

HIỆN TƯỢNG KỊCH MỚI CHÂU ÂU GIAO THỜI THẾ KỶ XIX-XX VÀ SÁNG TÁC CỦA H. IBSEN

ĐÀO TUẤN ANH*

Tóm tắt: Trong lịch sử nghệ thuật hiện đại, khái niệm “kịch mới” ám chỉ những thay đổi cơ bản trên sân khấu kịch châu Âu giao thời thế kỉ XIX-XX (những năm 1870-1920). Đây là giai đoạn bùng nổ sự phát triển của khoa học tự nhiên và xã hội - nhân văn, sự mở rộng mạnh mẽ chân trời tri thức hiện đại, những khám phá mới về sinh học, y học và tâm lý học, văn hóa xã hội và nghệ thuật. Chủ nghĩa hiện thực trong sáng tác văn học và các loại hình nghệ thuật khác đạt được nhiều thành tựu trong suốt thế kỉ XIX đã bước sang thời kì phát triển mới theo hai hướng: chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa hiện thực mới “hậu kinh điển”. Chủ nghĩa lãng mạn khởi từ chủ nghĩa tình cảm, trải một chặng đường dài, vào thời điểm này dần trở thành nền tảng cho sự hình thành và phát triển của chủ nghĩa hiện đại (modernism) với nhiều trường phái sáng tác khác nhau đưa ra những tuyên ngôn sáng tác riêng của mình, đặc biệt là chủ nghĩa ấn tượng và tượng trưng. Chính môi trường văn hóa biến đổi đa dạng và đầy áp sự đổi mới sáng tạo này đã tạo bước nhảy vọt về chất của nền kịch châu Âu. Kịch mới hình thành và phát triển, “đẻ nhánh”, có sức lan tỏa và ảnh hưởng mạnh mẽ tới nền kịch thế giới thế kỉ XX. Trong đội ngũ hùng hậu các tác gia xuất sắc thuộc dòng kịch mới châu Âu, H. Ibsen nổi bật lên như một đại diện sáng giá nhất.

Từ khóa: kịch mới, châu Âu, chủ nghĩa, trường phái

Abstract: In the history of modern art, the concept of "new drama" refers to fundamental changes on the European stage at the end of the 19th century and beginning of the 20th century (1870s-1920s). This is a period of explosive development of natural, social, and humanity sciences, of strong expansion of the horizon of modern knowledge, and of new discoveries in biology, medicine, psychology, culture, and art. Realism in literary creation and other forms of art, which had a lot of achievements during the 19th century, entered a new period of development in two directions: naturalism and new "post-classical" realism. Romanticism, with its origins from sentimentalism, had gone a long way, and at this time gradually became the foundation for the formation and development of modernism, with many different schools of composition, with their own creative manifestos, especially impressionism and symbolism. It is this diverse and changing cultural environment, full of creative innovation, that has created a leap in the quality of European theater. New drama was formed and developed, "branching out", and had a pervasive and strong influence on world theater in the 20th century. Among the strong team of excellent writers of European new drama, H. Ibsen is one the most noteworthy names.

Keywords: new drama, European, ideology, school



Bên cạnh khả năng hấp thu những ảnh hưởng từ các hiện tượng nghệ thuật, các trường phái và những phong cách sáng tác khác nhau nở rộ ở thời kì này, kịch mới, vào thời điểm ra đời, được xác định chủ yếu là loại *kịch tâm lý xã hội*, hướng tới *chủ nghĩa tự nhiên* trong văn xuôi và những tranh luận, bàn cãi trên sân khấu về các vấn đề mỹ-triết, văn hóa, đạo đức xã hội cấp thiết. Điều này xuất phát từ chỗ trường phái tự nhiên cho phép các nhà viết kịch trong các tác phẩm nghệ thuật áp sát cuộc sống đương đại, bộc lộ một cách thuận lợi mối quan hệ giữa con người và môi trường sống của anh ta. Khung cảnh ước lệ và lãng mạn mờ hồ trong các vở kịch nửa đầu thế kỷ XIX dần được thay thế bằng sự tái hiện chính xác những điều kiện đời thường và hoàn cảnh lịch sử cụ thể trên sân khấu. Việc tập trung vào sự *giống như thật* dẫn đến việc khi thực hiện vai diễn, diễn viên không chỉ đơn thuần nắm vững một số kỹ thuật thuyết phục về mặt tâm lý, hình thể để truyền tải những trải nghiệm cảm xúc của nhân vật mà còn phải *nhập vai* vào nhân vật một cách đặc biệt, tức là mang đến cho khán giả một hình ảnh in đậm dấu ấn đặc trưng của thời đại, của thời điểm và *môi trường* mà nhân vật này lớn lên và trưởng thành theo ý đồ tác giả. Điều này chi phối đến cách diễn viên di chuyển, đối thoại trên sân khấu, cách thiết kế bối cảnh.

Quan niệm về sự thống nhất của các quá trình tâm - sinh lý của con người quy định một hình mẫu vai diễn, không chỉ đơn giản là kết quả của cốt truyện hành động do nhà viết kịch tạo ra, mà còn là kết quả của việc dàn dựng sân khấu, giải pháp *mise en scene*, bối cảnh, trang phục, nhạc đệm, ánh sáng sân khấu, v.v... Chính vì vậy, vai trò của đạo diễn giai đoạn này trở nên đặc biệt quan trọng đối với nhà hát kịch mới. Nếu trước đây, đạo diễn chỉ là trợ lý cho nhà viết kịch, thì giờ đây, anh ta đã trở thành đồng tác giả thực sự của vở kịch. Các nhà viết kịch lúc đầu đã không chấp nhận tình trạng này,

và một thời gian dài đã cố gắng điều chỉnh các chức năng đạo diễn cho phù hợp với mình, bổ sung văn bản vở kịch bằng các hướng dẫn sân khấu chi tiết, mô tả tỉ mỉ cả khu vực sân khấu và cấu trúc của sân khấu: *mise en scene* (Ibsen), ngoại hình của các nhân vật (Hauptmann), nguồn gốc, quá trình giáo dục, học vấn, thói quen và những nét tính cách của họ (Shaw)... Tuy nhiên, chính những đạo diễn xuất sắc đã góp phần không nhỏ trong việc biến kịch mới trở thành sự kiện lớn lao trong đời sống sân khấu đương đại: Andre Antoine (Nhà hát Tự do Paris), Otto Brahm (Sân khấu Tự do, Nhà hát Deutsches), K. S. Stanislavsky (Nhà hát Nghệ thuật Moskva) và tạo dựng loại hình *sân khấu đạo diễn* đóng vai trò người diễn giải vở kịch và là cầu nối quan trọng giữa vở diễn và sự tiếp nhận của khán giả⁽¹⁾. (Chúng tôi sẽ bàn về đề tài thú vị này trong một bài viết khác).

