

KỊCH SAMUEL BECKETT: HỦY DIỆT THÀNH TỐ CỦA KẾT CẤU KỊCH TRUYỀN THỐNG

Lê Thúy Hằng¹

TÓM TẮT

Bài viết chỉ ra các thành tố của kết cấu kịch mà Samuel Beckett đã hủy diệt so với kết cấu của kịch truyền thống. Đó là việc ông thủ tiêu lời thoại, nhân vật, cốt truyện (xung đột, kịch tính). Số lượng nhân vật giảm dần đến tiêu biến trên sân khấu. Lời thoại trong kịch Samuel Beckett dần dần tiêu biến, từ việc ngôn ngữ chỉ là những từ lộn xộn, lấp bắp, hỗn loạn, vô nghĩa đến ngôn ngữ hoàn toàn biến mất. Cốt truyện bị xóa mờ và thủ tiêu kịch tính. Những cách tân về kết cấu trong kịch của Samuel Beckett đã đem đến sự mới lạ cho người tiếp nhận vốn quen với kết cấu của kịch truyền thống.

Từ khóa: Kết cấu, kịch, kịch phi lý, kịch truyền thống, Samuel Beckett.

1. ĐẶT VẤN ĐỀ

Samuel Beckett là nhà văn, nhà viết kịch gốc Ireland, người đoạt giải Nobel văn học năm 1969 và là một trong những nhà văn có ảnh hưởng lớn nhất của thế kỷ XX. Phong cách nghệ thuật độc đáo, mới lạ của ông đã trở thành nguồn động lực thúc đẩy sự sáng tạo của các nhà văn, nhà viết kịch cùng thời cũng như các thế hệ sau này. Kịch của Samuel Beckett đã phá vỡ kết cấu trong kịch truyền thống, mang đến cho người xem một cái nhìn mới, cách tiếp cận mới về một loại kịch mới - kịch phi lý (*The Theatre of the Absurd*). Trong bài viết này, chúng tôi sẽ làm rõ những thành tố trong kết cấu kịch của Samuel Beckett đã phá vỡ/hủy diệt kết cấu kịch truyền thống.

Nói đến kịch truyền thống, người ta sẽ nghĩ ngay đến các nhân vật/điển viên được cá tính hóa, có đời sống nội tâm phức tạp, có sự chuyển biến trong hành động hoặc nhận thức, lời thoại trở thành đặc trưng của kịch, cốt truyện lôi cuốn với mở đầu, cao trào, thắt nút và vấn đề được giải quyết, không gian, thời gian cụ thể hóa... Thuật ngữ kịch truyền thống ở đây “chỉ mang tính chất quy ước để chỉ các hình thức nghệ thuật sân khấu đã định hình và được phát triển trong quá trình lịch sử lâu dài, kể cả trước và sau thời kỳ nở rộ kịch phi lý, trong những hình thức nở rộ” [1]. Vì thế, trong bài viết, chúng tôi gọi *kịch truyền thống* (conventional theatre) để khu biệt với kịch Samuel Beckett, kịch hiện đại với các yếu tố cách tân, nhằm mang lại diện mạo mới cho kịch, đem lại cho người xem những trải nghiệm mới mẻ. *Hủy diệt thành tố của kết cấu kịch* ở đây không phải là triệt tiêu hoàn toàn các thành tố, mà có sự chuyển biến dần dần từ việc cắt giảm cho đến tiêu biến, không xuất hiện nữa hoặc đã chuyển hóa thành một dạng khác. Do đó, không phải mọi thành tố của kết cấu đều bị hủy diệt và mức độ hủy diệt ở mỗi thành tố cũng có sự khác nhau. Ở đây, chúng tôi chỉ lựa chọn một số thành tố cơ bản của kết cấu kịch như nhân vật, lời thoại, cốt truyện (xung đột, kịch tính) để nghiên cứu.

