

THI PHÁP KỊCH – SÂN KHẤU CHEKHOV

ĐÀO TUẤN ANH*

Kỉ niệm 120 năm, ngày mất của
Anton Pavlovich Chekhov (1860-1904)

Tóm tắt: Tiếp nối hai bài viết về kịch Mới châu Âu và kịch Mới trong “Kỷ nguyên Bạc” (Nga) đã đăng tải trên các số 40 (tháng 12, năm 2023) và số 42 (tháng 6, năm 2024) của Tạp chí Nghiên cứu sân khấu và Điện ảnh, bài viết này nhằm tới những mục đích sau: Nghiên cứu thi pháp kịch Chekhov trên nền tảng các nguyên tắc sáng tác chung, tạo tính thống nhất của kịch Mới châu Âu, cũng như đặc điểm riêng của kịch Mới của từng nước, từng tác giả, nhằm thấy được tính đa dạng trong sự vận động của kịch Mới thế kỉ XX; Nghiên cứu sân khấu kịch Chekhov cho thấy, nhà hát kịch là một bộ phận hữu cơ của kịch Mới, mà thiếu nó sẽ khó thấy được bản chất của dòng kịch này; Bước đầu nhìn nhận tiềm năng dựng kịch Chekhov trên sân khấu Việt qua phân tích những điểm nêu trên.

Từ khóa: Chekhov, cốt truyện, tình tiết, sân khấu, kịch mới

Abstract: Following the two articles on European New Drama and New Drama in the "Silver Age" of Russia published in issues no. 40 (December 2023) and 42 (June 2024) of the Journal of Theater and Cinema Studies, this article aims at the following goals: Studying Chekhov's dramatic poetics on the basis of general creative principles and the unity of European New Drama, as well as the unique characteristics of New Drama of each country and each author; in order to see the diversity in the movement of New Drama in the 20th century; Researching Chekhov's dramatic stage in order to show that the theater is an organic part of New Drama, without which it would be difficult to see the nature of this dramatic genre; and Initially recognizing the potential of staging Chekhov's plays on the Vietnamese stage through analyzing the above points.

Keywords: Chekhov, plot, episode, stage, New Drama



Bài viết bắt đầu bằng sự kiện lần đầu tiên kịch Chekhov được trình diễn trên sân khấu lớn của Nhà hát Alexandrinsky ở St. Petersburg năm 1896, vở *Hải âu*, và đã thất bại nặng nề.

Giờ đây, nhìn nhận lại, nguyên nhân thất bại không mấy khó hiểu. Trước hết, sáng tác của Chekhov nói chung, kịch của ông nói riêng, đã không được tìm hiểu thấu đáo. Kịch Mới

Chekhov (theo khuynh hướng tân hiện thực^(*)) đã được nhà hát Aleksandrinsky dàn dựng hoàn toàn theo lối kịch – sân khấu hiện thực cổ điển, kiểu kịch Ostrovsky đang thịnh hành ở Nga khi ấy. Đó là nhà hát kịch tác giả (không đạo diễn) và điểm khởi đầu thống trị toàn bộ hệ thống nghệ thuật của nó là *văn bản*. Các diễn viên nhà hát vốn quá quen thuộc với sân khấu kịch cổ điển, đã *diễn văn bản kịch*. Họ cố tìm cách khám phá những vai diễn cổ điển, cái mà trong kịch của Chekhov không có; họ diễn cốt truyện, diễn tình tiết theo

(*). Xem: Đào Tuấn Anh. Kịch mới trong “Kỷ nguyên Bạc” của văn hóa Nga giao thời thế kỉ XIX-XX. TC. Nghiên cứu sân khấu-điện ảnh, số 42 tháng 6 năm 2024.

nghĩa thông thường và tạo ra những xung đột kịch giả tạo; không hiểu được những ẩn ý trong những câu thoại tưởng chừng rời rạc, những câu nói vu vơ, dẫn đến không nắm được ngữ điệu kịch Chekhov, không thấy được sắc thái bi hài khiến vở kịch diễn ra như một trò hề và bị la ó dửng dưng.