Tuy nhiên, cần lưu ý rằng, trong quá trình hình thành và phát triển, kịch mới không hấp thu thụ động những gì tiếp nhận ở các trào lưu, trường phái nghệ thuật khác, mà có chọn lọc, sửa đổi để phù hợp với đặc trưng kịch – sân khấu và ý đồ nghệ thuật của từng tác giả. Chính vì thế, bất chấp tầm quan trọng của chủ nghĩa tự nhiên nêu phía trên, kịch mới đã thể hiện tinh thần khắc phục nguyên tắc cốt lõi của nó – thuyết *quyết định luận* bên ngoài và bên trong (môi trường sống quyết định tính cách con người; sức mạnh chi phối của di truyền đối với số phận của nó... Chúng tôi sẽ đề cập tới vấn đề này khi phân tích vở kịch *Brand* của H. Ibsen ở phía dưới, trong đó, ông đối lập ý chí tự do của con người với môi trường, hoàn cảnh vật chất cũng như tinh thần).

Cũng theo chiều hướng này là thái độ phê phán của kịch mới đối với dòng kịch tình cảm lãng mạn có tầm ảnh hưởng trong suốt thế kỷ XIX, bởi tính cách điệu theo thị hiếu tư sản, tính thẩm mỹ của cái gọi là kịch *diễn hay* - một

(1). Игурьев А.А. (2014), tr. 132

cách nói diễn cợt tính giải trí hời hợt của nó. So với các tiết mục *du dương* của sân khấu Pháp giữa thế kỷ XIX, kịch mới không chỉ mang tính thời sự, phát hiện những loại hình xã hội mới, mà còn đề cao tính kịch - sự tồn tại của con người. Thay vì mua vui bằng những tiếng cười dễ dãi của kịch – tạp kỹ, hay những giọt nước mắt của loại kịch tình cảm, là những tư tưởng triết học và đạo đức trong những tranh luận về những vấn đề cấp thiết của đời đại.

Tinh thần *tiếp nhận* có phê phán này còn thể hiện khá rõ trong thái độ đối với *kịch truyền thống*, ở đây được hiểu như là kịch sáng tác theo các nguyên tắc thi pháp của Aristotel và kịch Shakespeare. Trong bài viết nổi tiếng *Tinh túy của chủ nghĩa Ibsen* (1891), được coi là tuyên ngôn nghệ thuật của Bernard Shaw, ông viết: “Trước đây, cái gọi là *kịch hay* là kịch đưa ra cho khán giả, màn đầu tiên - sự trình bày, màn thứ hai - xung đột, màn thứ ba - giải quyết xung đột. Bây giờ kịch mới đưa ra sự trình bày, xung đột và *thảo luận*. Chính cuộc thảo luận đóng vai trò là bài kiểm tra đối với nhà viết kịch (...). Trong các vở kịch mới, xung đột kịch tính được xây dựng không phải xung quanh những khuynh hướng thô tục, lòng tham hay sự rộng lượng, sự oán giận và tham vọng của con người, những hiểu lầm, tai họa và mọi thứ khác, không có khả năng làm nảy sinh các vấn đề đạo đức, mà chính là xung quanh những *xung đột của các lý tưởng khác nhau*.”⁽²⁾ Đặc điểm chính của kịch mới, theo Shaw, nó dứt khoát chuyển sang cuộc sống hiện đại và bắt đầu bàn thảo về *các vấn đề, nhân vật và hành động có ý nghĩa trực tiếp đối với chính khán giả*. Theo ông, Ibsen đã đặt nền móng cho *kịch mới* và đối với khán giả hiện đại, Ibsen còn quan trọng hơn Shakespeare vĩ đại: “Shakespeare đã đưa chúng ta lên sân khấu, nhưng trong những hoàn cảnh xa lạ với chúng ta... Ibsen đáp ứng một nhu cầu

(2). Бернад Шюу (1891), tr. 109

mà Shakespeare chưa thỏa mãn - ông đại diện cho chúng ta, nhưng trong hoàn cảnh của chính chúng ta”⁽³⁾.

Nhấn mạnh yếu tố *tự nhiên*, giống như những gì đang diễn ra trong cuộc sống hiện tại, sân khấu kịch mới cũng có những điều chỉnh khi tiếp nhận cái gọi là *bức tường thứ tư*, một khái niệm thẩm mỹ sân khấu được các nhà viết kịch thế kỷ XVII và XVIII (Moliere, D. Diderot) phát triển. Đây là một bức tường tượng tượng ngăn cách sân khấu với khán phòng - vì sân khấu có thể tương tác với khán giả theo nhiều cách khác nhau, nên mức độ *thấm* của *bức tường thứ tư* thay đổi theo các thời đại khác nhau của lịch sử sân khấu. Ở sân khấu theo chủ nghĩa tự nhiên, bức tường này trở nên hoàn toàn không thể xuyên thủng. Nguyên tắc *giống như cuộc sống* được kịch mới tuân thủ ở giai đoạn phát triển ban đầu của nó ngụ ý cuộc sống trên sân khấu diễn ra hoàn toàn độc lập với sự hiện diện của những người quan sát bên ngoài chỉ cách đó vài mét. Các nhà viết kịch và đạo diễn đã tìm kiếm sự tự nhiên như vậy trong cách diễn *như thật* của các diễn viên trên sân khấu, khiến du khách đến nhà hát kịch dường như được thưởng thức một cảnh tượng có thể so sánh với việc nhìn trộm qua lỗ khóa những gì diễn ra bên trong mà người trong cuộc không hay biết. Theo ý đồ của họ, *cuộc sống* đằng sau một *bức tường* trông rỗng như vậy phải giống một tác phẩm nghệ thuật, nơi mọi thứ đều được tái hiện dựa trên sự phát triển khéo léo của cốt truyện. Vì vậy, các nhà viết kịch buộc phải nắm vững kỹ thuật bố cục: cách trình bày, cao trào và kết thúc truyền thống, hành động kịch phải được nguy trang thành những cái diễn ra hàng ngày, không được phương hại tới ảo tưởng *giống như thật*. Điều này lí giải tại sao trên sân khấu kịch mới theo chủ nghĩa tự nhiên, đối thoại lại chiếm ưu thế hơn hành động, và xung đột bên ngoài của nhân vật thường bị đẩy xuống hàng thứ hai, nhường chỗ cho xung đột bên trong - xung đột về tư tưởng.