¹ Viện Việt Nam học và Khoa học Phát triển, Đại học Quốc gia Hà Nội; Email: lethuyhang.sphn@gmail.com

2. NỘI DUNG

2.1. Hủy diệt nhân vật

2.1.1. Số lượng nhân vật giảm dần

Thông thường, người đọc quen với nhân vật trong kịch được tổ chức thành các lớp lang, với nhiều tuyến nhân vật theo các mối quan hệ khác nhau. Tuy nhiên, trong kịch của Samuel Beckett, nhân vật xuất hiện trên sân khấu có xu hướng giảm dần đến mức chỉ còn một (hoặc không có) nhân vật. Trong chuyên luận *Samuel Beckett và sự cách tân kịch Pháp thế kỷ XX*, Nguyễn Thùy Linh cũng đã nhận định về số lượng các nhân vật tham gia đối thoại trong kịch Samuel Beckett: “Thứ nhất, số lượng các nhân vật tham gia đối thoại giảm dần. Đầu tiên là 5 (*Trong khi chờ Godot*), xuống còn 4, và cuối cùng chỉ còn một (*Động tác không lời I* và *Cuộn băng cuối cùng*). Càng ở giai đoạn sau, nhân vật càng ít đi, thậm chí trong một số vở kịch không có bóng dáng con người” [4]. Không chỉ xét về số lượng các nhân vật tham gia đối thoại mà xét trong toàn bộ tiến trình phát triển kịch của Samuel Beckett, điều này vẫn đúng. Khảo sát các vở kịch của Samuel Beckett theo thời gian, có thể chia thành hai giai đoạn sáng tác của Samuel Beckett: từ năm 1947 (bắt đầu viết *Trong khi chờ Godot*) đến 1956 và từ 1956 về sau. Ở giai đoạn đầu, tiêu biểu là 4 vở kịch: *Trong khi chờ Godot*, *Tàn cuộc*, *Những ngày tươi đẹp*, *Tất cả những người ngã xuống*. Các vở kịch này đều có từ 2 nhân vật trở lên. Ở giai đoạn sau, nhân vật trong kịch Samuel Beckett ngày càng giảm dần và tiêu biến trên sân khấu. Chúng ta có thể nhìn vào bảng thống kê sau:

Tiêu chí	Nhiều hơn 2 nhân vật	Chỉ có 2 nhân vật trở xuống		
		Có 2 nhân vật	Chỉ có 1 nhân vật	Không có nhân vật
Số lượng	9	7	10	2

So với các vở kịch truyền thống, Beckett đã giảm sự xuất hiện của các nhân vật trên sân khấu. Thêm vào đó, số lượng vở kịch chỉ có 2 nhân vật trở xuống chiếm 54%. Ở giai đoạn từ năm 1956 trở đi, Samuel Beckett triệt để giảm số lượng nhân vật xuất hiện trong tác phẩm. Việc giảm số lượng nhân vật trên sân khấu mới chỉ là hình thức để chúng ta nhận thấy sự hủy diệt nhân vật trong kịch của Samuel Beckett, nhà văn còn tạo ra những nhân vật đặc biệt, kiểu nhân vật trung tâm nhưng lại không xuất hiện.

2.1.2. Nhân vật vắng mặt

Kiểu *nhân vật vắng mặt* là nhân vật đóng vai trò trung tâm nhưng lại không xuất hiện trên sân khấu. Tiêu biểu nhất là nhân vật Godot trong vở kịch *Trong khi chờ Godot* - vở kịch tạo nên tên tuổi của Samuel Beckett. Ngay từ tiêu đề, nhà văn đã hướng độc giả/khán giả về nhân vật Godot, trong suốt vở kịch, những kẻ lang thang cũng nói và chờ đợi Godot nhưng Godot là ai thì không ai biết. Chỉ có hành động chờ đợi là *xác thực* còn Godot là *sự không chắc chắn*. Sáng tạo kiểu nhân vật Godot không phải đến Beckett mới có, bởi trước đó, còn có thể kể đến Franz Kafka (với *Vụ án*, *Lâu đài*...) hay Eugène Ionesco (người đã xây dựng vở kịch *Nữ ca sĩ hời đầu*). Nhà nghiên cứu Nguyễn Văn Dân đã nhận xét: “Trong *Nữ ca sĩ hời đầu* chẳng có một nữ ca sĩ nào và cũng chẳng có ai hời đầu. Tất cả chỉ có sáu

nhân vật: ông bà Smith, ông bà Martin, cô hầu phòng Mary và anh Đội trưởng cứu hỏa. Tất cả những lời đối thoại của họ chỉ là những câu nói vô nghĩa, ngô nghê” [2]. Cũng giống *Nữ ca sĩ hời đầu* (Eugène Ionesco), nữ ca sĩ hời đầu và Godot đều không xuất hiện trong vở kịch. Nhưng khác nhau ở chỗ, nếu như Eugène Ionesco để cho người đọc bản khoản chờ đợi nữ ca sĩ hời đầu (như tiêu đề vở kịch) còn các nhân vật không nhắc đến nữ ca sĩ thì Samuel Beckett lại để cho Godot liên tục xuất hiện trong lời thoại của nhân vật, trở thành mối quan tâm lớn nhất cho sự chờ đợi của nhân vật và khán giả. Godot chính là đích cuối cùng kéo dài sự tồn tại của hai kẻ lang thang, mà Godot là ai thì cả hai đều không biết và chắc chắn rằng Godot không bao giờ đến. Điều này đã đẩy sự phi lý trong vở kịch *Trong khi chờ Godot* lên cao. Đó cũng là thành công của Samuel Beckett khi xây dựng vở kịch này và cũng đánh dấu sự sáng tạo của nhà văn khi phá vỡ kết cấu của kịch truyền thống.

