

PHIM CẢI BIÊN NHƯ LÀ BẢN DỊCH: TRƯỜNG HỢP *CÔ GÁI NHU MÌ* (1876) CỦA F. DOSTOEVSKY VÀ *DỊU DÀNG* (2014) CỦA LÊ VĂN KIỆT

LE THỊ TUÂN

Email: tuanle.pn90@gmail.com

Trường Đại học Khoa học Xã hội & Nhân văn, ĐHQG Hà Nội

THE INTER-SEMIOTIC TRANSLATION MOVIE: F. DOSTOEVSKY'S *A GENTLE CREATURE* (1876) AND LE VAN KIET'S *GENTLE* (2014)

TÓM TẮT



ABSTRACT

Bài viết tiếp cận *Cô gái nhu mì* (1876) của F. Dostoevsky và bộ phim cải biên *Dịu dàng* (2014) của đạo diễn Lê Văn Kiệt từ lý thuyết dịch liên kí hiệu. Chúng tôi phân tích sự dịch chuyển cấu trúc trần thuật và sự dịch chuyển văn hóa giữa văn bản nguồn và văn bản đích.

Từ đó, chúng tôi chỉ ra chiến lược của đạo diễn trong quá trình dịch liên kí hiệu, chứng minh đó là sự chuyển dịch mang tính “bản địa hóa”: tác phẩm của Dostoevsky về câu chuyện về tình yêu, hôn nhân của đất nước Nga thế kỷ XIX được “viết lại” (rewriting) trong bộ phim *Dịu dàng* khi kể câu chuyện về tình yêu hôn nhân của Việt Nam đương đại, tình yêu đó được tôn giáo hóa, thể hiện tinh thần cứu rỗi của Thiên Chúa giáo.

Từ khóa: Dịch liên kí hiệu, bản địa hóa, *Dịu dàng*

This paper approaches F. Dostoevsky's *A Gentle Creature* (1876) and Le Van Kiet's *Gentle* (2014) from inter-semiotic translation. We dissect the transmutations of narrative and cultural structures from a source/original text to a target/adaptative one. Hence, we shed some light on the director's “localizable” strategies, naming: Dostoevsky's work telling the story about the nineteenth-century Russian love and marriage was “rewritten” by the adaptative film *Gentle* telling the story about contemporary Vietnamese love and marriage, that were religionized and imbued with Christian redemptive essence.

Keywords: Inter-semiotic translation, localization, *Gentle*

Dẫn nhập

F. Dostoevsky - một trong những nhà văn Nga vĩ đại của thế kỷ XIX. Dostoevsky và tác phẩm của ông không chỉ ảnh hưởng đến các lĩnh vực triết học, tâm lý học, đạo đức học, thần học, mà còn đặc biệt tác động đến văn học nghệ thuật... Cụ thể, nhiều đạo diễn khắp thế giới tìm thấy chất liệu điện ảnh từ tác phẩm của Dostoevsky, trong đó có đạo diễn Việt Nam - Lê Văn Kiệt. Bài viết của chúng tôi xem xét bộ phim *Dịu dàng* của Lê Văn Kiệt như là bản dịch truyện vừa *Cô gái nhu mì*¹ của Dostoevsky. *Cô gái nhu mì* được Dostoevsky sáng tác vào năm 1876, truyện vừa được in trong tập *Nhật kí của một nhà văn* (1876). Tính đến nay, *Cô gái nhu mì* được cải biên thành 11² phiên bản điện ảnh khác nhau ở nhiều quốc gia trên thế giới. Bài viết tiếp cận tác phẩm văn chương và bộ phim cải biên từ lý thuyết dịch, cụ thể là dịch liên kí hiệu. Qua đó, chúng tôi làm sáng rõ sự dịch chuyển hình tượng nghệ thuật và sự dịch chuyển

văn hóa trong bộ phim cải biên. Chúng tôi sử dụng tiếp cận văn hóa học, phương pháp liên ngành kết hợp các thao tác của trần thuật học điện ảnh để làm sáng tỏ sự chuyển dịch mang tính chất “bản địa hóa” trong bộ phim *Dịu dàng* của Lê Văn Kiệt, thấy được dấu ấn văn hóa Việt trong phiên bản cải biên. Từ đó, chúng tôi khẳng định vai trò của cải biên - dịch liên kí hiệu trong việc làm phong phú văn bản nguồn ở những khả thể mới qua sự “viết lại”, “tái sáng tạo” của đạo diễn.