Anton Pavlovich Chekhov (1860-1904)

Nhà hát kịch Ostrovsky – nhà hát tác giả, sau bao thập niên diễn những vở kịch hiện thực cổ điển, đã hình thành các nguyên tắc phù hợp với khả năng tiếp nhận, thói quen, sở thích của nhiều thế hệ khán giả, và giáo dục họ theo những nguyên tắc đó. Nó đã tạo nên một tầng văn hóa đặc biệt và công chúng tôn sùng nó như một loại kịch sân khấu duy nhất có thể, một thứ nghệ thuật cao quý, tồn tại vĩnh viễn, không thay đổi. Chính vì vậy, khi *Hải âu* của Chekhov “tấn công” vào các hình thức sân khấu có sẵn đã gây ra làn sóng phản đối dữ dội, giống như văn xuôi của ông thời kì đó.

Người đọc và khán giả khi đó chưa được chuẩn bị cho một cuộc cách tân nghệ thuật mang tính bước ngoặt lớn lao.

Tuy nhiên, chỉ hai năm sau, năm 1898, vở *Hải âu* được công diễn trên sân khấu Nhà hát nghệ thuật Moskva (MKHAT), do hai đạo diễn Stanislavsky và Nemirovich Danchenko dàn dựng, đã thành công vang dội. Kể từ đó kịch Chekhov không chỉ được trình diễn tại MKHAT, mà còn ở tất cả những sân khấu lớn của nước Nga, mở ra kỉ nguyên mới trong nghệ thuật sân khấu.

Vậy điều gì đã xảy ra? Điều gì đã khiến Stanislavsky, một đạo diễn lừng danh, người xây dựng cả một hệ thống nghệ thuật biểu diễn hoàn hảo theo chủ nghĩa hiện thực cổ điển, có được những vở diễn kinh điển cho tới giờ chưa bị vượt qua, lại thành công với *Hải âu* thuộc phổ hệ kịch Mới phức tạp không chỉ ở thời kì đó?

Nếu nghiên cứu quá trình dựng kịch Chekhov trên sân khấu Stanislavsky thì thấy tư tưởng - thẩm mỹ trong kịch Chekhov khác lạ đến nỗi nhà đạo diễn một thời gian dài đã không thể tìm được chìa khóa để mở ra *tính sân khấu* của nó. Đọc *Hải âu*, Stanislavsky cảm thấy bối rối trước hình thức kịch khác thường, trong đó nhân vật tốt xấu không rõ ràng như trong kịch cổ điển; động lực dẫn đến xung đột bị che giấu, cuộc đấu tranh “chính - tà” không được bộc lộ; hành động “không có tổ chức”, như thể không có phần mở đầu, không có cao trào, không có kết thúc theo nghĩa thông thường của kịch. Rất may, bên cạnh ông luôn có mặt người bạn lớn đồng chí hướng, đạo diễn Nemirovich Danchenko tài năng, người am hiểu sâu sắc tính độc đáo văn xuôi Chekhov, phong cách khác lạ đầy cuốn hút của ông, tìm thấy ở đó những tương đồng về phương diện thi pháp với kịch. Bên cạnh đó, trong thời gian này MKHAT liên tục dàn dựng



Chekhov đọc *Hài âu* tại Nhà hát Nghệ thuật Moscow, năm 1898

và công diễn những vở kịch của các tác gia theo dòng kịch Mới đang nổi còn khắp châu Âu như H. Ibsen, Maeterlinsk, B. Shaw, Gautmann, Strindberg..., Đặc biệt, những vở kịch theo tinh thần chủ nghĩa tượng trưng với những “văn bản ngầm ẩn” trong kịch H. Ibsen và Maeterlinsk không chỉ cuốn hút các tác gia kịch tượng trưng Nga, mà còn cả Chekhov – nhà tân hiện thực. Quá trình dần dựng kịch mới châu Âu đã giúp hai đạo diễn có được kinh nghiệm, tìm ra sợi dây liên kết chặt chẽ giữa kịch Mới châu Âu và sáng tác kịch Chekhov. Khán giả cũng dần từng bước làm quen, trải nghiệm và tiếp nhận loại kịch mới này vì hình thức sân khấu mới lạ và hệ đề tài phản ánh những vấn đề cấp thiết của thời đại của nó (Theo đạo diễn Maerkhold, có những thời điểm trên sân khấu Nga kịch nước ngoài còn lấn át kịch trong nước⁽¹⁾). Tất cả những điều này cộng với những nỗ lực tìm kiếm của hai đạo diễn, cuối cùng chìa khóa mở ra tính sân khấu kịch Chekhov đã được tìm thấy. Thành công vang dội của vở diễn *Hài âu* huyền thoại năm 1898 trên sân khấu MKHAT, nhà hát kịch toàn dân, đã bác bỏ quan niệm của một số nhà nghiên cứu thời đó (và cả thời nay) về cái gọi là “phi kịch tính” không thể dần dựng của kịch Chekhov.

