# NGÔN NGỮ NHƯ CƠ CHẾ SẢN SINH BI KỊCH TRONG *CON VỊT TRỜI* CỦA H. IBSEN

***120 năm ngày mất Hendrik Ibsen (1828-1906)***

ĐÀO TUẤN ẢNH*

**Tóm tắt:** *Bài viết tiếp cận "Con vịt trời" của Henrik Ibsen từ góc nhìn ngôn ngữ học kịch, xem ngôn ngữ không chỉ là phương tiện biểu đạt mà là cơ chế trực tiếp sản sinh bi kịch. Trên nền tảng thi pháp kịch hiện đại, bài viết kết hợp lý thuyết đối thoại và đa thanh của M. Bakhtin, ngữ dụng học (hành động ngôn từ, tiền giả định, hàm ngôn, nguyên lý Tính liên quan) cùng phân tích diễn ngôn của M. Foucault để khảo sát sự vận động của các diễn ngôn trong vở kịch. Kết quả cho thấy bi kịch không chủ yếu được hình thành từ hành động hay xung đột theo quan niệm truyền thống, mà từ quá trình các diễn ngôn đối thoại, va chạm, diễn giải và chi phối lẫn nhau. Đặc biệt, cảnh kết của vở kịch cho thấy tính đa thanh không khép lại trên sân khấu mà tiếp tục được chuyển hóa sang hoạt động tiếp nhận của người đọc, người xem và người dàn dựng, qua đó mở rộng khả năng diễn giải và khẳng định sức sống lâu bền của tác phẩm.*

**Từ khóa:** Henrik Ibsen; Con vịt trời; thi pháp kịch; diễn ngôn; đa thanh; ngữ dụng học; bi kịch.

**Abstract:** *This article examines "The Wild Duck" by Henrik Ibsen from the perspective of dramatic linguistics, arguing that language functions not merely as a means of expression but as the very mechanism that generates tragedy. Grounded in modern dramatic poetics, the study integrates Mikhail Bakhtin's concepts of dialogism and polyphony with pragmatic theories (speech acts, presupposition, implicature, and Relevance Theory) and Michel Foucault's discourse analysis to investigate the dynamics of discourse throughout the play. The analysis demonstrates that tragedy arises less from external action or psychological conflict than from the interaction, confrontation, interpretation, and mutual influence of competing discourses. The final scene further reveals that the play's polyphony does not end with the dramatic action but is transferred to readers, audiences, directors, and performers, thereby extending the interpretive process beyond the text itself and contributing to the enduring vitality of Ibsen's work.*

**Keywords:** Henrik Ibsen; The Wild Duck; dramatic poetics; discourse; polyphony; pragmatics; tragedy.

Trong dòng chảy của sân khấu giao thời thế kỷ XIX–XX, Henrik Ibsen là đại diện tiêu biểu của phong trào kịch Mới châu Âu, người đặt nền móng cho kịch hiện thực hiện đại bằng khả năng khám phá đời sống tâm lý và bi kịch của con người trong xã hội tư sản đương thời. *Con vịt trời* (*The Wild Duck - 1884)* là một trong những kiệt tác đánh dấu bước chuyển quan trọng trong tư duy nghệ thuật của ông. Từ tác phẩm này, Ibsen dần từ bỏ lối phán quyết đạo đức trực diện để đi sâu khám phá bản chất phức tạp, đa nghĩa và khó xác định của đời sống cá nhân.

**Thi pháp kịch và mô hình phân tích ngôn ngữ**

***Thi pháp kịch như nguyên lý tổ chức mô hình phân tích***

Phê bình văn học truyền thống thường tiếp cận *Con vịt trời* từ góc độ nội dung tư tưởng, tâm lý nhân vật hoặc xung đột hiện thực theo mô hình kịch cổ điển. Cách tiếp cận ấy, dù đem lại nhiều kết quả quan trọng, vẫn chưa chú ý đúng mức đến chất liệu làm nên bản chất của kịch: ngôn ngữ kịch sân khấu. Bài viết không phủ nhận những phạm trù nền tảng của lý luận bi kịch như nhân vật, hành động và xung đột. Tuy nhiên, thay vì xem chúng là điểm xuất phát của bi kịch như trong cách tiếp cận truyền thống, bài viết coi chúng là những hiện tượng được kiến tạo trong quá trình vận động của ngôn ngữ. Theo đó, ngôn ngữ đối thoại không chỉ phản ánh mà còn tổ chức, điều phối và chuyển hóa các quan hệ kịch, từ đó hình thành hành động, xung đột và bi kịch.

Cách tiếp cận trên chỉ có ý nghĩa khi được đặt trong đặc trưng thi pháp của thể loại kịch. Từ Aristotle đến các lý thuyết kịch hiện đại, kịch luôn được xem là loại hình nghệ thuật hành động, trong đó xung đột, đối thoại và hành động của nhân vật được triển khai trực tiếp trên sân khấu, không thông qua lời kể hay sự phân tích của người trần thuật. Vì vậy, khác với tiểu thuyết, đời sống nội tâm và tính cách nhân vật trong kịch không được trình bày trực tiếp mà phải được nhận diện thông qua lời nói, đối thoại và sự vận động của hành động kịch. Thi pháp kịch, theo nghĩa đó, giữ vai trò như nguyên lý tổ chức của mô hình phân tích, đồng thời định hướng việc lựa chọn và vận dụng các công cụ ngôn ngữ học.

***Các trục lý thuyết của mô hình phân tích***

Trên nền tảng thi pháp kịch, bài viết vận dụng ba trục lý thuyết có tính bổ sung lẫn nhau:

Thứ nhất, hệ thống lý thuyết của M. Bakhtin với các khái niệm như *"thể loại lời nói"* (*speech genres*), *"đối thoại"* (*dialogism*), *"đa thanh"* (*heteroglossia/polyphony*), *chronotope* (nguyên tắc tổ chức không-thời gian của thế giới nghệ thuật) và *lời hai giọng (double-voiced discourse*) được sử dụng để nhận diện cấu trúc giao tiếp nhiều tầng của văn bản kịch, nơi các tiếng nói xã hội vừa đối thoại, vừa va chạm, qua đó hình thành những xung đột ý thức và giá trị.

Thứ hai, ngữ dụng học cung cấp công cụ phân tích cơ chế vận hành của từng phát ngôn thông qua các lý thuyết về hành động ngôn từ (*Speech Act Theory*), hàm ý hội thoại (*Implicature*), *tiền giả định* (*Presupposition*) và nguyên lý *Tính liên quan (Relevance)*. Những công cụ này giúp làm rõ không chỉ nhân vật nói gì, mà quan trọng hơn là làm gì bằng lời nói, chỉ ra cách các phát ngôn khơi mở, che giấu hoặc kích hoạt những xung lực bi kịch vốn được tích lũy từ quá khứ, đồng thời cho thấy giao tiếp là một quá trình tương tác nhận thức, trong đó vai trò của người nghe là chủ động và sáng tạo. Tuy nhiên, quá trình suy diễn không phải lúc nào cũng dẫn tới sự hiểu đúng. Khi các nhân vật không chia sẻ cùng một hệ quy chiếu nhận thức, cùng một phát ngôn có thể được diễn giải theo những cách khác nhau, từ đó làm nảy sinh hiểu lầm, xung đột và bi kịch.

