời nói lan man của các nhân chứng thời xưa, những người ghi chép biên niên về các tình tiết bị lãng quên, những người làm sống lại một quá khứ đã qua. Các tiểu thuyết của ông đầy ắp những giai thoại thu thập được từ các nhà hồi ký. Trong *Khóa học khiêu vũ cho người lớn và học viên nâng cao* xuất bản năm 1964, ông buông lỏng trí tưởng tượng để cho một ông lão hoài niệm về đế chế Áo-Hung, về thời đại mà «ai cũng muốn giống một nhà soạn nhạc hoặc một nhà thơ», lên tiếng. Chuyện đông chuyện tây, trộn lẫn cái khủng khiếp và cái nực cười, cái kỳ cục và cái cảm động, cái khôi hài và cái bi hài, người độc thoại, nói với một tiểu thư trẻ, nhắc lại rằng Socrates và Chúa Jesus không viết một dòng nào, nhưng giáo lý của họ

vẫn luôn hiện tại, trong khi những người khác, càng cho ra đời nhiều sách thì «họ càng trở nên vô danh». Mạnh mẽ nhờ sự chắc chắn này, người quan sát trái tim con người thỏa sức nói nhiều khi đề cập đến vệ sinh tình dục cũng như những mối tình của hoàng thái tử quá cố, quá trình ủ bia cũng như những cuộc tranh cãi kiểu Byzantine, Đức Phật cũng như những cô gái trong trang phục tắm, Giáo hoàng cũng như những «kẻ nhà quê», hạnh phúc hôn nhân cũng như chiến tranh, *Chìa khóa giấc mơ* cũng như những giai điệu tinh luyện sự nhạy cảm, các tin vặt cũng như các vụ thảm sát. «Tôi đã nhân cách hóa những lời ngồi lê đôi mách của người gác cổng, những bài luận chiến và những lời phỉ báng, tôi đã đẩy tính bồng bột và những trò trẻ con của những kẻ ba hoa vào cõi siêu việt», Hrabal nói. Nhân vật của ông, không bao giờ cạn chuyện về các chủ đề đa dạng nhất, là hình ảnh của một người chú của Hrabal, anh trai của cha ông, người quản lý một nhà máy bia. «Tôi bắt đầu viết vì tất cả những gì tôi đã nghe ở nhà máy bia ùa về như một dòng chảy cuồn cuộn», Hrabal tuyên bố. Xuất hiện với cái tên Jo trong *Mái tóc hy sinh*, và với cái tên Pepi trong *Thị trấn nhỏ nơi thời gian dừng lại* và *Hàng triệu Arlequin*, người chú này, vừa là thợ đóng giày vừa là thợ ủ mạch nha, là một người kể chuyện kỳ quặc, một kẻ gây rối nhiệt thành nhảy múa để chúc mừng vụ

ám sát Quốc vụ quan Heydrich, một «kẻ khoác lác bên cốc bia» với lưỡi dao sắc bén, với khả năng hùng biện đầy hương vị, kẻ chỉ tồn tại trong cái mà Hrabal gọi là sự hưng phấn của cuộc đàm luận. Lúc tuổi già, là một lão già bệnh tật sống trong viện dưỡng lão, ông không còn ríu rít nữa, nhưng không ngừng lặp lại : «Tình yêu sẽ ra sao ?»

Bằng cách đạt được điều mà Milan Kundera định nghĩa là cuộc hôn phối giữa cái thực và cái không thể xảy ra, Hrabal, người ngưỡng mộ Buster Keaton, đã kết hợp sự kỳ quặc và thơ ca, cái hài đen và tri thức vui vẻ (gai savoir), với mục đích công khai là biến thung lũng đầy nước mắt này thành tiếng cười và mời chúng ta «lao đầu vào giữa cánh đồng trọng lực cảm xúc».

Hugo và tiểu thuyết đen

Trong *Các tiểu luận về nghệ thuật tiểu thuyết*, Stevenson lưu ý rằng chính các tác phẩm của Victor Hugo đã đưa cuộc cách mạng văn học do Walter Scott khởi xướng đi xa nhất : «Nhiều đổi mới, chỉ được phác thảo ở nơi khác, đã được đẩy đến những hệ quả cực đoan nhất của chúng.» Chẳng phải từ năm 1823, Hugo đã mơ về một cuốn tiểu thuyết vừa là bi kịch vừa là sử thi, «sinh động nhưng đầy chất thơ, chân thực nhưng mang tính lý tưởng, đúng sự thật nhưng đồ sộ», nói tóm lại là một cuốn tiểu thuyết sẽ khảm Walter Scott vào Homer ? Khi ông sáng tác *Nhà thờ Đức Bà Paris* vào năm 1830, hẳn ông đã có mục tiêu này trong đầu, vì ông chọn đặt hành động vào cuối triều đại Louis XI, năm 1482, nhưng lại dàn dựng những nhân vật không phải là anh hùng hay, trừ một vài ngoại lệ hiếm hoi, là những người đàn ông lừng lẫy. Nhà thờ Đức Bà Paris, «bản giao hưởng đồ sộ bằng đá», thống lĩnh toàn bộ tác phẩm, ám ảnh nó bằng cái mà Stevenson gọi là hiệu ứng ảo ảnh (mirage) : chúng ta mang theo mình cảm giác về một tầm nhìn kiểu Gothic của Paris, về một khu rừng những tháp chuông và tháp canh, về một đám đông xứng đáng với một bức tranh của Bosch.

Xuất bản năm 1831, *Nhà thờ Đức Bà Paris*, được tái bản năm sau với việc bổ sung ba chương, không chỉ bị đánh giá là vô đạo đức, mà còn bị Vatican đưa vào danh mục cấm vì chủ nghĩa chống giáo sĩ. Nếu Sainte-Beuve khen ngợi phong cách của nó, «tinh tế, mạnh mẽ, linh hoạt, đồ sộ, phong phú», thì Balzac chỉ thấy trống rỗng và nhàm chán. Stevenson tiếc rằng những sự thái quá kiểu melodrama (mélodramatiques) đã làm biến dạng một tổng thể phức tạp và đáng ngạc nhiên. Nhưng vận may của cuốn sách là như vậy, ngay từ khi xuất bản, câu chuyện về những thăng trầm của Quasimodo và Esmeralda đã trở thành huyền thoại.

Quasimodo, được đặt tên như vậy bởi vì, là một đứa trẻ bị bỏ rơi, cậu được linh mục trẻ Claude Frollo nhận nuôi vào ngày lễ Quasimodo, ngày lễ sau Lễ Phục Sinh, kỷ niệm thời khắc phục sinh, và cũng bởi vì chột mắt, gù lưng, cậu chỉ là một «gần như» (à peu près), là một loại quái vật một mắt (cyclope) luôn bị chế nhạo. Bị dân thường nhìn với ánh mắt nghi ngờ, cha nuôi và cậu chỉ có lòng sùng đạo dành cho nhà thờ cổ : người đầu tiên, một học giả khắc kỷ, yêu nó vì điều bí ẩn mà nó đặt ra cho trí thông minh, người thứ hai, khập khiễng và dị dạng, vì những sự hài hòa toát ra từ nó. Người rung chuông, vào giờ thức tỉnh của những hồi carillon, cậu biến thành phố thành một dàn nhạc, trong khi, trên

quảng trường nhà thờ, Esmeralda mảnh mai nhảy múa. Ngây thơ và vô tư, cô là nữ hoàng của Sân của những Phép lạ, thành phố của những tên trộm nơi một thế giới «bò sát, lúc nhúc, kỳ ảo» đang ngập tràn. Trong chốn hỗn mang này, nhà thơ và triết gia Gringoire, tác giả của những vở kịch thần bí, giao du với những kẻ cụt chân và những người mù què trước khi kết hôn với cô gái Bohemian một cuộc hôn nhân platon. Nhưng Esmeralda quyến rũ chỉ để mắt tới Phoebus, kẻ quyến rũ, vị đại úy dũng cảm đã cứu cô khi Quasimodo muốn bắt cóc cô. Là đối tượng của mọi sự thèm khát, cô cũng khơi dậy lòng ham muốn nhục dục của Claude Frollo, vị linh mục bị nguyền rủa, tổng phó tư tế bị coi là một pháp sư hắc ám, một «linh hồn phiêu lưu vào tiền sảnh địa ngục». Một âm mưu ám sát, một phiên tòa xét xử tội phù thủy, những tình tiết bất ngờ, những bài luận uyên bác về in ấn và kiến trúc, một kết thúc bi thảm : tất cả, trong *Nhà thờ Đức Bà Paris*, như Stevenson nói, đều mang một sự không thực thô ráp, bởi nghệ thuật Gothic được hồi sinh ở đó.

Marieke Stein, trong ấn bản của Garnier-Flammarion, nhận xét rằng Victor Hugo, bằng cách pha trộn các thể loại, đã đổi mới tiểu thuyết lịch sử, và trình bày cuốn sách như một ẩn dụ : Esmeralda hiện thân cho nhiều hình thức phản kháng - chống lại giáo điều, trật tự, quyền

lực. Adrien Goetz, người viết lời tựa cho ấn bản Folio, được bổ sung nhiều tài liệu, nhấn mạnh các phép ẩn dụ về thí nghiệm giả kim thuật dồi dào trong những trang sách này và chào đón Hugo như một người gỡ mìn, người phục hồi các di tích thời Trung cổ. Stevenson, vừa than phiền rằng một số cảnh chỉ là hàng rẻ tiền, kết luận rằng chúng ta mang ơn Hugo về một bức tranh mới mẻ và đầy ý nghĩa về thân phận con người. Một thiên tài dị dạng, ông không có đối thủ khi nói đến việc nắm bắt độc giả.

Hồi ức về Tử thư Tây Tạng

Với *Tự truyện của cái chết*, nhà thơ Hàn Quốc Kim Hyesoon cũng đã viết một cuốn sách chống lại cái chết - một cuốn sách được hình thành có lẽ để xua đuổi những lỗ hổng nghiệp chướng (fuites tourmenteuses karmiques) đầy dày vò, thứ mà trong Bardo Thödol, Tử thư Tây Tạng, đuổi theo bạn và gieo rắc kinh hoàng.

Những độc giả đã quen thuộc với vũ trụ của Kim Hyesoon, những người không bị các tựa đề như *Kem đánh răng nỗi buồn Kem gương* và *Rác rưởi của mọi quốc gia, hãy đoàn kết lại* ! làm cho chùn bước ; sẽ có dịp lắng nghe giọng nói độc đáo của nữ nhà thơ trào phúng (ironiste) gắn bó đến vậy với việc đảo lộn trật tự tự nhiên của sự vật, của nhà thực nghiệm này, người kiên trì tạo ra một thế giới nơi mọi thứ vỡ vụn, phân tán, nứt nẻ, nơi mọi thứ dường như tan tành, thành nghìn mảnh. Chất hài hước đầy ám ảnh của Kim Hyesoon, sự tiến hóa của cô xuyên thấu dưới những vần thơ đầy lo âu («Alô ? Bạn đã gọi nỗi buồn chưa ? Hay nỗi lo âu, nói tôi nghe / Bạn đã gọi đúng không khí lạnh cho mười hai hồn ma chưa ?»), những lời thú nhận và nguyền rủa của cô («Tôi là nhà vô địch của những lời tạm biệt / Tôi là một thân xác đã tạo ra một đứa trẻ định mệnh cho cái chết / Tôi là một cỗ máy thực hiện phép trừ / Với tôi

bất kỳ ai cũng trở thành bất-kỳ-ai-trừ-đi»), những ẩn dụ tang tóc và những hình ảnh thanh lịch («Những nhà thơ tôi kính trọng vẫn bám vào cái chết bằng dây rốn»), những phát minh ngôn từ, những lời thú nhận gây sửng sốt («Tôi con lợn / Con lợn thích phô trương / Tôi chia sẻ chất thải của mình với độc giả / Chạm vào không gì dịu dàng hơn / Làm ơn treo lơ lửng những gì tôi viết như người ta treo một con lợn»), nỗi ám ảnh của cô về những hồn ma lan tràn như tuyết mùa xuân và trả thù, tất cả ở nơi cơ đánh thức một sự tò mò hoàn toàn không bệnh hoạn, mà tạo ra một sự xáo trộn hiếm khi xảy ra trong đời một người đọc, dù đó là một nhà phê bình khó tính hay không («Xin chào nhà phê bình thân mến, người biến bài thơ của tôi thành thuyền giấy và thả nó trôi trên dòng nước ô uế», cô viết trong *Kem đánh răng nỗi buồn Kem gương*).

«Là nhà thơ, có lẽ là bơi ngược dòng trong đại dương được gọi là Thực tại, hoặc là trôi nổi phía trên nó», cô từng tuyên bố một lần về thơ ca của mình. Và thêm rằng nhà thơ hút lấy nỗi buồn, sự kỳ lạ, sự tàn bạo và cái chết từ thế giới này. Trong *Rác rưởi của mọi quốc gia, hãy đoàn kết lại* !, cô ám chỉ các bài thơ của mình như thứ đã hút tủy của cô, thứ mà cô đã hy sinh bản chất sống của mình, không ngại sử dụng những hình ảnh thấp hèn nhất, cũng như không ngại đi sâu vào tận cùng

của những gì có vẻ gây buồn nôn, ghê tởm.

Tự truyện của cái chết, tập thơ mới nhất của Kim Hyesoon được ra mắt trong một bản tiếng Pháp, nhờ công của Koo Module và Claude Murcia, chắc chắn không dễ dàng hoàn thành, yêu cầu độc giả gợi nhớ lại một số ký ức đọc sách, những ký ức liên quan đến *Tử thư Tây Tạng*.

Cũng như văn bản này viện dẫn con số biểu tượng 49, 49 ngày của Bardo, tức trạng thái trung gian, không chắc chắn, giữa cái chết và sự tái sinh, tập thơ của Kim Hyesoon được cấu thành từ 49 bài thơ, mô tả các sự kiện bên ngoài hoặc những chấn động bên trong trong 49 ngày. Nhà thơ mắc một căn bệnh nghiêm trọng vào thời điểm cô viết những gì giống như một nỗ lực trải nghiệm ba Bardo : Bardo của thời khắc về cái chết, về trải nghiệm Thực tại và về sự tìm kiếm tái sinh. Hãy lấy cô mồ côi của ngày thứ tám. Có lời rằng : «Con lớn lên gọi cái chết là mẹ. / Con uống nước cái chết và đếm những hạt giống cái chết.» Vào ngày thứ mười một, ta biết rằng «sự sinh ra luôn là một cú ngã», «cái chết là một cất cánh bay lên». Ngày thứ hai mươi hai là ngày của Seoul, của cuốn sách của cái chết. Vào ngày thứ bốn mươi hai, «người tình đã chết của em đề nghị một cuộc gặp gỡ. Anh ấy đề nghị một cuộc gặp trong quán

cà phê. Anh ấy đề nghị một cuộc gặp trong nhà vệ sinh. Anh ấy đề nghị một cuộc gặp trong bệnh viện. Anh ấy đề nghị một cuộc gặp ở một đất nước xa lạ…»

Hàn Quốc ma quái của Kim Hyesoon là một vùng đất không của riêng ai. Cái miệng của bóng tối lên tiếng nơi đó có những âm điệu gợi lên một nỗi khiếp sợ nào đó, nhưng người đọc băng qua 49 ngày của trạng thái hoàng hôn như bị mê hoặc bởi cách mà nữ thi sĩ gợi lên sự khốn cùng, sự ô nhục của chúng ta, mà còn cả cái cách kỳ lạ của chúng ta khi vật lộn với cái chết. Bà thực hiện điều đó bằng cách vận dụng sự quyết đoán của mình, và bằng cách cố gắng thoát khỏi sự bất an sâu thẳm mà bà che giấu bằng cách để chúng ta tin rằng những bài thơ của bà chỉ là một nơi chốn bất định, mơ hồ, vô trùng…

Münchhausen khác

Với độc giả tò mò nôn nóng muốn có cuốn *Những cuộc Phiêu lưu của Nam tước Münchhausen* này, nên được khuyên là đừng tin vào những hồi ức mà nhan đề lừa dối này gợi lên, cũng đừng tin vào những dòng chữ ở bìa sau cuốn sách, ca ngợi những tình tiết ly kỳ hấp dẫn, nhưng lại liên quan đến một nhân vật khác. Nhân vật Münchhausen mà chúng ta đối mặt trong những trang sách này không phải là tay khoe khoang lừng danh và đầy màu sắc, anh hùng trong bộ phim của Terry Gilliam, và người Đức Gottfried August Bürger, được Nerval ngưỡng mộ vì bài ballade Lénore của ông, đã trở thành, ngay từ năm 1786, sứ giả của nhân vật này, cho mượn ngòi bút của mình suốt một câu chuyện hấp dẫn (*Những cuộc Phiêu lưu của Nam tước Münchhausen*, do Théophile Gautier con dịch, nhà xuất bản Corti), và cho phép nhân vật này hoan hỉ ca tụng sự khéo léo và những chiến công của mình, nay đã thành huyền thoại.

Cuốn tiểu thuyết này là của Karl-Lebrecht Immermann, một thẩm phán và nhà văn, ít được biết đến ngay tại quê nhà, bên kia bờ sông Rhine. Sinh ra sau Jean-Paul Richter chừng ba mươi năm, vào năm 1796, ông đáng lẽ có thể đòi quyền thừa kế di sản tinh thần của người sau, dù không đi lại trong vùng nước của những «kẻ

mô phỏng» (ông đã đặt tên như vậy cho một tác phẩm của mình). Say mê những chủ đề đa dạng nhất, ông đã cố gắng làm sáng tỏ những bí ẩn của Tristan và Iseult thì cái chết cướp mất ông, vào năm 1840. Vài tháng trước đó, ông đã xuất bản một «Câu chuyện theo kiểu arabesque», cuốn *Münchhausen khác* này, mà nhân vật chính là cháu trai của tay Khoe khoang vinh quang. Ông nội đáng ngại này, ngay từ đầu đã bị coi là «một cái túi đựng đầy dối trá chưa từng có», chỉ được nhắc đến đôi chỗ, và nếu độc giả mong tìm thấy một phiên bản của tay vênh váo lập dị nơi hậu duệ của ông ta, thì rất có thể sẽ thất vọng. Chàng Münchhausen trẻ tuổi không lên đường tìm kiếm những cuộc phiêu lưu trên đất liền và trên biển, mà chất vấn gia phả của mình để đi tìm kiếm chính mình. Tác giả của câu chuyện về một sự khai tâm và một sự giáo dục tình cảm này đã thêm vào một nốt hoang đường : ông cảnh báo chúng ta rằng người đóng sách đã xét thấy tốt nên đảo lộn bố cục của tác phẩm, để gieo rắc sự hỗn loạn trong đó, bởi vì, ông ta tuyên bố, thời của «phong cách giảo hoạt» đã qua rồi, cần phải «đánh lên tiếng trống tam-tam», «dùng đến những quãng năm giả và những thứ âm thanh chói tai nhất, nếu người ta muốn ‘nắm bắt’».

Mời gọi Sterne và Swift làm nhân chứng, rắc những câu châm ngôn lên các vị thánh của những người đương thời, Karl-Lebrecht Immermann trộn lẫn những trích đoạn nhật ký, những mẩu thơ châm biếm và những mảnh tự thú : bức khảm này vẽ nên chân dung kinh ngạc của một «kẻ dò xét con tim», cũng quan tâm đến việc chân thực như tổ tiên lừng lẫy của mình đã tỏ ra khéo léo trong việc thêu dệt.

Những kẻ canh chừng Đêm Tận Thế

Panait Istrati, kẻ lang thang đó, người anh em của Charlot, kẻ trốn vé đó, thường hành động một mình nhưng, dù khao khát thu mình trong cô độc đến đâu, anh cũng «bị phó mặc» cho người khác, kẻ mà coi tình bạn và cuộc phiêu lưu như những phương thuốc chống lại «loài người-gián muốn mài mòn tất cả». «Kẻ khao khát sống» như anh muốn trở thành một người kể chuyện ca ngợi Romania huyền thoại, mà còn cả những giá trị nhất định : tình huynh đệ, tình bạn, công lý, chủ nghĩa anh hùng, sự bảo vệ «những kẻ bị đời nghiền nát».

Chính niềm đam mê con người này đã đưa Istrati đến với những tình bạn : với Mikhail, người đầy tớ của một tiệm bánh ngọt, «kẻ vô lại đáng ngờ», với thợ đóng giày Ionesco, người đón tiếp anh mỗi lần anh ghé qua Paris, mà còn với Nikos Kazantzakis, bạn đồng hành của anh trong chuyến đi tới Liên Xô, khi anh được chính phủ mời. Nhưng tình bạn sóng gió nhất, cũng là màu mỡ nhất, là tình bạn gắn anh với Romain Rolland, người mà, trong những năm giữa hai cuộc chiến, bằng sách vở và lập trường của mình, là một thứ lương tâm châu Âu. Dấu vết của tình bạn này được lưu giữ trong một cuộc trao đổi thư từ kéo dài từ 1919 đến 1935, năm Istrati qua đời, ở tuổi năm mươi.

Nhờ công của Daniel Lérault và Jean Rière, việc xuất bản những bức thư mà hai nhà văn trao đổi cho phép ta hình dung về vai trò của Romain Rolland trong quá trình hình thành tác phẩm của Istrati, Rolland cuối cùng đã nói với Istrati : «Tôi không chờ đợi từ anh những bức thư sôi nổi, tôi chờ đợi từ anh những tác phẩm. Chúng ta sinh ra là để sáng tác. Hãy hiện thực hóa tác phẩm, bền vững hơn anh, cốt yếu hơn anh, mà anh là cái vỏ. Romain Rolland, ngay từ đầu, đã tự giao nhiệm vụ làm người cố vấn. Cuộc trao đổi thư từ đã bắt đầu một cách kịch tính : Istrati, người nói và viết tiếng Pháp còn rất kém, đã gửi cho Rolland một bức thư tuyệt vọng, càng xúc động hơn vì ở nhiều chỗ còn sai sót : «Một người sắp chết cầu xin ngài lắng nghe lời thú tội của anh ta. Tôi không biết ngôn ngữ của ngài và điều đó có lẽ làm phiền ngài. Nhưng ngài quan tâm đến cuộc sống, và đó là lý do tại sao tôi tìm đến ngài.» Anh ta nói mình đang trôi dạt trên biển khổ đau bão tố : «anh ta sắp chết, không phải vì thân thể suy yếu, mà vì niềm tin bị lung lay». Istrati vừa đọc *Jean-Christophe*. Bị mê hoặc bởi cuốn tiểu thuyết này, anh, kẻ mà tự thú, từ thời niên thiếu đã có những «cuộc đọc điên cuồng», đã quyết định vượt bước và gửi thư tâm sự với Rolland.

Sau nhiều tình tiết ly kỳ, bức thư cuối cùng cũng đến tay người nhận, người sẽ trở thành «điểm phương hướng duy nhất» mà suy nghĩ của Istrati không ngừng hướng về. Kẻ tự nhận là nô lệ của từ ngữ trau chuốt và dấu phẩy không được thiếu đó đã tìm thấy sự hỗ trợ trong những bức thư của Rolland : người sau đảm bảo với anh rằng anh có năng khiếu về văn phong. Anh thậm chí sẽ khẳng định rằng người cố vấn của mình đã khiến anh được sinh ra lần thứ hai, tình bạn của ông đã cứu anh khỏi một cái chết lần thứ hai.

Những bức thư của Rolland có tác dụng như một liều thuốc tiên. Istrati viết *Kyra Kyralina*, rồi tiếp theo sẽ là những tác phẩm về các haiduc («Haiduc, Istrati nói, là những thanh niên nổi loạn chống lại áp bức ở Romania, thời bị Thổ Nhĩ Kỳ và Hy Lạp chiếm đóng»), mà còn cả *Cây kế ở Baragan*, tác phẩm khiến anh nhận được lời đánh giá này từ Rolland : «Có cả nhựa sống và lửa của đất đai, trong đó.» Những lời khích lệ của người cố vấn đã đơm hoa kết trái : «Hãy đập tan cái thứ văn chương của những kẻ gần đất xa trời đó đi !» Rolland thốt lên, trong khi Istrati nuôi dưỡng những suy nghĩ dày vò : sự do dự của anh giữa vẻ đẹp và thảm họa của cuộc sống.

Nếu Panait Istrati nghĩ rằng số phận của mình là luôn ca hát về những cơn co thắt của cơn đói, những đêm lạnh giá và không nơi trú ngụ dưới các vì sao, nếu anh tự định nghĩa mình là anh em của những kẻ bị trục xuất và những người xa lạ, nếu anh hiện thân, theo cách diễn đạt của Jean Paulhan, một chủ nghĩa lãng mạn cách mạng nào đó, thì anh cũng cảnh giác với mọi giáo điều, giữ mình khỏi việc trở thành «tiếng chuông rạn nứt của một ý tưởng».

Về phía ngọn lửa khác, cuốn sách anh xuất bản ngay sau chuyến đi tới Liên Xô, đã khiến Istrati bị một bộ phận trí thức cộng sản săn đuổi. Những trích đoạn của tiểu luận, đăng trên NRF, suýt nữa đã gây ra một sự đổ vỡ hoàn toàn trong tình bạn giữa Istrati và Rolland : «Không có gì, người sau phẫn nộ, trong số những gì đã được viết chống lại nước Nga từ mười năm nay bởi những kẻ thù tồi tệ nhất của nó, đã gây tổn hại cho nó nhiều như những trang của anh sẽ gây ra.» Ông khuyên anh rút khỏi hành động chính trị, hãy là một người ca ngợi những đam mê của mình để phục vụ tốt hơn «sự nghiệp lớn lao của nhân loại biết yêu thương và đau khổ».

Hai người viết thư cuối cùng đã nối lại sợi dây gần như đã đứt của cuộc trao đổi, nhưng sự ấm áp trong giọng điệu, sự sôi nổi, không còn nữa. Istrati, ốm yếu, ngày càng cay đắng, chữa bệnh ở Romania. Anh bám víu vào hy vọng giữ được tình bạn này : «Cuộc sống của tôi lại có chút ý nghĩa kể từ khi tôi tìm lại được ngài, bất chấp tất cả những gì chia cách chúng ta.»

Ngày nay, Romain Rolland không còn được đọc nhiều nữa, và sách của Istrati lại tìm thấy những độc giả say mê : chỉ cần đắm mình vào tiểu sử của Jacques Baujard, *Panait Istrati. Tình bạn lang thang*, trong những truyện tranh của Colo hoặc của Baujard và Simon Géliot, *Codine*. Vào chòm sao những người ngưỡng mộ này, cần phải thêm tên của Hiệp hội những người bạn của Panait Istrati, nơi xuất bản một bản tin có tên *Le Haidouc*, hoặc tên của Boris Pahor, chẳng hạn, người trong *Cánh cổng vàng*, đã nhắc đến Istrati và Romania.

Tác giả của *Trình bày về những haïdouc*, hơn tám mươi năm sau khi qua đời, do đó xuất hiện không chỉ như «nhà thơ của những kẻ lang thang và những mảnh vỡ», theo cách nói của Claudio Magris, mà còn như người truyền bá của những kẻ không khuất phục. Thông qua cuộc trao đổi thư từ này, người đọc cũng chứng

kiến sự ra đời của một nhà văn và gặp gỡ một «người chèo đò trên dòng sông đam mê» kẻ tự nhận đã nhúng ngòi bút của mình vào máu của cuộc nổi dậy.

Cuộc đào thoát đẹp đẽ

Có nhiều nhà văn Romania đã chọn tiếng Pháp làm ngôn ngữ viết mà sách của họ đã đồng hành cùng tôi : Cioran, Benjamin Fondane, Ionesco, Chérasim Luca, Isidore Isou, và cuối cùng là Panait Istrati. Trong số tất cả những kẻ đào ngũ này, chỉ có người sau cùng trở thành người ca ngợi Romania. Cioran đã thừa nhận một lần, nói về vùng đất quê hương mình, rằng ông đỏ mặt vì thuộc về một «tập thể của những kẻ bại trận». Có lẽ không có nhà văn nào đối lập với Cioran hơn Istrati, kẻ mà, khi tự nhận mình là «kẻ bại trận», trong *Về phía ngọn lửa khác*, là để nói rõ rằng «bại trận là tất cả những người đàn ông thấy mình ở cuối đời trong sự bất đồng tình cảm với những người tốt nhất đồng loại của họ». Bại trận, đúng vậy, nhưng không cam chịu, theo lời Benjamin Fondane, và luôn luôn nổi loạn.

Kẻ nào ngày nay đọc lại các tác phẩm của Istrati không thể không bị ấn tượng bởi giọng điệu tự do hoàn toàn mà kẻ trốn chạy vĩnh viễn này sử dụng để kể lại hàng ngàn lẻ một cuộc phiêu lưu của mình ở quê hương cũng như ở Phương Đông hay ở Liên Xô cũ. Panait Istrati tinh thông nghệ thuật đào tẩu và với một thứ nhiệt huyết trẻ trung mà gần như suốt cuộc đời anh đã đồng thời ca hát niềm vui thích được «dính líu đến tất

cả những gì là con người» và niềm vui được là một «con chim du lịch».

Với kẻ không thể hòa giải này, người lấy làm vinh dự khi không đi theo con đường chung và khăng khăng tự giáo dục mình bằng cách «lục lọi trong cuốn sách lớn của cuộc sống : trái tim của Con Người», điều cốt yếu là thực hành nghệ thuật bỏ trốn và chạy trốn khỏi bất cứ thứ gì giống như một cái ách.

Sự lạc chỗ, cả về thể chất lẫn tinh thần, là điều không thể thiếu đối với anh để luôn luôn ngạc nhiên, bối rối, say mê, quá nhiệt tình. Những cuộc lang thang của anh đã dẫn anh đến khắp nơi nơi anh có thể trở thành người quan sát những kẻ bị lột da sống, trở thành người kể chuyện về những cuộc đời méo mó, và do đó là nhân chứng của thế kỷ của mình.

Anh ca ngợi tình huynh đệ, tình bạn, tình yêu công lý, sự bảo vệ người yếu thế và kẻ bị ruồng bỏ. Anh hiện thân, dù không muốn, kẻ luôn muốn sống trong sự bất đồng với tất cả và không là phát ngôn viên của ai, một chủ nghĩa nhân văn nhất định mà người ta giờ đây, tám mươi năm sau khi anh mất, không thể tham chiếu đến mà không bị gán cho là tư tưởng đúng đắn sáo rỗng. Đọc lại Istrati, trong thời điểm những kẻ nhạo báng giận dữ tấn công những người ủng hộ chủ nghĩa nhân

văn đó, không chỉ là chủ trương một nền văn học nơi lấn át một tầm nhìn Prometheus, mà còn là một hành động kháng cự.

Những cư dân của màn đêm

Năm 1972, lấy cảm hứng từ một vụ việc xảy ra hai mươi năm trước đó, Arturo Ripstein đã thực hiện một bộ phim, *Lâu đài Thuần khiết*, nơi một người cha cuồng tín giam giữ vợ và con cái của mình trong một ngôi nhà hoàn toàn đóng kín với thế giới, nghĩ rằng, được giữ trong một kiểu cách ly nào đó, họ sẽ tránh được những ô uế từ bên ngoài và giữ được sự trong trắng nguyên thủy của mình nguyên vẹn. Con cháu của hắn do đó đã lớn lên mà không biết gì về cuộc sống bên ngoài. Josef Fritzl, nhân vật của Régis Jauffret trong Claustria, không không có điểm tương đồng với cai ngục lo lắng cho hạnh phúc gia đình này. Tin chắc mình là một «gã tốt» và hành động như một người cha yêu thương, Fritzl, một cư dân của Amstetten, «một lỗ xám của Hạ Áo», đã giam giữ con gái mình, Angelika, trong một hầm tầng suốt hai mươi tư năm và khiến cô sinh bảy đứa con. Ý định đầu tiên của hắn là bảo vệ cô khỏi những sự đồi bại và hiểm nguy của ma túy. Với tư cách là tộc trưởng, hắn bạo ngược những người xung quanh, là nỗi kinh hoàng của những người ở nhà thổ, hành hung vợ mình, người mà hắn khiến tin, sau khi đã xích con gái họ dưới tầng hầm, rằng cô đã bỏ đi theo một giáo phái.

Josef Fritzl đã thực sự tồn tại, báo chí quốc tế đã kể lại tỉ mỉ nỗi thống khổ của con gái hắn, được phát hiện vào năm 2008. Khi một nhà văn chộp lấy một vụ việc để biến nó thành chất liệu cho một tác phẩm hư cấu, anh ta thường bị nghi ngờ là tâng bốc chứng voyeurism (thích nhìn trộm) của độc giả, những kẻ thèm khát các chi tiết ghê tởm, bị mê hoặc bởi những gì không lành mạnh và bệnh hoạn, hoặc bằng lòng với một bức ảnh chụp hiện thực, mà không đưa ra một sự phản ánh ngầm cho phép chúng ta giữ khoảng cách với những sự kiện kinh hoàng được kể lại, và rút ra một trong những bài học khiến chúng ta yên tâm : bị đặt vào vị trí khó chịu của kẻ xem rùng mình kinh hãi, chúng ta tự nhủ rằng thứ gì đó mang tính nhân bản trong chúng ta sẽ ngăn chúng ta tự hạ mình xuống ngang hàng với thú vật và rằng chúng ta không hề có những ham muốn đã làm hư hỏng những kẻ giết người hàng loạt hay những kẻ hiếp dâm.

Bằng cách đắm mình vào địa ngục của một người phụ nữ trẻ bị khủng bố và hành hạ trong hơn hai thập kỷ bởi cha cô, một người đàn ông tầm thường, chỉ quan tâm đến tương lai các khoản đầu tư tài chính của mình, theo các bác sĩ tâm thần, Régis Jauffret đã tránh được cái bẫy chỉ kêu gọi sự đồng cảm đáng ngờ, trước hết ông là một tiểu thuyết gia từ trước đến nay vẫn luôn tránh làm thầy

dạy đạo đức và đã hé lộ cho chúng ta thấy những gì tăm tối nhất trong mỗi người, dù đó là sự điên rồ dịu dàng hay bạo lực giết người nhất. Ông làm sáng tỏ những gì còn ẩn khuất trong bóng tối, ông triển khai mọi nguồn lực trí tưởng tượng của mình để, như ông nói trong lời nói đầu của *Sévère*, nhào nặn hiện thực, kéo căng nó đến mức đứt gãy, thậm chí làm giả mạo nó nếu cần.

Vài năm nữa, khi câu chuyện về thời gian bị giam cầm dài trong hầm tối không còn hiện lên gì khác ngoài một câu chuyện «sáo rỗng» mà các nhân vật theo thời gian dường như «cũng kỳ ảo như những nhân vật trong truyện cổ Grimm», thì sẽ vẫn còn đó cuốn tiểu thuyết của Régis Jauffret, người đã tái tạo từng chút một cuộc sống hàng ngày của người mà ông đặt tên lại là Angelika, đầy lo âu khi cha cô không mang thức ăn xuống, đau lòng khi ông ta mang đi một đứa con của cô để đưa chúng đến với bà nội, và nói với bà rằng ông ta tìm thấy đứa bé trước cửa nhà, gần như biết ơn khi ông ta tỏ ra một chút tử tế, phát điên vì lo lắng khi một trong các con trai cô bị ốm, chỉ có chiếc tivi làm liên kết với thế giới «bên trên», ghi lại trong nhật ký của mình những hành vi ngược đãi cô phải chịu, những hình phạt mà kẻ tra tấn cô áp dụng bằng cách cắt nước và cắt điện, bị nỗi sợ hao mòn và bị ruồng bỏ ám ảnh, «bị bỏ rơi trong cái lỗ này như một trong những cung tần thất sủng mà các

vị sultan để chết mòn trong ngôi mộ của họ».

Khi vụ việc vỡ lở, những người thuê nhà của Fritzl tuyên bố chưa bao giờ nghe thấy tiếng hét vang lên từ «cái hang địa ngục», và không một ai, từ luật sư khát khao vinh quang đến viên cảnh sát muốn đàm phán với giới truyền thông để bán với giá cao những thông tin mình nắm giữ, ngần ngại trước khả năng khai thác vì lợi ích cá nhân tội ác chưa từng có trong biên niên sử tư pháp này, thứ khiến các nhà lập pháp bối rối, không biết phải viện dẫn sắc lệnh nào để kết tội thủ phạm. Fritzl, hài lòng vì trở thành ngôi sao và luôn có một cái nhìn idyll về cái hầm ngầm, nơi ông ta đã tỏ lòng tốt đến mức mang xuống một con chim trong lồng để nó giải trí cho những con người bé nhỏ dưới đó, không thấy có gì bất tiện khi luật sư biện hộ của mình trình bày ông ta như một «người cha độc đáo» và khẳng định trước các nhà báo rằng ở Áo, loạn luân chỉ là một tội lỗi nhỏ, rằng con gái đôi khi là người quyến rũ cha mình. Được giải phóng, chính Angelika cũng tìm cách kiếm lợi nhuận từ thời gian sống trong hầm. Một «thứ du lịch ám ảnh» phát triển xung quanh khu vực, đến mức Fritzl dự tính đấu giá những đêm ngủ trong nhà mình.

Régis Jauffret đã tiến hành những cuộc điều tra dài, chất vấn các nhân chứng né tránh, thăm những nơi đã là hiện trường của bi kịch kiểu Dante này, nhưng trước hết ông làm công việc của một tiểu thuyết gia, mà không có sự khoan dung của kẻ thỏa thích kể lại điều không thể nói ra. Ông mô tả các sự kiện với sự chính xác của một nhà điều tra chuyên lần theo những gì ẩn giấu dưới vẻ bề ngoài, sự lạnh lùng của một nhà giải phẫu học về mối quan hệ giữa đao phủ và nạn nhân của hắn, và tài năng của một nhà văn không nhượng bộ trước cám dỗ tự đặt mình làm thẩm phán.

Bí ẩn của nguồn gốc

Walter Benjamin xếp ông, bên cạnh Kleist và Hölderlin, trong số những người đương thời vĩ đại mà Goethe cố chấp phớt lờ thiên tài : Jean Paul dù sao cũng đã không bỏ lỡ, sau một thời gian lưu trú tại Weimar, để thể hiện, qua những ám chỉ trong tác phẩm của mình, mức độ ông bị ảnh hưởng bởi tác giả của *Nỗi đau của chàng Werther*. Nếu ông trở thành, sau khi xuất bản *Hespérus* (1795), một nhà văn được sùng bái, thì không phải lúc nào các nhà lãng mạn Đức đầu tiên cũng tìm thấy tiếng vang trong những tác phẩm kỳ quặc của ông: Karl Philipp Moritz bị khuất phục, nhưng August Wilhelm von Schlegel bày tỏ sự dè dặt, chỉ giữ lại từ ba cuốn tiểu thuyết lớn của ông mỗi *Sidenkäs* (1796, bản dịch tiếng Pháp của P. Jalabert, nhà xuất bản Aubier-Montaigne, 1963), mà thiệt thòi cho Titan, vốn phải xuất bản năm 1803, cũng như *Hespérus*, bị đánh giá là khoe khoang. Johann Paul Friedrich Richter, người đã chọn, khi gia nhập «giới viết lách», để gọi mình là Jean Paul, có lẽ để tưởng nhớ Jean-Jacques nổi tiếng, người mà ông ngưỡng mộ tác phẩm *Nàng Héloïse mới*, dù vậy rất sớm đã nhận được sự ủng hộ của một tinh thần vốn không nổi tiếng vì những lập trường vội vàng: Lichtenberg. Chắc chắn bị thu hút bởi vũ trụ nghịch lý của người thừa kế trẻ tuổi của Swift, người thợ chạm

khắc châm ngôn đã nghe thấy ở Jean Paul một giọng nói đến từ nơi khác.

Được phong tước như vậy, nhưng tiếp tục đồng thời khơi dậy sự nhiệt tình và một sự quan tâm thận trọng, Jean Paul đã làm cuộc cách mạng trong văn chương Đức, để lại, khi qua đời, năm 1825 - ông sáu mươi hai tuổi -, một tác phẩm mà Robert Schumann đã nắm lấy với nhiệt thành của một môn đệ, chắc chắn rằng, nếu nhân loại noi theo gương ông và đọc vị thầy này, «nó sẽ trở nên tốt hơn, đồng thời thấy mình bất hạnh hơn». Nước Pháp cũng đã nhiệt thành với người đã biết thể hiện rất tốt sự trào dâng của giấc mơ vào đời sống thực. Bà de Staël, quên rằng một nhân vật của Jean Paul, Albaro trong Titan, đã chối bỏ «tính bằng phẳng hoàn toàn kiểu Pháp trong triết học của mình», đã cho đọc, trong *Nước Đức*, một giấc mơ từ *Sielenkäs* khiến Balzac mê mẩn đến mức ông nhắc đến nó, liên quan đến Ursule Mirouet, đồng thời ca ngợi «thiên tài kỳ lạ» này từ bên kia bờ sông Rhine. Nerval dịch năm 1830 hai văn bản của Jean Paul, trong đó có «Nguyệt thực» (bản dịch mà Armel Guerne đã lấy lại khi xuất bản tuyển tập của mình dành cho các nhà lãng mạn Đức). Mười bốn năm sau, trong một bức thư gửi Franz Liszt, Gérard Labrunie thông báo rằng ông đã viết một «tiểu thuyết-thị kiến theo kiểu Jean Paul : *Aurélia*.

Ảnh hưởng của tác giả *Hespérus* kéo dài suốt thế kỷ XIX, cho đến khi một kẻ gây rối, vốn quen phát biểu một cách dứt khoát, cất lên một giọng điệu không hòa hợp : Nietzsche, người ta biết đến niềm đam mê với Sterne, người mà Jean Paul thường được so sánh, đã trách, trong *Con người, quá con người*, rằng Jean Paul giỏi về đủ thứ mánh khóe, nhưng không có chút nghệ thuật nào, trước khi đánh một đòn chí tử : «con người tốt bụng và mềm yếu, ông ta không kém phần là một định mệnh - một định mệnh trong áo choàng tắm». Được đưa ra năm 1880, nhận định này, cộng với những thăng trầm của vinh quang thời hậu thế, đã khiến người mà cuộc sống bình lặng gần Bayreuth không được đăng quang, như của Hölderlin, bằng sự điên rồ, hay như của Kleist, bằng tự sát, rơi vào quên lãng, và như vậy tước đi của ông ánh sáng đen của hoàng tử bị nguyền rủa.

Tuy nhiên, chủ nghĩa siêu thực Pháp đã khai quật ông lên, nhờ những bản dịch mà Albert Béguin đã thực hiện, năm 1930 cho nhà xuất bản Stock, của *Jubilé* và đặc biệt là *Hespérus*. Béguin đã bị ấn tượng, khi đọc Balzac ở tuổi thanh niên, bởi sự tham chiếu đến tác giả kỳ lạ này, người đã chọn lấy một tên kép làm bút danh. Jean Paul đã từng khiến ông nghĩ, như ông đã thổ lộ trong *Linh hồn lãng mạn và giấc mơ*, đến «một nhà phù thủy phương Đông hay Scandinavia nào đó». Và ông

thêm : «Không dám hỏi han về ông lúc đó, tôi mơ hồ hy vọng từ sinh thể không tên này những bài giảng mà tôi cho là dành riêng cho những giai đoạn tối cao của sự khai tâm vào tri thức nhân loại.» Một thời gian dài ở Đức và sự cộng tác với Edmond Jaloux, người chú tâm làm độc giả quan tâm đến truyện của Hoffmann, đã dẫn đến sự hoàn thành công trình cứu rỗi công cộng này: mời những người tò mò đắm mình vào vũ trụ mộng mơ của Jean Paul, mà Béguin cũng xuất bản một *Tuyển tập những giấc mơ*. Ngay cả khi người đã ký tên những cuốn tiểu thuyết vô song như *Hespérus, Sielenkäs* và *Titan*, không còn được đọc ngoài những người được khai sáng, vai trò kẻ đào tẩu của văn chương đã đánh dấu những *số ít hạnh phúc* đã trốn thoát cùng ông : những nhà văn khác nhau như Hesse, Mandiargues và Svevo không thoát khỏi ảnh hưởng ngầm của ông. Và Thomas Bernhard, trong *Sự diệt vong*, đã cung cấp như hành trang cho một nhân vật của mình cuốn *Sielenkäs*, bên cạnh một cuốn sách của Musil, một cuốn khác của Broch và *Vụ án* của Kafka.

«Không gì làm tôi xúc động hơn ngài Jean Paul. Ông ấy ngồi vào bàn và, qua sách của mình, đã làm hư hỏng và biến đổi tôi. Giờ đây, tôi tự bốc cháy», Jean Paul sôi nổi sẵn sàng thừa nhận, người trước khi cống hiến cho tiểu thuyết, đã đóng *vai ác quỷ xuất hiện từ cỗ máy*

bằng cách sản xuất các tác phẩm châm biếm, mà ông hy vọng sẽ cứu mẹ mình, một góa phụ có quá nhiều miệng ăn, thoát khỏi cảnh nghèo khó vật chất. Tuy nhiên, ông bắt đầu bằng việc phác thảo, năm mười tám tuổi, vào năm 1781, một cuốn tiểu thuyết ngắn dưới dạng thư tín chưa được dịch sang tiếng Pháp cho đến nay, *Abélard và Héloïse*, mà sau này ông có cái nhìn nghiêm khắc, quyết định rằng tác phẩm, bất chấp một số vẻ đẹp phong cách, là một sự bắt chước tồi của Goethe. Sau khi học thần học ở Leipzig, ông không có lựa chọn nào khác, để thoát khỏi cảnh túng thiếu, là trở thành gia sư. Ông sẽ, trong các tác phẩm của mình, thường xuyên trở lại vị trí mà ông đã từng đảm nhiệm, mô tả người gia sư, trong *Lô vô hình*, *tiểu thuyết giáo dục* đầu tiên của ông (1792), như một «sinh thể phi lý, quá mềm dẻo và quá cứng nhắc, giáo điều và nhút nhát». Cuộc sống buồn tẻ ông dẫn dắt ở Hof khi hành nghề đã dẫn ông đến chỗ mài sắc tinh thần mình bằng vũ khí của sự châm biếm. Như một cách tri ân Erasmus, tác phẩm *Ca ngợi Sự ngu ngốc* của ông, với sự hóm hỉnh lấp lánh, đã nhắc lại làm thế nào vị thần này luôn phục vụ phụ nữ và các vị vua, đồng thời là đồng minh chắc chắn nhất của những đầu óc biết suy nghĩ và những người thuyết giáo. Các văn bản khác, cùng loại, đã xuất hiện, trong đó kỳ lạ nhất có lẽ là «Đám tang sống của tôi», phác thảo của những gì

sẽ thành hình trong *Siebenkäs*, nơi Thiên thần của sự kỳ quái đến thăm Ác quỷ của sự chóng mặt bản sắc.

Để ông thực sự hướng đến tiểu thuyết, Jean Paul cần trải qua một kinh nghiệm, mà ông xác định chính xác vào ngày 15 tháng 11 năm 1790 : ông đối mặt và vượt qua ý nghĩ về cái chết. Thần Chết (La Faucheuse) đã lượn lờ trong vòng thân cận của ông. Một trong những người anh em của ông đã tự sát, một người bạn thân vừa biến mất. Nỗi ám ảnh về cái chết không còn rời bỏ ông, nhuốm màu tang tóc lên nhiều trang viết của ông. *Lô vô hình*, mà phụ đề, *Những xác ướp*, nói lên đủ nỗi ám ảnh này, có lẽ, cùng với *Titan*, là cuốn tiểu thuyết nơi cuộc chiến với hư vô thể hiện khốc liệt nhất, bởi cái chết là «màn đêm lớn đó tiến về phía ngươi không ngừng nghỉ, gần hơn một giờ mỗi giờ, chắc chắn sẽ quật ngã ngươi, phù du, trong khi ngươi bay lượn trong tia nắng cuối cùng hay trong ánh sáng hoàng hôn». *Hespérus*, cũng là, theo cách của nó, một memento mori, biết cách nhắc nhở giờ khắc cuối cùng : «Con người ở trần gian chỉ có hai phút rưỡi : một để mỉm cười, một để thở dài, và nửa phút để yêu ; bởi giữa phút đó hắn chết.»

Khi tiến đến bờ bên kia của Syx, Jean Paul đã vượt sông Rubicon : ông sẽ thể hiện trọn vẹn sự độc đáo của mình trong tiểu thuyết, thứ mà ông định nghĩa như một

«bách khoa toàn thư bằng thơ». *Lô vô hình, Hespérus, Siebenkäs, Titan*, không quên *Cuộc đời của Quintus Fixlein* kể lại câu chuyện về một mục sư, *Jubilé*, lấy bối cảnh một nhà xứ, *Cuộc đời của Fibel*, tiểu sử hư cấu về một tác giả niên giám : tất cả những cuốn sách nơi tinh thần du mục này, say mê sự hài hòa đồng thời chú ý đến những gì trong ông khao khát sự đảo lộn, đã tiết lộ cho người phàm tục rằng Giấc Mơ là một cuộc sống thứ hai. Những tình tiết không thể tin được này, được dệt nên từ sự tỉnh lược, ẩn ý, lan man, châm ngôn và cách ngôn mà tác giả, trong *Titan*, trình bày như những sự bức hại độc giả, tuôn trào từ ngòi bút của một phù thủy ngôn từ, người không coi trọng gì hơn «thủy ngân sống hài hước». Chất hài hước, thứ «sự cao cả bị đảo ngược» này, như chính ông nói, thứ «cuộc nổi loạn tối cao của tinh thần» này, như một trong những người ngưỡng mộ ông, André Breton, sẽ định nghĩa, thấm đẫm những câu chuyện nơi tác giả thường hiện diện, thậm chí đôi khi tự mời mình như một nhân vật. Hespérus không ngoại lệ, vì Jean Paul, dù không xuất hiện, được nhắc đến, dưới tên Monsieur, như một trong những người con bị truy tìm, trước khi tự tiết lộ ở cuối sách như người ghi chép biên niên của câu chuyện giàu bất ngờ này. Các phụ lục của *Titan*, nơi ông tham gia trò chơi cadavre exquis - «Trò chơi thì vô tận, sự nghiêm túc thì không», đủ

để thuyết phục rằng Jean Paul, bị ám ảnh bởi con quỷ của Witz (sự hóm hỉnh thông thái), thứ muối attique của người German, không bao giờ ngần ngại trang bị cho những phong cảnh tiểu thuyết của mình những gì ông gọi là «con tàu của những kẻ điên» (nefs de fous) và «những lâu đài mê hoặc» (châteaux enchantés) của mình. Ông tự trình bày mình ít như một tiểu thuyết gia hơn là một nhà viết tiểu sử, và người nắm giữ biên niên sử của những cuộc đời này, khiêm nhường hoặc bị chi phối bởi sự kiêu ngạo (hybris), đã tiết lộ bí mật nghệ thuật của mình : «Nhà thơ đích thực, khi viết, chỉ là người nghe, không phải là chủ nhân của các tính cách của mình, nghĩa là ông ta không soạn đối thoại bằng cách khâu nối các lời đáp lại, theo một phong cách học của tâm hồn mà ông đã học được một cách khó nhọc ; mà, như trong giấc mơ, ông ta nhìn họ hành động, hoàn toàn sống động, và ông ta lắng nghe họ.»

Đó chắc hẳn là điều mang lại cho các tiểu thuyết của ông sự gần gũi với truyện cổ tích - «Về cơ bản, một câu chuyện cổ tích giống như một giấc mơ», Novalis nói. Sách của Jean Paul là những cuộc hành trình đến vùng đất tuổi thơ, thiên đường đó mà mọi sự trở về đều «bị cấm bởi tuổi tác, bởi thanh kiếm lấp lánh và sắc bén của kinh nghiệm». Do đó là sự tìm kiếm dai dẳng, được thể hiện trong *Lô vô hình*, những linh hồn cao cả đó, những

người được phân biệt bởi «nhu cầu thoát khỏi trái đất, cảm giác về sự phù phiếm của mọi hành động trần thế, về sự không tương thích tồn tại giữa trái tim chúng ta và nơi chúng ta cư ngụ, khuôn mặt nâng cao phía trên bụi rậm rối rắm và những mồi nhử đáng ghét của đất đai chúng ta, mong muốn được chết, ánh mắt cố định phía sau những đám mây». Muốn trốn thoát khỏi nhà tù chật hẹp của hiện thực, Jean Paul đã chất vấn, gần như trong mỗi tác phẩm của mình, bí ẩn của nguồn gốc. Quyền làm cha là một ảo tưởng. Những câu chuyện khai tâm tiết lộ sự khám phá, bởi các nhân vật, sự thật về nguồn gốc của mỗi người. Hespérus là ví dụ rực rỡ nhất, nơi tác giả chơi một trò thay thế không mệt mỏi : ai là con của ai ? Câu hỏi không chỉ thuộc về «tiểu thuyết gia đình», nó mang tính tinh thần : sự mặc khải tối hậu xác định một tầm nhìn, ở Jean Paul, là tầm nhìn của Đứa trẻ bị bỏ rơi, điều dẫn dắt ông tạo ra một thế giới khác hoặc, như Marthe Robert nói trong *Tiểu thuyết về nguồn gốc và nguồn gốc của tiểu thuyết*, để «thách thức sự thật». Mạnh mẽ nhờ niềm kiêu hãnh prométhéen, và trái ngược với Kẻ con hoang hiện thực (Bâtard réaliste), trong các tác phẩm của mình, bắt chước Chúa, Đứa trẻ bị bỏ rơi, Marthe Robert còn lưu ý, là «chính Chúa, một vị Chúa tự tin đến mức vào quyền năng của mình mà thậm chí có thể thêm vào kho vũ khí phép thuật của

mình những vũ khí tinh tế hơn của sự châm biếm và mỉa mai».

Để tang cho thiên đường đã mất, Jean Paul tìm kiếm, thông qua thuyết phiếm thần, nối lại cuộc đối thoại nguyên thủy với thiên nhiên, đồng thời đặt, ở trung tâm của vũ trụ, tình bạn như ngôi sao xung quanh đó các nhân vật đang tìm kiếm chính mình quay cuồng. Gustav và Amandus, trong *Lô vô hình*, Siebenkäs và Leibgeber, những người giống hệt nhau trong *Siebenkäs*, Victor và Flamin, những hiện thân của Orestes và Pylade trong *Hespérus*, Albano và Roquairol - người sau này trình bày khuôn mặt của người anh hùng đen tối của sự quá độ tự sát trên sân khấu trong *Titan* -, hơn cả bạn bè, họ là những Dioscures (cặp song sinh). Đôi khi họ yêu cùng một người phụ nữ, đôi khi đó là chị/em gái của người bạn được chọn, như để nhấn mạnh hiệu ứng gương. Các người cố vấn (mentor) cũng đóng vai trò song trùng: Génie trong *Lô vô hình*, Emmanuel trong *Hespérus*, Schoppe nhà văn trong *Titan* không cố gắng biến học trò mình thành một bản sao của chính họ - mối nguy hiểm mà Jean Paul đã cảnh báo các nhà sư phạm trong chuyên luận giáo dục *Levana* của mình, nơi ông vừa tri ân *Émile* của Rousseau vừa phản đối quan điểm của người tiền nhiệm -, họ không kém phần là những người hướng dẫn, những người chèo đò, thậm chí có thể là,

như Schoppe người khổng lồ, một sinh thể của đêm tối, một nhân vật của tiểu thuyết đen. Trong vũ trụ này phụ nữ ít là đối tượng chinh phục hơn là những người dẫn dắt khai tâm, đưa đàn ông vào một mê cung mộng mị. Tình trạng mù lòa một phần hoặc toàn phần của họ (chủ đề về sự mù lòa xuất hiện nhiều lần trong tác phẩm của Jean Paul, cho đến cả cảnh này, mang tính Freud trước thời Freud, trong *Hespérus*, nơi một người con, bằng cách phẫu thuật, trả lại ánh sáng cho người cha được cho là của mình) đôi khi là dấu hiệu của sự được chọn, đôi khi là nguyên nhân gây ra sự diệt vong của họ.

«Hãy tự làm mình mù quáng từ hôm nay : / Ngay cả cõi vĩnh hằng cũng tràn ngập những con mắt», Paul Celan sau này đã viết vào thế kỷ XX. Nỗi ám ảnh về những đôi mắt mở to ở ngưỡng cửa giấc mơ là một trong những chủ đề thường trực ở Jean Paul, đối với ông, việc tự tước bỏ khả năng nhìn cho phép tiếp cận ranh giới của cái vô hình. Ông hoàn toàn đồng ý với câu nói của Shakespeare trong *Giông tố* : «Chúng ta được làm từ cùng một thứ chất liệu với những giấc mơ và cuộc đời nhỏ bé của chúng ta được bao bọc bởi một giấc ngủ.» Giấc mơ là phương thức biểu đạt mà Jean Paul thừa nhận mình ưa thích. Ngay cả trong tiểu luận *Levana* của mình, ông cũng lồng vào những câu chuyện mộng mị để làm rõ tư tưởng. Giấc mơ là «quê hương

của trí tưởng tượng». Trong những lãnh địa này, các tương ứng, các loại suy được thiết lập - Jean Paul, trước Rimbaud, đã nhắc nhở rằng cuộc sống ở nơi khác và giấc mơ là «thơ ca không chủ ý», ban cho chúng ta «cùng lúc thiên đường, địa ngục và trần thế». Những giấc mơ của ông không khỏi gợi nhớ đến những tầm nhìn của William Blake, người mà bản thân cũng bị cấm đoán không được trở về thời thơ ấu bởi lưỡi gươm sắc bén của kinh nghiệm, đã lần lượt sáng tác Những *Bài Ca Ngây Thơ và Những Bài Ca Kinh Nghiệm*, nơi «bài ca ngọt ngào của tiếng cười» biến thành «những nốt nhạc của nỗi đau».

Các tiểu thuyết của Jean Paul đan xen những giấc mơ hài hòa và những giấc mơ kinh hãi, vén mở cuộc chiến nội tâm và sự hỗn mang của vũ trụ. Nổi tiếng nhất là giấc mơ xuất hiện trong *Siebenkäs*, nơi những đứa trẻ đã chết hỏi Chúa Kitô : «Lạy Chúa Jesus, chúng con không có cha phải không ?» Và Người trả lời : «Tất cả chúng ta đều là những đứa trẻ mồ côi, các con và ta, chúng ta không có cha.» Vị Chúa vắng mặt này ; cái Không-ai-cả (Nobodybody) này, như William Blake có thể nói, cũng là Đấng mà Nerval chất vấn khi ông viết «Le Christ aux Oliviers» (Chúa Kitô ở vườn Olive), bài thơ được cho là một sự mô phỏng theo Jean Paul. Lời than van của nhà lãng mạn người Đức : «Và khi tôi

ngước mắt lên bầu trời vô tận, tìm kiếm ánh mắt của Chúa, vũ trụ nhìn tôi từ quỹ đạo trống rỗng và không đáy của nó», đã được các câu thơ của Nerval vang vọng lại : «Khi tìm kiếm mắt Chúa, tôi chỉ thấy một hốc mắt, / Mênh mông, đen và không đáy ; nơi bóng đêm cư ngụ / Tỏa sáng trên thế gian và ngày càng dày đặc.» Albert Béguin, trong *Linh hồn lãng mạn và giấc mơ*, đã ca ngợi phong cách phù thủy và thiên tài ẩn dụ của Jean Paul, người có khả năng mang đến cho chúng ta những cuộc chè chén say sưa của hình ảnh và đưa chúng ta đi *đến bất kỳ nơi nào ngoài thế giới này*. *Hespérus* là một cuốn tiểu thuyết trong đó tác giả tự giải trí bằng cách nhân lên những tình tiết bất ngờ, nhưng sự hồi hộp mang tính trò chơi che giấu một giọng điệu nghiêm túc, bởi cuộc truy tìm nguồn cội cũng chứa đựng câu chuyện về một sự cải đạo, của Victor, người chứng kiến sự tái sinh của mình, sự xuất hiện của khoảnh khắc mà anh không còn sợ hãi bất cứ điều gì «trong vũ trụ cao cả và đáng sợ». Cuốn sách hé lộ, như Albert Béguin nhận xét, «những khát vọng của cái tôi cô lập, kẻ cảm nhận sự cô đơn của mình như một quy luật tàn khốc của sự tồn tại trần thế, nhưng cuối cùng luôn nhìn thấy một thế giới bên kia nơi sự cô đơn này sẽ chấm dứt.» Ngôi sao buổi tối là lời hứa về một bài ca của bình minh.

