

CHẤN THƯƠNG HẬU CHIẾN, DI CƯ VÀ THÂN PHẬN NỮ GIỚI TRONG CẢNH ĐỒI MỜ XÁM CỦA KAZUO ISHIGURO

Nguyễn Gia Hưng⁽¹⁾, Châu Đặng Phúc Ngân⁽²⁾, Lâm Chí Cường⁽³⁾,
Phạm Phương Mai^(4,*)

(1) Khoa Sư phạm, Trường Đại học Thủ Dầu Một, Email: 2321402170027@tsudent.tdmu.edu.vn

(2) Khoa Sư phạm, Trường Đại học Thủ Dầu Một, Email: 2321402170005@tsudent.tdmu.edu.vn

(3) Khoa Sư phạm, Trường Đại học Thủ Dầu Một, Email: 2321402170016@tsudent.tdmu.edu.vn

(4) Khoa Sư phạm, Trường Đại học Thủ Dầu Một, Email: maipp@tdmu.edu.vn

(*) Tác giả liên hệ

Ngày nhận bài: 16/3/2026; Chấp nhận đăng: 20/4/2026

Tóm tắt

Trong những thập niên gần đây, văn học chấn thương ngày càng thu hút sự quan tâm của giới nghiên cứu. Tiểu thuyết Cảnh đồi mờ xám của Kazuo Ishiguro là một tác phẩm tiêu biểu thuộc dòng văn học này. Sử dụng phương pháp phân tích văn học kết hợp lí thuyết chấn thương, di cư và nữ quyền, nghiên cứu làm rõ cấu trúc chấn thương trong tác phẩm. Kết quả cho thấy chấn thương không tồn tại đơn tuyến mà vận hành như một cấu trúc chồng lớp: chấn thương hậu chiến tạo nền tảng ám ảnh ban đầu cho Etsuko, thúc đẩy quyết định di cư; chấn thương di cư biểu hiện qua sự lạc lõng, cô đơn và đứt gãy căn tính của Keiko; chấn thương giới khiến Etsuko nội tại hóa lỗi lầm, tự quy trách nhiệm và chịu đựng bi kịch như một bản án dành cho chính mình. Nghiên cứu khẳng định rằng bi kịch cá nhân không chỉ bắt nguồn từ những biến cố bên ngoài như chiến tranh mà còn nảy sinh từ chính khủng hoảng thích nghi trong không gian di cư và áp lực của các chuẩn mực xã hội, đặc biệt đối với người phụ nữ. Qua đó, bài viết góp phần làm sáng tỏ cách thức kiến tạo và chồng lớp chấn thương trong sáng tác văn học của Kazuo Ishiguro.

Từ khóa: Cảnh đồi mờ xám, Kazuo Ishiguro, kí ức, lí thuyết chấn thương, tiểu thuyết.

Abstract

POST-WAR TRAUMA, MIGRATION, AND FEMALE IDENTITY IN KAZUO ISHIGURO'S A PALE VIEW OF HILLS

In recent decades, trauma literature has increasingly attracted scholarly attention. *A Pale View of Hills* by Kazuo Ishiguro is a representative work within this literary tradition. Employing a literary analytical approach combined with theories of trauma, migration, and feminism, this study clarifies the structure of trauma in the novel. The findings indicate that trauma does not operate in a linear manner but rather as a layered structure. Postwar trauma forms the initial psychological foundation for Etsuko, motivating her decision to migrate; migration trauma manifests through Keiko's sense of alienation, loneliness, and fractured identity; gender-based trauma leads Etsuko to internalize guilt, assume responsibility, and endure her tragedy as a form of self-imposed punishment. The study affirms that personal tragedy arises not only from external events such as war but also from crises of adaptation within migratory spaces and the pressures of social norms, particularly those imposed on women. Accordingly, the article contributes to elucidating how trauma is constructed and layered in the literary works of Kazuo Ishiguro.