1. Cải biên như là dịch: góc nhìn lý thuyết

Theo quan điểm của Roman Jakobson, trong tiểu luận “On Linguistic Aspects of Translation” (1959) [3], khi bàn về phương diện ngôn ngữ của việc chuyển dịch, đã thể hiện mối tương liên có tính bản thể giữa vấn đề phiên dịch và vấn đề cải biên qua việc xây dựng “mô hình tam phân” trong dịch thuật. Ông phân biệt ba loại hình dịch: *Dịch nội ngữ* - chuyển từ

cách diễn đạt này sang cách diễn đạt khác trong cùng một ngôn ngữ; *dịch liên ngữ* - chuyển từ ngôn ngữ này sang ngôn ngữ khác; và *dịch liên - ký hiệu* (intersemiotic translation) - nghĩa là chuyển từ một hệ thống ký hiệu lời nói sang một hệ thống ký hiệu không-đùng-lời-nói³. Có thể thấy, theo quan niệm của Jakobson thì hoạt động cải biên từ văn bản văn chương đến điện ảnh là hoạt động dịch. Sự dịch chuyển này về bản chất là tái hiện, thị giác hóa lại ngôn từ thành hình ảnh trong phim.

Thuật ngữ cải biên (*adaptation*) có từ gốc Latin là *adaotio/ adaptare*, có nghĩa là làm cho vừa vặn (*to make fit*), hướng đến sự biến đổi, thích nghi “nét nghĩa của ý niệm về biến đổi, điều chỉnh và chiếm dụng” [5]. Còn dịch, xét về mặt từ nguyên, trong tiếng Latin, gốc từ *translatio* hay *traduco*, “dịch” có nghĩa là “đưa qua”, “dẫn qua” (*to carry across, to lead across*) [6]. Như vậy, cải biên hàm chứa sự biến đổi, điều chỉnh, còn dịch thì như chiếc cầu nối, mang đến sự hiểu biết lẫn nhau “dịch là công việc mã hóa cái ý nghĩa và dạng thức trong ngữ đích qua việc giải mã cái ý nghĩa và dạng thức của ngữ nguồn” [6]. Trong khi dịch được Kelly định nghĩa là “việc dịch giả đưa một ý định đặc biệt vào trong dịch phẩm, ý định này không phải bao chứa những vấn đề hay lĩnh vực mới”, thì cải biên “có thể đem lại một thay đổi toàn diện văn bản nguồn” [4]. Theo quan niệm của Kelly ở trên, thì rõ ràng sự khác biệt của cải biên và dịch là ở mức độ tự do trong quá trình biến đổi văn bản nguồn. Dịch liên ký hiệu là một “hình thức hoạt động” phức tạp, không đơn giản chỉ là sự chuyển mã (ký hiệu ngôn từ sang hệ thống ký hiệu phi ngôn từ) mà còn mang tính xuyên văn hóa, năng động và hữu dụng, dù bị mắc kẹt giữa yêu cầu phải trung thành với văn bản nguồn và nhu cầu được biến tạo thành một văn bản mới, mà văn bản này phải được hiểu và được chấp nhận trong văn hóa đích. Tìm hiểu hoạt động cải biên như là dịch, chúng ta không chỉ đi xem bộ phim cải biên cái gì, như thế nào mà còn là cải biên nhằm mục đích gì, nó tương tác với ngữ cảnh đương đại và chính trị ra sao. Nghiên cứu phim cải biên như là bản dịch, chúng ta có thể xem xét các cấp độ chuyển dịch: như cấp độ cốt truyện, cấp độ nhân vật, cấp độ tình tiết... từ đó thấy được bản chất năng động của các văn hóa và ngôn ngữ. Xem xét dịch và cải biên nhằm xây dựng quan niệm dịch tự do hơn bởi chỉ khi đó mới có thể kích lệ sự sáng tạo của đạo diễn, xóa bỏ tính chất đúng sai trên khung quy chiếu cải biên. Từ đó, chúng ta phân tích được những tác động, thay đổi về tư duy làm phim, về tác phẩm văn học, về đời sống bộ phim trong thời kì đương đại... Bởi lẽ, một bản dịch bao giờ cũng chịu tác động bởi các diễn ngôn xã hội khác nhau của một nền văn hóa cụ thể, như diễn ngôn khoa học, diễn ngôn tôn giáo, diễn ngôn của đạo diễn... Một văn bản nguồn chỉ có thể là điểm khởi đầu, nhưng không thể là điểm kết thúc của quá trình cải