Thứ ba, phân tích diễn ngôn theo Michel Foucault được vận dụng nhằm nhận diện những hệ tri thức và quan hệ quyền lực chi phối các phát ngôn. Theo cách tiếp cận này, ngôn ngữ kịch không chỉ là phương tiện biểu đạt mà còn là không gian nơi các diễn ngôn xã hội cạnh tranh quyền kiến tạo và kiểm soát ý nghĩa.

***Cơ chế vận động của diễn ngôn trong kịch***

Ba trục lý thuyết trên không tồn tại như những hệ thống tách biệt mà liên kết thành một chuỗi phân tích thống nhất không nhằm mô tả đặc điểm ngôn ngữ của *Con vịt trời,* mà hướng tới giải thích cách thức ngôn ngữ vận hành như một cơ chế sản sinh bi kịch. Trong mô hình này, thi pháp kịch quy định tiến trình vận động của hành động kịch, còn các công cụ ngôn ngữ

học giúp nhận diện cơ chế tạo nghĩa bên trong tiến trình ấy. Cụ thể, các phát ngôn được hiện thực hóa thành hành động ngôn từ; các hành động ngôn từ kết nối thành những diễn ngôn; các diễn ngôn đối thoại, va chạm và chuyển hóa trong cấu trúc xung đột của vở kịch; từ quá trình tiếp nhận và diễn giải diễn ngôn, tâm lý và tính cách nhân vật dần bộc lộ, thúc đẩy hành động và cuối cùng dẫn tới bi kịch. Vì vậy, "cơ chế sản sinh bi kịch" ở đây không được hiểu như một quan hệ nhân quả giản đơn, mà là một tiến trình động được tổ chức đồng thời bởi thi pháp kịch và sự vận động của diễn ngôn. Nói cách khác, *thi pháp tổ chức cấu trúc của hành động kịch, còn diễn ngôn là phương thức để cấu trúc ấy vận động*. Theo nghĩa đó, cơ chế này không còn là một khái niệm trừu tượng mà trở thành một tiến trình có thể nhận diện và kiểm chứng thông qua chính cấu trúc vận động của văn bản kịch.

**Đa thanh diễn ngôn trong *Con vịt trời***

***Diễn ngôn quyền lực nhà Werle***

Khác với nhiều vở kịch khác của Ibsen, trong đó bí mật quá khứ thường dần được hé lộ thông qua những lời kể hồi cố của nhân vật, *Con vịt trời* đưa hầu hết những bí mật cốt lõi ra ánh sáng ngay từ hồi I. Chúng không còn đơn thuần là những sự kiện đã qua, mà trở thành những tiền giả định chi phối toàn bộ tiến trình giao tiếp ở hiện tại, đồng thời là động lực khởi phát chuỗi biến cố của vở kịch.

Những tiền giả định ấy được hình thành chủ yếu qua hai cuộc đối thoại. Trong cuộc trò chuyện đầu tiên giữa Hjalmar Ekdal và Gregers Werle, Hjalmar – hoàn toàn không biết những bí mật của gia đình Werle có liên quan trực tiếp đến số phận mình – đã hồn nhiên kể lại những biến cố của gia đình Ekdal. Qua lời kể ấy, Gregers có thêm những dữ kiện xác thực: trung úy Ekdal, người từng nổi tiếng với tài săn bắn và là đối tác làm ăn của Werle, đã phải một mình gánh chịu trách nhiệm trong vụ án khai thác rừng, mất hết danh dự, tài sản và đẩy cả gia đình vào cảnh khốn quẫn; Gina, trước đây là người hầu của bà Werle, sau đó được chính Werle sắp đặt kết hôn với Hjalmar, đồng thời ông cũng chu cấp công việc và điều kiện sinh sống cho đôi vợ chồng trẻ.

Những thông tin ấy lập tức củng cố các tiền giả định vốn đã tồn tại trong Gregers từ lời trăn trối của mẹ trước khi qua đời về mối quan hệ giữa ông Werle và Gina. Chính vì vậy, cuộc gặp gỡ với Hjalmar trở thành chất xúc tác khiến Gregers quyết định đối chất với cha mình, buộc ông phải nói ra "sự thật". Từ đây, cuộc xung đột giữa hai cha con không còn là mâu thuẫn gia đình đơn thuần mà trở thành sự đối đầu giữa hai cách giành giật chân lý bằng ngôn ngữ.

Qua cuộc đối thoại căng thẳng ấy, chân dung Werle dần hiện lên không phải chủ yếu bằng hành động mà bằng chính diễn ngôn của ông. Werle sử dụng ngôn ngữ để che giấu, tái diễn giải quá khứ và điều khiển cách người khác nhìn nhận các sự kiện đã xảy ra. Ông đẩy toàn bộ trách nhiệm về phía Ekdal, đưa ra nhận xét khái quát mang tính xác lập bản chất con người này: *Có những kẻ, hễ bị dính một viên đạn ghém thôi là chìm nghỉm xuống đáy và không bao giờ ngoi lên được nữa...*(1) Bằng cách "đóng khung" Ekdal như một kẻ yếu đuối, Werle đồng thời tự xây dựng hình ảnh mình là một loại người mạnh mẽ, khôn ngoan, từng trải luôn biết kiểm soát tình thế: *Con có thể tin lời ba, Gregers ạ, ba bạo tay rất nhiều mà chưa bao giờ để thiên hạ có cớ ngờ vực hay dị nghị...*

Đối lập với diễn ngôn ấy là lời nói của Gregers. Nếu Werle sử dụng ngôn ngữ để che giấu và tái định nghĩa quá khứ, thì Gregers lại sử dụng ngôn ngữ như một công cụ bóc trần, luận tội và đòi hỏi sự thật tuyệt đối. Ngay từ

(1). Trong bài viết, các trích dẫn được lấy từ hai phiên bản dịch: tiếng Việt và tiếng Anh. Bản ttiếng Việt: *Con vịt trời*. Tuấn Đô dịch // Kiệt tác sân khấu thế giới. Hendrich Ipxen, Nhà xuất bản sân khấu, Hà Nội – 2006; Bản tiếng Anh: Ibsen, Henrik. *The Wild Duck (Con vịt trời) // An Enemy of the People; The Wild Duck; Rosmersholm* (*Kẻ thù của nhân dân*; *Con vịt trời*; Rosmersholm). Translated with an Introduction by James McFarlane. Oxford: Oxford University Press, 1999

hồi I, hai cha con đã đại diện cho hai kiểu diễn ngôn đối nghịch: một bên là diễn ngôn quyền lực nhằm duy trì trật tự hiện hữu, một bên là diễn ngôn đạo đức quyết tâm phá bỏ mọi sự giả dối. Xung đột giữa họ vì thế không chỉ là xung đột thế hệ mà còn là xung đột giữa hai phương thức tạo nghĩa về cùng một sự thật. Cũng thông qua cuộc đối thoại này, một tín hiệu được phát ra, báo trước về "căn bệnh cuồng chân lý" của Gergers.