1. Đặt vấn đề

Kazuo Ishiguro, nhà văn Anh gốc Nhật đạt giải Nobel Văn chương năm 2017, từ lâu đã quen thuộc với độc giả Việt Nam qua các tác phẩm như *Mãi đừng xa tôi*, *Tàn ngày để lại* và *Clara và mặt trời*. Ít ai được biết rằng sự nghiệp văn chương của ông khởi đầu vào năm 1982 với tiểu thuyết đầu tay *Cảnh đồi mờ xám* (*A Pale View of Hills*), tác phẩm đã mang về giải thưởng Winifred Holtby của Viện Văn học Hoàng gia Anh. Đến tháng 10 năm 2019, tác phẩm này mới chính thức đến tay độc giả Việt Nam qua bản dịch của Lan Young do Nhã Nam phối hợp với Nhà xuất bản Văn học ấn hành. Từ khi ra mắt, *Cảnh đồi mờ xám* nhanh chóng thu hút sự quan tâm của giới nghiên cứu và công chúng yêu văn chương. Tác phẩm được nhìn nhận như một cuộc thăm dò tinh tế về những vết thương hậu chiến và tính bất trắc của kí ức.

Trong tiểu thuyết này, những đổ vỡ tinh thần không hiện ra như một biến cố riêng lẻ mà tồn tại dưới dạng tích lũy, lắng sâu và chi phối hiện tại từ nhiều phía. *Cảnh đồi mờ xám* đã thành công khắc họa sâu sắc hậu quả của chiến tranh, sự lạc lõng trước những đổi thay của không gian sống, cũng như mặc cảm và gánh nặng thiên chức ở người phụ nữ, qua đó tác phẩm cho thấy bản thân của nhân vật luôn sống dưới áp lực của một quá khứ chưa thật sự được khép lại. Chính sự đan xen ấy tạo nên chiều sâu bi kịch của nhân vật, đồng thời mở ra khả năng tiếp cận tiểu thuyết từ góc nhìn chấn thương.

Trên cơ sở đó, bài viết tập trung khảo sát *Cảnh đồi mờ xám* từ lí thuyết chấn thương nhằm làm rõ cấu trúc tổn thương đa tầng của tác phẩm trên ba bình diện: hậu chiến, di cư và giới. Qua việc phân tích các nhân vật trung tâm dưới góc nhìn chấn thương, nghiên cứu hướng đến chỉ ra cách quá khứ tiếp tục ám ảnh hiện tại, cách những đứt gãy tinh thần được biểu đạt qua hình thức tự sự gián tiếp, và cách thân phận nữ giới trở thành điểm hội tụ của nhiều lớp áp lực khác nhau. Từ đó, bài viết góp phần làm rõ hơn chiều sâu tư tưởng và nghệ thuật của Kazuo Ishiguro trong việc khắc họa con người dưới bóng của kí ức và mất mát.

2. Cơ sở lí thuyết và tổng quan tình hình nghiên cứu

Lí thuyết chấn thương có nguồn gốc từ các nghiên cứu y học và phân tâm học phương Tây, nhưng chỉ thực sự trở thành một hệ hình nghiên cứu nổi bật trong khoa học nhân văn từ khoảng thập niên 1990. Theo Đặng Hoàng Oanh (2021), chấn thương ban đầu được hiểu như một tổn thương thân thể, về sau được mở rộng sang bình diện tâm lí và văn hóa. Nhìn về lịch sử nghiên cứu, Freud (1920) là người đặt cơ sở đầu tiên khi xem chấn thương như một kinh nghiệm bị dồn nén nhưng luôn có xu hướng quay trở lại dưới dạng ám ảnh, lặp lại và đứt gãy ý thức. Tiếp nối hướng này, Cathy Caruth (1996) nhấn mạnh tính “đến muộn” của chấn thương, tức biến cố thường không được nhận thức đầy đủ ngay khi xảy ra mà chỉ trở lại về sau qua hồi ức phân mảnh và những khoảng trống ngôn ngữ. Trong khi đó, Ferenczi (1926) làm rõ hơn các biểu hiện như tê liệt cảm xúc, phân mảnh nội tâm và sự tái diễn ngoài ý muốn của kí ức đau thương. Về sau, Michelle Balaev (2008) mở rộng lí thuyết chấn thương khi cho rằng chấn thương không chỉ gắn với một cú sốc đơn lẻ mà còn được kiến tạo trong những điều kiện văn hóa, xã hội và diễn ngôn cụ thể. Không chỉ dừng tại đây, với lí thuyết kiến tạo giới của Judith Butler (1990) và quan điểm về mẫu tính trong phân tâm học nữ quyền của Julia Kristeva (1982), chấn thương của người phụ nữ trong tiểu thuyết còn gắn với việc vai trò làm mẹ được nâng lên thành một trách nhiệm đạo đức gần như tuyệt đối.