(1). Meierkhold V.E. (2008)

Thành công của vở diễn đã khẳng định tên tuổi của nhà viết kịch. Buổi biểu diễn đã phá vỡ truyền thống sân khấu cũ với sự xa cách cuộc sống thực, với những kiểu “diễn ngôn” khuôn sáo, không thật trên sân khấu, với giọng điệu, kiểu nói và cử chỉ sân khấu rập khuôn, cứng nhắc, với một hệ thống vai diễn được phân định rõ ràng, với những cảnh trang trí sân khấu vô hồn... Cuộc sống đời thường vốn không phải đối tượng của sân khấu kịch cổ điển, với sáng

tác của Chekhov đã nhận được quyền có mặt trên sân khấu MKHAT. Kịch Chekhov đã đổi mới hình thức “trữ tình - sử thi” truyền thống của nhà hát này. *Kỹ thuật ẩn ý (mạch ngầm)* của kịch Chekhov do Stanislavsky và Nemirovich Danchenko phát hiện trong kịch Chekhov ngay lập tức trở nên nổi tiếng. Khái niệm “kịch ẩn”, kịch “tâm trạng” của hai đạo diễn luôn có mặt trong các bản tổng phổ đạo diễn và trong các buổi diễn tập. “Kịch tâm trạng”, “kịch tâm lý xã hội”, “kịch trữ tình – sử thi”, “kịch tư tưởng”, “kịch mới” là những cái tên đặt cho kịch Chekhov, ám chỉ sự khác biệt của nó với kịch hiện thực cổ điển, xác định hệ hình thi pháp kịch mới của ông mà giới nghiên cứu Nga và thế giới cho đến nay luôn tìm kiếm, khám phá ý nghĩa đặc biệt mang tính cách tân của nó, lí giải vì sao kịch Chekhov có tầm ảnh hưởng lớn đến như vậy đối với tiến trình kịch thế giới.

Và sự tìm kiếm này không/chưa có điểm cuối, vì khác với thi pháp kịch cổ điển, hệ hình thi pháp kịch Chekhov mang tính chất *mở*, tạo điều kiện cho sự “tích hợp” các nhân tố mới trên cơ sở những cái đã thành hình. Nó mở như sáng tác văn xuôi của ông, buộc người đọc, người xem cùng nghĩ và đồng sáng tạo. Đó chính là tính dân chủ, nhân văn thực sự của sáng tác Chekhov – một giá trị không thể chối cãi.

Đặt kịch Chekhov trong mối liên hệ mật thiết với kịch Mới châu Âu, với sân khấu Slanislavsky để làm sáng tỏ những cách tân trong hệ hình thi pháp của ông chính là hướng tiếp cận của bài viết.

Trong chuỗi mắt xích thi pháp kịch Chekhov, chúng tôi bắt đầu bằng mắt xích đầu tiên – nhân vật, vì nó quan hệ mật thiết với *quan niệm triết-mỹ của ông về thế giới và con người* – được hiểu một cách khái quát nhất – là phần *nội dung mang tính hình thức* của tác phẩm, chi phối và chịu sự tác động ngược trở lại của những mắt xích khác của chuỗi thi pháp – các nhân tố hình thức mang tính nội dung. Tổng hòa mối quan hệ hữu cơ giữa hai phạm trù này xuất phát từ cái gọi là “tương đồng nội dung - hình thức”, một khái niệm có xuất nguồn từ triết học đồng nhất của Selig^(*) mà Hegel lấy làm cơ cho thuyết “tinh thần tuyệt đối” của ông.

Trong kịch cổ điển, như Hegel lưu ý, “tính cách kịch tạo số phận nhờ vào những mục tiêu mà nó theo đuổi và mong muốn đạt được trong những va chạm kịch liệt với những hoàn cảnh nhất định và luôn ý thức về chúng... Kịch bộc lộ một cách khách quan quyền hành động nội tại...”⁽²⁾. Triết gia xuất phát từ quan niệm cho rằng, vì mâu thuẫn vốn có trong bản chất của các hiện tượng - nội dung không thể thiếu của tinh thần tuyệt đối - nền tảng của mọi thứ trong tồn tại, vì thế tính cách con người, cũng như sự phản ánh nó, cũng có mâu thuẫn. Và chính những mâu thuẫn này là động lực thúc đẩy hành động kịch.