biên. Chúng ta cần xem tác phẩm văn học trong sáng tạo điện ảnh là một biểu hiện của đời sống liên văn bản của tác phẩm văn học. Điều này tạo nên những sinh mệnh mới cho nghệ thuật nói chung và nghệ thuật điện ảnh nói riêng.

2. Từ *Cô gái nhu mì* đến bộ phim *Dịu dàng*: sự chuyển dịch liên văn hóa

2.1. Sự chuyển dịch từ cấp độ cốt truyện

Cô gái nhu mì của Dostoevsky lấy bối cảnh nước Nga thế kỷ XIX. Câu chuyện kể tình yêu và đời sống gia đình của một đôi vợ chồng có sự chênh lệch về tuổi tác và địa vị xã hội. Hai người cưới nhau mà không có tình yêu. Cuộc sống hôn nhân thiếu sự kết nối và chia sẻ dẫn đến cái chết bi kịch của người vợ khi cô gieo mình qua cửa sổ. Cách thức người chồng kể lại câu chuyện của tác phẩm cũng chính là hành trình anh nhìn lại cuộc hôn nhân của mình, giúp anh thấu hiểu người vợ, cũng là hiểu chính mình. *Cô gái nhu mì* là truyện vừa của Dostoevsky nhưng đặc điểm thâm mỹ và tính chất tự sự vẫn nằm trong mạch chung thống nhất xuyên suốt các tiểu thuyết lớn của ông.

Dịu dàng dịch lại câu chuyện hôn nhân đầy bi kịch trên nền bối cảnh Việt Nam đương đại. Đạo diễn gần như giữ lại toàn bộ khung, sườn của câu chuyện để chủ đề về hôn nhân, gia đình và số phận con người được đặt vấn một cách sâu sắc. Tuy nhiên, Lê Văn Kiệt đã khéo léo thay đổi một số sự kiện, làm cho câu chuyện hôn nhân mang những vấn đề của thời kỳ hiện đại, thể hiện câu chuyện gia đình gần gũi và chân thực hơn với bối cảnh văn hóa Việt Nam. Nhờ vậy, đạo diễn đã mang đến cho câu chuyện một ý tưởng mới trên nền văn bản nguồn, ở đó các phạm trù tình yêu - hôn nhân, quyền lực - sự phục thuộc, sắc tính - tôn giáo được thể hiện. Ở đây quá trình dịch liên ký hiệu đã mang đến cho văn bản nguồn sự phát triển liên tục về nghĩa (mà không chỉ là *tương đương* - tính chất của dịch theo quan niệm của Jakobson).

Đạo diễn Lê Văn Kiệt lựa chọn đường dây sự kiện trung thành với tác phẩm văn học: Gặp gỡ (tại tiệm cầm đồ) - Tìm hiểu thông tin (qua người giúp việc) - Cầu hôn - Kết hôn - Mâu thuẫn - Kết thúc (người vợ tự tử). Trong đường dây sự kiện này, đạo diễn dành nhiều thời lượng phim cho những sự kiện sau khi kết hôn, tập trung vào những mâu thuẫn của hai nhân vật chính, mà nguyên nhân không chỉ là sự chênh lệch về tuổi tác, lối sống như trong truyện, mà còn là sự khác biệt trong quan niệm về niềm tin tôn giáo. Đặc biệt, đạo diễn Lê Văn Kiệt cho thấy khả năng đọc thấu văn bản nguồn của Dostoevsky khi tiếp nhận tư tưởng về sự cứu rỗi của người phụ nữ ở phiên bản cải biên. Trong phim, đạo diễn thể hiện phân cảnh Thiện ngồi quỳ xuống dưới chân Linh và phân cảnh Thiện hôn lên đôi bàn chân cô. Hai phân cảnh này là ẩn dụ cho việc chính Linh là hiện thân của Đức mẹ, của sự dịu dàng