Nghệ thuật rực rỡ của Lídia Jorge

Đối với những ai còn nhớ *Những kẻ đáng nhớ*, *Đêm của những người phụ nữ hát* hay *Tấm chăn của người lính*, sự điêu luyện mà Lídia Jorge triển khai một cốt truyện có thể là một câu chuyện gia đình, một câu chuyện liên quan đến đế chế thuộc địa Bồ Đào Nha hay cuộc Cách mạng Hoa Cẩm chướng, khiến bất kỳ ai đắm mình vào những trang sách này đều phải trầm trồ ngưỡng mộ. Cũng như bà dường như yêu thích những bức chân dung tập thể, thì bà cũng luôn luôn rình rập thời điểm khi những tập thể này tan rã.

Trong *Những kẻ đáng nhớ* (Métailié, 2015), chính khi nhìn thấy một bức ảnh chụp tất cả các nhân vật đã tham gia vào cuộc Cách mạng Hoa Cẩm chướng, lật đổ chế độ độc tài do Salazar thiết lập năm 1933 và kéo dài đến tháng 4 năm 1974, mà Ana Maria, một nhà làm phim tài liệu, quyết định «tái khám phá» những năm tháng biến động đó. Trong *Đêm của những người phụ nữ hát* (Métailié, 2012), đó là năm nữ ca sĩ dường như hoàn toàn hòa hợp, hoặc ít nhất là đang tìm cách hòa hợp với nhau, những người không biết mối đe dọa đến từ đâu. *Tấm chăn của người lính* (Métailié, 1999) kể một bí mật gia đình, làm thế nào người chú của một cô gái, một kẻ bị ruồng bỏ, lại để lại cho cô tấm chăn quân

dịch và khẩu súng lục của mình.

Toàn bộ nghệ thuật của Lídia Jorge nằm ở cách bà dần dần dẫn dắt người đọc hiểu rằng sự tan rã đang rình rập, nhưng vẫn còn tồn tại điều mà trong *Những kẻ đáng nhớ* bà gọi là 'thực thể ánh sáng', có khả năng soi rọi bằng một tia sáng nhỏ những gì có nguy cơ biến mất trong bóng tối.

Trong một bản tiếng Pháp tuyệt vời của Marie-Hélène Piwnik, dịch giả, nổi bật là của *Sách về nỗi bất an của Fernando Pessoa* (Christian Bourgois, 2018), *Cửa sông*, tiểu thuyết mới nhất của Lídia Jorge, mang lại cho bà cơ hội thăm khám nhiều nhân vật trong cùng một gia đình, gia đình Galeano. Edmundo dẫn đầu vũ điệu, có lẽ đây là nhân vật kỳ lạ nhất. Trở về từ một sứ mệnh nhân đạo tại trại tị nạn Dadab ở Kenya, anh gần như mất khả năng sử dụng bàn tay phải, bị nghiền nát khi anh cố gắng cứu một đứa trẻ sơ sinh bị ném vào thùng rác. Anh muốn viết. Anh chép lại Iliad, anh tự nhủ rằng thiếu «một cuốn sách đồ sộ, có thể gợi lên sự chuyển đổi của thời gian Trái Đất trong lòng Vũ trụ.» Chị gái anh, Charlotte, người đã và đang sống những mối tình không viên mãn, không tìm thấy sự an ủi thực sự trong sự hiện diện của đứa con trai nhỏ. Alexandre, cả trai trong gia đình, một tinh thần thực tế mà người ta

sẽ khám phá ra rằng anh cũng buông mình theo những giấc mơ không tưởng, sống mòn trong cái bóng của Edmundo. Phần còn lại của gia tộc bao gồm, trong số những người khác, tộc trưởng Manuel, dì Titi, và Sílvio, với chiếc BMW và con ngựa tên là Immortel (Bất tử).

Thế giới nhỏ bé này vận hành ít nhiều tròn trịa. Mỗi người cố gắng cứu vãn những gì có thể để nuôi dưỡng những tham vọng thầm kín của mình. Nhưng, ngay từ những trang đầu, giữa bàn tay nát vụn của Edmundo và căn bệnh của người dì, bị gắn chặt vào giường, người đọc cảm thấy thiên thần của sự suy tàn đang lượn trên ngôi nhà này. Chính Manuel, người cha, sẽ là người buông tay đầu tiên, đặt các con mình đối mặt với thực tế về sự đắm tàu của những ảo tưởng của chúng.

Còn lại gì cho những anh chị em này, những kẻ mất phương hướng sau khi người cha già qua đời ? Sự tiết lộ của lời dối trá mà họ đã đắm chìm trong đó, nhưng cũng là một khát khao sửa chữa nào đó. Chính Edmundo, chàng nhà văn trẻ khát khao với bàn tay nát vụn, tự đặt cho mình nhiệm vụ tái lập nhu cầu được an ủi của gia đình mình. Cuốn sách sắp tới (ban đầu Edmundo chỉ chép lại Pessoa hoặc Homer) là người hướng dẫn sẽ chỉ dẫn anh ta về đến nhà mình, ngay cả khi, có lẽ, sự hòa

giải là không thể. Nhưng cuốn sách này, mà anh sẽ đặt tên là *2030*, sẽ cho phép anh, bằng cách phóng chiếu nó vào tương lai, quay trở về cội nguồn.

Được dịch từ sự im lặng

Năm 1936, Pierre Klossowski xuất bản bản tiếng Pháp của một văn bản mang tính tiên tri của Walter Benjamin, mà ông đặt tên là : «Tác phẩm nghệ thuật thời đại sao chép cơ giới». Với Adrienne Monnier, người ấn tượng với công việc của ông, ông không giấu giếm sự dè dặt của mình về bản dịch này, quá tự do theo ý thích của «nhà tiên tri», người mà ông đã gặp trong thời kỳ tham gia vào các «sự kết tụ Breton-Bataille».

Nhà văn người Berlin vừa chào đón Kafka, qua đời mười hai năm trước đó, như một cư dân của vùng đất của lãng quên, «bể chứa nơi ánh sáng trào dâng». Klossowski chắc hẳn còn nhớ những dòng này khi, vào năm 1945, trước ấn bản gần như cuối cùng mà Marthe Robert sẽ hoàn thiện, ông đề xuất một bản dịch *Nhật ký* của Kafka, và nói, về những cuốn sổ tay này, một phần bị chính tác giả phá hủy và chắc chắn chưa bao giờ được bất kỳ ai thân thiết đọc, ngoại trừ Milena Jesenská: đó là nhật ký của một người bệnh khao khát được chữa lành, kẻ tin vào sức khỏe.

Georges Bataille đã nắm lấy những trang này và bình luận chúng vào năm 1950, xuyên suốt một nghiên cứu, sau đó được đưa vào *Văn học và cái Ác*, nơi Kafka nhận

tội, đã phạm phải, khi còn là một đứa trẻ, «tội đọc», rồi, một khi đã đến tuổi trưởng thành, «tội viết», trong khi vẫn ở lại trong «tính trẻ con của giấc mơ».

Liệu văn học có đối với Kafka như Đất Hứa đối với Moses ? Vào tháng 10 năm 1921, ông ghi chú rằng nếu Moses đã không đến được Canaan, không phải vì cuộc đời ông quá ngắn ngủi, mà bởi vì đó là một cuộc đời con người.

Được bắt đầu vào thời điểm khi, bất chấp một vài trục trặc, ông đang soạn *Richard và Samuel*, cùng với Max Brod, Nhật ký của Kafka là cuốn sách của những sự bất khả : bất khả viết, bất khả viết bằng tiếng Đức, hoặc viết cách khác, bất khả quay lưng lại với Do Thái tính của mình, hoặc chấp nhận nó một cách trọn vẹn, bất khả tán thành cuộc sống độc thân, và chịu đựng cuộc sống chung…

Chúng ta chỉ cần nhắc lại những ám chỉ đến các vũ khí đâm chém mà Nhật ký được rải rác. Đó là những chỉ dẫn về các cuộc đấu tranh mà một «kẻ cô lập» tiến hành, gươm dao rút ra với thế giới (Klossowski, bản thân là người ngưỡng mộ Kierkegaard, phác thảo trong phần giới thiệu của mình một sự so sánh giữa Kafka và nhà triết học này). Quyết tâm bảo vệ sự cô đơn của mình, bảo toàn khỏi các mối quan hệ con người, không

bao giờ không có sự dối trá, ông muốn giữ mình trong một vòng tròn hạn chế, nhưng thuần khiết. Sự kháng cự này mang một sự ngây thơ càng quỷ quyệt hơn vì, theo Bataille, nó đi kèm với một sự từ chối hành động : cách mà «kẻ bị loại trừ» cúi mình trước uy quyền «bạo lực hơn một sự khẳng định được hét lên». Do đó, Maurice Blanchot đã chỉ ra trong một văn bản năm 1949, sự bất khả không chỉ là một sự bất khả : viết, là ngăn cản bản thân viết, nhưng cũng là «đặt tên cho sự im lặng», thoát khỏi sự im lặng của những nàng tiên cá.

Như anh muốn em

Trong *Mùi Ấn Độ*, viết sau một chuyến lưu trú vào năm 1961 tại Calcutta và Bombay notably, Pier Paolo Pasolini mong muốn đất nước của các sadhu (đạo sĩ) không tự tạo ra cho mình «một cách thức cơ giới và suy đồa để tự Tây phương hóa» và người dân Ấn Độ không biết đến trải nghiệm tư sản. Ông mô tả «địa ngục của sự nghèo khổ» mà ông nhìn thấy trên các đường phố của những thành phố lớn, nhưng cũng tự nhận mình bị khuất phục bởi sự vắng mặt tuyệt đối của sự thô tục ngự trị ở đó. Như tất cả những «kẻ man rợ» khám phá phần này của Châu Á, ông tự hỏi liệu Ấn Độ có là một, như Gandhi khẳng định, bởi vì, cũng như Alberto Moravia bạn đồng hành của ông, ông nhìn thấy một nghìn lẻ một Ấn Độ và khó khăn để tìm thấy trung tâm của tính cách Hindu. Ông sẽ cũng khó khăn như vậy để tìm thấy trung tâm này nếu ông khám phá Ấn Độ ngày nay thông qua các tác phẩm như *Titli*, bộ phim dài đầu tiên của Karu Belal, ghi lại biên niên sử về một xã hội bạo lực, tham nhũng, nơi để tồn tại người ta phải biết trở thành một kẻ áp bức, hoặc như *Một chàng trai hư hỏng*, cuốn tiểu thuyết đầu tay của Deepti Kapoor nháy mắt nhiều lần đến các bộ phim của Greg Araki về *Thế hệ diệt vong*, và đưa lên sân khấu một phụ nữ trẻ mà cơn phẫn nộ sống chỉ có thể sánh bằng cảm giác dai dẳng của cô về sự

không thích ứng.

Nữ anh hùng của Deepti Kapoor sống trong một Ấn Độ đang bùng nổ kinh tế. Hai mươi tuổi của cô cho cô mọi quyền, cô tin vậy, đặc biệt là quyền từ chối các khuôn mẫu được đề xuất cho cô bởi người dì đã nhận nuôi cô từ khi mẹ cô qua đời và cha cô bỏ rơi cô để sống cuộc đời của ông ở Singapore. Bề ngoài, cô gần như ngoan ngoãn đến mức khó chịu. Cô học văn chương, đọc các tác phẩm kinh điển mà mẹ cô, lúc còn sống và dù chưa từng đọc qua, khuyên cô nên nghiền ngẫm. Khi còn là thiếu niên, cách để cô thanh tẩy bản thân khỏi tất cả những gì tỏ ra quá ư là tầm thường là đắm mình vào các tạp chí khiêu dâm, mà cô đọc dưới chăn với ánh sáng của một chiếc đèn pin. Nhưng giờ đây ở tuổi hai mươi, cô nóng lòng giải phóng bản thân bằng những phương tiện triệt để hơn. Trong khi chờ đợi để trốn thoát bằng cách này hay cách khác, cô nghe Moby. Trong khi dì cô tìm cho cô một đám đẹp, cô la cà ở New Delhi. Cô biết vẻ đẹp của mình thu hút ánh nhìn của đàn ông - «Những ánh nhìn không hiểu, dâm dục, giận dữ, khao khát buồn bã, trống rỗng và vô hồn đến mức khi thì đáng sợ, khi thì thảm hại.» Cô đã quen với việc bị nhìn chằm chằm và tự nhủ rằng mình không hề không được chú ý. Nhưng cô là một trong những kẻ gan dạ dành dụm bản thân cho một điều gì đó lớn lao. Cô

không nghi ngờ rằng một sự kiện sẽ xảy đến, thay đổi dòng chảy số phận của cô.

Cô không tự che giấu bản thân rằng mình đang trong tình trạng chờ đợi, rình rập một sự biến động chắc chắn sẽ xảy ra. Cô ghi vào nhật ký những điều ngớ ngẩn về tình yêu, nhưng cô biết mình sẽ làm mọi cách để thoát khỏi những xiềng xích của gia đình, xã hội. Cô, kẻ khao khát phá vỡ các quy tắc và trốn thoát như vậy, đã tìm thấy một bản sao của mình. Đó là một cô gái sống đối diện nhà cô và cô quan sát, rình mò. Cô đồng nhất mình với tù nhân này, người là «cái tôi khác» của cô, và tuyệt vọng tự hỏi làm thế nào để chấm dứt sự tồn tại tầm thường của mình. Và rồi một cuộc gặp gỡ định mệnh sẽ hé lộ cô với chính mình.

Anh ta có một nét gì đó của con chó rừng. Anh ta không thể cứu vãn, anh ta xấu xí, anh ta dùng acid, ecstasy, anh ta nghe psytrance, «cứng, tối, thôi miên». Anh ta đã sống ở New York, nơi anh học điện ảnh rồi tâm lý học, trước khi nếm trải nghề báo, trong khi làm việc trong một nhà hàng, một cửa hàng băng đĩa. Cô khám phá cùng anh những bộ phim của Chris Marker, Robert Bresson, Alain Resnais. Anh đề nghị cho cô xem New Delhi. Anh dẫn cô đi khắp thành phố, tiêu điều và ma quái, với nền nhạc là một bản concerto của

Mozart. Anh thích thú phân tích cái đối với anh là Sin City, thủ đô của đồi bại. Anh đưa cô đến những nơi mà những người Delhi tốt bụng không mạo hiểm đặt chân đến. Những cô gái khác có lẽ đã bỏ chạy. Không phải cô. Cô có niềm vui «bám rễ sâu trong cô trong khi cô rất gần với việc bị nhào nặn và nuốt chửng» : cô đã hiểu rằng nhân vật đáng ngại này, chính là Pygmalion hiện ra từ bóng tối. Anh ta nhìn thấy ở cô «một trang giấy trắng, một cục đất sét ẩm ướt» và anh ta tính toán kỹ lưỡng việc nặn ra cô, khuất phục cô. Cô là một Galatée quá hạnh phúc khi được nghe nói rằng giờ đây cô phải quay lưng lại với thế giới này, quay lưng lại với hôn nhân, quay lưng lại với môi trường đạo đức giả nơi cô đã phát triển. Cô không còn bảo hiểm toàn diện. Cô muốn từ chối sự an toàn, làm vỡ tan mọi điều cấm kỵ. Anh ta hiện thân cho nguyên lý khoái lạc, đế chế của các giác quan. Anh là chủ nhân của cô, cô nói : «Anh ấy muốn ở với tôi khắp mọi nơi, theo tôi qua các con phố. Tôi sẽ bước đi cho anh và anh sẽ xóa bỏ tôi, lấy đi tất cả, trừ đôi mắt tôi. Tôi sẽ che mặt, vì lòng sùng kính, tôi sẽ có một người chủ.» Cô thậm chí sẽ còn đóng vai người phụ nữ-vật thể cho anh, đồng thời biết ơn anh đã giải phóng và hà khắc với cô bởi vì cô quá nhút nhát, bởi vì cô không dám giũ bỏ ách đang đè nặng lên mình và nhận ra rằng mình đã chơi với lửa : trong khi anh ta

không ngừng lao tới, đốt hết tàu thuyền của mình, cắt đứt mọi cây cầu, cô vẫn là tù nhân của những nỗi sợ và ức chế của mình.

Một Chàng Trai Hư Hỏng là câu chuyện quyến rũ kể về sự hủy diệt. Tình yêu trong đó là một hình thức của sự giết chết. Và những người tình, trong cuộc chạy đua đến vực thẳm, đã trải qua bài học về sự vô độ. Sự thái quá là khẩu hiệu của họ, sự chóng mặt là phương thức nhận thức của họ, sự vi phạm là cách thức để họ đạt được khoái cảm. «Văn bản này là giàn hỏa thiêu của anh ấy «, nữ anh hùng viết vào ngày sau kết cục bi thảm của người vừa là kẻ đánh thức cô lại vừa là đao phủ của cô. Văn bản này, một «kẻ man rợ» khám phá ra đám cưới máu này có lẽ sẽ nói, cũng khiến người ta liên tưởng đến những biểu tượng dương vật của các vị thần bị nhốt trong bóng tối mờ ảo của các ngôi đền. «Như Anh Muốn Em» là tựa đề một bộ phim Mỹ tóm tắt theo kiểu Hollywood huyền thoại về Pygmalion. «Như anh muốn em», nữ anh hùng của *Một Chàng Trai Hư Hỏng* dường như thì thầm, bị mê hoặc bởi một giáo sư về ham muốn, người tự thân là vị thần của tình dục, điên cuồng và cái chết.

Màu trắng của tang tóc và đế chế của các giác quan

Nếu ở châu Á, màu trắng tượng trưng cho sự thuần khiết như ở phương Tây, thì nó cũng là màu sắc đáng lo ngại của tang tóc. Những bóng ma đeo mặt nạ trắng trong các vở kịch Nô của Zeami lang thang trên «vùng đất khổ hạnh». Sei Shōnagon xếp những hình ảnh của tuyết vào hàng những thứ khơi dậy nỗi sầu muộn. Tanizaki ca ngợi ánh sáng lung linh, «được tạo ra từ ánh sáng bên ngoài có vẻ không chắc chắn» : mắt người ta chán ngán ánh sáng rực rỡ, màu trắng không ẩn chứa nhiều bí ẩn như màn đêm, bóng tối mờ ảo «đáng giá mọi đồ trang trí trên thế giới». So với màu trắng của ánh sáng cực mạnh, tác giả của *Lời ngợi ca bóng tối* thích ánh sáng vàng nhạt hơn, vẻ đẹp của nó được cho là «cảm động hơn». Ánh sáng thì nghèo nàn, ông nói, ông không cảm thấy chút ghê tởm nào đối với những gì tối tăm. Và ông nhắc lại sự ghê tởm mà người da trắng cảm thấy đối với những người da màu : «Vào thời Nội chiến, khi những cuộc đàn áp người da đen đạt đến đỉnh điểm, sự thù hận và khinh miệt của người da trắng không chỉ giới hạn ở người da đen, mà còn mở rộng sang những người lai giữa da đen và da trắng, những người lai giữa các thế hệ lai, những người lai giữa da trắng và người lai, và cứ thế tiếp tục. […] Đôi mắt tinh tường của họ phát hiện

ra sắc thái màu da ẩn giấu nhỏ nhất trong làn da trắng nhất, ở những người mà thoạt nhìn chẳng khác gì người da trắng thuần chủng.» Còn những người da vàng (làn da của họ bị một màn che phủ làm cho tối đi, theo cách diễn đạt của Tanizaki), họ thiết lập mối quan hệ với bóng tối, với những màu sắc nhạt nhòa và những bầu không khí tối tăm.

Nếu Tanizaki tìm nơi ẩn náu thích thú hơn trong tất cả những gì liên quan đến bóng tối, thì bậc thầy trong nghệ thuật chơi đùa với tính biểu tượng của trắng và đen là Kawabata. Giữa bóng tối của những bi kịch tình yêu trong *Xứ tuyết* và những đóa hoa nở trắng trong *Đàn chim trắng*, tất cả diễn ra trên một sợi chỉ mảnh mai nơi một geisha phô bày sức quyến rũ độc hại của mình: «Chính tuyết là thứ giặt giũ và tẩy trắng vải vóc. […] Bàn tay của những người phụ nữ, trong *Xứ tuyết* này, suốt những tháng mùa đông nặng nề tuyết phủ, chỉ làm việc dệt vải, biến cây gai thu hoạch từ những cánh đồng dốc trên núi thành thứ vải mỏng nhẹ.» Những người phụ nữ quyến rũ hơn, theo lời người lữ khách, trong một hào quang vô hình của sự tuyệt vọng và khốn cùng.

Trong *Đàn chim trắng*, một chàng trai đem lòng yêu người mẹ, rồi bà chết, sau đó lại yêu người con gái, câu chuyện tình phức tạp và trắc trở có khung cảnh là một

vụ nổ hoa, giữa những đóa hoa lửa và những đóa hoa tinh khiết, được làn gió nhẹ vuốt ve. Những người phụ nữ-hoa khi thì hiện thân cho sự thuần khiết tuyệt đối, khi thì cho sự mơ hồ của màu trắng bị vấy bẩn bởi một màu đen xáo động. Đó là điều phân biệt sự pha trộn màu sắc ở Kawabata : tính nhục cảm của màu trắng đi đôi với mặt trái của nó, cái chết, tang tóc. Ánh sáng rực rỡ cũng có thể là đồng nghĩa với một màu sắc ma quái.

Tình yêu và cái chết tham gia vào một ván bài không có kẻ thắng người thua, nhưng ở đó màu trắng chói lòa vừa là màu tang tóc vừa là màu của sự chiến thắng của xác thịt. Ở châu Á, màu trắng, thứ phô bày một cách phô trương để nói lên sự mất mát, cũng phản chiếu một cách lộ liễu không kém khát khao khám phá dẫn đến sự diệt vong, nhưng tất cả diễn ra trong một phong cảnh của những bông hoa bung nở trong một vẻ huy hoàng đen tối.

Danilo Kiš, sự nghi ngờ và tính châm biếm

Tuy nhiên, tên tuổi của Danilo Kiš vẫn gắn liền với nước Pháp, đặc biệt là Strasbourg, nơi ông từng là giảng viên tiếng Serbo-Croat tại trường đại học, và Paris, nơi sau Belgrade, ông đã dò hỏi những bí ẩn của cuộc sống phóng túng, trao đổi một vài ý tưởng về thế giới đã chìm nghỉm của Trung Âu với những người lưu vong như ông, chẳng hạn như Milan Kundera, người nhiều năm sau vẫn còn giữ một ký ức sống động về những cuộc gặp gỡ của họ trong một quán cà phê gần Trocadéro. «Trong số tất cả các nhà văn lớn của thế hệ ông, người Pháp hay ngoại quốc, những người sống ở Paris vào những năm tám mươi, ông là người vô hình nhất «, Milan Kundera ghi nhận trong *Một cuộc gặp gỡ*. «Nữ thần có tên là Thời Sự chẳng có lý do gì để chiếu đèn sáng vào ông.»

Danilo Kiš nói rằng ông không phải là một trong những nhà văn bất đồng chính kiến mà ở nước ngoài, trong thế giới được gọi là tự do, luôn là đối tượng của mọi sự quan tâm. Ông tuyên bố trong *Homo Poeticus* rằng ông chỉ là một «nhà văn lai căng đến từ hư vô» : nếu không có sương mù của nguồn gốc, ông đã tự hỏi mình có lý do gì để làm văn chương. Thứ văn chương mà ông bảo vệ, ông thường nhắc đi nhắc lại, bắt nguồn

từ khái niệm Văn chương Thế giới của Goethe - đó là việc vượt lên trên sự hẹp hòi của tinh thần dân tộc và tuyên bố văn chương là khu vực phi thuế quan của tinh thần. Điều này dẫn ông đến việc định nghĩa, trong *Cặn bã đắng của kinh nghiệm*, một tập hợp các cuộc phỏng vấn, chủ nghĩa dân tộc là «con đường của nỗ lực tối thiểu, của sự dễ dãi», nhưng cũng là một chứng hoang tưởng tập thể và cá nhân, một hệ tư tưởng toàn trị có mảnh đất màu mỡ là sự sáo rỗng dân gian.

Làm đề từ cho tất cả các tác phẩm của mình, có lẽ Danilo Kiš đã có thể đặt câu này từ Talmud, thứ xuất hiện ở cuối *Đồng hồ cát*, phần cuối cùng của *tiểu thuyết giáo dục* của ông có tên *Gánh xiếc gia đình* (bắt đầu với *Nỗi buồn sớm*, tiếp tục với *Vườn, tro*) : «Thà ở trong số những kẻ bị bức hại còn hơn ở trong số những kẻ bức hại.» Toàn bộ tác phẩm của ông đáp lại mệnh lệnh tự đặt ra cho bản thân là không bao giờ tỏ ra khoan nhượng với các hình thức áp bức và đàn áp khác nhau, để «lấp đầy vực thẳm, gieo mầm mống của một sự yên bình, dù tạm thời, nhưng siêu nhân», như ông nhấn mạnh mạnh mẽ trong các văn bản được viết vào những năm 1960 và tập hợp dưới nhan đề *Varia*.

Trong khi không bao giờ đánh mất ý tưởng cho rằng đọc và viết phải luôn là những cách thức để kháng chiến, ông căm ghét tiểu thuyết luận đề hay thứ văn chương tự cho mình là thiểu số (dù thiểu số đó là dân tộc, giới tính hay chính trị). *Homo Poeticus*, tập tiểu luận của ông, được Milan Kundera và Susan Sontag ngưỡng mộ, nhắc nhở rằng, đối với ông, văn chương nên là «pháo đài cuối cùng của lẽ phải» : viết lách cũng là «cứu ngôn ngữ khỏi những thứ ngôn ngữ gỗ hung hãn đó xâm chiếm mọi thứ». Nhưng viết lách cũng là một «hành động nhân văn», một cách thức để đấu tranh, kháng cự, gửi lời chào đến những đồng minh thực chất: những người của ông mang tên Isaac Babel, Rabelais, Joyce, Borges, nhưng cũng có Ivo Andrić, người mà *Cây cầu trên sông Drina* trong mắt ông là hình mẫu tuyệt đối, và Miroslav Krieža, người mà ông so sánh với một Voltaire cộng sản, tác giả của một bức tranh tường chói tai, *Bữa tiệc ở Blithuania*, về một đất nước tưởng tượng. Viết lách, đối với Danilo Kiš, do đó là một cách để khẳng định rằng ông đã tìm thấy gốc rễ của mình trong ngôi nhà của ngôn từ. Ông, kẻ không tổ quốc, bị đánh dấu bởi sự ô nhục của «chủ nghĩa vũ trụ» vốn, trong một số năm, ở các nước Đông Âu, có một ý nghĩa đặc biệt, đã nhìn thấy trong «di sản văn hóa châu Âu» tổ quốc duy nhất của mình.

Mặc dù thường nghĩ rằng văn chương bất lực, ông luôn viện dẫn lập luận của Jean Ricardou rằng, nếu không có sức mạnh mà ngôn từ có thể bao bọc nó, cái chết của một đứa trẻ ở đâu đó trên thế giới sẽ chẳng quan trọng hơn cái chết, trong lò mổ, của một con vật. Trong một cuộc phỏng vấn năm 1973, được ghi lại trong *Cặn bã đắng của kinh nghiệm*, ông ghi nhận, bất chấp mọi hình thức hoài nghi : «Văn chương mang lại ý nghĩa cho cái chết đó, nó mang lại cho nó một trọng lượng con người, và đồng thời làm dịu nó, cho nó một lý do để tồn tại và, về lâu dài, chiến thắng nó.»

Đó là ấn tượng chi phối khi người ta đọc các tác phẩm của Danilo Kiš : điều quan trọng, ở mỗi văn bản mới, là liều lĩnh tất cả và cũng viết những cuốn sách kể lại một «lịch sử phổ quát của sự ô nhục», thứ đã được thực hiện trong thế kỷ XX, thứ của các trại Nazi và các trại Stalin. Nếu *Vườn, tro*, trong bộ ba *Gánh xiếc gia đình*, kể lại một «tai họa gia đình», một bất hạnh được thừa kế, và phác họa chân dung người cha, tên là Édouard Sam, «bị ám ảnh bởi ý nghĩ cố định rằng số phận của ông là chuộc tội cho toàn bộ gia đình, cho toàn thể nhân loại», nếu *Bài học giải phẫu* bác bẻ một cách chua chát lời buộc tội đạo văn mà ông phải gánh chịu vì *Ngôi mộ cho Boris Davidovich*, nếu *Bách khoa toàn thư về cái chết* cũng là «một tượng đài hùng vĩ cho sự khác biệt»

và một cuộc truy lùng sự thật kiên trì, thì một điều chắc chắn : các tác phẩm của Danilo Kiš, tiểu thuyết, truyện ngắn, tiểu luận, luôn là dịp để ông đặt cược lại tất cả.

Ngay từ hai cuốn sách đầu tiên, *Thánh vịnh 44*, mà một bản tiếng Pháp đẹp, do Pascale Delpech thực hiện, vừa mới xuất bản, và *Gác mái*, cũng được dịch bởi Pascale Delpech trung thành ngay từ năm 1989 và nay được tái bản, Danilo Kiš dường như đã khám phá ra hướng đi mà tác phẩm của mình sẽ triển khai. *Gác mái*, quay trở lại với những gì một người tỉnh lẻ cảm nhận ở Belgrade, có phụ đề «Bài thơ trào phúng» : sự châm biếm nhắm vào chủ nghĩa trữ tình và chủ nghĩa lý tưởng của chính ông - Danilo Kiš có nhắc điều đó thế nào đi nữa, văn bản vẫn bị coi là một sự châm biếm «chống lại xã hội và tuổi trẻ của chủ nghĩa cộng sản đang thắng thế».

Thánh vịnh 44, được viết chỉ trong vòng một tháng (Khi đó Kiš hai mươi lăm tuổi), bề ngoài được xây dựng như một phóng sự báo chí (chuyến thăm, sau chiến tranh, một trại tập trung của một cặp vợ chồng cùng đứa con đã được sinh ra ở đó vài năm trước). Câu chuyện là câu chuyện kịch tính về Zhana và Maria, người cùng đứa con hai tháng tuổi, đã trốn thoát khỏi Auschwitz vào một đêm tháng Mười một năm 1944.

Danilo Kiš đã trách cuốn tiểu thuyết này vì thiếu vắng một khoảng cách châm biếm nhất định. Tuy nhiên, điều quan trọng đối với nhà văn trẻ, đó là sự chắc chắn rằng với *Thánh vịnh 44* và *Gác mái*, hai dòng đã được phác thảo mà ông sẽ kiên trì theo đuổi trong những cuốn sách tiếp theo : «Những nỗi ám ảnh siêu hình một mặt, và mặt khác là những tái dựng lịch sử». Ông hối tiếc vì đã không biết cách «khử sầu bi», cân bằng những xung lực trữ tình bằng cách đưa vào khoảng cách châm biếm (bằng cách sử dụng trích dẫn và tài liệu cho phép «cô đặc chất liệu»). Khoảng cách châm biếm, trong các tác phẩm sau này, phải là thứ ông hướng đến bằng tất cả sức lực, ít nhất là để giảm bớt lượng hiểu lầm về mình (ông đã nhiều lần trích dẫn Ivo Andrić, người cho rằng làm nhà văn là «đặt giữa mình và người khác một đống giấy in và một ngọn núi thực sự của những sai sót và hiểu lầm»).

Danilo Kiš tự nhận muốn đến cùng vẫn là một nhà văn gây tranh cãi, tranh luận với độc giả, các nhà phê bình, các nhà văn khác (*Bài học giải phẫu* là, từ góc nhìn này, một đỉnh cao trong nghệ thuật ném bom). Ông nói không bao giờ tìm cách gợi lên cảm giác tội lỗi, mà là để kích thích sự thanh tẩy. Các tác phẩm của ông, được dệt nên từ những nghi ngờ về bản thân, cũng nuôi dưỡng những nghi ngờ về tất cả các hệ tư tưởng khu

vực và tất cả các quyền lực. Qua đời năm 1989, ông đã không chứng kiến cuộc chiến tranh Balkan. Độc giả của Thánh vịnh 44 và những tiểu sử về các nhà cách mạng, các tù nhân khổ sai hoặc những kẻ phản bội của ông, những người trong *Ngôi mộ cho Boris Davidovich*, tạo thành «bảy chương của cùng một câu chuyện», không thể không tự hỏi với giọng điệu khách quan nào ông đã mô tả sự khủng bố trong những năm đẫm máu của «thanh lọc sắc tộc».

Những kẻ ra đi tội nghiệp

Nếu đã xem các bản chuyển thể điện ảnh mà Béla Tarr thực hiện từ hai cuốn sách của Krasznahorkai, *Sátántangó* (từ Tango của Satan), một bản nhạc đêm dài hơn bảy tiếng, giữa việc tìm kiếm một vùng đất vàng và những cuộc phi nước đại thầm lặng hướng về Ngày Tận Thế, giữa niềm tin vào những lời hứa của vài kẻ lừa đảo và sự kết thúc của giấc mơ nơi vùng đất vàng chỉ còn là một đống đổ nát, hoặc lại là *Giao hưởng Werckmeiste*r (bộ phim dài rút từ Nỗi sầu uất của kháng cự), một bộ phim dưới hình thức chất vấn về sự va chạm giữa cảm giác kinh hãi và sự chắc chắn của một sự phân rã không thể cứu vãn, nếu đã xem hai tác phẩm này bị ám ảnh bởi những tầm nhìn về sự suy đồi, thì người ta biết rằng sự liên minh được thiết lập giữa Krasznahorkai và đạo diễn của *Con ngựa thành Turin*, nhà làm phim được dẫn dắt bởi một sự tuyệt vọng mà không gì, ngay cả nghệ thuật, có thể cứu chuộc, sự liên minh này cũng là của hai nhà sáng tạo bị gặm nhấm bởi niềm tin vào một sự thoát thân bất khả.

«Chúng ta đã bão hòa đến phát ngán bởi văn chương, diễn giả trong *Theseus đại chúng* của Krasznahorkai nói, và đó là sợi chỉ được cho là sẽ dẫn dắt kẻ mới vào khám phá những thế giới ngầm của Béla Tarr đạo

diễn cũng như của Krasznahorkai tiểu thuyết gia : sự uể oải chung không tìm thấy phương thuốc trong cuộc tìm kiếm thứ có thể giật chúng ta ra khỏi «ván bài bịp» mà trong đó chúng ta cố gắng chơi hết vốn liếng. Tất cả chúng ta đều bị chi phối bởi nỗi buồn, một nỗi buồn có chiều sâu chưa từng có, nhân vật chính của Chiến tranh và chiến tranh nói, người như tất cả các nhân vật của Krasznahorkai, có tâm hồn bị tổn thương bởi một vết thương chí mạng, mà anh ta cảm nhận như một «sự trừng phạt cá nhân do số phận gây ra» (*Sự xuất hiện của Isaiah*).

«Tôi phải rời khỏi đây «, Funtaki nói trong *Điệu Tango của Satan*. Và anh mơ ước được đi đâu đó nơi anh sẽ không làm gì cả, chỉ «*nhìn cuộc đời chó má này trôi qua*». Trong *Ở phía bắc bởi một ngọn núi, ở phía nam bởi một cái hồ, ở phía tây bởi những con đường, ở phía đông bởi một dòng sông*, cháu trai của hoàng tử Genji thả dây, bỏ lại đằng sau «thế giới thối nát» này để lên đường tìm kiếm «khu vườn ẩn giấu», mà không thực sự biết liệu nó có từng tồn tại hay không. *Chiến tranh và chiến tranh* chứng kiến một nhân vật mờ nhạt, có nghề là phân loại tài liệu trong kho lưu trữ của một thị trấn Hungary, biến mất một ngày đẹp trời sau khi phát hiện ra một tập sách nhỏ, một bản thảo rất quý giá trong mắt anh. Trong những trang cuối của *Setobo đã xuống trần*

gian, cuốn tiểu thuyết mới nhất của Krasznahorka được (xuất sắc) dịch sang tiếng Pháp bởi Joëlle Dufeuilly, Zeami, nhà soạn kịch và lý thuyết gia kịch Nô mà người ta có thể đọc bằng tiếng Pháp *Truyền thống bí mật của Nô* và nhất là hai mươi lăm vở kịch Nô tuyệt đẹp được xuất bản dưới nhan đề *Vùng đất khổ hạnh*, chết đi để lại một mẩu giấy nhỏ với chỉ câu này : «Zeami ra đi.»

Dù họ trốn thoát, dù họ nuốt lời hay dù họ tổ chức một cách tỉ mỉ sự bốc hơi của mình, những kẻ bỏ trốn của Krasznahorkai dường như thuộc cùng một gia đình, gia đình của những kẻ thua cuộc tìm kiếm ý nghĩa cho điều mà họ thấy là một sự vô lý đáng phẫn nộ : tốt hơn hết là bằng lòng với «sự thật mỏng manh, nhưng không thể chối cãi» rằng chúng ta là «những chủ thể đáng thương của một thất bại không đáng kể trong vũ trụ chói lòa này», và toàn bộ lịch sử nhân loại được tóm tắt trong «những lời khoe khoang đáng thương của những đảng phái nghèo nàn, ngu ngốc và khát máu rút lui vào những cánh gỗng xa xôi của một sân khấu khổng lồ, tới lời thú nhận đau đớn về một sai lầm, sự nhìn nhận chậm chạp một sự thực tàn khốc : thế giới này thực sự không phải là một thành công rực rỡ».

Sự u ám, nỗi buồn, mong muốn tan biến vào thiên nhiên : những kẻ thua cuộc của Krasznahorkai giống những người thiệt thòi của Béla Tarr ở chỗ họ không tin vào những ngày mai tươi sáng cũng như vào sự hoàn tất của cuộc truy tìm ám ảnh của mình. Con người, «sinh thể bị lưu đày trong cuộc sống hàng ngày đầy mê hoặc của Cái Ác và Sự Lười biếng», như được nói trong *Seïobo đã xuống trần gian*, bằng mọi cách cố gắng mang lại một chiều kích thiêng liêng cho sự tồn tại của mình, cái thiêng liêng không thể tách rời mặt trái của nó, là sự tầm thường hay ma quỷ (trong *Điệu tango của Satan*, sự xuất hiện của hắn được báo trước theo cách khiến người ta tự hỏi đó không phải là sự xuất hiện của Đấng Cứu Thế), Seïobo, nữ thần phương Tây của người Nhật, xuống trần gian bằng cách nhập vào một diễn viên tuồng Nô, người lặp lại vai diễn của mình không mà không nhận ra rằng sự lặp lại đối với anh ta là một «sự thanh tẩy không thể diễn tả». Một người gác bảo tàng cũng mong muốn tác phẩm mà ông say mê, *tượng Thần Vệ Nữ Milo*, giống như một nữ thần viếng thăm người phàm, một nữ thần mà bí mật của vẻ đẹp nằm ở sức mạnh nổi loạn của nó, nhưng sự thiêng liêng mà có lẽ nó chứa đựng bên trong, ông tự hỏi liệu nó có phải là giả tạo không : phải chăng mọi thứ ở nó đều bị hạ thấp giá trị, được đánh giá quá cao ?

Những câu văn dài quanh co của Krasznahorkai dường như được tạo ra để diễn tả những sự do dự, nghi ngờ, những cơn phấn khích và những lúc thoát ly tuyệt vời của các nhân vật của ông. Từ Scuola Grande di San Rocco theo phong Veronese đến Kyōto, «Thành phố Vĩnh hằng của Lễ độ, Trụ sở của Tòa án Hình sự về cách Cư xử Tốt, Thiên đường của Phép tắc, Trung tâm Trấn áp mọi Vi phạm Quy tắc», từ Alhambra ở Athens, từ nhạc baroque đến phiên bản của «Guns of Brixton» của Arcade Fire, những người tìm kiếm theo dấu Krasznahorkai đang truy đuổi những gì ẩn giấu, mờ nhạt, biết rằng xung quanh mọi thứ đang sụp đổ, sụt lún, nhưng có lẽ chính bằng cách cố gắng xua đuổi cái «trôi dạt» đó mà họ hy vọng có thể trả lại cho nghệ thuật tất cả vẻ huy hoàng vốn đã, trong tác phẩm của Krasznahorkai, cũng như trong tác phẩm của đồng minh Béla Tarr, trở nên u tối.

Những nữ chiến binh của Eka Kurniawan

Những «con người không thể khuất phục» của Eka Kurniawan, người ta có thể nói họ như bước ra từ một nền văn học gothic nào đó, nơi người ta tìm thấy cả dấu vết của những mê tín từ ngàn xưa, của một nỗi khiếp sợ kiểu Sade và di sản của những câu chuyện về thảo khấu và công chúa châu Á. Cuốn sách đầu tiên của ông được dịch sang tiếng Pháp, *Người hổ*, thực ra là tiểu thuyết thứ hai của ông. Câu chuyện về một vụ giết người mà thủ phạm khẳng định rằng trong người hắn có một con hổ, con hổ hung dữ đã thúc đẩy hắn hành động, đủ ấn tượng để độc giả, dù có đôi chút dè dặt, vẫn háo hức đón nhận *Những mỹ nhân của Halimunda*, bản dịch vừa mới ra mắt, và vì thế hóa ra lại là tiểu thuyết đầu tay của Eka Kurniawan, được viết năm 2002, khi ông hai mươi bảy tuổi.

Kẻ nào bước vào thế giới hỗn mang của Eka Kurniawan phải chấp nhận rằng cái siêu nhiên ở đó tuân theo một chủ nghĩa tự nhiên đôi khi không thiếu sự trần trụi. Họ cũng phải chấp nhận ngưng mọi phán xét đạo đức và biết rằng «vi phạm» là từ cơ bản định nghĩa gần như tất cả các nhân vật, tất cả những con người mà, nạn nhân của một số phận tàn bạo không gì sánh bằng, chỉ tìm được lối thoát bằng cách đạp đổ các quy tắc, bằng cách

chà đạp lên chuẩn mực.

Nữ tư tế tối cao của những rối loạn tình ái và những biến thái tình dục trong *Những mỹ nhân của Halimunda* tên là Dewi Ayu, gái mại dâm được săn đón nhất của thành Babylon đó, chính là thành phố tưởng tượng Halimunda. Vẻ đẹp của cô đã mang lại cho cô bất hạnh. Cô, người lai, và bốn cô con gái mà cô sẽ có với bốn người tình khác nhau sẽ gây ra những thảm họa trong thành phố này, nơi những điều kỳ diệu, thảm họa, trả thù, giết chóc, ám sát, bạo loạn, tàn sát, tiếp nối nhau gây ra tàn phá và cái chết cho những người đàn ông mà không thể khẳng định rằng họ vô tội.

Ở Eka Kurniawan, độc giả có thể nghiền ngẫm về miêu tả, rất hiện thực, về một trại lính Nhật trong Thế chiến thứ hai, nơi quân đội Nhật Bản đã thay thế những người thực dân đến từ Hà Lan, hoặc về miêu tả, với một độ chính xác khiến người ta phải rùng mình, về một nhà thổ, nơi những tù nhân chiến tranh, được chuyển từ một trại lính, trở thành «phụ nữ giải khuây», người thì cố trốn thoát, kẻ thì gần như chìm vào điên loạn.

Ở Eka Kurniawan, nhà thổ được gọi là «Yêu đến chết», những anh hùng của các câu chuyện tình yêu cuối cùng tự sát hoặc điên dại. Họ sống bằng cách ru ngủ mình bằng những huyền thoại nơi số phận của

những nàng công chúa bí ẩn được định đoạt bằng một cuộc hôn nhân với một con chó, họ tìm kiếm người phụ nữ sẽ mang lại cho họ khoái lạc, những rùng mình của kiếp sau, nhưng mọi thứ kết thúc trong những đám cưới máu, và người ta tự hỏi sự vô đạo đức đã chọn cư ngụ ở phe nào : ở những gái mại dâm hay ở những kẻ bảo vệ trật tự là những quân nhân đủ mọi phe phái. Những cuộc hôn nhân che giấu những bí mật không thể thổ lộ, là kết quả của những mặc cả không ngừng, những phòng the vang lên tiếng thét của những người phụ nữ bị cưỡng hiếp, hoặc tiếng cười khúc khích của những người vợ đã ra lệnh cho các pháp sư làm «y pháp chống khủng bố», những chiếc đai trinh tiết chỉ có thể mở được bằng một câu thần chú.

Ở Eka Kurniawan, những hồn ma không để cho người sống được yên. Những người cộng sản bị tàn sát năm 1965 bởi quân đội của Suharto trở về ám ảnh những bờ mà họ đã rời bỏ một cách bất đắc dĩ. Những bóng ma này lượn lờ trong một «phong cảnh sương mù» (đó là ý nghĩa của tên thành phố tưởng tượng Halimunda) khiến tất cả những kẻ trước đây đã phạm những hành động tàn bạo phải khiếp sợ.

Dewi Ayu, kỹ nữ nổi tiếng, và bốn cô con gái bị nguyền rủa của bà, quay lưng lại với thế giới. Họ không muốn khuất phục cũng không muốn gãy đổ. Họ hành động như những nữ chiến binh, dù mọi thứ âm mưu nghiền nát họ. Họ thuộc dòng giống của những kẻ nổi loạn, những kẻ phá vỡ xiềng xích, nhưng không có gì đảm bảo rằng bằng cách vi phạm, họ sẽ thoát khỏi sự toàn năng của pháp luật. Bằng cách kêu gọi ý chí của những người phụ nữ bị dày vò, bị đánh bại, họ chống lại những thế lực ma quỷ đang cố nghiền nát họ. Trong vũ trụ bi thảm của Eka Kurniawan, không phải những kẻ gan dạ này chiến thắng, mà là những thế lực đen tối, dẫn đến giết chóc, tự sát, điên loạn. Và ngay cả khi người kỹ nữ xinh đẹp trỗi dậy từ nấm mồ, chỉ còn biết lo sợ điều tồi tệ nhất.

Những trang sách của *Những mỹ nhân của Halimunda* chất đầy thuốc độc. Mọi thứ ở đó để lại một dư vị chát chúa, như thể cái không thực trộn lẫn với «cái thực bị tàn phá», để dùng một cách diễn đạt khác của René Char, đã sinh ra một viên nang màu đen mang đến sự tiết lộ của một tài năng nơi cái quái dị luôn sát cánh với cái kỳ diệu.

Peter Kurzeck, một ngôn ngữ riêng

Không phải ngẫu nhiên mà cái tên Robert Walser xuất hiện ở đây trong phần mở đầu cho lời gợi nhắc về một cuốn sách của Peter Kurzeck, *Một mùa đông tuyết*, bất chấp giọng điệu gần như vui tươi của Walser, và giọng điệu khá u ám của tiểu thuyết Kurzeck. Một nhà văn viết tiếng Đức khác, Paul Nixon, người vẽ chân dung tự họa đầy mơ hồ, dường như có nhiều điểm tương đồng với chính Kurzeck, người đã bắt tay vào một chu kỳ tự truyện gồm mười hai tập, mang tên *Thế kỷ già nua*.

Một mùa đông tuyết là tập đầu tiên trong năm tập đã hoàn thành. Peter Kurzeck qua đời năm 2013 mà không thể hoàn thành chu kỳ của mình. Một cách diễn đạt lặp lại, dưới các hình thức khác nhau, trong *Một mùa đông tuyết*, không ngừng nói lên sự cần thiết sống còn của một lối viết được quan niệm như một tuyên bố chiến tranh chống lại hư vô : «Cuộc đời tôi như trong tình trạng khẩn cấp», Peter Kurzeck viết, người mà khi cuốn sách bắt đầu, vào năm 1984, tự nhận mình gần như ở trong tình trạng phá sản. Mối quan hệ của anh tan vỡ, anh không còn chỗ nào để ở : «Chỉ sau một đêm, tôi chẳng còn gì… Tôi thậm chí còn không có được giấc ngủ.»

Một mùa đông tuyết bề ngoài là bức chân dung của một thành phố và một cặp đôi, thành phố hóa ra là một ảo ảnh, khi nó không phản chiếu sự nghèo khổ ; sự đổ vỡ đã đóng dấu chấm hết cho tình yêu. Vậy là ở Frankfurt, và đó là một mùa đông mưa, rồi tuyết. Người kể chuyện, hình bóng của Kurzeck, chỉ có một «chiếc áo khoác màu xanh đen của dân nhập cư năm 69», một chiếc áo khoác da cũ từ tháng 5 năm 68, và có lẽ là viễn cảnh tìm được một xó xỉnh có thể dùng làm chỗ ở. Con gái anh, Carina, bốn tuổi ; anh nhớ lại thời gian làm việc cho một người bán sách cũ, những khoản tạm ứng dành để mua một cái máy giặt, những thư viện công cộng mà anh đã lui tới suốt cuộc đời mình, chờ đợi để có thể mượn những tác phẩm thiết yếu cho sự sinh tồn của mình : «Cuộc đời tôi chẳng phải đã lạc mất trong sự chờ đợi, xa rời tôi, biến mất rồi sao ?»

Anh cũng nhớ lại những cuốn sách từng là nỗi ám ảnh (thơ của Villon, *Chất cồn* và «Vùng» của Apollinaire, tiểu sử Tolstoi của Chlovski, v.v.). Nhưng anh cũng ý thức được về một kết cục không thể tránh khỏi, mà anh cố trốn thoát bằng cách trở thành kẻ du cư : «Viết, tiếp tục viết cho đến khi tôi viết xong tất cả các cuốn sách», anh tự hứa với lòng, vừa mơ về thế giới rộng lớn, mà những văn bản lang thang của anh sẽ cho phép anh, như Walser và Nixon, chiếm hữu, dù từ vựng của sự chinh

phục không thuộc về vũ trụ của anh. Anh đến Frankfurt chỉ để viết : «Tôi viết mỗi ngày như thể đó là ngày cuối cùng của tôi trên trái đất.» Và anh viết trong khi uống rượu vang đỏ, để say mà không ngăn được anh đón nhận trọn vẹn những gì dữ dội nhất của hiện thực : «Kỷ nguyên mới. Vẫn tháng mười hai ấy ? Như thể tôi đã tự nhốt mình bên ngoài, bên ngoài cuộc đời tôi ? Cửa đóng then cài, không chìa khóa, chìa khóa gãy. Chúng ta quên. Lối về không tìm thấy.»

Tuy nhiên, trong *Một mùa đông tuyết*, có những khoảnh khắc kiểu Walser khi Peter Kurzeck miêu tả những gì khiêm nhường, không đáng kể, nhưng tỏa sáng một vẻ đẹp gần như hội họa : những đôi giày mòn, những tấm thẻ đánh dấu trang, một cục xà phòng, những quả táo cần phân loại, những xưởng vẽ ngọt ngào và cay đắng, tuyết («Tuyết tan và tuyết, băng, những dải màu xám. Anh có nghe thấy tiếng tuyết rơi xào xạc không ? Anh có cảm thấy tuyết từ từ thấm vào đất không ?»), một trang viết tay («Đọc và sửa những trang đã hoàn thành, không ngừng. Và trong khi đọc, thay đổi, dịch chuyển, cải thiện, thêm vào cho đến khi tôi hầu như không thể tự đọc lại chính mình, vì các con chữ chồng chất lên nhau, chật cứng trên mỗi trang. Hát chúng cho tôi nghe, thì thầm, đánh vần»).

Một mùa đông tuyết với sự pha trộn giữa tuyệt vọng và tinh thần chiến đấu đáng kinh ngạc, kiểm kê những gì đang suy tàn. Nói rằng Peter Kurzeck nằm ở đâu đó giữa Robert Walser và Paul Nixon cho một ý niệm nào đó về tham vọng của dự án của ông : điều gây ấn tượng, khi đọc ông, là sự khiêm nhường của một kẻ cô đơn trôi dạt đi đôi với sự tìm kiếm táo bạo một hình thức mới. Cần chú ý đến nhịp điệu rất đặc biệt trong các câu văn của ông, mà Cécile Wajshot, người được biết đến với các bài viết và bản dịch từ tiếng Anh (đặc biệt là của Virginia Woolf), nhưng cũng từ tiếng Đức (Marcel Beyer, và những người khác), đã thể hiện một cách hoàn hảo. Độc giả mang ơn bà không chỉ vì sự khám phá ra một nhà văn lớn, mà còn vì niềm vui được theo chân một nhà văn xuôi trong cách ông phát minh ra một ngôn ngữ riêng. Đặc biệt là khi ông bước vào màn đêm và nỗi khiếp sợ mà nó mang lại cho ông : «Một mình bước vào màn đêm, giống như đóng băng, như biến mất. Không bao giờ một lời nữa ! Không một lời với ai nữa !»

Những bài học trong bóng tối

Có những tác phẩm theo thời gian càng thêm vẻ nhuốm màu. Một khi tiếng ồn ào xung quanh chúng đã lắng xuống, chúng vẫn giữ nguyên sức công phá. *Bài học tiếng Đức* của Siegfried Lenz là một trong những cuốn sách đã đạt được danh tiếng ngay từ khi xuất bản, nhưng tầm ảnh hưởng của nó, qua nhiều năm, không hề suy yếu. Xuất bản năm 1968, cuốn tiểu thuyết này đã mang lại cho tác giả, khi đó bốn mươi hai tuổi, sự công nhận : được coi là ngang hàng với Heinrich Böll và Günter Grass, Lenz bước vào điện thờ của các nhà văn Đức bị thuyết phục rằng mỹ học không thể tách rời đạo đức, rằng con người không đơn thuần là con rối của hoàn cảnh, và vai trò của họ là khẳng định tự do của mình, bất kể cái giá phải trả.

Lấy cảm hứng từ nhân vật Emil Nolde, Siegfried Lenz khắc họa một họa sĩ theo trường phái biểu hiện, Max Ludwig Nansen, người mà từ thời thơ ấu đã dành thời gian để vẽ và nặn tượng. Kiêu hãnh, ý thức được tài năng của mình, ông chỉ tỏ ra khinh miệt khi các bức tranh của mình bị từ chối trong các phòng trưng bày, tiếp tục tái hiện trong các tác phẩm của mình những khía cạnh huyền thoại và kỳ ảo mà ông khám phá được trong thiên nhiên. Ông khẳng định mình bất chấp mọi

trở ngại cho đến khi, năm 1943, ông bị ra lệnh cấm vẽ. Bị xếp vào hàng ngũ những nghệ sĩ bị Đức quốc xã cáo buộc là thoái hóa, ông nhận lệnh ngừng mọi hoạt động từ chính miệng một người bạn, một sĩ quan cảnh sát buộc phải đảm bảo thi hành các biện pháp thanh lọc của Đệ Tam Đế chế. Chính con trai của viên cảnh sát, Siggi Jepsen, kể lại những sự kiện này. Nổi loạn chống lại cha mình, người yêu cầu cậu do thám Nansen để ngăn ông vi phạm lệnh cấm, cậu đứng về phía Nansen, giúp ông giấu những bức tranh bí mật, viện dẫn số phận định trước để biện minh cho sứ mệnh của mình : bảo vệ an toàn cho những gì bị đe dọa. Cậu thậm chí sẽ phạm phải một vụ trộm, điều sẽ đưa cậu vào tù.

Chính từ sâu trong phòng giam của mình, giữa những lần gặp các nhà tâm lý học, Siggi Jepsen hồi tưởng lại tất cả những tình tiết đã biến cậu thành một kẻ nổi loạn. Siegfried Lenz đan xen nhiều sợi chỉ dẫn vào một mê cung nơi những cảnh diễn ra tại trung tâm giam giữ thanh thiếu niên phạm pháp nối tiếp những biên niên sử về một quá khứ không quá xa xôi. *Bài học tiếng Đức* là cuốn sách của mọi sự mê hoặc và mọi sự vi phạm, một sự ca ngợi tình bạn và tinh thần bất tuân trong thời đại mà những kẻ theo Hitler chà đạp lên mọi giá trị nhân văn.

Có quy mô nhỏ hơn, nhưng đầy sắc thái, *Một phút im lặng* của cùng Siegfried Lenz mở ra bằng một buổi lễ tưởng niệm nơi các học sinh của một trường trung học bày tỏ lòng tôn kính với Stella Petersen, một giáo viên tiếng Anh đã chết trên biển. Một thiếu niên, yêu say đắm người phụ nữ trẻ, gỡ rối những ký ức : những giờ học với bầu không khí chăm chỉ, những bức thư trao đổi với Stella, những khoảnh khắc hạnh phúc không chính đáng, những cuộc trốn chạy như những khoản lặng giữa hai lần trở về với hiện thực, những lần đọc sách gắn kết một sự đồng điệu, niềm đam mê dần dần biến đổi những người yêu nhau. Mọi thứ được kể bằng giọng *nửa giọng*, như thể người đã khuất là một biểu tượng không được xúc phạm.

Sau *Bài học tiếng Đức*, được sắp xếp một cách điêu luyện, bản sonata này khẳng định, nếu cần, rằng Siegfried Lenz là một người hòa âm vừa có nghệ thuật của những âm điệu nghịch và những hòa âm hoàn hảo.

Sinclair Lewis ở Zenith

Nhà văn Mỹ đầu tiên được trao giải Nobel vào năm 1930, Sinclair Lewis, sau khi bắt đầu sự nghiệp bằng nghề báo, đã làm xáo trộn giấc ngủ của đồng bào mình với những tác phẩm vang dội : *Phố Chính* (1920), một lời chỉ trích giới tư sản bảo thủ ; *Elmer Gantry* (1927), câu chuyện về sự lừa đảo tôn giáo ; và đặc biệt là *Babbitt*, xuất bản năm 1922, một vở hài kịch giả tạo thời kỳ chủ nghĩa tự do đang thắng thế.

Dù không có gì là «vĩ đại», George F. Babbitt là một người đàn ông trung niên hạnh phúc, thịnh vượng và lạc quan. Là một nhà kinh doanh bất động sản ở một nước Mỹ phồn thịnh, chưa bị lung lay bởi cuộc khủng hoảng chứng khoán (chúng ta đang ở năm 1920), ông sống một cuộc đời ấm cúng ở Zenith, thành phố «của doanh nghiệp và gu thẩm mỹ». Tự nhận mình là một đại sứ của thương nghiệp và một thương nhân chính thống, ông tuân theo các tập quán của giai cấp mình và tự hào có đạo đức, là một người đức hạnh, đáng kính, chứ không phải là một tên cướp, dù đôi khi ông cũng dính líu đến những vụ mờ ám. Ít lãng mạn, vững như bàn thạch, ông có nhiều mối quan hệ, ba đứa con rất đúng mực và một người vợ, một bà chủ gia đình hoàn hảo, người cho rằng các tác phẩm của Shakespeare là

không thích đáng. Dựa trên một tình yêu chân thật dành cho những người xung quanh, ông lái con thuyền đời mình với một lẽ thường mạnh mẽ và không hề chao đảo, bảo vệ một hình ảnh nhất định về Công dân Mỹ Tiêu chuẩn hóa, thấy có lợi cho việc kinh doanh khi được trông thấy đi lễ nhà thờ, tham gia các câu lạc bộ chọn lọc, khao khát được giống như một nhà tài chính mà ông quen biết, một nhân vật đầy phẩm giá. Đã an cư lập nghiệp, được biết đến rộng rãi, ông sẵn sàng cho lời khuyên, thích phá vỡ thói quen hàng ngày của một nhân viên bất động sản bằng cách lui tới các rạp chiếu phim, chơi golf và tổ chức những buổi tối thân mật nơi những người nói chuyện hơi có vẻ giáo điều nói chuyện về Lệnh cấm Rượu say sưa. Và thế nhưng, bất chấp sự thăng tiến của mình và sau một bi kịch xảy ra với một người bạn, sự nghi ngờ dần dần len lỏi vào ông. Cuộc sống của ông có phải là phù phiếm, máy móc và quy ước ? Ông có những khao khát về sự mới mẻ, về sự bỏ trốn và về sự xáo trộn, nhưng vẫn là một người ủng hộ trật tự khi những người đình công gây ra tình trạng hỗn loạn.

Với một phong cách vui tươi nhưng chua cay, Sinclair Lewis đạt đến đỉnh cao của sự hài hước khi thông qua một người con của Bác Sam được trang bị vững chắc bởi các nguyên tắc của mình, vẽ nên một bức chân dung

không thể cưỡng lại của một nhân vật quan trọng bị mắc kẹt trong một dạng tầm thường và cố gắng trốn thoát khỏi nó. Nhưng «bộ tộc của những Người đàn ông Dũng cảm Tử tế» mới là kẻ có tiếng nói cuối cùng.