(3). Бернад Шюу (1891), tr. 111

Trong việc xây dựng cốt truyện, cái gọi là *kỹ thuật phân tích hồi cố* đóng một vai trò đặc biệt, bao gồm việc đưa thông tin hành động vào sân khấu về các sự kiện xảy ra với các nhân vật trước khi nó được bắt đầu. Nếu trong các vở kịch truyền thống thuộc loại này, những câu chuyện mang tính *hồi cố* thường chỉ được tìm thấy trong phần trình bày của vở kịch nhằm giới thiệu với khán giả về những sự kiện từng diễn ra với các nhân vật, thì ở kịch mới luôn có một bí mật nào đó thuộc đời sống riêng tư tiếp tục duy trì tâm lý căng thẳng của vở kịch, cho đến khi nó được bộc lộ⁽⁴⁾. Ibsen trưởng thành đặc biệt nhờ kỹ thuật nổi tiếng này.

Kịch mới tiếp thu có điều chỉnh những điểm nổi trội về nội dung cũng như hình thức của các trường phái, khuynh hướng kịch khác nhau, chủ yếu nhằm phục vụ cho cách thức tiếp cận thời hiện đại với những yêu cầu nghiêm túc nhất về đạo đức và tư tưởng, mô tả hiện trạng của nó và nhân danh nó đặt ra những nhiệm vụ mà xã hội phải đối mặt. Trong các vở kịch của Ibsen, Shaw, Hauptmann Strindberg và nhiều tác gia kịch mới khác, các thể chế xã hội cụ thể và đạo đức được chấp nhận chung, đều là đối tượng bị phê phán, chỉ trích. Kịch mới đặt ra cho mình nhiệm vụ nghiên cứu chặt chẽ, sâu sắc và *khách quan* hiện thực hiện đại, khả năng trả lời câu hỏi về nguyên nhân dẫn đến sự không hoàn hảo của thế giới và con người. Chính vì thế, trong loại kịch này, nảy sinh loại hình xung đột khác – xung đột bên trong – xung đột giữa những tư tưởng và lí tưởng khác nhau và loại xung đột này thường diễn ra trong những cuộc thảo luận, tranh cãi trên sân khấu, do vậy kịch mới còn được gọi là kịch *phân tích*.

Xung đột tư tưởng diễn ra trong nội tâm nhân vật là cuộc xung đột gay gắt về đạo đức và triết học giữa *dối trá* và *sự thật*, tồn tại và ý thức, suy nghĩ và hành động, được hiện thực hóa dưới hình thức kịch đời thường, kịch tâm lý và càng về sau

càng mang đậm các yếu tố của chủ nghĩa tượng trưng trong nghệ thuật. *Sống không dối trá*, vì sự hiểu biết bản thân và vì sự đổi mới của bi kịch – đó là lời kêu gọi trong những vở kịch của kịch gia Pháp E. Brillet, của G. Hauptmann (Đức), G. Sudermann, J. Schlaf, F. Wedekind (Áo), B. Bjornson và K. Hamsun (Na Uy), A. Strindberg (Thụy Điển), B. Shaw (Anh), X. Benavente y Martinez (Tây Ban Nha) J. M. Singh (Ireland), L. Tolstoy (chủ yếu là tác giả vở kịch *Sức mạnh của bóng tối*) và A.P. Chekhov (Nga) ...

Trong đội ngũ hùng hậu các tác gia xuất sắc thuộc dòng kịch mới châu Âu nêu trên, H. Ibsen nổi bật lên như một đại diện sáng giá nhất. Ông là nhà cải cách vĩ đại của sân khấu châu Âu, thế kỷ XIX - người đã xây dựng câu nói từ kịch nghệ kiểu Schiller đến *kịch phân tích*, đồng thời ông còn được người đương thời tôn vinh là *chiến binh*, với tư cách một nhà yêu nước mang khát vọng thống nhất khu vực Scandinavia, bác bỏ đức tin thụ động, như một kiểu *quyết định luận* của cơ đốc giáo truyền thống, kịch liệt phê phán chủ nghĩa duy tâm và sự hướng tới chủ nghĩa cá nhân triệt để. Đó chính là lí do nhiều nhà nghiên cứu so sánh ông với F. Nietzsche.

Nghiên cứu sự nghiệp của nhà viết kịch vĩ đại người Na Uy, không thể không nhận thấy phạm vi tìm kiếm nghệ thuật của Ibsen thật sự đa dạng.

Henrik Ibsen (1828-1906) sinh ra trong một gia đình thương gia bị phá sản. Ông đến với văn chương từ rất sớm, năm mười lăm tuổi bắt đầu làm thơ và hoàn thành tác phẩm kịch thơ đầu tiên mang tinh thần lãng mạn - *Catilina* (1849) khi mới hai mươi tuổi. Mặc dù *Catilina* không mang lại thành công cho Ibsen, nhưng tác giả trẻ, sau khi chuyển đến Christiania (từ năm 1925 - Oslo), đã quyết định chắc chắn gắn kết tương lai của mình với nhà hát kịch. Thời kỳ đầu Ibsen sáng tác những vở kịch lãng mạn ca ngợi quá khứ hào hùng của dân tộc, như *Gò đất anh hùng* (*The Heroic Mound*, 1850). Niềm

(4). Меркулова М.Г. (2005), tr. 98



Henrik Ibsen (1828 – 1906)

đam mê chất liệu anh hùng ca thời cổ đại gắn với việc Ibsen từng là nhà viết kịch và giám đốc nghệ thuật của nhà hát quốc gia đầu tiên của Na Uy ở Bergen (từ năm 1852 đến năm 1857), nơi ông nhận thấy chất liệu *sagas* cổ của Iceland (*sử thi* hoặc *huyền thoại*) và các bản *ballad* dân gian Na Uy có thể thay thế các vở kịch *salon* của Pháp trên sân khấu Na Uy lúc đó. Tuy nhiên, ngay cả khi đó Ibsen vẫn quan tâm đến người sống hơn là những anh hùng thời cổ đại được lý tưởng hóa. Trong đề tựa cho vở *Những chiến binh ở Helgeland* (1857) ông nói về ý tưởng của mình là mô tả cuộc sống thời Trung cổ, chứ không phải thế giới *sagas*⁽⁵⁾. Trở về Christiania, Ibsen làm việc tại Nhà hát Na Uy một thời gian, và viết hai vở kịch *Hài kịch tình yêu* (*The Comedy of Love*, 1862) và *Cuộc tranh giành ngai vàng* (*The Struggle for the Throne*, 1863) cho nhà hát này. Nhưng đây cũng là lúc ông kết thúc sự nghiệp đạo diễn và viết kịch, làm việc trực tiếp cho nhà hát của mình. Vào những năm 1850, Ibsen không chỉ nổi tiếng là một người