Chủ nghĩa hiện thực tạo ra hình thức kịch cổ điển thế kỉ XIX. Kế thừa các hình thức kịch của những người tiền nhiệm trên cơ sở mỹ học Hegel, nhưng nó lại coi đối tượng miêu tả chính của mình không phải là tinh thần tuyệt đối, mà là tính điều kiện (*condition*) - từ phạm vi rộng nhất - lịch sử và xã hội, tới những chuyển động

tinh thần nhỏ nhất. Đồng thời, kịch với tư cách là một loại /thể loại văn học, có sự tách biệt giữa chủ thể và khách thể, giữa cái bên ngoài và cái bên trong. Vì tính hướng không do số phận quyết định mà do nhân vật trong quá trình tranh đấu vì mục đích của mình tạo ra, do đó, những thành phần chính trong cấu trúc của tác phẩm kịch: xung đột, hành động, không gian và thời gian đều phụ thuộc vào logic tính cách nhân vật. Mặt khác, phân tâm học đã chỉ ra rằng “từ bên trong, con người không nhận thức được mình là người sở hữu những phẩm chất đã được đặt tên chính xác, anh ta không tự tạo ra một “cái tôi bên trong” (...) khi vẫn còn ở trong giới hạn của trải nghiệm nội tâm bị giằng xé bởi vô số những tác động đa chiều của nó”⁽³⁾. Do đó, để làm rõ điều kiện quy định những đặc điểm bên trong của cá nhân, nhà viết kịch phải có cái nhìn *từ bên ngoài* về nhân vật, một phẩm chất không phải của kịch mà của sử thi. Ở sử thi, người đọc đồng thời cảm nhận được quan điểm của nhân vật và quan điểm của người kể chuyện, tức là vị trí của người tham gia hành động và vị trí của người quan sát có khả năng tách rời hành động để thấy nó một cách trọn vẹn. Vì thế giới bên ngoài (hoàn cảnh, môi trường) *quy định tính cách* khiến nó có những *ranh giới được xác định rõ ràng*. Điều này dẫn tới một số đặc tính *ổn định* của tính cách bộc lộ trong tính hướng kịch tính chính. Tiểu thuyết thế kỉ XIX phát triển song song với kịch hiện thực thời kì này, do không bị hạn chế trong việc lựa chọn tình huống, nên nó có khả năng mô tả những chuyển động tinh tế, phức tạp và mâu thuẫn trong thế giới nội tâm của cá nhân, những thứ mà kịch-sân khấu hiện thực Chekhov (giai đoạn tiền kịch Mới của ông) đã nắm bắt tài tình (điều này thể hiện rõ trong vở *Ivanov*, một vở kịch mang tính chuyển tiếp từ kịch hiện thực cổ điển của Chekhov sang kịch tân hiện thực, hay kịch Mới của ông).

(*). Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (27/ 1/ 1775 – 20 / 8 /1854), nhà triết học tiêu biểu của trào lưu triết cổ điển Đức.

(2). Hegel H.V.F (1958), tr. 254.

(3). Ginzburg L.Ia. (1999), tr. 367.

Mặc dù có những bước tiến trong nghệ thuật xây dựng tính cách nhân vật dựa trên quyết định luận (hoàn cảnh – con người), chủ nghĩa hiện thực phân tích (hay còn gọi là chủ nghĩa hiện thực “phê phán”^(*)) cuối thế kỉ XIX, với đặc thù của mình, “muốn xuất phát từ những quy luật, những ý tưởng giống như tư tưởng khoa học của thời đại”⁽⁴⁾. Nhưng khi phân tâm học cuối thế kỉ XIX chỉ ra những *giới hạn của nghiên cứu khoa học về nhân cách*, một cuộc khủng hoảng đã diễn ra trong nó, với tư cách là một phương pháp nhận thức nghệ thuật. Điều này thể hiện ở chỗ, trong khi nắm bắt được những chuyển động nhỏ nhất của tâm hồn con người, nó vẫn chỉ thừa nhận con người là đối tượng nhận thức của mình. Nhưng với tư cách là đối tượng, con người chỉ có thể là một “bản thể tự nhiên chết”. Chủ nghĩa Hiện thực cuối thế kỉ XIX với quyết định luận cực đoan đã trở thành chủ nghĩa tự nhiên với quan niệm con người là sản phẩm của môi trường, hoàn cảnh, chịu sự chi phối tuyệt đối của nó.