Nghệ thuật ra khơi

Khi ông xuất bản *Bộ quần áo mới của Chủ tịch Mao* vào năm 1971, tức là vào thời điểm mà phương Tây vẫn chưa thực sự nhận thức được những thảm họa do «bè lũ bốn tên» gây ra trong đế chế Trung Hoa, một vùng đất vốn nổi tiếng là bí ẩn, Simon Leys đã nói rõ trong lời tựa rằng cuốn sách của ông chỉ đơn thuần là «lời chứng của một lương tâm buộc phải lên tiếng sau khi lui về ẩn dật, trước cảnh tượng mà theo ông dường như là một trò lừa đảo khổng lồ», và ông còn nói thêm rằng «dù sự đanh thép có đôi khi xuất hiện trong lời văn, tác giả không bao giờ nghĩ rằng mình nắm giữ một chân lý tuyệt đối nào cả». Dù ông đề cập đến Cách mạng Văn hóa hay nói về *Luận ngữ của Khổng Tử* (mà ông đã dịch sang tiếng Pháp với nỗ lực, theo lời ông, nhằm tái hiện lại «nền kinh tế từ ngữ khô khan và sần sùi» của bản gốc) ; dù ông viết trong *Bóng tối Trung Hoa,* xuất bản năm 1974, như một hướng dẫn viên sẵn sàng đồng hành cùng du khách khám phá vài địa điểm mang tính biểu tượng, như Tô Châu hay Thiều Sơn, nơi sinh của Mao, để giúp những người nước ngoài đang lạc lối ở Trung Quốc thời bấy giờ, giữa lúc có những «biện pháp phòng ngừa nhằm cách ly họ khỏi đời thực», không bị mắc kẹt trong vài tấm bưu thiếp cổ điển ; dù ông đóng vai một học giả lớn, nhắc đến Stevenson hay cả Conrad ; dù ông trở lại

với dịch thuật, viết về bóng tối của Melville hay những bản viết tay của Stevenson ; hay ngay cả khi ông viết một tuyên ngôn tình yêu cho văn học, thứ mà ông coi là nơi duy nhất có thể để con người vô hình (ông tự nhận là thế với độc giả qua nhiều bản dịch tuyệt vời, trong số đó có tác phẩm *Sáu ghi chép về cuộc sống phiêu bạt* của Thẩm Phú) ; hoặc khi, bước ra khỏi «xưởng văn của sự vô dụng», ông quan sát thế giới và tự hỏi điều gì sẽ còn lại của cuộc nổi dậy của sinh viên sau vụ thảm sát Thiên An Môn năm 1989, Simon Leys luôn có thái độ của một người hoài nghi, sẵn sàng lật đổ những gì có vẻ đã đạt được, đặt lại vấn đề về những gì mọi người chấp nhận như một điều hiển nhiên. Bằng cách đắm mình trong tư tưởng bị tịch thu, ông tự hỏi làm thế nào một học thuyết đã truyền cảm hứng cho tất cả các dân tộc Đông Á lại trở thành «đồng nghĩa với sự mê muội và áp bức», khi nghiên cứu một số nhân vật trong văn học Pháp, ông không bao giờ đánh mất tiêu chí về một nghệ thuật chân chính do Julien Green đưa ra : «Những tác phẩm duy nhất có giá trị là những tác phẩm mà người ta có thể nói rằng tác giả của chúng sẽ chết ngạt nếu không giải phóng được chúng.»

Là một học giả lớn với tinh thần tranh luận, nhanh chóng hạ bệ mọi danh tiếng không xứng đáng và luôn có khuynh hướng lật đổ những gì được tán dương

chung, Simon Leys đã xây dựng tác phẩm của kẻ kháng cự bằng cách theo bước chân của hai người cô đơn mà sự sáng suốt không lay chuyển là thứ áo giáp tốt nhất có thể tìm thấy : George Orwell, người mà ông đã dành một bài viết năm 1984, *Orwell hay nỗi kinh hoàng của chính trị*, và Lỗ Tấn, người mà ông ca ngợi trong một cuốn sách năm 1983, *Khu rừng bốc cháy*, nhấn mạnh rằng sự vĩ đại của tác giả *Cỏ dại* hoặc *AQ chính truyện* là đã từ chối sự cám dỗ của việc trốn chạy «vào sự dấn thân mù quáng theo phe phái» hoặc lưu vong «vào chủ nghĩa cá nhân ghét người».

Bản thân Simon Leys cũng cố gắng tránh xa cám dỗ kép này, có lẽ nhờ một đam mê khác đã cho phép ông không phải là một người làm văn chương hoàn toàn bị chi phối bởi khát vọng vinh quang, cũng không phải là một Alceste chỉ chăm chăm vào những cuộc cãi vặt vô nghĩa. Đam mê đó là biển cả, mà Conrad, trong *Tuổi trẻ*, nói rằng đó là một trong những kỳ quan lớn của thế giới. Đam mê này đã đưa Simon Leys đến việc dịch tiểu thuyết *Hai năm trên boong tàu* của Richard H. Dana. Ông thú nhận trong *Thiên thần và cá nhà táng* đã viết lại bản thảo bản tiếng Pháp ba lần và giữ nó trong mười tám năm trên bàn làm việc. Đối với người mà vào tháng 8 năm 1958, khi còn là sinh viên, đã đi thuyền trên một tàu đánh cá ngừ vây xanh của vùng Bretagne (trải

nghiệm được kể lại trong một văn bản ngắn, *Prosper*), đối với người đã điều tra về vụ đắm tàu Batavia năm 1629, và vụ thảm sát những người sống sót bởi một người trong số họ, một guru điên loạn, cần phải kết hợp hai đam mê của mình, biển cả và văn học, bằng cách mang đến cho những người trên đất liền cũng như những kẻ mạo hiểm đại dương một «quái vật biển kỳ dị» : một tuyển tập đồ sộ, cho đọc những trang nổi tiếng nhất về biển trong văn học Pháp, đòi hỏi mười năm làm việc và chỉ hoàn thành vào năm 2003. Nó đáng lẽ phải ra đời trong bộ sưu tập «Bouquins» của nhà xuất bản Robert Laffont. Cuối cùng, sau một số rủi ro trong xuất bản, nó được xuất bản thành hai tập bởi Plon. Ngày nay nó lại trở về với bộ sưu tập mà ban đầu nó được dành cho.

Đó là một tập sách đồ sộ dày hơn một nghìn trang, dành cho, Simon Leys nhắc lại, biển cả trong văn học chứ không phải văn học về biển. Được đặt dưới sự bảo trợ của Tô Đông Pha, một học giả Trung Quốc thế kỷ XI («Tôi sẽ thả dây buộc con thuyền nhỏ của tôi và giao phó phần đời còn lại cho sông và biển»), tuyển tập chứa đựng vô số văn bản có khả năng nuôi dưỡng những mộng mơ xung quanh nước, và chứng minh Baudelaire đúng khi ông khuyên người tự do hãy trân trọng biển cả, tấm gương của mình. Những trang ngon lành nhất của tập

sách có lẽ là những trang, trái ngược với dự án, tuyên bố sự bất khả thi của một nền văn học hải dương. Chính Théophile Gautier, trong một bài báo năm 1836, đã thú nhận sự thiếu hiểu biết của mình về những thứ dưới nước, sự thiếu kiên nhẫn của ông trước các tác phẩm đại dương của Eugène Sue, vì ông không có khả năng phân biệt mũi tàu với đuôi tàu và từ chối học thuộc lòng từ điển hàng hải và «nhét vào đầu thứ từ vựng khủng khiếp và kỳ quặc nhất có thể tưởng tượng». Một khi đã thoát khỏi tâm trạng xấu này, người đọc còn phải đối mặt với những nhà văn bị say sóng, như Montesquieu, và chẳng mấy quan tâm đến thứ mà ngược lại, sẽ làm nên niềm say mê của một Hugo, người tuyên bố đã có hai mối quan hệ trong đời : Paris và Đại dương, nơi ông tìm thấy «vực thẳm của thi ca», và không ngần ngại gọi các thiên tài của các thế kỷ trước là «những con người đại dương», trong tinh thần của họ có thể tìm thấy «chất chua hữu ích đó, sự cay đắng làm thanh lọc vũ trụ, thứ muối mặn mà không có nó mọi thứ sẽ thối rữa», nói tóm lại, tất cả những gì, theo ông, xác định những vực sâu biển cả.

Nếu ông khéo léo lồng vào tuyển tập của mình một suy nghĩ của ngài Prudhomme : «Một lượng nước như vậy gần như là lố bịch… Và hơn nữa, người ta chỉ thấy phần trên của nó», nếu ông nhẹ nhàng chế nhạo Racine,

người trở nên giả tạo khi miêu tả một cơn bão trên biển («Tuy nhiên, trên lưng của đồng bằng lỏng / Nổi lên những ngọn núi ẩm ướt với những bong bóng lớn»), nếu ông nhắc lại với một giọng điệu thẳng thừng rằng Léon Bloy đã viết cả một cuốn sách về Christopher Columbus mà không nói đến biển, nếu, đối với hội những người, đứng đầu là Rabelais, biết khai thác «các nguồn lực biểu cảm của ngôn ngữ biển cả», và câu lạc bộ các tác giả của những trang viết đẹp về biển, ông chỉ có thể thêm vào hai tên phụ nữ, Madame de Staël và George Sand, thì Simon Leys dường như đã rất thích thú khi biên soạn tuyển tập này, nơi Forbin, thủy thủ của Louis XIV, gặp gỡ Louis Cameray, một họa sĩ tầm thường bị nghi ngờ đã nhờ vả một người da đen viết hộ trong sách của mình, nơi J.-M. Level bị đánh giá thấp quá mức, lại rất được Valéry Larbaud yêu quý, gần gũi với «Người nhập cư từ đường Landor» của Apollinaire, nơi có thể có một nghiên cứu so sánh thú vị giữa những con bạch tuộc trong tác phẩm của Jules Verne và những con hoành hành trong tác phẩm của Hugo, nơi Michelet nhắc nhở rằng «mọi quốc gia đều có những câu chuyện kể, những truyện kể về biển cả. Homer, *Nghìn lẻ một đêm*, đã lưu giữ cho chúng ta khá nhiều những truyền thống đáng sợ đó, những vách đá ngầm và những cơn bão, những cơn lặng gió không kém phần chết chóc

khi người ta chết khát giữa biển nước, những kẻ ăn thịt người, những quái vật, leviathan, kraken và con rắn biển khổng lồ, v.v.», nơi Lauréamont, khi cầu khẩn «Đại dương già», nhìn thấy ở đó biểu tượng của bản sắc, trong khi đối với Tristan Corbière (mà ta được biết nhân tiện rằng cha ông, một doanh nhân, có tham vọng văn chương và là tác giả của nhiều tiểu thuyết hàng hải) thì sóng biển dâng lên ở đường chân trời giống như «bụng dạ yêu đương» của một «cô gái điếm đang động dục».

Simon Leys bị mê hoặc bởi *Đảo của người chết* của Böcklin, nơi nước và bóng tối dường như kết hợp với nhau cho một hôn lễ tang tóc. Nhưng trong tuyển tập phong phú này, người đã rời Bỉ đến Viễn Đông rồi đến Úc, có cảm giác đã đạt đến mức độ biến hóa cuối cùng của một Proteus lần lượt là học giả, gay gắt, vui tươi và mỉa mai, nhưng luôn là kẻ thù của những lời nói dối tập thể và say mê cuồng nhiệt những gì đặc biệt, những gì đưa chúng ta đến tận chân trời đối diện, xa khỏi thứ mà Nabokov gọi là «Công ty Quốc tế của những Cliché Lớn», gần hơn với những nơi khác mà không bằng bất kỳ cách nào là đồng nghĩa với chủ nghĩa ngoại lai.

Một nhà văn Slovenia của Áo

Peter Handke có mối liên hệ ít nhất là mạnh mẽ với Slovenia. Mẹ ông thuộc cộng đồng thiểu số Slovenia ở Áo, ông sinh năm 1942 tại Griffen, vùng Carinthia, một vùng quen thuộc với độc giả của Ingeborg Bachmann và Robert Musil, những người đã từng sống gần biên giới Ý và Slovenia. Chẳng có gì ngạc nhiên khi giải Nobel Văn học 2019 này quan tâm đến văn học Slovenia và đã dịch các nhà văn như Florjan Lipuš, hơn ông năm tuổi.

Học trò Tjaz, mà bản tiếng Pháp đã xuất bản bởi nhà xuất bản Gallimard năm 1987, ban đầu đã được Handke dịch sang tiếng Đức. Cuốn tiểu thuyết đặc biệt này, «bài thơ sử thi» mà Handke từng ca ngợi «sức hấp dẫn» của nó, kể câu chuyện về một học sinh nội trú giũ bỏ ách của mình bằng cách tìm cách bị đuổi học khỏi cơ sở này. Được giải phóng, không còn là một cựu học sinh có năng khiếu cào, một khả năng mà cậu thực hành khắp nơi, trên mọi thứ trên đường đi, Tjaz lang thang vô định trong thành phố, rồi lao vào khoảng không, như Edmund, đứa con út của gia đình Koehler trong *Nước Đức năm không* của Roberto Rossellini. Làm thế nào để giải thích hành động của cậu ? Mọi thứ vẫn bí ẩn, như toàn bộ cuốn tiểu thuyết, và sự bí ẩn này góp phần, một cách thú vị, vào sự bối rối của người đọc khi đối

mặt với một bầu không khí đêm, hơi sương mù, gây bối rối, nơi các nhân vật dường như di chuyển mà bất chấp mọi logic.

Chuyến bay của Bošijan, cuốn sách của Florjan Lipuš được Andrée Lücker Gaye và Marieta Novak Majzer dịch và các nhà xuất bản Do ấn hành, cũng không ngoại lệ. Đó là sự gặp gỡ giữa Chagall và Janáček. Trong biên niên sử về một sự biến đổi và một tình yêu thách thức thời gian này, có đủ thứ để thu hút tác giả của *Lá thư ngắn cho một lời tạm biệt dài*. Nhưng cuốn tiểu thuyết không chỉ có vậy. Nó vừa tự trình bày như một bức tranh của chủ nghĩa lãng mạn phóng túng, và theo cách của *Qua những ngôi làng* của Handke, như một «sử thi đời thường», để nhắc lại cách diễn đạt của Georges-Arthur Goldschmidt về vở kịch đó.

Cuộc sống thường nhật trong *Chuyến bay của Bošijan* là của cộng đồng người Slovenia ở Carinthia. Chúng ta đang ở trong thời kỳ chiến tranh đến gần. Đối với Bošijan, cái chết rình rập, nó cướp đi mẹ và bà của cậu, những trụ cột cuối cùng của một cuộc sống đánh dấu bởi cuộc đấu tranh sinh tồn, nhưng cũng bởi nỗi nhớ. Tình yêu dành cho Lina không đủ để cứu Bošijan khỏi một khoảng trống thăm thẳm và một cuộc sống thường nhật khô cằn, đôi khi chìm trong bóng tối.

Hai cuốn sách của Florjan Lipuš mang tính chính trị trong việc gợi lên một thiểu số, đầy u sầu trong cách dàn dựng những con người bị bỏ rơi, và siêu hình trong sự nhấn mạnh vào tình trạng phải chết của chúng ta. Người đọc thấy mình bắt buộc phải giữ được sự sáng suốt, mặc dù nhượng bộ thứ được gọi là tình cảm và bay lên, như Icarus, về phía mặt trời, dù có đến quá gần và bị thiêu cháy. Như Icarus, bị thiêu rụi trong nỗi buồn, Bošijan hiện thân cho những mâu thuẫn làm suy yếu một thiểu số, cậu cũng là hiện thân của nỗi nhớ trong vẻ đẹp tang thương trọn vẹn của nó. Toàn bộ cuốn sách chơi một bản nhạc nhẹ nhàng trên không ; mọi thứ ở đó, nghi ngờ, chất vấn, nhưng cũng sự hoạt bát. Một cuốn tiểu thuyết không giống bất kỳ cuốn nào khác, *Chuyến bay của Bošijan* để lại một ấn tượng nửa như xáo trộn và nửa như lời mời gọi đến một sự chất vấn có ích.

Một cuốn tiểu thuyết được hình thành như thế nào

Đối với những ai đã đọc *Những tiểu luận về nghệ thuật viết tiểu thuyết* của Robert Louis Stevenson, nơi tập hợp những suy nghĩ của ông về sáng tạo văn học, *Nghệ thuật viết tiểu thuyết* của David Lodge cung cấp một sự kéo dài tốt cho những suy tư đó. Stevenson nói về tiểu thuyết rằng chúng không buộc người đọc vào một giáo điều, mà sau này người ta phải phát hiện ra tính giả dối của nó, rằng chúng giải phóng chúng ta khỏi chính mình và buộc chúng ta phải hiểu biết người khác, rằng chúng lặp lại, sắp xếp, làm sáng tỏ những bài học của cuộc sống. David Lodge đồng tình với ông, ghi nhận trong lời tựa : «Tôi luôn coi tiểu thuyết là một nghệ thuật về cơ bản thuộc tu từ học, nhờ đó tiểu thuyết gia hoặc tác giả truyện ngắn thuyết phục chúng ta chia sẻ một tầm nhìn nhất định về thế giới trong suốt thời gian đọc, do đó, nếu trải nghiệm thành công, đạt được sự mê hoặc khi đắm mình trong một thực tại được tưởng tượng mà Van Gogh đã thể hiện rất tốt trong bức tranh *Người đọc tiểu thuyết* của ông.»

Tự đề xuất chưng cất mọi thủ pháp văn học, lấy ví dụ từ các nhà văn khác nhau như Jane Austen và J.D. Salinger, Virginia Woolf và George Orwell, Laurence

Sterne và George Eliot, chính ông và Martin Amis, David Lodge tháo rời các bánh răng, tự đặt ra câu hỏi đơn giản : làm thế nào một cuốn tiểu thuyết được hình thành ? Những nghiên cứu sơ bộ là gì ? Làm thế nào một tác giả chọn tên cho các nhân vật của mình ? Làm thế nào ông ta duy trì sự hồi hộp ? Những cái bẫy trong

[file content end]

[file name] : img110.jpg

những điều gì anh ta không được phép sa vào ? Anh ta gọi người đọc bằng cách nào ? Anh ta quyến rũ chúng ta bằng những biện pháp tu từ nào ? Các hiệu ứng bất ngờ được chuẩn bị ra sao ? Có một quy tắc vàng nào cần tuân thủ ? Gợi ý hay tốt hơn là nên nhắm tới một sự toàn diện bất khả thi ? Những màn lồng trong lồng (mise en abyme), những thay đổi góc nhìn, những thuật ngữ chuyên ngành (pesticides) và những trích dẫn từ sách vở mang ý nghĩa gì ?

Nhờ vào kiến thức uyên thâm về văn học Anglo-Saxon, dù là từ thời Victoria hay thuộc thể loại truyện mà ông gọi là skaz, tức là một cuốn tiểu thuyết ngôi thứ nhất «sở hữu những đặc điểm của ngôn ngữ nói hơn là ngôn ngữ viết», David Lodge, mà không bao giờ rơi vào giáo điều, đã phân tích các cơ chế của tự sự, đề

cập đến chủ nghĩa siêu thực với Leonora Carrington, tiểu thuyết thực nghiệm với James Joyce, tiểu thuyết tư tưởng với Anthony Burgess, tiểu thuyết phi hư cấu với Thomas Carlyle.

William Hazlitt, nhà văn bị đánh giá oan là thứ yếu mà David Lodge khai quật trong *Một thế giới nhỏ bé*, đã nhắc nhở rằng sách là những cột mốc và phao tiêu cho hành trình tồn tại của chúng ta. Đó chính là thách thức mà David Lodge đặt ra trong tiểu luận của mình : mang lại những thứ để đọc, để sách có thể chuyên chở chúng ta không phải đến phía bên kia địa cầu, mà là đến tận cùng sâu thẳm bên trong con người chúng ta.

Mặt trái của Indonesia

Các vụ đánh bom ở Bali năm 2018, được Nhà nước Hồi giáo (IS) nhận trách nhiệm, sóng thần tàn phá Java và Sumatra, đã chiếu một ánh sáng ảm đạm lên những hòn đảo vốn được mệnh danh là thiên đường này. Du khách mơ về những vũ nữ Bali khám phá ra lời cảnh báo này của Eka Kurniawan trên tờ *New York Times*: «Bất kể ai cuối cùng trở thành tổng thống, các nhóm Hồi giáo bảo thủ, được sự hậu thuẫn của các nhóm cực đoan, sẽ thắng - đã thắng trong cuộc bầu cử rồi.» Một số người đã lên tiếng phản đối những gì họ cho là những tuyên bố «giản đơn». Dù sao đi nữa, người Indonesia gần như đã tán dương người đàn ông ủng hộ sự cởi mở và đa dạng.

Hai ấn phẩm, hai cuốn tiểu thuyết được dịch bởi Étienne Naveau, rõ ràng là một người khám phá ra tinh hoa của văn học Indonesia, cho phép khám phá sâu hơn thế giới của nhà văn trẻ Eka Kurniawan và của nhà báo, phóng viên nổi tiếng Mochtar Lubis (1922-2004), tác giả của tác phẩm hư cấu Indonesia đầu tiên được dịch sang tiếng Anh vào năm 1964, *Hoàng hôn ở Jakarta* (cho đến nay vẫn chưa có bản tiếng Pháp nào được biết đến), nơi một nhân vật than phiền về sự thiếu can đảm của người Indonesia khi phải đối mặt với thực tế.

Đó là lý do, nhân vật nói, một cuộc khủng hoảng đạo đức, khủng hoảng văn hóa và đủ loại khủng hoảng đã bùng nổ. Câu chuyện của *Hoàng hôn ở Jakarta* là câu chuyện về sự trở về của một trí thức trẻ, Suryono, trở lại Djakarta sau khi sống lưu vong ở New York. Giữa người vợ trẻ thứ hai của cha anh và một gái mại dâm tên Dahlia, Suryono tìm kiếm một sự an ủi mà thực ra anh hy vọng sẽ tìm thấy ở Ies hơn, người anh gặp trong giới trí thức, nơi người ta bàn cả về chủ nghĩa hiện sinh lẫn tham nhũng đang ăn mòn toàn bộ xã hội Indonesia.

Hổ ! Hổ ! của cùng tác giả Mochtar Lubis, vừa được xuất bản bằng tiếng Pháp gần đây, đẩy người đọc vào một thế giới nơi bảy cá nhân, cư dân trên đảo Sumatra, phía Tây Indonesia, bị một con hổ săn đuổi. Trong lời tựa, Mochtar Lubis trở lại với nỗi nhớ Sumatra đã dày vò ông, và những chuyến thám hiểm vào rừng rậm mà ông còn nhớ, khi, với tư cách là một nhà đối lập chính trị, ông bị giam cầm trong các nhà tù của Sukarno. Bị ám ảnh bởi hình ảnh một con hổ, sau này ông đã tự nhủ rằng mọi chính trị gia đều phải đối mặt với con hổ của mình. Còn Sukarno, Mochtar Lubis viết, «sau nỗ lực đảo chính thất bại của cộng sản năm 1965, đã mất hết can đảm và quyền lực và, giống như *pháp sư* trong tiểu thuyết của tôi, thấy mình bị bỏ rơi và vinh quang tàn lụi».

Cuộc truy lùng bảy kẻ chạy trốn, một bức tranh về một cuộc chiến không khoan nhượng và một cuộc săn đuổi con người trở thành phép ẩn dụ cho một xã hội không chút thương xót, dẫn người đọc đến tận cùng những vùng lãnh thổ nằm giữa giấc mơ kinh hãi và hiện thực đầy khiếp sợ. Chính trị xen vào, tôn giáo cũng nhập cuộc, tất cả tạo nên một cuốn tiểu thuyết khiến người ta tự hỏi sự tàn bạo đang ẩn nấp ở phía nào.

Sự tàn bạo tương tự cũng hiện diện trong *Cash*, cuốn tiểu thuyết của Eka Kurniawan, bắt đầu như một câu chuyện tàn khốc về tuổi trẻ, tiếp tục theo kiểu một bộ phim đen, và kết thúc một cách bất ngờ. Vụ cưỡng hiếp một cô gái đần độn, sau đó được tìm thấy đã chết, mong muốn trả thù những kẻ hành hạ, sự bất lực của cậu bé chứng kiến cảnh tượng đó...

Cash đưa lên sân khấu những nhân vật đáng ngạc nhiên nhất, từ cậu bé bất lực đó đến vệ sĩ của một tay đầu gấu, trận chiến ác liệt của họ ban đầu thay thế cho tình dục. Đáng lẽ nó có thể là một tiểu thuyết giật gân nơi những người phụ nữ hiện thân cho ham muốn gieo rắc rối loạn đến mức, giữa nạn nhân mà mọi thứ đều chỉ ra bạo lực và nữ đấu sĩ quyết tâm tự vệ chống lại mọi kẻ tấn công, người đàn ông thú nhận là bối rối, dù luôn cố gắng tìm một phương thuốc cho sự bất lực của mình.

Không giống như *Những mỹ nhân của Halmunda*, kiệt tác của Eka Kurniawan, *Cash*, trong khi biến đổi các cung bậc, vừa cho nghe thấy nốt nhạc chói gắt vừa là nốt nhạc ngọt ngào hơn của một mối tình lãng mạn vốn đã có thể kết thúc rất tệ vì nó khởi đầu bằng một cuộc tấn công bạo lực. Kẻ bất lực cuối cùng sẽ tìm lại được chính mình. Nhưng toàn bộ cuốn tiểu thuyết vẫn phức tạp hơn vẻ bề ngoài. Và độc giả nào tin rằng mình tìm thấy một kết thúc xứng đáng với một giấc mơ đẹp kiểu mơ giữa ban ngày thì đã không nắm bắt được sự quanh co của cuốn tiểu thuyết này.

«Kẻ bất hiếu của chủ nghĩa hiện thực»

Lỗ Tấn, người mà tất cả các nhà văn Trung Quốc đều công nhận là bậc thầy của mình, thường trích dẫn Schopenhauer khi tuyên bố đại ý rằng đọc tác phẩm của người khác, khi chính mình là một người sáng tạo, là để họ phi ngựa trong não của chúng ta. Ông không vì thế mà không là một người ham đọc, và một người giới thiệu lớn văn học nước ngoài vào Trung Quốc, bình luận về Ibsen cũng như Byron hay Shelley, say mê với các tác phẩm đến từ Trung Âu, dịch *Những linh hồn chết* của Gogol ngay trước khi qua đời. Ông không hề muốn trở thành người dẫn đường cho kẻ khác (vì chính bản thân ông, hôm nay, cũng không biết theo con đường nào), nhưng không nghi ngờ gì nữa, ông mong muốn phá đổ một vài bức tường, ông không bao giờ bỏ lỡ một dịp nào để nhắc nhở rằng ở Trung Quốc, từ xưa đến nay, ở khắp mọi nơi đều có những bức tường, những bức tường vô hình giống như những bức tường do tinh thần của người chết dựng lên. Một trong những nhiệm vụ ông tự đặt ra là phải phá hủy chúng. Một nhiệm vụ khó khăn trong những năm 1920-1930, khi Quốc Dân Đảng (Guomindang), trong cuộc chiến chống «phỉ đỏ», tìm cách thiết lập sự trở về với Thuần khiết và Truyền thống, với giáo lý của Khổng Tử. Bị kiểm duyệt, Lỗ Tấn, tác giả của hai tập truyện ngắn tuyệt vời - Gào thét

(Cris), trong đó có «AQ chính truyện» bất tử, và *Bàng hoàng* - đã xuất bản, dưới nhiều bút danh, những tiểu luận ngắn sắc sảo đi ngược lại quan điểm chính thống.

Thời thế đã đổi thay, Trung Quốc đã chuyển từ những năm ba mươi sang Cách mạng Văn hóa rồi đến một thực tại mà các nhà văn của nó, từ Dư Hoa đến Mạc Ngôn, vẫn chưa phân tích hết được sự phi lý hay những sự quái gở. Diêm Liên Khoa (Yan Lianke), một người con khác của Trung Quốc, người xuất sắc trong việc khơi gợi tiếng cười trong khi cảm nhận được sự rối loạn, nếu không muốn nói là kinh hãi, người có thể mở mắt cho người ta mà không tự đặt mình vào vị trí công tố viên nhưng bằng cách mô tả với một sự chính xác đầy sáng tạo một thế giới kiểu Jérôme Bosch, lúc nhúc những kẻ khốn cùng, tàn tật, điên khùng, hoặc một thế giới bị thống trị bởi điều không thể giải thích, như trong những truyền thuyết mà Kafka kể lại. Kháng cự lại mọi hình thức tẩy não (dù thời trẻ ông đã từng là lính), Diêm Liên Khoa có thể tự nhận mình là người thừa kế của Lỗ Tấn ở chỗ ông cũng thường là mục tiêu của sự kiểm duyệt ở đất nước mình, thứ không chỉ dừng lại ở việc «khoét lỗ châu mai trong văn bản», như Lỗ Tấn từng nói, mà còn tịch thu và đưa các tác phẩm của ông vào danh mục cấm, dù đó là *Phụng sự nhân dân* hay *Tứ thư*.

«Thường thường, phải dưới hình thức tiểu thuyết để biểu đạt hiện thực bởi vì, đôi khi, chỉ bằng cách mượn cây cầu hư cấu thì hiện thực mới có thể thâm nhập vào thế giới hữu hình», Diêm Liên Khoa viết trong lời mở đầu cho cuốn sách nhỏ «báng bổ» *Phụng sự nhân dân* (tựa đề ám chỉ một trong ba tác phẩm kinh điển của Cách mạng Văn hóa). Kể về những cuộc phiêu lưu của một cặp tình nhân ngoại tình, để làm thuốc kích dục, họ thích thú phá hủy, trong căn hộ của người chồng bị cắm sừng, một đại tá đầy sự tôn kính đối với Vị Thuyền trưởng Vĩ đại, tất cả những gì liên quan đến ông ta, cuốn tiểu thuyết này, một cái bĩu môi vui vẻ trước mọi hình thức quyền lực, là một trong những văn bản đặc sắc nhất của Diêm Liên Khoa, một trong những tác phẩm, cùng với *Nhật nguyệt niên*, có kết cấu vẫn giữ một sự đơn giản nhất định. Bởi Diêm Liên Khoa là một bậc thầy về sự xáo trộn tự sự, luôn khao khát «phá đổ các rào cản của kiến trúc văn học» và «phá hủy nhà tù quy ước mà các tác phẩm kinh điển để lại cho nhà văn» - nguyện vọng được bày tỏ trong tiểu luận mà bản dịch tiếng Pháp xuất sắc, do Sylvie Centil thực hiện, vừa mới xuất bản.

Vì vậy, trong *Mộng huyện Đinh*, câu chuyện khủng khiếp về đại dịch AIDS tấn công những người dân làng mà mười năm trước đã bị xúi giục bán máu, người kể

chuyện nói từ cõi chết : một đứa trẻ, qua đời ở tuổi mười hai, mô tả việc buôn bán máu đã đột ngột làm giàu cho cha nó như thế nào. Trong *Nhật nguyệt niên*, mọi thứ bắt đầu bằng cái chết của nhân vật chính, trưởng thôn Tam Tính, Tư Mã Lam (Sima Lan), sau đó, từ chương này sang chương khác, chúng ta ngược dòng thời gian, cho đến trang cuối cùng, nơi anh hùng của chúng ta vẫn còn trong bụng mẹ. Trong Tứ thư, trước tiên chúng ta đọc «Thiên chi tử», câu chuyện kể về thiếu niên trở thành người canh giữ một trại «cải tạo mới» nơi các trí thức bị đưa đến (cậu ta đốt *Thần khúc* của Dante và *Phục sinh* của Tolstoy để sưởi ấm). Sau đó chúng ta đắm mình vào hồi ký của «Nhà văn», thực ra là một kẻ mách lẻo đang bận viết một báo cáo tố giác có tên «Bọn tội phạm». Một câu chuyện khác kể về cuộc sống thường nhật trong trại. Còn cuốn sách thứ tư, là một tiểu luận triết học mà «Nhà bác học» đang nghiên cứu. Ông xem xét lại thần thoại Sisyphus, dựa trên một ý tưởng : Sisyphus không tiến về phía trước mà theo ngày tháng thì thụt lùi, đến mức anh ta không còn cảm giác mình đang chịu một hình phạt do các vị thần áp đặt nữa. Nhà bác học không tưởng tượng, như Camus, một Sisyphus hạnh phúc, mà ở trung tâm của thứ «thuộc địa hành hình» đó là trại cải tạo mới, ông đề cao sự thích nghi, sức mạnh của quán tính như một «sức mạnh kháng cự».

Trong *Nghĩ về cha*, câu chuyện tự truyện của ông mà bề ngoài có vẻ tôn trọng các quy tắc của thể loại (trái ngược với một số tiểu thuyết của ông, đoạn tuyệt với chủ nghĩa kinh điển), Diêm Liên Khoa ca ngợi vùng quê của ông, thị trấn Thiên Hồ (Tianhu), phía tây Hà Nam (Henan). Ông vẽ chân dung người cha, một nông dân trầm lặng, và tiết lộ tác phẩm của ông bị đánh dấu sâu sắc bởi thứ sức mạnh mà ý thức thuộc về vùng nông thôn nghèo khó này đã mang lại cho ông ngay từ nhỏ như thế nào : «Đứa trẻ dường như đã hiểu ý nghĩa của lao động và đất đai, ý nghĩa sự tồn tại của cha nó trên mảnh đất này. Nó dường như hiểu rằng đối với một nông dân, niềm vui và nỗi đau của cuộc sống đều gắn liền với đất đai, bén rễ ở đó, gắn bó mật thiết với lao động.»

Cuốn tiểu thuyết mới nhất của Diêm Liên Khoa được dịch, *Thiên ca*, gây ấn tượng bởi sự ngắn gọn của nó, khiến bức tranh về một nhân loại đau khổ càng thêm tàn khốc. Đáng lẽ nó có thể là một bộ phim của Vương Bính, đạo diễn của *Tam tỉ Vân Nam*, người cho thấy một Trung Quốc nông thôn, tách biệt khỏi các «siêu đô thị», những ngôi làng cũ mà tham vọng bành trướng của những người chủ đã biến thành những vùng đất được hiến dâng cho chủ nghĩa tư bản hoang dã chỉ trong vài năm - Diêm Liên Khoa mô tả họ trong *Trát Lặc ký* và

Gửi lời yêu thương từ Lê Văn, hai cuốn tiểu thuyết có sức mạnh tiên tri, nơi tác giả để bùng nổ tất cả sự phẫn nộ và sự ngang ngạnh của mình. Trong *Thiên ca*, lấy bối cảnh, giống như *Nhật nguyệt niên*, là núi Ba Lâu ở vùng Hà Nam, Hựu Tứ Bà là một nông dân, mẹ của bốn đứa con đần độn bẩm sinh, ba gái một trai. Chồng cô đã bỏ trốn bằng cách chết đuối, «bị giết bởi nỗi sợ tương lai», cô một mình nuôi dạy đàn con, thành công trong việc gả hai cô con gái lớn, một cho một người chột mắt, người kia cho một người què. Nhưng cô con gái thứ ba đòi hỏi phải có một người chồng lành lặn và khỏe mạnh. Đó là khởi đầu của một cuộc truy tìm điên cuồng. Sẽ có một xác chết bị đào lên, một thứ thuốc sắc từ xương người - chúng ta đang ở trong một văn bản rung động với «hiện thực sinh động» mà Lỗ Tấn đã hé lộ chiều sâu cho Diêm Liên Khoa, như chúng ta được biết trong *Khám phá tiểu thuyết* ; chúng ta cũng đang ở trong thứ mà, luôn trong tiểu luận này, tác giả gọi là «chủ nghĩa hiện thực huyền thoại», nơi người ta vượt qua kinh nghiệm và tái tạo hiện thực.

Một loại tuyên ngôn cho một nền văn học thoát khỏi mọi trói buộc, được tạo ra để phá vỡ mọi biên giới và mọi quy tắc, *Khám phá tiểu thuyết* xác định vị trí của Diêm Liên Khoa, «kẻ bất hiếu của chủ nghĩa hiện thực» này tự nhận mình là kẻ phản bội văn chương và quyết

tâm dành cho sáng tạo của mình một «sự tự do vô chính phủ triệt để». Cuốn sách đề cập đến cả vấn đề «chủ nghĩa hiện thực lừa dối» và sự liên minh của nó với quyền lực, lẫn vấn đề «tính nhân quả số không», tức là hiệu ứng mà không có nguyên nhân, ở Kafka, người mà Diêm Liên Khoa tôn vinh «tính hài hước kỳ ảo», «sự trẻ con ngoan cố» và «hồi ức về những ảo tưởng», cũng như ông chào đón tính nhân quả của «có lẽ» ở García Márquez của *Trăm năm cô đơn*, người quyết tâm thoát khỏi «lá vả duy lý», mà không rơi vào hỗn loạn hoàn toàn.

Trong một suy ngẫm về Kafka, Diêm Liên Khoa trích dẫn câu tục ngữ Do Thái, mà Claudio Magris, trong các tiểu luận của mình, cũng thích nhắc lại : «Con người suy nghĩ, Chúa cười.» Chẳng có gì ngạc nhiên khi hai người bêu đầu tinh thần nghiêm túc này gặp nhau trên cùng một mảnh đất, thấy trong tiếng cười liều thuốc giải cho mọi hình thức áp bức. Dù các tiểu thuyết của Diêm Liên Khoa có ma quái, khủng khiếp, đen tối đến đâu, chúng dường như luôn sử dụng sự hài hước tàn phá, không phải của một nhà châm biếm đơn thuần, mà của một kẻ nổi loạn có khả năng nắm bắt và khơi gợi một tiếng cười giải phóng, để kể về nguồn gốc của một sự điên rồ tập thể.

Jack London trong những vùng thấp kém

Tôi đã có thể quay lại với những lần đọc liên tiếp *Martin Eden* của tôi, người anh em của *Jude Kẻ vô danh*, nhân vật của Thomas Hardy khao khát hiểu biết đến vậy. Tuy nhiên, đây sẽ không phải là chàng nhà văn đầy tham vọng nổi tiếng mà tôi sẽ nhắc đến. Cũng sẽ không phải là Jack London đáp lại «tiếng gọi nơi hoang dã» (l'appel de la forêt), ký ức về ông hòa lẫn với ký ức về một số anh hùng của Hermann Hesse hay Knut Hamsun. Thật đáng ngạc nhiên, khi tôi nghĩ lại về các văn bản của «kẻ lang thang của những vì sao» (vagabond des étoiles) đã đọc ngày xưa, người hiện ra với tôi như một con tàu huynh đệ thực sự chào đón những kẻ tàn tật của cuộc sống lên boong, chính là cuốn phóng sự có tên *Dân đáy địa ngục*.

Giống như, sau này, Albert Londres đến các nhà thương điên, Stig Dagerman đi thăm những người sống sót sau Thế chiến thứ hai ở các thành phố Đức đổ nát, Jack London, vào năm 1902 đó, trở thành phóng viên và đi xuống những vùng thấp kém của London để mang về một lời chứng về những cuộc đấu tranh hàng ngày của một số cư dân vùng East End, những người không xa lạ gì với những kẻ bị nguyền rủa của trái đất.

Bốn mươi năm sau, vào năm 1941, khi thực hiện bộ phim tuyệt vời *Hành trình của Sullivan*, kể về cách một đạo diễn Hollywood thành công quyết định cải trang thành kẻ vô gia cư và hòa vào đám đông những kẻ khốn cùng để biết «cuộc sống thực», Preston Sturges có lẽ đã nhớ lại những cuộc phiêu lưu mà Jack London khi ông quyết định «lao mình, cả thể xác lẫn tâm hồn, vào vùng East End của London», khám phá những khu phố tồi tàn, tiếp xúc với vô số kẻ đói nghèo rách rưới, những người mà ông sẽ phác họa chân dung.

Chính bản thân ông, người thời trẻ từng trải qua một quãng đời dài vật lộn với cái đói, nên không hề xa lạ với vùng đất này, và với một sự pha trộn giữa phẫn nộ, thông cảm và kinh ngạc trước những bức tranh con người quá đỗi nhân sinh ấy, ông sẽ hoàn thành tác phẩm vượt xa một phóng sự thông thường : một cuộc hành trình Odyssey hiện đại vào xứ sở của nghèo đói. George Orwell, vào những năm ba mươi, sẽ đi theo dấu chân của ông khi viết một câu chuyện lôi cuốn khác về «cơn cùng quẫn» : đó sẽ là *Trải nghiệm cảnh nghèo đói ở Paris và Luân Đôn*.

Citizen Kane ở Trieste

Trong tiểu luận nổi tiếng giờ đã trở thành kinh điển của mình, *Utopia và sự vỡ mộng*, Claudio Magris nhắc lại rằng chính văn chương có thể cứu rỗi những câu chuyện nhỏ bé, «soi sáng mối quan hệ giữa chân lý và cuộc sống, giữa bí ẩn và đời thường, giữa cá nhân đơn lẻ và sự hỗn độn Babel của thời đại». Và ông định nghĩa các tiểu thuyết gia như những nhà biên niên sử về những điều phù du, họ chiếu ánh sáng vĩnh cửu lên cái chóng tàn.

Với tinh thần bách khoa, là một độc giả không khoan nhượng có sự tò mò trải dài từ Mitteleuropa đến phương Đông, Claudio Magris không chỉ là kẻ lang thang đáng nhớ người Trieste trong *Vi vũ trụ*, không chỉ là nhà du hành xuôi dòng Danube đi tìm kiếm những điều mê hoặc, và thậm chí cũng không chỉ là kẻ chất vấn vĩnh cửu tin rằng nếu các nhà thơ là «những kẻ nhập cư bất hợp pháp không có giấy phép cư trú», nếu họ là những kẻ lang thang, thì họ cũng đồng thời, giống như những người du mục trên sa mạc, là những người hướng dẫn : «họ chỉ ra những lối mòn để vượt qua sa mạc».

Ông cũng không chỉ là người đo đạc những «vùng đất thấp» của Robert Walser, là người ghi chép các ký hiệu lắng nghe «sự sụp đổ của một trật tự văn minh nghìn năm» trong tác phẩm của Musil (*Chiếc nhẫn của Clarisse*) ; ông không chỉ là người giải mã xuất sắc những tác phẩm huyền bí của Joseph Roth và những gì kết nối tác giả của *Huyền thoại thánh đường* với truyền thống Do Thái-Phương Đông (Xa nhà ư ?) ; ông còn là một nhà soạn kịch mà vũ trụ hoàng hôn của ông mang một sức mê hoặc thực sự, và là một tiểu thuyết gia mà các tác phẩm hư cấu của ông là những cuộc điều tra xung quanh những nhân vật đầy rối rắm, những người dường như đứng chắn ngang đường độc giả để chứng minh cho Claudio Magris, người từng luôn tin rằng văn chương, khi nó không nhân nhượng và sắc bén như một mũi dao, có điểm chung này với những gì được nói trong Sách Phúc Âm về lời của Chúa Kitô : nó cũng không mang lại hòa bình, mà là thanh gươm, nó đến để gieo rắc sự bất an, «để đặt nghi vấn vào trật tự xã hội và chính trị».

Là những cuộc điều tra xung quanh các nhân vật từng tồn tại thực sự, các tiểu thuyết của Claudio Magris hồi sinh những nhân vật trong bóng tối, những kẻ phụ diễn của Lịch sử mà ông tránh tôn vinh hoặc, ngược lại, làm hoen ố huyền thoại về họ. Kẻ nào bước vào thế giới

của người Trieste đa văn hóa, hoài nghi không khoan nhượng này, trước hết phải làm quen với triết lý của Carlo Michelstaedter, tác giả của *Thuyết phục và tu từ*, sinh ra gần Trieste, tại Gorizia, và tự sát năm hai mươi ba tuổi. Tên tuổi ông xuất hiện xuyên suốt tác phẩm của Claudio Magris, người tóm tắt tín điều của Michelstaedter trong một cuốn tiểu thuyết, *Biển khác*, như sau : «Thuyết phục, đó là sự sở hữu hiện tại cuộc sống và con người của chính mình, là khả năng sống trọn vẹn khoảnh khắc mà không hi sinh cho một thứ gì đó sắp tới hoặc mà người ta hy vọng sẽ sớm đến, do đó phá hủy cuộc sống của mình trong khi chờ đợi nó trôi qua càng nhanh càng tốt. Nhưng nền văn minh là lịch sử của những con người không có khả năng sống trong sự thuyết phục, những kẻ xây dựng bức tường khổng lồ của tu từ, tổ chức xã hội của tri thức và hành động, để che giấu khỏi chính mình cái nhìn và ý thức về sự trống rỗng của bản thân.»

Kẻ nào có cuộc sống trong chính mình thì bị thuyết phục : lời tuyên xưng đức tin này của Carlo Michelstaedter lẽ ra có thể được đặt làm đề từ cho mỗi tác phẩm hư cấu của Claudio Magris, nhưng cũng cho các vở kịch của ông, chẳng hạn như *Cuộc triển lãm*, về một họa sĩ người Trieste, Vito Timmel, chết trong một nhà thương điên vài năm sau khi Thế chiến thứ hai kết

thúc, hoặc *Stadelmann*, chân dung người hầu cũ và thư ký của Goethe, được kéo ra khỏi chốn lãng quên (nhà dưỡng lão Jena) nơi ông ta đang sống mục nát, và được mời tham dự lễ kỷ niệm một trăm năm ngày sinh của tác giả *Faust*.

Trong các tiểu thuyết của mình cũng vậy, mạnh mẽ nhờ sự chắc chắn rằng, như ông viết trong *Đóng hồ sơ không xét xử*, mọi phát minh, lớn hay nhỏ, «được nuôi dưỡng bởi những sự kiện đã thực sự xảy ra và những con người đã thực sự tồn tại», Claudio Magris tiến hành các cuộc điều tra văn học rộng lớn xung quanh một người bạn của Carlo Michelstaedter (*Biển khác*), hoặc một sĩ quan quân đội Cossack cái chết của ông vẫn là một bí ẩn chưa được làm sáng tỏ (*Điều tra về một thanh kiếm*). Trong *Đóng hồ sơ không xét xử*, một ghi chú ở cuối sách cho chúng ta biết rằng đối với nhân vật chính của những trang này, tác giả đã hoàn toàn tự do lấy cảm hứng từ một người có thật, «một người Trieste thiên tài và kiên cường có học vấn uyên thâm, được thúc đẩy bởi một niềm đam mê mãnh liệt và đã dành cả đời để sưu tầm đủ loại vũ khí và trang thiết bị chiến tranh để tạo ra một bảo tàng Chiến tranh độc đáo và phong phú, với mục đích trở thành, thông qua việc trưng bày vô số công cụ hủy diệt, một công cụ cho hòa bình». Nhưng, Magris thừa nhận ngay, việc tìm thấy nhân vật này đã

buộc ông phải xử lý lại những gì hiện thực đặt trước mắt ông và, từ chất liệu đó, ông chỉ thực hiện quyền hư cấu của mình, đến mức nhân vật trong sách không phải là người Trieste đó mà là một nhân vật thuần túy là sản phẩm của trí tưởng tượng của ông.

Một dạng Citizen Kane mà nỗi ám ảnh là tạo ra một «Bảo tàng Chiến tranh Toàn diện vì sự xuất hiện của Hòa bình và sự vô hiệu hóa Lịch sử», người anh hùng không tên, người khởi xướng dự án này, mà người ta không ngừng tự hỏi liệu nó là một tác phẩm vì sức khỏe cộng đồng hay là hiện thân quái dị của một chứng hoang tưởng tự đại nguy hiểm, trở thành đối tượng điều tra của nhà văn, người lần theo dấu vết của anh ta đến tận những nơi ẩn náu cuối cùng, và tự mình bắt tay vào một cuộc điều tra nhằm làm lộ ra những vết thương hở của Lịch sử. Nhân vật khác của cuốn sách là một phụ nữ trẻ tên là Luisa, lạc lối trong mê cung những tìm kiếm về nguồn gốc của cô.

Cùng với *Trong bóng tối*, cuốn tiểu thuyết đưa chúng ta từ Nam Tư đến Úc, *Đóng hồ sơ không xét xử*, thứ không ngừng dao động giữa kỳ quái và những thứ khi thì gợi lên sự chế nhạo, khi thì gợi lên nỗi kinh hoàng, có lẽ là cuốn tiểu thuyết phù hợp nhất với định nghĩa mà Claudio Magris, trong *Vi vũ trụ*, đưa ra về nghệ thuật kể

chuyện : «Kể chuyện, đó là bước vào cuộc chiến chống lại sự lãng quên và đồng lõa với nó ; nếu cái chết không tồn tại, có lẽ sẽ chẳng ai kể chuyện.» Trong *Đóng hồ sơ không xét xử*, dù dự án Bảo tàng Chiến tranh vì Hòa bình có vẻ là một dự án điên rồ đến đâu, thì cuốn tiái thuyết kể lại câu chuyện về sự điên rồ đó lại giống như một cuộc hành trình Odyssey hùng vĩ nơi ký ức tìm cách chiến thắng Hư vô.

Hành trình Melville

«Tỉ mỉ trau chuốt cho thứ mà, về bản chất, có đời sống ngắn ngủi như một cuốn sách hiện đại để làm gì. Ngay cả khi tôi viết ra các Sách Phúc Âm trong thế kỷ này, rốt cuộc tôi cũng sẽ kết thúc trong rãnh nước mà thôi,» Herman Melville tâm sự với người bạn Nathaniel Hawthorne của ông vào tháng 6 năm 1851, khi ông đang hoàn thành *Moby Dick*, người mà, như Hawthorne ghi lại trong Nhật ký của mình, đã thấy ở Melville một con người cam chịu bị hủy diệt, không thể tin cũng không thể thoải mái trong sự không tin của mình, thích lý luận về những gì vượt quá hiểu biết của con người. Melville, một nhà văn nổi tiếng thuở ban đầu, đã từng thành công đáng kể với *Typee* và *Omoo*, những câu chuyện phiêu lưu ở Polynesia mà theo lời ông, đã mang lại cho ông một danh tiếng tồi tệ, vì ông có nguy cơ đi vào hậu thế với tư cách «một người đã sống giữa những kẻ ăn thịt người», đã nhanh chóng trở thành một «anh hùng bút mực» túng thiếu, vấp phải một sự phê bình lạnh lùng hoặc thù địch đáng thất vọng, nguyên nhân khiến sách của ông bán ế, ngay khi ông chuyển hướng sang tiểu thuyết ngụ ngôn, được rắc thêm các thành phần siêu hình.

Bước vào đấu trường sớm, sau khi cha ông phá sản rồi qua đời, ông đã từng, khi còn rất trẻ, là nhân viên ngân hàng, đã làm việc tại trang trại của một người chú, trước khi trở thành thầy giáo, rồi đăng ký làm em bé tiếp viên trên một tàu buôn đi Liverpool và, năm 1840, ở tuổi hai mươi mốt, gia nhập phi hành đoàn của một tàu săn cá voi mà ông đã đào ngũ vào năm 1842 để thấy mình ở giữa những kẻ ăn thịt người. Đó là những chuyến đi dài nhất mà ông từng thực hiện. Từ những trải nghiệm này, ông rút ra chất liệu cho ba tác phẩm, *Typee* (1846), *Omoo* (1847) và *Redburn* (1849). Từ đó, sau khi gần như ngừng lang bạt, ông định cư tại một trang trại ở Pittsfield, Massachusetts, sống một cuộc sống của một dân đất liền, đồng thời ngày càng kiên quyết muốn trở thành một «thợ lặn của tư tưởng» và soạn, sau *Redburn* và *Chiếc áo khoác trắng*, những câu chuyện hàng hải mà ông giảm nhẹ tầm quan trọng bằng cách gọi chúng là những việc vặt được thực hiện vì mục đích kiếm lời, những cuốn tiểu thuyết đồ sộ chỉ gặp phải sự không hiểu hoặc thờ ơ. Cạn kiệt nguồn lực, ông gửi cho các tạp chí Mỹ những truyện ngắn mà, theo cách diễn đạt của Philippe Jaworski, người viết lời tựa cho ấn bản Pléiade, những người kể chuyện là «những thư ký ghi chép những điều kỳ lạ, kỳ diệu hoặc đáng lo ngại». Ông cũng có một thời gian lưu trú ở phương

Đông và, khi trở về, đã thuyết trình về các chủ đề đa dạng nhất, cố gắng không thành công để có được một chức vụ lãnh sự, đến sống ở New York nơi, năm 1866, ông được bổ nhiệm làm thanh tra hải quan, công việc mà ông chỉ từ bỏ vào cuối năm 1885, trong thời gian đó đã hoàn thành các bài thơ, mà không hề từ bỏ, tức là vẫn giữ «một điều gì đó không khoan nhượng» trong mình, thứ thúc đẩy ông phá bỏ các quy ước.

Là một nhà tiên tri thị kiến với bộ não bách khoa, một Proteus luôn chú ý đổi mới, một nhà phân tích sáng suốt những mâu thuẫn của con người (những người khổng lồ của văn học, ông nói, xuất sắc trong việc mô tả những sự không nhất quán của một tính cách, rồi gỡ rối chúng vì niềm vui sống động của độc giả), người sáng tạo ra những nhân vật có độ phức tạp thách thức mọi diễn giải, một người ham đọc, thông thạo các tác giả cổ điển như Shakespeare, Montaigne, Rabelais, Dante, nhưng cũng có Penimore Cooper, được khám phá từ thời thơ ấu, và Robert Burton, tác giả của *Giải phẫu nỗi u sầu*, được tôn vinh ở tuổi thiếu niên (Melville không chỉ quen thuộc với các tác phẩm của họ, ông còn hấp thụ chính bản chất của chúng, như ông đã làm với các sáng tác của Hawthorne), một nhà tiên tri được ban cho thiên tài hài hước và tài năng kể chuyện bi thảm không ai sánh kịp, một Noah chào đón những «kẻ bị vứt bỏ» vào

con tàu bằng giấy của mình, một kẻ đánh cắp lửa có sứ mệnh lật đổ mọi ý tưởng được thừa nhận, Herman Melville cho rằng sự phát triển tinh thần thực sự của ông bắt đầu từ năm hai mươi tuổi : ông trở về từ các vùng biển phía Nam và quyết định cống hiến cả thể xác và tâm hồn cho việc viết lách.

«Không ai có thể đọc một tác giả hay và thưởng thức ông ta đến tận xương tủy mà sau đó không hình dung ra một hình ảnh lý tưởng về con người và tinh thần của ông ta. Và nếu bạn tìm kiếm kỹ, bạn sẽ thấy hầu như luôn luôn tác giả đã cung cấp cho bạn đâu đó bức chân dung của chính ông ta,» Melville ghi nhận trong *Hawthorne và những rêu phong của ông*, lời tri ân của một môn đệ dành cho bậc thầy. Người ta có thể tìm thấy, trong các ấn phẩm của Melville, hình bóng của chính ông ? Ở gã kỳ quặc đang tìm kiếm vùng đất cổ tích trong *Hiên nhà*? Ở nhà châm biếm của kỳ quan kỳ dị ấy là *Tôi và cái lò sưởi của tôi* ? Ở Bartleby khó hiểu, người thư lại trả lời mọi thứ : «Tôi thà không» (I would prefer not to), một công thức kháng cự thụ động, một sự từ chối bản thân mà, theo Blanchot, không căng thẳng trên sự từ chối, mà mở ra cho sự suy sụp, cho sự mất mát tồn tại, cho tư tưởng ? Hay ở người viết tiểu sử khiêm tốn của Israel Potter, kẻ từ một cuốn sách tả tơi, được cứu khỏi tay những người nhặt giẻ, đã tạo nên một biên niên

sử phong phú về cuộc đời của một chiến binh vô danh trong cuộc chiến tranh Độc lập ?

Gilles Deleuze nhận xét rằng trong văn học Melville có hai loại nhân vật cùng tồn tại : ở một cực, những kẻ ám ảnh một ý nghĩ hoặc những ác quỷ, chẳng hạn như thuyền trưởng Ahab lucifer trong *Moby Dick*, hoặc Claggart satan, kẻ trong câu chuyện cuối cùng của Melville, bắt đầu vào năm 1888 và không ngừng được sửa đổi, *Billy Budd, thủy thủ*, đã vu khống không đúng rằng Billy Budd là một kẻ mưu mô và một kẻ xúi giục nổi loạn ; ở cực kia, những thiên thần hoặc những vị thánh hay lo âu : Bartleby người sao chép, Billy Budd kẻ ngây thơ bị kết án treo cổ trên cột buồm chính, Cereno, một trong những nhân vật chính của *Benito Cereno*, truyện vừa dài về chế độ nô lệ và chủ nghĩa nhân đạo, cho phép Melville biến biển cả thành một nhà hát, nơi đối đầu. Một con tàu là một vi vũ trụ. Đó là, trong *Billy Budd*, câu chuyện ngụ ngôn mang tính Kitô giáo lấy cảm hứng từ một sự việc, một cảnh huống kín nơi một đứa trẻ bị bỏ rơi ban phước lành cho một người cha thay thế. Đó là, trong *Benito Cereno*, một lô hàng nô lệ nổi loạn đối mặt với một đại diện của Tân Thế giới và một đại diện của Cựu lục địa. Đó là, trong *Kẻ lừa đảo lòng tin*, một xã hội phức hợp vật lộn với một tên lừa đảo, dưới nhiều hình thức khác nhau, tự cho mình là một công dân toàn

cầu và một công dân thế giới, thậm chí còn ký với một kẻ hoài nghi một thỏa thuận quy định rằng anh ta sẽ bồi thường cho kẻ hoài nghi mọi tổn thất phát sinh từ lòng tin của hắn vào nhân loại. Được xuất bản năm 1857, «trò hóa trang» này, trò hề đa nghĩa này, có lẽ là cuốn tiểu thuyết gây bối rối nhất của Melville, người thông qua các cuộc thảo luận về Plato, Shakespeare, thuyết luân hồi, lòng căm thù người da đỏ cũng như lòng tốt, đã trở lại với một chủ đề được dệt xuyên suốt từ cuốn sách này đến cuốn sách khác, lòng bác ái hay thiện ý đáng ngờ, đồng thời vui thích tạo ra những nguyên mẫu độc đáo và làm rối trí bằng những «cú thăm dò nhanh chóng ném vào chính trục của thực tại».

Sự giả dối, sự điên rồ, sự phản bội, sự cô đơn và im lặng, niềm kiêu hãnh và sự sa ngã, những vụ đắm tinh thần và những sự thăng thiên vinh quang, sự đổi bại và nỗi nhớ mong sự thuần khiết, là trung tâm của các tác phẩm hư cấu prometheus của Melville, những huyền thoại được đốt cháy bởi một nhà thám hiểm của cái tuyệt đối, người đã trường tồn bằng cách ở tiền đồn của hiện đại.

Thời thanh xuân ở Krakow

Sau một tai biến mạch máu não khiến ông bị mất ngôn ngữ, Slawomir Mrozek, tác giả của một tác phẩm kỳ vĩ, bao gồm các vở kịch, trong đó có vở chóng mặt *Tình yêu ở Crimea*, và vô số truyện ngắn, nơi ý thức về sự phi lý và sự hài hước kết hợp với tinh thần nổi loạn, đã bắt tay viết cuốn tự truyện của mình, có tên *Balthazar*, liên quan đến cái tên đã được đặt cho ông trong một giấc mơ. Đoạn tuyệt với ba mươi ba năm lưu vong, chủ yếu ở Pháp và Mexico, Mrozek trở về Ba Lan quê hương vào năm 1996, để nối lại với thành phố nơi ông lớn lên và đã từng sống lâu năm - Krakow : «Quen với tự do và trong lúc sung sức, tôi từ chối ý tưởng về một số phận gắn liền một cách không thể tránh khỏi với Ba Lan. Giờ đây, tôi không thể nói hay viết bằng bất kỳ ngôn ngữ nào khác ngoài tiếng Ba Lan. Tôi cảm thấy một sự nhẹ nhõm tương tự như cảm giác của một người, sau một chuyến đi dài, trở về lại mái nhà của mình.»