Một điều thú vị nữa, khi Beckett xây dựng kiểu *nhân vật chính* nhưng lại đánh mất vai trò của mình trên sân khấu. Đó là sự giễu nhại của tác giả trong *Đại họa*. Ở vở kịch này, tác giả tạo ra kiểu “kịch trong kịch”. Câu chuyện xoay xung quanh nhân vật chính P nhưng trong suốt vở kịch, P không nói lời nào. Nhân vật chính lại trở thành ma-nơ-canh đứng yên cho A sắp đặt theo ý của D. Kiểu kết thúc không giải quyết vấn đề hay là không có vấn đề nào đưa ra để giải quyết khá tiêu biểu cho cách viết của Beckett. Nhân vật được đặt trong một tình cảnh nào đó cứ nói năng huyên thuyên rồi kết thúc trong sự mơ hồ với nhận thức của người tiếp nhận.

Như vậy, việc Samuel Beckett giảm số lượng các nhân vật trên sân khấu chính là bước đầu tiên để tạo ra một kiểu kịch mới, khác với kịch truyền thống. Tuy nhiên, không chỉ đơn giản là giảm lượng nhân vật trên sân khấu mà quan trọng hơn, nhà văn đã đi sâu hơn vào bản thể của nhân vật, nhằm tạo ra những kiểu nhân vật phi lý, độc lạ so với trải nghiệm của người xem/đọc truyền thống.

2.1.3. Nhân vật “âm thanh”

Bên cạnh việc giảm số lượng nhân vật xuất hiện trong tác phẩm, nhân vật bị đánh mất vai trò trên sân khấu thì Samuel Beckett còn sử dụng biện pháp *phi nhân vật hóa* để tạo ra một kiểu nhân vật mới, kiểu nhân vật không có hình dạng cụ thể, phi tính cách so với nhân vật truyền thống. Với Samuel Beckett, *âm thanh* đóng vai trò quan trọng trong việc thay thế nhân vật - những con người cụ thể trên sân khấu. Bằng biện pháp “phi nhân vật hóa”, *âm thanh* đã trở thành một kiểu nhân vật độc đáo trong kịch của Samuel Beckett với các biến thể *Giọng nói* (Voice), *Lời nói* (Words), *Âm nhạc* (Music). Đây là kiểu nhân vật đặc trưng của Samuel Beckett. Tác giả đã thể hiện tài năng nghệ thuật của mình thông qua việc sử dụng những thiết bị của thời hiện đại (máy ghi âm, máy quay phim) để đưa *âm thanh* (vô hình) lên sân khấu và biến thành một kiểu nhân vật vô cùng độc đáo. Những vở kịch tiêu biểu cho kiểu nhân vật này là: *Này Joe*, *Bài hát ru*, *Lời và Nhạc*, *Độc thoại*, *Cascando*, *Không phải tôi*, *Thở*.

Trong *Không phải tôi*, nhân vật chính lúc này không còn hình dạng con người mà chỉ là một cái Miệng độc thoại trên sân khấu. Nếu như *Độc thoại* có nhắc đến đối tượng thứ ba *anh ấy*, thì ở *Không phải tôi* người được nhắc đến là *cô ấy*. Nếu như *Độc thoại* sử dụng những câu đặc biệt, cụt lùn, liên tiếp nhau thì *Không phải tôi* sử dụng những từ, cụm

từ cách nhau bởi dấu ba chấm "...". Cả vở kịch là lời nói lấp bắp của cái Miệng về những chuyện không đầu không cuối, lộn xộn và chắp nối. Đường như, Samuel Beckett đã giễu nhại chính ý nghĩa của cái Miệng hay đúng hơn là sự tồn tại thảm hại của con người thông qua hình ảnh cái Miệng lảm nhảm trên sân khấu.