Nhiệm vụ của nghệ thuật mới thế kỉ XX nói chung, kịch sân khấu nói riêng, là làm sống lại cái “bản thể tự nhiên” ấy. Với khả năng cảm nhận tinh tế những thay đổi của cuộc sống và con người thời đại mình Chekhov đã đưa ra giải pháp nghệ thuật cho vấn đề này. Giải pháp không nằm ở tính chính xác tuyệt đối trong việc tái tạo hoàn cảnh cuộc sống và cử chỉ hành vi bên ngoài của cá nhân, không phải ở việc chỉ ra những chuyển động của tâm hồn và suy nghĩ của cá nhân được tạo ra do tác động của hoàn cảnh bên ngoài lên nó (điều mà chủ nghĩa tự nhiên luôn tuân thủ), đối với ông, nhân vật phải là chủ thể hành động được xác định bởi cảm thức sống bên trong họ, khả năng cá nhân cho phép họ dấn thân vào những phạm vi sống khác nhau, khám phá những cuộc đời còn chưa được biết đến. Và giải pháp

này đã trở thành nguyên tắc mang tính bước ngoặt xuyên suốt sáng tác văn xuôi và kịch của Chekhov. Những chuyển biến của lịch sử - văn hóa - xã hội và con người thời đại ông thúc đẩy nghệ thuật *tái dựng lại bức tranh về thế giới và con người*. Hơn ai hết Chekhov đã nắm bắt được điều này và thực hiện nó trong sáng tác của mình.

Thoạt nhìn, kịch Chekhov thể hiện một nghịch lý lịch sử nào đó. Thực vậy, giao thời thế kỉ XIX – XX, thời kỳ xã hội Nga bắt đầu có sự chuyển mình dự báo về một trận “đại cuồng phong” sẽ ập đến đẩy nước Nga sang một bước ngoặt lịch sử trọng đại, nhưng Chekhov lại tạo ra những vở kịch không có anh hùng - những con người xuất sắc, mạnh mẽ đầy đam mê, khát vọng đại diện cho một tư tưởng hay mục tiêu cao cả nào đó. Trong kịch của ông con người có vẻ không mấy hứng thú xung đột với nhau để đạt mục đích. Một câu hỏi đặt ra: liệu nghệ thuật viết kịch của Chekhov có mối liên hệ nào với cái thời hỗn loạn, mãnh liệt này không, nó có phải là nguồn cội lịch sử của kịch Chekhov hay không?

Trước khi trở thành nhà văn nổi tiếng, Chekhov là một bác sĩ, nhà hoạt động xã hội tích cực. Ông từng đến đảo Sakhalin tận mắt chứng kiến cuộc sống tột cùng tăm tối, đói khổ của dân cư vùng đất heo hút này. Thảm cảnh Sakhalin đại diện cho tình trạng chung của nước Nga in đậm dấu vết trong sáng tác của ông. Với con mắt tinh tường và sự mẫn cảm tinh tế Chekhov ý thức được quá trình “tranh tối tranh sáng” của giai đoạn lịch sử khi cái cũ bộc lộ sự mục ruỗng của mình, còn cái mới mới chỉ manh nha theo nhiều hướng khác nhau. Đây đồng thời là thời kì của sự thức tỉnh xã hội ngày mỗi lan rộng và liên quan đến nhiều tầng lớp nhất trong xã hội Nga, trước hết là tầng lớp trí thức. Bên cạnh đó, trong thời đại mới, nhận thức về cái anh hùng đã thay đổi đáng kể: chủ nghĩa anh hùng cá nhân được thay thế bằng sự bất mãn của số đông.

(*) Theo chúng tôi đây là thuật ngữ không mấy chính xác của giới phê bình văn học nghệ thuật Liên Xô sau đó lan sang các nước, trong đó có Việt Nam từ nửa sau thế kỉ XX.

(4). Ginzburg L.Ia. (1999), tr. 253.



Cảnh trong vở *Vườn đào* (*The Cherry Orchard*) của Chekhov

Xung lực giải phóng trở thành tài sản không chỉ của những cá nhân xuất chúng, mà còn của tất cả những người bình thường, tỉnh táo. Quá trình giải thoát tinh thần và trí tuệ diễn ra ở những con người không có gì nổi bật bắt đầu cảm thấy không hài lòng với sự tồn tại của họ không chỉ trong những thời điểm đặc biệt, mà diễn ra hằng ngày trong chính cuộc sống đời thường. Khao khát, lên men, bồn chồn, bối rối, hi vọng, thất vọng, chán chường... trở thành một thực tế tồn tại, một trạng thái sống, một tâm trạng chung.