Cũng thông qua hai cuộc đối thoại ở hồi I, Ibsen đồng thời xác lập vị thế hoàn toàn khác biệt của hai gia đình. Gia đình Werle là phía nắm giữ quyền lực kinh tế, quyền lực xã hội và cả quyền lực diễn ngôn; ngược lại, gia đình Ekdal là những con người đã bị quá khứ đánh gục và phải tìm kiếm những phương thức tồn tại khác để tiếp tục sống. Trong bối cảnh ấy, nhận xét của Werle: "Có những kẻ, hễ bị dính một viên đạn ghém thôi là chìm nghỉm xuống đáy và không bao giờ ngoi lên được nữa..." không chỉ là một lời miệt thị hay một cách "đóng khung" Ekdal nhằm phủi bỏ trách nhiệm của bản thân. Đặt trong toàn bộ cấu trúc của vở kịch, câu nói ấy xác lập một thứ "tiền giả định" về thế giới Ekdal: những con người ấy đều mang một vết thương không thể xóa bỏ và chính từ vết thương đó sẽ hình thành những kiểu diễn ngôn đặc thù giúp họ tồn tại. Điều đặc biệt là Ibsen không để nhận định này xuất hiện như tiếng nói của tác giả hay của một nhân vật đáng tin cậy, mà đặt nó vào chính diễn ngôn của Werle. Vì vậy, phát ngôn ấy đồng thời mang hai giọng nói: trong ý thức của Werle, đó là lời khinh miệt và tự biện hộ; nhưng trong cấu trúc đa thanh của vở kịch, nó lại vượt khỏi ý định của người phát ngôn để trở thành một tín hiệu báo trước về phương thức tồn tại của gia đình Ekdal. Chính sự chồng lấn giữa hai bình diện ấy khiến người đọc dễ dừng lại ở giọng nói của Werle mà bỏ qua giọng nói của tác giả được tổ chức kín đáo phía sau, chức năng dự báo, kiến tạo của nó đối với toàn bộ thế giới diễn ngôn của gia đình Ekdal, cũng như con đường dẫn tới bi kịch của *Con vịt trời.*

## Thế giới diễn ngôn nhà Edal

### *Diễn ngôn biến hình của Hjalmar*

Khác với Gina hay lão Ekdal, "vết đạn ghém" trong cuộc đời Hjalmar không biểu hiện ở sự nghèo khổ hay tuổi già, mà ở sự đổ vỡ của một tương lai từng rộng mở. Là con trai của một trung úy danh giá, được học hành tử tế, có năng khiếu nghệ thuật và từng được kỳ vọng sẽ có một tương lai xứng đáng với địa vị gia đình, Hjalmar đã phải chứng kiến tất cả sụp đổ sau vụ án của cha. Danh dự gia đình mất sạch, con đường học vấn và sự nghiệp bị cắt đứt, bản thân anh từ vị thế của một người có nhiều triển vọng rơi xuống cuộc sống chật vật trong căn gác tối của nhà Ekdal. Cú rơi ấy không chỉ tước đi địa vị xã hội mà còn làm lung lay cảm thức về giá trị của chính mình. Chính từ điểm đứt gãy ấy, Hjalmar – "con vịt trời bị bắn gãy cánh", bằng mọi cách ngoi lên, thay đổi số phận của mình: anh bươn chải cố khẳng định mình trong cuộc mưu sinh, sống cuộc sống thực dụng với cơm áo gạo tiền, đồng thời luôn bảo vệ cái Tôi tự tôn bằng cách ẩn vào thế giới huyễn tưởng – một thiên tài phát minh vượt khó. Chính điều này đã quy định diễn ngôn "biến hình" của anh. Sự "biến hình" của diễn ngôn không chỉ thể hiện ở việc thay đổi giọng điệu hay cách nói, mà trước hết là sự dịch chuyển liên tục giữa diễn ngôn hiện thực và diễn ngôn huyễn tưởng nhằm tạo những hình ảnh khác nhau về chính mình. Mỗi cuộc đối thoại đều trở thành một không gian trình diễn, nơi Hjalmar không chỉ giao tiếp mà còn sáng tạo một bản ngã phù hợp với hoàn cảnh và người tiếp nhận. Chính khả năng biến hình ấy khiến lời nói của anh luôn vượt ra ngoài chức năng thông báo để trở thành phương tiện kiến tạo nhân vật.

Điều này đã xuất hiện ngay từ hồi I. Trong bữa tiệc tại nhà Werle, trước không gian quyền lực của tầng lớp thượng lưu, Hjalmar thu mình

trong vai một người đàn ông khiêm nhường, dễ tổn thương và có phần mặc cảm. Anh từ chối đọc thơ, né tránh việc giới thiệu những bức ảnh của mình, như thể không muốn phô bày tài năng trước đám đông. Tuy nhiên, ngay dưới lớp diễn ngôn tưởng như tự ti ấy đã thấp thoáng một diễn ngôn huyễn tưởng pha chút tự ái cao ngạo: niềm tin rằng giá trị của mình không thể bị biến thành trò tiêu khiển. Chính ở đây, hình tượng về một con người đặc biệt đã bắt đầu được hình thành thông qua lời nói.

Khi trở về gia đình, Hjalmar lại nói bằng một thể loại lời nói khác. Trong vai người chồng và người cha, anh không ngừng đan xen những câu chuyện rất thực về phòng ảnh, về bữa ăn hay công việc hằng ngày với những diễn ngôn huyễn tưởng về một phát minh vĩ đại, về thiên tài chưa được thời thế thừa nhận và về sứ mệnh khôi phục danh dự cho gia đình Ekdal. Hai bình diện hiện thực và huyễn tưởng không phủ định nhau mà liên tục thay thế, bổ sung cho nhau, khiến hình tượng "nhà phát minh" luôn được duy trì ngay trong đời sống bình thường nhất. Diễn ngôn biến hình vì thế không che giấu hiện thực mà tái cấu trúc hiện thực theo nhu cầu bảo vệ và nâng đỡ bản ngã.

Chính khả năng trình diễn ấy đã tạo nên một trong những ngộ nhận quan trọng nhất của vở kịch. Trong các cuộc đối thoại với Hjalmar, Gregers không chỉ tiếp nhận thông tin mà còn tiếp nhận hình tượng do Hjalmar tạo ra bằng diễn ngôn: một người con hiếu thảo, một người chồng giàu trách nhiệm, một thiên tài đang âm thầm chịu đựng hoàn cảnh để hoàn thành sứ mệnh của mình. Gregers tin vào hình tượng đẹp ấy vì anh tiếp nhận lời nói như sự biểu hiện trực tiếp của bản chất con người. Anh không nhận ra rằng mình đang đứng trước một chủ thể luôn biến đổi diễn ngôn để trình diễn bản thân trong từng hoàn cảnh giao tiếp. Nói cách khác, Gregers đã tiếp nhận sai diễn ngôn của một con người dẫn đến nhận thức sai về con người ấy.