Là chân dung của nghệ sĩ thuở thiếu thời rồi thời thanh niên, *Balthazar* không phải là một biên niên sử đầy hoài niệm, vì Mrozek sở hữu món quà tái tạo hơn là khuynh hướng than vãn. Ông trở lại những năm tháng tuổi trẻ của mình, bên cạnh một người cha xa cách, người coi sách vở chỉ là những thứ vặt vãnh, và một người mẹ

càng được yêu thương hơn vì bà sẽ bị cướp khỏi ông vào cuối thời thanh niên. Sau khi trải qua thời kỳ dài của chế độ khủng bố Nazi - ông lên chín khi quân đội Hitler xâm lược châu Âu - và khi chưa có được những lập trường tư tưởng tinh tế, Mrozek đã phẫn nộ trước sự chệch hướng theo Liên Xô của chính quyền Ba Lan, nhưng lại buông mình theo những sự thỏa hiệp và chấp nhận, ở tuổi hai mươi, khi đang học kiến trúc, viết một phóng sự mà theo lời ông, là để ủng hộ chủ nghĩa Marx-Lenin.

Là một kẻ mơ mộng vô lo, sống chật vật, ông theo học Trường Mỹ thuật vài tuần trước khi vào làm ở một tờ báo. Cho đến một ngày ông có được một căn phòng tại Nhà của các Nhà văn, với lời hứa sẽ xuất bản một cuốn sách. Những chuyến đi, tới Liên Xô, rồi đến Paris, nơi ông gặp Jacques Tati, là những khoảng lặng hạnh phúc cho phép người quan sát không biết mệt mỏi này, luôn rình tìm cái mới, tìm kiếm ít hơn là cảm hứng mà là sự mở rộng tầm nhìn thế giới. Rồi sau khi đã tan biến trong một cuộc sống xã hội sôi động, tham gia các quán rượu châm biếm, viết một cuốn tiểu thuyết mà không có cảm giác đã khẳng định được tiếng nói của mình, ông hối hả bắt tay vào sáng tác một vở kịch, hoàn thành trong sáu ngày và gần như ngay lập tức được dàn dựng thành công : «Số phận đã muốn rằng tôi chẳng bao giờ

phải gõ cửa các tòa soạn báo hay các nhà hát để thông báo rằng tôi đã viết một bài báo hay một vở kịch, cũng chẳng phải nài nỉ người ta đọc chúng với hi vọng mong manh rằng sẽ có hồi âm.»

Từ khi khám phá ra vở *Macbeth* thời thơ ấu, trong một ấn bản mà nhiều trang đã bị xé rách, cho đến khi trở về với quê hương và hình thành ý tưởng cuốn sách này, để chiến thắng chứng mất ngôn ngữ, Mrozek, khi kể lại những ký ức của mình, nhắc nhở rằng nghệ thuật của ông luôn là một cuộc chiến, và thứ thúc đẩy ông vẫn là tình yêu dành cho từ ngữ.

Mrozek nhà châm biếm

Là một nhà soạn kịch nổi tiếng, Slawomir Mrozek đã làm say mê bao thế hệ khán giả trên toàn thế giới với những vở kịch của mình, những tiểu hành tinh chói lọi giúp ông thuộc về cùng một chòm sao với Ionesco và Beckett. Là một người viết tự truyện không khoan nhượng, trong tác phẩm *Balthazar*, ông đã miêu tả tuổi trẻ của mình ở Krakow và nhắc lại những năm tháng lưu vong, ở Pháp và Mexico, trước khi trở về Ba Lan quê hương vào năm 1996. Là một nhà văn viết truyện ngắn chua cay, ông là tác giả của vô số những truyện kể ngắn, ngụ ngôn châm biếm, sách về các loài vật mang tính ẩn dụ, những câu chuyện ngụ ngôn kỳ quặc hoặc cô đọng chất triết lý.

Chỉ trong vài trang sách ấn tượng, ông làm nổi bật sự phi lý chi phối cuộc sống của chúng ta, làm lộ ra những sự thiếu nhất quán là phần số của chúng ta, ghi nhận những lầm lạc của chúng ta, đưa cái kỳ lạ, cái kỳ cục vào đời thường của chúng ta, mang lại một chiều kích siêu thực cho những hành động của chúng ta để khơi gợi một tiếng cười lành mạnh : các văn bản của ông, với lối viết trong sáng, là những cuộc tấn công vào sự yên ổn của chúng ta, chất hài hước toát ra từ chúng là chói tai, bởi Mrozek rất giỏi đặt những cái bẫy để gài bẫy

độc giả, kẻ mà trong sự ngây thơ, mạo hiểm trên con đường trơn trượt dẫn dắt họ dù muốn hay không cũng phải xem xét lại những định kiến của mình. Không có một ý kiến định kiến nào mà Mrozek nhà châm biếm không đả kích, không có một sự chắc chắn nào mà ông không làm lung lay, không có một quy ước nào mà ông không phá hoại, không có một chủ nghĩa tuân thủ nào mà ông không tiêu diệt, không có một lối suy nghĩ máy móc nào mà ông không giết chết ngay từ trong trứng nước. Vũ trụ của ông là vũ trụ của những ý tưởng kỳ quặc, những tình huống mà sự kỳ lạ tranh giành với sự lập dị : đó là một sự đảo lộn vĩnh viễn các giá trị mà ông mời gọi chúng ta, tiêm nhiễm vào chúng ta khuynh hướng nhìn mọi thứ dưới ánh sáng của sự kỳ ảo và một chủ nghĩa hoài nghi tàn phá.

Đối với những ai đã thưởng thức *Mrożek minh họa nhỏ* (NXB Đen trên Trắng, 2005), thì *Tuyển tập Mrożek bỏ túi*, tập hợp các truyện ngắn của ông theo dạng bảng chữ cái, là một viên ngọc đen mới làm giàu thêm bộ sưu tập những khám phá của mình càng quý giá hơn vì chúng làm gia tăng cảm giác khó chịu của người đọc. Kẻ nào liếc nhìn vào những bản tóm tắt về chủ nghĩa nhân văn đã được lột bỏ những trang sức rườm rà này thì sẽ đối mặt với nguy cơ mất phương hướng. Chất hài kịch ở đây đáng lo ngại, chất hài hước điên rồ được

nhân đôi bởi một màu đen đúng chất, nơi bi quan được giảm bớt bởi lòng trắc ẩn dành cho những con rối bối rối mà chúng ta là.

Mrozek nhân lên các hiệu ứng bất ngờ. Ở đây, người ta tìm thấy một con khỉ đọc Hegel, ở kia một Đội Commando Ma cà rồng, đơn vị đặc biệt của một đội quân thiếu máu, ở nơi khác một con cá sấu được dạy các quy tắc văn minh, một nhà độc tài thiếu thốn sự nổi tiếng, một kẻ ghét người mắc chứng ám ảnh, một kẻ tham vọng thích khoe khoang văn hóa của mình để thăng chức, một kẻ sám hối tuân thủ nguyên tắc khiêm nhường, một người gác cổng sở hữu một con thiên nga say rượu, một nhà cải cách có tài trì hoãn, một người chết làm mọi cách để trốn thoát khỏi thiên đường tiến bộ và rơi vào địa ngục của Chủ nghĩa Tư bản…

Kế thừa của Hasek và Kafka, Mrozek là một nhà hài hước không biết sợ, một người thợ kim hoàn trong lĩnh vực trò hề mang tính giáo huấn, những câu chuyện của ông sắc bén như lưỡi dao, chúng mài sắc những cảm giác đã bị bào mòn của chúng ta.

Một câu chuyện đời dưới thời Ceausescu

Nhà văn Herta Müller thường tiết lộ rằng những người Swabian của Banat, cộng đồng thiểu số nói tiếng Đức ở Romania mà bà thuộc về, thay vì ủng hộ bà một khi bà bắt đầu xuất bản sách, lại tiến hành các hành động chống lại bà. Bà, người dưới thời Ceausescu, đã bị buộc tội là người cung cấp thông tin cho Cơ quan mật vụ, thì một khi đã trở thành một nhà văn được công nhận, lại bị phỉ báng vì đã «phỉ báng» thiểu số Swabian và «cái Đức tính» của họ, đặc biệt là trong tác phẩm *Trầm uất*. Thế nhưng, tập truyện ngắn này, giữa sự chế giễu và kinh hoàng, chỉ được xuất bản năm 1982 tại một nhà xuất bản nói tiếng Đức ở Bucharest sau khi đã bị các nhà kiểm duyệt sửa đổi đến mức gần như không thể nhận ra, dù sao cũng chấp nhận được hơn về mặt tư tưởng. Phải đợi đến năm 2010 thì một ấn bản không bị kiểm duyệt, được thiết lập theo phiên bản mà tác giả mong muốn, mới ra đời.

Với một giọng điệu kiên định và bình tĩnh, Herta Müller, trong cuộc trò chuyện dài với biên tập viên người Áo Angelika Klammer, có tựa đề tiếng Pháp là *Mọi con mèo đều nhảy theo cách của chúng*, đã kể lại những năm tháng sống trong một ngôi làng biệt lập với thế giới, bên cạnh một người mẹ bị tê liệt vì nỗi

sợ Securitate, đến mức nỗi ám ảnh duy nhất của bà là không gây sóng gió, một người mẹ đã trải qua năm năm trong trại lao động của Nga. Trong tác phẩm *Sự chao đảo của hơi thở*, Herta Müller đã cho đọc cuộc sống trong một trại như vậy, thông qua nhân vật Léopold, người đã đến Nga với, trong vali, Zarathoustra và một tuyển tập thơ, trước khi «thiên thần đói khát» buộc anh phải ăn ngấu nghiến những cuốn sách của mình dưới dạng bột ngô và mỡ lợn.

Cũng với sự chua chát mỉa mai đó, Herta Müller, trong cuốn sách phỏng vấn này, nói về thức ăn tồi tệ ở những vùng khốn khó, về sự xấu xí mà bà nói, nằm trong chương trình của chế độ độc tài. Bà có cách kể lạnh lùng về những sự quấy rối, những đe dọa đã đầu độc cuộc sống của bà nhưng không thành công trong việc khuất phục bà. Giống như người phụ nữ bị một chỉ huy Securitate săn đuổi trong một tiểu thuyết của bà, *Lời triệu tập*, Herta Müller, trước khi xuất bản và di cư (năm 1987) sang Đức, đã phải chịu đựng mọi sự nhục mạ, biết đến sự sỉ nhục, sự phản bội, khi chiến đấu bằng tất cả sức lực để không bị nghiền nát, ngay cả khi bị đối xử như một kẻ phạm pháp, bị nghi ngờ buôn bán chợ đen.

Thời thơ ấu, khi lớn lên giữa những người dân làng vẫn còn chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa phát xít trước khi khuất phục những tay sai của Cơ quan mật vụ, giữa những con người mà với họ cái Đức tính là «đồng nghĩa với đức hạnh, nghiêm túc, sạch sẽ, truyền thống», Herta Müller đã giải phóng mình khỏi thế giới ngột ngạt đó bằng việc đọc sách. Ở Paul Celan, bà đã học được «khúc fugue của cái chết» là gì, ở Max Blecher bà đã hiểu rằng có những cách chấp nhận được để sử dụng từ «hùng mạnh».

Nếu như những gì tác giả của *Trái tim thú* (nơi một nữ sinh viên trẻ, được tìm thấy đã treo cổ, bị khai trừ khỏi Đảng sau khi chết) nói về Cơ quan mật vụ, kẻ đã xây dựng một «đế chế của lo âu cho người sống», nhưng cũng là một «mê cung của những hố chôn tập thể để chôn vùi người chết», cho chúng ta biết nhiều về những ý tưởng trốn thoát mà mọi người ở Romania đều sống với, thì những gì bà nói về ngôn ngữ, về viết lách, tiết lộ toàn bộ sự nhiệt huyết trong bà và sự cần thiết thúc đẩy bà khi viết ra một điều gì đó : bà luôn làm điều đó bằng cách đi vòng - «những đường vòng là những con đường thực sự bởi, để viết một câu, tôi phải đoán ra những thói quen ngôn ngữ». Trong văn chương, chính điều không chắc chắn lại buộc sự thật phải lộ ra, một sự thật tương ứng với thực tế bởi thay vì dừng lại ở đó, nó

vượt qua nó : đó là điều đã nâng đỡ tôi. Viết ra những từ trong cơn sợ hãi, giống như ăn cây cỏ : tôi đói những từ ngữ. Tái tạo lại cuộc sống thực trong hư cấu, không phục tùng một cách cứng nhắc nguyên mẫu, mà với nhiều độ chính xác hơn, đó là tham vọng, dưới sự bảo vệ của các câu văn, để biết rõ hơn một chút cách sống», bà nói thêm khi hồi tưởng lại thời kỳ bà viết *Trầm cảm*.

Một trong những khoảnh khắc đẹp nhất của cuộc trò chuyện này, dù vậy không khiến ta quên rằng «con người là một con chim trĩ lớn trên trái đất» (tên một tiểu thuyết của bà), nghĩa là con người là con mồi dễ dàng, một kẻ thua cuộc, là khi Herta Müller nói về việc bà học tiếng Romania : «Tôi kinh hoàng trước sự khô cằn của ngôn ngữ đảng phái, bởi những công thức sáo rỗng làm con người ra thấp hèn. Ngôn ngữ đó đã mất đầu theo nghĩa đen […] Cũng như vậy, tôi liên tục bị choáng ngợp bởi vẻ đẹp của ngôn ngữ đời thường, bởi sự súc tích của những hình ảnh kỳ diệu của nó.»

Bà lấy ví dụ câu tục ngữ Romania «Mọi con mèo đều nhảy theo cách của chúng bên vũng nước.» «Bởi vì, bà nhấn mạnh, câu tục ngữ nói «bên» chứ không phải «qua», nó gợi ra con đường mà con mèo phải đi. Nó cũng gợi ý rằng vũng nước xuất hiện bất ngờ, và con mèo bị bất ngờ chỉ còn cách nhanh chóng : không

suy nghĩ, một cách máy móc, nó thực hiện một cú nhảy khác.»

Trái ngược với chẳng hạn như Cioran, người than phiền về những gì mà tiếng Romania có vẻ luộm thuộm, theo cách nói của ông, thì Herta Müller, dù tự nhủ rằng bà sẽ không bao giờ viết bằng thứ tiếng đó, lại thừa nhận yêu thích những ẩn dụ, những thành ngữ, những lời lăng mạ dài dòng kịch tính, những mê tín, «tất cả những sắc thái của các từ giảm nhẹ của nó từ thái độ hoài nghi đến tình cảm ủy mị».

Tiếng Romania đồng hành trong những chuyến đi, khi tôi viết, Herta Müller tâm sự trong cuộc trò chuyện này, nhắc nhở rằng nếu đối với một số người, việc phỏng vấn không khác gì một sự đóng đinh, thì Herta Müller, người sở hữu, như trong các tiểu thuyết của mình, nghệ thuật làm lung lay độc giả đang ngồi thoải mái trong những xác tín của họ, thuộc về vòng tròn những kẻ phá hủy các khuôn mẫu và những kẻ lột mặt nạ, nơi cũng có những kẻ phá đám như Thomas Bernhard và Ingeborg Bachmann.

Edna O'Brien trong bóng tối

Tiểu thuyết của Edna O'Brien mở ra bằng một cảnh tiết lộ toàn bộ sự tàn bạo của những gì đã xảy ra : khởi đầu chỉ là một tiếng thét, một lời thú tội dữ dội nơi cô gái trẻ kể trong vài từ về nỗi kinh hoàng và sự man rợ đã ập vào cuộc đời cô kể từ khi những kẻ thánh chiến vũ trang đột nhập vào trường học của cô và bắt cóc cô, cùng với các bạn học : «Tôi đã từng là một cô gái, giờ đã hết. Tôi bốc mùi. Phủ đầy vảy máu, tấm vải che thân rách tả tơi. Ruột gan, một vũng bùn lầy.» Bị hãm hiếp, bị ép kết hôn, những thiếu nữ này, bị giam cầm trong một trại, khám phá ra thực tế của sự man rợ, hơn nữa, sống trong nỗi lo sợ mang thai. Kẻ đã từng là một cô gái kể lại nỗi thống khổ của mình, gần như cách của một kẻ lạc lối, niềm hy vọng duy nhất mà cô bám víu là cứu đứa con mà cô đã có trong thời gian bị giam cầm. Với «Babby», cô sẽ làm mọi cách để trốn thoát. Nhưng sẽ không có ngày hội trở về mái ấm, vết nhơ sẽ mãi mãi đánh dấu cô.

Edna O'Brien, người luôn viết như một nữ chiến binh sử dụng từ ngữ của mình như những phương tiện giúp bà tự giải thoát, một lần nữa soạn nên một bài học từ bóng tối nơi việc học về tự do và chinh phục bản thân thông qua sự từ chối sự kiểm soát của những kẻ săn mồi

nào đó nói lên sự khước từ một hình thức nô dịch mà xã hội thượng lưu đè nặng lên những «sinh vật» bị coi là quá phóng túng.

Trong *Những chiếc ghế nhỏ màu đỏ*, được dịch một cách xuất sắc, như Girl, bởi Aude de Saint-Loup và Pierre-Emmanuel Dauzat, Edna O'Brien nhắc lại một cách điêu luyện cuộc chiến ở Nam Tư cũ và đưa lên sân khấu một thầy chữa bệnh đến từ Montenegro, kẻ sẽ gây ảnh hưởng khủng khiếp lên một phụ nữ trẻ, cho đến một ngày nhân vật đầy mê hoặc đó bộc lộ là một tội phạm phạm tội thanh lọc sắc tộc. Edna O'Brien sau đó nhớ lại *Trái tim của bóng tối* và từ cuối cùng của Kurtz: «Kinh hoàng ! Kinh hoàng !»

Vậy thì kinh hoàng là khuôn mặt thật của nhân loại, kinh hoàng trộn lẫn với sự đạo đức giả. Sách của Edna O'Brien tôn vinh những hình tượng nữ giới chiến đấu bằng tất cả sức lực để không phải là một *người mẹ đau khổ*, cũng không là tù nhân của những ý nghĩ có sẵn hay nạn nhân được chỉ định sẵn của bạo lực đàn ông. Việc đọc những hồi ký đồ sộ của bà, *Cô gái đồng quê*, về mặt này cũng mang tính giáo dục và tiếp thêm sinh lực: Edna O'Brien nói trong đó về sự ra đời của bà ở phía tây Ireland, bà nhớ nó như một vùng đất nơi sự hợm hĩnh và cứng nhắc ngự trị, đến mức bà không ngần

ngại nhắc lại lời khẳng định nổi tiếng của Joyce rằng Ireland là một con lợn nái ăn thịt đàn con của nó, đến mức bà xây dựng một cuốn sách khác của mình, *Hoàng hôn Ireland*, xung quanh sự mâu thuẫn của tình mẫu tử và sự mâu thuẫn của tình yêu quê hương, cho thấy một người mẹ đau khổ nằm chờ, trên giường bệnh, chuyến thăm của con gái, người mà trong mắt bà là không thể tha thứ vì là một tiểu thuyết gia và một tiểu thuyết gia đã rời khỏi nhà để sống cuộc đời mình.

Edna O'Brien cũng nói trong hồi ký của mình về thời gian trong tu viện (nơi những «tân binh nhỏ cho thiên đường» học cách miễn dịch với các đam mê và hành xác bằng mọi cách), về bốn năm học dược («đào tạo tôi, bà nói, cho một nghề không phải do tôi chọn, nhưng tôi tin rằng một ngày nào đó tôi sẽ gặp các nhà thơ và một ngày nào đó tôi sẽ được thu nhận vào thế giới văn chương»). Cuộc hôn nhân của bà sẽ cho bà cơ hội, như Nora của Ibsen, trốn thoát khỏi ngôi nhà búp bê. Bà bắt đầu viết những cuốn sách làm phật lòng người thân, đến mức bà sẽ bị một tổ chức văn hóa xét xử tại một cuộc họp công khai. Bà bị buộc tội đã sống một cuộc đời tội lỗi. Edna O'Brien sẽ giải thoát mình khỏi tất cả những ngày đó. Bà sẽ tiếp tục viết những tiểu thuyết bị coi là tai tiếng (bí ẩn của việc viết lách, bà nói, là nó «tuôn ra từ những nỗi đau khổ, những lúc trống rỗng,

khi trái tim bị giật ra»). Bà sẽ tiếp tục chế nhạo những kẻ đã đóng đinh bà vào cột nhục. Bà không quan tâm đến lời dị nghị, qua đêm với Robert Mitchum, nếm thử LSD với Ronald Laing, quyến rũ Günter Grass. Trong vòng bạn bè của bà còn có Marianne Faithfull, Roger Vadim và Jane Fonda.

Đôi khi thật khó để hình dung Edna O'Brien giao du với Paul McCartney trong hình dạng của một nữ tiểu thuyết gia cứng rắn viết Girl. Chính bà thừa nhận có hai tính cách mâu thuẫn, điều mà bà cho là do có hai người bà rất khác biệt : «một quý bà cho người này, một nông dân cho người kia». Cũng như vậy, tác giả của Girl, người đào sâu vào những bản năng thấp hèn, phơi bày phần phi nhân tính (hay con người, quá con người ?) trong mỗi người đàn ông, dường như là một sự không khoan nhượng không thể hòa giải với những gì giống như khuynh hướng nào đó đối với sự phù phiếm. Nhưng đó là sự nhầm lẫn về con người sâu thẳm của Edna O'Brien, nữ chiến binh này cười nhạo sự đạo đức giả và, giống như thiếu nữ trong Girl hay nạn nhân của tội phạm chiến tranh trong Les petites chaises rouges, bộc lộ là một người kháng cự tựa lưng vào một tiếng KHÔNG đầy phẫn nộ trong mỗi cuốn sách của mình.

Lối Viết Thảm Họa

Bà yêu thích James và Conrad, Simone Weil và Edith Stein, những cuộc thảo luận về các tác phẩm đã đọc và trao đổi về thần học. Bà nói rằng mình ghét các cuộc phỏng vấn, những buổi tiệc khai trương sách, các cuộc hẹn của giới văn chương. Flannery O'Connor định nghĩa thế giới của mình là chủ nghĩa hiện thực Kitô giáo và tự nhận mình là một nhà văn miền Nam, nhưng không phải theo khuynh hướng địa phương, là người Công giáo, nhưng không theo nghĩa hẹp. Gắn bó với quê hương Georgia của mình, bà hầu như không rời khỏi trang trại gia đình gần Milledgeville, nơi đầy những con công, thiên nga và ngỗng. Mắc phải một căn bệnh nghiêm trọng từ rất sớm, lupus ban đỏ, căn bệnh đã cướp đi người cha khi ông mới bốn mươi tư tuổi, bà bị buộc phải đi lại bằng nạng và thường xuyên nằm viện : «Tôi phải, như đã ghi trong một bức thư năm 1958, sự tồn tại và niềm vui sống của mình cho các tuyến yên của hàng nghìn con lợn bị cắt cổ hàng ngày ở Chicago. Nếu những con lợn mặc váy, tôi sẽ không xứng đáng hôn viền váy của chúng. Bảy năm nay chúng đã hy sinh cho tôi !» Khiếu hài hước của bà không bao giờ biến mất và với năng lượng của một kẻ liều lĩnh, bà đã viết, cho đến khi qua đời năm 1964, ở tuổi ba mươi chín, hai cuốn tiểu thuyết và ba tập truyện ngắn, cùng với hai ấn

phẩm sau khi bà mất : các bài nói chuyện được tập hợp dưới tựa đề *Huyền nhiệm và Cung cách*, và thư từ của bà, *Thói quen Hiện hữu*.

Các nhân vật của bà thuộc về một bộ phận nhân loại dường như bị bỏ rơi. Truyện ngắn đầu tiên của bà, *Cây Phong Lữ*, câu chuyện về ông lão Dudley được con gái đón về, sống trong một khu ổ chuột ở New York, đã cho thấy bà xuất sắc đến mức nào trong việc miêu tả mối quan hệ giữa cha mẹ và con cái. Những văn bản khủng khiếp được tập hợp trong *Nỗi đau của tôi đến từ xa hơn* xác nhận tài năng này. Chúng là tác phẩm của một tinh thần sáng suốt không khoan nhượng : Flannery O'Connor thăm dò những vực sâu của tâm hồn con người, đưa lên sân khấu những cá nhân bơ vơ, bên bờ vực của Sa Ngã. Bà sẵn sàng thừa nhận rằng bà đã cười vỡ bụng khi đọc lại các truyện ngắn của mình, đặc biệt là những truyện trong *Người Tử tế không nhiều như vậy*, những bản nhạc đêm chói tai nơi đầy rẫy những kẻ tàn tạ. Bà có nghệ thuật của cái hài và cái kỳ dị, ngay cả khi cảm quan bi kịch dẫn dắt bà có, như Henry James, trí tưởng tượng về thảm họa.

Tác phẩm đầu tiên của bà, «tác phẩm gây buồn nôn» của bà với tựa đề *Sự Khôn Ngoan trong Máu*, bà đã mất năm năm để hoàn thiện. Trong đó, bà vẽ chân dung

một nhà thuyết giáo, một kẻ hư vô thành lập một Giáo hội không có Chúa Kitô. Cuốn tiểu thuyết thứ hai của bà, *Và những kẻ bạo động đã chiếm được nó*, bà mất bảy năm. Nó mô tả con đường thập giá của một cậu bé, Tarwater, dưới sự chi phối ma quái của người ông bác đã chết của mình, người đã giao cho cậu nhiệm vụ rửa tội cho một kẻ ngốc và trở thành một nhà tiên tri.

Ân sủng là mối quan tâm chính yếu của Flannery O'Connor : thông qua những nhà truyền giáo, những kẻ lập dị, những trái tim khô héo đầy thành kiến, những người thiện chí bị mắc kẹt bởi chủ nghĩa tình cảm của họ, những kẻ cả tin đang tìm kiếm sự cứu chuộc, người Da đen và Da trắng vật lộn với một xã hội cứng nhắc, bà vén màn lên sự cứu rỗi bất khả thi.

Những Huyền Bí Estonia

Soif Oksanen là một trong những nhà văn không biết sợ. Sinh ra ở Phần Lan, bà đã hình dung, trong *Thanh Trừng*, một cốt truyện trinh thám diễn ra phần lớn ở Estonia và trải dài qua nhiều thập kỷ. Với sự khéo léo của một thợ dệt, bà dệt nên một tấm lưới trong đó các nhân vật bị mắc kẹt và dần dần lai lịch của họ được tiết lộ cho chúng ta.

Thông qua số phận của hai người phụ nữ, một ở cuối đời và đã trải qua nhiều gian truân, người kia còn trẻ, nhưng bị xô đẩy tứ phía, bà cũng kể lại sự biến chuyển của Estonia, phải chịu một cuộc chiếm đóng đầu tiên của Liên Xô từ 1940 đến 1941, một cuộc chiếm đóng của Đức trong ba năm cuối của Thế chiến thứ hai, rồi một cuộc chiếm đóng thứ hai của Liên Xô, trong gần nửa thế kỷ, trước khi Liên Xô công nhận nền độc lập của đất nước này vào năm 1992. Soif Oksanen, vừa là một tiểu thuyết gia sở hữu một nghệ thuật tạo kịch tính thực thụ, vừa làm công việc của một nhà lưu trữ khi cung cấp thông tin cho chúng ta về những biến đổi của xã hội Estonia sau sự tan rã của đế chế Soviet : «Phải, mọi người đều chạy theo đô la và mark Phần Lan, và phải, trước kia mọi người đều có việc làm, và phải, ngày nay toàn là bọn trộm cắp, những kẻ tự xưng

là doanh nhân», Aliide Truu nhận xét, bà tự giam mình trong nhà và bị ám ảnh bởi những bóng ma liên quan đến thời kỳ vùng đất của bà dưới gót giày của phát xít Đức rồi Hồng quân.

Năm 1992, khi người Nga đã rút khỏi Cộng hòa Estonia, bà già Aliide, hơi kiệt sức, không còn trông đợi gì nhiều ở cuộc sống nữa. Bà trải qua những ngày tháng trong cô đơn, quyết tâm bảo vệ trang trại của mình chống lại những kẻ cướp bóc. Nhưng rồi bà phát hiện trong vườn mình một kẻ xâm nhập, vẻ mặt bơ vơ và đáng thương. Quen với việc cảnh giác, bà do dự không biết có nên đuổi kẻ ăn mày rách rưới này đi không, kẻ nói tiếng Estonia có «mùi vị của cái chết». Tuy nhiên, lòng trắc ẩn đã thắng thế, và bà tiếp đón người tự xưng là Zara, đến từ Vladivostok. Một mối quan hệ kỳ lạ hình thành giữa họ, là sự pha trộn giữa nghi ngờ và tò mò. Zara bắt đầu bằng cách kể những chuyện bịa đặt, bịa ra một người chồng, một người Nga ở Estonia mà cô đã gặp ở Vladivostok. Trên thực tế, cô đã thoát khỏi nanh vuốt của một tên mafia bạo lực, Pacha, kẻ đã bắt cô làm gái mại dâm.

Sự xuất hiện của Zara làm sống dậy trong Aliide những ký ức. Dù chưa biết tại sao cô gái trẻ lại trốn ở nhà mình, bà nhớ lại những sự kiện xa xưa, khi bà còn

là một thiếu nữ với bao ước mơ. Bằng những hồi tưởng và những gợi nhớ với độ chính xác như tiên tri, Soif Oksanen kể lại những sự việc xảy ra vào cuối những năm ba mươi, khi những nhà dân tộc chủ nghĩa bí mật đấu tranh cho tự do của dân tộc họ. Aliide đã say mê Hans, một chiến sĩ kháng chiến, đã kết hôn với chị gái Ingel của bà, người mà bà cảm thấy ganh tị : «Chưa đủ là Ingel có được người đàn ông duy nhất, Hans, người đã biết cách làm trái tim Aliide ngừng đập, không, điều đó cũng chưa đủ, nhưng vẻ đẹp được ngưỡng mộ của Ingel và nụ cười thiên thần của cô, sau khi gặp Hans, bắt đầu mang một sắc hồng càng thần thánh hơn, càng rực rỡ hơn.»

Hans đã đào ngũ khỏi quân đội Đức năm 1944, vượt vịnh để gia nhập cùng những người yêu nước Phần Lan. Được Aliide giấu trong một xó nhà, và trong khi vợ và con gái ông bị trục xuất, Hans chỉ biết suy nghĩ vẩn vơ: «Nước Anh sẽ đến, sự cứu rỗi sẽ đến với những cánh buồm trắng đến mức chỉ có lá cờ Estonia là trắng hơn.» Cuối cùng Aliide kết hôn với Martin, hậu duệ của một dòng tộc cộng sản Estonia lâu đời và là người tổ chức đảng. Gián điệp và đặc vụ Soviet thời đó nhiều như nấm mọc sau mưa. Việc truy lùng những người bất hợp pháp và những nhà độc lập là môn thể thao yêu thích của NKVD.

Bằng cách đan xen những miêu tả về một hiện tại khá u tối, nơi sự suy đồi ngự trị, và những soi sáng về một quá khứ hỗn loạn, nơi các cuộc nổi dậy đẫm máu, Sofi Oksanen tiết lộ cho chúng ta những mảng lớn của lịch sử một vùng đất nhiều lần bị nô dịch. Bà làm điều đó không có tính giáo điều, mà gần như với tài năng của một nhà làm phim, bằng cách sử dụng hồi tưởng, chiếu đèn sáng vào những đoạn bi kịch, tạo ra một bầu không khí áp bức : mối đe dọa có mặt khắp nơi, con người giống như những con ruồi mắc bẫy. Zara, rơi vào một cái bẫy, là người nắm giữ một bí mật nặng nề. Bí ẩn bao trùm cuốn tiểu thuyết này ngày càng dày đặc theo từng chương. Các mối liên hệ giữa các nhân vật chính hiện ra với toàn bộ sự phức tạp của chúng, cho đến khi những vùng tối được làm sáng tỏ. Cuốn sách khép lại với những báo cáo nhằm thanh trừng các nhà dân tộc chủ nghĩa, và đó là một niềm vui cho độc giả, bị lôi cuốn ngay từ những trang đầu, khi gỡ rối những sợi chỉ mà Sofi Oksanen đã khéo léo thắt nút.

Giovanni Orelli, Người Ticino Giữa Các Ngôn Ngữ

Giovanni Orelli có một người anh họ làm thơ, Giorgio Orelli, nuôi dưỡng một tình yêu mãnh liệt với Dante, nhưng cũng với Joyce và với Gadda, sẵn sàng chìm đắm trong các trò chơi uyên bác, biết, mà không màu mè học giả, lồng vào các văn xuôi của mình một ám chỉ đến Händel, đến Auerbach hoặc đến Varron, người mà theo đó «người ta gọi những cụ già *depontant* những người, đã đạt đến sáu mươi tuổi, bị ném xuống từ một cây cầu. Hitler sử dụng những phương pháp ít kịch tính hơn để cướp miếng cơm manh áo của những cụ già vô dụng, loại họ ra khỏi lưu thông».

Những truyện ngắn trong *Việt Quất Xứ Moléson*, mà Giovanni Orelli đã xuất bản rất lâu sau cái tuổi của những cụ già mà thời cổ đại bị ném xuống cầu, tức là ở tuổi 86, chứng tỏ một tinh thần sôi nổi, tinh quái, vừa nổi loạn vừa chú ý đến cái mà Gadda gọi là «tính đa dạng dị dạng của cuộc sống». Moléson, chúng ta được Giovanni Orelli cho biết, là một ngọn núi ở Cao nguyên Thụy Sĩ, bang Fribourg, vùng Gruyère. Những hồi ức xung quanh quả việt quất là dịp cho những phát triển thi vị mà độc giả tìm kiếm vô vọng lý do và cách thức, đặc biệt khi bắt gặp điệp khúc này tóm tắt sự vô lý và lòng

thù hận lây lan : «Người Saracens đang đến gần, người Saracens, với những ngọn tháp giáo đường của họ, họ ở đó, họ là AIDS, dịch tả lợn, đại dịch tham nhũng»

Nhưng có những lúc khác Giovanni Orelli trở nên nửa nghiêm túc, nửa mỉa mai, như khi ký ức đưa ông đến với tình yêu : «Tình yêu vừa phức tạp vừa đơn giản, nó có thể là ngọn cờ và căn bệnh, là bướm và chuột chũi, là không khí núi rừng và đất đồng… Tình yêu tìm thấy tất cả, người ta không từ chối nó điều gì. Tình yêu không thể đòi hỏi điều tình yêu muốn. Liệu tình yêu có thể không muốn những gì nó muốn ? Trong tình yêu, không có quy tắc, nhưng không có gì trật tự hơn…»

Trong các truyện ngắn khác, Giovanni Orelli chơi đùa với bảng chữ cái ; Kafka trở thành một nhà thuyết giáo ; một nhân vật là «người kiểm tra» (tester), có nhiệm vụ kiểm tra các dây kéo ; một con bê béo, theo cách của con bò trong tác phẩm của Beat Sterchi, làm niềm vui cho những người ăn thịt… Giovanni Orelli không giấu tham vọng của mình : viết một thứ thơ trắng, phi vật chất, nhẹ nhàng.

Bằng cách trộn lẫn tiếng Ý, phương ngữ, tiếng Latin, Giovanni Orelli tạo ra một ngôn ngữ sáng tạo, mà Renato Weber đã biết cách chuyển tải tất cả các sắc thái. Sự sáng suốt của người quan sát thế giới hiện đại, sự

hài hước của nhà thơ chơi đùa với một thứ văn xuôi khi thì chói tai khi thì châm chọc, học giả biết tung hứng, mà không nặng nề, với một lời tưởng nhớ đến nhà ngữ pháp và tác giả của *Những Đêm Attic Aulu-Gelle*, người trích dẫn Virgil, Linné nghiên cứu về các loài phù du : toàn bộ Giovanni Orelli ẩn náu trong thứ thơ ca khác này. Khám phá nhà văn này, người nhớ mình xuất thân từ một gia đình đông con, «một gia đình nông dân với ít tiền trong nhà, và số sách là zero», là khám phá một kẻ nổi loạn trong văn chương, bậc thầy trong nghệ thuật làm rối trí và lật đổ những gì hiện ra trước mắt ông.

Những Kẻ Lang Thang Của Boris Pahor

Độc giả khám phá *Kẻ Hành Hương Giữa Những Bóng Ma* của Boris Pahor, kể về chuyến đi được thực hiện, bốn mươi năm sau, bởi một cựu tù nhân của trại tập trung Natzweiler-Struthof đến chính nơi ông đã học được ý nghĩa của sự man rợ và sự hèn hạ, nếu không lập tức nghĩ đến Ernst Wiechert khi đọc nỗ lực quay trở lại với cuộc sống bằng cách sử dụng ngôn từ này, thì sẽ được mời gọi bởi những ám chỉ trong các sách khác của Boris Pahor, *Mùa Xuân Khó Khăn*, đặc biệt, phần đầu của một bộ ba tiếp tục với *Những Ngày U Tối* và *Trong Mê Cung*. Trong cuốn tiểu thuyết này, Arlette tặng Radko *Nữ Chỉ Huy* của Ernst Wiechert, câu chuyện về một cựu tù nhân của người Pháp ở Sahara, người sau khi trở về nhà sau khi Thế chiến thứ nhất kết thúc, đã sống một cuộc sống của một ẩn sĩ ghét người, như một người không chết nhưng cũng không sống.

Các tác phẩm của Boris Pahor, ngoài việc luôn nhắc lại, thông qua sự gợi nhớ đến các alter ego tiểu thuyết của mình, bản sắc Slovenia của ông (một bức thư do một nhân vật trong *Trong mê cung* viết thậm chí trình bày chi tiết «vấn đề Slovenia» như nó đã đặt ra cho Ý, Áo, Nam Tư cũ), luôn luôn là những câu chuyện về những hồn ma. Radko Suban, nhân vật chính của

Mùa Xuân Khó Khăn, chủng sinh thần học của *Những Ngày U Tối*, cùng một Radko, trong cuốn tiểu thuyết về sự sống sót *Trong Mê Cung*, tìm lại Trieste, thành phố của mình, sau khi bị trục xuất, là những kẻ bơ vơ tìm kiếm điểm tựa ; Igor Sevken, nhà văn Slovenia già nua của *Cánh Cửa Vàng*, bị ám ảnh bởi hình tượng Robert Anteine, đã cảm thấy, «khi trở về từ thế giới của những lò thiêu», như một xác tàu vào ngày sau một vụ đắm tàu, cho đến khi gặp Lucie, một phụ nữ trẻ bị ám ảnh bởi loạn luân, ở Paris ; Rudi Leban, trong *Ulysses Trở Lại Trieste*, tự nhủ mình còn lâu mới là một anh hùng, ước gì mình là một người hành động, đã trốn thoát một cuộc vây bắt của Đức vào tháng 9 năm 1943, biết đến tình yêu của Vida và một ngày, sau trải nghiệm kháng chiến và bị giam cầm, tự hứa sẽ trở về Trieste.

Cũng giống như các nhân vật của Ernst Wiechert, những nhân vật của Boris Pahor, dù có cố gắng, như để xây cho mình một bức tường thành che chở, dựng lên một bức tường kiến thức, trốn vào thư viện trong sự đồng hành của Socrates và Antigone, của Dante và Leopardi, của Bacon và Bergson, rồi một buổi sáng họ vẫn bị đặt trước điều giáng xuống họ như sét đánh : sự chắc chắn rằng mình là những kẻ không tổ quốc, những kẻ bị bật gốc, những «người Di-gan lang thang khắp thế giới», không còn la bàn nội tâm nào khác ngoài

linh cảm mình là một kẻ lạc lối, bị hủy diệt vĩnh viễn, người mà cuộc sống trong thế giới trại tập trung dường như thuộc về một thời kỳ sương mù, «thậm chí trước cả khi anh ta được sinh ra» - từ nay, «trên mặt đất của loài người, không còn ai nhận ra anh ta như một người của mình nữa».

Những truyện ngắn trong *Quảng Trường Oberdan Ở Trieste* cho đọc một vài kỷ niệm và có lẽ mở ra một lối thoát đến những nơi khác ít u ám hơn. Trong *Mùa Xuân Khó Khăn*, độc giả đã có thể khám phá câu chuyện về năm 1920 khi các trung tâm văn hóa Slovenia bị đốt cháy. Trong *Quảng Trường Oberdan Ở Trieste*, Boris Pahor trở lại với sự kiện này, kể lại làm thế nào, vào những năm đó, quảng trường (mang tên một người Ý chủ trương thống nhất) «và số phận của người Slovenia đã gắn liền với nhau» : «Vào thời đó, quảng trường vẫn còn được gọi là Piazza Caserma, quảng trường Doanh trại. Ngày 13 tháng 7 năm 1920, ngọn lửa biến năm tầng của Ngôi nhà Văn hóa Slovenia thành một đám cháy khổng lồ, quảng trường và các con phố liền kề chìm trong 'một biển đỏ, rực lửa', như Kosovel đã viết trong bài thơ *Cơn Xuất Thần Của Cái Chết*» (Srečko Kosovel, qua đời năm 1926 ở tuổi hai mươi hai, là một nhà thơ Slovenia, tác giả của hơn một nghìn bài thơ.)

Truyện ngắn gây ấn tượng khác của tập truyện lấy hai văn bản văn học làm đối tượng của tội ác : một truyện ngắn của nhà văn Slovenia Drago Jandar về đôi mắt của Einstein, «được lấy ra khỏi hốc mắt của nhà bác học khi ông qua đời bởi bác sĩ nhãn khoa Henry Abrams của ông để, được bảo quản trong formol, chúng sống mãi mãi» ; và một đoạn trong Kaputt của Malaparte kể về một chuyến thăm Ante Pavelić, Lãnh tụ người Croatia, trong đó ông trông thấy một cái giỏ đầy, tưởng là hải sản, cho đến khi chủ nhà tiết lộ cho ông đó là những con mắt người, những con mắt mà phái Ustaše đã móc ra từ người Serb, người Do Thái và người Di-gan.

Sự man rợ, nỗi kinh hoàng, luôn hiện diện trong *Quảng Trường Oberdan Ở Trieste*, nhưng đoạn kết về cái chết này lẽ ra có thể kết thúc bằng những câu thơ này của Paul Celan (được trích dẫn như một người hướng dẫn trong *Cánh Cửa Vàng*) : «Nó làm công việc của nó trước mặt bạn, như thể / bởi vì hòn đá tồn tại, vẫn còn những người anh em.»

Jean Paulhan, thiên hướng nghịch lý

Trong bài «Jean Paulhan : những nét phác chân dung chân thành» viết cho số tạp chí *Tân Tạp chí Pháp* tưởng nhớ Jean Paulhan vào tháng 5 năm 1969, Roger Caillois đã không giấu giếm việc tác giả của *Những bông hoa ở Tarbes*, vị «bậc thầy trong nghệ thuật gây bối rối» này, ban đầu đã từng khiến ông thấy «bực bội», «với một sự tinh quái thường trực, phô ra, phô trương». Với một chút bực tức, Caillois trách Paulhan đã không bao giờ nói điều ông nghĩ, «nhưng lại nói khá chính xác điều ngược lại, như để ngăn cản trí thông minh của người đối thoại, buộc họ phải đi một đường vòng bổ sung», khi cần thì khiến họ vấp ngã. Nếu Caillois phật ý trước thiên hướng nghịch lý đặc trưng của Paulhan, người say mê những điều bí ẩn nhưng lại từ chối giải chúng, nếu ông cũng phật ý trước cách mà người thích đặt bẫy chữ này lập luận bằng nghịch lý và có những sự rút lui «với một sự bất cần đáng xấu hổ», thì ông vẫn thừa nhận ở Paulhan một sự kiên định ngoan cố, thường thúc đẩy ông chấp nhận những rủi ro lớn. Và ông không bao giờ quên ca ngợi lòng hào hiệp và sự đứng đắn của Paulhan, «sự tin tưởng đòi hỏi khắt khe» của ông, sự không khoan nhượng «dưới vẻ bề ngoài của một sự tử tế bẩm sinh».

Những độc giả chỉ biết về cuộc đời Jean Paulhan vài giai đoạn (ông sinh tại Nîmes năm 1884, thời gian ở Madagascar, nơi ông học ngôn ngữ này khá sâu để có thể dạy nó vài năm sau đó tại Trường Ngôn ngữ Phương Đông, sự tham gia của ông trong Thế chiến thứ nhất, từ đó ông rút ra một câu chuyện từng bị đánh giá là không thể xuất bản trong một thời gian dài, *Chiến binh chăm chỉ*, lượng thư từ đồ sộ của ông - với Valéry Larbaud, Jean Fautrier, Georges Perros, Jean Grenier, Francis Ponge, Giuseppe Ungaretti -, dấu ấn ông để lại với tư cách giám đốc của NRF, vụ việc về lời tựa cho *Câu chuyện của O* của Pauline Réage), độc giả đó có khuynh hướng đồng tình với Roger Caillois nhất là nếu họ nhớ lại một lời tâm sự trong Nhật ký của ông năm 1953 : «Tôi quá khiêm tốn để tự tử, quá kiêu hãnh để sống.» Câu nói nổi tiếng khác, được thốt ra trong một cuộc phỏng vấn tháng 5 năm 1966 («Không ai hành động, không ai nói năng, mà không có một chút gian lận nào đó»), tạo cảm giác như là một câu nói đùa, nhưng, khi suy ngẫm, nó dường như chứa đựng tinh túy trong tư tưởng của Jean Paulhan, luôn sẵn sàng giật bỏ những chiếc mặt nạ để lộ ra những sự giả dối (tuy nhiên, đừng quên rằng người đàn ông đa tài, dù có thể đã không khoan nhượng đến đâu, vẫn rất thận trọng để không đánh mất khiếu hài hước và trở thành kẻ rao giảng đạo

đức).

Hai tập *Toàn tập* vừa được xuất bản, đề cao Jean Paulhan nhà phê bình văn học, cho phép kiểm chứng phần nào những khẳng định của Caillois. Kế thừa một cách chất vấn của Alain, Paulhan tự hỏi tại sao sùng bái (culte) và văn hóa (culture) lại là một từ. «Đó là bởi sự chú ý và suy ngẫm luôn luôn là sự chú ý đến một văn bản và suy ngẫm về một văn bản, và là sự sùng bái văn bản đó,» Paulhan giải thích, ông mượn cách diễn đạt của Comte (và của Alain), liên quan đến sự suy tư về một bài thơ mà phải được gọi là lời cầu nguyện.

Sự sùng bái, được hiểu theo nghĩa này, không xa lạ với thái độ được Paulhan chấp nhận trong *Những bông hoa ở Tarbes* : cần định nghĩa các nhà thơ và nhà văn ít hơn bởi những gì họ tìm kiếm và mong muốn mà bởi những gì họ từ chối. Các nhà phê bình mà ông trích dẫn tên là, trong số những người khác, Rémy de Gourmont, Sainte-Beuve : người đầu tiên cho rằng cần trừng phạt các nhà văn tồi bằng một bàn tay cứng rắn hơn, người thứ hai phân biệt giữa các nhà văn gắn bó với một tư tưởng sâu sắc và những người buông thả trong tác phẩm của mình vào một «mối bận tâm về thuần tuý và đơn giản là tu từ». Từ ngữ ! Từ ngữ ! Hamlet kêu lên trong vở kịch của Shakespeare. Không ai thoát khỏi

«chủ nghĩa từ ngữ rỗng tuếch». Trong một bức thư gửi Maurice Nadeau, Paulhan trình bày ý tưởng của mình : ông thuộc về những người săn lùng «tác giả xấu xa» lạm dụng các sáo ngữ («dấu hiệu của sự trì trệ»), và tận dụng hiệu ứng đạt được bởi các sắp xếp từ ngữ, các mẹo văn chương, để dựng lên «một cỗ máy tạo ra cái đẹp, nơi cái đẹp không kém phần khó chịu so với cỗ máy».

Paulhan, nhà phê bình thường sáng suốt và không xu nịnh, nhắc nhở rằng tác phẩm nghệ thuật có hai kẻ thù : ý đồ và sự tự phụ. Về Marcel Béalu, ông nói thích gần như tất cả các cuốn sách, vì đọc ông ấy là «thâm nhập vào một vùng đất kỳ lạ». Malcolm de Chazal, «một nhà văn thiên tài mà không ai biết», cuốn hút ông bởi những sự vặn vẹo mà ông ấy gây ra cho ngôn ngữ, bởi những «sự kết hợp từ ngữ chưa từng có». René Char giữ vị trí của người đi tiên phong, André Dhôtel là Dickens của chúng ta. Joe Bousquet thân thiết với ông vì đã nói: «Tôi tìm kiếm một phép thử thi ca làm hỏng tất cả các bằng chứng». Julien Benda có lẽ còn thân thiết hơn nữa, vì ông không có môn đệ, chỉ có những người phản biện. Ông ca ngợi Charles-Albert Cingria, người biết nói «Trời mưa» như không ai khác : «Dấu hiệu của nhà văn lớn, đó là ông ấy có thể nói một cách tự nhiên những điều giản dị nhất trên đời, những điều sẽ làm kinh hãi nhà văn chỉ ở mức trung bình.» Ông chào đón Valéry

Larbaud như người, trong tác phẩm của mình, đã không ngừng đặt tài năng của mình vào tình thế nguy hiểm và từ chối cả cái cao cả lẫn cái duyên dáng. Ông phác họa chân dung Roger Caillois, như để trả lại cho ông ấy đồng tiền của mình : người sau này không có trong đời thực vẻ mặt quỷ quái mà các nhiếp ảnh gia gán cho ông; trong các tác phẩm của mình, ông ấy «thể hiện không kém sự yêu thích cái xa lạ so với sự yêu thích cái kỳ lạ».

Nhưng phần cốt yếu của hai tập sách dành cho Jean Paulhan nhà phê bình văn học, nằm trong «F.F. hay Nhà phê bình». Những trang viết về Félix Fénéon này tiết lộ tác giả của *Truyện ngắn trong ba dòng* thấy các nhà phê bình đáng ghét, nhưng lại cần thiết, đến mức nào. Dù họ là những học giả, những người sùng bái cái đẹp, những nhà luân lý, những kẻ lười biếng hay những người đàn ông đeo cẩm chướng, tất cả họ đều có một điểm chung, Fénéon nói : họ đều sai. Paulhan nói thêm : các nhà phê bình Pháp thiếu sự cứng rắn và, hãy nói thẳng ra, thiếu sự sáng suốt - Anatole France coi Rimbaud là một kẻ lừa đảo, Sainte-Beuve đánh giá Baudelaire là bất thường. «Người ta thường coi Nerval là một kẻ vui tính, Renard là một người hài hước, Jarry là một kẻ nghiện rượu và Marcel Schwob là một học giả mơ hồ.»

Sau khi đọc xong bài đọc thú vị này, độc giả chỉ còn cách tự hỏi về nhiệm vụ của nhà phê bình, mà Jean Paulhan, không che giấu, nói nó khó khăn đến mức nào: «Khi ông ta nhầm, ông ta có vẻ có tinh thần sai lầm và thị hiếu tồi. Khi ông ta đúng, người ta khá nhanh chóng thừa nhận rằng vinh quang của các tác giả mà ông ta đã áp đặt đến chỉ từ công lao duy nhất của họ ; chính tác giả cũng nghĩ vậy, ông ta không giấu giếm.»

Từ ngữ ! Từ ngữ ! Hamlet hẳn sẽ lại nói. Vấn đề còn lại là liệu những lời của nhà phê bình, khi ông ta đề xuất đọc tương lai và hé lộ sức mạnh của một tác phẩm, có đánh trúng tim đen hay chỉ là những vỏ ốc rỗng.

Trong khi chờ đợi đội quân vô hình

Trước khi lưu vong sang Berlin rồi đến Pháp, Marina Tsvetaeva sống ở Tiệp Khắc, ở ngoại ô Prague. Ở đó, bà gặp Constantin Rodzevich, người đã truyền cảm hứng cho bà viết hai bài thơ tình lớn nhất, «Bài thơ về ngọn núi» và «Bài thơ về kết thúc». Ở đó, bà cũng sinh ra con trai, Georgy Efron. Sẽ không ai ngạc nhiên khi biết rằng bà đã dành một tình cảm đặc biệt cho đất nước này, nơi bà coi là quê hương của con trai mình, và nơi đã đón nhận chồng bà, Sergei Efron, người đã chạy trốn sau sự sụp đổ của Bạch vệ, mà ông đã gia nhập sau Cách mạng Tháng Mười.

Từ năm 1937 đến 1939, khi bà chỉ còn vài năm để sống, và khi tháng 3 năm 1939 phát xít Đức chiếm đóng Tiệp Khắc, bà đã sáng tác, ở ngoại ô Paris, một chu kỳ thơ để bày tỏ sự đoàn kết của mình với nhân dân Séc, những bài thơ mà bài nổi tiếng nhất (trong bản dịch của Véronique Lossky) viết : «Ôi nước mắt của đôi mắt tôi, / Khóc vì giận dữ và tình yêu. / Ôi Tiệp Khắc trong nước mắt ! / Đẫm máu, Tây Ban Nha ! […] Tôi từ chối tồn tại. / Trong sự điên rồ của loài người / Tôi từ chối sống. / Với những con sói của quảng trường công cộng / Tôi từ chối hú.»

Từ chối hú cùng với những con sói của quảng trường công cộng : đó có thể là tuyên ngôn dẫn dắt, suốt cuộc đời, Ferdinand Peroutka, một nhà báo đủ độc lập để đi ngược lại những đam mê hận thù và làm phật ý các thế lực, ngay cả sau khi ông qua đời (năm 1978, ở tuổi tám mươi ba), như người dịch của ông, Hélène Belletto-Sussel, tiết lộ trong lời nói đầu, nơi bà nhắc lại việc, vào tháng 1 năm 2015, ông bị buộc tội đã ca ngợi Hitler. Sự ám chỉ đê hèn này đã có tác dụng không ngờ là khơi dậy một mối quan tâm mới xung quanh Peroutka, mà độc giả Séc đã phần nào quên rằng sự tự do tư tưởng của ông đã khiến ông bị giam tại Buchenwald, rằng ông đã là mục tiêu của sự ngược đãi từ mọi phía, và đã luôn đứng lên, như một người chống đối không khuất phục, chống lại mọi thế lực áp bức, dù đó là cỗ máy nghiền nát nhân loại của chủ nghĩa phát xít hay sự hủy diệt các cá nhân bởi một sự sa đọa của các lý tưởng liên kết với chế độ chuyên quyền Xô viết.

Nếu cái tên Ferdinand Peroutka chắc hẳn không nói lên điều gì với độc giả Pháp, thì bản dịch chính xác và nghiêm ngặt của Hélène Belletto-Sussel cho tác phẩm *Đám mây và điệu valse*, do nhà xuất bản La Contre Allée ấn hành, chắc chắn đã thay đổi góc nhìn mà những người tò mò có về văn học Séc : từ nay sẽ phải xếp Peroutka bên cạnh một Karel Capek hay một

Vladimir Holan, những người canh gác thời đại của họ, những nhân chứng vĩ đại của những thời khắc khốn cùng. Nhưng điều mà *Đám mây và điệu valse* kể lại trên gần sáu trăm trang không thể tóm tắt trong vài công thức. Văn bản này, kể về số phận của nhiều nhân vật bị đẩy vào trải nghiệm tột cùng, đó là «con người bị khử đến chỗ không thể khử được», theo cách diễn đạt của Maurice Blanchot, lại kỳ lạ tạo ấn tượng về sự giao thoa giữa các bức tranh của Zoran Mušić và âm nhạc của *Bản Danube xanh*. Sự lòe loẹt và tính ác mộng tồn tại cạnh nhau. Chủ nghĩa anh hùng và sự tầm thường hòa lẫn vào nhau.

Độc giả, lúc đầu, nghĩ đến *Những kẻ hành quyết cũng chết*, bộ phim mà Fritz Lang thực hiện ở Mỹ dựa trên kịch bản của Brecht, và cho thấy một Prague kháng cự lại sự chiếm đóng của phát xít. Rất nhanh chóng, tuy nhiên, cuốn sách, đưa Hitler vào cảnh tại Berchtesgaden, gợi nhớ đến một trong những bộ phim bí ẩn nhất của Sokurov, *Moloch*, cho thấy Quốc trưởng và Eva Braun trong «Tổ đại bàng».

Một vài ám chỉ đến điện ảnh này có ở đây để nhấn mạnh thực tế rằng văn bản của Ferdinand Peroutka, được phổ biến đầu tiên dưới dạng kịch trước khi được xuất bản, vào năm 1976, dưới dạng tiểu thuyết, là một

tác phẩm đáng kinh ngạc từ chối đi vào khuôn mẫu của tiểu thuyết cổ điển. Độc giả thấy mình trong một nhà tạm trú ban đêm ở Vienna cùng với một họa sĩ tồi than vãn về những «cuộc xâm lăng» mà thủ đô Áo dung thứ, trước khi thấy mình bị mắc kẹt, như một trong những nhân vật, người sẽ trải nghiệm nghiệm các trại tập trung. Peroutka từ đó trở thành một nhân chứng trong truyền thống của Robert Antelme : không chỉ là sự tiêu diệt của con thú ô nhục mà các nhân vật của ông hy vọng, họ cấm mình không được trở nên thú hóa - «Nói rằng lúc đó người ta cảm thấy bị thách thức với tư cách con người, với tư cách thành viên của loài, Antelme viết, có thể xuất hiện như một cảm giác hồi tưởng, một lời giải thích sau sự kiện. Tuy nhiên, đó chính là điều đã được cảm nhận và trải nghiệm một cách trực tiếp và liên tục nhất, và hơn nữa, chính xác đó là điều mà những kẻ khác muốn. Sự đặt thành vấn đề phẩm chất con người gây ra một sự đòi hỏi gần như mang tính sinh học về việc thuộc về loài người.»

Giữa những «Người Do Thái không mong muốn» ở đầu cuốn tiểu thuyết, biến Prague thành một trong những thủ đô của bóng tối và, trong phần tiếp theo của cuốn sách, những mô tả về các nhà thổ trong trại, về cảnh một tù nhân đã phạm vào hành vi ăn thịt người («Đó là thịt của bạn anh, trước khi chết, anh ta đã cho

phép»), độc giả sẽ được học về «sự tầm thường của cái ác» không thể nghĩ bàn. Các nhân vật của Peroutka, họ, trích dẫn Oscar Wilde, tự hỏi liệu Chúa có gửi những thử thách cho con người để làm họ tốt hơn không, tìm cách trả thù bằng cách tin rằng nhớ rằng Hitler là cháu ngoại hợp pháp của một người Do Thái giàu có mà bà ngoại ông ta đã từng làm người giúp việc, và nhắc lại rằng, từ Anne Frank ở Amsterdam đến Léon Blum ở Paris, tất cả đều đang chờ đợi đội quân vô hình.

Chính hy vọng nhìn thấy đội quân vô hình hành quân này đã tiếp sức cho các tù nhân trong *Đám mây và điệu valse*, trong số đó một số người tự nhủ rằng các nhà văn là những thần tượng mới, nhưng «rất có thể là trong số họ có cùng tỷ lệ khốn nạn như ở các chính trị gia, doanh nhân, bố vợ, thẩm phán và linh mục». Các nhà văn có khả năng làm gì ? Ferdinand Peroutka chất vấn về cơ bản, người pha trộn sự mỉa mai cay đắng với tài quan sát tàn nhẫn của mình. Kỷ nguyên của những nhân chứng nhường chỗ cho kỷ nguyên của những kẻ thích nhìn trộm, của những kẻ vô tâm hoặc của những kẻ mơ màng, khi khách du lịch thăm Tổ đại bàng, khi trẻ em chơi với một trong những con búp bê vải đó tượng trưng cho Hitler đã bán rất chạy… Những người sống trong sự chờ đợi đội quân vô hình có lẽ chính họ đang dần biến mất trong thời hiện tại, đầy lãng quên.

Georges Perros, tội bỏ trốn

Bản thân ông cũng không tha thứ cho mình, thừa nhận trong một bức thư gửi cha mẹ rằng ông không trách họ đã đưa ông đến với thế giới này : đó là một trải nghiệm cần thử, nhưng «một lần, không hơn» - mẹ ông không phải lúc nào cũng nói với ông rằng ông sẽ chẳng đạt được gì sao ? Về điểm đó, bà không hoàn toàn sai, chàng trai Georges Poulot nghĩ : «Con đã đạt đến cái hư vô đó», mà Georges Poulot lúc đó chưa lấy bút danh Georges Perros, chưa làm nghề sân khấu cũng chưa dính dáng đến xuất bản, dù ông đã bắt đầu viết thơ từ năm mười ba hay mười bốn tuổi.