Để hiểu trạng thái sống này, có thể trích dẫn phân tích của nhà phê bình dân chủ V. Belinsky trong bài báo về tiểu thuyết *Một anh hùng thời đại* của Lermontov. Ông viết: “Đây là một trạng thái tinh thần chuyển tiếp, trong đó đối với con người, mọi thứ cũ đều đã bị phá hủy, nhưng cái mới vẫn chưa xuất hiện... Khi ấy, một điều gì đó nảy sinh trong anh ta, nói theo ngôn ngữ bình thường là “ưu sầu”, “buồn chán”, “cảnh giác” “ngghi ngờ”, còn nói theo ngôn ngữ triết học là “phản tư”(*), ... Trong trạng thái phản tư, con

(*). Nghĩa gốc của “*phản tư*” không có nghĩa là cách nghĩ ngược lại, trái lại. Phản tư vốn là một thuật ngữ triết học, được dịch từ tiếng Nga, theo nghĩa Hán có nghĩa là “hướng ý thức vào bản thân, ngẫm nghĩ về trạng thái tâm lý của mình”. Chữ “phản” vì thế có ý nghĩa là “trở về” chứ không phải mang nghĩa “ngược lại”, “phản lại”, “trái lại”. Chữ “tư” thì vẫn mang ý nghĩa là “suy nghĩ, suy tư”.

người phân đôi, một người sống, còn người kia quan sát và phán xét anh ta...”⁽⁵⁾. Nói cách khác, phản tư là trạng thái con người hướng ý thức vào bản thân, ngẫm nghĩ, tự vấn và chỉ ở trong trạng thái ấy anh ta mới được hoàn toàn tự do tìm kiếm cái “tôi” thực sự, xác định vị trí độc lập của mình trong quan hệ với hoàn cảnh bên ngoài luôn tác động nhằm biến anh ta thành con rối của mình.

Thực hiện nhiệm vụ làm sống lại “bản thể tự nhiên”, Chekhov quan tâm tới thể giới bên trong con người và khả năng phản tư của nó. Điều này xác định rõ nét kiểu nhân vật kịch của ông, đó là kiểu nhân vật phản tư, nhân vật tư tưởng.

Chính vì vậy, không khó để nhận ra hầu hết các nhân vật trong kịch Chekhov là đại diện giới trí thức (bác sĩ, giáo viên, nhân viên văn phòng, nghệ sĩ, nhà văn, sinh viên) hoặc có tư chất và nếp sống trí thức - địa chủ, sĩ quan, thương gia (Ranevskaya trong *Vườn anh đào*, Vershinin trong *Ba chị em*...). Tất cả họ đều không xa lạ với những sở thích tinh thần, nhưng, khác với các nhân vật trong kịch Turgenev họ không phải là những anh hùng, không phải là người mang những tư tưởng tiên tiến của thời

(5). Belinsky V.G. (1955), tr. 253.

đại, mà là những người bình thường, tầm trung. Chekhov đã mở rộng không gian của văn học cổ điển Nga thế kỷ 19, trong đó đối tượng chủ yếu của nó là nước Nga quý tộc và nông dân, đưa vào kịch của mình giới trí thức thành thị với thế giới quan đô thị của họ vào văn học. Thời - không gian (*Chronotope*^(*)) của Chekhov là thời - không gian của thành phố lớn. Điều muốn nói ở đây không chỉ là không gian địa lí, vị trí xã hội, mà là cảm giác và tâm lý của người “thành phố”, năng lực trải nghiệm và suy nghĩ của họ.