Có thể lý giải hiện tượng này bằng nguyên lý tính liên quan của Sperber và Wilson. Theo đó, người nghe không giải mã phát ngôn một cách cơ học mà luôn suy diễn ý định của người nói trên cơ sở những tiền giả định và hệ quy chiếu nhận thức của mình. Khi các nhân vật không chia sẻ cùng một hệ quy chiếu ấy, sự diễn giải sai trở thành điều khó tránh khỏi. Gregers là trường hợp tiêu biểu nhất. Tin rằng Hjalmar là một con người cao cả đang bị dối trá giam hãm, anh lựa chọn diễn ngôn "chân lý" như con đường giải phóng bạn mình. Nhưng diễn ngôn ấy lại va chạm với một chủ thể vốn tồn tại bằng sự biến hình. Khi Gregers từng bước phơi bày quá khứ của Gina và gieo vào Hjalmar nghi ngờ về Hedvig, Hjalmar lập tức thực hiện một cuộc biến hình mới. Hình tượng người chồng nhân hậu và người cha yêu con nhanh chóng nhường chỗ cho hình tượng một nạn nhân bị phản bội. Anh không thay đổi vì phát hiện ra sự thật, mà vì cần kiến tạo một bản ngã mới có khả năng tự vệ trước cú sốc mà diễn ngôn của Gregers gây ra.

Ở điểm này, diễn ngôn biến hình chuyển sang một cấp độ phức tạp hơn: lời hai giọng. Bề mặt, Hjalmar nhân danh đạo đức, danh dự và chân lý để kết án Gina cũng như từ chối Hedvig; nhưng bên dưới những lời lẽ ấy lại vang lên tiếng nói của lòng tự ái, của sự bất lực và của khát vọng bảo vệ hình tượng "nhà phát minh" mà anh đã dày công kiến tạo. Hai tiếng nói cùng tồn tại trong một chủ thể, khiến lời nói của Hjalmar vừa mang vẻ chính đáng vừa che giấu một động cơ khác. Từ đây, diễn ngôn không còn phản ánh bi kịch mà trực tiếp sản sinh bi kịch: sự tiếp nhận sai diễn ngôn dẫn đến sự nhận lầm con người, và sự nhận lầm ấy tiếp tục sinh ra những hành động đẩy Hedvig đến cái chết.

Biến cố của gia đình không chỉ cắt đứt con đường xã hội của Hjalmar mà còn phá vỡ nền tảng để anh kiến tạo bản ngã. Kể từ đó, diễn ngôn trở thành phương thức bù đắp cho sự đổ vỡ ấy. Những giấc mơ về "phát minh vĩ đại",

hình ảnh người chồng, người cha mẫu mực hay người con hiếu thảo không đơn thuần là những lời khoe khoang, mà là những nỗ lực liên tục nhằm phục hồi một bản ngã đã bị biến cố quá khứ làm tổn thương. Chính vì luôn phải dựa vào diễn ngôn để duy trì hình ảnh về mình, Hjalmar cũng trở thành người đặc biệt dễ bị các diễn ngôn khác chi phối và tái định nghĩa.

***Diễn ngôn ký ức của Ekdal***

Trong thế giới diễn ngôn của *Con vịt trời*, Ekdal già là nhân vật có phương thức tồn tại đặc biệt nhất. Nếu Hjalmar không ngừng tạo dựng và củng cố bản ngã bằng ngôn ngữ, thì Ekdal lại gần như rút khỏi đời sống hiện thực để cư trú trong một thế giới được tái lập bằng ký ức. Vì thế, diễn ngôn ký ức ở đây không có nghĩa là nhân vật thường xuyên kể lại quá khứ. Ký ức không phải là nội dung của lời nói, mà là điều kiện sản sinh lời nói.

Sau khi mất địa vị, tài sản và danh dự của một sĩ quan, bị người đời rẻ rúng khinh miệt, bạn bè cũ lánh xa, Ekdal bị mất kết nối với xã hội (ở hồi 1, cảnh ông phải đi lối cửa sau khi vào phòng làm việc lấy giấy tờ, khi ra về, vì bị khóa cửa ngoài, đành phải đi qua phòng khách nơi diễn ra bữa tiệc với sự tham dự của giới quan chức, thương gia giầu có, ông phải kéo mũ sụp xuống để không ai nhận ra, im lặng và bước rất nhanh ra ngoài) không còn khả năng tham dự vào diễn ngôn xã hội. Ông không mất ngôn ngữ, nhưng mất điểm tựa để tiếp tục nói bằng ngôn ngữ của đời sống hiện tại. Sự đổ vỡ ấy buộc ông phải tái lập một thế giới khác – khu rừng tưởng tượng trên gác xép – nơi ký ức thay thế hiện thực và quá khứ trở thành môi trường tồn tại. Vì vậy, khu rừng ấy không chỉ là nơi gợi nhớ những cuộc săn bắn năm xưa mà còn là một không-thời gian[2] của ký ức, nơi thời gian và không gian vận hành theo quy luật của thế giới đã mất chứ không còn theo quy luật của đời sống hiện tại.

Bởi vậy, mỗi lần bước lên gác xép, Ekdal không đơn thuần hồi tưởng quá khứ. Ông trở về để tiếp tục sống trong quá khứ ấy. Thế giới ký ức không tồn tại như một đối tượng được nhớ lại mà trở thành không gian duy nhất giúp ông duy trì sự tồn tại. Chính chronotope ấy đã quy định toàn bộ diễn ngôn của Ekdal.

Điều này có thể nhận thấy rõ trong giao tiếp hằng ngày. Ekdal gần như không tham gia đối thoại để trao đổi thông tin hay bộc lộ quan điểm về những sự việc đang diễn ra trong gia đình. Ông chỉ thực sự cất lời khi chuẩn bị "đi săn", khi nói về súng, về khu rừng, về con vịt trời hoặc gọi Hedvig cùng tham gia cuộc săn tưởng tượng. Hầu như mọi phát ngôn của ông đều quy tụ về thế giới trên gác xép. Nói cách khác, diễn ngôn của Ekdal không còn vận động theo hệ quy chiếu của hiện thực thực mà theo hệ quy chiếu của ký ức.

Bi kịch của Ekdal vì thế không nằm ở sự lẫn trí hay hoang tưởng đơn thuần như nhìn bề ngoài. Ông vẫn nói, nhưng nói từ một thế giới mà những người xung quanh không còn hiểu và cùng chia sẻ. Sự đứt gãy không nằm ở năng lực ngôn ngữ, mà ở khả năng tham dự vào diễn ngôn xã hội. Chính sự bất khả thông đạt ấy mới là bi kịch sâu xa của nhân vật.

Đặt bên cạnh Hjalmar, Ekdal tạo thành một cặp đối sánh đặc biệt. Cả hai đều tồn tại nhờ một thế giới hư cấu, nhưng cơ chế sản sinh diễn ngôn của họ hoàn toàn khác nhau. Hjalmar cố tạo dựng một bản ngã lý tưởng rồi dùng ngôn ngữ để bảo vệ và duy trì bản ngã ấy; còn Ekdal trước hết tái lập một thế giới ký ức, từ đó mới sản sinh diễn ngôn. Có thể nói, ở Hjalmar, ngôn ngữ tạo ra thế giới; còn ở Ekdal, thế giới ký ức tạo ra ngôn ngữ. Sự đối lập này cho thấy hai con đường khác nhau mà con người lựa chọn để chống lại một hiện thực không còn có thể chịu đựng được.