EDUCATION

làm trong sáng và cứu rỗi tâm hồn Thiện. Rõ ràng, ý nghĩa cứu rỗi của Chính thống giáo trong văn bản nguồn được cụ thể và hình ảnh hóa trong phiên bản cải biên. Hình ảnh Thiện quỳ xuống dưới chân Linh cũng liên văn bản với chi tiết Raskolnikov quỳ xuống dưới chân Sonya trong tiểu thuyết *Tội ác và trừng phạt* của Dostoevsky.



Hình ảnh Thiện quỳ dưới chân vợ gọi liên tưởng đến hình ảnh con chiên quỳ dưới Đức mẹ

2.2. Sự chuyển dịch từ cấp độ nhân vật

Cô gái nhu mì của Dostoevsky lựa chọn câu chuyện tình yêu hôn nhân làm đề tài. Bởi vậy, nhân vật trong truyện không nhiều. Các nhân vật không phân thiện ác rõ ràng. Sự phát triển tính cách nhân vật không thể hiện qua những xung đột về hành động mà chủ yếu là cuộc đấu tranh tâm lý, nội tâm bên trong, từ đó thể hiện cái tôi kiêu hãnh của mỗi người. Khi chuyển dịch nhân vật trong bộ phim cải biên, đạo diễn đã giữ lại gần như các nhân vật trong văn bản nguồn và thay đổi một số chi tiết về nhân vật để phù hợp với bối cảnh văn hóa Việt Nam. Thay đổi đầu tiên của đạo diễn là đã *đặt tên* cho nhân vật. Nhân vật “tôi” được gọi tên là Thiện - Tên gọi hàm chứa vấn đề đạo đức - “Thiện” gọi sự tốt bụng, lương thiện. Còn “nàng” được chuyển thành Linh - Tên gọi chỉ tinh thần của con người, hàm nghĩa tâm hồn thanh cao và trong sáng. Đây là hai tên gọi thể hiện được tính cách nhân vật và tinh thần tôn giáo của bộ phim.

Đối với hai nhân vật chính, đạo diễn cải biên trung thành hồ sơ nhân vật. Thiện là chủ tiệm cầm đồ, chừng 50 tuổi. Linh là cô gái nghèo, 16 tuổi, sống với hai bà dì ghê gớm. Không phải ngẫu nhiên đạo diễn cải biên trung thành nghề cầm đồ của nhân vật Thiện. Bởi lẽ, cuộc hôn nhân của Thiện và Linh có thể xem là một giao dịch, ở đó, Linh chỉ là một món đồ trong cửa tiệm. Có thể thấy chỉ sau ba lần hai người gặp nhau ở tiệm cầm đồ, Thiện đã đến hỏi cưới Linh với một món tiền đưa cho hai bà dì. Đó cũng là một phần lý do dẫn đến bi kịch hôn nhân của hai người, bởi lẽ, đây là cuộc hôn nhân không bắt đầu và không được duy trì bằng tình yêu. Trong *Dịu dàng*, đạo diễn đã