Cuộc phiêu lưu đã có một khởi đầu tồi tệ : Perros sinh ra yếu ớt, vào ngày 31 tháng 8 năm 1923, với ngoại hình của một «con mèo hoang», trong khi người anh sinh đôi của ông, người đã chết mà thậm chí chưa kịp sống, để lại ký ức về một đứa bé đẹp trai, có thể chất vượt trội hơn hẳn ông. Người sống sót không tiếc thương người đã khuất. Suốt cuộc đời, ông hẳn đã mơ ước ngược lại là có một người chị/em gái «theo chủ nghĩa vô chính phủ mơ hồ», người sẽ là «cây gậy của tuổi trẻ» của ông, có lẽ cũng là tấm chắn hoặc lá chắn của ông, người sẽ bảo vệ ông khỏi thế giới, kẻ mà, khi tự vẽ chân dung, không thấy mình có nhiều phẩm chất : «Một bộ mặt

thật đáng ghét, không dễ mến cũng chẳng thân thiện. Người ta xếp tôi vào hạng những kẻ tự phụ, những kẻ cau có.»

Nếu nhà văn, như ông đã chỉ ra sau này, không bao giờ là gì khác ngoài kẻ viết mướn cho đứa trẻ vốn đã thấy hết mọi thứ, thì Georges Perros, «kẻ ghi chép có máu», đã giữ lại suốt những năm tháng buôn lậu văn chương của mình ấn tượng rằng phương tiện duy nhất để làm dịu đi sự hoảng sợ của ông - «Con người không thể tưởng tượng nổi nếu không cảm thấy, mỗi ngày, dù chỉ một phần tư giây, sự trống rỗng, điều không thể sống nổi» -, phương tiện duy nhất để thành công trong việc mài sắc vũ khí tồn tại của mình, là khám phá ra điều mà «cánh cửa kho báu» của nhà thơ che giấu, là viết nguệch ngoạc vào lề của cuốn sách mở khổng lồ đó là cuộc sống. «Và cuộc sống này là gì, nếu không phải là văn bản của Kẻ Khác, bị kích động một cách điên cuồng ?»

Sau khi từ bỏ tham vọng làm diễn viên (sân khấu chủ yếu mang lại cho ông hạnh phúc được duy trì một tình bạn lâu dài với Gérard Philipe), và trong khi hành nghề đọc sách, đầu tiên tại TNP rồi tại Gallimard, nghề cho phép ông, trong các báo cáo ngắn về các bản thảo nhận được, để bộc lộ tất cả sự châm chọc của mình : «Đây

là Mirbeau, thấp hơn ba quãng tám». Georges Perros, người đã rời Paris đến Finistère và Douarnenez, chế nhạo cái được gọi là «lưu vong» của mình bằng một trong những lời nói ngang ngạch mà ông nắm bí quyết: «Viết, đó là từ bỏ thế giới trong khi cầu xin thế giới đừng từ bỏ chúng ta.»

Ở nơi khác, ông nói về «tội bỏ trốn vĩnh viễn» của mình. Ông nói mình không thuộc về thời đại của mình, nhắc lại rằng «nhà thơ là một người đàn ông khiến chúng ta muốn đến sống trong nhà ông ta, nhưng nhà ông ta chẳng ở đâu cả». Khi đọc các *Tác phẩm tập hợp* của ông, không chỉ bao gồm các tập nổi tiếng của *Giấy dán* mà còn cả «tiểu thuyết-thơ» *Một cuộc đời bình thường* và nhiều tác phẩm chưa xuất bản, cùng những tác phẩm khác, người ta chỉ có thể đồng tình với người viết lời tựa và chủ biên của ấn bản này, Thierry Gillybœuf, cũng là tác giả của một chân dung sáng rõ về Georges Perros, xuất bản cách đây vài năm (La Part commune, 2003), khi ông xem Perros như một người noi theo Bartleby, người ghi chép của Melville, đối với người này viết là «tiến về phía những nguồn mạch mang tính lật đổ», nhưng là việc cho phép tất cả những kẻ tuyệt vọng đang vật lộn trong bản thân mình lên tiếng cũng giống như xâm nhập vào một mỏ than, nơi rất có thể xảy ra một vụ nổ khí mê-tan.

Cách mà Perros giữ mình ở lại phía sau chính là việc không muốn trở thành bất cứ thứ gì khác ngoài một «kẻ ghi chép» ấy, người đã muốn theo dấu chân của Pascal, Leopardi, Lichtenberg, Nietzsche hay Simone Weil, bởi ông biết rõ ghi chú thì «lười biếng và không hoàn toàn muốn được lắng nghe» ; nó ở ranh giới của «ma quái», nó «chỉ vừa đủ nói lên điều nó muốn nói», nó gợi ý, chứ không bao giờ nhấn mạnh. Tác phẩm của Perros không có tham vọng nào khác ngoài việc trở thành một mỏ vàng của những điều vụn vặt : «Người ta chỉ viết những gì mình có thể viết, phần còn lại, chính xác mà nói, là văn chương.»

Chính bởi vì ông khám phá những vùng rìa, những đoản mạch, những khả năng biến đổi, những ý muốn nhất thời của sự phục sinh, mà Georges Perros, trong khi biến những cuốn sách của mình thành một sự phủ định đối với thế giới, lại đồng ý với những gì được trao cho ông thông qua tác phẩm của các nghệ sĩ hay triết gia mà ông ngưỡng mộ : Mallarmé và thi ca của ông được khắc ở lưỡi dao bí mật, Jean Vigo, «kẻ lang thang vùng ngoại ô của tâm hồn», Jean Paulhan và sở thích ẩn danh của ông, Kierkegaard, người có cuộc đời là «một sự mô phỏng Chúa Jesus được kể lại bởi Socrates», Jean Grenier, người mà Perros ước được đọc tác phẩm Les îles (Những hòn đảo) trong mộ, Valéry, được ca ngợi vì

đã nói : «Là một nhà thơ ư ? Không. Có khả năng trở thành nhà thơ», Hölderlin, người ông không ngừng đọc đi đọc lại…

Cho nổ tung những cầu chì của ngôn ngữ, vượt hải quan như một kẻ buôn lậu, vun trồng sự cô đơn tạo nên năng lượng của chúng ta, có niềm đam mê với sự bí mật : Georges Perros đã tuân thủ những quy tắc mà ông tự đặt ra cho một trò chơi nguy hiểm, để đi đến kết luận này : «Viết, là chấp nhận làm một con người, là thực hiện điều đó, là tự cho mình biết điều đó, ở ranh giới của sự phi lý và tính bấp bênh trong thân phận của chúng ta.»

Cuốn sách của tiếng cười và nỗi kinh hoàng

Trong *Tâm trạng, danh dự, kinh hoàng*, các tiểu luận về văn hóa và chính trị Trung Quốc, Simon Leys, khi nói về mối quan hệ mà cư dân của đế chế Trung Hoa duy trì với quá khứ, đã nhắc nhở : «Rất sớm, thậm chí trước cả thời Khổng Tử, người Trung Quốc đã hình thành quan niệm rằng chỉ có thể tồn tại một hình thức bất tử duy nhất : đó là thứ mà lịch sử ban tặng. Nói cách khác, sự sống sót không nên tìm kiếm trong một thế giới siêu nhiên cũng như không thể dựa vào các đài tưởng niệm và sự vật - con người chỉ sống sót trong con người, nghĩa là, trên thực tế, trong ký ức của hậu thế, thông qua sự trung gian của chữ viết.»

Ý tưởng này, theo đó con người chỉ sống sót trong con người, xuyên suốt bốn cuốn sách của *Giả Bình Ao* đã được dịch sang tiếng Pháp : *Đô thành sụp đổ*, chân dung một thành phố và một nhà văn bị ám ảnh bởi con quỷ dâm dục đến mức đánh mất toàn bộ năng lượng sáng tạo, *Làng chìm*, câu chuyện về một sự hiện đại hóa không kiềm chế đang ăn mòn một ngôi làng yên bình, *Người khiêng kiệu cô dâu*, tập hợp ba truyện ngắn ca ngợi sự kỳ diệu, đam mê tình yêu và chủ nghĩa anh hùng của thời xưa, và cuối cùng, cuốn tiểu thuyết mới nhất xuất bản ở Pháp, *Nghệ thuật làm lò nung thất*

truyền, một bức tranh tường khổng lồ nơi tiếng cười kiểu Rabelais hòa lẫn với cơn ác mộng của Cách mạng Văn hóa, nơi cái tầm thường tiếp giáp với cái kỳ ảo, nơi bi kịch liên tục suýt soát với cái lố bịch, nơi những gì còn sót lại của Trung Hoa immemorial bị quét sạch bởi làn gió xấu của những tham vọng cá nhân, nơi con người đôi khi chỉ còn là những con rối ợ ra các khẩu hiệu và giải quyết mối thù của họ bằng những cú đánh gậy, nơi những tuyên bố trung thành với Đảng và Chủ tịch Mao, những cụm từ như «kẻ thù giai cấp», chỉ là những công thức rỗng tuếch, được tuôn ra một cách máy móc.

Nghệ thuật làm lò nung thất truyền mô tả một thế giới đã được hiến dâng cho sự suy tàn. Những mánh khóe và sự hèn nhát, những thất bại và chiến thắng của các nhân vật chính được miêu tả với sự mỉa mai của một người quan sát loài người, người đã nghiên cứu bằng con mắt thờ ơ cả *Quyển sách nhỏ màu đỏ* lẫn các tác phẩm kinh điển lớn của văn học Trung Quốc. Các tác phẩm của Giả Bình Ao luôn lấy bối cảnh là quê hương ông, tỉnh Thiểm Tây, và đặc biệt là thành phố Tây An, được đổi tên thành Tây Kinh, nơi ông sinh sống. Chính nơi đó độc giả Pháp đã làm quen với *Trang Chí Điệp*, nhà văn bị cuốn vào vòng xoáy của tham nhũng (*Đô thành sụp đổ*), chính nơi đó ông đã khám phá ra những tàn phá

của «làn sóng tiến bộ» (*Làng chìm*), và cũng chính nơi đó, bằng cách trốn thoát hiện tại một thời gian, ông đã đưa mình đến vùng đất của những huyền thoại để theo dấu chân của những anh hùng và kẻ cướp, của những người tình thách thức các lệnh cấm và của những kẻ liều lĩnh sẵn sàng lật đổ trật tự hiện hành để sống theo những luật lệ không thành văn (*Người khiêng kiệu cô dâu*).

Bị các nhà kiểm duyệt của đất nước mình liệt vào danh sách cấm trong một thời gian dài, Giả Bình Ao thường tìm được những câu trả lời đầy hài hước để chế nhạo họ (chẳng hạn như bằng cách lồng vào, trong *Đô thành sụp đổ*, những lời thoại riêng giữa hai cảnh khiêu dâm : «tác giả tự kiểm duyệt hai trăm chữ»).

Trong *Nghệ thuật làm lò nung thất truyền*, ông hướng về những năm tháng của Cách mạng Văn hóa, mời gọi du khách vội vã dừng chân tại làng Cổ Lô (Gulu), ở Thiểm Tây, nơi nổi tiếng đã từng là một trung tâm sản xuất đồ sứ. Nhưng nghệ thuật gốm sứ đang trên đà tuyệt chủng ở Cổ Lô, không còn ai, người ta được biết, hiện nay có khả năng làm ra những đồ gốm sứ celadon tinh xảo, dân làng chỉ còn giỏi việc chế tác những chiếc bát và bình nước thô thiển.

Chó Đái là một trong những kẻ khốn cùng của ngôi làng vốn có rất nhiều người như vậy. Biệt danh này ám chỉ một loại nấm nhỏ độc chỉ mọc ở nơi chó đi tiểu, hắn được ban cho một khả năng không mấy bình thường : hắn trò chuyện với động vật và, khi hắn đánh hơi thấy một mùi kỳ lạ, đó là dấu hiệu một sự kiện kỳ lạ sắp xảy ra. Nhưng hắn cũng không may mắn, trong thời đại mà thành phần giai cấp của mỗi người luôn bị nhắc nhở từng giây từng phút, vì có một người bà nằm trong danh mục «thành viên gia đình quân nhân phản bội», bởi chồng của bà này, bị bắt đi lính, đã theo quân đội Quốc Dân đảng sang Đài Loan năm 1949.

Các nhân vật khác, như Khoe Khoang (Fier-à-bras), Kim Hói (Jin le chauve), Mặt Rỗ (Moricaud le vérolé), Thân Thiện (Cordial) vị bác sĩ nhân văn, Hoàng (Huang) người hồng vệ binh, chỉ để kể đến vài người, tạo thành đoàn tùy tùng của những kẻ khốn khổ trong vở hài kịch nhân gian này, nơi cần nhớ rằng Đảng Cộng sản đã lên nắm quyền nhờ súng và bút, với bút chỉ sự tuyên truyền và các bài hát là một «phương tiện tuyệt vời» của nó (do đó tầm quan trọng của *Bài quốc tế ca*).

Trong thời kỳ tẩy não điên cuồng này, không thiếu những tình huống phi lý, như việc phân phát *Quyển sách nhỏ màu đỏ* cho dân làng không biết chữ, cũng như

không thiếu những đoạn kinh hoàng, như việc đốt sách và thanh lý những «đồ cổ lỗ», nghĩa là tất cả những gì, không phân biệt, thuộc về xã hội cũ. Một vụ đầu độc, những cơn thịnh nộ của thiên nhiên gây ra lũ lụt, những tai họa giáng xuống những người dân khốn khổ nhất, những cuộc ẩu đả giữa các phe phái đối địch (nhóm đao và nhóm búa), việc gửi các «thành phần xấu» vào các đợt học tập chính trị, sự thăng tiến không thể cưỡng lại của Khoe Khoang đúng như tên gọi : tất cả những điều đó góp phần làm lung lay đến tận nền móng ngôi làng Cổ Lô, bị đe dọa bởi sự suy tàn của tất cả những gì, cho đến lúc đó, đã trám vá một cách chật vật cho một xã hội đang tan rã.

Bất chấp sự cảnh giác của những nhà cách mạng, những người muốn xóa bỏ những gì còn sót lại của các mê tín dị đoan tổ tiên, chúng vẫn tiếp tục ám ảnh tâm trí, cũng như các tín ngưỡng dân gian (chẳng hạn như, trong một gia đình, ngũ hành - hỏa, thổ, kim, thủy, mộc - phải cân bằng, cùng tồn tại trong mối quan hệ cộng sinh), nỗi sợ ma và mong muốn làm chúng xuất hiện (phương pháp duy nhất, một nhân vật chỉ ra, là ngồi ở ngã tư vào ban đêm, chân và đầu bọc trong giấy trắng, một nắm đất đặt thăng bằng trên đỉnh đầu ; sau đó phải đốt một nén hương, cắm vào đất và giữ im lặng như vậy, tay đặt trên đầu gối, mắt lim dim - lũ ma sẽ không

lâu sau đó xuất hiện).

Trong sáu mùa, tức một năm rưỡi hỗn loạn, Cổ Lô đã biến thành loa phát thanh cho tuyên truyền Maoist: Hoàng người hồng vệ binh giải thích rằng Chủ tịch Mao phát động Cách mạng Văn hóa để chống lại những người thân cận của mình, «các đảng viên đi theo con đường tư bản chủ nghĩa» - nghĩa là họ phản đối chính sách của Mao và liên minh với nhau để lật đổ ông. Trong sự hỗn độn của những khẩu hiệu được lặp đi lặp lại một cách vô hồn, giọng nói của Thân Thiện vị bác sĩ nhân văn, người tuyên bố làm việc để thay đổi bản thân trong khi những người khác quay cuồng để thay đổi dòng chảy sự việc, người tuyên bố, trong khi những người khác xây đền đài, thì trở thành ngôi đền của sự hoàn thiện chính mình, khó lòng được lắng nghe. Có lẽ đó là tiếng nói của Giả Bình Ao chính ông, người với *Nghệ thuật làm lò nung thất truyền*, đã thực hiện thành công cuộc cách mạng văn học của mình bằng cách pha trộn ngụ ngôn chính trị, sự hồi hộp trinh thám, melodrama, châm biếm, tất cả mà không bao giờ quên rằng tiếng cười cũng là một vũ khí chống lại mọi hình thức độc tài.

Sự xa hoa tối tăm của việc sống

César Aira, trong *Alejandra Pizarnik* : *một nghề thơ thuần túy*, đã than phiền rằng các cách diễn đạt «nạn nhân đắm tàu bé nhỏ» hay «cô bé lạc lối» đã quá thường xuyên gắn liền với con người của Flora Pizarnik, người đã chọn ở tuổi thiếu niên để trở thành Alejandra Pizarnik, cái tên mà cô giữ khi cho xuất bản, ở tuổi mười chín, tập thơ đầu tiên, thứ mà sau này cô đã từ bỏ. Bằng cách thương hại cô như vậy, những người đương thời của cô, theo César Aira, đã làm giảm giá trị cô, thích thú miêu tả người bạn này của André Pieyre de Mandiargues, người thừa kế của chủ nghĩa siêu thực, như một nhà thơ đã chơi với lửa, lao mình vào bóng tối đến mức nhân lên những lần tự tử không thành, những lần nhập viện tâm thần, trước khi vượt qua biên giới của màn đêm một cách vĩnh viễn, vào tháng 9 năm 1972, ở tuổi ba mươi sáu, bằng cách nuốt một liều thuốc hướng thần gây chết người. Sự hiểu lầm thật lớn. «Mỗi con người thét lên trong im lặng để được đọc theo một cách khác», cô đã ghi chú khi nhớ lại chân lý đó của Simone Weil.

Con của những người nhập cư Do Thái đến từ Rivne, một thành phố của Nga rồi sau đó là Ba Lan, cô sinh ra ở ngoại ô Buenos Aires, người đôi khi nói rằng cô ghét Argentina, nhất là khi cô trở về đó sau những chuyến đi

đến Pháp và New York : «Tôi cảm thấy mình là người Do Thái kể từ khi tôi trở về đất nước mà tôi ghét này. Có lẽ bởi vì nó bị đánh dấu bởi tất cả những gì tôi ghét: sự ngu ngốc […] Và rồi sự thô tục», cô viết năm 1967. Đôi khi cô có những lời lẽ sắc bén - chẳng phải cô đã nói với Mandiargues rằng mỗi từ «nên giống như một bàn tay vung lên một con dao trong đêm» sao ?

Ngay trước khi tự sát, Alejandra Pizarnik đã khẳng định rằng viết, «là mang lại ý nghĩa cho sự đau khổ». Cô bị ám ảnh bởi Pavese, Georg Trakl. Trong *Cây của Diana* (1962), cô thú nhận : «Tôi đã nhảy ra khỏi chính mình cho đến bình minh. Tôi để lại thân thể tôi gần ánh sáng / và tôi đã hát nỗi buồn của những gì được sinh ra.» *Lấy viên đá điên* (1968), đề tặng mẹ cô, lấy những nỗi ám ảnh ban đêm làm điệp khúc : «Suốt đêm, tôi làm ra màn đêm. Suốt đêm, tôi viết. Từ này đến từ khác tôi viết đêm.» Giữa một bài thơ tưởng nhớ Octavio Paz và một bài khác về một tác phẩm của Odilon Redon, giữa một chân dung tự họa («Kẻ lữ hành của chính mình, tôi đã bước về phía người phụ nữ phải đến trong một đất nước có gió») và sự gợi lại những «địa điểm thơ» («ngay cả khi chết tôi sẽ tiếp tục tìm kiếm em, em, người đã từng là nơi chốn của tình yêu»), Alejandra Pizarnik sẽ chỉ nói về sự lưu đày, về sự lưu đày của cô khỏi ngôn ngữ và những cuộc di cư của bản thân.

Song song với sự nghiệp thơ ca, được dịch sang tiếng Pháp bởi Silvia Baron Supervielle và Claude Couffon cho nhà xuất bản Actes Sud, sau đó bởi Jacques Ancet ở Ypsilon, Alejandra Pizarnik đã duy trì một cuốn nhật ký cho đến khi chết. Sau nhà xuất bản José Corti, nơi xuất bản *Nhật ký* (1959-1971) vào năm 2010, nay đến lượt những cuốn sổ đầu tiên (1954-1960) của *Nhật ký* được ra mắt. Những trang đầu tiên rất riêng tư này được đặt dưới dấu hiệu của những sự tương đồng được lựa chọn, với César Vallejo, tác giả của *Thơ con người*, sinh ở Peru, chết tại Paris hai năm sau khi Alejandra Pizarnik ra đời và thường được tôn kính vì thiên tài thơ ca của mình ; nhưng cũng là sự tương đồng với Katherine Mansfield và Virginia Woolf, Proust hoặc Victoria Ocampo, Ingmar Bergman, người mà cô yêu thích phim *Sự im lặng*, bộ phim về hai chị em có mối quan hệ mơ hồ, hay Antonin Artaud, người mà cô gần như nhận ra một bản sao của mình, và ở người đó cô bị mê hoặc bởi «cuộc chiến để biến đổi thành ngôn ngữ những gì chỉ là sự vắng mặt hoặc tiếng hét». Người đọc sẽ ngạc nhiên khi không tìm thấy Thomas de Quincey trong số những sự ngưỡng mộ này, đến mức *Nữ bá tước khát máu* kinh hoàng của Pizarnik khiến người ta nhớ đến *Nữ tu quân nhân Tây Ban Nha* của ông.

Những «đồng chí nước mắt» của người đã nói rằng luôn phải ra khỏi chính mình để du hành trong một trang giấy trắng, của người cũng nói chỉ cảm thấy ghê tởm với bản thân, người tự nhận «thích thú tạo dựng bằng văn bản», người, khi ném lên giấy những mong muốn chạy trốn của mình, chỉ đơn giản là «nhả ra ngọn lửa của những nỗi lo âu», những đồng chí của cô tên là Baudelaire, Hamlet, Blanche DuBois (Nữ anh hùng của *Chuyến tàu mang tên Dục vọng*), César Vallejo, người đã thốt lên : «Được sinh ra để sống bằng cái chết của chính mình !», hay thậm chí Palinure (bạn đồng hành của Aeneas rơi xuống biển và lang thang không nơi chôn cất).

Người muốn tìm kiếm phép thuật, sự kỳ lạ của thế giới nơi cô cư ngụ, đã bộc lộ trong những trang này lời thú nhận của một phụ nữ trẻ đang ngạt thở vì lo âu và muốn trở thành một nhà thơ lừa được thần chết, nhưng *Nhật ký* của cô đưa ra một nhận định cay đắng, của một «Alejandra» ý thức được rằng mình không thực sự thuộc về chính mình : «Tôi trốn chạy điều cốt yếu. Tôi bị bệnh. Tan rã. Kiệt sức. Gần như điên, hoặc có lẽ hoàn toàn.» Bị cám dỗ bởi tự tử hoặc bị cuốn vào sự điên rồ, tuy nhiên Alejandra Pizarnik không bao giờ quên điều này : «Mỗi bài thơ phải đến từ một vụ bê bối tuyệt đối

trong máu.» Đó là lời thệ của cuộc đời cô, khi cô đang chiến đấu chống lại Thần Chết.

Những nỗi kinh hoàng huyền bí

Jean Potocki lẽ ra có thể nằm trong số những Kẻ được *Khai sáng* mà Nerval phác họa chân dung. Sinh ra vào cuối thế kỷ 18 trong một gia đình quý tộc Ba Lan lừng lẫy, nhà du hành vĩ đại và học giả kiểu Faust này đã theo đuổi sự nghiệp chính trị trên các sân khấu ngoại giao châu Âu đồng thời sáng tác thơ, hài kịch, nhưng cũng là các tác phẩm lịch sử để tỏ lòng tôn kính với Herodotus, và một cuốn tiểu thuyết duy nhất, *Bản thảo tìm thấy ở Saragossa*, trước khi tự sát vào năm 1815 : huyền thoại kể rằng ông đã mài quả cầu bạc trên nắp ấm trà của mình để nhét vào nòng súng lục và bắn nổ tung đầu mình.

Cũng giống như Vathek của người Anh William Beckford, *Bản thảo tìm thấy ở Saragossa* được viết bằng tiếng Pháp, bởi một người thân thiết với giới tinh hoa Paris, bạn của bà de Staël. Nhưng nếu «câu chuyện Ả Rập» của Beckford, thành quả của ba ngày làm việc, nhanh chóng có được danh tiếng kiệt tác nhờ Mallarmé, thì cuốn sách kiểu Shandy của Potocki, kết quả của hai mươi năm lao động, chỉ xuất hiện năm 1814 dưới dạng trích đoạn, để làm hài lòng những kẻ săn lùng văn chương. Bị lãng quên hơn một thế kỷ, nó được khai quật, vào năm 1958, bởi Roger Caillois. Sau ấn

bản không đầy đủ này là ấn bản của René Radrizzani, người đã cố gắng thiết lập một văn bản toàn vẹn dựa trên bản dịch tiếng Ba Lan, được thực hiện bởi Edmund Chojecki năm 1847, cho các phần còn thiếu : đó là *Bản thảo* (NXB Corti, 1989) mà chúng ta biết cho đến nay. Không làm giảm công lao của những người đi trước, François Rosset và Dominique Triaire, tác giả của một cuốn tiểu sử rất sáng tỏ về Jean Potocki (Flammarion, 2004), và là những người say mê vị thần Janus đa tài này, cho ra mắt một ấn bản mới cuốn tiểu thuyết-thế giới của ông, vốn tồn tại hai phiên bản : một, còn dang dở và mang phong cách baroque, từ năm 1804, phiên bản kia, có kiến trúc hơn và được tính toán trước, từ năm 1810.

Lấy cảm hứng từ *Chuyện kể Canterbury* lẫn *Don Quixote* và *Nghìn lẻ một đêm*, Potocki áp dụng nguyên tắc những mẩu truyện được *mắc nối với nhau* (từ mà Baudelaire rất ưa thích) và triển khai cốt truyện của một cuộc truy tìm tâm linh nơi một sự uyên bác điên rồ đóng vai sợi chỉ Ariadne xuyên suốt một Nhật ký gồm sáu mươi mốt ngày đầy những phiêu lưu kỳ quái : ma quỷ, những nhà huyền bí, dân du cư và những kẻ bị ruồng bỏ ở trong đó đã biến «cái siêu nhiên thành một hiện thực như mọi hiện thực khác», để nhắc lại câu nói của Artaud về *Thầy tu* của Lewis.

Ngoài những thú vị của một nghiên cứu so sánh, của một sự chất vấn về những chỗ sửa chữa trong một tác phẩm (rốt cuộc Potocki có bỏ đi câu chuyện về Người Do Thái lang thang bởi vì Joseph de Maistre đã cho rằng nó bất kính ?), việc đọc hai phiên bản mang lại niềm vui được tắm mình hai lần trong một dòng sông vừa không hoàn toàn giống, vừa không hoàn toàn khác, được để mình cuốn theo cơn lốc của «những nỗi kinh hoàng ma quái» (cụm từ này của Horace, một trong những bậc thầy của Potocki) và làm cho tinh thần của tri thức thêm gia vị bằng cách thêm vào đó hương vị của sự kỳ lạ, thứ gia vị tất yếu cho cái đẹp.

Sự điên rồ John Cowper Powys

Henry Miller và George Steiner đọc ông, người đầu tiên đính kèm vào phần phụ lục của *Những cuốn sách của đời tôi* một danh sách có ghi các tác phẩm của ông, người thứ hai nói về ông với sự mê đắm và tôn kính. John Cowper Powys (1872-1963) là một tinh thần bách khoa, u sầu và khao khát hiểu biết. Ông viết những cuốn tiểu thuyết đồ sộ (*Những phép mê hoặc của Glastonbury*), những cuốn khác đen tối (*Givre và máu, Wolf Solent*), *Một triết lý về sự cô đơn*, một cuốn *Dostoievski*, như một lời tôn vinh tác giả của *Thằng ngốc*, người mà ông đánh giá cao hơn Walter Scott, Balzac và Tolstoi : «Dostoievski có cái sức mạnh đặc biệt Nga […] để lao vào nỗi đau, để tìm thấy một niềm vui thần bí, không thể hiểu nổi đối với những người phương Tây chúng ta, trong nỗi đau.»

Không bằng lòng với việc là một nhà văn có thiên tài tiểu thuyết, ông còn giải trí bằng cách soạn, chẳng hạn như vào năm 1928, một *Nghệ thuật quên đi sự bực bội*, trong đó ông khuyên mọi người nên nhờ cậy đến nghệ thuật thiêng liêng đó là sự lãng quên : «Cách duy nhất để giữ được lý trí của chúng ta, là đắm mình mỗi giờ vào sự lãng quên.» Dường như ông đã đi ngược lại lời khuyên tự dành cho mình đó, bởi vì trong cuốn *Tự*

truyện của mình, viết ở tuổi sáu mươi, ông đi lại con đường đã dẫn ông đến nước Mỹ, một chuyến đi cho phép ông gặp gỡ Theodore Dreiser cùng những người khác.

Là một người viết tự truyện gây cảm giác như đang nhìn thế giới với sự sửng sốt, John Cowper Powys thực hiện kỳ tích là làm cho văn chương trở nên sống động (từ Homer đến Proust) bằng cách nói về nó một cách thoáng qua. Vừa là Proteus vừa là một Orpheus không bỏ lỡ một dịp nào để vinh danh những nhà tư tưởng, độc giả, tiểu thuyết gia và kịch tác gia đã định hình trí tuệ và trí tưởng tượng của mình, John Cowper Powys do đó cũng đã soạn *Tự truyện*, nơi ông kể về thời thơ ấu trong một nhà xứ, những buổi sáng dành để dịch Euripides, rồi sau này, khoảng thời gian dài sống ở Mỹ nhờ đó ông có khả năng kiếm sống bằng cách diễn thuyết.

«Tôi thừa hưởng từ cha tôi […] một sự tôn kính kiểu Wordsworth, một thứ kinh sợ thiêng liêng, một nỗi khiếp sợ thần bí, nó nghiền nát thói trưởng giả học làm sang và vẻ kiểu cách ưu việt tư sản khi đứng trước những người lao động chân tay,» John Cowper Powys tuyên bố trong *Tự truyện,* cuốn sách ông quyết định viết vào đêm trước ngày trở về quê hương. Ông là con cả trong mười một người con của một mục sư. Hai người

em trai của ông sẽ đi theo con đường giống ông bằng cách trở thành nhà văn. Theodore Francis, tác giả của *Chúa trời*, có lẽ được John Cowper yêu quý ít hơn so với Llewelynn, tác giả của *Tình yêu, cái chết*. Dù sao đi nữa, anh chị em nhà này không khỏi khiến người ta nghĩ đến Charlotte, Ann và Emily Brontë.

Rodmoor, theo tên một vùng đồng hoang hoang vắng, là nơi diễn ra những mối tình ít nhiều dày vò. Trong *Những thú vui của văn chương*, John Cowper, tiếp nối người đàn ông dưới hầm của Dostoievski, tự hỏi tại sao đàn ông thường tìm kiếm chính nỗi bất hạnh, sự sỉ nhục, sự suy đồi, sự hủy diệt của chính mình. Câu trả lời hẳn là nằm trong *Tự truyện* : Mỗi con người rốt cuộc phải phát minh ra số phận riêng của mình từ hỗn mang. John Cowper nhớ rằng những khuynh hướng bệnh hoạn và khó hòa nhập đã biểu hiện rất sớm ở ông.

Tựa đề gốc của *Givre và máu* không gì khác chính là từ bí ẩn *Ducdame*, liên hệ đến *Tùy Ý Các Ngài* của Shakespeare : «Ducdame» hóa ra là một lời cầu khấn tiếng Hy Lạp mời gọi những kẻ điên bước vào vòng tròn. Trong *Một triết lý về sự cô đơn*, thứ mà ông giới thiệu như một nhật ký tinh thần, John Cowper nhắc nhở rằng chúng ta kêu lên khi sinh ra : tiếng kêu đó là tiếng kêu của sự cô đơn. Vun trồng sự cô đơn nội tâm là cách

duy nhất để làm cho xã hội trở nên chịu đựng được.

Trong *Rodmoor*, Adrian Sorio, trong những lần lang thang trong những buổi chạng vạng dài, nhận ra «tình trạng tinh thần đáng thương» của mình. Những sự lệch lạc, ác ý, thích sự ảm đạm… Adrian sẽ bị đưa vào nhà thương điên, nhưng cái kết thực sự sẽ là của một cặp đôi chìm xuống biển. «Đàn ông, cũng như đàn bà, chẳng làm ta say mê,» Hamlet nói. *Rodmoor* là một cuộc dạo chơi với tình yêu và cái chết, như *Đỉnh gió hú*. Nhưng đoạn kết, với chuỗi những cái chết, đôi khi không khỏi gợi nhớ đến *Những giọng nói dưới đá* của Edgar Lee Masters, người mà John Cowper Powys đã quen biết ở Mỹ.

Sự kinh ngạc của Dolores Prato

Ở Dolores Prato, cũng như ở Simone Weil, có một sự pha trộn giữa niềm tin tôn giáo và những xác tín chính trị mạnh mẽ khiến bà dấn thân theo phe cộng sản.

Thư từ của Flannery O'Connor có tựa đề *Thói quen hiện hữu*, một cách diễn đạt không khỏi khiến người ta nghĩ đến điều Dolores Prato nói về thói quen chịu đựng nỗi đau là một đứa trẻ hoang bị cha mẹ bỏ rơi. Tác giả của *Nỗi đau của tôi đến từ xa hơn* nhắc trong thư của mình đến nông trại Andalusia ở miền nam nước Mỹ, với những con công và những con vật khác giúp bà chịu đựng những thử thách hàng ngày. Dolores Prato, sinh năm 1892, đã đi trước Flannery O'Connor và Simone Weil trên con đường đau khổ, như một nhân chứng vội vàng có thể định nghĩa cuộc đời bà chỉ với ý nghĩ về số phận bị ruồng bỏ, bị giam cầm ở Treja, một ngôi làng ở vùng Marche, rất gần Recanati, quê hương của Giacomo Leopardi, người mà bản thân không hề không biết sự cô đơn và đau khổ có nghĩa là gì.

Đau khổ ? Đúng vậy, nhưng được chấm phá bởi những điều kỳ diệu, Dolores Prato trả lời trong *Dưới quảng trường chẳng có ai*. Treja đối với bà, cũng như Savannah đối với O'Connor. Nhưng Dolores Prato có

lợi thế là sống không xa nhà Leopardi, và chắc chắn rằng bóng ma của ông lảng vảng trên các trang viết của người phụ nữ đã trải qua nhiều trắc trở với việc xuất bản tác phẩm của mình, kể cả cuốn sách-chúc thư gần nghìn trang, *Dưới quảng trường chẳng có ai.* Bà đã giao nó cho Natalia Ginzburg vào năm 1980, người đã cắt xén bản thảo và sửa đổi một phần lớn, như Laurent Lombard và Jean-Paul Manganaro, những dịch giả xuất sắc của kiệt tác của bà, cho biết ở cuối ấn bản đầy đủ mà họ mang đến cho chúng ta.

Leopardi, vì thế, xuất hiện vài lần trong *Dưới quảng trường chẳng có ai*. Lần đầu tiên, trong một buổi diễn thuyết về ông, người ta nói về hơi thở hôi và những móng tay để tang của ông. Những lần khác, Prato triệu tập tác giả của *Zibaldone* để bàn về các chủ đề liên quan đến ngôn ngữ (mỗi xã có cách nói riêng), hoặc để mô tả một nhân vật nhà thơ cầu nguyện đã hủy hoại bản thân, như ông, trong việc học tiếng Hy Lạp, tiếng Latin, để làm quen với tất cả các tác giả cổ điển.

Dolores Prato cũng muốn đốt mình trong học tập. Nhưng bà đã là một đứa trẻ rất hoang dã, khép kín trong im lặng. Ai có thể đoán được rằng bà sẽ bắt đầu cuốn tự truyện của mình bằng những lời này : «Tôi sinh ra dưới một cái bàn nhỏ» ? Bà là con ngoài giá thú của

Maria Prato và một luật sư người Calabria, được giao cho những người anh em họ của mẹ, một linh mục và chị gái của ông, sống ở Treja : «Treja, Dolores Prato đã viết, là không gian của tôi, khung cảnh xung quanh nó, tầm nhìn của tôi.» Trong Dưới quảng trường chẳng có ai, bà thường ca ngợi «sự dịu dàng mê hoặc» của ngôi làng này, đồng thời biết rằng có một «quá trình bài xích» giữa nó và bà. Trong nhà của người chú, bà trốn dưới cái bàn nhỏ vì sợ bị gửi trả về cho mẹ, nhưng cũng để nhớ rằng không ai vuốt ve bà : «Không ai âu yếm tôi như thể trên tôi đè nặng tội lỗi của mẹ tôi, người đã đưa tôi đến Treja ; trên đường phố, trong nhà thờ, mọi người đi qua trên đầu tôi.»

Đừng tưởng tượng một Dolores Prato than vãn, rên rỉ về thân phận con hoang và viết với một cơn thịnh nộ báo thù như thể bà phải sửa chữa một sự bất công. Văn xuôi của bà, đầy chất thơ, đầy tinh thần (chẳng hạn khi bà làm «bảng tổng kết những cái vuốt ve»), sẵn sàng dừng lại ở những vật dụng hàng ngày (một con heo đất, một cây đèn dầu, một chiếc đồng hồ), mà bà mô tả với một sự chính xác đến mức chúng trở nên không thực. Bà cũng không ngần ngại liệt kê những món ngon, nhắc đến polenta như một nghi thức. «Sự cô đơn cho tôi những kinh ngạc, những kinh ngạc xóa đi sự cô đơn», đó là phương trình đã giúp bà vượt qua nỗi sợ hãi.

Khi bà trở thành giáo viên rồi khi bà rời đi Milan, và đến Rome, trường công đóng một vai trò lớn đối với bà, đưa bà lại gần một số giới trí thức mà khuynh hướng tả của họ củng cố «khuynh hướng về phía nhân dân» của bà. Bà nhanh chóng bị cấm dạy học, nhưng vẫn còn những cuốn sách đã đọc, niềm vui được chơi đùa với ngôn ngữ, được ghi chú chẳng hạn rằng ở Treja người ta nói : «Nó là một thằng Zulu» để chỉ một kẻ thô lỗ, «Nó là một kẻ bãi công» để nói về một cá nhân làm việc miễn cưỡng. Bà cũng lưu ý rằng ở vùng Marche người ta không xé cánh hoa cúc mà xé bông cỏ gà, rằng cách diễn đạt «giọng nó vỡ», nói về một cậu bé ca sĩ, biển trong mọi trạng thái của nó, rằng nếu bà viết một cuốn tiểu thuyết, bà sẽ lồng vào đó cái tên hấp dẫn Polyxène.

Bà biết rằng văn xuôi của mình là độc nhất, lối viết vừa dày vò vừa mê hoặc, bởi vì nó không chỉ làm sống lại các sinh thể, mà cả các sự vật : «Tôi đã yêu bao nhiêu thứ trong sự im lặng khép kín của mình ! Tôi có thể dùng từ khoái lạc để nói về niềm vui của niềm vui mà tôi nhận được từ sự vật, nhất là vì từ này sâu sắc và đẹp đẽ chính bởi người ta không biết quá rõ nó nói gì.»

Dì của bà cho rằng bà hay thay đổi, thất thường, độc ác. Bà, như một cái bĩu môi, đã viết rằng bà là «đứa con hoang toàn phần», đối với người đó viết lách là thứ

dược thảo được nhắc đến thoáng qua trong một trang sách (một dược thảo là một loại cây thơm với lá xám xanh tựa nhung và lông thú, nhưng cũng là một loại dầu thơm). Hay phải nói rằng nếu văn xuôi của bà, biểu hiện của một nỗi đau lớn, lại tỏ ra rạng rỡ như vậy, là bởi Dolores Prato luôn tuân thủ một quy tắc duy nhất : «Bước đi không thể dừng lại, đó là cuộc sống, bước đi mà không biết phía bên kia sẽ có gì khi chúng ta rẽ góc. Ở đây có một hòn sỏi, một bông hoa, một con mèo, một đứa bé biến mất mà không chết, một cái cây, một người bạn, mặt trời, mây và, thiên nhiên hòa lẫn với thiên nhiên, nỗi đau dai dẳng. Nếu người ta dò xét để biết phía bên kia có gì, chỉ có nỗi khiếp sợ của câu hỏi trả lời» ?

Leïb rochman, tồn tại và viết

Làm thế nào để gợi lên điều không thể hình dung? Georges Didi-Huberman tự hỏi trong *Hình ảnh, dù sao đi nữa*. Và ông nói thêm rằng chúng ta phải tưởng tượng điều từng là địa ngục của Shoah (thảm họa diệt chủng người Do Thái), «như một món nợ chúng ta đã mắc đối với những lời nói và hình ảnh mà một số người bị lưu đày đã cố giữ lại cho chúng ta, để làm chứng về thực tại kinh hoàng trong trải nghiệm của họ.» Với những người lưu giữ ký ức Holocaust, ông đối lập họ với những kẻ lợi dụng cơ hội bằng cách khai thác một dạng «hình ảnh hóa» của sự hủy diệt.

Năm 1975, khi viết bài thơ «Holocauste» dựa trên tư liệu từ phiên tòa Nürnberg và các bản ghi âm phiên tòa Eichmann ở Jerusalem, Charles Reznikoff tuyên bố muốn gọi tên điều không thể gọi tên, tạo ra cảm xúc bằng cách đặt tên cho nó, bằng cách trở thành người chép lại những gì đã xảy ra - sao cho chính những gì được kể lại sẽ là bằng chứng cho những gì thực sự đã xảy ra. Ông làm điều đó trong khi giữ khoảng cách tuyệt đối với điều mà sau này Imre Kertész lên án: một dạng cảm tính hóa, sự chế tạo ra những «sản phẩm Holocaust» để tiêu thụ như một dạng hàng hóa Holocaust.

Nỗi băn khoăn đó - nỗi băn khoăn của nhân chứng, người không chỉ sợ rằng mình sẽ không được lắng nghe, mà còn sợ rằng tiếng nói của mình sẽ bị hòa lẫn vào sự hỗn loạn của nhiều giọng nói khác, rằng tiếng nói của những người lưu giữ ký ức sẽ bị làm lu mờ bởi tiếng nói của những kẻ chiếm đoạt - còn đi xa hơn nữa khi lo rằng «những kẻ đắm tàu và những người sống sót», để dùng lại tựa một cuốn sách của Primo Levi, sẽ không còn được lắng nghe nữa. Bởi vì lời kể của họ va chạm với điều mà ai cũng nghĩ là đã biết, với trí tưởng tượng thông thường, vốn luôn được nuôi dưỡng bởi những bộ phim, những cuốn sách, những huyền thoại ước lệ, đã phát triển một số khuôn mẫu phá hoại, nỗi băn khoăn này xuyên suốt toàn bộ tác phẩm, được viết bằng tiếng Yiddish, của Leïb Rochman, từ tập truyện ngắn *Trận Đại hồng thủy* đến cuốn *Nhật ký* của ông, được viết từ 1943 đến 1944 (*Và trong máu ngươi ngươi sẽ sống* là tựa đề gốc), cho đến Bước đi mù quáng khắp thế gian nơi, như Aharon Appelfeld ghi trong lời tựa, văn xuôi ghi nhớ của ông làm nên điều kỳ diệu, làm sống lại những mảng lớn của thế giới ngày hôm qua, của thế giới trước sự Hủy diệt.

Hai *chủ đề* xuyên suốt các tác phẩm của Leïb Rochman, người từng là nhà báo ở Warsaw vào những năm ba mươi trước khi trở về quê hương Minsk-Mazowiecki,

một mặt là sự gắn bó ruột thịt với sách vở và mặt khác là mệnh lệnh tự đặt ra cho bản thân phải sống sót để làm chứng. Bị mắc kẹt trong khu ổ chuột khi trở về Minsk-Mazowiecki, ông đã trải qua mọi thử thách với ý nghĩ cố định rằng bám lấy sự sống sẽ cho phép ông nói thẳng với thế giới những gì đã gây ra cho dân tộc mình.

Trong *Trận Đại hồng thủy*, Ch., giáo viên trẻ dạy tiếng Hebrew, thu thập những câu chuyện từ những người xung quanh về các cuộc bức hại và sỉ nhục, ghi chép tất cả sự kiện được kể lại vào các báo cáo và chôn chúng để đảm bảo chúng tồn tại. Các nhân vật trong những truyện ngắn này đều tự gọi mình là «những con người của thảm họa». Họ tin vào một tương lai nơi những lời chứng của họ sẽ ngăn chặn sự hủy diệt, nơi những người sống sót, chăm chú vào sách vở, sẽ không còn nói ngôn ngữ của sợ hãi mà sẽ trở thành những sứ giả loan báo «sự thật trần trụi của sự kiện đã giáng xuống họ», như được nói trong *Bước đi mù quáng khắp thế gian*. Chống lại những «kẻ xóa bỏ» các sinh thể quá khứ, những người công bố này của một thế giới khác, một thế giới nơi những cuốn sách cũ sẽ giữ vị trí hàng đầu, một thế giới nơi *Nhật ký* của Kafka và *Cái chết của Virgil* của Hermann Broch sẽ là những cuốn sách-chướng ngại, khuyến khích việc sự nổi dậy, hô vang ý chí muốn thức tỉnh để thấy tất cả, cảm nhận tất cả, lắng

nghe tiếng xào xạc của những con chữ bên trong những tập sách trong thư viện của cha và tự nhủ rằng đó là một di sản cần được truyền lại.

Sống sót để làm chứng, các nhân vật của Leib Rochman tự nhủ. Chính lời hứa với bản thân sẽ sống sót bằng mọi giá để chống lại sự Tàn phá khác, khi tất cả các tiếng nói đã im bặt, khi không còn ai có thể tham gia vào dàn hợp xướng của những người tố cáo, chính lời hứa đó đã cho Leib Rochman sức mạnh để kiên trì, trong suốt hai năm, viết *Nhật ký* của mình, trong khi cùng những người thân yêu, ông sống ẩn náu ở nhà những người nông dân Ba Lan : «hang ổ» của ông, như ông gọi, hoặc, châm biếm hơn, «khu ổ chuột» (ghetto) của ông, đó là một không gian chật hẹp giữa hai vách ngăn, một gác xép, một cái hố đào dưới nền một chuồng gia súc, trong giếng của một kho thóc...

Ông, kẻ mang án tử hình trên trán, kẻ đã phải quên đi cái tên Do Thái của mình và tự gọi mình là József, kẻ mỗi đêm mơ thấy những khuôn mặt đỏ gay và những ánh nhìn sát nhân đuổi theo mình, kẻ sống trong nỗi kinh hoàng trước những cuộc lục soát, những cuộc vây bắt, những cuộc săn đuổi con người, đã bắt đầu viết - bằng tiếng Yiddish. Trong *Bước đi mù quáng khắp thế gian*, ông giải thích rằng viết bằng thứ ngôn ngữ đã bị

hủy diệt, bị sát hại này, là khắc ghi sự tồn tại của những người đã biến mất cùng với tiếng thét cuối cùng của họ, trao cho họ những từ ngữ như những tờ giấy có chữ (lirocells).

Làm cho tiếng nói của những kẻ bị truy lùng được lắng nghe, ghi chép lại những gì còn sót lại về «sự tử vì đạo» của họ và chôn những bản viết trong một cánh đồng với hy vọng bảo tồn chúng để những dấu vết của khủng bố đã nhắm vào cả một dân tộc được lưu giữ : mỗi cuốn sách của Leib Rochman là một lời *Nhớ lấy*. Sống sót trở thành mệnh lệnh tối quan trọng của kẻ cảm thấy mình là «kẻ báo thù chính đáng duy nhất». Trong *Bước đi mù quáng khắp thế gian*, một nhân vật mơ về một đất nước nơi mọi người đều là anh chị em - *Nhật ký* như một sự phủ nhận đối với utopia đó : mỗi ngày, những độc giả của các nhật báo, những kẻ thậm chí không cần đến tuyên truyền của phát xít bằng tiếng Ba Lan để cho phép lòng thù hận của mình tuôn trào, kêu gọi thiêu sống người Do Thái trước công chúng, cùng với toàn bộ gia đình họ, trước đám đông. Những người Ba Lan giúp đỡ họ, những kẻ che giấu họ trong nhà mình, không phải lúc nào cũng vì lòng trắc ẩn, mà vì lợi ích, bị buộc tội là phản bội, họ sợ hãi, và cuối cùng đuổi những «kẻ được bảo vệ» của mình đi.

Leib Rochman đã nói ngay từ những trang đầu của Nhật ký : «Tương lai của chúng ta là ở Éretz Israël», ông đã nhập cư đến Jerusalem vào năm 1950 và qua đời ở đó hai mươi tám năm sau, để lại cho thế giới ba cuốn sách có sức mạnh ám ảnh lớn, và trong đó ông khẳng định mình là sứ giả cứu khỏi sự lãng quên những «bóng ma thuần khiết mà Lịch sử truy đuổi», theo cách diễn đạt của Benjamin Fondane. Toàn bộ tác phẩm của ông khôi phục lại một khung cảnh của những tiếng thét, nó nói lên điều không còn được nghe thấy trong sự hỗn độn của những bài báo rẻ tiền, khai thác cái mà Imre Kertész gọi là chủ nghĩa tuân thủ của Holocaust.

Bằng Xương Thịt Và Dung Nham

Đối với những ai đã đọc *Nghệ thuật của niềm vui* và ngưỡng mộ sự kiên trì của Sapienza, không phải không thừa nhận đôi khi bối rối trước kết cấu của cuốn sách, tác giả đôi khi xô đẩy người đọc để không cho họ chút nghỉ ngơi nào ; đối với những ai không không biết rằng sự tự phát và tự nhiên trong câu chuyện về sự tồn tại của Modesta, kẻ thù của những xiềng xích, chỉ là một bề mặt thuần túy, và rằng mọi thứ là kết quả của một công việc khổ sai, lối viết của Sapizia mê hoặc ở chỗ nó không ngừng dao động giữa sự vui sướng và nỗi buồn, không muốn nói là chứng suy nhược thần kinh. Hiếp dâm, loạn luân, song tính luyến ái : *Nghệ thuật của niềm vui* là cuốn sách của những sự vi phạm, nơi những cảnh mất trinh nối tiếp những suy tư về chủ nghĩa phát xít, điều có thể có vẻ không hay, nhưng ở Sapienza, chính niềm vui kể chuyện đã chiến thắng, và kể về cuộc đời Modesta, sinh ra ở Sicily vào ngày 1 tháng 1 năm 1900, định mệnh băng qua toàn bộ nửa đầu thế kỷ XX, cũng là viết về số phận, thứ mà Sapienza gọi là «ý chí vô thức theo đuổi những gì trong nhiều năm người ta đã ám chỉ, áp đặt, tiết lộ cho chúng ta là con đường đúng đắn duy nhất để đi theo».

Vào thời điểm bà chấm dứt *Nghệ thuật của niềm vui*, Sapienza quyết định viết các *Cuốn sổ tay*, như để tránh xa nhân vật của mình : «Nếu Modesta không cầm lấy chìa khóa của những cánh đồng… và không ra đi sống cuộc đời của mình, sẽ không dễ dàng thoát khỏi trạng thái nghỉ ngơi, chờ đợi và thanh thản mà tôi đã gọi là thời kỳ chuyển tiếp.»

Bà, người luôn có khuynh hướng nổi loạn, tìm mọi cách để chiến thắng mặt «dễ tuân thủ và sợ hãi» tồn tại trong tất cả chúng ta, nhưng bà tin, có lẽ chủ yếu là phần nữ tính của chúng ta… Vào những năm 1970, bà gặp Angelo Pellegrino, người sẽ ủng hộ và chăm sóc di sản văn học của bà. Cũng trong những năm đó, bà sẽ có một chuyến đi đến Trieste, theo dấu chân của Stevo và Saba, bà sẽ đi Trans-Siberian, bà sẽ vượt qua biên giới Bắc Âu, bà sẽ đọc lại Proust, Woolf (điều dẫn đến một suy tư về phụ nữ và sự điên rồ), James (được định nghĩa là một «kỳ thủ cờ vua vĩ đại», những cảm xúc ở ông được vận hành theo cách của một người chơi «với sự lạnh lùng tiếp nối dành cho những nhân vật-tốt cờ»).

Sapienza cố gắng bằng cách này để tôn trọng lời hứa bà đã tự hứa với mình : cứ mười năm một lần, tự tái tạo bản thân bằng một thời gian dài cô đơn và nghiên cứu. Nhưng luôn luôn những «sự chắc chắn của nghi

ngờ» (certitudes du doute) làm bà kiệt quệ, bà thậm chí còn bị thuyết phục rằng việc là một phụ nữ là một lời nguyền vì sự bất an và không có khả năng đối mặt với cuộc sống, ở bà, là bẩm sinh : «Một người phụ nữ thậm chí còn bị cấm trở thành một kẻ thất bại thực sự».

Những trang viết về nhà tù Rebibbia, những trang dành cho giới điện ảnh và sân khấu (nơi bà từng thuộc về) cho người đọc cảm giác như đang đối mặt với một nữ anh hùng chưa bao giờ trưởng thành, liệt kê tất cả «những sự xâm hại mà những cô gái nhỏ trên thế giới phải chịu đựng». Sapienza nhớ rằng bà đã rời xa sân khấu để cống hiến cho việc viết lách. Bất chấp những lần tự tử trước đây và những lần bị nhốt trong các nhà thương điên, bất chấp giáo điều nghi ngờ làm bà tê liệt, bà đã mạnh dạn dấn thân vào công việc nguy hiểm này, đó là khoác lên sự trần trụi đạo đức của mình bằng ngôn từ.

Sự tự do, thẳng thắn, tính dễ bị tổn thương, sự kiên trì, lối viết «bằng xương thịt và dung nham» của bà, biến Goliarda Sapienza thành một nhân vật độc đáo trong văn học Ý thế kỷ XX. Bà là một người chị em của Sibilla Aleramo, người tình của Dino Campana, bà cũng có chút gì đó của Ariadne bị bỏ rơi ở Naxos, người, bằng bài hát và tinh thần phi thường của mình,

đã khuất phục Dionysos, nhưng trước hết bà là chính mình, một đứa con của lửa ít có khuynh hướng nhượng bộ. Những *Cuốn sổ tay* của bà mời gọi những ai chưa biết đến *Nghệ thuật của niềm vui* khám phá một con người toàn vẹn, bị xô đẩy bởi các sự kiện, nhưng nắm chặt tay lái của mình, như thể viết về cuộc sống là một nhu cầu cấp thiết.

Bản năng sống

Salvatore Satta, một luật gia nổi tiếng, chỉ lộ diện với tư cách là một tiểu thuyết gia sau khi ông qua đời, vào năm 1975. Các bản thảo được phát hiện trong số các giấy tờ ông để lại. Bản thảo mà ông đã làm việc trước khi thực hiện chuyến đi lớn, được xuất bản ở Ý bốn năm sau khi ông mất, và có tựa đề *Ngày phán xét*, (bản dịch của Nino Franck, Gallimard, 1981), kể lại những vinh quang và khốn khổ của cư dân Nuoro, một thị trấn nhỏ ở Sardinia nơi ông sinh năm 1902. Nhân vật alter ego của ông, một công chứng viên tên Sebastiano Sanna, người có nghề nghiệp là «ghi lại sự thật», sống giữa những bộ sưu tập văn kiện và ngồi xem vở kịch tang thương mà những người Nuoro dù không muốn vẫn diễn, bị rình rập bởi sự điên rồ hoặc sự hủy diệt.

Chiếc hiên, một cuốn tiểu thuyết khác để lại cho hậu thế và xuất bản năm 1981, mô tả một thế giới vi mô khác, cộng đồng những người mắc bệnh lao tập hợp trong một viện điều dưỡng mà các nữ tu, những kẻ quên mình, lấp đầy bằng những lời cầu nguyện của họ. Những người ở trong nhà chờ chết này đã phát minh ra cả một biệt ngữ để nói về bất hạnh của họ và nghi thức theo sau đó : họ gọi *ống* là bệnh, *ống* là nhiệt kế, *hộp kẹo* là cái ống nhổ của họ, những *vệ sĩ* là đờm có máu, những con

thằn lằn nhỏ là trực khuẩn. Lãnh địa của Tử thần này, trở thành «lãnh địa của một bạo chúa không thể chối cãi : bản năng tự bảo tồn», có đầy những người nghiêm nghị đùa cợt tranh giành những chiếc ghế dài được cho là mang lại may mắn. Được đặt tên lại ngay khi đến nơi, họ đánh mất, cùng với hy vọng được chữa khỏi, danh tính của mình, và chính bằng tên của vùng họ xuất thân - Laitum, Ponte hay Pavie - mà họ được gọi. Các bệnh nhân, như những cây hướng dương (héliotropes), tìm kiếm tia nắng nhỏ nhất, lời hứa thuyên giảm nhỏ nhoi nhất, và bị thuyết phục rằng họ bị tách biệt khỏi những người thân yêu, khỏe mạnh và no đủ, trong khi chính họ tự xem mình như những người đánh cá băng qua một đầm lầy, cúi mình trên những mái chèo của con thuyền nhỏ của mình, «ngọn đèn của ham muốn chiếu xuống vùng nước xám xịt».

Chúng ta ở rất xa *Núi thần* của Thomas Mann, gần hơn với *Ngôi nhà trắng* của Léon Werth, một biên bản mở đầu bằng những dòng này : «Có lẽ một ngày nào đó con người sẽ biết rút ra từ bệnh tật một bài học về niềm vui và sự thanh thản», nhưng cũng gần với *Hơi thở* chua chát, phần thứ ba của bộ tự truyện của Thomas Bernhard, khiến ông nội của ông nói : «Nghệ sĩ, đặc biệt là nhà văn, kẻ không thỉnh thoảng đến bệnh viện, tức là không đến một trong những quận của tư tưởng,

mang tính quyết định đối với cuộc sống, cần thiết cho sự tồn tại của anh ta, sẽ tự đánh mất mình theo thời gian trong sự tầm thường vì anh ta vướng vào những thứ hời hợt.»

Hành trình Marcel Schwob

Ông có tiếng là một bí ẩn không thể giải mã, một nhân vật dường như bước ra từ một truyện ngắn của chính mình, mơ hồ và tối tăm. Một người nói chuyện xuất sắc, một nhà báo uyên bác, một người kể chuyện với kiến thức làm choáng váng, một người sành sỏi sự phóng khoáng kiểu Rabelais, một người sành sỏi tiếng lóng của giới gian phi, Marcel Schwob, khi qua đời năm 1905, ở tuổi ba mươi bảy, là thành viên của một hội kín mà những người trong cuộc phải tôn vinh lên tận mây xanh và trong số các thành viên có cả Paul Valéry lẫn Alfred Jarry. Tác giả của mười bốn cuốn sách, được xuất bản chủ yếu trước năm 1896, ông là một thiên tài sớm nở, đưa cho tờ báo do cha ông phụ trách bài báo đầu tiên, về Jules Verne, khi ông vừa mới ra khỏi thời thơ ấu. Cho đến khi qua đời, ông không ngừng đóng góp cho báo chí, đồng thời chế giễu tập quán của giới viết feuilleton, những kẻ mà ông đã nêu ra những điều khủng khiếp trong một cuốn sách nhỏ xuất bản vào cuối đời.

Người ngưỡng mộ Edgar Poe và Mark Twain từ khi còn rất trẻ, ông chưa đầy hai mươi tuổi khi dịch Thomas de Quincey. Ông cũng sẽ hoàn thành một bản tiếng Pháp của *Hamlet* của Shakespeare và *Moll Flanders*

của Daniel Defoe. Nhưng mong muốn tha thiết nhất của ông, điều ông không bao giờ thực hiện được, là dịch *Mũi tên đen* của Robert Louis Stevenson, người mà ông đã ca ngợi, trong *Spicilège* (1896), là chủ nghĩa hiện thực «hoàn toàn không thực». Do không thể bày tỏ lòng kính trọng với ông theo cách này, ông đã để lại cho chúng ta một sự trao đổi thư từ với tác giả *Đảo giấu vàng*, đã làm một bản chuyển thể sân khấu *Bác sĩ Jekyll* và *Ngài Hyde*, rồi thực hiện, vào năm 1902, một cuộc hành hương đến Samoa, quần đảo nơi Stevenson có nơi an nghỉ cuối cùng.