Tính chất phản tư khiến nhân vật Chekhov dường như cùng lúc sống hai cuộc sống - bên trong và bên ngoài, xác định sự khác biệt giữa cốt truyện (*syuzhet*) – hay còn gọi là cốt truyện bên trong – sự vận động của ý thức (cốt truyện tâm lý) và chuyện (*fabula*) – cốt truyện bên ngoài (V. Khalizev⁽⁶⁾), “cốt truyện thật” và “cốt truyện giả” (N.Ya. Berkovsky⁽⁷⁾). Dựa vào sự tách biệt giữa hành động cốt truyện bên ngoài và “dòng chảy ngầm” – cốt truyện bên trong (K.S. Stanislavsky⁽⁸⁾), phạm trù “ẩn ý” được diễn giải trong nghiên cứu văn học và thực hành sân khấu, xác định hai loại xung đột trong nghệ thuật kịch Chekhov, loại thứ nhất là xung đột bên ngoài. Thường thì Chekhov để cho nhân vật tự kiểm chế không để những cuộc cãi cọ biến thành những xung đột lớn. Trong vở *Ba chị em*, cứ ngỡ ba cô em chồng sẽ phản ứng kịch liệt trước việc chiếm nhà trắng trợn của cô chị chồng Natasha lăng loàn, quái ác (gần như nhân vật duy nhất có tính cách như trong kịch hiện thực cổ điển), nhưng hầu như không có chuyện gì xảy ra, các cô em chồng lần lượt bỏ nhà bỏ mẹ ra đi, không phải chỉ vì tính cách tốt đẹp, cao thượng của họ, mà vì họ còn mãi chìm đắm trong những vấn đề của bản thân, những mâu

thuần nội tâm, thậm chí những bi kịch không thể giải quyết. Hay những cuộc cãi vã giữa hai mẹ con Treplev trong *Hải âu* bao giờ cũng kết thúc bằng việc làm lạnh của người mẹ. Trong *Vườn anh đào* cũng vậy, cảnh cãi vã vì khác nhau về tính cách giữa Ranevskaya và chàng sinh viên “vĩnh cửu” Triphonov không kết thúc bằng xung đột vì Ranevskaya hiểu được những lời lẽ quá đáng của mình và tự “hóa giải” mâu thuẫn. Cuộc rượt đuổi nhắm bắn ông anh rể của cậu Vania - kết quả của việc ông đã chọn nhầm mục đích sống, diễn ra như một trò hề. Cuối cùng chẳng có ai chết và cuộc đời vẫn bình thản trôi như cũ, vẫn người còng lưng làm cho kẻ khác hưởng. Còn những xung đột xuất phát từ những tình huống rắc rối, éo le, tức mâu thuẫn bên ngoài được giải quyết trong vở kịch bằng đấu súng (trong *Ba chị em*), tự sát (trong *Hải Âu*) hay bán tài sản (trong *Vườn anh đào*)... – tức là loại xung đột có giới hạn cục bộ thì được giải quyết ở hậu trường sân khấu (tức không gian phi sân khấu) để giảm thiểu tối đa tính căng thẳng “trực diện” của nó. Loại thứ hai - *xung đột thực chất, tức xung đột trong cuộc sống nội tâm nhân vật* - về bản chất là không thể thay đổi, không được giải quyết bằng nỗ lực của nhân vật, nó mang tính phổ quát và vì thế mang tính chất “siêu tính cách”.

Tất cả những điều nêu trên dẫn tới cái gọi là “sân khấu kép” của kịch Chekhov và sự tài tình của Stanislavsky chính là ở chỗ, ông đã nắm được sự vận hành cơ chế và hiểu được chức năng của mỗi loại sân khấu, mối liên hệ hữu cơ, biện chứng, tác động qua lại giữa chúng. Nắm được tính hai chiều của cốt truyện, nhà đạo diễn cho rằng sân khấu “thực” nơi diễn ra cốt truyện bên ngoài với những câu chuyện diễn ra hàng ngày trong đời sống con người với đầy đủ cung bậc sắc thái đời thường, mang chức năng “bản thể hóa” tâm trạng bên trong của nhân vật. Và ông yêu cầu diễn viên phải diễn sao cho những hành vi, cử chỉ, ngôn ngữ đời thường bên ngoài

(*). Chronotope (từ tiếng Hy Lạp cổ mang nghĩa “thời gian và địa điểm”), là thuật ngữ của Vật lý học chỉ sự kết nối tự nhiên giữa các tọa độ không-thời gian”, được A. A. Ukhtomsky vận dụng vào nghiên cứu của ông về sinh lý học, sau đó được M. M. Bakhtin đưa vào lĩnh vực nhân văn. Đây là thuật ngữ quan trọng trong nghiên cứu văn học, đặc biệt trong kịch – sân khấu và điện ảnh.

(6). Khalizev. B.E (1986)

(7). Берковский Н. (1969)

(8). Khalizev. B.E (1986)

để thể hiện được cái mạch ngầm suy tư, hành động tư tưởng, xung đột nội tâm và những tâm trạng mang sắc thái khác nhau.