(2). chronotope**:** một thuật ngữ được M.M. Bakhtin đưa vào thi pháp học để chỉ mối quan hệ tương liên và tương thuộc (nhân tố thời gian giữ vai trò chủ đạo) giữa các hình tượng không gian, hình tượng thời gian và đặc điểm thế giới của các nhân vật trong tác phẩm văn học. https://languyensp.wordpress.com/2015/02/09/chronotope/ (18/7/2026)

Chính trong mối liên hệ ấy, hình tượng con vịt trời cũng có ý nghĩa khác. Đối với Ekdal, việc chăm sóc con vịt, sửa súng hay tổ chức những cuộc săn trên gác xép không phải biểu hiện của một người già lẩm cẩm, mà là những hành vi gìn giữ phần đời cuối cùng còn sót lại của mình. Con vịt trời không chỉ là một vật nuôi được thuần hóa mà là biểu tượng của thế giới ký ức nơi ông vẫn đang cư trú. Chừng nào thế giới ấy còn tồn tại, chừng đó Ekdal vẫn còn giữ được một điểm tựa để tiếp tục tồn tại trong hiện thực đã từ lâu không còn thuộc về mình.

***Diễn ngôn của sự sống***

Trong thế giới diễn ngôn của gia đình Ekdal, Gina là nhân vật có vị thế đặc biệt. Nếu Hjalmar không ngừng kiến tạo bản ngã bằng ngôn ngữ, còn Ekdal già duy trì sự tồn tại của mình trong thế giới ký ức, thì Gina lại gắn chặt với đời sống thường nhật. Mọi hoạt động của cô đều hướng đến việc duy trì sự vận hành của gia đình: quản lý hiệu ảnh, tính toán sổ sách, chăm sóc Hedvig và quán xuyến toàn bộ sinh hoạt trong nhà. Điều đáng chú ý là chính người giữ cho đời sống ấy tồn tại lại là người có ít quyền lực diễn ngôn nhất.

Trong bài viết này, sự yếu thế của Gina được nhìn trước hết từ địa vị diễn ngôn. Xuất thân là người hầu, ít được học hành, cô thường xuyên sử dụng lời nói dân giã thiết thực hàng ngày và thường nói sai những từ ngữ thuộc ngôn ngữ "cao cấp" mà tầng lớp trung lưu coi là dấu hiệu của giáo dục và văn hóa. Chi tiết tưởng như nhỏ ấy thực chất là một tín hiệu diễn ngôn quan trọng: ngay trong ngôn ngữ, Gina đã bị đặt ra ngoài hệ quy chiếu của tầng lớp có quyền phát biểu. Bởi vậy, trước mặt Gregers, Hjalmar luôn cố gắng "hiệu đính" hình ảnh của vợ, vừa khen Gina thông minh, chăm chỉ, vừa vội vàng bổ sung rằng sống với mình nên cô cũng "không đến nỗi hoàn toàn thiếu văn hóa". Lời khen ấy thực chất lại là một cách xác nhận vị thế thấp kém của Gina trong trật tự diễn ngôn mà Hjalmar muốn dự phần.

Tuy nhiên, nghịch lý của nhân vật nằm ở chỗ: người bị xem là "thiếu văn hóa" ấy lại là người duy nhất nắm vững hiện thực của gia đình. Trong khi Hjalmar mải mê với phát minh tưởng tượng, Gregers theo đuổi "chân lý", còn Ekdal già sống trong khu rừng ký ức, Gina luôn kéo mọi câu chuyện trở về với những nhu cầu cụ thể của đời sống: công việc làm ăn, tiền bạc, bữa ăn, việc học của Hedvig và sự ổn định của gia đình. Ngôn ngữ của cô không hướng đến việc xây dựng những lý tưởng lớn hay khẳng định bản ngã, mà hướng đến việc giải quyết những vấn đề đang hiện hữu. Chính vì thế, những lời nói của Gina thường bị Hjalmar xem là tầm thường, thực dụng và thiếu lý tưởng.

Trên thực tế, sự đối lập ấy không phản ánh sự đối lập giữa cao cả và tầm thường, mà phản ánh hai cách nhìn hiện thực khác nhau. Nếu diễn ngôn của Hjalmar luôn có xu hướng rời xa hiện thực để kiến tạo một hình ảnh lý tưởng về bản thân, thì diễn ngôn của Gina luôn kéo con người trở lại với những giới hạn của đời sống. Cô không phủ nhận lý tưởng, nhưng hiểu rằng gia đình không thể tồn tại chỉ bằng lý tưởng. Trong ý nghĩa ấy, Gina không chỉ duy trì sinh hoạt của gia đình mà còn duy trì chính nền hiện thực để mọi thành viên khác có thể tiếp tục theo đuổi những thế giới riêng của mình.

Bi kịch của Gina bộc lộ rõ nhất khi quá khứ quan hệ với Werle bị Gregers phơi bày. Điều đáng chú ý là cô hầu như không tìm cách tạo ra một diễn ngôn nhằm biện hộ cho mình. Trái lại, Gina chấp nhận để bản thân bị xét xử trong hệ giá trị do đàn ông thiết lập. Trước những lời buộc tội và sự ruồng bỏ của Hjalmar, cô không tranh giành quyền định nghĩa đạo đức, cũng không phản bác bằng những lập luận mang tính nguyên tắc, mà chỉ kiên nhẫn nhắc lại những gì mình đã làm để gìn giữ tổ ấm (*"Em biết anh nghĩ gì về em, nhưng em đã làm tất cả vì tổ ấm này"*). Chính sự lựa chọn ấy cho thấy ngôn

ngữ của Gina không nhằm giành lấy quyền lực diễn ngôn mà nhằm bảo vệ sự tồn tại của gia đình. Và cô đã bảo vệ sự tồn tại ấy đến cùng, ngay cả khi con thuyền gia đình mong manh sắp chìm đáy trong tâm bão sau cái chết của Hedvig, Gina vẫn là người duy nhất cố gắng gìn giữ những gì còn có thể cứu vãn. Cô là chỗ dựa duy nhất cho chồng lúc này gần như gục ngã vì đau thương và ân hận. Đối với cô, điều cần được bảo vệ trước hết không phải danh dự, chân lý hay lý tưởng, mà là chính sự sống và khả năng tiếp tục sống của gia đình.

Ở phương diện này, Gina hiện lên như một đối cực với cả Hjalmar và Gregers. Nếu một người lấy lý tưởng để phủ lên hiện thực, người kia dùng chân lý để phá vỡ hiện thực, thì Gina lại cố gắng gìn giữ hiện thực bằng những lời nói bình dị và những công việc lặng lẽ. Cô không phủ nhận lý tưởng, nhưng hiểu rằng mọi lý tưởng chỉ có ý nghĩa khi sự sống còn được duy trì.Trớ trêu thay, chính diễn ngôn của sự sống lại là diễn ngôn ít được lắng nghe nhất. Đó không chỉ là bi kịch của riêng Gina, mà còn là một nghịch lý nền tảng của *Con vịt trời*: chính diễn ngôn nuôi dưỡng và gìn giữ sự sống lại là diễn ngôn yếu thế nhất trước những diễn ngôn nhân danh chân lý, lý tưởng.