Ngay khi rời quê hương Chaville để đến Paris, Schwob đã bắt đầu một cuộc sống sôi động, đi xem các buổi ra mắt sân khấu, các buổi khai mạc triển lãm, trong các phòng khách, giao du với giới tinh hoa đồng thời tìm thấy trong lời nói của dân chúng thứ để kích thích sáng tạo và rút ra từ Kinh thánh những thủ pháp văn học mới. Người theo phe Dreyfus, cộng hòa, chống giáo sĩ, luôn giữ một tâm hồn nổi loạn, ông đã gặp tất cả những bộ óc vĩ đại của thời đại : Alfred Jarry, người sẽ đề tặng ông *Vua Ubu* ; Jean Lorrain, kẻ uống ether mà ông chia sẻ nhiều hơn là sở thích thiên đường nhân tạo ; Jules Renard, bạn thời trẻ của ông, theo năm tháng trở thành một nhà phê bình khắt khe, trách ông trong Nhật ký của mình là một kẻ cạo bọt văn học, có một tài năng

là «hỗn hợp của các loại rượu vang» chứ không phải một thứ rượu vang ; André Gide, người mà ông buộc tội đạo văn mình và người đã đưa ông vào *Đầm lầy*, bàn luận về người đàn ông bình thường : Paul Léautaud, người đánh giá cao cuộc trò chuyện của ông, lấp lánh, nhưng cho rằng trong văn học ông chỉ là một «kẻ gian lận» (truqueur), rằng các sản phẩm của ông có mùi giả tạo.

Điều làm đương thời của ông bối rối, là cách ông muốn trở thành, như Thomas de Quincey, một «kẻ làm giả tự nhiên», để ca hát, như Walt Whitman, cái bản ngã trong khi phát âm «từ dân chủ, từ Đại-chúng», để sử dụng những từ hiếm, bật ra từ một bộ não bách khoa, và những cách diễn đạt dân dã, tiếng lóng. Tiểu thuyết, ông nói, phải là một tiểu thuyết phiêu lưu, nghĩa là «tiểu thuyết về các cuộc khủng hoảng của thế giới nội tâm và thế giới bên ngoài». Vì những lý do này, suốt đời, ông là người nhiệt thành với Rabelais, «người tiên phong của tự do và giáo dục hiện đại», người đã chiến đấu chống lại chủ nghĩa giáo điều và chủ nghĩa thanh giáo, và với Villon, nhà thơ «đã lấy linh hồn mình làm chủ đề cho bài thơ», mặc dù *Di chúc lớn* của ông đầy những cuộc tấn công nhắm vào «gần như độc quyền các nhà tài chính, công hoặc tư». Schwob đã chỉ ra rằng Shakespeare biết văn bản gốc của Rabelais. Ông khai quật một Gargantua

trong con người Thomas Nashe, người đã «ca ngợi cá trích khô theo một hướng hài hước và kỳ quặc». Ông say mê những Coquillards, những tên cướp đường lớn, và phân tích biệt ngữ của những kẻ gian phi này, thứ ngôn ngữ mà một số ballad của Villon được viết.

Ám chỉ rằng nghệ thuật mới phải là một loại phá hủy thánh tượng, điều khiến ông trở thành người đi trước của các nhà siêu thực, Schwob, kẻ thù của chủ nghĩa tự nhiên kiểu Zola, phá vỡ các quy ước, mạnh mẽ với ý tưởng rằng mỗi câu chuyện phải là một «sự kỳ lạ đích thực, như một cánh cửa mở héo úa vào cái chưa biết». Ngay từ tác phẩm hư cấu đầu tiên, Trái tim kép (Cœur double), xuất bản năm 1891, ông đã biến mỗi truyện ngắn của mình thành một triệu chứng của sự điên rồ. Tinh quái, đầy hài hước, hoặc ngược lại đầy ám ảnh, ông dệt nên một thứ văn xuôi lấp lánh, đa dạng, nơi mắc vào những nhân vật bất ngờ như những người Bohemian, những kẻ gây rối, Cartouche, kẻ ngoài vòng pháp luật nổi tiếng, hoặc hai «kẻ không mặt» (sans-gueule) không có mũi, không xương gò má, không môi và được một người phụ nữ đang tìm chồng nhận về, do dự trong việc chọn một trong hai. Schwob, tung hứng với những truyền thuyết cổ xưa và với những câu chuyện nơi nỗi kinh hoàng tranh giành với sự phi lý, tự đề xuất dẫn dắt người đọc bằng con đường của trái tim

và bằng con đường của lịch sử nỗi kinh hãi đến lòng trắc ẩn.

Hai hình tượng nữ giới thống trị tác phẩm này : Béatrice và Lilith. Schwob cũng có Lilith của mình, tên là Louise, người đã bị bệnh lao cướp đi mạng sống năm 1893 ở tuổi hai mươi sáu. Cô đã truyền cảm hứng cho ông viết *Cuốn sách của Monelle* (1894), mà chính ông có thể đã nói đó là một «bài thơ tuyệt đẹp, viên ngọc quý nhất từng được dùng để tô điểm cho một người đã khuất». Monelle đối với Schwob cũng như Anne, cô gái mại dâm nhỏ, đối với Thomas de Quincey : một sự hiện diện cứu rỗi. Là cư dân của màn đêm, theo Michel Leiris, bà hiện thân cho cuộc tìm kiếm một «sự thuần khiết chỉ có thể nắm bắt được ở giới hạn của một chuỗi phủ định vô hạn». Nụ hôn của những người tình đối với Schwob còn hơn cả một sự phân đôi, hơn cả một sự sở hữu chóng tàn, đó là một món quà siêu việt. Với Lilith đã mất của mình, ông hy vọng tìm thấy sự trao đổi hoàn hảo ấy trong tình yêu của một Beatrice, nữ diễn viên Marguerite Moreno, người mà Mallarmé từng nói rằng bà có cái tật duyên dáng là hiểu được những vần thơ của ông. Schwob kết hôn với bà vào năm 1895 và ở bên bà cho đến cuối đời, mặc dù những năm cuối Beatrice của ông chủ yếu nhìn thấy ở ông một kẻ hay sầu muộn, thất thường nhưng hiền lành, chấp nhận việc bà có những

mối tình vụng trộm.

Căn bệnh khởi phát từ rất sớm đã sớm không cho Marcel Schwob chút nghỉ ngơi. Có phần phân tán, dạy học và diễn thuyết chỗ nọ chỗ kia, trước đó ông đã thành công trong việc xây dựng một sự nghiệp xứng tầm với tham vọng của mình, đó là sánh ngang với Plutarch : *Những Cuộc Đời Hư Cấu* (1896), nơi ông tự đặt ra mục tiêu «kể lại với cùng một mối quan tâm những tồn tại *độc nhất* của con người, dù họ là thần thánh, tầm thường hay tội phạm». Bằng cách gợi lại Empedocles người chữa bệnh, Herostratus kẻ phóng hỏa, Petronius, người «đã vẽ nên bằng đầu bút sậy của mình những cuộc phiêu lưu của đám đông dân chúng vô danh», họa sĩ Paolo Uccello, Pocahontas hay một cô thợ dệt ren bình thường, ông đã biến những tiểu sử ngắn ngủi này thành những bản khắc nơi những khoảnh khắc vĩnh hằng được lưu giữ. Và người ta bắt đầu mơ tưởng về một Marcel Schwob viết nên một cuộc đời hư cấu về chính Marcel Schwob, nhà giả kim, kẻ dị giáo, phù thủy ngôn từ, đấng sáng tạo không thể thỏa mãn, vừa khiêm nhường lại vừa nặng trĩu sự vô độ kiểu Faust.

Vòng tay của những bóng ma

Trong *Logic của Cảm thức*, Gilles Deleuze, khi nói về *Thứ Sáu hay những vùng giới hạn của Thái Bình Dương* của Michel Tournier, đã đề cập đến việc khám phá ra năng lượng vũ trụ xuyên suốt các «câu chuyện Robinson». Ở Defoe, vấn đề cũng là đưa Robinson trở về với nguồn gốc, nhưng đồng thời cũng là kể lại cuộc phiêu lưu này : điều gì xảy đến với một người đàn ông cô độc, không có Kẻ Khác, trên hoang đảo, với hiểu biết rằng Thứ Sáu, so với Robinson, là bản sao của anh ta, một «vượt-ra-khỏi-bản-thân» của anh ta ?

Gilles Deleuze, trong văn bản này vốn cũng chất vấn những sự tương đồng và trò chơi của gương phản chiếu, đã đi đến kết luận rằng một «câu chuyện Robinson», đó là một thế giới không có kẻ khác, nơi hoang đảo, cũng như Robinson và Thứ Sáu, là anh hùng được tôn vinh. Đối với những ai còn nhớ *Foe* của J.M. Coetzee, một bản viết lại cuốn sách của Defoe, nơi một người phụ nữ, Susan Barton, đột nhập vào vũ trụ của Cruso, ông chủ, và Thứ Sáu, kẻ nô lệ, thì *Kruso*, cuốn tiểu thuyết đầu tay của Lutz Seiler, được dịch xuất sắc bởi Uta Müller và Bernard Banoun, thực sự là một khám phá kỳ diệu. Lutz Seiler, nhà thơ sinh ra ở Thuringia, đã được biết đến ở Pháp qua tập truyện ngắn *Sức nặng của thời gian*,

trong đó chứa đựng, giữa những truyện khác, một bộ ba phi thường về cờ vua, kể lại ba câu chuyện về Đông Đức, một trong số đó có sự xuất hiện của một cô gái trẻ khó quên biệt danh Cavroche. Nhưng điều bất ngờ mà ông dành cho độc giả trong *Kruso*, theo tên nhân vật chính, còn đáng kinh ngạc hơn nữa. Cuốn sách dường như đáp ứng nhiều thách thức : đặc biệt là, trở thành một văn bản dệt nên một cách tinh tế và phức tạp Lịch sử, theo nghĩa lịch sử là một cơn ác mộng mà người ta tìm cách thức tỉnh, và thơ ca, được định nghĩa như một sự kháng cự và một con đường cứu rỗi.

Carlo Emilio Gadda, Léon Chestov, Castaneda, Antonin Artaud, Rimbaud và, trên hết, Georg Trakl là những bản sao trong mơ của các nhân vật của Lutz Seiler, những người duy trì giữa họ một sự đồng lõa lớn lao thông qua những bài thơ được ngâm đọc, qua đó đặt lại vấn đề về ý tưởng «câu chuyện Robinson» như một «thế giới không có kẻ khác».

Trong khi nước Đông Đức đang sống những ngày cuối cùng, vào cuối những năm 1980, chàng trai trẻ Edgar Bendler, được gọi là Ed, chưa hoàn hồn sau cái chết của người tình, dạt vào một hòn đảo trên biển Baltic, Hiddensee, cái tên của nó đã gợi ý rằng đó là nơi ẩn náu lý tưởng, có lẽ là hiện thực của một không

gian utopia nơi, như trong một những tiểu thuyết giả tưởng của Hans Henny Jahnn, một cộng đồng được xây dựng, nơi một người yêu sách đặt sách đó đây cho các bạn đồng hành của mình, nơi một người chết là một bản sao của Pessoa, nơi, như trong tiểu thuyết của Defoe, Thứ Sáu là hoa tiêu dẫn đường cho Crusoe, chỉ cho anh ta những nơi có thể mạo hiểm và những nơi không nên đến...

Trên hòn đảo này, «dải đất mỏng manh được bao quanh bởi một hào quang huyền thoại», và thường được gọi là «Capri của phương Bắc», Ed gặp Kruso (Alexander Krusovitch, con trai của một vị tướng người Nga và một nữ diễn viên nhào lộn xiếc). Người sau sống trong hồi ức về một người chị/em gái tên là Sonia, giống như Sonia trong một bài thơ của Trakl.

Ed làm nghề rửa bát trong một khách sạn (điều này sẽ là dịp để viết nên một mỹ học đích thực về công việc rửa bát). Còn Kruso, tự đặt cho mình nhiệm vụ đón tiếp những người mà anh gọi là «những kẻ vô gia cư của chúng ta» : những «người đắm tàu» - những kẻ sống ngoài lề, những nhà thám hiểm, những ứng cử viên di cư, «những kẻ chạy trốn non nớt». Không bao giờ đóng vai trò lãnh đạo, anh mơ ước dẫn họ đến những vùng đất của một tự do mới. Những người đắm tàu này, những

bóng ma ám ảnh hòn đảo, hầu như không thể nhìn thấy. Họ hiện thân cho Kẻ Khác này, người mà đối với họ, hòn đảo, theo lời Kruso, là nơi họ tìm lại chính mình. Những người đắm tàu này, những người mà Kruso đôi khi coi như những kẻ man rợ, là, như Ed hiểu vào một lúc nào đó, những người hành hương «trên đường hành hương đến nơi chốn những giấc mơ của họ, nơi chốn tự do cuối cùng trong biên giới».

Trên con đường này, anh, Ed, chỉ là người giúp việc cho Kruso, giúp anh dẫn những kẻ chạy trốn này đến nơi họ sẽ được giải thoát khỏi tất cả những gì có thể trói buộc họ vào cảnh nô lệ. Một tình bạn rối rắm và gây rối ren gắn kết hai kẻ cô đơn này, mặc dù đôi khi Ed có cảm giác mình chỉ được coi như một công cụ của Kruso, «hơi lố bịch trong sự gắn bó của mình, và nhợt nhạt trong cách cư xử» (anh thường chỉ im lặng trong góc của mình). Nhưng điều gắn kết họ hơn nữa, đó là nhiệm vụ mà họ tự gán cho mình đối với những người đắm tàu, những kẻ đào thoát khỏi CHDC Đức. Là một nhà hát của những bóng ma, hòn đảo trở thành đồng thời một thiên đường bên kia và một nhà hát của sự tàn bạo nơi biển cả phục vụ như nấm mồ cho những ai chạy trốn khỏi những sa ngã của một lý tưởng cộng sản đã bị bóp méo.

Kruso không chỉ là cuốn tiểu thuyết về sự kết thúc của nước Đông Đức, cũng không phải là về sự mất mát của những ảo tưởng ; câu chuyện Robinson mới này, không thể không gợi nhớ đến những sự biến hình thi ca của Georg Trakl, cũng cố gắng làm sống lại những người đã khuất mà Lịch sử đã nuốt chửng : «Tôi phải làm gì với tất cả những xác chết này ? Làm gì ?», Ed tự hỏi trong lời kết, nơi anh lên tiếng và chuẩn bị, theo cách diễn đạt của Jean-Yves Masson trong lời bạt của mình, để dựng nên «một đài tưởng niệm nước Đông Đức mà không hề lý tưởng hóa nó». Cuốn tiểu thuyết hé lộ là một lăng mộ bằng giấy : Kruso biến mất, nhiệm vụ thuộc về chàng trai trẻ Ed, Thứ Sáu của hòn đảo tị nạn, trở thành người lưu trữ những gì còn sót lại của các utopia.

Alan Sillitoe kẻ phẫn nộ

Trong *Người nổi loạn*, đối tượng của một trong những bài đọc quan trọng của Alan Sillitoe, Albert Camus viết rằng trái ngược với sự oán giận, một sự tiết ra độc hại, trong sự khép kín, sự nổi loạn «làm vỡ tung bản thể và giúp nó tràn ra». Kẻ nổi loạn từ chối để người ta chạm vào những gì mình là. «Hắn chiến đấu, Camus nói, cho sự toàn vẹn của một phần bản thể của mình. Hắn không tìm cách chinh phục trước tiên, mà là áp đặt.»

Giống như Charles Lumley, anh hùng của Hurry on down của John Wain, một trong những nhà văn khác mà nước Anh thời hậu chiến đã tập hợp dưới cái tên Những chàng trai trẻ phẫn nộ (Angry Young Men), Arthur Seaton, công nhân trong Tối thứ bảy sáng chủ nhật (Samedi soir dimanche matin), dường như là tù nhân của môi trường của mình, không hy vọng và có lẽ không có ý chí thoát ra khỏi đó. Sự nổi loạn của những kẻ phẫn nộ này không lối thoát, chắc chắn được định sẵn cho thất bại, mặc dù họ làm mọi cách để phá vỡ xiềng xích.

Cuốn tiểu thuyết đầu tay của một kẻ nổi loạn chỉ gia nhập Không quân Hoàng gia để rồi hiểu ra rằng mình sẽ luôn từ chối để bị nhồi nhét, *Tối thứ bảy sáng chủ*

nhật là một trong những cuốn sách mà ở Pháp, đã chịu số phận của những tác phẩm mà mọi người nghĩ rằng mình đã đọc, trong khi chúng đã rơi vào một kiểu lãng quên nào đó. Bản dịch Tối thứ bảy sáng chủ nhật, do Henri Delgove thực hiện, đã trở nên không thể tìm thấy, cho đến khi nhà xuất bản L'Échappée, vượt qua mọi trở ngại xuất bản, tái bản nó ngày nay trong bộ sưu tập «Đèn-Bão», một cái tên rất đúng.

Arthur Seaton làm việc trong một nhà máy ở Nottingham nơi thú tiêu khiển duy nhất của anh ta là chơi khăm, như một đứa trẻ con, vài trò tinh quái với mấy bà già cả không đủ cảnh giác với hắn. Thách thức hàng ngày của anh ta là thành công trong việc hạ gục bốn trăm xi-lanh trong ba giờ «để có thể có một khoảng thời gian thú vị trong sự lang thang ngụy trang, giả vờ là rất bận rộn». Anh ta đã bắt đầu sớm trong nghề này, khởi đầu lúc mười lăm tuổi như một cậu bé chịu trách nhiệm mang các mẫu vật linh kiện từ phân xưởng này sang phân xưởng khác, «hoặc chạy việc vặt trong thành phố trên một chiếc xe đạp có thùng chứa».

Vì mọi thứ đều xiêu vẹo trong cuộc sống của anh ta và anh ta muốn giữ mình không ràng buộc, anh ta có một cuộc tình với vợ của một người bạn. Anh ta là người chống nữ quyền, thích những phụ nữ đã có

chồng, dành cả tuần để chờ đợi đến thứ bảy khi, với tiền lương của mình, anh ta say khướt cho đến lúc lăn xuống cầu thang. Các quán rượu, ngoại tình, phá thai bất hợp pháp, sự chắc chắn rằng chỉ nên kết hôn khi không thể tránh khỏi - bằng một ngôn ngữ dân dã được bản chuyển thể điện ảnh thực hiện bởi Karel Reisz năm 1960 dịch lại một cách hoàn hảo, Albert Finney, nhân vật Arthur Seaton, đóng vai một kẻ kháng cự, khi thì lãnh đạm, khi thì châm biếm. Và độc giả tự hỏi liệu kẻ bất khuất có sắp trở về với hàng ngũ hay không : sự chuyển tiếp từ tối thứ bảy sang sáng chủ nhật không chỉ là thời điểm của sự say xỉn, đó còn là giờ của sự tỉnh giấc bạo liệt và của sự nhận thức về một cú nhảy vào khoảng không.

Các nhân vật của Alan Sillitoe, những đứa trẻ mồ côi lý tưởng này, thường đi theo con đường phạm pháp vị thành niên, một cách để tự tiêm vào một liều bi quan không oán giận, nhưng với mong muốn gieo rắc sự bất hòa trong một xã hội ngột ngạt, mà họ không xa việc so sánh nó với một chiếc áo khoác bó sát. Trong «Sự cô đơn của người chạy đường dài» (La solitude du coureur de fond), một truyện ngắn trong tập truyện cùng tên, một chàng trai trẻ, bị đưa vào một trại cải tạo, độc thoại, nhổ ra nọc độc của mình chống lại những kẻ giam giữ anh ta và muốn anh ta dẫn dắt «một cuộc sống trung

thực». Anh ta tập luyện mỗi ngày vào lúc bình minh, với cái bụng rỗng, vì anh ta được cho là sẽ giành cúp cho người chạy giỏi nhất. Anh ta lóc cóc mỗi sáng trong khi nhai lại những suy nghĩ nổi loạn.

Trong *Cô con gái người đồng nát*, một tập truyện ngắn khác, kẻ gian ác trẻ tuổi, hoạt động ban đêm và lôi kéo theo người yêu mười bảy tuổi của mình, nhớ lại rằng vụ trộm đầu tiên của hắn từ thời mẫu giáo. Hắn lúc đó năm tuổi. Hắn nói, hắn đã sớm khám phá ra rằng tiền bạc và rắc rối đi đôi với nhau. Trên thực tế, tất cả những hành vi xấu xa này, được dàn dựng như một trò chơi, sẽ dẫn đến một kết cục bi thảm.

Tối thứ bảy sáng chủ nhật nói lên niềm đam mê sống, bị cản trở, của những «chàng trai trẻ phẫn nộ» này bị kìm hãm trong cơn cuồng nhiệt tồn tại của họ. Được tái bản ngày nay, cuốn tiểu thuyết này mang một ý nghĩa mới. Những *tiếng hú* này thách thức một xã hội áp bức, sẵn sàng loại trừ những kẻ sống ngoài lề, không chỉ hiện thân cho con người nổi loạn, chúng còn là hạt giống xấu mà từ đó người ta làm ra những cuốn sách hay nhất.

Niềm kiêu hãnh của các hội chợ

Trong *Meat*, phim tài liệu của Frederick Wiseman, khán giả có thể chứng kiến (không mà không có sự pha trộn giữa ghê tởm và phẫn nộ) việc xẻ thịt và cắt xẻ hàng trăm con bò, được biến đổi, với vô số động tác vừa chính xác vừa tàn nhẫn, thành những miếng thịt khổng lồ treo trên móc và sau đó, theo một dây chuyền khiến chúng sẵn sàng để tiêu thụ, chúng kết thúc trong các hộp các tông sau khi được hút chân không.

Bộ phim của Wiseman được quay vào năm 1975, tám năm trước khi cuốn tiểu thuyết đầu tay của Beat Sterchi, *Con bò*, ra mắt bằng tiếng Đức, nhưng rõ ràng cả hai tác phẩm đều cho thấy cùng một thực tế : con đường dẫn những con vật từ đồng cỏ đến lò mổ. Chỉ là rõ ràng thôi, vì bộ phim tài liệu của Wiseman cũng cho thấy mối quan tâm về khả năng sinh lời trong một nhà máy nơi mọi thứ đều được công nghiệp hóa. *Con bò* của Beat Sterchi, nếu dám nói, là chân dung của một con bò, Blösch, «niềm kiêu hãnh của các hội chợ», nữ hoàng, *đệ nhất phu nhân* của chuồng bò, người trị vì những con bê cái, sửa chữa chúng bằng những cú húc của sừng hoặc móng. Blösch, được định sẵn cho lò mổ, thực thi quyền tối thượng của mình một cách ngoan cố hơn khi đối mặt với Ambrosio, người đến «vùng đất

khá giả» (Innerwald) để làm việc trong trang trại.

Độc giả biết rằng Blösch đã chịu một cực hình : «Nó thật đáng thương, gầy gò, bị trầy xước, xương nhô ra, da chùng xuống, bầu vú biến dạng vì máy vắt sữa. Mùi thuốc khử trùng của nó tỏa ra từ nhiều mét, nó bốc mùi nước tiểu và vaseline. Một bộ xương đáng thương một lần nữa dừng lại trước cái cân để đẩy ra, trong một cơn rùng mình lớn chạy dọc từ đuôi đến đầu, một tiếng rống dài.»

Vài chục trang sau, chính bằng con dao mổ mà Beat Sterchi, được Gilbert Musy dịch với sự chính xác pha lẫn những phóng tác trữ tình, miêu tả những bàn tay (sạch sẽ) cầm lấy những con dao (sạch sẽ) trong những bao dao (sạch sẽ) để cắt thận, lóc xương những miếng thịt kém cao quý hơn dành cho việc chế biến xúc xích… Độc giả không khỏi nghĩ đến Soutine, đồng thời tự hỏi liệu một cuộc giết mổ không đau đớn cho gia súc làm thịt có khả thi hay không. Trong một lời cảnh báo được ngắt nhịp, mối đe dọa nhắm vào những con bò được lắng nghe : «Tôi biết rằng khi nằm dài ra thế này, mày sẽ không bao giờ kêu *ụm bò* nữa, không bao giờ nữa. Người ta sẽ trói mày lần cuối với sợi dây thừng này. Tôi ngửi thấy mồ hôi trên đó, nước bọt và nước tiểu ; tôi ngửi thấy mùi chuồng trại, mùi rơm và mùi sữa.»

Chúng ta ở rất xa so với một trong những kiệt tác của Eisenstein, *Đường lối chung*, nơi con bò Fomka cứu cả một gia đình, và thậm chí cả một ngôi làng. Con bò xuất hiện trong giấc mơ, như thể nó là điềm báo của hạnh phúc. Nó được đội một tấm mạng che mặt của cô dâu, như thể nó là một con vật tốt lành. Người nông dân nghèo khổ trong phim, sau khi van xin kẻ kulak vô ích, tìm thấy nơi con bò của mình một hy vọng : nhờ nó, người phụ nữ tội nghiệp sẽ thành lập một hợp tác xã sữa và giúp đỡ tất cả những người xung quanh đang gặp khó khăn. Trong cuốn sách của Sterchi, một thực tế hoàn toàn khác được giáng vào chúng ta : «Sữa, chúng phải cho sữa. Những bồn tắm sữa ! Và không ăn quá nhiều, dù sao thì cũng không quá đắt. Và chúng có bầu vú như một cái kèn túi và núm vú như dây thép, điều đó không còn quan trọng nữa. Miễn là chúng cho nhiều sữa hơn những con khác.»

Những con bò mang thai, những con bò được chọn lọc và bán rẻ, nhưng cũng là «bệnh Bang», bệnh nghề nghiệp của những người hàng thịt, bác sĩ thú y và nông dân : cuốn tiểu thuyết của Beat Sterchi cũng, về chủ đề này, có một độ chính xác đáng kinh ngạc.

Beat Sterchi ba mươi tư tuổi khi ông xuất bản *Con bò*. Lẽ ra phải là một người hàng thịt, ông đã bỏ trốn khỏi Thụy Sĩ để du lịch ở Mỹ trong khi làm quen với các nền văn học Mỹ và nói tiếng Tây Ban Nha. Dường như ông không chịu nổi việc được tán dương hết lời khi cuốn tiểu thuyết của ông ra mắt. Ông trốn sang Tây Ban Nha. «Máu của những con vật sẽ không bao giờ khô trên trang giấy của lương tâm chúng ta», Claro viết ở đầu lời tựa của mình. Nhưng điều đáng chú ý là sự pha trộn giữa bối rối, ở Ambrosio người ngoại quốc đến «vùng đất khá giả», và sự vô liêm sỉ, ở những kẻ biến nữ hoàng của chuồng bò thành phương tiện sinh sống của họ, và không sợ bất cứ điều gì, thậm chí không sợ rằng không hương thơm Ả Rập nào có thể xóa đi mùi máu mà việc giết mổ để lại.

Một doanh nghiệp gây bất ổn

Viết khi thì bằng tiếng Nhật, khi thì bằng tiếng Đức, Yōko Tawada, người đã đến châu Âu vào cuối những năm 1970, luôn biết cách tạo ra những phiên bản khác của mình trong tiểu thuyết, những bản ngã mãi mãi trên bờ vực tan biến, chỉ còn một bước nữa là thay đổi nhân dạng hoặc ngôn ngữ, lang thang trong một thế giới nơi những xáo trộn là quy luật, một thế giới mà cư dân của nó là hậu duệ của những kẻ bỏ trốn đầy ám ảnh xuyên suốt tác phẩm của một Kōkō Abe nhưng cũng là của những kẻ đào tẩu gan dạ, từ Cervantes đến Chamisso, những người lên đường chinh phục miền Đất Không Nơi Nào (Nowhere) vĩ đại, đồng thời tự kể cho mình những câu chuyện và thách thức bản thân làm rối loạn các tấm bản đồ, các điểm mốc, các dấu vết, để trở nên khó nắm bắt, không thể giải mã, mà không ngừng góp phần dựng nên một con tàu Noah chào đón những nhân vật đi tìm tác giả, những người đi trên dây giữa vực thẳm, những kẻ vượt ngục không tìm kiếm một bến đậu mà là *một vùng đất không người* chuẩn bị cho họ một tương lai của những kẻ hoài nghi, mạnh mẽ nhờ cảm giác dai dẳng về sự không thuộc về và tự hào vì thoát khỏi mọi sự phân loại.

Do đó, trong *Chuyến tàu đêm với những kẻ tình nghi*, một nữ biên đạo người Nhật sống ở Hamburg dẫn người đọc theo bước chân mình trong một cuộc chạy trốn về phía trước đưa cô từ Graz đến Bombay qua Irkoutsk. Khi cô càng lúc càng xa rời điểm đến ban đầu, người lạc lối ấy cởi bỏ những gì cô từng nghĩ là cấu thành nên con người mình và, ngày càng đánh mất ý thức về thực tại, tuy vậy vẫn sẽ cứu vãn được những gì có thể bất chấp nguy cơ tan rã mà cô tự phơi bày mình. Trong *Mắt trần*, một nữ sinh Việt Nam, lạc lõng ở phương Tây ngay trước khi bức tường Berlin sụp đổ, mỗi ngày lại băng xuyên qua tấm gương khi đi xem những bộ phim có Catherine Deneuve thủ vai, trong khi đó trong *Chuyến đi đến Bordeaux* một phiên bản khác nữa của Yōko Tawada trong tiểu thuyết, Yuna, một cô gái trẻ người Nhật sống ở Đức quyết tâm khám phá nước Pháp và học tiếng Pháp, đã đến Gironde nơi những cuộc gặp gỡ sẽ khiến cô choáng ngợp, nơi việc học một ngôn ngữ mới không thể không đi kèm với sự thức tỉnh của một cảm giác mất mát.

Những cuộc hành trình của những nữ anh hùng này, vốn rất tò mò về người khác và về chính mình trong những tình huống đôi khi siêu thực mà họ gặp phải, được song hành bởi một sự lang thang về tinh thần : các nhân vật đang chạy trốn của Yōko Tawada háo hức

nhân lên những trải nghiệm hé lộ cho họ những vực thẳm, nhưng được dẫn dắt bởi một cảm giác rất chắc chắn về những gì mở đường cho mọi điều kỳ lạ, họ di cư từ không gian biến động này sang không gian biến động khác, và lấy nhu cầu tuyệt đối được biến hình làm tín hiệu tập hợp.

Câu chuyện về Knut, mặc dù thoạt nhìn có vẻ khác biệt, nhưng thực ra không khác mấy so với những cuốn sách trước đây của Yôko Tawada về những thân phận lạc loài đang trên đường chạy trốn. Tựa như cuốn *Cuộc chiến của những con kỳ nhông*, nơi Karel Čapek với sự hài hước châm biếm đã mô tả cách những con thằn lằn, bị con người bắt làm nô lệ, dần tổ chức một cuộc nổi loạn và tìm cách giành lấy quyền lực, tiểu thuyết của Yôko Tawada kể lại số phận của ba con gấu Bắc Cực: bà ngoại – "ngôi sao xiếc sa cơ lỡ vận", người mẹ tên là Tosca, và Knut – đứa cháu trai, được tôn vinh là nhà vô địch trong việc bảo vệ môi trường (xin nhắc lại rằng Knut có thật, là chú gấu trắng nổi tiếng ở sở thú Berlin, mà việc sinh và cái chết của nó từng gây ra nhiều tranh cãi tại Đức). Trong tiểu thuyết của Yôko Tawada, bà ngoại, sinh ra tại Liên Xô, di cư sang Tây Đức rồi đến Canada, viết tự truyện của mình, đồng thời tự nhủ rằng, đối với bà, người đã quen phô trương, khiêu vũ trên một quả bóng khổng lồ hoặc cưỡi một chiếc xe ba bánh,

việc quyết định xuất bản các văn bản riêng tư của mình sẽ là một màn trình diễn nguy hiểm hơn nhiều.

Ba con gấu Bắc Cực này lần lượt lên tiếng để nhấn mạnh rằng chúng ít quan tâm đến bản sắc dân tộc đến thế nào : «Ở chỗ chúng, việc mang thai ở Greenland, sinh con ở Canada và nuôi con ở Liên Xô là chuyện thường tình. Chúng không có quốc tịch cũng không có hộ chiếu, vượt biên giới mà không cần xin phép và do đó không bao giờ thực sự lưu vong.» Chúng cũng lên tiếng như con mèo của giáo viên tiếng Anh trong tiểu thuyết của Soseki, *Tôi là một con mèo*, hoặc như con chó của Oscar Panizza trong *Nhật ký một con chó* đầy thú vị, hai kiệt tác cổ điển này của văn học Nhật Bản và Đức có thể sánh ngang với các văn bản của Kafka về Josephine nữ ca sĩ và dân tộc chuột hoặc về những nghiên cứu của một con chó. Cũng nên nhắc đến con lừa trong *Platero và tôi* của Juan Ramón Jiménez, hay những con chuột chũi và con lửng trong *Gió qua rặng liễu rủ* của Kenneth Grahame, mặc dù tiểu thuyết của Yoko Tawada không phải là một ngụ ngôn nơi động vật là vua, mà là một câu chuyện ngụ ngôn mang tính chất lật đổ về việc viết về bản thân, xã hội trình diễn và những cơn chóng mặt của lưu vong.

Sự đồng hành thú vị của những chú gấu kỳ lạ này, những kẻ quan sát phong tục tập quán của cư dân Trái Đất, suýt nữa khiến ta quên mất những con người này «bốc mùi giả dối và lo lắng» đến thế nào : cùng với ba nghệ sĩ sân khấu này, độc giả của Yoko Tawada bước vào một thế giới được giải phóng khỏi sức nặng trần gian. Thoát khỏi những gì giam cầm họ trong các mệnh lệnh của cuộc sống bầy đàn, những kẻ vui nhộn này vùng vẫy trong vùng nước đục và, chống lại mọi hình thức phục tùng cũng như mọi hình thức chủ nghĩa dân tộc, họ tuyên bố một tinh thần độc lập lớn và một khát khao mãnh liệt muốn xóa bỏ mọi hàng rào.

Ba người bạn tinh nghịch này, trong mắt họ viết lách cũng là ngủ đông, Yoko Tawada mời chúng ta theo dấu chân họ. Trên con tàu chào đón họ, độc giả sẽ có cơ hội so sánh thế giới vi mô của họ với thế giới của chúng ta, và, ngay cả khi chủ nghĩa nhân hình (anthropomorphisme) không phải là thứ thúc đẩy Yoko Tawada, những tai nạn bất ngờ của ba con gấu Bắc Cực, khi họ xông vào cuộc hỗn chiến và đòi quyền lợi của mình, không thể không gợi nhớ đến những cuộc cách mạng xã hội làm rung chuyển xã hội loài người.

Nhưng có lẽ cần đọc những câu chuyện về ba loài động vật đi bằng gan bàn chân này chủ yếu như một phần mới trong doanh nghiệp gây bất ổn mà Yoko Tawada, thông qua các tác phẩm của mình, đã theo đuổi trong nhiều năm. Thay vì mang đến cho độc giả một câu chuyện ngụ ngôn tử tế về vương quốc động vật, cô thực hiện một cuộc đảo chính, mở ra cho chúng ta cánh cửa của thế giới hậu trường này, nơi những gì được kể lại che giấu một lớp đáy ba tầng, nơi người ta không nên tiếp tục tin vào sự tối thượng của lý trí cũng như vào sự ưu việt của con người. *Câu chuyện về Knut*, giống như những cuốn sách khác của Yoko Tawada, cũng là một câu chuyện về những sự giải phóng liên tiếp.

Mathieu Terence, nhật ký một trái tim khô cằn

Bất chấp sự ngắn gọn của nó, vốn phù hợp với nhân vật sắc sảo mà nó mang lại một sự tồn tại bổ sung, *Nhật ký một trái tim khô cằn* của Mathieu Terence khiến người ta liên tưởng đến Bản thảo Missolonghi (Manuscrit de Missolonghi) của Frederic Prokosch. Với tham vọng và khát vọng chân lý đã thúc đẩy Prokosch khi ông phát minh ra nhật ký những ngày cuối đời của Lord Byron, Mathieu Terence cung cấp cho chúng ta - và đây là một nỗ lực chưa từng có trong lịch sử văn học - những cuốn sổ ghi chép của một nhân vật tiểu thuyết nổi tiếng : Lord Henry Wotton, người bạn và người cố vấn của Dorian Gray. Một trăm năm mươi trang của *Nhật ký một trái tim khô cằn* không chỉ là phần tiếp theo của tiểu thuyết Oscar Wilde, chúng là tác phẩm song sinh, tác phẩm hắc ám, mang đến chân dung mặt trăng, u tối và u sầu của Lord Henry, kẻ hoài nghi lịch lãm, bậc thầy châm ngôn không ai vượt qua được, một tay ăn chơi bị tàn phá bởi nghi ngờ.

Chúng ta đang ở London, đúng một thế kỷ trước. Dorian Gray đã chết mười năm trước đó. Lord Henry sắp bước sang tuổi sáu mươi, vẫn sống ở phố Curzon, một mình với người hầu - vợ ông đã bỏ ông theo một

nghệ sĩ độc tấu - trong một ngôi nhà với những bức tường trần trụi («Theo năm tháng, tôi đã tháo các bức tranh xuống, quay mặt các tấm gương vào tường, xé nát những bức ảnh»). Ông đọc Lichtenberg và Novalis, nghĩ đến việc viết tiểu sử Darwin, lui tới một câu lạc bộ nơi ông nghe những tin đồn nhảm của một lãnh chúa nào đó và tự vấn về sự ghét người của mình. Vào buổi tối, khi chứng mất ngủ dày vò, ông phơi bày trái tim mình trong một cuốn nhật ký mà những cuốn vở trước đó đã bị ông hủy. Bóng ma của Dorian ám ảnh ông. Ông kết thân với một bác sĩ trẻ, Clifford Alistaire, người ban ngày khám những nỗi khốn khổ ở Bedlam, nhà thương điên, và ban đêm cầu khẩn những con quỷ của dâm dục ở phía Whitechapel, đồng thời đóng vai kẻ quyến rũ với hai cô gái phù phiếm. Nhưng Clifford đầy tham vọng, con trai của một mục sư độc tài, nô lệ cho những tùy hứng của lương tâm vừa đẩy anh ta vào vũng bùn, vừa hướng anh ta đến sự đáng kính, là một nhân vật quá nhạt nhòa để có thể sánh được với ký ức về Dorian, kẻ trụy lạc với khuôn mặt thiên thần. Một lần nữa, Lord Henry đảm nhận vai trò cố vấn. Ông cảm thấy mệt mỏi và chắc hẳn đã bỏ mặc chàng trai trẻ dày vò ấy cho số phận của mình nếu em gái của anh ta, Ellis, không xuất hiện, người tù của Bedlam, một đóa hoa dại chỉ thức tỉnh khi nghe thấy tiếng gọi của âm nhạc và sự im lặng

của cô như một lời thách thức đối với thế giới. Dorian đã tìm thấy bản sao của mình trong nữ anh hùng đầy bí ẩn này, sự xuất hiện của cô làm đảo lộn nghi thức lạnh lẽo của cuộc sống của tay ăn chơi già nua. Lord Henry quyết định đón Ellis về nhà. Ông nghe cô chơi piano, lẻn vào phòng cô vào ban đêm để ngắm cô ngủ. Thiên thần hay ác quỷ ? Trái tim của người đàn ông già nua chán chường rung lên trước sự hiện diện của sinh vật nguy hiểm này, nơi hiện thân nỗi nhớ nhung tuổi trẻ đã mất của ông, thời gian mơ mộng khi khuôn mặt của tất cả những người chúng ta yêu thương hòa làm một trong tấm gương. Gặp Ellis, chính là bóng ma của Dorian Gray mà ông tìm lại được, và xa hơn nữa, một mối tình thời thơ ấu, bởi vì, như trong các tiểu thuyết của Thomas Hardy, mà một câu trong *Người tình* điểm trang những trang nhật ký này, đó là cùng một sinh vật tái xuất hiện và chúng ta biết cách nhận ra nó dưới mọi chiếc mặt nạ mà nó ẩn náu.

Giải phẫu của chủ nghĩa dandy, như một sự thừa nhận thất bại của nó, *Nhật ký của một trái tim khô cằn* là một lời thú nhận nhưng đồng thời cũng là một sự thanh lọc, nơi mà nhà văn trẻ, trong khi mượn kẻ hoài nghi già nua, bị bất ngờ bởi những khoảng ngắt quãng của trái tim, ngữ pháp của những vỡ mộng, đã phát minh ra một nhân vật mà có lẽ là người mà anh ta có thể đã trở

thành nếu, thay vì xua đuổi cám dỗ của sự khinh bạc và cú xoay người thanh lịch, anh ta chỉ bằng lòng lặp lại tư thế của cuốn tiểu thuyết đầu tay, *Fiasco*, được ban tặng ân sủng của sự vỡ mộng, nhưng một phần tiếp theo sẽ kết tội tác giả của nó vào một cuộc tìm kiếm không sinh sôi. Ở đây, hoàn toàn làm chủ nghệ thuật của mình, đắm chìm nhân vật của mình trong một bầu không khí đầy lo âu, đông đúc những «yêu tinh», mà Stevenson đã không chối bỏ, Mathieu Terence đặt ra yêu cầu rất cao, sánh ngang sự giản dị với các hình mẫu của mình và tặng chúng ta một tác phẩm được gọt giũa như một viên kim cương đen mà ánh sáng của nó sẽ tỏa sáng lâu dài.

Sự biến mất của một kẻ gây rối

Làm sao có thể thờ ơ trước giọng nói đến từ nơi khác này, trước cái nhìn sắc bén đặt lên xã hội Việt Nam như nó hiện ra vào ngày sau chiến tranh Mỹ, trước thiên tài bộc lộ trong những truyện ngắn lịch sử nhắc nhở độc giả về những cuộc nổi dậy ngày xưa, sự thống nhất đất nước, những cuộc chiến của vua Gia Long, người hiện thân cho sự giải phóng khỏi ách thống trị của Trung Quốc và mở cửa với phương Tây (không nói đến những sự dung hòa với nước Pháp) ? Nguyễn Huy Thiệp đã hồi sinh một Việt Nam nơi Nguyễn Du, nhà thơ quốc gia, tác giả của Kim Vân Kiều, xuất hiện dưới ánh sáng xấu trong vai trò của một tri huyện. Những sự táo bạo này đã khiến ông, ngay từ những năm 1980, bị giới trí thức nhìn nhận không tốt (sự nhiệt tình ban đầu đã nhanh chóng tan biến) lẫn chính quyền, chế độ một đảng khó chịu với những miêu tả không khoan nhượng về một Việt Nam mới nơi thống trị chủ nghĩa hoài nghi, tham nhũng và sự tham tàn.

Tuy nhiên, điều khiến người ta rùng mình trong các truyện kể của Nguyễn Huy Thiệp, là cách ông không bao giờ đưa ra phán xét, luôn nhớ rằng «công việc của nhà văn là đánh thức lương tâm, là phản điểm của nó».

Hai nhà thơ, Nguyễn Du (mà ông trích dẫn câu này : «Tôi là kẻ chịu một sự bất công kỳ lạ vì một cách diễn đạt thanh lịch»), và Hồ Xuân Hương, nữ văn sĩ đã giễu cợt sự hợm hĩnh đạo đức của thời đại mình, là hai biểu tượng mà Nguyễn Huy Thiệp đặt rất cao, đồng thời, trong *Chú Hoạt của tôi*, vẽ chân dung của một thi sĩ đầy khát vọng, bị gia đình chối bỏ («Anh tưởng anh là ai?»), bị kết án một cuộc sống khốn khổ, nhưng vẫn quyết tâm cống hiến cho nghệ thuật của mình.

Văn chương của Nguyễn Huy Thiệp không hề phi hiện thực. Nếu như ông tìm kiếm, qua ngôn từ, một con đường dẫn đến sự không phục tùng, ông cũng xuất sắc trong nghệ thuật gây ra những chấn động thầm kín nơi người đọc. Ở đây, ông kể về cuộc vật lộn của một *thuyền nhân*, mà con thuyền của họ bị đắm và bị buộc phải trói ba xác chết lại với nhau để làm phao cứu sinh (*Những khúc ca*). Ở đó, là một thiếu nữ mười sáu tuổi giết cha bằng rìu trước khi tấn công ba anh chị em của mình (*Tội ác, tình yêu và trừng phạt*), ở nơi khác, những bóng ma hoành hành, những sự trả thù từ cõi âm được thực hiện, ở nơi khác nữa một chàng trai và một cô gái của một dân tộc thiểu số miền núi yêu nhau mãnh liệt, nhưng hàm nghĩa của câu chuyện tình *Kể chuyện tình yêu trong đêm mưa* chỉ gói gọn trong vài từ : tình yêu là một «ác thần». Nguyễn Huy Thiệp không có đối thủ

trong việc miêu tả các thành phố, những thành phố đầy cám dỗ, những thành phố nơi người ta lạc lối, nơi người ta tự hiện thực hóa, nơi những thanh niên đi xe máy là những «cửa hàng» ma túy di động rong ruổi khắp các con phố. *Ảo ảnh của những thành phố* là tựa đề một truyện ngắn năm 1983 : ở đó, cuộc sống phụ thuộc vào một tờ vé số, sự nhàm chán là căn bệnh của những kẻ mới giàu, thành phố, với những vẻ bề ngoài giả tạo, mang những vết nhơ, Nguyễn Huy Thiệp nói, của sự mất mát ý thức đạo đức. Và một bài đồng dao chính là điểm nhấn của cuộc phiêu lưu buồn thảm kết thúc bằng sự điên loạn này.

Nguyễn Huy Thiệp vượt lên chính mình khi ông gợi lên những nàng tiên và phù thủy, những mối tình chung thủy và những cuộc tình định mệnh. Những câu chuyện kỳ ảo của ông (*Trái tim hổ, Sự trả thù của sói, Muối rừng*) chất vấn mối quan hệ giữa con người và tính thú vật, cũng như những truyện kể bi thảm của ông là biên niên sử về một cái chết được báo trước : cái chết của hai người tình già chết vì một trận dịch tả, cái chết của một người cha bị cuốn đi bởi khối u não, cái chết của một gia đình bị số phận đánh dấu (*Giọt máu cuối cùng*).

Thư từ, ca khúc, thơ, truyện kể : truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp sử dụng mọi thể loại để làm rung chuyển độc giả. Cuốn sách bị coi là gây phẫn nộ nhất của ông có lẽ cũng là nơi tài năng quan sát thế giới hiện tại của ông tỏa sáng rực rỡ. *Một vị tướng về hưu*, xuất bản năm 1986, đã gây ngưỡng mộ và làm xì-căng-đan khi miêu tả một gia đình Việt Nam mà người mẹ không còn đủ đầu óc minh mẫn, người cha, đã về hưu, lại ra trận vào thời điểm xung đột với Trung Quốc năm 1979, người con trai là nhân chứng bất lực trước sự suy đồi của gia tộc mình, trong khi đó nàng dâu thỏa hiệp với lương tâm bằng những giao dịch mờ ám. Trái tim của câu chuyện vừa ngắn gọn vừa kinh hoàng này chứa đựng một đoạn mà người ta sẽ không tiết lộ chi tiết, không phải để giữ sự hồi hộp mà bởi vì Nguyễn Huy Thiệp đi rất xa trong việc khám phá mặt khuất và những cơn co giật của xã hội mà ông biết.

Dù ông nói về lòng yêu nước, nỗi nhớ quê hương nông thôn hay những âm mưu cung đình hoặc cả về thơ ca, Nguyễn Huy Thiệp đã bộc lộ là một kẻ phá hủy các thánh tượng, một nhà văn với con mắt tinh tường, một người mổ xẻ cắt vào tận vùng sống của những thỏa hiệp, một nghệ sĩ gần gũi nhất với hiện thực, người chế nhạo chủ nghĩa hiện thực xã hội, một người kể chuyện không phải tiền phong cũng không hậu vệ và không

phải là nhà tiên tri trên chính quê hương mình. Sự biến mất của Nguyễn Huy Thiệp là sự biến mất của một kẻ phản kháng, người đã biến văn chương của mình thành một sự nổi loạn.

Pramoedya Ananta Toer chống lại sự áp bức

Câu chuyện về cuộc truy lùng một người đàn ông bị đe dọa xử tử bởi quân đội chiếm đóng Nhật Bản trong Thế chiến thứ hai, *Kẻ chạy trốn* dường như ẩn chứa hình ảnh tự họa của Pram, một chiến sĩ kháng chiến trong làng văn học Indonesia và là biểu tượng của Phong trào Kháng chiến dưới thời độc tài Suharto, kẻ cai trị vùng Đông Ấn Hà Lan cũ từ năm 1965 đến 1998 bằng cách loại bỏ tất cả những người chống đối, và trước hết là tất cả các chiến sĩ cộng sản. Hardo, điệp viên hai mang bị truy đuổi trong sách, là hình ảnh tiểu thuyết hóa của nhà văn bị bức hại suốt đời nhưng vẫn ngoan cố nói rằng ông muốn vươn tới những vì sao.

Con trai của một nhà dân tộc chủ nghĩa đấu tranh chống lại sự kìm kẹp của thực dân Hà Lan, Pram (1925-2006) có mối quan hệ mâu thuẫn với cha mình, một trưởng tộc có tính cách thô ráp, người mà ông thường nổi loạn chống lại, nhưng lại ngưỡng mộ vì đã biến ngôi nhà gia đình thành nơi hẹn hò của một nhóm âm mưu quyết tâm làm mọi cách để đuổi những kẻ đế quốc từ Hà Lan ra khỏi biên giới Indonesia. Trong một truyện vừa dài, «Cuộc sống không phải là một hội chợ đêm», ông trở lại với một trong những giai đoạn đau đớn nhất trong cuộc đời mình : cái chết của người cha tại Blora,

một thị trấn nhỏ khá nghèo ở Trung Java, quê hương của Pram, và cũng là bối cảnh trong *Kẻ chạy trốn*. «Suốt ba mươi năm, người con trai vội vã đến bên giường bệnh của người cha hấp hối nói, ông đã chiến đấu cho nền độc lập của đất nước, và giờ đây khi nó vừa giành được chưa đầy một năm, thì ra lịch sử không cần đến ông nữa, thế giới không cần, nhân loại cũng không cần…»

Năm 1944, khi Ahmed Sukarno, lãnh đạo của những người dân tộc chủ nghĩa Indonesia, đã ký kết một hiệp ước với quân chiếm đóng Nhật Bản, nhờ đó hy vọng mở đường cho nền độc lập của đất nước, Pram, người luôn là một học sinh kém cỏi khiến cha ông rất thất vọng, đã tìm được một công việc tốc ký. Công việc này sau đó sẽ dẫn ông đến với nghề báo, bàn đạp giúp ông truyền bá các tư tưởng dân tộc chủ nghĩa và bắt đầu sự nghiệp văn chương. Lúc này, ngay sau khi Nhật Bản đầu hàng Đồng Minh vào tháng 8 năm 1945, người Hà Lan chiếm lại Jakarta. Vừa thoát khỏi những tội ác của quân đội Nhật, Indonesia lại buộc phải tự vệ một lần nữa chống lại sự xâm lược của chủ nghĩa thực dân. Trong bầu không khí hỗn loạn đó, Pram giành được một vị trí phóng viên, nhưng rất nhanh, các sự kiện diễn ra liên tiếp : tháng 7 năm 1947, ông bị bắt, bị buộc tội gián điệp và tống vào tù. Chính trong tù, ông đã viết *Kẻ chạy trốn*.

Nền độc lập của Indonesia, được tuyên bố vào năm 1950, sẽ gây ra những chia rẽ trong nước, khi những người Cộng hòa và những người Cộng sản tranh giành quyền bá chủ trên dư luận. Đây là những năm tháng tương đối ít khó khăn hơn đối với Pram. Ông được mời sang Hà Lan khi hai mươi tám tuổi. Ông dịch các tiểu thuyết Nga, chủ yếu là của Gorky và Tolstoy. Nhưng ông không ảo tưởng về Indonesia độc lập. *Tham nhũng*, xuất bản năm 1954, đưa ra một nhận định cay đắng về những năm đầu của thời kỳ Sukarno. Cuốn tiểu thuyết vẽ nên chân dung một viên chức nhỏ, một ngày nọ, quyết định chấm dứt các nguyên tắc đạo đức, cuộc sống chật vật của mình, và sống một cách thoải mái bằng cách nhận hối lộ. Dưới con mắt của người thư ký đã vạch trần anh ta, và người vợ đang già đi, người cảnh báo anh ta, anh ta khám phá ra những thú vui của đồng tiền dễ kiếm, tậu một cô nhân tình trẻ và tận hưởng những lợi ích của một cuộc sống xa hoa, nhưng nỗi sợ hãi luôn bám theo anh…

Một chuyến đi Trung Quốc, những chuyến đi khác đến Ấn Độ, Miến Điện, Turkmenistan, những bài báo hàng tuần cho một tờ báo có cảm tình với cộng sản, là những khoảng thời gian hạnh phúc đối với Pram trong những năm mà Indonesia sống dưới mối đe dọa của một vụ nổ. Vụ nổ này không lâu sau đó đã xảy ra : tháng 9

năm 1965, tướng Suharto, đối thủ công khai của «phe Đỏ», tuyên bố một cuộc đảo chính cộng sản đã suýt nữa xảy ra, cách ly Sukarno và tuyên bố ông ta có ý định khôi phục trật tự ở Jakarta. Các vụ thảm sát những người cộng sản sẽ là nhịp điệu của việc khuất phục này trong những tuần tiếp theo.

Pram sẽ không thoát khỏi sự đàn áp : trong đêm 13 tháng 10 năm 1965, những quân nhân đội mũ trùm, dùng thủ đoạn, bắt cóc ông. Ông sẽ bị đưa đến đảo Buru, một nhà tù khổ sai không thua kém gì đảo Sakhalin. Ông sẽ bị giam ở đó mười bốn năm. Để không chìm vào tình trạng mất trí hoàn toàn, và để giúp các tù nhân khác giữ chút hy vọng, Pram có thói quen kể cho họ nghe những truyền thuyết Java trong các buổi tối. Cho đến một ngày, nhớ lại cuốn tiểu thuyết ông đã ấp ủ trước khi bị bắt và đã thu thập rất nhiều tư liệu cho nó, ông quyết định kể cho các bạn tù của mình nghe câu chuyện về Minke và Amelies. Đó sẽ là bức tranh toàn cảnh rộng lớn *Bộ tứ Buru*, được kể bằng miệng vào năm 1973 trước khi được viết thành văn bản vào năm 1975.

Hai tập đầu của bộ tứ tấu, *Thế giới của con người* và *Đứa con của mọi dân tộc*, vừa được đọc như bức chân dung của thế hệ đấu tranh chống đế quốc vừa như câu chuyện về một trí thức Indonesia dao động giữa

các giá trị của châu Á và phương Tây. Hai cuốn sách, diễn ra vào thời điểm thực dân Hà Lan thống trị không chia sẻ vùng Đông Ấn Hà Lan, làm đảo lộn các điểm mốc của những thanh niên nổi loạn, những người như Minke, sinh viên báo chí, khám phá ra rằng, nếu họ ngột ngạt trong xã hội bản địa, họ cũng không thể thoát khỏi mọi xiềng xích bằng cách chạy theo những ảo ảnh mà thế giới phương Tây đề xuất cho họ. Minke, con trai của một viên tổng đốc, cưới con gái của một thực dân Hà Lan và vợ lẽ người Java của ông ta, nhưng những rào cản giữa các chủng tộc, giai cấp, như trong *Cadis Pantai* (Cô gái bên bờ biển), viết năm 1962, lớn đến mức mọi thứ sẽ kết thúc bằng một bi kịch.

Tuy nhiên, hãy cẩn thận đừng nghĩ rằng Pram đã rơi vào loại tiểu thuyết giáo điều. *Thế giới của con người* và *Đứa con của mọi dân tộc* có điểm độc đáo là chúng kết hợp cái nhìn sắc sảo với sự tinh tế lớn trong mô tả những nỗi đau. Tất cả các nhân vật đều là những con người trôi dạt, tất cả dường như đáp lại định nghĩa mà nhân vật cảm động nhất trong số họ đưa ra : «Ngay cả khi những người bạn mô tả có thể so sánh với thú hoang, yêu tinh, thần thánh hay ma quỷ, thì họ vẫn không kém phần là con người - tức là thứ khó hiểu nhất trên đời […] Ngay cả khi bạn có tầm nhìn sắc như đại bàng, trí óc sắc như dao cạo, giác quan mạnh hơn cả thần linh,

ngay cả khi thính giác của bạn có thể nắm bắt âm nhạc và những lời than van của cuộc sống, sự hiểu biết của bạn về con người không và sẽ không bao giờ là hoàn thiện.»

Tolstoy trẻ tuổi

Trong *Tolstoy hay Dostoevsky*, George Steiner nhận xét : «Những tác phẩm nghệ thuật vĩ đại xuyên qua chúng ta như một cơn gió bão, chúng mở toang cánh cửa của nhận thức, ào ạt dồn toàn lực tấn công vào tòa nhà niềm tin của chúng ta.» Không giống Nabokov, ông không coi tác giả *Anna Karenina* là siêu việt hơn tác giả *Anh em nhà Karamazov*, nhưng áp dụng cho Tolstoy những năm cuối đời những lời của Ivan Karamazov về người «đã tự ăn rễ cây trong sa mạc và nỗ lực điên cuồng để khuất phục xác thịt nhằm trở nên tự do và hoàn hảo.»

Tolstoy đã chuyển từ giai đoạn thẩm mỹ, nơi ông là một kẻ phóng đãng bị giằng xé giữa một tính khí nhục cảm và khuynh hướng khổ hạnh, sang giai đoạn đạo đức, khiến ông nhận thức được sự cần thiết phải sống một cuộc đời phù hợp với lý tưởng thánh thiện và giản dị của mình, để rồi đạt đến giai đoạn tôn giáo. Khi đạt đến đó, ông chối bỏ các tác phẩm hư cấu của mình, cho rằng nghệ thuật là bất kính và chủ yếu sản xuất các tiểu luận về đạo đức. Nhưng ngay cả ở Tolstoy thời trẻ, thật khó để tách biệt người họa sĩ của cuộc sống trong sự trần trụi của nó và nhà thuyết giáo bi quan, người truyền tải những thông điệp mơ hồ về mối quan hệ con

người, chế độ nông nô hay những tàn phá của nền văn minh.

Văn xuôi của Tolstoy đập theo nhịp tim của chúng ta, Nabokov nhận xét. Và đó chính xác là ấn tượng toát lên từ những câu chuyện được tập hợp trong *Trận bão tuyết*. Được sáng tác từ năm 1852 đến 1863, khi ông trở về điền trang Yasnaya Polyana (Isanata Poliana trong bản gốc, có lẽ là lỗi đánh máy) với ý định chăm lo phúc lợi cho nông dân của mình, đã được nhập ngũ làm hạ sĩ quan pháo binh trong quân đội vùng Kavkaz và chưa bắt tay vào *Chiến tranh và Hòa bình*, những tác phẩm rực rỡ này mang dấu ấn của một tâm hồn luôn rình rập những sự thật, như trong «Trận bão tuyết», kể lại những gian truân của ông khi băng qua thảo nguyên bị cuốn phăng bởi gió mạnh, hoặc trong «Albert», câu chuyện nổi tiếng của ông về một nhạc sĩ sa sút, hoặc trong truyện vừa «Lucerne», nơi một hoàng tử mời một ca sĩ đường phố bị những du khách giàu có làm nhục vào bàn ăn của mình. Nhưng câu chuyện phản ánh rõ nhất những mối quan tâm của ông trong thập kỷ đó chắc chắn là «Buổi sáng của một quý tộc nông thôn», tàn tích của một cuốn tiểu thuyết nơi ông muốn đưa lên sân khấu một anh hùng quyết tâm tìm hạnh phúc bằng cách giúp đỡ và giáo dục những nông nô của mình. Cuối cùng ông tự hỏi liệu giấc mơ của mình có khả thi không: số

phận của những thần dân của ông không được cải thiện, và bản thân ông ngày càng khó khăn. Chính nhận định tương tự, đi kèm với sự lên án lối sống gia đình của mình, sẽ thúc đẩy Tolstoy, nửa thế kỷ sau, bỏ trốn khỏi nhà và đến chết trong nhà của trưởng ga Astapovo.