Những nghiên cứu về tiểu thuyết *Cảnh đời mờ xám* của Kazuo Ishiguro cho thấy sự quan tâm đa dạng của giới học thuật quốc tế qua nhiều lăng kính khác nhau. Có thể phân chia các nghiên cứu này thành hai khuynh hướng chính. Khuynh hướng thứ nhất tập trung vào phương diện tâm lí cá nhân và kí ức, trong đó Pratyush Padhee (2020) đi sâu vào quá trình tái cấu trúc kí ức như một nỗ lực thanh lọc nỗi đau, còn Sagar Vyas và Manisha F. Shah (2022) lại coi các kí ức bị dồn nén và sự tự lừa dối là chìa khóa để giải mã thế giới nội tâm nhân vật. Song hành với hướng đi này, Anupama Hosuri, Ashok M. Hulibandi (2021) và Tanushree Haorungbam (2023) đã phân tích mối liên hệ giữa hồi ức chấn thương với hành trình tìm kiếm bản ngã qua những biểu hiện trong lời kể. Khuynh hướng thứ hai mở rộng sang các vấn đề xã hội và giới, tiêu biểu là Ljubica Matek (2018) với những khảo sát về sự giao thoa giữa di cư và chấn thương tâm lí. Đặc biệt, Xinke Song (2023) đã bước đầu chú trọng đến chấn thương của các nhân vật nữ dưới tác động kép của chiến tranh và cấu trúc gia đình truyền thống. Tại Việt Nam, các công trình nghiên cứu về Kazuo Ishiguro hiện còn khá khiêm tốn. Bùi Trần Quỳnh Ngọc (2019) có đề cập đến tác giả thông qua diễn từ Nobel nhưng chủ yếu dừng lại ở bình diện tư tưởng văn học chung mà chưa đi sâu phân tích tác phẩm cụ thể. Đối với tiểu thuyết *Cảnh đời mờ xám*, ngoài một vài bài giới thiệu và cảm nhận trên các diễn đàn trực tuyến, hiện chưa có công trình học thuật nào nghiên cứu chuyên sâu về tác phẩm này.

Nhìn chung, các nghiên cứu quốc tế dù đạt được nhiều thành tựu nhưng thường xem xét chấn thương ở các phương diện riêng lẻ như hậu quả chiến tranh, di cư hay bị kịch gia đình sau cái chết của Keiko. Vẫn còn thiếu những nghiên cứu mang tính hệ thống về tính liên tục và tích lũy của các tầng chấn thương trong mối quan hệ chồng lớp. Từ khoảng trống đó, bài nghiên cứu hướng đến việc phân tích cấu trúc chồng lớp của chấn thương, qua đó kết nối các bình diện hậu chiến, di cư và giới trong *Cảnh đời mờ xám*.

2. Phương pháp nghiên cứu

Để thực hiện bài viết này, chúng tôi vận dụng các phương pháp như sau:

Phương pháp tiếp cận lí thuyết chấn thương: là phương pháp hỗ trợ nhằm soi xét những biểu hiện của kí ức đau thương, trạng thái ám ảnh và sự phân mảnh tâm lí của nhân vật trong tác phẩm. Thông qua việc vận dụng các luận điểm của những nhà nghiên cứu về chấn thương, phương pháp này giúp bài viết nhận diện chấn thương không chỉ như một biến cố đã xảy ra trong quá khứ mà còn như một vết thương tâm lí kéo dài, liên tục quay trở lại trong ý thức và chi phối hành vi, cảm xúc của con người. Từ đó, phương pháp này hỗ trợ trực tiếp cho việc trả lời câu hỏi nghiên cứu về cách thức chấn thương được hình thành, tồn tại và vận hành trong *Cảnh đời mờ xám*, đặc biệt ở các phương diện hậu chiến, di cư và giới.