(5). Минский Николай Масимович (2018), tr. 78

yêu nước nhiệt thành, mà còn là người ủng hộ hết mình cho phong trào xuyên Scandinavia. Ông viết thơ và làm báo về các chủ đề chính trị, kêu gọi đấu tranh chống đế quốc Anh và Phổ. Sự thờ ơ của Thụy Điển và Na Uy đối với thất bại của Đan Mạch trước quân Phổ và đế quốc Áo - Hung cho thấy những hy vọng lãng mạn của Ibsen về việc thống nhất Scandinavia đã chấm dứt. Cùng với nó là sự chấm dứt thời kỳ sáng tạo lãng mạn của ông. Năm 1864, nhà viết kịch nhận được học bổng từ quốc hội Na Uy, cho phép ông làm việc ở nước ngoài - chủ yếu ở Italia và Đức (đây thực chất là một hình thức buộc ông phải rời khỏi Na Uy). Chỉ đến năm 1891, Ibsen mới trở về quê hương để định cư lâu dài. Thời kì sống ở Italia và Đức là thời kì bản lề trong sáng tác của Ibsen. Sự tiếp xúc trực tiếp, sâu rộng với nền triết học và những đổi mới đáng kinh ngạc của nền kịch châu Âu đã trở thành nền tảng vững chắc giúp ông, bằng những tác phẩm kịch xuất sắc và độc đáo của mình, từng bước thực hiện vai trò tiên phong trong việc tạo dựng nền kịch mới với những nguyên tắc tư tưởng và hệ thống thi pháp vừa thống nhất, vừa phong phú đa dạng.

Đây là thời kì sáng tác chín muồi của Ibsen, với một lượng đồ sộ các vở kịch tiêu biểu ra đời như *Brand* (1865), *Peer Gynt* (1867), *Caesar và người Galilê* (1873) – vở kịch thơ cuối cùng của ông, *Nhà búp bê* (*A Doll's House*, 1879), *Kẻ thù của nhân dân* (*En Folkefiende*, 1883), *Con vịt hoang dã* (*The Wild Duck*, 1884), *Rosmersholm* (1886), *Hedda Habler* (1890), *Người xây dựng Solness* (*The Builder Solness*, 1892) và *Khi chúng ta - những người chết tỉnh giấc* (1899) – vở kịch cuối cùng được cho là di chúc nghệ thuật của Ibsen, cho thấy trường sáng tác của Ibsen thật sự rộng lớn, từ những vở kịch thơ lãng mạn tới những vở theo chủ nghĩa tự nhiên và hậu tự nhiên đan xen những yếu tố của nghệ thuật tượng trưng chủ nghĩa. Đề tài các vở kịch của ông cũng cực kì phong phú, song khái

quát lại có thể chia làm 3 tuyến chính dựa theo tính chất và loại hình xung đột kịch. Tuyến thứ nhất, kịch phê phán xã hội và xung đột chính trong đó là giữa hai khuynh hướng hiện thực và duy tâm chủ nghĩa, giữa các luồng tư tưởng của thời đại về các vấn đề đạo đức, thể chế xã hội, vai trò và số phận của con người cá nhân trong xã hội đang chứng kiến sự tan rã của những mối quan hệ truyền thống, những đơn vị cấu thành của nó. Ở những vở kịch này Ibsen xé bỏ mặt nạ dối trá bằng những cách khác nhau, chống lại những nguyên tắc đạo đức hủ lậu được thừa nhận chung và đề xuất những cải cách xã hội. Tuyến thứ hai, xung đột giữa tự do và tôn giáo, giữa ý chí của con người với quyết định luận luận hoàn cảnh. Tuyến thứ ba, xung đột giữa cuộc sống và sáng tạo nghệ thuật. Đương nhiên những hình thái xung đột này được *phân bố* một cách *tự nhiên*, có những vở kịch bao gồm hai, thậm chí cả ba tuyến xung đột nêu trên (chẳng hạn như vở *Brand*).

Từ những tuyến xung đột này, nổi bật lên chân dung của những *anh hùng thời đại* – nhân vật chính của các vở kịch, truyền những tín hiệu về những thay đổi trên mọi phương diện của xã hội châu Âu buổi giao thời thế kỉ. Dưới đây, chúng tôi phân tích tác phẩm *Brand* để làm rõ những nhận định nêu trên.

Danh tiếng ở châu Âu đến với Ibsen nhờ vở kịch thơ *Brand*. Vở kịch này được viết ở Rome, mang ý nghĩa đạo đức - tôn giáo - triết học đa tầng bậc và rất phức tạp. Chính vì vậy, việc phân tích, đánh giá tác phẩm và hình tượng nhân vật trung tâm của nó là một nhiệm vụ khó khăn. Từ khi ra đời đến nay, vở kịch nhận được nhiều đánh giá khác nhau, thậm chí rất khác nhau. Một số người nhìn thấy ở nhân vật Brand một người theo chủ nghĩa khắc kỉ, một kẻ cuồng tín. Số khác - một nhà tiên tri mù mịt đầy cảm hứng. Cũng không ít người xem Brand là một người theo chủ nghĩa cá nhân cực đoan, một nhà cách mạng, một nhà cải cách xã

hội, một người theo chủ nghĩa vô chính phủ triệt để. Còn các nhà hiện đại chủ nghĩa coi Brand là nghệ sĩ *tự sáng tạo bản thân* – một vị *Chúa thứ hai*, đặt cho mình nhiệm vụ tối cao xây dựng mô hình thực tại mới và cải tạo nhân loại đã bị suy đồi toàn diện v.v...⁽⁶⁾ Rõ ràng, Brand được nhìn qua các lăng kính thế giới quan khác nhau, ở vào những thời điểm lịch sử khác nhau và cho đến giờ vẫn chưa có tiếng nói cuối cùng về nhân vật này. Trong bài viết, chúng tôi tiếp cận Brand từ những vấn đề đạo đức, dưới ánh sáng tôn giáo và triết học, trả lời câu hỏi: Brand là ai trong số những *phiên bản* “*Brand*” nêu phía trên, hoặc nhân vật này có những nét tính cách gì của những *phiên bản* đó? Đó là một nhân vật của tôn giáo hay nhân vật của bi kịch thời hiện đại?