***Diễn ngôn đơn trị và sự diễn giải về con người***

Các diễn ngôn trong gia đình Ekdal chủ yếu kiến tạo những thế giới riêng của từng nhân vật. Chúng đối thoại, va chạm, nhưng vẫn giữ được thế cân bằng tạm thời. Nhưng cái thế giới đa thanh tưởng chừng yên ổn ấy bị phá vỡ bởi sự xâm nhập của hai diễn ngôn từ bên ngoài: diễn ngôn Werle Gergers và diễn ngôn của bác sỹ Relling. Cả hai đều tự xem mình là người chữa bệnh tinh thần cho Hjalmar, nhưng một người chữa bằng sự thật tuyệt đối, người kia chữa bằng huyễn tưởng sinh tồn (“lời nói dối cuộc đời”). Hai con đường trái ngược ấy đều biểu hiện dưới dạng những diễn ngôn mang tham vọng diễn giải và định hướng con người. Ngôn ngữ lúc này không còn chỉ là phương tiện giao tiếp mà trở thành công cụ can thiệp vào đời sống của người khác. Đó không còn là những phát ngôn cá nhân, mà là một hệ diễn ngôn khép kín. Trong hệ ấy, mọi hiện tượng của đời sống đều được Gregers và Relling quy về một cặp đối lập duy nhất: chân lý - giả dối. Chính sự đơn trị ấy khiến diễn ngôn của họ trở thành thứ diễn ngôn máy móc, áp đặt. Khi xâm nhập vào thế giới đa thanh nhà Ekdal, hệ diễn ngôn áp đặt này trở thành phép thử độ bền của diễn ngôn sự sống – nền tảng cho sinh tồn của gia đình Ekdal. Sự phá vỡ nền tảng ấy tất dẫn tới bi kịch của họ.

**Diễn ngôn đơn trị của Gergers**

Sự yên ổn của cái ốc đảo sống trong ảo tưởng và dối trá của nhà Ekda ở hồi 2 bị phá vỡ bởi sự xuất hiện của Gergers. Những thông tin mà bác sỹ Relling đưa ra (hồi 3) thiết lập một tiền giả định, theo đó Gergrs – một người đầy nhiệt huyết chính nghĩa, kẻ từng đi khắp các nhà khu mình ở để truyền bá thứ tôn giáo mang tên lý tưởng và được đặt cái tên đầy mỉa mai “kẻ thu tô cho lý tưởng”. Từ cuộc chiến sự thật - dối trá bất phân thắng bại với cha mình (hồi 1), chàng thanh niên Gergers chuyển sang “dự án” cứu vớt gia đình người bạn Ekdal Hjalmar khỏi cuộc sống như “con vịt trời chìm sâu đáy hồ, ăn những thứ dơ bẩn ở dưới đó”, như lời anh ta nói. Để thực hiện “dự án” này anh ta dần từng bước “khai sáng” tư tưởng cho cặp vợ chồng Hjalmar và Gina, để họ thấy được cái “vũng bùn” mà họ đang sống trong đó chính là do cuộc hôn nhân dối trá, sắp đặt tạo ra. Trong quá trình khai sáng, anh ta sử dụng những “thể loại lời nói khác nhau”, lúc đầu là hàm ngôn, ẩn ý. Ở hình thức ngôn ngữ này, lời cửa miệng của anh ta luôn là những từ đầy những ám chỉ về đời sống bị ám khí bởi của cuộc hôn nhân dối trá: “chất độc”, “bệnh tật”, “vũng ao tù”, “mùi hôi hám”… Nhưng, trớ trêu thay, đối tượng mà anh ta hướng tới lại là những con người đơn giản,

vốn quen với ngôn ngữ bình dân, không có khả năng hiểu thứ ngôn ngữ ám chỉ đó. Hjalmar và Gina chỉ có thể hiểu theo nghĩa đen: *ở đây làm gì có đầm ao, Cậu hãy tin rằng không khí nhà chúng tôi không có nhiễm độc đâu, cậu Werle ạ; ngày nào tôi cũng mở cửa cho thông thoáng đấy*, *… Cậu đã làm nhơ nhớp cửa nhà với cái lò sưởi của cậu, thì cậu không có quyền đến đây chê hôi hám với chúng tôi*… Rõ ràng diễn ra cái gọi là "ông chẳng bà chuộc", lệch pha ngôn ngữ khá hài hước. Những cụm từ sách vở "cao siêu" mang tính giao giảng đạo đức về lý tưởng, sự thật, "hôn nhân chân chính", "tình yêu và trách nhiệm", "sự trong sạch của tâm hồn" mà Gergers "nhồi" vào đầu hai vợ chồng Hjalmar, những kẻ mụ mị đầu óc vì kiếm sống hàng ngày, cuối cùng cũng chỉ còn là những xác ngôn từ (trong cuộc tranh cãi với Gina, Hjalmar chì chiết về quá khứ của vợ, về dòng máu của Hedvig, anh ta nói với vợ: *Với một quá khứ như quá khứ của cô ư? Có một số quyền, những quyền mà tôi muốn gọi là quyền của lý tưởng*. Rõ ràng anh ta chẳng hiểu gì nội dung câu nói của mình. Phát ngôn của anh là sự lặp lại những xác từ ngữ của Gergers).

Sự lệch pha ấy cho thấy Gergers "nhận lầm" con người Hjalmar do không hiểu diễn ngôn biến hình của anh ta: họ không chia sẻ cùng một hệ quy chiếu ngôn ngữ. Sự thất bại của hàm ngôn buộc Gregers phải chuyển sang một chiến lược khác: nói thẳng sự thật**.** Và **c**ái trực tiếp dẫn tới bi kịch nhà Ekdal chủ yếu lại là những lời nói trực tiếp của Gergers dựa trên những tiền giả định mang tính điều tra, lật tẩy bí mật (về xuất thân của Gina, về quan hệ mờ ám của ông Weler với cô và về dòng máu của Hedvig). Hành vi tại lời của Gergers chứa đầy những tuyên bố, buộc tội. Tất cả các kiểu lời nói đó được tung ra như những "cú ném đá" liên tục tạo *hậu quả xuyên lời* (perlocutionary effect) tàn khốc, chúng làm rạn nứt niềm tin và hủy hoại không gian đối thoại đa thanh an toàn cũ, dẫn tới cái kết quả mà chính Gergers cũng không thể nào ngờ tới: sự đổ vỡ của gia đình Ekda. Anh ta thực sự kinh ngạc, vì sao mình chỉ muốn làm việc tốt mà kết quả lại ra thế này: *Tôi đã tin chắc rằng khi bước vào căn phòng này, tôi sẽ được nhìn thấy một thứ ánh sáng rạng ngời thiêng liêng trên gương mặt của cả hai người. Nhưng thay vào đó, tất cả những gì tôi thấy lại là nỗi u ám, nặng nề và ngu muội này.*

Câu nói của Gergers cho thấy kết quả của sự "nhận lầm" Hjalmar qua diễn ngôn biến hình của anh ta. Nhưng, thay vì ngạc nhiên, đáng lý anh ta phải tìm nguyên nhân dẫn tới thất bại, nhưng kiểu tư duy đơn trị đã cản trở anh ta làm việc đó. Để cứu vãn tình thế anh ta "cầu viện" tới đức hi sinh mang tính hiến tế tôn giáo của cô bé Hedvig: giết con vịt trời - vật yêu thích nhất, để giành lại tình yêu của người cha và cứu vãn gia đình đang bên bờ vực. Và vẫn sử dụng ngôn ngữ theo kiểu anh ta làm với Hjalmar và Gina: trừu tượng trước, cụ thể sau. Hậu quả của hành vi ngôn ngữ trực tiếp đó chính là cái chết của Hedvig: cô không bắn con vịt trời, cô tự bắn vào mình. Cái chết của Hedvig cho thấy một lần nữa anh ta lại thất bại trong công cuộc cứu vãn gia đình Ekdal. Lần này thất bại nặng nề hơn và nguyên nhân chính: anh ta không hiểu những cảm xúc không nói thanh lời của đứa trẻ. Nếu trước đó Gregers nhận lầm Hjalmar bởi anh diễn giải diễn ngôn biến hình của Hjalmar như bản chất con người anh ta, thì đến cái chết của Hedvig, thất bại ấy mở rộng thành sự bất lực trước chính bản chất phức tạp của con người.