Phương pháp tiếp cận thi pháp học: là phương pháp tìm hiểu chấn thương qua hình thức nghệ thuật của tác phẩm, đặc biệt là hệ thống nhân vật, điểm nhìn trần thuật, lời kể, kết cấu hồi ức và các chi tiết tự sự. Lí thuyết thi pháp học giúp làm rõ cách nhà văn biểu đạt những tổn thương ấy bằng phương thức tự sự đặc thù. Nhờ đó, bài viết có thể lí giải vì sao chấn thương trong tác phẩm không hiện ra trực tiếp, liền mạch mà thường được bộc lộ qua sự đứt gãy của kí ức, những khoảng trống trong lời kể, sự mơ hồ của điểm nhìn và tính chất ám gợi của chi tiết nghệ thuật.

3. Kết quả và thảo luận

Từ cơ sở lí thuyết trên, công trình nghiên cứu tập trung khảo sát cấu trúc chấn thương chông lớp trong *Cảnh đời mờ xám* của Kazuo Ishiguro. Từ đó, bài viết cho thấy sự phân tầng và liên kết của các dạng thức chấn thương như chấn thương hậu chiến, chấn thương di cư và chấn thương nữ giới trong tác phẩm được thể hiện qua bảng sau:

Bảng 1: Hệ thống liên kết các tầng chấn thương trong *Cảnh đời mờ xám* của Kazuo Ishiguro

Tầng chấn thương	Vai trò và sự liên kết
1. Hậu chiến	Nền tảng: Khởi nguồn đau thương, tạo ra xung lực phải trốn chạy bằng con đường di cư.
2. Di cư	Hệ quả: Kết quả của việc chạy trốn chấn thương hậu chiến, kết thúc bằng cái chết của Keiko tại xứ người.
3. Giới	Cốt lõi: Là tầng trực diện mở ra câu chuyện (hành vi tự vấn trách nhiệm của Etsuko) đồng thời tồn tại xuyên suốt tác phẩm.

Nguồn: Tác giả, 2026

Hệ thống chấn thương trong tác phẩm vận động theo cấu trúc chông lớp với những mối liên hệ nhân quả chặt chẽ. Chấn thương hậu chiến đóng vai trò nền tảng, tạo ra xung lực thúc đẩy cuộc di cư như một nỗ lực tháo chạy khỏi quá khứ đổ nát. Tuy nhiên, hành trình này dẫn đến hệ quả tất yếu là chấn thương di cư, nơi bị kịch được hiện thực hóa qua sự cô lập và cái chết của Keiko. Bao trùm lên tất cả là chấn thương giới, vừa là bề mặt trực diện mở ra diễn ngôn tự vấn của Etsuko, vừa là sợi dây cốt lõi xuyên suốt tác phẩm. Chính sự giằng xé trong thiên chức làm mẹ đã khiến Etsuko không thể đối diện trực tiếp với quá khứ, buộc bà phải gọi tên những chấn thương lịch sử và di cư như một cách để giải tỏa hoặc chối bỏ mặc cảm tội lỗi đang đè nặng ở hiện tại.

3.1. Chấn thương hậu chiến

Từ góc nhìn lí thuyết chấn thương, những trải nghiệm đau thương không kết thúc khi chiến tranh qua đi mà tiếp tục âm ỉ, tái diễn và chỉ thực sự bộc lộ trong sự im lặng của hòa bình. Bàn về chấn thương hậu chiến trong văn học, các nhà nghiên cứu đã chỉ ra ba đặc điểm nổi bật như sau: Thứ nhất là tính đến muộn (belatedness), nghĩa là nỗi đau không được nhận thức ngay thời điểm xảy ra mà chỉ có thể được cảm nhận sau đó. Caruth gọi đây là “thời kỳ ủ bệnh” (latency). Thứ hai là tính cưỡng bức (compulsory repetition): nạn nhân bị ám ảnh bởi những hồi ức xâm nhập trái ý muốn, không thể kiểm soát, Freud gọi đây là “sự tái diễn đầy đau đớn trong thực tại”, còn Ferenczi mô tả hiện tượng này qua các triệu chứng của cựu binh chiến tranh, đó là “sự xuất hiện liên tục, ám ảnh của những trạng thái cực đoan như ảo giác, ác mộng” (Ferenczi, 1926). Thứ ba là sự đứt gãy kí ức và lời nói: chủ thể không thể kể lại câu chuyện của mình bằng một điểm nhìn ổn định, dẫn đến cấu trúc tự sự phân mảnh, gián đoạn. Caruth (1996) nhấn mạnh rằng chấn thương có thể thách thức khả năng tái trình hiện trong ngôn ngữ, tạo ra những khoảng lặng trong lời kể hoặc đối thoại. Những khoảng lặng ấy chính là hệ quả của việc kí ức đau thương bị chôn giấu quá sâu, chỉ có thể bộc lộ qua vô thức, triệu chứng cơ thể và những giấc mơ lặp đi lặp lại.