thay đổi một chi tiết quan trọng, đó là quá khứ của Thiện. Nếu trước khi trở thành chủ tiệm cầm đồ, nhân vật “tôi” là một “thượng úy giải ngũ từ một trung đoàn xuất sắc” [2; tr.125] trong quân đội thì trong bộ phim cải biên, anh là một người học trong trường dòng. Trường dòng là trường của các tổ chức Công giáo chuyên đào tạo và dạy học cho những tín đồ Thiên Chúa giáo, ở đó học sinh có điều kiện tìm hiểu sâu hơn về Thiên chúa. Rõ ràng, bên cạnh việc thể hiện cuộc hôn nhân không cùng đẳng cấp, địa vị của hai nhân vật chính, đạo diễn còn đan cài nhiều chi tiết về đức tin trong phim. Nếu nhân vật “tôi” thích đọc *Faust* của Goethe thì Thiện lại thích đọc kinh Gio-an. Thiện từng là một con chiên ngoan đạo, anh học trong trường dòng, thích giảng đạo. Anh muốn Linh phải kính trọng, tôn thờ mình như tôn thờ Chúa. Cuối cùng anh nhận ra sự thất bại của bản thân khi cố gắng bắt Linh phải tôn thờ mình.

Để thể hiện ý đồ về sự cứu rỗi của Thiên chúa giáo, đạo diễn Lê Văn Kiệt còn thay đổi hệ thống nhân vật phụ một cách hợp lý. Trong văn bản nguồn, nhân vật “nàng” có buổi hẹn hò với viên trung úy Efimovitch, người cùng trung đoàn với nhân vật “tôi”, khi cải biên, đạo diễn thay bằng nhân vật người dạy hát trong đoàn hát thánh ca nhà thờ. Điều này làm dày thêm những chi tiết tạo nên sự dịch chuyển ý đồ của bộ phim so với văn bản nguồn. Nếu như, trong văn bản gốc, vì không thể chia sẻ với chồng, nhà văn xây dựng “nàng” hẹn hò với đồng nghiệp cũ của chồng, thì trong bộ phim, đạo diễn xây dựng nhân vật Linh hoàn toàn trong trắng, cô tìm kiếm sự cứu rỗi từ Thiên chúa giáo. Cô đến nhà thờ học hát, dâng trọn vẹn đức tin của mình cho Chúa để quên đi cuộc hôn nhân không tình yêu. Điều này góp phần làm nổi bật cuộc hôn nhân thiếu sự thấu hiểu và chia sẻ của nhân vật. Đó là kết quả tất yếu của cuộc hôn nhân không bình đẳng về địa vị, không bình đẳng về tuổi tác cũng như quan niệm về đức tin tôn giáo. Đó là sự thành công của đạo diễn khi cải biên một tác phẩm của Nga, một nước phương Tây thế kỷ XIX chuyển dịch thành bối cảnh miền Đồng bằng Sông Cửu Long, một vùng kinh tế còn thiếu phát triển của xã hội Việt Nam đương đại.

2.3. Sự dịch chuyển không-thời gian

Cô gái nhu mì là câu chuyện của nước Nga thế kỷ XIX, khi cải biên Lê Văn Kiệt chuyển dịch thành một mạng lưới những kí hiệu, motif của bối cảnh văn hóa Việt Nam đương đại. Bộ phim cải biên trung thành với văn bản nguồn trong việc sử dụng nội cảnh. Không gian được xem là đặc biệt trong phim là không gian ngôi nhà - cửa tiệm cầm đồ và không gian Nhà thờ. Đây là hai không gian có ý nghĩa quan trọng trong sự thể hiện chủ đề, tư tưởng của phim. Nó cũng thể hiện chiến lược, mô hình dịch liên kí hiệu của đạo diễn Lê Văn Kiệt.