Sự "hiểu lầm" và "không hiểu nổi" ấy thể hiện ở câu nói của Gergers khi Hedvig vừa chết: *Cái chết của Hedvig không phải là vô ích. Ông không thấy sao, chính nỗi đau này đã khơi dậy trong anh ấy những gì cao quý nhất*? Câu nói này cho thấy sức sống bền bỉ ghê gớm, không gì thay đổi được (kể cả cái chết), của tư duy đơn trị. Sự cuồng nhiệt chân lý khiến anh ta trở nên mù lòa về những người xung quanh,

biến không gian gia đình Ekdal thành phòng thí nghiệm chữa bệnh, chính vì thế vô hình chung đã phá nát cuộc sống vốn ổn định của họ.

***Diễn ngôn "Lời nói dối cuộc đời"***

Đóng góp vào bi kịch của gia đình Ekdal còn có bác sỹ Relling với lối trị bệnh ngược lại với Gergers. Nếu như Gergers muốn chữa lành bằng sự thật (bất chấp "bệnh nhân" có khả năng chịu đựng nổi sự thật ấy hay không), thì Relling lại chữa lành bằng ảo tưởng tự huyễn. Hai lối chữa trị đối lập dẫn đến sự đối lập của hai loại diễn ngôn cạnh tranh nhau để xác lập chủ quyền chân lý.

Khác với diễn ngôn cuồng sự thật của Gergers thường bộc lộ trong đối thoại trực tiếp với những người xung quanh, đặc biệt với Hjalmar - đối tượng trị bệnh của anh ta, lối trị bệnh của Relling chỉ do ông ta kể lại và độc giả nhìn thấy kết quả nơi con bệnh. Đây cũng là nghệ thuật "đánh lừa" người đọc của tác giả. Bởi chỉ cho tới hồi 5, qua cuộc tranh cãi nẩy lửa giữa Gergers và Relling, người đọc mới hiểu cái gọi là phát minh của Hjalmar thực chất chỉ là ảo tưởng tự dối mình mà Relling nhồi vào đầu óc anh ta, đánh trúng tâm lý sỹ diện, khát khao giàu có và mong muốn gia nhập giới trí thức tinh hoa của anh ta. Lại nữa, qua những giải thích dày đặc thuật ngữ y khoa cùng với kiến thức phân tâm học, những độc giả bình thường những tưởng ông ta là "loa phát ngôn" của tác giả, tin vào những lời giải thích của ông ta để đánh giá tính cách và tâm lý của các nhân vật. Cách hiểu như thế có nguy cơ dẫn đến đơn giản hóa vở kịch. Trên thực tế, nhân vật bác sỹ Relling phức tạp hơn nhiều. Điều này thể hiện ở ngôn ngữ đa dạng của ông ta. Relling thường dùng diễn ngôn y khoa và tâm lý học để chẩn đoán và kê đơn cho các nhân vật được coi là bệnh nhân. Ông tuyên bố: "Nếu anh tước đi lời nói dối cuộc đời của một người bình thường, anh đồng thời tước đi hạnh phúc của anh ta" ("Rob the average man of his life-illusion, and you rob him of his happiness at the same stroke"). Câu nói này thể hiện rõ cốt lõi của diễn ngôn chữa trị xoa dịu, xem lời nói dối như một công cụ sinh học để bảo vệ con người trước hiện thực tàn khốc. Ở trường hợp "con bệnh" Hjalmar, với phương châm này, ông ta tạo ra các ảo tưởng bằng lời nói, biến Hialmar thành một nhà phát minh thiên tài để "chữa trị" căn bệnh tự huyễn đa nhân cách của anh ta. Bản chất diễn ngôn y học của Relling là sự kiểm soát mang tính bảo hộ, giữ các nhân vật trong hạnh phúc của sự dối trá. Nhưng sự "bảo hộ" ấy đã tước đi "kháng thể" cơ bản của con người, khiến họ lạc lối trước những va đập của cuộc đời.

Trong ngôn ngữ hàng ngày, Relling thường sử dụng lối nói "lời hai giọng" mang tính giễu nhại, bóc mẽ, gây hấn. Ngôn ngữ của ông luôn có xu hướng phá vỡ "huyền thoại ngôn ngữ "của các nhân vật khác. Mỗi lần Relling xuất hiện, diễn ngôn của người xung quanh lập tức bị "giải thiêng". Theo diễn giải của M. Bakhtin đây là kiểu đối thoại phản-biện (counter-discourse) mà Relling dùng để bảo vệ tư tưởng của mình.

Điều này thể hiện ở hai cuộc đấu khẩu giữa giữa Relling và Gergers trước và sau cái chết của Hedvig (hồi 5). Ở cuộc đầu, khi khủng hoảng tinh thần của Hjalmar lên cao trào và Gergers tưởng rằng phương pháp điều trị bằng sự thật đã có kết quả, thì Relling dùng diễn ngôn y học để "mở mắt" cho anh ta về con người thật của Hjalmar "nhìn từ bên trong", giải thiêng "thần tượng" của anh ta. Ông dùng lời hai giọng để nói kháy, giễu nhại sự "gà mờ" của Gergers khi anh này gọi Hjalmar một cách trân trọng là "nhân vật". Và trong khi tranh cãi ngôn ngữ tại lời của Relling vạch trần căn bệnh của chính Gergers: *...trường hợp của ông rất phức tạp. Trước hết, ông có cái chứng bệnh rất phiền là chứng bệnh nhiệt chính nghĩa. Thế rồi, tệ hại hơn nữa là thường xuyên ông có bệnh cuồng thán phục, nó xui khiến ông có một nhu cầu không bao giờ thỏa mãn, là cứ phải thán phục một người nào đó, ngoài bản thân mình.* Cũng

chính trong cuộc tranh cãi này Relling đã không úp mở khẳng định chính kiến y khoa của mình: "Than ôi, tất cả mọi người đều bệnh hoạn!" và trình bày cách trị bệnh của mình: "Phương thuốc quen dùng của tôi. Tôi tìm cách nuôi dưỡng trong tâm hồn của hắn mối hư tưởng sinh tồn". Cứu sự sống bằng huyễn tưởng dối trá, vô hình chung Relling cũng đã rơi vào lối tư duy đơn trị cực đoan như Gergers, chỉ có khác là theo chiều ngược lại.

Sự bất phân thắng bại trong cả hai cuộc hội thoại về cùng một nội dung (sự nhìn nhận khác nhau về Hjalamar) cho thấy cả hai "đương sự" - Gergers và Relling đều chỉ đang luẩn quẩn trong cái lồng của cùng một thứ tư duy cực đoan, áp đặt và máy móc. Đó không phải là đa thanh diễn ngôn hiểu theo Bakhtin, đó là sự tranh giành hơn thua của hai kiểu diễn ngôn, hai bộ phận của cùng một cấu trúc tư tưởng khép kín. Trong suốt hai cuộc tranh cãi họ chỉ mải mê chạy theo một giá trị duy nhất, phủ nhận mọi giá trị khác, đặc biệt giá trị nền tảng làm nên sự sống con người. Bi kịch của họ là ở chỗ đó.