Đối với kịch truyền thanh, âm thanh lại càng là một yếu tố quan trọng trong việc chuyển tải thông điệp của vở kịch đến người nghe. Trong *Lời và Nhạc*, Samuel Beckett đã sử dụng triệt để yếu tố này. Vở kịch phân thành ba vai: Croak, Lời (Words) và Nhạc (Music). Đúng như tên vở kịch, mặc dù có ba vai nhưng chủ yếu là giọng của Lời cùng sự phối âm của Nhạc, còn Croak chỉ phát ra những tiếng nói cụt lủn, lúc thì gọi "Joe", "Bob", "Alas", lúc thì thốt lên "Gương mặt" (The face), "Không" (No). Vở kịch gọi cho chúng ta nhớ về ông già Krapp trong *Cuộn băng cuối cùng của Krapp* khi một mình độc thoại với chiếc máy ghi âm. Tuy nhiên, ở đây không có chiếc máy ghi âm nào mà tác giả sử dụng biện pháp nhân hóa khiến Lời hiện ra như một nhân vật. Lời gọi Croak là "Chúa của tôi" (My Lord) [5], đường như Lời chính là sự phân thân của Croak đang lảm nhảm về tình yêu, tuổi già... Nhưng sau đó, khi Croak chỉ còn thốt ra được một từ cụt lủn "Những con chó" (Dogs) [5] thì Lời cứ tiếp tục hát, cố gắng hát từng câu, để rồi khi Croak không còn nói được gì, chỉ còn rên rỉ, Nhạc im lặng thì Lời hát cả bài với những từ lộn xộn, chắp vá, khó hiểu. Ở vở kịch truyền thanh này, Nhạc đóng vai trò làm nền cho câu chuyện, lúc thì nhẹ nhàng, êm ái, lúc thì nhanh, lúc lại im lặng. Ban đầu còn có đủ Lời, Nhạc và Croak. Sau đó thì chỉ còn Lời và Nhạc. Có vẻ như Nhạc chính là giai điệu sự sống của Croak, là nhịp đập của con tim, cho đến kết thúc, không còn tiếng của Croak, Nhạc cũng im bật.

Để thể hiện sự cô đơn của con người trong thế giới kỹ trị, nếu như Eugène Ionesco thường sử dụng biện pháp "đồ vật hóa" thì Samuel Beckett dùng biện pháp "phi nhân vật hóa", có sự hỗ trợ của máy móc kỹ thuật hiện đại. Nếu như Eugène Ionesco tập trung dùng cái dị thường để tô đậm cái phi lý, thì Samuel Beckett dùng chính cái quen thuộc bình thường hằng ngày để chứa đựng cái dị thường, tạo nên cái phi lý. Như thế, thông điệp của nhà văn chính là phi lý không ở đâu xa, ở ngay trong chính cuộc sống của chúng ta hằng ngày, mỗi giây phút chúng ta thờ ơ chứa đựng sự phi lý, phi lý ngay từ lúc sinh ra trên đời. Chúng ta sống mỗi ngày để chờ đợi một điều gì đó chưa đến (hay không bao giờ đến) nhưng vẫn luôn hy vọng.

Mặc dù với những nỗ lực phi thường nhằm sáng tạo những kiểu nhân vật độc đáo và giảm dần (đến triệt để) số lượng nhân vật trên sân khấu nhưng nhân vật trong kịch Samuel Beckett không hoàn toàn mất đi, họ vẫn hiện diện (theo những hình thức khác nhau) và có một ý nghĩa quan trọng trong tác phẩm. Ở phương diện này, Samuel Beckett đã thành công khi ghi dấu được sự cách tân, đổi mới về kết cấu nhân vật so với kịch truyền thống.

2.2. Hủy diệt lời thoại

Lời thoại (đối thoại, độc thoại) là một trong những thành tố quan trọng của kịch. Nhắc đến kịch, người ta thường nghĩ ngay đến lời thoại với đối thoại hay độc thoại. Tuy nhiên, đến Samuel Beckett, ông đã làm xiết ngôn từ để tạo ra một kiểu kịch mới - kịch phi lý. Trong kịch của ông, nhân vật nói năng, lảm nhảm không dứt, đối thoại có lúc chuyển hóa thành độc thoại, độc thoại ngày càng chiếm ưu thế, có lúc kịch không còn lời thoại, biến thành kịch không lời.