Từ góc nhìn đó, có thể thấy nhiều nhân vật trong *Cảnh đời mờ xám* là những người mang chấn thương chiến tranh. Đầu tiên phải kể đến bà Fujiwara. Bà là một

trường hợp điển hình cho người chịu mất mát đau thương do chiến tranh: mất chồng, mất năm người con, chỉ còn lại người con trai cả Kazuo. Bà mở quán mì, một công việc hoàn toàn trái ngược với thân phận trước đây, khi chồng bà vốn là “một nhân vật quan trọng ở Nagasaki” (Kazuo Ishiguro, 2019). Sự tương phản giữa quá khứ danh giá và hiện tại khiêm tốn không làm bà mất niềm tin với cuộc sống, bà vẫn rất lạc quan hướng về tương lai khi vẫn tiếp tục làm việc và chuyện trò với mọi người. Tuy nhiên, đằng sau sự lạc quan và những lời khuyên bổ ích bà dành cho Etsuko như: “Cháu phải giữ cho tâm trí luôn nghĩ về những điều vui. Về đứa con của cháu, về tương lai” (Kazuo Ishiguro, 2019) thì lại là những nỗi đau thương không hình dáng. Cách nói “hướng về tương lai” có thể được hiểu như một cơ chế sinh tồn hay đúng hơn là cách duy nhất để bà không gục ngã. Bởi nếu thực sự bà Fujiwara vượt qua được nỗi đau mất mát như bà nói thì bà đã không luôn nhắc đến quá khứ trong mọi cuộc đối thoại của bà. Ví dụ khi gặp thầy Ogata, bà liên tục tái diễn chấn thương trong vô thức bằng cách nhắc đến những giáo viên cũ của con trai: “Cô Suzuki... cô ấy rất tốt với Suichi. Còn có một thầy giáo khác nữa, tên là Kuroda” (Kazuo Ishiguro, 2019). Suichi, cái tên ấy bà nhắc đến tự nhiên như thể con trai vẫn còn sống. Khuyến người khác quên nhưng lại luôn vô tình nhắc lại khi gặp những người quen xưa, đó chính là một dạng chấn thương được tái diễn trong vô thức, vượt ngoài sự cố gắng và mong muốn của chủ thể. Chính vì vậy, nói về bà Fujiwara, Sachiko đã nói với Etsuko rằng “Chị e là mình không bao giờ nghĩ về bác ấy theo cách của em đâu. Chị có cảm tưởng bạn em là một người đã mất hết tất cả mọi thứ trên đời” (Kazuo Ishiguro, 2019). Qua cách nhìn của Sachiko, người có thời gian sống và làm việc cùng bà Fujiwara, người đọc có thể nhận thấy vết thương của bà Fujiwara vẫn còn nguyên đó, dù bà có cố gắng che giấu thế nào đi nữa. “Hướng về tương lai” thực chất chỉ là lựa chọn sống còn của bà, là cách bà tiếp tục tồn tại giữa những đổ nát và mất mát của quá khứ.