EDUCATION

Không gian tiệm cầm đồ là không gian đạo diễn Lê Văn Kiệt giữ lại và có sáng tạo từ văn bản nguồn. Có thể nói tiệm cầm đồ là không gian chính trong truyện, những sự kiện quan trọng nhất đều xảy ra ở đây. Đó là nơi gặp gỡ của nhân vật “tôi” và “nàng”, nơi những mâu thuẫn trong hôn nhân diễn ra và là nơi kết thúc cuộc hôn nhân (bằng cái chết của “nàng”). Tiệm cầm đồ trong truyện được miêu tả “Căn hộ có hai phòng, một phòng lớn có ngăn ra chỗ giao dịch, phòng kia cũng rộng lớn, là buồng chung của chúng tôi, đây cũng là buồng ngủ” [2; tr. 135]. Đây là không gian có chức năng để nhân vật “tôi” tự “phân đôi”, đối thoại. Trong phim cải biên, căn nhà của chủ tiệm có sự thay đổi về kiến trúc, từ căn hộ có hai phòng chung một sàn chuyển dịch thành ngôi nhà ba tầng. Chúng tôi muốn phân tích kỹ căn nhà này. Không gian bên trong ngôi nhà được sơn màu xanh nhạt, bên dưới lát gạch hoa trắng, tạo cảm giác chủ ngôi nhà rất sạch sẽ. Đồ đạc trong nhà được đơn giản đến mức tối đa, ngăn cách giữa mỗi phòng là chiếc rèm gỗ quen thuộc trong các ngôi nhà của Việt Nam. Tầng trên là chiếc giường ngủ. Trong phim, Thiện đã đi mua cho riêng Linh một chiếc giường cỡ vừa và đặt ở tầng một, gần sát cầu thang. Chiếc giường thể hiện sự chia cắt và sự thiếu kết nối cả về thể xác và cảm xúc trong quan hệ vợ chồng Thiện - Linh. Đặc biệt, chiếc giường được đặt dưới tầng 1, tầng trên là chiếc giường Thiện nằm. Nó thể hiện sự phân biệt địa vị, đẳng cấp mà người ở tầng lớp cao hơn là Thiện. Ngoài ra, cánh cửa ngôi nhà cũng là một chi tiết đáng chú ý. Trong một vài phân đoạn, cánh cửa đó hiện lên là hình ảnh của cây thánh giá, biểu tượng thiêng liêng của Thiên chúa giáo. Trong cảnh cuối của phim, khi Thiện hôn lên đôi bàn chân của Linh, trong thứ ánh sáng tối kết hợp với sắc xanh lạnh của tường nhà, chiếc cửa sổ hiện lên là hình ảnh của cây thánh giá. Đây có thể xem là sự gặp gỡ của đạo diễn Lê Văn Kiệt với đạo diễn Robert Bresson (người Pháp) trong *Một sinh vật dịu dàng* (1969), một phiên bản cải biên khác của *Cô gái nhu mì*. Như vậy, từ ý nghĩa của căn nhà như là nơi làm việc và sinh sống trong truyện, đạo diễn Lê Văn Kiệt đã chuyển hóa kí hiệu ngôi nhà này để nó trở thành không gian mang đậm màu sắc tôn giáo và sự cứu rỗi.



Hình ảnh trong phim *Một sinh vật dịu dàng* (1969) của đạo diễn Robert Bresson



Thiện hôn chân Linh trong cảnh cuối của phim, Linh nằm hướng về phía cửa (hình ảnh cây Thánh giá)

Nếu không gian ngôi nhà được đạo diễn Lê Văn Kiệt giữ lại và bổ sung ý nghĩa khi cải biên thì Nhà thờ là không gian được đạo diễn đặc biệt thêm vào. Đây là không gian xuất hiện nhiều lần trong phim. Ngay từ đầu phim là những cảnh flashback Linh đi nhà thờ. Trong cấu trúc phim, nó vừa là không gian thực lại vừa là không gian tâm tưởng của nhân vật. Linh luôn hướng đến Chúa, nương tựa vào Chúa để được cứu rỗi tâm hồn. Điểm đặc biệt trong cách xử lý không gian của Lê Văn Kiệt là đạo diễn đã tôn giáo hóa ngôi nhà của Thiện. Ngoài năm phân cảnh trực tiếp thể hiện hình ảnh nhà thờ thì không gian ngôi nhà đã trở thành không gian của Chúa - nơi các đối thoại về Thiên chúa được diễn ra. Rõ ràng, trong phim không gian ngôi nhà đã trở thành không gian của đức tin. Chúng ta nhận ra rằng, đạo diễn đã xây dựng Thiện là một nhân vật từ đầu phim luôn chối từ niềm tin với Chúa - nhưng sự “chối từ” đó lại thể hiện quyền năng của Chúa với nhân vật Thiện, sự ngự trị của Chúa trong Thiện là không thể phủ nhận.