Nói về hủy diệt lời thoại trong kịch Samuel Beckett, chúng ta nhận thấy nhà văn đã: (1) gia tăng số lượng lời thoại lên cấp số nhân, nói cách khác, lời thoại được thậm phồn² để tạo ra một kiểu thoại triền miên, không dứt trong kịch; (2) giảm số lượng lời thoại đến mức triệt tiêu hoàn toàn, không còn lời thoại mà chỉ còn cử chỉ động tác. Nhà nghiên cứu Nguyễn Thùy Linh đã phân tích một cách hệ thống về lời thoại trong kịch của Samuel Beckett. Nhà nghiên cứu này cho rằng: “Với việc, đặt lời thoại ở 2 thái cực đối nghịch: hoặc dài lê thê bất tận hoặc cụt lùn, Beckett đã mang đến một cuộc thử nghiệm đầy ấn tượng” [2]. Ở đoạn khác: “Cuối cùng, lời thoại hoàn toàn biến mất, kịch biến thành kịch câm. Đó là các vở mà Beckett gọi là *Động tác không lời*” và “Chúng ta thấy lời nói dần dần được thay thế bởi các cử chỉ” [2].

Nhắc đến vở kịch không có lời, *Quad* có thể xem là khá độc đáo. Vở kịch này lần đầu tiên được phát bằng tiếng Đức năm 1982; lần đầu phát sóng ở đài BBC2 vào ngày 16/12/1982 và xuất bản ở London lần đầu tiên năm 1984. Vở kịch gồm bốn người chơi (player) được ký hiệu là các số thứ tự 1, 2, 3, 4, và mỗi người có đường đi riêng được tác giả sơ đồ hóa cụ thể trên một hình vuông ABCD có hai đường chéo cắt nhau ở E. Những người chơi càng giống nhau càng tốt, không phân biệt giới tính. Về ánh sáng, mỗi người chơi có một ánh sáng riêng: 1 trắng, 2 vàng, 3 xanh da trời, 4 đỏ. Họ đi theo con đường riêng, không có bất kỳ lời thoại nào, hoàn toàn vô cảm, chỉ có tiếng bước chân. Mỗi người có tiếng bước chân riêng biệt. Họ đi lại liên tiếp trên sân khấu mà không có bất kỳ sự giao tiếp nào. Mỗi người là một cái tôi cô đơn, trống rỗng bởi họ cứ mãi miết bước đi trong hành trình cuộc đời như một trò chơi không có hồi kết.

Có thể nói, lời thoại là yếu tố quan trọng được ví như linh hồn của kịch. Vậy tại sao Beckett lại đem đến những vở kịch hoặc là chỉ có lời thoại triền miên, vô nghĩa hoặc là không có lời thoại, chỉ còn lại cử chỉ, động tác? Việc nhà văn phủ nhận ngôn từ trong tác phẩm có ý nghĩa gì? Theo chúng tôi, có hai lý do. *Một là*, Beckett nhận thấy sự bất lực của ngôn từ trong việc biểu đạt ý nghĩa, khi mà con người đã mất niềm tin và mắc căn bệnh cô đơn vô phương cứu chữa. Họ biến thành những cỗ máy vô tri, vô giác, ăn ngủ, sinh hoạt đều được lập trình hoặc bị chi phối từ một thể lực vô hình nào đó. Đây là hệ quả tất yếu của lối sống hiện đại thời “kỹ trị”. Nhân vật rơi vào tình trạng mê sảng, nói năng liên hồi, lảm nhảm những điều vô nghĩa. *Hai là*, mặc dù, không có lời thoại nhưng Samuel Beckett lại rất chú trọng vào yếu tố phi ngôn ngữ, tức là những cử chỉ động tác, điệu bộ của nhân vật trên sân khấu. Đó là lý do vì sao cả vở kịch chỉ toàn là lời dẫn của nhà văn về cử chỉ/động tác/hành động của nhân vật. Khi ngôn từ đã thất bại trong việc biểu đạt nghĩa thì yếu tố phi ngôn ngữ lại trở nên vô cùng quan trọng, giúp người tiếp nhận giải mã được thông điệp của nhà văn trong tác phẩm.