Trái ngược với bà Fujiwara, chấn thương hậu chiến của Sachiko thể hiện qua việc lựa chọn con đường phủ nhận quá khứ và trốn chạy. Nguồn cơn chấn thương của Sachiko đến từ việc chồng chết, gia đình chồng tan nát, cô và con gái Mariko phải sống tha hương. Mỗi khi cô kể về cuộc sống mình từng trải qua trong thời chiến: “Đến lúc gần kết thúc, tất cả mọi người phải sống trong các đường hầm cũng như các tòa nhà bỏ hoang, xung quanh chẳng có gì ngoài những đống đổ nát. Ai sống ở Tokyo cũng phải chứng kiến những điều ghê sợ. Cả Mariko cũng thế” (Kazuo Ishiguro, 2019), dường như những ám ảnh của quá khứ lúc nào cũng có thể tái lập trong tâm trí của cô ở hiện tại. Sachiko trốn chạy khỏi những ám ảnh đó bằng cách thay đổi nơi ở liên tục. Ban đầu, cô đến ở nhờ nhà bác, nhưng không khí tĩnh lặng và buồn chán của ngôi nhà cùng nếp sống tẻ nhạt, lặp đi lặp lại của người bác và chị họ khiến Sachiko sợ hãi. Cô rời khỏi nhà bác của mình và thuê nhà ở gần Etsuko. Cô thử bắt đầu lại cuộc sống mới, xin việc làm thêm ở quán mì của bà Fujiwara. Nhưng một lần nữa cô không chịu được cảnh sống đó, và có lẽ quan trọng hơn, cô không sao quên được kí ức mất mát gắn liền với vùng đất này. Vì vậy, cuối cùng, cô lại chọn cách chạy trốn quá khứ bằng cách sang Mỹ định cư với Frank. Tuy tác phẩm không đề cập đến việc cuối cùng cô có sang Mỹ hay không nhưng chính quá trình liên tục di chuyển và thay đổi nơi ở của Sachiko đã cho thấy tâm lí sợ hãi và trốn chạy của cô.

Biểu hiện thứ hai của chấn thương là sự phủ nhận triền miên, không chỉ với quá khứ của mình, mà còn với chấn thương của con gái. Khi Mariko bị ám ảnh bởi người phụ nữ tự vẫn, liên tục kể về việc người phụ nữ ấy đến tìm mình, Sachiko phủ nhận: “nó chỉ bịa chuyện ra thôi mà” (Kazuo Ishiguro, 2019). Đến khi Etsuko lo lắng, cô vẫn một

mục: “Chị làm gì có người trông trẻ, Etsuko. Ở đây chị không quen ai” (Kazuo Ishiguro, 2019). Sự phủ nhận này không chỉ là cách cô đối diện với nỗi ám ảnh của con, mà còn là cách cô đối diện với chính nỗi ám ảnh của mình. Không thể chấp nhận sự thật rằng con gái cũng đang mang chấn thương, cô đẩy Mariko vào hoàn cảnh cô độc, không được lắng nghe.

Bên cạnh đó, sự xây dựng ảo tưởng về nước Mỹ như một không gian cứu rỗi cũng là biểu hiện của chấn thương ở cô. Khi Frank bỏ đi, cô vẫn tự thuyết phục mình: “Anh ấy xuống tận Nagasaki tìm gặp chị ở nhà bác chị, từ tí tít tận Tokyo. Nói chị nghe, tại sao anh ấy phải làm vậy, nếu không vì anh ấy thực sự nghiêm túc với lời hứa của mình?” (Kazuo Ishiguro, 2019). Đây là biểu hiện của hy vọng sai lầm, một dạng tự kỷ ám thị để tránh đối diện với sự thật rằng Frank chỉ là một kẻ nghiện rượu, không thể là chỗ dựa cho bất kỳ ai. Đến cuối cùng, ngay cả khi Frank đã bỏ đi lần nữa, cô vẫn khẳng khái: “Lần này anh ấy sẽ không để chị phải thất vọng. Ngay khi trời sáng là anh ấy sẽ lái xe tới đây” (Kazuo Ishiguro, 2019). Ảo tưởng ấy mạnh đến nỗi cô sẵn sàng từ chối lời mời trở về nhà bác, nơi an toàn; thực tế, để lao theo một giấc mơ không chắc chắn. Vậy, bản thân Sachiko có ý thức về chấn thương của mình không? Câu trả lời là có, nhưng cô chọn cách phủ nhận nó, che giấu nó bằng những ảo tưởng. Đỉnh điểm là khoảnh khắc hiếm hoi cô thú nhận với Etsuko: “Rốt cuộc, Etsuko, chị còn gì để mất đâu? Nhà bác chị chẳng có gì cho chị. Chỉ có mấy căn phòng trống rỗng, chỉ có thế.” (Kazuo Ishiguro, 2019). Trong khoảnh khắc ấy, những ảo tưởng bị xé toang, để lộ ra bên trong là một con người trống rỗng, không còn gì để mất, không còn gì để bám víu. Nhưng ngay sau đó, cô lại tiếp tục phủ nhận, tiếp tục xây dựng lại ảo tưởng về tương lai ở Mỹ. Đó là vòng lặp của chấn thương, cô càng cố thoát ra, càng bị trói chặt hơn vào nó.