Vì *Brand* chưa được dịch sang tiếng Việt nên cùng lúc, chúng tôi vừa phải trình bày cốt truyện bên ngoài, vừa phân tích thế giới quan của nhân vật, dựa trên những nền tảng triết học có ảnh hưởng sâu sắc tới Ibsen, để từ đó đưa ra một số đánh giá chung về nhân vật và tác phẩm. Bấy nhiêu điều gói trong phạm vi bài viết nhỏ này, nên chúng tôi cố gắng để có thể đưa ra những nhận định khái quát nhất, cố không làm phương hại đến việc trình bày cô đọng quá trình *hiện thực hóa* những đặc điểm thi pháp kịch mới nói chung, cũng như thi pháp kịch Ibsen nói riêng.

Ibsen bắt đầu thực hiện cốt truyện của *Brand* vào năm 1864. Lúc đầu, không phải ông muốn viết một vở kịch, mà là một trường ca sử thi lớn. Tuy nhiên, với đặc điểm thể loại, sử thi không đáp ứng được tính chất *giải thích* tư tưởng, nên bản thảo của năm bài ca đầu tiên (gọi là *Sử thi Brand*), nhanh chóng đã được Ibsen chuyển thành một vở kịch thơ, sau ba tháng (từ mùa hè năm 1865). Những đoạn độc thoại dài của các nhân vật trong vở kịch là bằng chứng về nguồn gốc sử thi của nó.

(6). Бернад Шю (1891), tr. 305

Brand là vở kịch có quy mô lớn thứ hai sau vở *Hài kịch tình yêu*, dựa trên cốt truyện về cuộc sống hiện đại của người Na Uy. Mặc dù được viết bằng thơ, nhưng Ibsen đã tìm cách đưa vào vở kịch những chi tiết cụ thể, sống thực, dễ nhận biết, để làm cho cuộc sống được miêu tả trong đó giống như đời thực. Nhà viết kịch cần sự sống động của bối cảnh để thể hiện rõ hơn xung đột giữa diễn biến thường ngày của các sự kiện với sức mạnh phi thường của tư tưởng và ý chí con người.

Nhân vật chính của vở kịch, một linh mục trẻ có tên Brand, sau khi hoàn thành chương trình học vấn, trở về quê hương bên bờ vịnh hẹp, giữa những tảng đá lớn quanh năm che khuất ánh sáng mặt trời, lòng tràn ngập những ước mơ kiêu hãnh và đau đớn. Trong cái góc âm u ấy, trong nhà thờ cũ nát sập sệ, toàn bộ dân làng là giáo dân hàng ngày khó nhọc kiếm miếng ăn, Brand mơ về sự tái sinh của nhân loại thông qua chiến công nội tâm và cuộc đấu tranh vì *sự thật*. Brand thường xuyên nhắc nhở mọi người hết lòng phụng thờ Chúa và tỏ ra nghiêm ngặt trước bất cứ điều gì báng bổ đức tin. Điều này khiến những người xung

quanh sợ hãi, vì họ nhận thấy Brand theo đuổi những mục tiêu hoàn toàn khác với ý thức cộng đồng công giáo của họ. Ngay từ cảnh đầu vị linh mục trẻ đã công bố phương châm sống của mình: *Tất cả hoặc không có gì!* thể hiện tính dứt khoát, triệt để, sự hi sinh vô điều kiện cho mục đích tối thượng – *sự thật*. Đối với anh, tòa án của sự thật là không thể lay chuyển, nó không tha thứ, nó chỉ thừa nhận hay bác bỏ - không có chỗ đứng ở giữa. Theo Brand, tất cả những gì phương hại đến mục đích ấy đều phải gạt bỏ, kể cả tình yêu hay lòng nhân đạo (“Không có từ nào trên trái đất lại mang tính nguy hiểm và đối trá như từ *tình yêu*, nó bí mật len lỏi vào tâm hồn mọi người và giết chết những xung đột yếu đuối

của nó”... “và tình yêu, như một lớp thạch cao che đậy vết loét của thói xấu”... “Nhân đạo – khẩu hiệu của sự hèn nhát”⁽⁷⁾).

Đưa ra những nhận định cực đoan như thế có vẻ như Brand đã tuyên chiến với giáo lý cơ đốc giáo về tình yêu đồng loại và sự cứu rỗi, chịu ảnh hưởng sâu sắc học thuyết cải cách của Calvin⁽⁸⁾ và quan điểm về sự sa ngã toàn diện của con người của nhà thần học này.

Phương châm *tất cả hoặc không có gì* và sự thực hành phương châm đó Brand không chỉ áp đặt cho mọi giáo dân và người thân, mà cho chính bản thân mình. Với ý tưởng *con người phải sẵn sàng hy sinh tất cả bất cứ lúc nào,*



Cảnh vở *Brand* (Nhà hát Dailies, Latvia, 1975)

trước hết, Brand hy sinh ước mơ kiêu hãnh của mình về một tương lai to lớn (sống nơi những thành phố lớn anh ta có thể cất tiếng nói mới), chấp nhận lời đề nghị của dân làng định cư cùng Agnes (vợ anh ta) ở một nơi thiên nhiên vô cùng khắc nghiệt. Đối với Brand hoàn cảnh bên ngoài không là gì, cái bên trong mới là quan

(7). Bắt đầu từ đây những trích dẫn tác phẩm chúng tôi lấy từ tuyển tác phẩm H. Ibsen gồm 5 tập. M. ; JI. : NXB.. Văn học quốc gia, 1958.

(8). Jean Calvin - nhà cải cách Cơ Đốc giáo, tạo lập cái gọi là, “đức tin Cải cách”, hoặc “thần học Cải cách”. Đó là hệ thống thần học và phương pháp ứng dụng đức tin vào nếp sống Cơ Đốc, đặt trọng tâm vào quyền tề trị của Thiên Chúa.

Do ảnh hưởng to lớn của Jean Calvin cùng vai trò của ông trong các cuộc tranh luận về các vấn đề giáo hội và tín điều diễn ra trong thế kỷ 17, truyền thống này được biết đến dưới tên thần học Calvin. Ngày nay, thuật ngữ “thần học Calvin” cũng được dùng để chỉ nền thần học và sống đạo của các giáo hội Cải cách, mà Calvin là nhà lãnh đạo từ lúc ban đầu. Thuật từ này cũng được dùng để chỉ hệ thống thần học nổi tiếng với giáo lý tiền định và quan điểm về sự sa ngã toàn diện của con người.

trọng, mang tính quyết định: “Mọi thứ đều ẩn giấu bên trong một con người. Bất cứ ai chiến đấu ở đó sẽ chiến thắng. Trái tim của chính mình là thế giới rộng mở, ở đó lòng tự ái phải được thuần hóa, *con người mới* phải trỗi dậy từ đó”. Rao giảng điều này Brand tôn vinh sức mạnh của ý chí con người có thể biến mọi thứ thành hiện thực (“ý chí là bác sĩ của nhân dân”!).