Leon và Sophie Tolstoy

Sophie Tolstoy nói rằng bà đã sống bốn mươi tám năm với tác giả *Anna Karenina* mà không biết ông là ai. Các nhà văn nghiên cứu về số phận của Leon Tolstoy đều đặt câu hỏi về mối quan hệ của ông với vợ mình, từ đám cưới được tổ chức vào tháng 9 năm 1862 cho đến khi ông bỏ trốn khỏi điền trang Yasnaya Polyana (Issnata Poliana trong bản gốc, có lẽ là lỗi đánh máy) vào tháng 10 năm 1910. Victor Chklovski, trong tiểu sử của mình, coi Sophie là một «sinh vật tầm thường, có lẽ trí, tức là những định kiến của thời đại bà», đồng thời thừa nhận rằng bà là người chăm chỉ, năng nổ, tận tụy với chồng, không mệt mỏi sao chép các bản thảo của ông. Ivan Bunin, khi hoàn thành *Sự giải thoát của Tolstoy*, không tìm cách phán xét bà, nhưng thuật lại lời của các nhân chứng cho rằng đã nghe Leon nói rằng hôn nhân là sự hủy hoại. Với *Tolstoy đã chết*, Vladimir Pozner trở thành người lưu trữ những ngày cuối cùng của vị tiên tri với nhiều môn đồ, khôi phục từng giờ sự xáo động diễn ra ở Astapovo, xung quanh ngôi nhà của trưởng ga nơi Leon đang hấp hối, và cũng cho đọc, trong các chương có tiêu đề «Lịch sử của một cuộc hôn nhân», các trích đoạn từ sổ ghi chép của Tolstoy và của vợ ông, như một cách kể lại không khí trong gia đình đã xấu đi như thế nào qua nhiều năm. Gần đây hơn, Grazia

Livi, tiểu thuyết gia người Ý, đã chọn, trong *Người chồng thiếu kiên nhẫn*, kể lại những khởi đầu khá êm đềm giữa hai người yêu nhau. Dominique Fernandez, khi khám phá sâu sắc thế giới Tolstoy, nhắc lại rằng cặp vợ chồng không ngừng bị ràng buộc bởi một mối tình yêu/ghét ngày càng dữ dội. Sophie đã đóng «vai trò kép mâu thuẫn, là nàng thơ và phản-thơ», bà hiện thân cho những gì ông ghét : lòng tham và sự ham muốn nhục dục, và sự phán xét khắc nghiệt, bất công đó đã đầu độc cuộc sống của cả hai.

Leon Tolstoy chia đời mình thành bốn giai đoạn : thời thơ ấu đến mười bốn tuổi, thời kỳ thơ mộng và vô tội, tiếp theo là hai mươi năm cống hiến cho tham vọng và dâm dục, rồi một khoảng thời gian mười tám năm, từ khi kết hôn đến khi tái sinh tinh thần, khoảng năm 1880, trong đó ông lên án văn học, đặc quyền của những kẻ ăn bám, và chủ trương sự trinh tiết. Trong khoảng thời gian dài đó, ông đã nếm trọn niềm vui gia đình, nhưng theo ông, những mối quan tâm của ông hoàn toàn ích kỷ, tập trung vào tích lũy của cải và thành công văn chương. Một sai lầm mà ông cố gắng sửa chữa vào những năm cuối đời khi xem xét lại quá khứ và những thiếu sót của mình.

Vào khoảng ba mươi tuổi, sau khi, theo lời kể của chính ông, đã lao vào các thú vui quá độ đủ loại, sau khi là một tay cờ bạc, một kẻ trác táng, Leon Tolstoy nghĩ đến việc kết hôn. Từ những cuộc phiêu lưu thời trẻ, ông chủ yếu nhớ đến mối tình với Valérie Arschiev, một cô gái mồ côi sau này được khắc họa dưới hình ảnh Macha trong *Hạnh phúc lứa đôi*, hoặc sự nguội lạnh của ngọn lửa đam mê dưới tác động của sự mòn mỏi. Ông cũng tự trách mình đã quyến rũ một người hầu gái, người mà ông bỏ mặc cho số phận, một sự kiện mà ông sẽ nhớ lại khi bắt tay vào viết *Phục sinh*. Nhưng mối quan hệ đáng chú ý nhất của ông là với một nông dân, Axinia, sống trong điền trang của ông. Bà trở thành, trong *Con quỷ*, Stepanida, người tình cũ của một Irtenev nào đó, người dù đã kết hôn, vẫn cảm thấy niềm đam mê thú tính dành cho bà sống dậy. Bi kịch đau đớn nhất đối với đàn ông, đó là bi kịch của phòng the, đó là kết luận của truyện vừa này. Khi mười tám tuổi, đến Yasnaya Polyana (Isanata Poliana trong bản gốc, có lẽ là lỗi đánh máy), Sophie phát hiện ra rằng Axinia đã chia sẻ sự thân mật với Leon trong nhiều tháng, bà đã bị tổn thương sâu sắc. Bà đã ghi trong cuốn tự truyện *Cuộc đời tôi* rằng ý nghĩ mình là người kế thừa của Axinia ập xuống bà với một sức nặng khủng khiếp và tuyệt vọng. Bà sẽ trở lại vấn đề này trong một cuốn tiểu thuyết, *Lỗi*

tại ai ?, được viết để đáp lại *Bản sonata Kreutzer*.

Bà cũng nhận thấy rằng Tolstoy coi trọng ý kiến của người khác, và không thờ ơ với những bài báo lên án sự đạo đức giả của ông, buộc tội ông kích động việc cho người nghèo tất cả mọi thứ trong khi, phó thác cho vợ, ông buôn bán các giáo điều của mình và làm giàu. Leon Tolstoy từ đó muốn từ bỏ bản quyền tác giả, khiến các con ông (ông có mười ba người con với Sophie) rất bất bình. Những bất đồng nảy sinh vì vấn đề tiền bạc. Tình yêu hiến tặng mà ông dành cho nhân loại đã va chạm với tình yêu chiếm hữu mà Sophie dành cho ông, hiện thân của lợi ích gia đình. Một bản di chúc gây tranh cãi đã trở thành giọt nước tràn ly, và sự hiện diện liên tục của một tín đồ của chủ nghĩa Tolstoy, Chertkov (Tcherikov), đã làm trầm trọng thêm sự bất hòa. Dưới ảnh hưởng của người này, Leon đã xa cách Sophie, người cuối cùng đại diện cho một trở ngại đối với sự hoàn thiện đạo đức của ông và ngăn cản ông thực hiện lý tưởng của mình, đó là khát vọng sống tiết chế và nghèo khó. Bà nói rằng ông trở nên đáng ghét với bà cùng với đám đông của ông, và rằng ông tìm kiếm sự chấp thuận của quần chúng để tăng thêm danh tiếng.

Nhưng điểm gây bất hòa giữa bà và ông, còn là sự xuất bản của *Bản sonata Kreutzer* năm 1891. «Tác phẩm đã phủ một bóng đen lên tôi vì nhiều người nghi ngờ rằng nó được lấy cảm hứng từ cuộc sống của chúng tôi», Sophie ghi nhận trong tự truyện của mình. Để chứng minh rằng bà vô tội và không liên quan đến các sự kiện được mô tả, bà đã làm việc với Sa hoàng và giành được việc dỡ bỏ lệnh cấm đối với câu chuyện. Trong *Bản sonata Kreutzer*, Leon để Pozdnyshev, bị sự ghen tuông tra tấn đến mức đâm chết bạn đời của mình, nói rằng phụ nữ, bị tước đi các quyền bình đẳng với nam giới, «trả thù bằng cách tác động lên nhục cảm của chúng ta, bằng cách giam cầm chúng ta trong lưới của họ.» Bối rối khi đọc dưới ngòi bút của chồng rằng tình yêu là thứ gì đó đáng ghê tởm, bẩn thỉu, Sophie đã sáng tác *Lỗi tại ai* ? và *Romance không lời*, nơi mối quan hệ giữa hai giới được lý tưởng hóa, nơi sự dịu dàng và đồng điệu tinh thần lấn át sự hấp dẫn thể xác. Một trong những người con trai của bà, cũng tên là Leon, thậm chí tin rằng nhiệm vụ của mình là đến giải cứu bà bằng cách xuất bản *Khúc dạo đầu Chopin*, một lời biện hộ cho hôn nhân, giải pháp duy nhất cho vấn đề tình dục.

Một nguyên nhân tranh cãi khác, là các Nhật ký của Leon, mà mọi người đều có thể đọc. Sophie đau khổ khi đọc thấy những lời trách móc dành cho mình và

cảm thấy rằng đôi khi ông có thái độ khinh miệt với bà. Bà lo sợ, không phải không có lý do, rằng hậu thế sẽ dựa vào những suy nghĩ được đặt ra bởi những cơn bốc đồng để biến bà thành một tên đao phủ và biến ông thành một «nạn nhân vác thánh giá.» Để xoa dịu cuộc tranh cãi và được tự do hơn trong các đánh giá của mình, ông quyết định, vào tháng 7 năm 1910, vài tháng trước khi qua đời, giữ một Cuốn nhật ký chỉ dành cho riêng mình, mà ông giấu trong đôi bốt của mình. Điều đó chỉ làm tăng thêm sự nghi ngờ của Sophie, người tự hỏi liệu ông có đang suy yếu về tinh thần.

Năm cuối đời, Leon bị giằng xé giữa mong muốn rời bỏ nhà riêng để đến nơi cô tịch và nỗi sợ gây ra những cảnh nổi loạn ở Sophie nếu ông thực hiện bước đi đó. Nhưng tình hình trở nên tồi tệ trong cái mà ông gọi là một «nhà thương điên», rằng ông quyết định ra đi trong một đêm tháng Mười, không quên để lại cho vợ một bức thư, trong đó giải thích rằng ông không thể chịu đựng được nữa khi sống trong «những điều kiện tội lỗi của sự xa hoa điên rồ», trong khi xung quanh ông nạn nghèo khổ đang hoành hành. Hành trình của ông dừng lại ở Astapovo. Ông đã hấp hối ở đó trong khi Sophie bị ngăn cách không được đến gần. Trong mắt cả thế giới, ông đã rời bỏ Isanata Poliana để trốn chạy khỏi vợ mình. Bà đã từng cố gắng lao mình xuống một cái ao

khi biết tin ông bỏ đi, nhưng bà đã chịu đựng sự thống khổ khi không thể có mặt bên giường bệnh của ông một cách đầy kiêu hãnh : «Suốt cả cuộc đời, tôi yêu ông ấy, tôi bị thôi thúc bởi khát khao cháy bỏng được hữu ích cho ông ấy, được làm hài lòng ông ấy trong mọi việc. Vâng, toàn bộ cuộc đời tôi đã phụ thuộc vào khát khao đó», bà viết trong cuốn tự truyện của mình về những năm đầu hạnh phúc của họ. Bà sống sót sau ông chín năm, và đã gìn giữ ký ức về ông đến tận cuối cùng, cố gắng im lặng những mối hận thù để dành cho ông một sự sùng kính vượt qua cả nấm mồ.

Miguel Torga, cuồng nộ và huyền bí

Chính với một tâm trí rực cháy mà người đọc của Miguel Torga (1907-1995) bước ra từ những cuốn sách của ông, những thông điệp đau khổ (theo cách diễn đạt của chính ông) được gửi đi bởi một tù nhân khổ sai của ngôn từ, đồng thời là một «phóng viên lo âu của một nhật báo không biên giới» và một «Orphée nổi loạn», đoàn kết nhưng tự chủ, bị thuyết phục rằng «thơ ca chỉ lật đổ bởi vì nó biến hình, và đó sẽ là chủ nghĩa tiên phong của nó». Sinh ra ở vùng Trás-os-Montes, phía bắc Bồ Đào Nha, ông coi Iberia là quê hương gốc rễ của mình, nhưng cũng có niềm đam mê với những miền đất khác, biết rằng không nên phòng thủ bằng cách vây quanh mình những rào cản mà phải mở lòng đón nhận mọi sự xâm nhập, như ông đã viết trong nhật ký của mình, những trang đã được dịch sang tiếng Pháp với các tựa đề *Thẳng thắn nội tâm* và *Trong da thịt sống*.

Ông cũng nói rằng chính trong khi tìm cách hiểu Bồ Đào Nha, ông đã hiểu được điều gì đó về bản thân mình. Với đất nước mình, ông đã dành tặng một tiểu luận chắc chắn không phải là một cẩm nang cho những kẻ lữ hành vội vã, mà là một lời mời gọi dạo bước trên mảnh đất này mà không tìm kiếm trong những gì xa lạ với ta sự phóng chiếu của chính chúng ta và những ham muốn

của chúng ta, mà bằng cách nỗ lực giải thích «những gì chống lại chúng ta», đề cao sự khác biệt, bất ngờ, đối kháng. Trong *Portugal*, quê hương của Camões và Pessoa hiện ra trước mắt du khách trong tất cả vẻ huy hoàng của nó : Lisbon là «cửa kính màu baroque rực rỡ của quê hương phiêu lưu trong dòng máu chúng ta, một bến tàu cho sự vội vã chạy khắp thế giới», Porto là «một thị trấn lớn được bao quanh bởi những bức tường của niềm kiêu hãnh nông dân của chúng ta», sông Tagus, đó là «dòng sông nơi chúng ta đánh mất mình khi ngắm nhìn hình ảnh của chính mình». Algarve mang dáng vẻ của «thiên đường trần thế», trong khi Trás-os-Montes là «sự mãnh liệt, sự rung chuyển».

Sự mãnh liệt, Miguel Torga không thiếu. Ông không bỏ lỡ bất kỳ cơ hội nào để nhắc lại rằng ông không có chân lý nào để rao giảng, rằng ông đã sáng tạo tất cả các văn bản của mình với một sự táo bạo không lay chuyển, rằng khi viết ông luôn cảm thấy mình bị xuyên qua bởi một dòng thác cảm xúc và đam mê, rằng ông không sở hữu sự bình yên, cũng không ban cho nó, cũng không muốn nó : «Tôi sống trong sự bất an, và làm những ai đến gần tôi trở nên bất an.» Ông sẵn lòng thú nhận rằng mình chưa bao giờ là một «tác giả đầy thuyết phục», mà là một loại cảnh sát của chính mình, kẻ dành cả đời để giám sát lời nói của mình để không tự mâu thuẫn, kẻ chỉ

chú ý đến những khiếm khuyết trong các tác phẩm của mình, đến mức không ngừng sửa đổi chúng. Dù vậy, di sản của ông rất đáng kể, bởi khi qua đời, tác phẩm đa dạng của ông bao gồm mười sáu tập nhật ký cũng như một bức tranh tự truyện rộng lớn, *Sự Sáng Tạo Thế Giới*, và cả thơ ca, các tập truyện ngắn, truyện kể, một truyện vừa, *Senhor Ventura*, và một tiểu thuyết, *Mùa Thu Hoạch Nho*.

Người mà tên thật là Adolfo Rocha, và hành nghề bác sĩ, cũng khẳng định mình, với tư cách là một nhà văn, một kẻ phản kháng, đồng minh của những người bị bức hại và là chiến sĩ du kích của văn học, quyết tâm lên tiếng cho các nạn nhân của mọi chế độ độc tài : «Cũng như vị thánh, nghệ sĩ không phải là kẻ chống đối quyền lực. Anh ta là sự đối lập của quyền lực, ngay cả khi không đạt đến sự thánh thiện. Hơn một nhà cách mạng, anh ta là một kẻ nổi loạn ; và hơn cả một kẻ nổi loạn, một kẻ nổi dậy. Một nhà vô địch của tự do, tự do đến mức sống trong cuộc chiến vĩnh viễn với những con quỷ của chính mình», ông viết trong nhật ký năm 1977, ba năm sau cuộc Cách mạng Hoa Cẩm chướng.

Trong lời tựa cho ấn bản tiếng Pháp cuốn tự truyện của mình, *Sự Sáng Tạo Thế Giới*, Miguel Torga đưa ra lời tâm sự này, một dạng tuyên xưng đức tin xác định

rất rõ toàn bộ tác phẩm của ông, đầy cuồng nộ và huyền bí, nơi điều kỳ diệu chung sống với cái ác quỷ, nơi ông luôn chiến đấu chống lại khuynh hướng vị kỷ của văn học, bằng cách bước xuống đấu trường và hình dung sự sáng tạo như một cuộc vật lộn trực diện với hiện tại : «Là người của ngôn từ, chính bằng ngôn từ tôi đã làm chứng cho lịch sử lâu dài của một quá trình xây dựng phản tư bền bỉ, kiên nhẫn và đau đớn, được tạo nên bằng chất liệu rực cháy của cuộc sống.»

Sự Sáng Tạo Thế Giới cho chúng ta biết tất cả về tuổi trẻ của Miguel Torga : trong sáu cuốn sách, sáu ngày, bức tranh này quay trở lại với việc ông khám phá điện ảnh, đặc biệt là các phim của Max Linder, việc ông đọc Machado de Assis trong thời gian lưu vong ở Brazil, nơi ông làm việc trong một đồn điền, những chuyến đi của ông đến Tây Ban Nha, Ý (sự lên án chủ nghĩa Franco và chủ nghĩa phát xít Mussolini của ông đã khiến ông bị bắt và bỏ tù), niềm đam mê của ông với Henri-Frédéric Amiel, nhà viết nhật ký người Geneva mà Pessoa cũng rất yêu thích (Amiel, Miguel Torga thú nhận, là một trong những bậc thầy của ông, được ngưỡng mộ thầm lặng), những cuốn sách của ông xuất bản bằng chi phí tự túc và ông từ chối gửi trước cho kiểm duyệt, sự tỉnh ngộ sáng suốt của ông, cuối cùng dẫn đến kết luận này, nghe như một bài học cuộc sống : «Con người chỉ khám

phá ra chính mình khi khám phá.»

Miguel Torga đã không ngừng lên đường khám phá thế giới, theo nghĩa đen của một chuyến đi đến bốn phương trời, thậm chí đến tận Trung Quốc, nhưng cũng theo nghĩa của một cuộc hành trình tại chỗ, nơi ông tự giao nhiệm vụ đạt đến cái phổ quát trong khi biết rõ, như ông tuyên bố trong một hội nghị ở Brazil năm 1954, rằng «cái phổ quát, đó là cái địa phương trừ đi những bức tường» : nhà văn, sinh ra trên các cao nguyên Trás-os-Montes, cái «tổ cao chót vót và hoang dã truyền lại sự cao thượng và khắc nghiệt» cho trái tim và thể xác của những người bản địa, đề xuất thực hiện một nhiệm vụ bảo tồn và làm chứng bằng cách truyền bá lời nói của người transmontano, trong huyết quản của họ «chảy một sức mạnh nhận được từ những tảng đá, một huyết sắc tố không bao giờ phai nhạt».

Nếu *Senhor Ventura*, xuất bản lần đầu năm 1943 và được chỉnh sửa lại bốn mươi năm sau, là một truyện vừa bám rễ ở Alentejo, quê hương của một người phiêu lưu trải nghiệm lưu vong, tình yêu, sự phản bội, thì *Mùa Thu Hoạch Nho*, xuất bản năm 1945, chứa đựng những bí mật của sông Douro. Nhưng tất cả các tác phẩm của Miguel Torga, ngay cả các tập truyện ngắn *Phố* hoặc *Chạm khắc đá quý*, và *Những bài thơ Iberia*, đều cho

thấy kẻ bất khả chiến bại này, noi gương Camões, người trong mắt ông hiện thân cho mẫu hình trí thức gắn bó với tổ ấm của mình «nhưng tự do, bất an, lang thang, phiêu lưu bên trong và bên ngoài biển cả, khao khát nhìn thấy và biết, hình ảnh hoàn hảo của tính phổ quát tinh thần có gốc rễ», cảm thấy mình sinh ra là để làm chứng : «về toàn thế giới bằng giọng nói to và dễ hiểu, về Bồ Đào Nha bằng *giọng nói trung bình*, và về Douro bằng giọng điệu của lời thú nhận thì thầm».

Là tù nhân của các nhà tù Salazar từ năm 1939 đến 1940, Miguel Torga, người đã chứng kiến một trong các tập của *Sự Sáng Tạo Thế Giới* bị tịch thu trong các hiệu sách, sau khi được thả, đã chứng kiến một ấn phẩm khác của mình, *Núi*, bị cấm. Phải mười lăm năm sau ông mới có thể cho xuất bản một ấn bản khác của cuốn sách với tựa đề *Truyện Núi*. Nó được lưu hành bí mật ở Bồ Đào Nha cho đến năm 1968, năm ra đời một ấn bản tự túc tại Coimbra. Trong thời gian đó, năm 1943, Miguel Torga đã hoàn thành một phần tiếp theo, *Truyện Núi Mới*. Năm 1994, nhà xuất bản José Corti đã cho khám phá bản dịch tiếng Pháp tuyệt vời của những truyện kể này, do Claire Cayron thực hiện, và ngày nay được nhà xuất bản Chandeigne tái bản. Trong nhật ký của mình, Miguel Torga cho đọc lời tựa của ông cho bản dịch tiếng Tây Ban Nha của các văn bản này. Trong lời

nói đầu đó, một bức thư gửi độc giả, ông nhắc đến các nhân vật của mình : đó là, ông nói, những «anh hùng dữ dội, bị xiềng xích bởi các quy luật của thân phận họ, từ khi sinh ra họ đã quen đương đầu với những ý thích của số phận cho riêng mình và với rủi ro và hiểm nguy của chính họ», ngay cả với sự chấp thuận của người sáng tạo ra họ.

Những truyện kể này, đầy rẫy những kẻ bị bỏ rơi, những người tàn tật của cuộc sống, những kẻ bị bỏ bùa, những người mê tín, kể lại những câu chuyện về sự trả thù, sa đọa, tàn ác, cam chịu, từ bỏ, những nỗi sợ hãi truyền kiếp, những cơn điên loạn hoặc những hình phạt khủng khiếp. Ở đây một tâm hồn đơn giản quyết định đương đầu với số phận, ở kia một kẻ quyến rũ bị thiến, nơi khác một người cùi, tin rằng mình sẽ khỏi bệnh bằng cách tắm dầu, nhận thấy bồn tắm thanh tẩy không có tác dụng chữa bệnh nào và bán lại bình dầu cho một thương nhân, đến lượt hắn bán nó cho tất cả cư dân của một ngôi làng ; nơi khác nữa chính là nỗi sợ vận rủi dẫn đến những cực đoan tồi tệ nhất. Chỉ trong ba hoặc bốn trang, với một nghệ thuật súc tích đáng chú ý, Miguel Torga, người nói mình là «một loại người truyền tin điện tín trên con tàu bị sóng thực tại cuồng nộ truy đuổi», đã thành công trong việc tạo ra một thế giới nói với các giác quan của chúng ta, một thế giới

nơi nỗi kinh hoàng huyền diệu hòa lẫn với sự tìm kiếm siêu nhiên.

Trong bài viết về Leskov có tựa đề «Người kể chuyện», Walter Benjamin nhắc lại rằng nghệ thuật kể chuyện mang tính thủ công rất cao, rằng đó cũng là nghệ thuật kể lại những câu chuyện đã nghe : kinh nghiệm được truyền miệng là nguồn mà tất cả những người kể chuyện đã múc lấy. Những người vĩ đại nhất trong số họ thường cũng là những người kể lại sự việc một cách khô khan nhất. Dù khiêm tốn đến đâu, những truyện kể này, Benjamin nói, giống như «những hạt giống được bảo quản kín hàng nghìn năm trong các buồng kim tự tháp, và vẫn giữ được sức nảy mầm cho đến ngày nay». Độc giả tốt nhất của Miguel Torga chắc chắn là người tỏ ra có khả năng thu thập những hạt giống rơi rụng đó trong khi cũng học được từ đâu những cơn gió của cuộc sống thổi đến.

Federigo Tozzi, giấc mơ về cuốn sách tự do

Nếu *Con mắt nhắm nghiền*, tiểu thuyết xuất bản năm 1919, kể lại sự sa ngã của một phụ nữ trẻ với một chủ nghĩa cổ điển nào đó, thì các tác phẩm khác của Tozzi có vẻ khó hiểu hơn, như những chiếc thuyền mong manh sắp mắc cạn, đến mức nghệ thuật tinh tế đầy xáo động của kẻ dường như nói, như Robert Walser, rằng «mỗi cái tôi là một sự ngạo mạn» và tôn vinh những điều nhỏ nhặt.

Đối với người đọc *Loài vật*, *Sự vật* và *Con người*, điều gây ấn tượng khi khám phá văn xuôi của Tozzi, là sự chú ý dành cho «không gian văn học kẽ hở không được chú ý». Ông khao khát đến mức trở nên vô hình đến nỗi mong ước của ông đã được đáp ứng : trong nửa thế kỷ, sách của ông không thể tìm thấy và cái tên Federigo Tozzi gần như không được biết đến ở quê hương ông. Ông đã thú nhận những điều gây bối rối : «Tôi luôn có ít thời gian để yêu ai đó» ; «Trên bầu trời tháng Ba, có những đám mây uể oải ngang bằng tôi, chúng sẵn sàng dừng lại để lắng nghe tiếng chim cu và ngắm nhìn cả những bông hoa nhỏ nơi đồng nội, những kẻ ngây thơ để cho sương đọng đầy nước» ; «Ngày mai sống làm sao được nếu hôm nay tôi không còn sống nữa ? Tôi tìm kiếm sự say sưa chát chúa như một trái chanh dụ dỗ

linh hồn tôi.»

Sự vui tươi vẫn là tình cảm thường được ca ngợi bởi cư dân thành Siena này, người dễ dàng thú nhận rằng mình vật lộn vô ích «chống lại những bức tường của cái chết». Điều gì xoay quanh linh hồn ông, đó là điệp khúc của những mảnh vỡ của một cái tôi không được yêu thương và liên tục được soi xét. Một cây táo, những trái anh đào («Hãy đặt một đĩa anh đào lớn lên linh hồn tôi : đừng để chúng chín quá, nếu không những con chim sẻ sẽ ăn hết»), những chim chiền chiện, những tượng nằm như những khối băng… Tozzi tận dụng mọi thứ, ông lẩn tránh, biến mất, rồi lại xuất hiện với những tâm sự đáng ngạc nhiên. Những cuộc lang thang của ông vừa là những hành trình quanh cái tôi của mình vừa là những khám phá siêu hình, điều cốt yếu là không tuân theo bất kỳ quy luật nào, không để bị áp đặt bất kỳ nguyên tắc nghệ thuật nào, để tạo cảm giác được giải phóng khỏi mọi xiềng xích bằng văn bản.

Hẳn ông khá ít quan tâm đến số phận nhà văn ngoài lề của mình, độc giả của ông chỉ có thể tưởng tượng ông lặng lẽ theo dấu chân của Dante và Catherine thành Siena. Ông nói một tình bạn gắn kết ông với những vì sao, ông đã từng, như *Martin Eden*, là một trong những kẻ có thể biến một ngọn cỏ thành một sử thi. Thế giới

của Tozzi không giống bất kỳ thế giới nào khác. Ông rất ít là người của văn chương, mà là một nhà thơ sáng tạo ra một thế giới vi mô mong manh, chỉ còn một bước nữa không phải là chìm xuống mà là tan biến.

Tiểu thuyết xuất bản sau khi qua đời năm 1921, *Lãnh địa* (được dịch lần đầu năm 1989 bởi nhà xuất bản L'Éther Vague) là cuốn sách của mọi sự đối đầu : sự hấp hối và cái chết của một người cha nhường chỗ cho một cuộc tranh chấp xung quanh tài sản thừa kế. Remigio, hai mươi tuổi vào năm 1900, được thừa kế La Casuccia, lãnh địa nông nghiệp của cha mình, Giacomo. Không có khả năng đảm bảo khai thác cũng như quản lý công nhân một cách thành thạo, Remigio chỉ biết thừa nhận thất bại trước mẹ kế, kẻ thèm muốn tài sản thừa kế, và sự bất lực trước những người công nhân xem anh là kẻ bất tài, Remigio đi đến một cuộc chiến chết chóc với một trong những người của mình.

Lãnh địa là một tiểu thuyết đầy ám ảnh mà từ vựng, Philippe Di Meo ghi chú, một phần mang tính địa phương. Bị lừa gạt, bị chất vấn vì những vụng về và thiếu quyết đoán, người thừa kế trẻ không dám làm gì to tát, cho đến một ngày, nơi Berto, một trong những công nhân của anh, anh tìm thấy một bản sao ác độc. Chúng tôi sẽ không tiết lộ chi tiết về ách thống trị này,

nhưng mọi thứ sẽ kết thúc tồi tệ, Remigio trở thành vật tế thần và nạn nhân của alter ego mà anh không nhận ra mình trong đó. Toàn bộ sự tinh tế của Tozzi nằm trong cuốn tiểu thuyết này, nó tránh được mọi cạm bẫy, đặc biệt là chủ nghĩa hiện thực, giấc mơ của người Siena là tái phát minh tiểu thuyết, một cuốn sách tự do.

Giấc mơ này được trình bày trong *Những chiếc thuyền lật úp*. Thơ văn xuôi hay tập hợp những suy tưởng kiểu Leopardi, những bức tranh về một niềm vui nghịch lý này cần được thưởng thức như một người đam mê âm nhạc thưởng thức một tác phẩm âm nhạc : «Tôi muốn viết một bài thơ hoan ca, nơi người ta nghe thấy âm thanh của những cây đàn lia và trống định âm». Tozzi, dưới vẻ ngoài lười biếng, là một con người của lửa, ngợi ca ngọn lửa, đặt câu hỏi về cái tôi sâu thẳm của mình : «Tôi không biết liệu tôi đã có một cái hang bọ cạp hay một tổ chim sơn ca.»

Gần như kết thúc của tập sách này chứa đựng một mảnh như một tấm bia về sách : «Tôi muốn viết một cuốn sách sẽ giống như khu vườn của tất cả các linh hồn, để mỗi thế kỷ lại tăng thêm bóng tối cho vẻ đẹp của nó… Một cuốn sách vĩnh cửu và vui tươi ; giống như mùa xuân… Một cuốn sách giống như cuộc sống hoặc cái chết ; như một bài hát điên cuồng và vĩnh cửu,

như một cái ôm không thể quên…»

Ông nói không biết liệu mình viết cho riêng mình hay cũng cho người khác. Những tác phẩm sống động tuân theo các chiến lược tránh né, các tác phẩm của Tozzi là của một tinh thần tự do, một tinh thần-sách, kết hợp sự uyên bác và, theo cách diễn đạt của Philippe Di Meo, sự trào dâng. Kết quả của sự kết hợp này là một tình yêu say đắm dành cho sự xa lạ đầy ám ảnh của tồn tại.

Federigo Tozzi, tồn tại qua việc đọc

Federigo Tozzi, người suốt đời là cư dân của Siena, đã ca ngợi những điều mờ ảo và những thứ nhỏ nhặt, quan sát những con chim chiền chiện và châu chấu, những con thỏ thuần chủng cào cấu cả tay cũng như những vị thánh run rẩy vì lạnh trong một vương cung thánh đường, miêu tả những người ông gặp mỗi ngày, bà chủ nhà, anh thợ đóng giày, người bán rượu, kể rằng cha ông từ chối cho ông đọc sách với lý do rằng nó sẽ làm hỏng mắt ông, nhưng cũng kể cả việc ông đã đọc *Xứ sở của những bộ lông* của Jules Verne như thế nào.

Chỉ cần thưởng thức ba trang viết dành cho «cái cây đẹp nhất» trong cánh đồng của ông, một cây táo, là đủ để bị choáng ngợp bởi thiên tài thơ ca của Federigo Tozzi. Khi ông nhắc đến, chẳng hạn, cái chết của mẹ mình, một sự kiện quá đau đớn trong cuộc đời ông, ông làm điều đó một cách gần như trẻ con, một «sự hân hoan», một thuật ngữ thường xuất hiện trong ông, hòa lẫn với nỗi đau và nỗi nhớ : «Tôi đã học được cách sống với linh hồn của mình ! Giờ tôi phải học cách sống với mẹ tôi. […] Tôi sẽ chỉ nói chuyện với mẹ tôi. Và mẹ sẽ mua lại cho tôi một đôi chim bồ câu ; mẹ sẽ cắt cánh chúng, để chúng không bay đi.»

Những con vật vì vậy là tập đầu tiên của một tiểu chu kỳ ; *Những đồ vật và Con người*, được viết tiếp sau đó, lẽ ra tạo thành một tổng thể như một thế giới vi mô. Nhưng nếu, như chúng ta được biết từ người dịch, Philippe Di Meo, phần đầu tiên đã thực sự được xuất bản, thì cái chết của người nghệ sĩ xứ Toscana đã ngăn cản việc xuất bản hai phần còn lại, chúng vẫn chưa được công bố trong hơn năm mươi năm và chỉ ra mắt vào năm 1981. Chính bộ ba tác phẩm này mà Philippe Di Meo đã giới thiệu đến độc giả Pháp : *Những con vật* vào năm 2012, nhà xuất bản José Corti, *Những đồ vật và Con người* ngày nay, nhà xuất bản La Baconnière. Thêm vào đó một cuốn tiểu thuyết, *Nhắm mắt lại* (La Baconnière, 2008), và chúng ta có đủ thứ để suy ngẫm về nhu cầu những tác phẩm độc đáo của mình.

Federigo Tozzi, tiểu thuyết gia, thoạt nhìn có vẻ rất cổ điển. *Nhắm mắt lại*, biên niên về một sự vỡ mộng, là một cuốn sách lấy việc đánh mất sự ngây thơ làm chủ đề xuyên suốt. Chisola, một cô gái trẻ người Siena khiêu khích, đánh mất sự ngây thơ của mình khi lạc vào những thế giới mờ ám. Pietro, con trai của một chủ quán trọ, bị mù quáng bởi tình yêu dành cho Chisola, chỉ mở mắt ra vào ngày mà sự giáo dục tình cảm của anh ta biến thành thảm họa. Độc giả khám phá Tozzi qua những trang sách này sẽ thấy ngay rằng nghệ thuật

của ông cũng mang tính hội họa. Miêu tả về nhà thổ, xa rời với chủ nghĩa hiện thực ảm đạm, có chút gì đó của những bức tranh chìm trong sáng tối báo trước một kết thúc đột ngột.

Với *Những đồ vật*, Federigo Tozzi, như Philippe Di Meo ghi nhận, tiếp tục cuộc truy đuổi những gì phù du, «khám phá một không gian văn học kẽ hở không được chú ý». Ở đó, ông ca ngợi gió, bầu trời, mùa xuân, sự lười biếng của những đám mây, «tình bạn giữa những vì sao và chúng ta», đường chân trời, «đẹp đến thế» bởi vì ông muốn phát minh ra cho nó một thứ gì đó không rõ, những thứ rượu vang dường như là lửa, nhưng cũng có những ngày là những khối băng giữ lại dấu ấn của những quyết tâm của ông, và cảnh tượng tuyệt đẹp đó : một tia nắng chiếu trên tờ giấy trắng trên bàn ông. Niềm vui này không tránh khỏi nỗi u sầu : «Cuộc đời tôi trôi qua thật nhanh !», ông kêu lên ở đây. «Những ký ức của tôi làm tôi ghê tởm», ông thừa nhận ở nơi khác.

Sự vỡ mộng này tìm thấy sự đối trọng trong «sự hân hoan», thứ hân hoan «sẽ uốn cong toàn bộ vũ trụ như thể nó là một điệu nhảy, với mặt trăng bắt đầu diễn trò con rối của cõi vô cùng». Con người trở lại với cái chết của người mẹ, nỗi khiếp sợ cảm nhận được giữa một bản khắc axit hình Đức Mẹ Đồng Trinh và viễn cảnh

thấy mẹ mình qua đời, người mẹ được miêu tả trước hết như một người phụ nữ rất yêu sáp, mua rất nhiều nến, đến mức sợ hãi khi tự nhủ rằng ai đó sắp chết. Và chính bà là người đã chết.

Những cụ già tắm nắng, ba người mù chơi nhạc, một người rung chuông, một người phụ nữ đội một chiếc mũ nhỏ trang trí một bó hoa hồng phai màu, một cô giáo yêu say đắm hiệu trưởng trường mình… «Linh hồn tôi trong suốt như bầu trời và không khí. Giữa mọi người và tôi, có sự trong suốt chắc chắn đó», Tozzi viết, người than thở rằng một phần lớn cuộc đời chúng ta lạc lối «trong một sự mơ hồ không thể xác định». *Con người* cũng thu thập phần còn lại của «tro tàn của chính chúng ta».

Trên con đường đến Siena, độc giả nào bỏ qua những thứ vặt vãnh đầy vinh quang của Federigo Tozzi hẳn đã bỏ lỡ điều làm nên phần cốt yếu của những tác phẩm phi thường : một hạt điên rồ hòa lẫn với một sự phấn khích được người viết tôn vinh, thúc giục ta đọc cả Kinh Thánh lẫn Dostoyevsky, bởi vì đọc, không chỉ là tồn tại, mà là sống «bằng cả tâm hồn và với một niềm tin». Tozzi viết điều này vào những năm 1920, sự vỡ mộng của ông với thời đại mình không được biểu đạt bằng sự chua chát, nó che giấu một cơn say của thi nhân

đang vật lộn với chính mình và với thế giới nhưng được mang đến để chiến thắng mọi nỗi cay đắng bằng cách cúi xuống trước những gì kỳ diệu có thể có nơi những thứ khó nhận thấy.

Điệu blues của Vian

Cuốn sách giáo khoa của tuổi thiếu niên, *Bọt nước của những ngày*, cuốn tiểu thuyết thứ hai được Boris Vian xuất bản năm 1947 ở nhà Gallimard, với sự ủng hộ của Raymond Queneau, chìm đắm trong một bầu không khí siêu thực và báo trước các bộ phim của Làn Sóng Mới. Ở đó, người ta học cách nhảy điệu biglemoi trên nền nhạc *Chloé*, được phối khí bởi Duke Ellington, người ta thưởng thức những thứ đồ uống chưng cất bởi một cái đàn piano-cocktail, một phát minh xứng đáng với cây đàn organ bằng miệng của Des Esseintes trong *Ngược dòng* của Huysmans : mỗi nốt nhạc tương ứng với một loại rượu hoặc rượu mùi. Ở đó, người ta khám phá ra một Jean-Paul Sartre được đổi tên thành Jean-Sol Partre, một diễn giả thành công, khiến các thính giả nữ của mình ngất đi vì phấn khích. Hai chàng trai trẻ, một, Colin, đủ giàu để sống mà không cần làm việc, người kia, Chick, một kỹ sư thường lâm vào cảnh khốn cùng, dẫn dắt một cuộc sống vô tư lự, chắc chắn rằng chỉ có hai điều : tình yêu với những cô gái xinh đẹp và âm nhạc của New Orleans hoặc của Duke Ellington, tất cả những thứ còn lại, như tác giả nói trong lời nói đầu, nên biến mất, vì phần còn lại thì xấu xí. Colin dành phần lớn thời gian để làm tối nó đi, Chick lui tới các sân trượt băng. Họ nói một thứ ngôn ngữ lỗ chỗ những

từ cổ, từ mới đặt và những lối chơi chữ. Họ dường như bước ra từ vũ trụ của Lewis Carroll, họ khát khao tự do và chỉ bước vào thế giới tầm thường nơi người ta phải khuất phục hoặc từ bỏ một cách miễn cưỡng.

Chick, người sưu tập tác phẩm của Jean-Sol Partre, gặp Alise, cô cũng là người hâm mộ vĩ nhân. Colin say mê Chloé trong một bữa tiệc. Bộ tứ phát triển trong một bầu không khí jazz, Colin kết hôn với Chloé, Chick, quá bận rộn tìm tiền để mua các thánh tích của Jean-Sol Partre, xa rời Alise. Hiện thực, với đoàn tuỳ tùng của những nỗi buồn, đuổi kịp họ. Bệnh tật ập đến, cái chết rình rập. Một bông súng ăn mòn ngực Chloé, và cuộc sống hàng ngày biến thành kinh hoàng, bản ballad của những kẻ yêu nhau mang âm hưởng bi thảm. Boris Vian mới hai mươi sáu tuổi khi viết câu chuyện có vị đắng này, nơi điệu blues làm dịu đi nỗi tuyệt vọng.

Xu hướng Boris Vian

Năm mươi năm sau khi qua đời, ở tuổi ba mươi chín, Boris Vian vẫn là một kẻ phá hoại tượng đài. Ông không chỉ là «kẻ gây scandal» bị buộc tội xúc phạm thuần phong mỹ tục, mà còn là kẻ nổi loạn rực cháy, những cuốn sách của ông vẫn giữ nguyên dòng điện giật giáng của chúng. Nhà tiểu thuyết pataphysic, độc giả của Queneau, Jarry, Faulkner, cũng như của Jules Verne và James Hadley Chase, ông đã triển khai tài năng của mình trong mọi lĩnh vực : tiểu thuyết, truyện giật gân xuất bản dưới tên Vernon Sullivan, «alter negro» của ông, truyện ngắn, kịch, thơ, bài hát, opera, phê bình nhạc jazz. Tác phẩm của ông, với một sự đa dạng choáng váng, hoạt động như một chất hoà tan chủ nghĩa kinh viện. Ít được biết đến với tư cách một nhà văn vào thời điểm qua đời, bất chấp vụ kiện ầm ĩ chống lại ông bởi các liên đoàn đức hạnh, vào năm 1949, đã cấm *Tôi sẽ đến khạc nhổ trên mộ của các người*, tiểu thuyết trinh thám ký tên Vernon Sullivan, nơi thông qua một câu chuyện trả thù đầy máu, sadism và cuồng nộ, ông giương cao một miếng giẻ đỏ : vấn đề phân biệt chủng tộc mà người da đen là nạn nhân ở Hoa Kỳ, Boris Vian không ngừng được khám phá lại. Jean-Jacques Pauvert và Christian Bourgois đã cho đọc lại những văn bản chính của ông, trước khi, từ 1999 đến 2003, Fayard xuất bản *Toàn tập*

tác phẩm của ông, gồm mười lăm cuốn.

Ngay từ cuốn tiểu thuyết đầu tiên, Vercoguin và cái máy mài (1947), sách hướng dẫn các bữa tiệc bất ngờ thời của các zazou và bức tranh châm biếm về bộ máy quan liêu, Boris Vian đã áp đặt phong cách ăn mòn và sở thích trò đùa của mình. Nửa thế kỷ sau khi ông rời khỏi sân khấu, Livre de poche tái bản, dưới những bìa sách mới, một số cuốn sách của ông, đặc biệt là *Bọt nước của những ngày*, cuốn tiểu thuyết tình yêu đương đại cảm động nhất theo Raymond Queneau, *Và người ta sẽ giết tất cả những kẻ xấu xí*, một tác phẩm nhại lại tiểu thuyết viễn tưởng về chủ đề thuyết ưu sinh, *Một trăm bài sonnet*, được sáng tác trong thời kỳ Đức chiếm đóng, *Họ không nhận ra đâu*, nơi hai anh em phải vật lộn với một băng đảng nữ do một mụ phù thủy có sở thích đồng tính nữ cầm đầu, *Các tác phẩm khiêu dâm*, chứa đựng một bài thuyết trình về các tác giả được cho là dâm ô, những tông đồ của cách mạng, và một truyện ngắn nóng bỏng kể về một đêm ân ái với ma cà rồng.

Trong khi chờ đợi xuất bản *Toàn tập tiểu thuyết* của ông trong Tủ sách La Pléiade vào năm 2010, người mới bắt đầu tự hào rằng hoàn toàn không biết gì về vũ trụ của Vian được cung cấp một số tác phẩm có khả năng kích thích sự tò mò mãnh liệt nhất ; tiếp nối Noël Arnaud,

người viết tiểu sử đầu tiên về Boris Vian, năm tác giả làm sống lại hình ảnh của người mà, một tuần trước khi bị phù phổi cướp đi sinh mạng khi đang tham dự buổi chiếu riêng đầu tiên của bản chuyển thể điện ảnh *Tôi sẽ đến khạc nhổ trên mộ của các người*, đã tâm sự với Jacques Bens : «Như mọi người, tôi dành cả đời để chuẩn bị một hình ảnh biến dạng về cái xác chết mà tôi sẽ trở thành, như thể nó sẽ không tự biến dạng đủ vậy.» Cailleaux và Bourhis, trong một cuốn truyện tranh có tựa đề *Hồ bơi Molitor*, đã đưa hình ảnh một cách trầm lặng về huyền thoại của một thiên tài đa tài. Valère-Marie Marchand mời gọi một cuộc dạo chơi cùng với một người giải phóng đeo nhiều mặt nạ (Boris Vian, *nụ cười sáng tạo*). Marc Lapprand và François Roux, trong *Boris Vian*, «*Giá tôi là hiến binh*», phác họa chân dung của một kẻ gây rối, con trai của một người sống bằng tiền cho thuê bị phá sản. Sinh ra với một chiếc thìa bạc trong miệng, ông nếm trải những niềm vui của một cuộc sống vô tư cho đến khi vụ sụp đổ thị trường chứng khoán năm 1929 buộc gia đình ông phải giảm đáng kể mức sống và cha ông bị ám sát trong những hoàn cảnh mờ ám. Bất chấp những sự kiện đen tối đó, ông vẫn giữ được khát khao sống của một kẻ lập dị. Đã đọc tất cả các tác phẩm kinh điển đến no nê, ông sớm làm quen với nhạc jazz và bắt đầu chơi kèn trumpet từ năm mười bốn

tuổi. Ông có một sự tôn sùng dành cho Duke Ellington, người mà ông sẽ bày tỏ lòng kính trọng trong *Bọt nước của những ngày* bằng cách đặt tên cho nữ anh hùng của mình là Chloé, tham chiếu đến một bản nhạc được phối khí và thu âm bởi bậc thầy. Trở thành kỹ sư, ông xua tan nỗi buồn chán bằng cách đi đến các buổi hòa nhạc và ghi lại trên giấy những phác thảo tiểu thuyết hoặc thơ, trước khi gia nhập dàn nhạc của Claude Abadie. Sau khi *Vercoguin và cái máy mài* được xuất bản, được giới thiệu vào các giới văn chương khép kín, ông giao du với Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, người được tượng đài hóa trong *Bọt nước của những ngày* với tên Jean-Sol Partre, tác giả của *Nghịch lý của sự nôn mửa*, thần tượng của Chick cuồng nhiệt, người phá sản vì mua sách của ông ta, cho đến ngày bạn gái Alise cứu anh ta bằng cách giết chết vĩ nhân bằng một cái máy giật tim. Trong khi *Tôi sẽ đến khạc nhổ trên mộ của các người* vẫn chưa hết gây phẫn nộ, Boris Vian, kẻ kích động, gióng hồi chuông báo tử của chủ nghĩa vô chính phủ bằng cách ném một hòn đá vào ao, *Xưởng mổ cho mọi người*, một vở kịch chống chủ nghĩa quân phiệt đã mang lại cho ông sự ủng hộ của Jean Cocteau. Bài hát «Kẻ đào ngũ» của ông, bị đánh thuế là bất kính, bị cấm phát sóng. Điều đó không ngăn ông dấn thân vào hộp đêm với các chương trình kịch và biểu diễn ca hát

tại *Ba con lừa*, trước khi được bổ nhiệm làm giám đốc nghệ thuật tại Philips vào năm 1958.

Mặc dù chưa bao giờ sống ở Saint-Germain-des-Prés, Boris Vian là một trong những người ca ngợi nó hay nhất. *Cuốn Cẩm nang Saint-Germain-des-Prés* của ông, hoàn thành vào tháng 5 năm 1950 nhưng chỉ được xuất bản sau khi ông mất, muốn trở thành một cẩm nang và giáo lý dành cho những mẫu vật kỳ lạ đó là những người sống trong hang, trụ cột của các hộp đêm jazz. Trong khi tự bảo vệ mình khỏi việc lập danh mục các kỳ quan của khu phố, Boris Vian vạch ra một địa lý của những nơi bị ám bởi Copeau và Charles-Albert Cingria, Gréco và Nico, Albert Cossey và Giacometti, và nhiều người khác, để nổi dậy chống lại những lời vu khống của những «kẻ viết vặt», những nhà báo «đã nảy ra ý gọi chủ nghĩa hiện sinh toàn bộ các tập quán được thực hành bởi dân cư trong hầm, và trình bày nó như một học thuyết chết chóc».

Kẻ bất tuân với khiếu hài hước sắc sảo, nhà đổi mới chuyên về chơi chữ và tạo từ mới, người yêu thích cái kỳ cục và sự chế nhạo, Boris Vian vẫn là một người có phép mê hoặc quyến rũ, một phù thủy chưa nói lời cuối.

Pavel Vilikovsky, kẻ quấy rối thế giới

Trong *Sự kiên nhẫn của giấy*, tập hợp những suy nghĩ về văn học, Combrovicz thậm chí tấn công cả những người viết văn, than thở rằng «sự nhàm chán trong văn học đang gia tăng một cách đáng sợ». Nhận xét của ông giống hệt một bản kiểm kê theo phong cách Bernhard : «Đôi khi, những tác phẩm được giới phê bình khuyên đọc như những 'thành công' văn học, trên thực tế, lại hoàn toàn không thể chịu nổi vì nỗi buồn chán khủng khiếp mà chúng toát ra.»

Pavel Vilikovsky, người ngưỡng mộ công khai Thomas Bernhard trong *Một con chó trên đường*, được coi là nhà văn Slovakia vĩ đại nhất, mà hầu hết các tác phẩm của ông chỉ được xuất bản sau năm 1989. Dịch giả của Conrad, Lowry, Faulkner, ông là tác giả của vật thể văn học không xác định đó là *Một con ngựa trên cầu thang*, một văn bản ngắn nói rằng : «Tôi không còn kiên nhẫn với những câu […] bị gián đoạn, với một lời kể như bị tống đến ga xếp tàu.»

Kể về một chuyến đi bằng xe khách, Vilikovsky nhân lên những sự lan man : về nhu cầu bám víu vào những thứ hời hợt của con người, về việc đọc báo như một hình thức du lịch đại chúng của tinh thần… Cốt truyện,

không ai nghi ngờ, ít quan trọng, ngay cả khi nhân vật người phụ nữ già tự sát, vì bị ám ảnh bởi ý nghĩ rằng mình sắp bị tấn công, cuối cùng đã tạo thành sợi chỉ cho một câu chuyện kỳ quái.

Những cuốn sách của Pavel Vilikovsky chơi đùa một cách mỉa mai chua chát với những tình huống phi lý. Trong *Một con chó trên đường*, một nhân vật kỳ lạ, được cho là hiện thân của người Slovakia chính thống, có nhiệm vụ, sau khi khối cộng sản tan rã, là quảng bá những lợi ích của văn hóa Slovakia ở Áo và Đức. Anh ta vấp phải sự thù địch của những người Slovakia di cư. Trên hết, anh ta nhận ra rằng một thiên đường sách vở nào đó không còn tồn tại nữa : «Bao nhiêu cuốn sách nổi tiếng mà chúng ta chỉ có thể mơ ước, bao nhiêu cuốn sách đã khiến chúng ta phải chờ đợi từ lúc rạng đông trước các hiệu sách cũ.» Ngày nay, «có nhiều sách hơn là độc giả, chúng được trưng bày trên các quầy sách như trên một bàn tiệc của ý chí.»

Một cuốn tiểu thuyết như *Tự truyện của Cái Ác* chắc chắn sẽ khiến những độc giả no nê hầu như thờ ơ. Những ai tìm kiếm trong việc đọc một sự giải trí thuần túy sẽ tự hỏi cái tựa đề khắc khổ này ẩn giấu điều gì, vốn là tác phẩm của một tác giả từ Bratislava. Thế nhưng, dưới vẻ ngoài cổ điển hơn so với các tác phẩm

khác của Villkovsky, đó là một văn bản kinh ngạc về sự kháng cự, và vùng nước đục ngầu nơi một nhân vật vật lộn, người mà thoạt đầu, dường như quyết tâm không đầu hàng trước những kẻ chủ mưu của Cái Ác, nhưng rốt cuộc lại dần dần trượt vào những sự thỏa hiệp.

Là một văn bản hấp dẫn bởi những gì nó tiết lộ về mặt khuất của con người, *Tự truyện của Cái Ác* còn cuốn hút bởi vì, về mặt văn chương, nó không có sự nhân nhượng, trong khi nhân vật chính lại không ngừng tìm kiếm những sự dung hòa và thỏa hiệp với lương tâm của mình.

Một văn bản khác của Villkovsky, mới xuất bản gần đây, dường như rất xa lạ với phạm vi của *Tự truyện của Cái Ác*, nhưng cũng sẽ không làm những độc giả chán chường xúc động, những người sẽ dừng lại ở ý nghĩ rằng đó là một cuốn tiểu thuyết về bệnh Alzheimer và sẽ tuyên bố rằng tất cả những sự gợi nhớ đó quá ảm đạm để họ lưu tâm. Đó là không hiểu biết về vũ trụ của Villkovsky và khả năng cách mạng hóa một cuốn sách của ông. Tuyết Mùa Hè là tác phẩm của một «kẻ quấy rối thế giới», một cách diễn đạt mà Walter Benjamin đã dùng để nói về Karl Kraus. Cũng không khoan nhượng như Kraus, nhưng đồng thời cũng có một sự hài hước lớn và một sự sáng suốt không chê vào đâu được,

Villkovsky sử dụng ngôn từ với một sự chính xác ma quái.

Bất chấp những tuyên bố của mình về sự kết thúc của văn chương, Pavel Villkovsky chứng minh một cách rực rỡ rằng ông là một nhà văn thuần chủng, một tinh thần vừa có tính phá hoại tượng thần lại vừa kỳ dị, sẵn sàng chiến đấu chống lại mọi hình thức hoại tử sẵn sàng lan tràn khắp nơi nơi mà sự tò mò không còn hoạt động nữa.

Những hòn đảo kháng cự của Elio Vittorini

«Chúng ta không thể chọn lựa giữa viết và không viết. Một nghĩa vụ đè nặng lên chúng ta, không cho phép chúng ta làm thế. Một nghĩa vụ đến với chúng ta từ tất cả mọi người, khiến ơn gọi của chúng ta trở nên khủng khiếp, và thúc đẩy chúng ta, trong mỗi cuốn sách của mình, bắt đầu lại việc nói lên sự thật ngay chính với mỗi cuốn sách của chúng ta, với mỗi tác phẩm của chúng ta, lặp lại nó mỗi ngày […]. Không chỉ là làm giàu cho thế giới. Có một vấn đề sống còn trong việc thực hành nghề nghiệp của chúng ta :» những dòng này từ phần Lời bạt của Cây đinh hương đỏ, viết năm 1947, có thể dùng làm tuyên ngôn đức tin cho Elio Vittorini, tác giả của Cuộc trò chuyện ở Sicily rất nổi tiếng, mà Italo Calvino, trong một bài đọc phê bình, đã gọi là «một tác phẩm-tuyên ngôn vô song».

Italo Calvino cũng nhắc lại rằng Vittorini thường định nghĩa những trận chiến của mình bằng cách bác bỏ, chẳng hạn, một nền văn hóa an ủi chúng ta, để ủng hộ một nền văn hóa bảo vệ chúng ta («Một nền văn hóa ngăn chặn những đau khổ, trừ tà cho chúng, giúp xóa bỏ bóc lột và nô lệ, và chiến thắng sự thiếu thốn»).

Nền văn hóa bảo vệ chúng ta đó, ông đưa ra triết lý của nó trong *Con người và những kẻ khác*, bằng cách chủ trương một sự tò mò đối với đồng loại, «sự tò mò muốn biết họ như thế nào và họ ra sao», không bao giờ từ bỏ ký ức, sự chiêm nghiệm, sở thích quan sát, tất cả những điều đó trong khi «như ở bên trong cuộc sống» và, đồng thời, «nghiêng mình trên cuộc sống», để một cuốn sách cũng dạy chúng ta nghiên cứu hiện thực và con người.

Maurice Nadeau, người đã gặp Vittorini vào năm 1947, vài năm sau khi *Cuộc trò chuyện ở Sicily* xuất bản, đã viết Lời tựa cho bản dịch tiếng Pháp của *Nhật ký công khai*, «một cuốn nhật ký quý giá nơi người ta đọc được lịch sử của một con người qua những suy nghĩ của anh ta, của một nghệ sĩ đang tìm kiếm một mỹ học, của một trí thức, hoặc như người ta nói ở Ý là một người của văn hóa, thông qua những hành động duy nhất gắn bó lâu dài với anh ta : những con chữ được vạch ra trên giấy». Nadeau nhớ lại những rắc rối nghiêm trọng của Vittorini với kiểm duyệt, và «sự giác ngộ» của ông trong một chuyến đi từ Florence đến Milan, tháng 3 năm 1933 : Vittorini, như người viết lời tựa ghi nhận, đã «tự khám phá chính mình».

Vì Vittorini đã công bố *Nhật ký công khai* của mình, bám sát hành trình trí tuệ của mình, có lẽ không cần thiết phải nói rõ rằng, sinh năm 1908 tại Syracuse, ông là con trai của một người công nhân đường sắt. Sẽ có ích hơn nếu xem xét những ảnh hưởng văn học của ông: Daniel Defoe, «cưỡi ngựa phi nước đại trên đường chân trời của tiểu thuyết hiện đại» ; Eugenio Montale, người mà ông đặt tập *Những dịp* trên đỉnh cao của một nền thơ ca không khoan nhượng ; Melville, người đã dạy ông sự thuần khiết có thể tàn bạo đến mức nào ; Hemingway, «Stendhal của thời đại chúng ta». Sẽ có ích hơn nếu nhắc lại sự kiện đã in dấu lâu dài lên cuộc đời nhà văn của ông : được viết từ năm 1937 đến 1938, *Cuộc trò chuyện ở Sicily* được đăng nhiều kỳ. Nhưng thành công của nó đã thu hút sự chú ý của *L'Osservatore Romano*, cơ quan ngôn luận chính thức của Vatican, nơi đã lên án văn bản này vì tội đồi trụy và đạt được lệnh tịch thu nó. «Tôi viết về những nỗi đau của thế giới bị xúc phạm,» một nhân vật trong sách nói. Đó là một khía cạnh trong tác phẩm của Vittorini, khía cạnh kia, ông đã tiết lộ trong *Nhật ký công khai* : «Ý thức của chúng ta đòi hỏi những ý nghĩa mới để trở thành một ý thức sống động và tươi mới. Nếu không có gì mới đến làm giàu nó, ý thức sẽ bốc mùi. Nó hôi thối, nó bốc mùi. Chà, con người, những sinh vật tuyệt vời đó, phần lớn thời

gian sống với một ý thức bốc mùi.»

Nói rằng tác phẩm của Vittorini mang tính thực nghiệm, là quên mất cuộc tấn công không ngừng mà nó phát động chống lại sự cũ kỹ, sự giáo điều của những kẻ an vị. Bằng cuộc chiến chống chủ nghĩa giáo điều, Vittorini cũng ngụ ý sự kháng cự lại những gì thường được gọi là «bảo vệ nền văn minh» : ông nhắc nhở rằng văn minh là một thứ đang hình thành chứ không bất động, nó được hưởng lợi khi vận động, «nếu nó dừng lại, thì lỗi không phải do các cuộc xâm lược của man rợ, mà chính xác là do những quý ông hào nhoáng bảo vệ nó.» Nói rằng tác phẩm của Vittorini mang tính thực nghiệm, cũng là quên mất rằng nó, theo cách diễn đạt của Calvino, mang tính chống độc đoán và nó hướng đến các chính trị gia : «Chúng tôi cũng có điều gì đó mang tính chính trị để nói, và điều đó có thể quan trọng đối với những gì chính các bạn có thể nói về mặt chính trị.»

Những Tiểu tư sản (hay những ký ức nội tâm), *Chiếc Thuyền buồm của Giáo hoàng* (một tác phẩm thời trẻ xoay quanh các khái niệm trụy lạc và ham lợi), *Cây đinh hương đỏ* (xuất bản ngay từ năm 1933 trên tạp chí tiên phong và chống phát xít *Solaria*, điều cho phép Vittorini nhấn mạnh giá trị tư liệu của văn bản), *Những*

Thành phố của thế giới (cuốn tiểu thuyết bỏ dở về chủ đề lang thang), chỉ để kể đến một vài cuốn sách của Vittorini, mà còn phải thêm vào *Nhật ký công khai*, *Cuộc trò chuyện ở Sicily* và *Con người và những kẻ khác* : trong tất cả các tác phẩm này, Vittorini giãi bày một sự chắc chắn - dù các nhà thơ, các nhà văn sáng tạo đôi khi có vẻ «hời hợt và ngu ngốc» đến đâu, họ không thể thay thế được bởi những gì họ biểu đạt một cách vô ý thức : «Chính là con người, tại một thời điểm nhất định của lịch sử, nói thay qua miệng họ.»