Nếu Sachiko đại diện cho sự phủ nhận triền miên và trốn chạy vào ảo tưởng, thì Etsuko là nhân vật có biểu hiện chấn thương phức tạp nhất, một chấn thương âm ỉ, không được nhận thức, nhưng chi phối toàn bộ cuộc đời cô. Khác với hai người phụ nữ kia, Etsuko không ý thức được mình đang mang chấn thương. Bà luôn khẳng định bản thân “ôn”, “hạnh phúc”, nhưng những biểu hiện vô thức lại cho thấy điều ngược lại.

Trước hết, chấn thương của Etsuko bộc lộ qua cách bà cảm nhận không gian sống. Ngay từ những trang đầu, khi miêu tả khu tập thể mình sống, bà nói: “Việc tái thiết đã được tiến hành và chẳng bao lâu sau, bốn tòa nhà bê tông đã mọc lên... Tuy vậy, ở đó, tôi vẫn còn nhớ rõ một bầu không khí tạm bợ không lần đi đâu được, như thể tất cả chúng tôi đang chờ đến ngày được chuyển tới sống ở một nơi khác tiện nghi hơn thế” (Kazuo Ishiguro, 2019). Cảnh vật đang được tái thiết, cuộc sống đang hồi sinh, nhưng Etsuko không cảm nhận được sự ổn định. Bà chỉ thấy sự “tạm bợ”, thấy mình đang “chờ” một điều gì đó. Đáng chú ý, bà đã dùng chữ “chúng tôi” như thể cảm giác ấy là của chung mọi người. Nhưng thực tế, những cư dân khác trong khu tập thể không hề có cảm giác đó. Họ “dường như đều có chung cảm giác hài lòng” (Kazuo Ishiguro, 2019). Chính sự khác biệt này cho thấy cảm giác tạm bợ, không thuộc về là của riêng Etsuko. Theo Ferenczi, trạng thái này phản ánh một hệ quả sâu xa của chấn thương: “Sau chấn thương, niềm tin của một người vào sự tốt lành của thế giới bên ngoài bị phá hủy và người đó cảm thấy bị lừa dối” (Ferenczi, 1955). Etsuko không thể tin tưởng vào sự ổn định của thế giới xung quanh, không thể cảm thấy an toàn ngay cả khi mọi thứ đang được tái thiết, bởi chấn thương đã phá hủy niềm tin căn bản của bà vào cuộc sống.

Cách Etsuko nhìn ngắm khung cảnh bên ngoài cửa sổ là một biểu hiện đặc biệt quan trọng. Xuyên suốt tác phẩm, hình ảnh Etsuko đứng bên cửa sổ nhìn ra khoảng

không lặp đi lặp lại nhiều lần. Bà kể: “Trong những khoảnh khắc trống rỗng, tôi vẫn thường đứng bên cửa sổ trằn trằn nhìn ngôi nhà đó.” (Kazuo Ishiguro, 2019). Và khi nhìn về phía những ngọn đồi xa xăm: “Tôi có thể thấy ngôi nhà từ cửa sổ căn hộ của mình, đứng lè loi cuối bãi đất trống rộng lớn, gần như ngay sát bờ sông” (Kazuo Ishiguro, 2019). Khung cảnh hiện ra trước mắt bà qua lớp kính cửa sổ trở nên mờ xám, nhạt nhòa, không phải vì thời tiết hay ánh sáng, mà vì chính tâm hồn bà đang mờ xám. Đây là cách Ishiguro sử dụng không gian để biểu hiện nội tâm nhân vật: Etsuko không thể nhìn thấy vẻ đẹp, sự sống động của cảnh vật bên ngoài, bởi bên trong bà là một khoảng trống mờ mịt.