Phương châm *tất cả hoặc không có gì* luôn chi phối hành động kịch, tạo cao trào xung đột ở hồi 3 của vở kịch, trong đó liên tiếp diễn ra cái chết của những người thân yêu nhất của Brand (mẹ, con trai và vợ), đồng thời là chuỗi những thử thách anh ta phải vượt qua để chứng minh ý chí của con người trong việc bảo vệ lí tưởng của mình.

Trước tiên là cái chết của bà mẹ. Mẹ của Brand là một phụ nữ giàu có và tham lam. Brand không nhìn mặt mẹ. Anh ta tuyên bố mình sẽ chỉ đến rửa tội khi bà sắp chết với điều kiện bà phải từ bỏ toàn bộ tài sản của mình cho cộng đồng. Khi được biết bà chỉ hiến nửa tài sản, anh ta đã từ chối không tới rửa tội. Khi mức hiến lên tới 9/10 tài sản, anh ta cũng không tới. Cuối cùng bà mẹ chết mà không được xưng tội, hòa giải với Chúa. Sau khi bị trách móc vì hành động vô nhân đạo, anh ta kêu lên một mình: “Vào giờ phút thiêng liêng này trên đất quê hương, tôi muốn vỮng vàng chiến đấu, không sợ hãi nhìn thẳng vào mắt kẻ thù. Chính Chúa đã đặt thanh kiếm vào tay tôi, đánh thức cơn giận của tôi, chỉ đường cho tôi”.

Cả hành động và lời nói của Brand đều tạo ấn tượng mạnh mẽ, và *lời nói*, chính xác hơn, *lời rao giảng*, *giải thích* như là sự biện minh cho hành động *vô lương* - phán xét theo cách hiểu thông thường. Cũng theo cách ta thường thấy, giữa hành động và lời nói dường như chẳng có gì ăn nhập với nhau. Thật lạ lùng khi những lời nói về trận chiến, về kẻ thù, về thanh kiếm, về cơn giận dữ vang lên giữa những tảng đá lạnh lẽo khắc nghiệt, nơi kẻ thù chung là thiên nhiên,

nơi hiềm niềm vui, như ánh sáng mặt trời. Điều này chỉ có thể giải thích theo *logic* bên trong: hành động của nhân vật bị điều khiển bằng đức tin Thiên Chúa vô điều kiện, một Thiên Chúa khủng khiếp và khát khe của Cựu ước coi thường sự yếu đuối của con người, chứ không phải là một Thiên Chúa nhân từ của Phúc Âm (mà Brand chối bỏ).

Hành động hi sinh thứ hai, đó là việc biết rằng biện pháp duy nhất để cứu sống con trai bệnh tật của mình là đi xuống phía Nam ấm áp, nhưng Brand đã quyết định ở lại vì lợi ích của cộng đồng giáo dân. Với hành động tương tự như Abraham trong Sáng Thế đã hiến tế Isaac – con trai duy nhất theo yêu cầu của Thiên Chúa, liệu Brand có được tôn vinh là *hiệp sĩ của đức tin* như tở phụ của mình⁽⁹⁾? Nói cách khác, anh ta là nhân vật của tôn giáo, một người khổ hạnh, một kẻ cuồng tín như nhiều người đương thời đánh giá? Tuy nhiên, hành động ném chìa khóa nhà thờ mới, do anh ta dùng toàn bộ số tiền thừa kế để xây, trong buổi lễ khánh thành và lời tuyên bố rằng, nhà thờ là biểu hiện của dối trá và hình thức, anh ta mong muốn toàn nhân loại sẽ có một nhà thờ chung, trong hình dạng một ngôi đền trắng đầy tuyết phủ trên núi cao, và rằng anh sẽ thôi không làm linh mục vì mong muốn “mỗi giáo dân là một linh mục”, đã bác bỏ luận điểm nêu trên. Vậy, giải thích điều này như thế nào? Và Brand, cuối cùng, thuộc loại nhân vật nào? Thông qua nhân vật này Ibsen muốn cảnh báo nhân loại về điều gì?

Trong cuốn sách *Sợ hãi và lo âu* của triết gia Đan Mạch Kierkegaard (1843), tình huống Abraham sát tế con trai trong kinh thánh được phân tích một cách chi tiết. Nhà tư tưởng cho rằng, với hành động này Abraham là một *hiệp sĩ đích thực của đức tin*, một ví dụ cao nhất về sự tồn tại tôn giáo thực sự. Theo Kierkegaard, trong

(9). Abraham – người thường được gọi là “cha của kẻ tin” vì sự phục tùng Chúa vô điều kiện của ông. Câu chuyện về việc ông sẵn sàng hiến tế Isaac, đứa con trai duy nhất của mình, theo lệnh Thiên Chúa trong chương 22 của Sáng Thế là một bằng chứng cụ thể cho thấy rõ đức tin của ông đối với Thiên Chúa.

quan hệ với Thiên Chúa, vật sát tế của Abraham không phải là vật sát tế của nhân vật bị kịch dâng lên cho quyền năng thần thánh vì mục đích đạo đức, vì nghĩa vụ và lợi ích của xã hội, nhà nước và do đó ông ta là nhân vật của tôn giáo, vượt ra ngoài phạm vi những yêu cầu phổ quát về đạo đức nói chung, loại bỏ *sự hợp lý về đạo đức mang tính mục đích*. Với Abraham không phải đạo đức, mà là đức tin quyết định hành động. Dù có đau khổ khi phải ra tay với đứa con, nhưng ông ta vẫn tin vào sức mạnh tái thể của Chúa, ông sẽ lại được Chúa ra ân, trả lại đứa con cho mình. Còn Brand thuộc loại nhân vật khác, các hành vi của anh nằm trong *logic của đạo đức*. Anh ta hi sinh con trai và vợ của mình không do mệnh lệnh của Thiên Chúa, mà do mệnh lệnh đạo đức khắc nghiệt: tất cả hoặc không có gì nhằm đạt mục đích tối thượng, không phải vì ân sủng của Chúa, mà là sự gột rửa tội lỗi khỏi cái thế giới và con người do Chúa tạo ra, hoàn toàn dựa vào ý chí của mình. Điều này khiến anh ta không phải là một người khổ hạnh về tôn giáo, mà là kẻ chiến đấu chống lại quan điểm của Kitô giáo đòi hỏi không chỉ tình yêu thương đồng loại, và còn cả sự khiêm nhường trước ý muốn của Đức Chúa, cũng như công nhận sự hy sinh cứu chuộc của Đấng Christ là duy nhất, hết sức quan trọng đối với một người đang khao khát cứu rỗi. Bằng hành động *tự sát tế* con trai, Brand đã dám đặt sứ mệnh của vị cứu tinh cho chính bản thân, biến mình thành Thiên Chúa - Người kiêu hãnh, nghiệt ngã, duy ý chí tới mức cực đoan nhân danh những mục đích tốt đẹp, nhưng xa rời đầy tính ảo tưởng. Chính vì vậy Brand là nhân vật bị kịch, một trong những bi kịch tìm đường lớn lao của nhân loại và thời đại. Chính Ibsen cũng bác bỏ quan điểm coi Brand là nhân vật tôn giáo và tuyên bố rằng, ông có thể xây dựng một loại tam đoạn luận (tức kịch ba hồi) tương tự như thế mà nhân vật là bất cứ ai, có thể là một nhà điêu khắc, một chính trị gia, hay một linh mục⁽¹⁰⁾.