Cái chết của Hedvig, theo kịch cổ điển, nhẽ ra phải là cái kết của *Con vịt trời*. Ibsen đã "phá cách" – cái kết là cuộc tranh cãi lần thứ hai giữa Gergers và Relling. Điều này gây cảm giác đây là "phần phụ", thậm chí là "phần thừa" của vở kịch. Nhưng chính ở cái kết này diễn ra sự chuyển hóa quan trọng nhất của đa thanh. Đối thoại trên sân khấu khép lại, nhưng đa thanh không khép lại. Nó chuyển từ thế giới nhân vật sang thế giới tiếp nhận. Người đọc và khán giả không còn đứng trước lựa chọn "Gregers hay Relling", mà được đặt vào cuộc đối thoại giữa hai hình thức diễn ngôn đơn trị với diễn ngôn đời sống đã hiện ra xuyên suốt vở kịch qua Gina, lão Ekdal, Hjalmar, Hedvig và toàn bộ không gian gia đình Ekdal. Nếu diễn ngôn đơn trị luôn muốn áp đặt một chân lý tuyệt đối lên con người, thì diễn ngôn đời sống lại chấp nhận tính không hoàn tất, những mâu thuẫn, những yếu đuối và cả những ảo tưởng giúp con người tồn tại. Chính vì vậy, dù mong manh và nhiều lần bị đẩy đến bên bờ sụp đổ, diễn ngôn đời sống vẫn bộc lộ sức sống bền bỉ hơn mọi hệ diễn ngôn đơn trị. Có lẽ đó cũng là điều cuối cùng mà Ibsen gửi lại sau cái chết của Hedvig.

Những phân tích trên cho thấy giả thuyết "ngôn ngữ như cơ chế sản sinh bi kịch trong *Con vịt trời*' có thể được kiểm chứng từ chính cấu trúc diễn ngôn của tác phẩm." Từ cách tiếp cận ngôn ngữ học kịch, diễn ngôn, lý thuyết Bakhtin, lấy thi pháp học kịch hiện đại làm nền tảng, bài viết cho thấy bi kịch trong *Con vịt trời* không chủ yếu được kiến tạo bởi chuỗi hành động bên ngoài hay những xung đột tâm lý theo nghĩa truyền thống, mà được sản sinh từ sự vận động và va chạm của các diễn ngôn trong một cấu trúc đa thanh. Những diễn ngôn ấy không tồn tại biệt lập mà liên tục đối thoại, xung đột, phủ định và chi phối lẫn nhau, từng bước đẩy bi kịch đến điểm không thể đảo ngược.

Điều đáng chú ý là các diễn ngôn ấy không chỉ được triển khai qua lời thoại mà còn được tổ chức trong một chronotope đặc thù vừa mang tính hiện thực vừa mang tính biểu tượng, một không – thời gian, nơi các diễn ngôn gặp gỡ, va chạm và không ngừng sản sinh những lớp nghĩa mới. Trong cấu trúc ấy, cái chết của Hedvig không đơn thuần là kết cục của một xung đột gia đình mà là sự vật chất hóa cuối cùng của toàn bộ quá trình xung đột diễn ngôn. Bi kịch vì thế không còn là kết quả của một hành động đơn lẻ mà là hệ quả tất yếu của một cơ chế ngôn ngữ đã vận động đến giới hạn của nó.

Từ góc nhìn này, *Con vịt trời* cho thấy một bước chuyển quan trọng của bi kịch hiện đại. Nếu trong bi kịch cổ điển, hành động giữ vai trò trung tâm của cấu trúc kịch, thì ở Ibsen, ngôn ngữ ngày càng đảm nhận vai trò tổ chức hành động kịch. Hành động vẫn tồn tại, nhưng ngày càng được nội tâm hóa trong lời nói, trong sự va chạm của các diễn ngôn, trong những khoảng lặng,

những tiền giả định, hàm ngôn và những biểu tượng luôn mở rộng trường liên tưởng. Chính sự chuyển dịch ấy đã làm thay đổi bản chất của xung đột bi kịch, đồng thời mở ra khả năng tiếp cận mới đối với ngôn ngữ kịch hiện đại.

Đặc biệt, đa thanh không kết thúc cùng đối thoại trên sân khấu mà chuyển sang hoạt động tiếp nhận của người đọc, người xem, người dàn dựng và diễn viên sân khấu. Khi không có diễn ngôn nào giành được quyền phát ngôn cuối cùng, ý nghĩa của tác phẩm vẫn tiếp tục vận động trong những cuộc đối thoại mới vượt ra ngoài văn bản. Chính ở điểm này, tính đa thanh không chỉ là một đặc điểm cấu trúc của *Con vịt trời*, mà còn trở thành cơ chế bảo đảm cho khả năng không ngừng tái sinh ý nghĩa của tác phẩm trong lịch sử sân khấu và lịch sử tiếp nhận.

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

**TÀI LIỆU THAM KHẢO**

1. Aristotle, *Poetics* (*Thi pháp*), Translated with Introduction and Notes by Malcolm Heath, Penguin Classics, 1996.
2. Austin, J. L. *How to Do Things with Words*, (*Thực hiện hành động bằng ngôn từ*), Clarendon Press, 1962.
3. Grice, H. P. *Studies in the Way of Words* (*Nghiên cứu về phương thức sử dụng ngôn từ*), Harvard University Press, 1989.
4. Levinson, Stephen C. *Pragmatics* (*Ngữ dụng học*) Cambridge University Press, 1983.
5. Sperber, Dan, and Deirdre Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, (*Tính liên quan: Giao tiếp và nhận thức*), Blackwell, 1986.
6. М.М. Бахтин, *Проблемы поэтки Достоевскогo*, (*Mấy vấn đề thi pháp Dostoevsky*). Изд.Исскуство, Москва, 1963
7. М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и естетики*, (*Những vấn đề văn học và mỹ học*) Изд.Исскуство, Москва, 1975
8. М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества.* (*Nghệ thuật sáng tạo ngôn từ*), Изд.Исскуство,Москва,1979
9. Ibsen, Henrik. *The Wild Duck (Con vịt trời) // An Enemy of the People; The Wild Duck; Rosmersholm* (Kẻ thù của nhân dân; Con vịt trời; Rosmersholm). Translated with an Introduction by James McFarlane. Oxford: Oxford University Press, 1999
10. Henrich Ipxen. *Con vịt trời* (Tuấn Đô dịch)// Bản tiếng Việt: *Con vịt trời*, Tuấn Đô dịch // *Kiệt tác sân khấu thế giới*, Hendrich Ipxen, Nhà xuất bản sân khấu, Hà Nội – 2006. Nhà xuất bản sân khấu, Hà Nội - 2006

*Ngày nhận được bài: 17/7/2026; Ngày nhận xét phản biện 25/7/2026;*
*Ngày quyết định đăng: 5/8/2026; Ngày đăng: 25/9/2026*