Khác với Ostrovsky, người được mệnh danh là nhà “hiện thực thính giác” bởi những nhân vật của ông được “hiện thực hóa” hoàn toàn và trọn vẹn trong ngôn từ, và ngôn từ này không có sự mơ hồ, ẩn ý, nó chắc chắn và vững chãi giống như đá granit, trong kịch của Chekhov, cá

nhân hóa bằng lời nói trong ngôn ngữ của các nhân vật bị che khuất một cách có chủ ý. Lời nói của các nhân vật chỉ được cá nhân hóa đến mức đủ để không đi ra khỏi nhịp điệu chung của vở kịch. Chekhov cần suy giảm ngôn ngữ cá nhân yêu thích của Ostrovsky và nâng cao chất trữ tình để tạo ra một *tâm trạng chung xuyên suốt vở kịch*.

(còn nữa)

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

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Аникст А.А., *Теория драмы от Аристотеля до Лессинга (Lí luận kịch từ Aristotel tới Lessing)*, М., 1967.
2. Аникст А.А., *Теория драмы на Западе во второй половине XIX века (Lí luận kịch ở phương Tây nửa sau thế kỉ XIX)*, М., 1988.
3. Бабенко В.Г., *Бернард Шоу: О драматургии Л.Н.Толстого и А.П.Чехова - Проблема трагикомедии (Bernard Shaw: Về kịch của Leo Tolstoy và А.Р. Chekhov – Vấn đề bi kịch)*// Русская литература 1870-х - 1890-х годов. Вып. 15. Свердловск, с., 128- 133, 1982.
4. Бабичева Ю.В., “Новая драма” в России начала XX века (“Kịch mới” ở Nga đầu thế kỉ XX)//*История русской драматургии, Вторая половина XIX начало XX века (Lịch sử kịch Nga, nửa sau thế kỉ XIX – đầu thế kỉ XX)*. Л., С. 211-243, 1987.
5. Белинский В.Г., *Полное собр., соч.:* в 13 т (Toàn tập, 13 tập), Том 6., 798 с., М.: Изд-во АН СССР, 1955.
6. Берковский Н., *Чехов, повествователь и драматург (Chekhov, nhà tự sự và kịch tác gia)*//*Литература и театр (Văn học và sân khấu)*, М., с. 70-78. 1969.
7. Бахмутова Н.И., *Подводное течение в пьесе Чехова “Чайка” (Mạch ngầm trong vở “Hải âu” của Chekhov)*// *Вопросы русского языкознания (Những vấn đề của khoa ngôn ngữ học Nga)*, с. 357-362, Саратов, 1961.
8. Бугров Б.С., *Драматургия русского символизма (Kịch của trường phái tượng trưng Nga)*, М., 1993.
9. Виноградская И.Н., *Жизнь и творчество К.С.Станиславского, Летопись (Cuộc đời và sự nghiệp sáng tạo của K.S. Stanislavsky, Biên niên sử)*: В 4-х т. М., 1971- 1976.
10. Владимиров С.В., *Действие в драме (Hành động trong kịch)*, Искусство, 158 с., 1972.

11. Гегель Г.В.Ф., *Сочинения (Tác phẩm)*, Т. 14: *Лекции по эстетике (Bài giảng về mỹ học)*. Кн. 3. – М.; Л.: Гос. изд-во, 440 с., 1958.
12. Гинзбург Л.Я., *О психологической прозе (Về văn xuôi tâm lý)*, М.: INTRADA, 412 с., 1999.
13. Келдыш В.А. *Реализм и неореализм (Chủ nghĩa Hiện thực và Tân hiện thực)*//*Русская литература рубежа веков, 1890-начало 1920 (Văn học Nga giao thời thế kỷ, 1890-1920)*, Москва, ИМЛИ., “Наследие”, 2001
14. Мейерхольд В.Э., *Театр: К истории и технике (Nhà hát: Về lịch sử và kỹ thuật)*//*Театр: Книга о новом театре (Nhà hát: Cuốn sách về nhà hát kịch mới)*, Сб. ст. М.: РАТИ-ГИТИС., с. 101–147, 2008.
15. А.Р. Чудаков., *Поэтика Чехова (Thi pháp Chekhov)*. Изд. “Наука”, 1971.
16. Хализев В.Е., *Драма как род литературы, поэтика, генезис, функционирование (Thi pháp, nguồn gốc, chức năng)*. М.: Издательство МГУ, 260 с., 1986.

Ngày Tòa soạn nhận được bài: 16/8/2024; Ngày phản biện, đánh giá: 24/8/2024
Ngày chấp nhận đăng: 29/8/2024; Ngày đăng: 20/9/2024