(10). A.A. Юпес (2009)

Cảnh kết của vở kịch *Brand* làm rõ điều này. Cảnh này bắt đầu bằng việc Brand từ chối thánh hiến ngôi nhà thờ, từ bỏ chức linh mục và kêu gọi giáo dân theo mình, cố gắng thực hiện một bài kiểm tra quyết định về ý chí con người bằng một chuyến đi bộ qua những ngọn núi không thể vượt qua, tương tự như việc Chúa Giêsu trong kinh Cựu ước, lên thượng đỉnh Đền thờ ở ngọn núi cao từ đó có thể trông thấy *tất cả các nước thiên hạ*. Nhưng đám đông quá mệt mỏi vì những khó khăn khi đi lên núi, đã ăn năn về hành động của mình và nổi dậy chống lại kẻ khuyến khích họ thực hiện *chuyến bay trống rỗng trên mây*. Những tảng đá bay tới Brand, anh nằm đó kiệt quệ, mình đầm máu, đầy thương tích, đón chờ cái chết trong cô đơn.

Có lẽ đây là cảnh phức tạp, đen tối và bí ẩn nhất trong vở kịch. Ở đây tác giả đã sử dụng các yếu tố của nghệ thuật tượng trưng và kỹ thuật hồi cố *thượng thặng* nhằm truyền đạt những biến đổi tinh thần của nhân vật và cái cách anh ta xem xét lại một cách triệt để mục đích và tôn chỉ sống của mình. Liệu Brand vẫn còn là một nhân vật bị kịch với nguyên tắc cứng rắn triệt để theo tinh thần của chủ nghĩa tối đa: *tất cả hoặc không có gì*. Hay anh ta thực hiện được *bước nhảy phi lý* mà theo Kierkegaard, đã đưa một người vào khu vực mà trước đây anh ta chưa biết đến, trong trường hợp của Brand – mở ra một giai đoạn mới về chất cho đường đời thực sự mang tính tôn giáo?

Cũng như phần lớn các vở kịch mới khác, *Brand* kết thúc bằng ba cuộc *tranh luận* mang hình thức *ba cám dỗ Chúa Kitô trên sa mạc* trong Cựu ước, đồng thời là những thử thách khốc liệt nhất đối với nhân vật, kẻ bị đám đông giáo dân phản bội và bắt đầu nhận ra thất bại cay đắng trong *công cuộc* biến đổi nòi giống con người đầy tính lãng mạn ảo tưởng của mình. Hai thử thách đầu: Dàn đồng ca của những người vô hình và Bóng ma của Agnec cổ thuyết phục Brand quy phục Đức Kitô vạn

năng, bởi những đau khổ, cái chết và sự phục sinh của Người là một phần bắt buộc của việc hoàn thành trọn vẹn sứ mệnh Thần-Người, giải phóng nhân loại khỏi quyền lực tuyệt đối của tội tổ tông, trong khi Brand là chỉ là một người trần và đã thất bại, không thực hiện được mục tiêu tương tự như của Chúa. Agnes khuyên anh ta nên quay về với cuộc sống tự nhiên của mình. Nhưng Brand không chấp nhận, anh ta hiểu, vợ và con trai đã chết và không như Isaac, con của Abraham, không có phép màu nào có thể làm họ sống lại. Anh nói với hồn ma Agnes rằng, nếu được sống thì anh ta vẫn sống theo tôn chỉ *tất cả hoặc không có gì* để đạt mục đích tối thượng của mình.

Kẻ căm dỗ cuối cùng cũng xuất hiện, dưới hình dạng mặt điên Gerd, người đặt Brand lên trên Chúa Kitô và sẵn sàng cầu nguyện anh ta như vị cứu tinh thực sự của nhân loại, bởi vì chính anh ta là người, như bà ta tưởng, phải chịu đau đớn trên thập giá, chứ không phải Chúa Kitô. Nhưng trong khi tôn vinh Brand là Chúa, thì Gerd lại nhận xét rằng anh ta bị thọt một chân (Trong các truyện dân gian, điều này gắn liền với những ý tưởng về linh hồn ma quỷ). Điều này đã khiến Brand kinh hoàng, chỉ tới lúc này mới nhận thức đầy đủ về bản chất công việc mà anh ta thực hiện theo chủ nghĩa tối đa của mình: vì những mục đích cao đẹp nhưng xa vời anh ta đã hi sinh những gì quý giá nhất của một con người sống trong trần gian, tại khoảnh khắc này. Trước đây anh ta coi mình là Người - Thần sánh ngang với đấng Tối Cao trong sáng tạo và cải tạo, giờ đây tự gọi mình là “con sâu tầm thường nhất thế giới”. Bị kịch của Brand thấm đẫm tinh thần

hiện sinh của triết gia Đan Mạch Kierkegaard.

Ở cảnh cuối cùng, ngay trước lúc chết, Brand lần đầu tiên hướng về Chúa Kitô với câu hỏi: “Sự thôi thúc ý chí bất khuất của con người liệu có ý nghĩa nào đó trong mắt Chúa không? Một giọng nói từ trên cao trả lời anh: “Ngài là - Deus caritatis!” – Thiên Chúa từ tâm!