Vẫn là con người nằm ở trung tâm của tập hợp các văn bản ngắn được viết trong những năm 1930-1940, ngày nay được Marie Fabre dịch sang nhà xuất bản Nous và tập hợp dưới nhan đề Con người và bụi bặm. Trong Lời tựa cho *Nhật ký công khai*, Maurice Nadeau ghi nhận sự pha trộn giữa hiện thực hoài niệm, châm biếm hay u sầu, và «hiện thực huyền diệu», điều biến các tác phẩm của Vittorini thành những tuyên ngôn chính trị và thi ca. Marie Fabre, trong phần giới thiệu *Con người và bụi bặm*, gợi lại cách thức các văn bản của Vittorini được xây dựng : bằng cách chuyển từ các hình thức «ít nhiều cổ điển» sang một ngôn ngữ biểu tượng, đầy tính trào lộng.

Độc giả của những truyện ngắn này sẽ biết rằng Vittorini thừa nhận món nợ của mình đối với William Saroyan, người mà ông đã dịch. Họ sẽ bước vào thế giới riêng tư của một thiếu niên mười bốn tuổi chứng kiến sự trỗi dậy của những người theo Mussolini. Họ sẽ lên đường cho một cuộc hành trình dài đưa họ đến những hòn đảo kháng cự, nơi sự sắc sảo được giành lấy bằng đau khổ, nơi con người hiện ra trong sự giản dị đầy bí ẩn và kỳ diệu của mình : «Thỉnh thoảng, tôi xin nhắc lại, người ta muốn nghĩ về con người toàn vẹn, và người ta nghĩ về bản thân mình để nghĩ về con người toàn vẹn. Nhưng người ta chỉ tìm thấy trong bản thân mình một buổi chiều, mùa hè, biển cả, một ly nước soda còn đầy, một chiếc xe bồn tưới nước lên bụi bặm.» Và Vittorini thêm : «Con người toàn vẹn, có thể nào chỉ là một buổi chiều đầy tiếng kèn ken và bụi bặm ?»

Một thảm họa lộng lẫy

Cuối tháng 4 năm 1975, đài phát thanh của quân đội Mỹ chơi bài «White Christmas» : đó là mã hiệu báo hiệu cuộc di tản bằng trực thăng của thường dân Mỹ và người tị nạn Việt Nam trong thời điểm Sài Gòn sụp đổ. Năm 1990, Ocean Vuong, hai tuổi, di cư cùng mẹ và bà sang Hoa Kỳ.

Những cuốn sách của Ocean Vuong, chính xác hơn là của Little Dog (biệt danh mẹ anh đặt cho), cho dù là các văn bản thơ ca (đã giúp anh đoạt giải T.S. Eliot và xuất bản bằng tiếng Pháp bởi nhà xuất bản Mémoire d'encrier, *Bầu trời đêm trúng đạn*, 2018) hay cuốn tiểu thuyết đầu tay này, *Một khoảnh khắc rực rỡ ngắn ngủi*, đều chứa đựng vụ đắm tàu của Việt Nam, quê hương của gia đình anh : bà ngoại anh, Lan, bị ám ảnh bởi những quả bom Mỹ, mẹ anh, làm việc trong một trong số vô vàn tiệm làm móng mọc lên như nấm trong cộng đồng người Việt ở Mỹ, cha anh, người viết thư từ các nhà tù ở đất nước mình, còn bản thân anh không thực sự là người Việt cũng không phải Mỹ, một kẻ *queer* da vàng như anh tự định nghĩa.

Anh viết thư cho mẹ mình trong một bức thư dường như sẽ không có hồi âm, một bức thư chết được viết một cách rời rạc mà anh nói là ném ra một cách lộn xộn. Anh đọc Simone Weil, Edmond Jabès và *Nhật ký tang chế* của Roland Barthes, tham gia một khóa học Latinh-Anh. Ở Hartford, Connecticut, nơi Mark Twain từng sống và Wallace Stevens qua đời, anh thích lang thang một mình vào ban đêm. Anh nghĩ về Trevor, tình yêu đầu của anh, chết vì sốc thuốc, rằng «sự thật là ký ức đã không quên chúng ta.» Mẹ anh hỏi anh viết văn là gì. Theo anh, anh không kể một câu chuyện nhiều bằng kể về một vụ đắm tàu - «những mảnh vỡ nổi lên, cuối cùng có thể giải mã được.» Người đọc dễ dàng hình dung rằng *Năm của suy nghĩ ma thuật* của Joan Didion đã phục vụ anh như một chiếc chìa khóa mở ra vương quốc của Persephone.

Một khoảnh khắc rực rỡ ngắn ngủi là một bi kịch, bi kịch của chiến tranh Việt Nam, bi kịch của sự chia lìa gia đình, bi kịch của cảnh người thân hấp hối, bi kịch của mất mát tình yêu, được trải nghiệm không phải như một kịch tính, mà như sự khám phá ham muốn.

Cuốn tiểu thuyết nói lên tất cả, nỗi đau không thể nguôi ngoai, những ký ức, những hối tiếc và sự sửng sốt của kẻ học biết cái chết là gì. Nhưng cũng là sự phẫn nộ

và niềm kiêu hãnh khi là kẻ khác biệt. Những dấu vết của thơ ca khiến văn bản văn xuôi này vừa tối tăm vừa rực rỡ. Thảm họa được kể lại - không thể khác - theo cách khiến người đọc cảm thấy bị giam cầm trong một cảm giác ngột ngạt và được mang theo bởi một cảm giác khoái lạc.

Tình yêu đến chết, ma túy, nỗi đau, thi ca tan tác, một sự chân thành trần trụi, một nền văn chương coi thường việc trở thành «văn chương lớn», thứ văn chương, anh nói, «vượt lên trên» các rào cản khác biệt, kết nối mọi người để đạt đến những «chân lý phổ quát». Và tuy vậy, có rất nhiều trang Ocean Vuong thể hiện sự đồng cảm, đến mức toàn bộ cuốn tiểu thuyết, nếu là câu chuyện về một thảm họa, thì không chứng tỏ một sự lạnh lùng lớn: *Một khoảnh khắc rực rỡ ngắn ngủi* cũng là chân dung của một người nhập cư không tự mãn trong chủ nghĩa hoài nghi hay sự tự thương hại. Nếu anh nói về sự tách rời, đó là với khoảng cách, nếu anh nhắc lại rằng trong mắt một số người, anh là một thằng Tàu và một thằng queer, anh làm điều đó không than vãn, đôi khi với một chút mỉa mai. Một thi sĩ gần Eurydice hơn là Orpheus, một tiểu thuyết gia đối với người mà viết, ngay cả một cách rời rạc, là một nhu cầu sống còn, đối với người mà không thể nói dối nếu hư cấu có nghĩa là sướt mướt và thỏa hiệp để chiều lòng độc giả.

Ocean Vuong muốn trở thành sứ giả mang đến sự mặc khải của một trang lịch sử, nhưng đồng thời anh cũng là nhà địa chấn học lắng nghe những chấn động làm rung chuyển con người. Cuốn sách của anh cũng là lời thú nhận của một mặt nạ và sự thừa nhận một thực tế : «Tôi dường như bị nuốt chửng, không phải bởi một người, một Trevor, nhiều bằng chính ham muốn. Được tái sinh bởi ham muốn đó, được rửa tội bởi sự khao khát thuần khiết của nó. Đó là điều xảy đến với tôi.»

Một khoảnh khắc rực rỡ ngắn ngủi, nơi nhân vật Little Dog thấy mình mắc kẹt trong một thế giới hoàng hôn, không chỉ là câu chuyện về đau buồn và mất mát, về lệ thuộc vào cocaine và nhu cầu cấp thiết phải viết, nó còn là cuốn sách của những lời thú nhận và chối bỏ. Ocean Vuong sở hữu tài năng lộng lẫy của những người mà Melville gọi là «những kẻ lặn sâu».

Ánh sáng của Walser

«Các nhà văn không nên cho mình là vĩ đại vì họ cọ xát với sự vĩ đại, trái lại họ phải cố gắng trở nên có ý nghĩa trong những điều nhỏ bé,» Robert Walser ghi chú trong *Bông hồng*. Vài trang sau, ông tiên đoán rằng cuộc chiến giữa những kẻ kín đáo và những kẻ ồn ào, những kẻ nhút nhát và những kẻ trơ trẽn, có lẽ sẽ không bao giờ chấm dứt. Ồn ào, Walser ít khi như vậy và ông thích thú một cách tinh quái khi miêu tả mình như một kẻ vô tích sự, khiêm tốn, ngoan ngoãn, gắn bó với những bản nháp, bằng lòng với ít và sẵn sàng buông mình theo «sự khó hiểu đầy khoái cảm».

Khi, vào năm 1917, ông xuất bản *Văn xuôi Ngắn*, ông không không biết rằng các tác giả của phác thảo, truyện ngắn và tiểu thuyết đi trên con đường của họ trong khi «bị lãng quên khá nhiều». Khi soạn những mẩu chuyện hài hước về bản thân và về một số kẻ thiếu quyết tâm không dám làm to chuyện, sinh viên, văn nhân, độc giả háo hức, người qua đường vô danh hay những kẻ cuồng độ chính xác, ông muốn, theo lời thú nhận của chính mình, hoàn thiện những sự kỳ quặc thi ca. Dù họ tên là Tartemplon hay Personne, dù họ là những kẻ ngớ ngẩn, những kẻ gàn dở, những kẻ nhàn rỗi, những kẻ cô đơn hay những kẻ túng thiếu, các nhân vật của Walser luồn

lách vào các lề và, như một nhân vật nói, đã thấy hy vọng của họ tan vỡ, viễn cảnh của họ cụt ngủn, giấc mơ của họ vỡ vụn. Nhưng tất cả bọn họ dường như đều thích thú với «sự thất bại thịnh vượng» của mình, họ đã học ở ngôi trường lớn của sự vô tư, giống như người sáng tạo ra họ, người kể lại việc làm người hầu trong nhà một bá tước, ông đã rút ra từ trải nghiệm này một niềm hân hoan và một sự mãnh liệt mới : «Đối với ai chịu đựng nó một cách bình thản, cuộc sống trở thành một trò chơi trẻ con. Hãy lao mình vào những con sóng như một tay bơi giỏi dũng cảm.»

W.C. Sebald, trong *Nghỉ lại ở nông thôn*, nhận xét rằng Walser, tuyệt vọng, bị ám ảnh bởi những bóng ma đe dọa, thế nhưng vẫn toát ra trên mỗi trang sách một thứ ánh sáng dễ chịu. Sự giản dị sáng rõ mê hoặc chúng ta trong *Văn xuôi Ngắn* đã có mặt từ tập thơ xuất bản năm 1909 và được minh họa bởi người anh của Robert Walser, họa sĩ Karl. Trong những trang sách nhẹ nhàng như không ấy, nơi mà, như Sebald từng nói, ông đã thu nhỏ và rút gọn một cách triệt để, nhà thơ bối rối, đi tìm kiếm sự tĩnh lặng, lưu vong và định giới hạn lãnh địa mộng mơ của mình : «Tôi được chọn để rong ruổi / những miền xa xôi rộng lớn bị lãng quên.» Rất lâu trước khi bị nhốt nhiều năm trong nhà thương điên

Herisan, ông đã rút lui khỏi thế giới, cày xới luống đất của mình với sự bền bỉ của một kẻ mộng mơ với tâm hồn tả tơi.

Những bí mật của Dina

Các bộ tiểu thuyết dài tập (sagas) của Wassmo, mà nổi tiếng nhất không nghi ngờ gì là *Cuốn sách của Dina*, bộ ba tác phẩm nơi «thế giới không được viết ra» (theo cách nói của Calvino) được biểu đạt một cách gần như kinh hãi, tạo thành một tổng thể nơi sự thái quá và nỗi khiếp sợ, máu và cái chết kết hợp với nhau như trong một bi kịch mà các nhân vật dường như đã ký kết một giao ước với ác quỷ.

Trong bộ ba có tên *Cuốn sách của Dina*, nữ anh hùng sôi nổi, con gái duy nhất của một ủy viên hội đồng vùng cực Bắc Na Uy, được miêu tả như một cô bé tomboy, phát cuồng vì ngựa. Một vầng hào quang điên rồ bao quanh cô. Cô có «một thứ phẫn nộ trong cơ thể», người ta nói về cô như vậy. Một bí ẩn tội ác bao trùm những năm tháng tuổi trẻ của cô. Trong ba tập sách, *Những quả chanh vắt kiệt*, *Những kẻ sống cũng thế*, và *Người yêu dấu của em thuộc về em*, Dina, bà chủ trang viên Reinsnes, không gượng dậy được từ một bi kịch nguyên thủy, cố gắng đứng dậy bằng cách kết hôn, nhưng một bi kịch thứ hai ập đến, một lần nữa làm đảo lộn thế giới của cô, ngay cả khi, trong những gì mang dấu ấn của *Sách của Job* trong những trang này, vẫn hòa lẫn những âm điệu của *Bài ca các bài ca*.

Với ba tập - khá ngắn - của *Cuốn sách của Dina*, Wassmo vừa thêm tập thứ tư, *Di chúc của Dina*, nơi người đọc khám phá lại điều họ đã biết từ *Những quả chanh vắt kiệt* : Dina, thời thơ ấu, đã, «không ai biết bằng cách nào, thành công trong việc làm đổ lên người mẹ một chậu nước xút đang sôi sùng sục». Trong tập cuối này, Dina, người khởi nguồn câu chuyện, không còn nữa. Nhưng trước khi chết, cô đã kể lại cho đứa cháu gái Karna sự thật về những tội ác mình đã phạm: «Theo nguyện vọng của bà tôi, Karna nói, tôi thừa kế tất cả những gì thuộc về bà. Bao gồm cả lời thú tội của bà. Nhưng nó quá nặng nề đối với một mình tôi. Vì vậy tôi sẽ xin sự khoan hồng cho những gì tôi sắp kể với các bạn.» Và thông điệp của Dina, đó là cô đã giết hai người đàn ông, chồng cô, Jacob, và người Nga Léo Zjukovsky, người mà cô tin rằng đã đến để mang lại cho cô sự bình yên và thỏa mãn nhục cảm.

Như trong những tiểu thuyết u ám của Tarjet Vessas, *Cuốn sách của Dina* kết thúc bằng câu chuyện kể nơi chiến thắng thuộc về sự điên rồ và những đóa hoa băng giá của tâm hồn, để mượn lại một cách diễn đạt của Artaud. Karna, mắc chứng động kinh, đổ nhào vào cơn điên sau cái chết của Dina. Bóng ma của người bà ám ảnh những trang sách thấm đẫm chất độc của những điều không được nói ra. Tiểu thuyết đưa ra những thông

tin tỉ mỉ về hồ sơ y tế của Karna, kể lại những miêu tả về các bệnh nhân trại tâm thần, những câu chuyện ngược đãi xứng đáng với các bản tin vụ án, những tiết lộ về nhiều nhân vật mà độc giả đã có thể làm quen trong ba tập trước.

Di chúc của Dina, diễn ra vào cuối thế kỷ XIX, không thể không khiến người ta liên tưởng, vào những lúc nào đó, đến các bức tranh của Edward Munch. Tiếng thét vang lên từ những chương ngắn ngủi của cuốn tiểu thuyết này là tiếng thét của những nhân vật nặng trĩu lo âu, ốm yếu vì phải mang theo những bí mật nặng nề. Dina, ác nữ của ba tập đầu, chết trong một đám cháy, nhưng thế giới vi mô mà cô đã thống trị suốt cuộc đời vẫn tiếp tục bị cai trị bởi bóng ma của cô, biến nó thành một vũ trụ bạo lực, đôi khi bệnh hoạn, bị xé toạc bởi những tia chớp điên loạn, nhưng cũng chất chứa một sự gợi tình lớn lao.

Wassmo viết về những gì bà không biết, về những gì đẩy bà ra khỏi chính mình, đó là lý do tại sao sách của bà không thực sự là những saga, với tất cả những gì chúng có quá chỉn chu : văn xuôi mang tính cầu khẩn của bà tràn đầy nhựa sống, và luôn luôn, như trong tác phẩm của Munch hay Vessas, người đọc bước vào thế giới của sự bất an, dày vò và hỗn loạn. Trong thế giới

đó, chính là «những điều không được viết ra» được biểu đạt, và Wassmo xuất sắc trong nghệ thuật gieo rắc sự xáo trộn nơi người đọc bằng cách mời gọi họ khai quật những bí mật được giữ kỹ.

Cuốn sách của những cuộc nổi dậy của Peter Weiss

Sebald một mặt nhắc lại rằng trước khi chuyển sang văn chương, Peter Weiss (1916-1982) đã từng là họa sĩ, mặt khác rằng tác phẩm của ông, ở nhiều khía cạnh, không không gợi nhớ đến tác phẩm của Alexander Kluge. Và, chúng ta sẽ thêm vào, tác phẩm của Harun Farocki, mà ít nhất hai bộ phim, *Việt Nam thuộc về chúng ta* và *Những hình ảnh của thế giới và sự ghi khắc của chiến tranh*, tiết lộ rằng ông cũng thuộc về cái mà Sebal gọi là «huynh đệ của những liệt sĩ kháng chiến». Jean Baudrillard, vào những năm 1960, đã là người chuyển ngữ Peter Weiss sang Pháp, dịch cuốn tự truyện Điểm biến mất (Point de fuite) và vở kịch Marta-Sade của ông. Một vở kịch khác của ông, *Diễn văn về nguồn gốc và diễn biến của cuộc chiến tranh giải phóng rất dài của Việt Nam*, minh họa cho sự cần thiết của cuộc đấu tranh vũ trang của những người bị áp bức chống lại kẻ áp bức họ, cũng như *Bài ca con rối Lusitania*, về mối quan hệ giữa Bồ Đào Nha và Angola, đã mang lại cho tác giả của chúng danh tiếng là một nhà viết kịch không ngại các vở kịch luận đề cũng như biện chứng Marx. Điều đó đã bỏ qua chiều kích sâu sắc mang tính nhân văn của những tác phẩm này, bởi cách mà Peter Weiss hình thành «sứ mệnh» của mình, cái sứ mệnh mà, như

một nhân vật của ông nói, là chấm dứt sự áp bức, đã dẫn ông đến chỗ luôn luôn xem xét mọi thứ dưới góc độ điều tra và truy tìm. Chẳng hạn, vở kịch về Việt Nam đi kèm với một tiểu luận đáng ngạc nhiên, xuất bản năm 1968 và có tựa đề *Ghi chép về đời sống văn hóa ở nước Việt Nam Dân chủ Cộng hòa*, nơi Peter Weiss tiến hành các cuộc điều tra ở một đất nước đang chìm trong chiến tranh để hồi sinh quá khứ huyền thoại của nó và kể lại lịch sử của một cuộc kháng chiến bằng cách chất vấn các nghệ sĩ và sử gia, những người, không chỉ trong những năm đó, chiến đấu vũ trang cho nền độc lập của Tổ quốc, mà còn cầm bút chiến đấu.

«Kháng chiến» là từ chủ đạo của Peter Weiss, mà vở kịch *Cuộc điều tra*, xoay quanh các trại tử thần, theo Sebald, cần được đặt gần *Địa ngục* của Dante : «Cũng giống như Dante, Weiss ý thức được trong lưu vong số phận mà ông đã thoát khỏi. Đó là sự biện minh cho nỗi ám ảnh khổ dâm, cho sự nhai đi nhai lại, cho nỗi đau được miêu tả không ngừng với sự điêu luyện, đặc trưng cho tác phẩm văn chương của những nhà thơ bị ngăn cách gần nửa thiên niên kỷ và thế mà lại rất gần gũi về tinh thần.»

Trong *Điểm biến mất* (tựa đề tiếng Đức là : «Lời vĩnh biệt cha mẹ»), Peter Weiss nhớ lại làm thế nào, thời thơ ấu, ông không ngừng dao động giữa nổi loạn và phục tùng trong mối quan hệ với cha mình, một người đàn ông cứng nhắc, ít nói, mà toàn bộ cuộc sống được đặt dưới dấu hiệu của công việc, và với mẹ ông, một nữ diễn viên đã bỏ sân khấu để kết hôn. Giữa người cha này, bị kết án lưu vong, đi từ Anh đến Tiệp Khắc và Thụy Điển, người cha đã có lần gọi đứa con của mình là «thằng Do Thái khốn nạn», như Abraham nguyền rủa các con trai mình, và người mẹ suy nhược thần kinh và chiếm hữu này, ông đã lớn lên trong ký ức về cái chết của một người chị và cái chết của một người bạn, Uli, mà thi thể được tìm thấy vào năm 1940 trên một bãi biển Đan Mạch. Ông sẵn sàng thừa nhận trong cuốn tự truyện của mình một niềm đam mê với «văn chương đáng ngờ, ảm đạm, mang ý nghĩa kép» - ông đã nuốt chửng vô số câu chuyện về kỹ nữ và nhà tiên tri, ma cà rồng, tội phạm hay kẻ trụy lạc, và, khi ông quan tâm đến các tác phẩm kinh điển, chỉ những cuốn sách có tựa đề rùng rợn hay kinh hãi mới thu hút ông : *Lũ quỷ, Hồi ức từ nhà chết*, *Rượu tiên của quỷ*, v.v. Sẽ không có gì bối rối khi biết rằng *Phía bên kia* của Alfred Kubin và *Pan* của Knut Hamsun là niềm say mê của ông trong khi ở Stockholm ông hành nghề vẽ mẫu. Trước khi viết

những văn bản rồi sẽ tự khẳng định như những nỗ lực vượt thoát khỏi phạm vi của người cha theo kiểu Kafka, ông đã sống cuộc lưu vong của mình trong một sự thờ ơ nào đó, thừa nhận rằng cuộc nổi loạn của ông không nhằm «chống lại giai cấp tư sản», mà chống lại những hạn chế đối với tự do cá nhân của ông : «Tôi không có bất kỳ ý niệm nào về lập luận xã hội, chính trong nghệ thuật tôi nhìn thấy vũ khí phòng thủ hoặc tấn công duy nhất. Đối với nghệ thuật, không có biên giới, không có quốc gia.»

Khi đọc lại *Điểm biến mất*, người ta nhận thấy rằng nhiều kỷ niệm (sự phấn khích của Uli trước bức phù điêu Pergamon, cái chết của nữ thi sĩ Karin Boye, sở thích quá độ đối với các tác phẩm của Kafka) được nhắc đến ở đó sẽ được tìm thấy lại trong cuốn sách-quái vật đầy mê hoặc, cuốn sách-tổng hợp này, *Mỹ học Kháng cự*, xuất bản giữa năm 1975 và 1981. Trong «Trái tim bị hành hạ», văn bản mà ông dành cho Peter Weiss trong *Nghĩa trang Thánh*, Sebald ngay từ đầu đã nhấn mạnh rằng các tác phẩm của ông được hình thành như một chuyến viếng thăm người chết, một cuộc chiến chống lại một «nghệ thuật của sự lãng quên», một sự tố cáo hủy diệt. *Mỹ học Kháng cự*, cuốn «tiểu thuyết thảm họa» này, theo lời Sebald, nơi Peter Weiss thực hiện một «bài tập ký ức dữ dội» dài và dai dẳng, mở ra với một tầm nhìn về bức

phù điêu bàn thờ được mang về từ đỉnh Pergamon và được xây dựng lại trong một bảo tàng ở Berlin : người kể chuyện, không tên, sắp lên đường sang Tây Ban Nha gia nhập Lữ đoàn Quốc tế, và Coppi, một công nhân cộng sản, lắng nghe Heilmann kể cho họ, vào ngày 22 tháng 9 năm 1937 đó, huyền thoại về Heracles, người mà từ giờ trở đi, ông khẳng định, không thể hình dung ở đâu khác ngoài việc đứng về phía những con người bị bắt làm nô lệ. Những thanh niên này không ngần ngại tuyên bố : «Đối với chúng tôi, học tập ngay từ đầu đã là nổi dậy.» Bị mê hoặc bởi «công việc của hiền triết» mà theo họ, nghệ thuật có khả năng thực hiện, họ tin vào «sức mạnh đổi mới» của nó. Về sau sẽ đề cập đến Karl Liebknecht và Rosa Luxemburg, nhưng cũng là Durruti và Paris của những người chống phát xít, hoặc cách mà các bức vẽ của Georg Grosz và Otto Dix, bằng cách phá hủy những gì giữ các cá nhân trong sự hèn hạ, giúp huy động cơn thịnh nộ và tìm thấy một đà mới quét sạch mọi thứ. Trong nghìn trang của cuốn sách về những cuộc nổi dậy này, nơi người ta bắt gặp Münzenberg, nhà hoạt động cộng sản nổi tiếng, nhưng cũng là Brecht hay Trotsky (người mà Peter Weiss đã dàn dựng trong *Trotsky lưu vong*, vở kịch nơi Diego Rivera và André Breton xuất hiện ở hồi cuối), tuy nhiên, hai nhân vật lớn thống trị toàn bộ : Géricault (vẽ *Chiếc bè của chiến*

thuyền Méduse) và Kafka (miêu tả chính xác, trong *Lâu đài*, «tất cả những ai đã bị hạ gục, bị tàn phá đến mức họ thậm chí không nhận ra mình đã bị biến dạng đến mức nào»).

Một trong những tác phẩm được Peter Weiss yêu thích thời trẻ là cuốn tiểu thuyết của Dostoyevsky, *Những kẻ bị nhục mạ và lăng nhục*. Ảnh hưởng của nó có thể nhận thấy trong *Mỹ học Kháng cự*, nơi không chỉ nhằm đạt được sự vi phạm thông qua nghệ thuật, mà còn luôn luôn đứng trong hàng ngũ của những kẻ bị khai trừ, những nạn nhân, những kẻ bị sỉ nhục. Đối với Sebald, Peter Weiss là một nhà luân lý, và là một nhà luân lý nghiêm khắc nhất. Có lẽ ông cũng là như vậy bởi vì ông biết, như một nhân vật của ông, rằng «nghệ thuật và nhân đạo có nghĩa như nhau, bởi không có sự tham gia này vào cuộc sống, vào cuộc đấu tranh không ngừng chống lại sự chối bỏ bản thân, không có nhu cầu không ngừng đặt một tình huống dưới những ánh sáng mới để làm sáng tỏ nó, người ta không thể hiểu được hiệu ứng to lớn do nghệ thuật tạo ra.» Ông đang tìm kiếm một sức sống nào đó, một sự tưởng tượng không giới hạn, nhờ đó văn học, hội họa, cho phép thoát khỏi «trật tự đã thiết lập đang bóp nghẹt chúng ta». Mỹ học Kháng cự, từ quan điểm này, là một bài ca tán dương sự rối loạn của mọi giác quan và cũng là một tuyên ngôn chống lại

chứng hay quên cũng như cho việc thanh toán các định kiến trong nghệ thuật và cho chủ nghĩa quốc tế như một dấu hiệu của sự thuộc về.

Khúc nhạc tử thần

Bộ phim của Marc Rothemund, *Sophie Scholl. Những ngày cuối cùng*, đã thành công, vào năm 2006, trong việc hồi sinh nàng Antigone này, người mà, cũng như anh trai mình, người sáng lập nhóm «Hoa Hồng Trắng» (La Rose blanche), tin vào sức mạnh của chữ viết, vũ khí bí mật được sử dụng để chống lại sự man rợ của Hitler. Chính trong tác phẩm của Ernst Wiechert, một chiến sĩ kháng chiến đã chọn ở lại Đức trong thời kỳ phát xít, mà cô đã rút ra ý chí đứng lên chống lại những «cỗ máy nghiền nát nhân loại» (cách diễn đạt là của Simone Weil, một nhân vật sáng chói khác của kháng chiến).

Thánh lễ không tên, di chúc tinh thần của Ernst Wiechert, xuất bản năm 1950 - ông sống sót sau Bucheawald và định cư ở Thụy Sĩ từ năm 1948, vừa mới qua đời ở tuổi sáu mươi ba -, là cuốn tiểu thuyết của một nhà nhân văn, người vì đã từng ở «cửa ngõ địa ngục», tự hỏi liệu Ngôi Lời (Verbe) có còn có thể là khởi đầu của mọi thứ, liệu những «kẻ nản lòng» có lý khi hy vọng một «sự biến đổi kỳ diệu» trong trái tim họ khi lắng nghe giai điệu cuối cùng của Mozart, liệu người kể chuyện có phải là kẻ trơ trẽn khi viện dẫn tính phổ quát để ca ngợi «món hàng» của mình.

Trong lời tựa cho biên niên sử về một nỗi tuyệt vọng bị chế ngự này, Pierre-Emmanuel Dauzat, một tinh thần dị giáo mà chúng ta mang ơn những tiểu luận sáng giá và gây bối rối về Cơ đốc giáo và về sự thể hiện Holocaust, nhắc lại rằng, bị giám sát bởi những tay sai của Goebbels và bị các đồng nghiệp lưu vong của mình nhìn với sự nghi ngờ, Thomas Mann đặc biệt, Wiechert, vào năm 1939, trong thời kỳ «di cư nội địa» của mình, đã chôn dưới một gốc cây nào đó trong vườn nhà một lời chứng có tên *Khu rừng của những người chết*, trong đó ông lên án các trại hủy diệt. «Tôi phải nói với anh ấy rằng tôi đã chứng kiến hàng ngàn người chết, mà không nhúc nhích ngón tay út. Rằng không được phép hỏi nữa: 'Abel, ngươi đã làm gì với người anh em của mình ?' Bởi vì những người anh em ấy đã lên tới hàng triệu», Amédée, nhân vật chính của *Thánh lễ không tên*, thở dài, người bước ra từ «hố sâu thú vật» trong tình trạng kiệt quệ và không thể, ngay giữa những người thân yêu của mình, tìm lại được sự bình yên.

Ernst Wiechert, người trong tác phẩm *Nữ Tư lệnh* (Calmann-Lévy, bản dịch của P. Hofer-Bury, 1963) đã dựng lên hình tượng một kiểu Đại tá Chabert, trở về sau thời gian bị giam cầm ở Châu Phi và cố gắng chôn vùi quá khứ, ở đây ông miêu tả sự trở về với cuộc sống đầy khó khăn của một đứa con của thế kỷ sắt thép. Nó

đã phải học cách đọc bảng chữ cái của sự phản kháng trong những trang sách xé ra từ Sách của Satan, nó đã chứng kiến sự biến hình của đồng loại mình thành kẻ sát nhân, «sát nhân như một trò chơi». Trước cái không thể diễn tả nổi, viết về tội lỗi và sự chuộc tội liệu còn có ý nghĩa ? Câu trả lời đã được đưa ra bởi sứ giả trong *Khu rừng của những người chết* : «Tiếng nói của tôi đã được gọi, và nó kể lại». Bài học của bóng tối, *Thánh lễ không tên*, được hình dung gần như cùng thời điểm với bài thơ của Paul Celan về cái chết, «ông thầy đến từ nước Đức» này, kẻ phóng những con chó lớn của mình vào con người và tặng cho họ một «nấm mồ trên trời», là một thách thức lộng lẫy trước những thế lực đen tối.

Thiên thần của sự kỳ quái

Swift mong muốn đạt được trạng thái yên bình và thanh thản đó là được làm một kẻ điên giữa đám vô lại. Juan Rodolfo Wilcock là một trong số ít nhà văn đặt mình trong sự tiếp nối của người khởi xướng chất hài đen, lui tới những vùng rìa nơi lòng ghét người biến thành tiếng cười cứu rỗi, nơi thiên tài được biểu lộ bằng một kỹ năng ma quái để lộ ra cái quái dị, nơi sự điên rồ nằm ở khả năng làm ông chú của một thế giới đã mất trật tự, với sự sùng kính của một kẻ quan sát tàn nhẫn.

Có tổ tiên người Anh và Ý, sinh ra tại Buenos Aires, Wilcock ban đầu đã viết bằng tiếng Tây Ban Nha trước khi chọn tiếng Ý và hoàn thành các tác phẩm đen tối, được hình thành trong một lối văn súc tích và chứa đầy ý chí gieo rắc nghi ngờ và rối loạn. *Ngôi đền Etrusca*, một cuốn tiểu thuyết uyên bác và cực kỳ hài hước, đã kế tiếp *Giáo đường của những kẻ bài trừ thánh tượng*, một tập hợp chứa đựng các tiểu sử ngắn về những kẻ được khai sáng. Wilcock xuất sắc trong thể loại ngắn. Hỗn mang cũng là minh chứng, nơi Cassandra và những kẻ săn mồi mang lòng căm thù một hoàng tử, mắc chứng lùn, đắm chìm trong các nghiên cứu triết học và thần bí để khám phá ra chân lý - người ta không bước vào vương quốc này mà không nếm trải cảm giác rùng mình

của nỗi kinh hãi và cái ác.

Kính nổi cho những kẻ cô độc, gồm những bức tranh nhỏ ken két, và bản dịch tiếng Pháp của nó được tái bản ngày nay, nhắc nhở rằng Wilcock, độc giả của *Địa Ngục* của Dante, cũng là một người ngưỡng mộ Robert Walser, kẻ lang thang rình rập sự kỳ quái. Trong sáu mươi lăm văn bản dài vài trang, tác giả trình bày một thế giới đối lập, nơi người ta bắt gặp một nhân mã bỏ nghệ thuật trừu tượng để cống hiến cho tĩnh vật, một nàng tiên cá suy nhược thần kinh, những nữ thần Valkyrie ăn bánh mì cũ, nàng Medusa bất hạnh, viết những bài thơ ngoằn ngoèo và quanh co rắn rết, và sống giữa những bức tượng của những chàng trai trẻ mà nàng đã hóa đá, một con gà mái béo làm cố vấn trong một nhà xuất bản và đơn giản là nuốt chửng những bản thảo mà nó không thích, một thiên thần thất nghiệp bị cám dỗ bởi mại dâm, với nguy cơ bị tố cáo vì dụ dỗ giả dối, những con búp bê già bị nhốt trong một tủ lớn và trở thành nhà văn, những người tình tự giam mình trong phòng và ăn thịt lẫn nhau…

Những thách thức đối với lý trí, những tấm gương biến dạng khiến thực tại nhăn nhó, những cơn ác mộng kiểu Kafka, những ngụ ngôn siêu hình kiểu Borges, thế nhưng những câu chuyện của Wilcock có sự độc đáo

tuyệt đối của những tác phẩm gây bối rối làm thất bại mọi diễn giải. Được ban tặng chất hài của sự phi lý, chúng khiến tâm hồn không yên, bị khuấy động bởi một đợt sóng ngầm của những hình ảnh gieo rắc nỗi khiếp sợ.

Ánh sáng của Yvert

Những cuốn sách của Fabienne Yvert giống như những viên đá trời mà người ta tự hỏi chúng từ đâu tới. *Téloscopages* và *Cha bỏ đi, mẹ nói dối, bà qua đời*, được nhà xuất bản Attila phát hành, dường như thoát khỏi mọi định nghĩa. Đó là những tác phẩm không thể phân loại và càng kích thích hơn vì chúng tận dụng mọi thứ, tận dụng những mẩu gỗ vụn đó là những sự kiện nhỏ nhặt hàng ngày. Mà trên bề mặt, không có tham vọng nào khác ngoài việc kể lại chi tiết những gì khập khiễng, chênh vênh, chói tai, đến mức kỳ lạ khiến người đọc, khi đắm mình vào vũ trụ này, tâm trí hoàn toàn bị xáo trộn, Fabienne Yvert khơi gợi tiếng cười và biến chúng ta thành đồng lõa với những vụ đột nhập vào hiện thực của bà : ở đây bà làm lệch nghĩa của một thành ngữ, ở kia bà liệt kê một vài điều kỳ quặc, ở nơi khác bà vui đùa làm đảo lộn những xác tín của chúng ta. Cùng với bà, chúng ta bước vào một thế giới nơi ngôn từ có khả năng đặt lại vấn đề về những điểm mốc của chúng ta và, dù có sự giản dị gần như trẻ con, lại kéo chúng ta ra xa những lối mòn và những vùng đất quen thuộc để mời gọi chúng ta đến một cuộc hôn phối giữa sự lố bịch và khác thường.

Nằm giữa bài đồng dao và nhận định về một cuộc sống gia đình đang trôi dạt, *Cha bỏ đi, mẹ nói dối, bà qua đời* ám ảnh trở lại một cách ám ảnh những sự vô lý có khả năng giải trí cho cả những người đọc khó tính nhất. Với một sự hài hước tinh nghịch chỉ có thể sánh bằng với khuynh hướng bóp méo hiện thực của bà, tác giả trình bày với chúng ta trong ba bức tranh về người cha, người mẹ và người bà. Người cha sắp sửa cao chạy xa bay : «Tại sao cha muốn đi ? - Ông ấy muốn không gia đình, không nhà cửa, không công việc, không phiền toái, ông ấy muốn trở thành thợ đóng giày, nhà tài chính, chó sói và cừu non, mẹ Michel và bố Lustucru, kịch vui và Dallas, cò và cáo, voi Jumbo, những Cô nương lố bịch, Kẻ ghét đời, Don Juan, Người hà tiện và Tấm da lừa, ông ấy muốn trở nên nhỏ bé và tàn tật.» Người mẹ chẳng ra gì : «Bà ấy tự làm mình bệnh để nói với chúng tôi rằng chúng tôi làm bà ấy bệnh, bà ấy bị chàm để nói với chúng tôi rằng chúng tôi làm bà ấy nổi mụn, bà ấy rụng tóc để nói với chúng tôi rằng chúng tôi làm bà ấy hói, bà ấy để mọc râu để nói với chúng tôi rằng chúng tôi làm bà ấy phát điên, tôi ước gì có thể trả bà ấy lại để đổi lấy người khác.» Người bà đi chuyến đi lớn : «Bà chết rồi, bà đã từng sống. Bà đã tắt thở, b(a đã lỗi thời. Bà đang ở hạng mục cái chết, giảm giá. Bà đã bị cắt, bà ấy đã hết tiền. Bà đã được mang đi khi bà ấy đang

ngủ, bà ấy nằm trên giường. Bà đã trả lại linh hồn, bà ấy không thích nó nữa. Mémé đã nổ, bà ấy đã kiệt sức. Bà không còn nữa, bà ấy đã từng. Bà đã biến mất, người ta sẽ giấu bà ấy dưới đất. Bà ở trong tay Chúa, Ngài có vo tròn bà không ?»

Télésopages là những cuốn nhật ký hàng ngày nơi Fabienne Yvert, với tư cách là một người ghi chép tỉ mỉ, ghi lại những sự kiện xảy ra trong suốt những ngày tháng. Không ngừng, bà ấy ghi chép lại những gì bà ấy thấy, bà ấy có thể là cảnh sát hay người gác cổng, bà ấy nói. Bà ấy chép lại những cảm giác, bà ấy đưa ra các báo cáo về những tình huống thông thường hoặc đáng ngạc nhiên. Từ năm 1997 đến 2002, bà ấy đã lấp đầy một cái hộp bằng các phiếu ghi chép, đó là chiếc hộp thầy cô của bà, chiếc hộp kỳ diệu của bà, hộp đồ hộp của bà. Bà ấy đã gửi một số phiếu này cho những người đăng ký, mời họ chia sẻ với bà những khám phá và những bối rối của bà. Lần lượt gợi lại một cảnh đường phố và một bức tranh của Odilon Redon, một ông ngoại cứng rắn và một biên tập viên người Paris đến từ một hành tinh khác với bà, người từ xưa đến nay vẫn là một kẻ hoang dã chẳng hiểu gì về chuyện của những người văn minh, «những viên chức của công việc và thành công của họ», bà ấy đồng thời phác họa chân dung của những người lạ gặp đây đó, từ một nhân viên thu ngân tươi cười đến

một Sherlock Holmes của cơ khí, từ một ông già Noel đến cô bán bánh ở góc phố, từ một người hàng xóm bị xơ gan gặm nhấm đến một cô bán hàng khó tính.

Một cây tử đinh hương nở hoa, một món tráng miệng ngạt thở, mứt mâm xôi cần được cứu trong trường hợp hành tinh bị hủy diệt, các công thức nấu ăn, kỷ niệm về những đêm đọc sách dưới chăn với ánh đèn pin, như một thợ mỏ khai thác «những tháng-than» : tất cả đều là cái cớ để mơ mộng. Người lưu trữ tích trữ đồ dự trữ bằng cách lấy từ những thứ tầm thường nhất mà cuộc sống mang lại, bà ấy sở hữu ở mức độ cao nhất nghệ thuật làm nổi bật những chuyện vặt vãnh và đốt nóng trắng những thứ không đáng kể nhất.

Không chỉ đơn thuần là những cuốn sách tâm trạng, các tác phẩm của Fabienne Yvert, trong sự nhai đi nhai lại của chúng, là một thứ thi ca có hiệu ứng thực sự thôi miên. Một năng lượng dễ bay hơi xuyên qua những bức ảnh chớp nhoáng của bà, bà ấy là một người kể chuyện về hàng ngàn lẻ một thứ nhỏ nhặt tạo nên hạnh phúc cho những người đãi vàng đang tìm kiếm sự kỳ lạ.

Một trăm năm Andrea Zanzotto

Andrea Zanzotto lẽ ra đã tròn một trăm tuổi trong năm nay. Sinh năm 1921 ở Veneto, ông không ngừng than phiền về sự suy tàn của tiếng Ý và sự tan rã của vùng quê mình. Venise, peut-être (Venice, có lẽ) là một cuốn sách nên đọc về «Veneto đang biến mất», cũng như các *Tiểu luận phê bình* (José Corti), một bản kiểm kê các nhà văn Ý vĩ đại nhất, từ Pasolini đến Saba, không quên Ungaretti, nhưng bản kiểm kê này cũng chứa đựng những lời ngợi khen dành cho các nhà sáng tạo từ những chân trời khác (Michaux, Artaud, Leiris, Conrad).

Một trong những điều kỳ diệu được tiết lộ cho độc giả khi đắm mình vào vũ trụ của Zanzotto, đó là một cuộc đối thoại giữa các nhà thơ được liên kết bởi một số mối quan hệ thân tình : Zanzotto dịch *Những người nằm xuống* của Michel Deguy ; Eugenio Montale, trước Christian Prigent, đã tỏ lòng kính trọng Zanzotto. Montale kết thúc lời tri ân của mình bằng những lời nói về sự bất hòa bi thảm trong Zanzotto giữa linh hồn và tâm lý, và về những kẻ bắt chước mà nhà thơ của vùng Veneto kéo theo sau lưng, dù ông là một «bản gốc đích thực».

Đằng sau phong cảnh, xuất bản năm 1951, là tập thơ giúp Andrea Zanzotto khẳng định mình trên văn đàn Ý. Tiếp theo đó, trong số những tác phẩm khác, là *Vẻ đẹp* (1968), *Lễ Phục sinh* (1973), *Ngôn ngữ địa phương* (2006). Nhưng nhà thơ có nhiều tài năng, như chúng ta đã thấy, ông là một độc giả lớn và một nhà phê bình có con mắt sắc sảo, ông cũng đã cộng tác trong các bộ phim của Fellini. Ở Pháp, các bản dịch của Philippe Di Meo, do Maurice Nadeau xuất bản, đã có vai trò quyết định trong việc khám phá nhà thơ đa diện này.

Ngày nay, nhà xuất bản La Barque tiếp nối bằng cách tiết lộ tập thơ *Harkus cho một mùa này*, được dịch một cách tuyệt vời, như mọi khi, bởi Philippe Di Meo. Bám vào thứ mà Cocteau gọi là mỹ học của sự tối thiểu, Zanzotto không rơi vào việc làm giả các bài thơ Nhật Bản, ông tạo ra một thế giới được chi phối bởi sự súc tích, một thế giới như được dịch từ sự im lặng, gây xáo động và với một vẻ đẹp không có gì phô trương, nhưng ẩn chứa những «hạt giống của tưởng tượng».

Chính sự pha trộn giữa tính nghiêm túc và sự nhẹ nhàng này khiến vũ trụ của cái vô cùng nhỏ bé này trở nên sửng sốt đến vậy, giữa sự hùng vĩ và vẻ đẹp kín đáo, vẻ đẹp của một ngôn ngữ, sự chiến thắng của Ngôn từ. Mọi thứ ở Andrea Zanzotto đều ẩn náu trong những ranh

giới của cái gần như không có gì và cái không thể xác định. Nghệ thuật của ông không chỉ là nghệ thuật của một phù thủy ngôn từ, mà là của một nghệ sĩ mà niềm tin vào sáng tạo của mình vẫn nguyên vẹn, nhưng vẫn giữ được sự khiêm nhường cứu ông khỏi tính kiêu ngạo và ngạo mạn vốn rất phá hoại. Về điểm này, Montale hẳn đã nói, ông không bao giờ là một kẻ bắt chước, mà luôn là một người sáng tạo hành động đơn độc. Để định tính nghệ thuật của Zanzotto, Philippe Di Meo sử dụng một cách diễn đạt đặc biệt thích hợp, mà chính nhà thơ đã từng dùng : «Kéo sợi sương mù».

Mặc dù là một trong những ngọn hải đăng của thế kỷ XX, được các nghệ sĩ lớn nhất ca ngợi, Zanzotto đối với nhiều người vẫn là một nhà văn vừa bí hiểm vừa ít được biết đến. Tuy nhiên, hiếm có ai không thể thu nhặt mật ngọt từ những cuốn sách được trau chuốt và tinh tế của ông, cho dù đó là những bài thơ trong Idiome được dịch từ phương ngữ Treviso vùng cao hay những lời ngợi khen dành cho các nhà sáng tạo đến từ Ý hay nơi khác.

Zanzotto tỏ ra là một người hướng dẫn, ông đóng vai trò la bàn cho những kẻ hoài nghi đang tìm kiếm một lối đi đến thứ có thể làm dịu đi những dày vò của họ, ông là nền tảng để những kẻ không xương sống không có niềm tin dựa vào. Mặc dù có ít thiện cảm dành cho

ông từ những độc giả kháng cự lại thứ thơ bị coi là tối tăm của ông, ông là một nghệ sĩ có ảnh hưởng lớn giữa các nghệ sĩ khác, trong cuộc tìm kiếm thứ sương mù đó để lạc lối, tan biến và sống lại. Đọc ông hôm nay không phải là lạc lối trong những đỉnh cao không thể với tới cũng không phải là chơi đùa với sự kiêu ngạo của một tinh thần tinh hoa, mà là học cách đến gần nhất với một vẻ đẹp khiêm nhường, phản chiếu của những sáng tạo đa dạng từ chối sự đơn nghĩa và kêu gọi đến tất cả những gì có vẻ khập khiễng, mờ ảo, nhỏ bé, nói tóm lại là tất cả những gì thoát khỏi sự khoa trương và trang trọng học thuật.

Những bức tranh về Slovakia đương đại

Vào tháng 2 năm 2018, vụ ám sát Jan Kuciak, nhà báo điều tra mới hai mươi bảy tuổi, và vị hôn thê của anh đã làm rung chuyển đất nước và gây ra một sự bừng tỉnh lành mạnh ở người Slovakia. Kuciak đang điều tra các vụ gian lận trợ cấp của EU do các chính trị gia Slovakia cấu kết với băng đảng mafia Calabria tổ chức. Vụ giết người của anh, được một doanh nhân giàu có, người có các mối quan hệ rất có ảnh hưởng trong giới chính trị, đặt hàng, và sự phẫn nộ của người dân trước những câu chuyện tham nhũng, đã đưa hàng chục nghìn người Slovakia xuống đường. Trong số những người biểu tình này có một nữ luật sư theo chủ nghĩa tự do, Zuzana Čaputová, người mà một năm sau đó, và mặc dù đây là lần đầu tiên bà dấn thân vào lĩnh vực chính trị, đã trở thành nữ tổng thống đầu tiên trong lịch sử Slovakia, trong một cuộc bầu cử mà công dân đang tìm kiếm một người ngoài cuộc để cứu họ khỏi ứng viên được đảng cầm quyền ủng hộ, bị nghi ngờ tham nhũng hàng loạt.

Ba cuốn sách xuất bản gần đây cho phép, mà không hề khiến tác giả của chúng trở thành những người ghi chép biên niên về những biến động này, thực hiện một chuyến hành trình khác đến Slovakia, mà nhà văn được

tôn vinh nhất vẫn là Pavel Vilikovsky. Hai cuốn tiểu thuyết của Svetlana Žuchová và một tập thơ của Ivan Štrpka mang đến cho độc giả những góc nhìn mới cũng có giá trị vì những gì chúng tiết lộ về thời đại chúng ta. Dù khác biệt đến đâu, ba tác phẩm của hai nhà văn Slovakia được dịch ra đã nói lên nhiều điều về sự khốn cùng vật chất hay tinh thần của những kẻ không sống thoải mái.

Trong hai cuốn tiểu thuyết, *Những mảnh đời của ông M.* và *Những kẻ trộm và những nhân chứng*, Svetlana Žuchová kể lại, không chút thương xót, câu chuyện về cuộc sống thường nhật của Marisa. Giữa Vienna và Bratislava, cô trải nghiệm sự bấp bênh, thiếu thốn và thất bại trong tình yêu, làm việc chui và khó khăn trong việc hoàn toàn thuộc về một xã hội nơi ngay cả việc có một tài khoản ngân hàng cũng là một kỳ tích. Hai văn bản kể về mối quan hệ của người phụ nữ trẻ với người mẹ đang hấp hối của cô và với những người đàn ông mà người ta tự hỏi liệu họ có biết đến điều gì khác ngoài trộm cắp : sự tước đoạt của người phụ nữ trẻ là một khía cạnh của mối quan hệ tình yêu. Điều gây sửng sốt nhất trong hai cuốn tiểu thuyết là mô tả về việc chung sống, do nhu cầu kinh tế, của các nhân vật, bực bội vì phải xếp hàng trước phòng tắm mỗi sáng, phải lau người bằng khăn ướt mà những người khác không ngần ngại

sử dụng. Tất cả những chi tiết này không có ở đó để mang đến cho độc giả một cuốn tiểu thuyết hiện thực, mà để tạo ra một bầu không khí nơi mọi thứ đều rỉ rả sự thất bại, sự chung chạ, sự rủi ro, có thể dẫn đến sự lừa dối, trộm cắp.

Ivan Širpka, mà nhà xuất bản Castor Astral xuất bản *Một mảnh rừng (mang tính hiệp sĩ)*, trong một bản dịch tuyệt vời của Silvia Majerska, hẳn phải thấy trong các sách của Žuchová những cuốn tiểu thuyết tối giản mà ông ghét. Đúng là những bài thơ trong tập thơ của ông, mà một bài trong số đó mang dòng đề từ những lời của Paul Celan : «Tôi ném mọi thứ vào tay không ai cả», khiến ta đoán trước rằng chúng ta đang ở đây, đúng hơn, thuộc về phía vô hình, nơi Širpka trở thành kẻ do thám và sứ giả.

Nhà thơ, Ivan Širpka (sinh năm 1944) cũng là biên kịch cho truyền hình, người sáng lập một số tạp chí văn học, tiểu thuyết gia và, nhà xuất bản Pháp của ông cho chúng ta biết, người viết lời cho một tay chơi rock người Slovakia, Dezo Ursiny. «Hãy yêu tôi và cắn tôi», một bài thơ nói, giống như một cảnh dừng hình, một bài thơ khác mời lên tàu European Night Intercity Express. Một người lãng mạn Đức sẽ tự hỏi liệu ông ta nói hay ngôn ngữ nói thông qua ông ta. Còn Širpka, ông tự hỏi

theo một cách khác : «Cái gì mơ mộng trong chúng ta?» Toàn bộ tập thơ của ông không phải là đặt ra câu hỏi đó mà không đưa ra câu trả lời, nhưng để mọi thứ lơ lửng, như trong một nơi mờ ảo mà người ta tìm kiếm rốn của nó ? Từ bài thơ này đến bài thơ khác, Širpka quan sát, rình mò : «Những tấm gương hờn dỗi. Những tầm nhìn sống động. «Hãy làm cho tôi toát mồ hôi / nóng và một cái nhìn vắng mặt», thì thầm với nhau để nghe rõ hơn. / Ai muốn hi sinh vì ai, / Và ai muốn giết ai ? Ai đang trốn ?»

Cái «tôi» và «trò chơi» không bao giờ kết thúc, ông nói ngoài lề một trang. Thơ của Širpka không phải là thơ chơi đùa với một cái «tôi» đắc thắng. Ngược lại : ««Tôi» đang rơi tự do trong làn sóng há hốc của ban ngày.» Phải thoát khỏi hình ảnh của mình. Cái «tôi», trong thơ Ivan Širpka, không ầm ĩ. Tất cả, như trong một số bài thơ của Paul Celan, là một sự ca ngợi khoảng cách xa, trong không gian và thời gian.

MỤC LỤC

Lời Tựa	5
Agualusa, cuộc cách mạng mộng mơ	23
Ngàn lẻ một kỳ quan	27
Lenin không cần hương trầm	30
Những đứa trẻ của than hồng	35
Nỗi đau của nàng đến từ xa hơn	38
Cuộc cách mạng khác của Iouri Annenkov	44
Tash Aw, kẻ xa lạ từ Kuala Lumpur	51
Thành phố gần như không còn tồn tại	55
Vinh quang và bất hạnh của một dandy	60
Lãnh chúa Lo Âu	64
Hủy diệt, họ nói thế	67
Mặt khuất của Lịch sử	74
Thế giới bên kia của Bodor	79
Bonaviri ở xứ sở thần tiên	84
Borges và kẻ khác	90
Prague chống lại tinh thần nghiêm túc	94
Bernardo Carvalho, bạo lực và đam mê	101
Sự biến hình của Don Quixote	105
Varlam Shalamov, sức mạnh của kháng cự	108
Chaucer vô song	114
Claudel giữa sự cân đo và sự vô độ	118
Paul Claudel đối mặt với sự sụp đổ	125

Conrad, cuộc tìm kiếm từ cuối cùng 128
Conrad, người canh gác 131
Albert Cossey, nghệ thuật của sự không làm gì 134
Arthur Cravan, nghệ thuật của scandal 140
Những cuộc đời bé mọn 144
Những mơ hồ của Robinson Crusoe 146
Didi-Huberman, kẻ suy tưởng cụ thể 152
Những bức điện tín của đêm 157
Vinh quang của kẻ không chính thống 161
Tiểu thuyết của một kẻ phản bội, Sender gã hề 164
Chelderode kẻ phù thủy 168
Louis Guilloux, nỗi cô đơn của kẻ ngoài cuộc 171
Pierre Guyotat và thể xác nhục cảm của lời nói 175
Một hợp xướng của những kẻ không tiếng nói 183
Hành trình Hamsun 188
Marlen Haushofer hay sân khấu nhân loại 194
Con mắt bị lừa dối 198
Hrabal, như một dòng chảy cuồn cuộn 202
Hugo và tiểu thuyết đen 206
Hồi ức về Tử thư Tây Tạng 210
Münchhausen khác 214
Những kẻ canh chừng Đêm Tận Thế 217
Cuộc đào thoát đẹp đẽ 223
Những cư dân của màn đêm 226
Bí ẩn của nguồn gốc 231

Nghệ thuật rực rỡ của Lídia Jorge 244
Được dịch từ sự im lặng 248
Như anh muốn em 251
Màu trắng của tang tóc và đế chế
của các giác quan 256
Danilo Kiš, sự nghi ngờ và tính châm biếm 259
Những kẻ ra đi tội nghiệp 266
Những nữ chiến binh của Eka Kurniawan 271
Peter Kurzeck, một ngôn ngữ riêng 275
Những bài học trong bóng tối 279
Sinclair Lewis ở Zenith 282
Nghệ thuật ra khơi 285
Một nhà văn Slovenia của Áo 292
Một cuốn tiểu thuyết được hình thành như thế nào 295
Mặt trái của Indonesia 298
«Kẻ bất hiếu của chủ nghĩa hiện thực» 302
Jack London trong những vùng thấp kém 309
Citizen Kane ở Trieste 311
Hành trình Melville 317
Thời thanh xuân ở Krakow 323
Mrozek nhà châm biếm 326
Một câu chuyện đời dưới thời Ceausescu 329
Edna O'Brien trong bóng tối 334
Lối Viết Thảm Họa 338
Những Huyền Bí Estonia 341

Giovanni Orelli, Người Ticino
Giữa Các Ngôn Ngữ 345
Những Kẻ Lang Thang Của Boris Pahor 348
Jean Paulhan, thiên hướng nghịch lý 352
Trong khi chờ đợi đội quân vô hình 358
Georges Perros, tội bỏ trốn 363
Cuốn sách của tiếng cười và nỗi kinh hoàng 368
Sự xa hoa tối tăm của việc sống 374
Những nỗi kinh hoàng huyền bí 379
Sự điên rồ John Cowper Powys 382
Sự kinh ngạc của Dolores Prato 386
Leïb rochman, tồn tại và viết 391
Bằng Xương Thịt Và Dung Nham 397
Bản năng sống 401
Hành trình Marcel Schwob 404
Vòng tay của những bóng ma 410
Alan Sillitoe kẻ phẫn nộ 415
Niềm kiêu hãnh của các hội chợ 419
Một doanh nghiệp gây bất ổn 423
Mathieu Terence, nhật ký một trái tim khô cằn 429
Sự biến mất của một kẻ gây rối 433
Pramoedya Ananta Toer chống lại sự áp bức 438
Tolstoy trẻ tuổi 444
Leon và Sophie Tolstoy 447
Miguel Torga, cuồng nộ và huyền bí 454

Federigo Tozzi, giấc mơ về cuốn sách tự do 462
Federigo Tozzi, tồn tại qua việc đọc 467
Điệu blues của Vian 472
Xu hướng Boris Vian 474
Pavel Vilikovsky, kẻ quấy rối thế giới 479
Những hòn đảo kháng cự của Elio Vittorini 483
Một thảm họa lộng lẫy 489
Ánh sáng của Walser 493
Những bí mật của Dina 496
Cuốn sách của những cuộc nổi dậy
của Peter Weiss 500
Khúc nhạc tử thần 507
Thiên thần của sự kỳ quái 510
Ánh sáng của Yvert 513
Một trăm năm Andrea Zanzotto 517
Những bức tranh về Slovakia đương đại 521

Đội quân vô hình

Người ta biết đến nhà văn Linda Lé, một tiểu thuyết gia và nhà tiểu luận được báo chí ca ngợi, được giới xuất bản đón nhận, được các hội đồng giám khảo trao tặng giải thưởng, và được công chúng tôn vinh. Tài năng lớn lao và khác biệt của bà đã khiến các tác phẩm vừa kín đáo vừa mạnh mẽ của bà vượt qua mọi thử thách của thời gian.

Ít người biết rằng Linda Lé còn là một độc giả say mê, một nhà phê bình xuất sắc và một người khơi dậy kỳ diệu tình yêu đối với văn bản. Đồng thời cũng là người đề cao sự nghiêm ngặt của ngôn ngữ, sự khổ luyện của việc viết lách, và nghề nghiệp văn chương.

Bằng việc giới thiệu cho chúng ta những tác giả mà bà lựa chọn thông qua các bài điểm sách khác nhau mà bà đã thực hiện, bao gồm những bài được tập hợp ở đây lần đầu tiên, Linda Lé, vốn kín đáo, đã hé lộ một chút về chính mình như trong một tấm gương. Nhưng tấm gương mà đến lượt mình, bà đưa cho chúng ta, chính là sự học hỏi, theo bước bà, về việc đọc như một trải nghiệm tồn sinh.

Một tuyển tập, theo cách riêng của nó, nói lên rằng sự sống chiến thắng cái chết.

Sinh năm 1963 tại Đà Lạt, đến Pháp từ Việt Nam năm 1977, qua đời tại Paris năm 2022, Linda Lé xuất bản cuốn sách đầu tiên vào năm 1986. Sự nghiệp của bà, với sự tiếp nối của các tiểu thuyết, truyện ngắn và tiểu luận, bao gồm gần ba mươi tác phẩm đã được dịch ra nhiều thứ tiếng, mang về cho bà Giải thưởng Ơn gọi, Giải thưởng Phục hưng, Giải thưởng Fénéon, Giải thưởng Wepter, Học bổng Cioran, Giải thưởng Renaudot cho sách bỏ túi và Giải thưởng Hoàng tử Pierre của Monaco. Năm 2021, bà đã vinh dự lớn cho Nhà xuất bản Cerf khi xuất bản, trong bộ sưu tập «Bảy tội lỗi đáng kể», tác phẩm «Mọi sự phẫn nộ của thế giới».