2.4. Sự dịch chuyển ngôn ngữ và điểm nhìn trần thuật
Lựa chọn truyện vừa *Cô gái nhu mì* của Dostoevsky để cải biên, đạo diễn Lê Văn Kiệt đã đồng thời thực hiện hai trong ba mô hình tam phân trong cách phân chia của Jakobson: đó là dịch liên ngữ, từ văn bản tiếng Nga sang tiếng Việt và dịch liên kí hiệu, chuyển dịch từ văn bản văn học sang văn bản điện ảnh. Đặc trưng ngôn ngữ của Dostoevsky đã được Bakhtin gọi “tính phức điệu”, “tính đối thoại” [1; tr.48]. “Tính đối thoại” này thể hiện rất rõ trong *Cô gái nhu mì*. Nhân vật “tôi” đặt ra nhiều câu hỏi, anh như đang vừa đối thoại với mình, vừa đối thoại với mọi người. Xen vào câu chuyện kể là những câu hỏi, lời chào đầu: “Nếu quý vị muốn biết”, “Thưa quý vị”, “Khoan đã, thưa quý vị”, “Nghĩa là, quý vị à”... Đó là “một dạng độc thoại hàm chứa đối thoại: điều đó nói rằng, trong khi tiến hành một độc thoại nội tâm, nhân vật vẫn tiếp tục đối thoại vừa với chính bản thân anh ta vừa với những người khác”. Trong chính lời tác giả của truyện

EDUCATION

vừa này, Dostoevsky cũng viết “anh ta tự nói với mình, khi thì dường như nói với một người nghe vô hình, khi thì nói với một vị quan tòa nào đó”. Sử dụng cách diễn đạt như vậy, Dostoevsky để nhân vật tự tạo khoảng cách giữa anh ta và mọi người. Trong tác phẩm, Dostoevsky cũng để nhân vật kể theo kiểu nhảy cóc và tốc kí, làm cho câu chuyện trở nên đa chiều và phức tạp hơn, đó là cách nhà văn để nhân vật của mình tự phân tích, đối thoại và phán xét chính mình. Khi cải biên tác phẩm, đạo diễn Lê Văn Kiệt đã mang đến một bộ phim nói tiếng Việt và đậm văn hóa Việt, cụ thể là vùng văn hóa miền Tây Nam Bộ - bối cảnh của bộ phim. Rất nhiều phương ngữ, tiếng địa phương được sử dụng qua lời thoại trong phim. Bởi vậy, bộ phim mang đậm hơi thở của đời sống đương đại, chân thực và tự nhiên.

Điểm nhìn kể chuyện trong phim cũng được thay đổi so với truyện. Nếu trong văn bản nguồn, nhà văn viết câu chuyện ở ngôi thứ nhất, người kể chuyện là nhân vật xưng “tôi” thì ở bộ phim, đạo diễn đã chuyển dịch điểm nhìn và người kể chuyện. Câu chuyện không được kể dưới điểm nhìn của người chồng, mà được kể trong ngôi kể của người kể chuyện khách quan, ngôi thứ ba toàn tri, qua điểm nhìn linh hoạt của nhân vật và của camera (đạo diễn). Đây là lựa chọn đầy chủ ý của đạo diễn, bởi dưới điểm nhìn của “Chúa trời”, câu chuyện sẽ được nhìn một cách khách quan và toàn diện. Nhân vật Thiên ít có cơ hội giải bày, biện minh cho bản thân, khán giả sẽ là người trực tiếp quan sát, đánh giá các nhân vật. Đây cũng là điểm khác biệt của đạo diễn so với một số phiên bản cải biên khác từ tác phẩm này như *Một sinh vật dịu dàng* (1969) của Robert Bresson, hay *Có em, vắng em* (2012) của Prasanna Vithanage.