Chọn vở kịch *Brand* để phân tích trên nền những thành tựu của kịch mới, chúng tôi không



Cảnh trong vở *Brand* (Nhà hát Tuổi trẻ, 2010)

chỉ muốn làm rõ vai trò tiên phong của Ibsen trong lĩnh vực kịch này, mà còn coi *Brand* là chìa khóa giúp tìm hiểu những tác phẩm khác trong hệ đề tài của ông, trong đó, dù cốt truyện, kĩ thuật kịch có đa dạng đến đâu, thì tinh thần của Brand vẫn luôn hiện diện trong gia tài sáng tác đồ sộ của ông (số lượng tác phẩm của Ibsen chỉ đứng sau Shakespeare). Hình tượng Brand, một nhân cách lãng mạn phá vỡ mọi quy ước, sẵn sàng bù đắp sự thiếu hụt sự thật bằng cuộc tìm kiếm sự thật một cách bí hiểm, đã được các kịch gia trong trường phái kịch mới (August Strindberg, B. Shaw ...) khai thác theo những cách khác nhau. Điều này cho thấy vị trí và tầm ảnh hưởng của ông trong tiến trình của dòng kịch này và nhà nghiên cứu M.G Merkulova đã có lí khi nhận định rằng, đối với các nhà viết

kịch “Shakespeare đại diện cho Phục hưng của truyền thống kịch dân tộc và quan hệ với truyền thống này được xây dựng trên cơ sở *thống nhất biện chứng của các mặt đối lập*, còn Ibsen – là sự ra đời của truyền thống kịch châu Âu hiện đại”⁽¹¹⁾. Truyền thống này trải hơn thế kỉ, được các thế hệ kịch gia tiếp nối, sáng tạo và sức sống

(11). Меркулова М.Г. (2013), tr. 158-159.

của nó được minh chứng bằng giải Nobel văn chương năm 2023, vừa được trao cho người đồng hương của Ibsen là Jon Fosse, vì những sáng tạo trong các vở kịch và tác phẩm văn xuôi, vì sự lên tiếng cho những điều không thể nói bằng lời⁽¹²⁾.

(12). Trích Tuyên bố của Hội đồng giải Nobel năm 2023/ Trần Phương. Nobel văn chương trao cho Jon Fosse, tác giả của sự im lặng. Báo Tuổi trẻ online 05/10/2023.

* PGS, TS. Nghiên cứu văn học và nghệ thuật sân khấu

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Anikst L.A., *Lí luận kịch từ Aristot đến Lessin*, (Người dịch: Tất Thắng), NXB. Văn học, 2003.
2. Аникст Л. А., *Теория драмы на Западе во второй половине XIX века (Lí luận kịch ở phương Tây nửa sau thế kỉ XIX)*, –M., 1988.
3. Белый А., *Театр и современная драма: Ибсен и Достоевский// Белый А. Символизм как миропонимание (Nhà hát và kịch hiện đại: Ibsen và Dostoevski// Belyu A. Chủ nghĩa tượng trưng như cách hiểu thế giới)*, M., 1994.
4. Зингерман Б. И., *Очерки истории драмы XX в (Khảo luận lịch sử kịch thế kỉ XX)*, M., 1979.
5. Ерошкина Е. В., Хализев В. Е. *Финал “Бранда” - К столетию со дня смерти Генрика Ибсена (Cái kết của “Brand” - Nhân kỉ niệm 100 năm ngày mất của Hendrik Ibsen)*// Известия РАН. Сер. лит-ры и яз., M., 2006. № 5.
6. Ибсен, Хенрик. *Избранные сочинения [Текст]/ Х. Ибсен (Tuyển tác phẩm [Văn bản]/ H. Ibsen)*, M.,Л. Гослитиздат, 1958.
7. Кьеркегор Ш., *Страх и трепет (Sợ hãi và lo âu)*, M. 1993.
8. Lucas F. I. *The Drama of Ibsen and Strindberg (Kịch của Ibsen và Strindberg)*, L., 1962.
9. Меркулова М.Г., *Ретроспекция в английской «новой драме» конца XIX – начала XX века: истоки и функционирование. Монография (Hồi cố trong “kịch Mới” của Anh cuối thế kỉ XIX – đầu thế kỉ XX: cội nguồn và chức năng)*, M. Promechei, 2005.
10. Меркулова М.Г. *Английская новая драма конца XIX - начала XX века: становление национальной модели драматургии (Kịch mới ở Anh cuối thế kỉ XIX – đầu thế kỉ XX: Sự hình thành các mẫu kịch dân tộc)*, Ж. Филология и культура. 2013, №2(32).
11. Минский Николай Масимович, *Гендрик Ибсен. Его жизнь и деятельность (Hendrik Ibsen. Cuộc đời và hoạt động)*, Lib.Ru. Класика – 16.2.2018.

12. McDonald J. The 'New Drama' ("Kịch mới"), 1900-1914.- N.Y. : Crove press, 1986. – 203 tr.
13. Шоу Б. (1891), "*Квинтэссенция ибсенизма*". *Новая драматургическая техника в пьесах Ибсена* ("Tinh túy của chủ nghĩa Ibsen". *Kĩ thuật mới trong kịch của Ibsen*)/ Пер. с англ. М.Марецкой и Д.Шестакова// Судья и Строитель: Писатели России и Запада о Генрихе Ибсене/ Сост. Б.А.Ерхов; Отв.ред. Ю.Г.Фридштейн. – М.: Рудомино, 2004. – С.109 – 119.
14. Шоу Б. *О драме и театре (Về kịch và sân khấu)*, под редакцией А. Аникста и Е. Корниловой, Изд. иностранной литературы, М. 1963, 640 стр.,
15. Юрева А.А. *Драматическая поэма "Бранд" Хендрика Ибсена в свете религиозно-философских воззрений Сурена Кикергора (Kịch thơ "Brand" dưới ánh sáng quan điểm tôn giáo-triết học của Kierkegaard)*, М. 2009.
16. Юрьев А.А. *Начало новой драмы в отражении европейского режиссерского театра*// Санкт-петербургская Аказемия Театрального Искусства. Новая драма рубежа XIX-XX веков. Проблематика, поэтика, пути сценического воплощения (*Khởi đầu của kịch Mới phản ánh trên sân khấu đạo diễn // Học viện Nghệ thuật sân khấu Sankt-Peteburg. Kịch Mới giao thời thế kỉ XIX-XX. Hệ vấn đề, thi pháp, những cách thức thể hiện trên sân khấu*), Изд. Аказемия Театрального Искусства. Санкт-Петербург 2014.

*Ngày tòa soạn nhận được bài 15/10/2023; Ngày phản biện đánh giá 21/10/2023
Ngày chấp nhận đăng 5/11/2023; Ngày đăng: 1/12/2023*