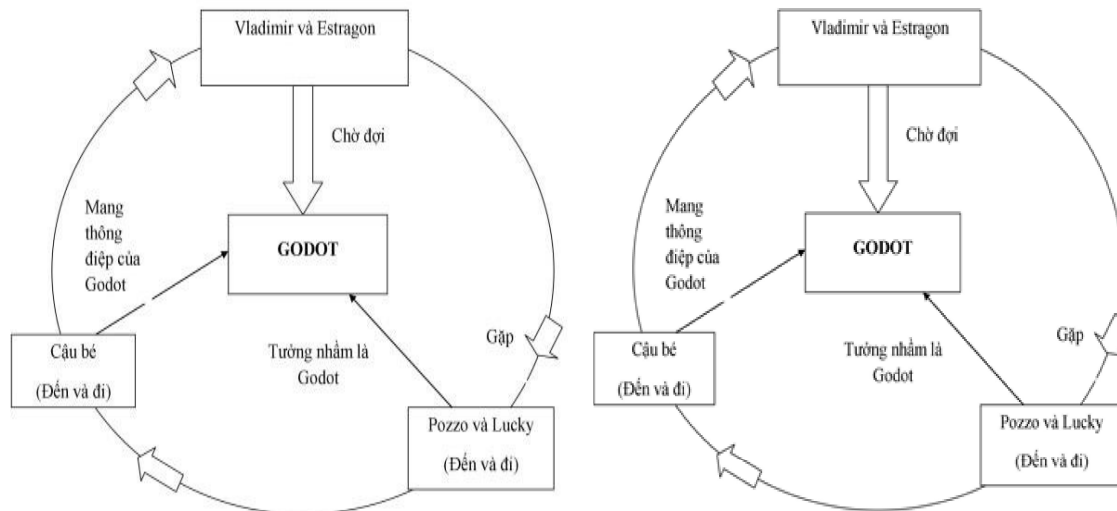
2.3. Hủy diệt cốt truyện

Theo *Từ điển thuật ngữ văn học*, “kịch được xây dựng trên cơ sở những mâu thuẫn lịch sử, xã hội hoặc những xung đột muôn thuở mang tính toàn nhân loại (như giữa thiện và ác, cao cả và thấp hèn, ước mơ và hiện thực...). Những xung đột ấy được thể hiện bằng một

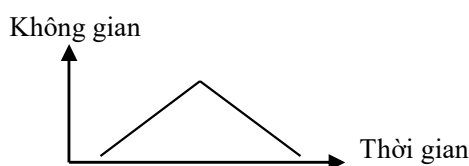
² Là thuật ngữ được Jean Baudrillard (1929-2007) đề ra, gọi tả về một cái gì đó “ở trên” hiện thực (gốc Hy Lạp cổ là *hupér*), hay vượt quá hiện thực.

cốt truyện có cấu trúc chặt chẽ qua hành động của các nhân vật và theo những quy tắc nhất định của nghệ thuật kịch. Trong kịch thường chứa đựng những kịch tính, tức là những sự căng thẳng do tình huống tạo ra đối với nhân vật” [3]. Người tiếp nhận truyền thống vốn đã quen với những cốt truyện giàu kịch tính, có những xung đột, mâu thuẫn đến đỉnh điểm tạo ra độ “căng” của vở kịch và thường có kết thúc giải quyết vấn đề đặt ra trong kịch. Nhưng đến tác phẩm của Samuel Beckett, cốt truyện đã bị mờ hóa, hủy diệt xung đột, kịch tính. Đúng như Martin Esslin nhận xét: “Nếu vở kịch hay phải có một câu chuyện được xây dựng khéo léo, ở đây không có câu chuyện hay cốt truyện để nói đến; nếu vở kịch hay được đánh giá bởi sự tinh tế của việc xây dựng thành công nhân vật và tính thúc đẩy, ở đây thường không có các nhân vật dễ nhận diện và trình diễn cho khán giả hầu hết những con rối bằng máy móc...” [6]. Từ việc hủy diệt cốt truyện theo kiểu truyền thống, Samuel Beckett đã tạo ra một kiểu cốt truyện độc đáo: cốt truyện tuần hoàn và cốt truyện phân mảnh.

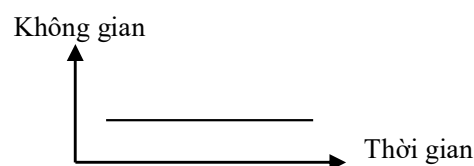
Đọc kịch của Samuel Beckett, chúng ta thấy hiện lên bức tranh về một cuộc sống quanh bết tắc, không lối thoát, mọi thứ đến và đi, chuyển động nhưng trong trạng thái *dậm chân tại chỗ*, mọi thứ lặp đi lặp lại, theo chu kỳ và không tạo ra sự vận động, tiến triển trong hành động kịch. Nói một cách hình ảnh, cốt truyện tuần hoàn tạo ra cuộc sống giống như chiếc bánh xe quay đều trong vũng bùn lầy mà không thể nào thoát ra được. *Trong khi chờ Godot* là câu chuyện về hai kẻ lang thang chờ đợi Godot từ hồi I sang hồi II với những cảnh, lời thoại, hành động đều lặp lại, cốt truyện tuần hoàn có thể biểu thị qua hình vẽ sau:



Nếu *Trong khi chờ Godot* là sự lặp đi lặp lại những lời thoại, hành động, nhân vật thì *Những ngày tươi đẹp* là câu chuyện về Winnie bị chôn vùi trong ụ đất, không ngừng lải nhải về quá khứ tươi đẹp, bên cạnh ông chồng vô cảm. *Tàn cuộc* là câu chuyện xoay quanh nhân vật Hamm, Clov, bố mẹ Hamm với những hành động, lời nói lặp đi lặp lại. *Động tác không lời I* là hình ảnh về con người cảm lạnh hành động theo chuỗi liên tục cố lấy những thứ trên cao... Kịch của Samuel Beckett không tuân thủ theo nguyên tắc: Mở đầu - Cao trào - Phát triển - Kết thúc. Như vậy, nếu cốt truyện trong kịch truyền thống tuân theo quy luật (hình 1) thì đa số cốt truyện trong kịch của Samuel Beckett sẽ là hình 2:



Hình 1. Cốt truyện trong kịch truyền thống



Hình 2. Cốt truyện trong kịch S.Beckett

Ở nhiều vở kịch của Samuel Beckett, *cốt truyện phân mảnh* với các sự kiện, hành động rời rạc, cắt mảnh, ngẫu nhiên và không có sự liên kết với nhau. Cốt truyện được ghép bởi nhiều mảnh sự kiện ngẫu nhiên, phi lý. Những sự kiện này không theo lo-gic thông thường, hành động của nhân vật không theo mối quan hệ nhân quả. Cốt truyện phân ra thành những mảnh nhỏ rời rạc. Các nhân vật giao tiếp với nhau theo kiểu người điếc, mỗi người đuổi theo một ý riêng, không để tâm đến lời của người khác, trả lời câu hỏi bằng câu hỏi, chuyện nọ xọ chuyện kia. Người đọc phải dùng thao tác tư duy lắp ghép để khôi phục lại câu chuyện theo cảm nhận của riêng mình. Những vở kịch tiêu biểu cho kiểu cốt truyện này là *Tất cả những người ngã xuống*, *Đến và đi*, *Đoạn kịch nháp I*, *Hài kịch*, *Này Joe*, *Cascando*.

Nhìn lại lịch sử về sự phát triển kịch Pháp những thế kỷ trước, chúng ta nhớ đến thời kỳ rực rỡ của văn học Pháp vào thế kỷ XVII - thế kỷ của kịch cổ điển Pháp với những đại diện ưu tú nhất như Pierre Corneille, Jean Racine và Molière. Trong bi kịch cổ điển Pháp, mâu thuẫn, xung đột trở nên gay gắt giữa các tuyến nhân vật đại diện cho các thế lực khác nhau hay trong chính nội tâm của nhân vật nhằm tạo nên kịch tính cho vở kịch nhằm cuốn hút người xem. Rõ ràng, so sánh ở điểm này với kịch của Samuel Beckett sau 3 thế kỷ đã có nhiều đổi mới: Samuel Beckett đã thay những xung đột, mâu thuẫn gay gắt bằng những sự kiện tầm phào, những lời nói vô nghĩa và những cử chỉ hành động lặp lại như một thói quen. Mâu thuẫn, xung đột trên bình diện văn bản dường như vắng bóng. Nhưng ở một phương diện khác, có thể nói, Samuel Beckett đã di chuyển mâu thuẫn, xung đột từ sân khấu kịch sang phía khán giả làm cho họ bất bình. Những người xem la ó khi họ nhận ra mình bị lừa (vì kịch không giống những gì họ nghĩ). Đây là mức độ nhận thức đầu tiên (điểm này có lẽ giống với *nghệ thuật gián cách* của Bertolt Brecht). Tiếp theo, người ta nhận ra trên sân khấu của Beckett có điều gì na ná với cuộc sống hằng ngày đang diễn ra với họ. Đó chính là sự vô nghĩa, thói quen và sự lặp lại mỗi ngày. Cấp độ nhận thức này đã cảnh tỉnh người xem về một cuộc sống vô nghĩa đang tiếp diễn khi họ không hành động, chỉ chờ Godot và nói chuyện về *Những ngày tươi đẹp* để chờ lúc *Tàn cuộc*. Xét về phương diện này, đây cũng là đặc điểm chung của kịch phi lý. Do đó, cấp độ nhận thức thứ ba có thể là người xem thấy cần phải hành động để thay đổi chính cuộc sống của họ. Như vậy, có thể nói, so với kịch truyền thống, Samuel Beckett đã làm mới kịch của mình bằng việc hủy diệt một số thành tố của kết cấu kịch.