Lời kết

Khảo sát văn bản nguồn *Cô gái nhu mì* và văn bản đích là bộ phim *Dịu dàng*, tác giả bài viết thấy khá dễ khi coi sản phẩm của quá trình dịch liên kí hiệu, “chuyển vị” là một quá trình của hình tượng hóa mà có thể vẫn gắn kết với chủ đề và giá trị của văn bản nguồn. Đạo diễn Lê Văn Kiệt giữ lại khung, sườn câu chuyện của Dostoevsky khi cải biên thành phim và thêm vào đó một số chi tiết, sự kiện, tạo độ mở và giãn cách cho ý tưởng, chủ đề khi dịch chuyển. Chính từ thủ pháp *thay đổi và thêm vào*, dịch chuyển chi tiết, sự kiện đó đã giúp cho văn bản nguồn được thích nghi và bản địa hóa trong nền văn hóa đích. Tính đối thoại liên văn hóa giữa *Cô gái nhu mì* và *Dịu dàng* là một diễn ngôn vừa khẳng định sự chủ động trong tiếp nhận của đạo diễn, vừa khẳng định dấu ấn của nền văn hóa tiếp nhận (Việt Nam). Từ một câu chuyện tình yêu hôn nhân mang tính cá nhân của Dostoevsky, đạo diễn Lê Văn Kiệt đã chuyển dịch và thêm vào đó ý tưởng cứu rỗi của tôn giáo và đức tin. Điều đó, giúp cho văn bản nguồn được “tái sinh” có

một sinh mệnh mới, phù hợp và được yêu thích trong bối cảnh văn hóa Việt Nam đương đại. Từ đó, chúng ta có thể khẳng định rằng, dịch chuyển và kết nối một phần sứ mệnh và ý Nghĩa quan trọng của sáng tạo nghệ thuật trong bối cảnh toàn cầu hóa hiện nay.

CHÚ THÍCH

¹ Ở Việt Nam, truyện vừa *Krotkaya (A Gentle Creature)* của Dostoevsky có hai bản dịch. Bản dịch thứ nhất của dịch giả Đức Mẫn với nhan đề *Người đàn bà nhẫn nhịn* in trong tập F.M. Dostoevski: truyện ngắn truyện vừa, Nhà xuất bản Hội Nhà văn, 2006. Trong bài viết này, chúng tôi sử dụng bản dịch của dịch giả Nguyễn Mạnh Hùng, bản dịch có tên là *Cô gái nhu mì*. Truyện vừa được in trong tập *Những đêm trắng*, Nhà xuất bản Văn học, 2017.

² Các phiên bản cải biên bao gồm: *Krotkaya (1960)* của Aleksandr Borisov, *A Gentle Woman (1969)* của Robert Bresson, *Krotka (1969)* của Stanislav Barabas, *The Gaze (1990)* của Mani Kaul, *A Gentle Creature (1992)* của Georgia Avtandil Varsimashvili, *A Gentle Woman (1995)* của Mariusz Telinski, *The Gentle One (2001)* của Yevgeny Rostovsky, *With You, Without You (2012)* của Prasanna Vithanage, *Dịu Dàng (2014)* của Lê Văn Kiệt, *Kletka (2015)* của Ella Arkhangel'skaya, *Krotkaya (2017)* của Sergey Loznitsa.

³ “Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” [3].

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Bakhtin, M. (1993), *Những vấn đề thi pháp Đốtxtôiépki*, Hà Nội, Nxb Giáo dục.
2. Dostoevsky, F. (1876) (Phạm Mạnh Hùng dịch, 2017), *Những đêm trắng*, Hà Nội, Nxb Văn học.
3. Jakobson, Roman (1959), “On Linguistic Aspects of Translation” trên *On Translation*. http://www.academia.edu/26570349/Jakobson_Roman_1959_On_Linguistic_Aspects_of_Translation. Truy cập 15/10/2019.
4. Kelly, Douglas (1978), “Translatio Studii”: *Translation, Adaptation and Allegory in Medieval Philological Quarterly*.
5. Lhermitte, Corinne (2004), (Trần Ngọc Hiếu dịch, 2013). “Chuyển thể như là sự viết lại: Sự tiến hóa của một khái niệm” <https://hieutn1979.wordpress.com/>. Truy cập 10/10/2019.
6. Bùi Vĩnh Phúc (2013), “Dịch thuật (văn học) trong bối cảnh toàn cầu hóa: Một số chiến lược diễn dịch & những hệ hình mới” <https://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?>. Truy cập 20/10/2019