3. KẾT LUẬN

Kịch của Samuel Beckett đã đem đến cho thế giới một làn gió mới mẻ thông qua việc hủy diệt một số thành tố của kết cấu kịch truyền thống. Người ta thường nói đến việc ông thủ tiêu lời thoại, nhân vật, cốt truyện (sự kiện, biến cố, kịch tính), không gian, thời

gian. Lời thoại trong kịch Samuel Beckett dần dần tiêu biến, từ việc đưa ngôn ngữ chỉ là những từ lộn xộn, lấp bắp, hỗn loạn, vô nghĩa đến vô ngôn, ngôn ngữ hoàn toàn biến mất, chỉ còn âm thanh. Ngôn ngữ đã bị phá hủy đến kiệt cùng, lời thoại hoàn toàn tiêu biến. Nhân vật từ giao tiếp theo kiểu người điếc đến không thể giao tiếp với nhau được nữa. Chính nhân vật cũng là một thành tố của kết cấu được Samuel Beckett dụng công xóa bỏ vai trò trong tác phẩm. Họ chỉ còn là những con-rối-hình-người đi lại trên sân khấu, không có lai lịch cụ thể, không có tính cách, không ý thức được không gian, thời gian; nói năng, đi lại, sinh hoạt theo lập trình có sẵn. Thậm chí, nhân vật hoàn toàn biến mất trên sân khấu nhường chỗ cho *âm thanh* được ghi âm bởi những máy móc vô tri, vô giác trở thành một kiểu nhân vật độc lạ. Với nỗ lực cách tân sân khấu, Samuel Beckett đã hủy diệt một số thành tố của kết cấu kịch nhưng không phải ông hoàn toàn phủ định chúng (không phải hủy diệt dẫn đến mức cực đoan như trường hợp chủ nghĩa Đa đa). Nhân vật, lời thoại, cốt truyện... trong tác phẩm của ông một mặt vẫn kế thừa thành tựu của những người đi trước và những người đương thời, mặt khác, qua sáng tác của Samuel Beckett, những thành tố này đã hằn rõ dấu ấn sáng tạo của nhà văn, tạo nên những vở kịch mang đậm tính Beckett.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Lê Nguyên Cẩn (2007), *Kịch phi lý trong văn học Phương Tây thế kỷ XX*, Đề tài nghiên cứu khoa học cấp Bộ, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, trang 32.
- [2] Nguyễn Văn Dân (2000), Những bước tiến hóa của văn học phi lý, *Tạp chí Văn học nước ngoài*, 2, trang 57, 173-198.
- [3] Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (chủ biên) (1997), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội, trang 454.
- [4] Nguyễn Thùy Linh (2016), *Samuel Beckett và sự cách tân kịch Pháp thế kỷ XX*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội, trang 141-160.
- [5] Beckett, Samuel (1986), *Samuel Beckett - the complete dramatic works*, Faber and Faber Limited, pp.288-291.
- [6] Esslin, Martin (2004), *The Theatre of the Absurd*, Third Edition, Vintage Books, pp.480.

SAMUEL BECKETT'S PLAYS: DESTROYING ELEMENTS OF CONVENTIONAL PLAYS STRUCTURE

Le Thuy Hang

ABSTRACT

The article shows the components of the theater structure that Samuel Beckett destroyed in comparing with the structure of conventional plays. He destroyed the dialogue, characters, and plot (conflict, drama). The number of characters from decrease to disappear on stage. The

dialogue in the Samuel Beckett's theater gradually disappears. It is from jumbled, stammered, chaotic, meaningless to completely disappearing words. The plot is blurred and destructively dramatic. Samuel Beckett's structural innovations in theater have brought novelty to the recipients who were familiar with the structure of conventional plays.

Keywords: *Structure, theatre, the theatre of the absurd, conventional plays, Samuel Beckett.*

** Ngày nộp bài: 15/6/2020; Ngày gửi phản biện: 2/7/2020; Ngày duyệt đăng: 15/12/2020*