Bên cạnh đó, chi tiết những tấm ảnh dưới hộp tiền càng cho thấy Etsuko luôn bị mắc kẹt trong quá khứ. Hành động giữ những tấm ảnh này phản ánh chính xác điều Ferenczi gọi là sự cố định vào chấn thương (fixation on trauma). Ông viết: “chấn thương được cố định vào thời điểm chấn thương (không phải thời điểm trước chấn thương)” (Ferenczi, 1955), và nạn nhân chấn thương luôn có xu hướng “liên tục thoái lui về những khoảnh khắc chấn thương trong các giấc mơ, triệu chứng, trạng thái xuất thần” (Ferenczi, 1955). Những tấm ảnh được cất giấu dưới lớp tiền như một phần kí ức luôn hiện hữu dưới bề mặt cuộc sống hàng ngày, sẵn sàng trỗi dậy bất cứ lúc nào. Etsuko không thể hoàn toàn rời xa quá khứ, dù bề ngoài vẫn tỏ ra mạnh mẽ, ổn định. Một biểu hiện quan trọng khác của chấn thương là việc Etsuko không thể chơi đàn. Khi mới chuyển đến sống cùng gia đình thầy Ogata, cô từng chơi đàn liên tục, đến nỗi thầy Ogata kể lại: “Cha vẫn nhớ hồi con hay chơi đàn nửa đêm khiến cả nhà tỉnh giấc.” (Kazuo Ishiguro, 2019). Đó có thể là cách bà giải tỏa nỗi đau trong vô thức, như một dạng tái diễn chấp hành. Nhưng nhiều năm sau, khi thầy Ogata đề nghị bà chơi một bản nhạc, bà không thể: “Tôi giữ nguyên tư thế ấy vài giây, đàn kẹt dưới cằm. Rồi tôi lại buông đàn, đặt xuống lòng mà thờ dài.” (Kazuo Ishiguro, 2019). Hiện tượng này có thể được lí giải qua quan điểm của Ferenczi về kí ức chấn thương được ghi dấu trong cơ thể. Do đó, “chấn thương không thể được nhớ lại (hoặc chỉ có thể được nhớ lại trong những mảnh vỡ); thay vào đó, nó được tái diễn” (Ferenczi, 1955). Etsuko không thể “nhớ” cách chơi đàn, không thể “nhớ” cảm xúc gắn với cây đàn, bởi những kí ức ấy đã bị chôn giấu trong cơ thể, chỉ có thể được đánh thức trong những điều kiện đặc biệt. Việc không thể chơi đàn chính là một biểu hiện điển hình của chấn thương khi tâm hồn đã học cách dồn nén thay vì bày tỏ.

Sự thiếu nhận thức về chấn thương của bản thân là một đặc điểm quan trọng ở Etsuko. Trong suốt tác phẩm, bà luôn khẳng định mình ổn, mình hạnh phúc. Khi bác Fujiwara hỏi: “Tại sao cháu lại buồn thế?”, bà đáp: “Buồn ư? Nhưng cháu có buồn đâu” (Kazuo Ishiguro, 2019). Khi thầy Ogata nhắc lại chuyện cô từng chơi đàn nửa đêm, bà ngạc nhiên: “Con đánh thức cả nhà sao?” (Kazuo Ishiguro, 2019). Bác Fujiwara, dù rất yêu quý bà, vẫn nhận ra sự bất ổn: “Trông cháu có vẻ hơi... khổ sở” (Kazuo Ishiguro, 2019). Những chi tiết này cho thấy Etsuko hoàn toàn không ý thức được những biểu hiện bất thường của chính mình. Ferenczi giải thích hiện tượng này qua khái niệm sự phân mảnh của nhân cách (splitting of the personality) do chấn thương gây ra: “Cú sốc chấn thương, hay bất kỳ đau khổ nào vượt quá ngưỡng chịu đựng, dẫn đến sự phân tách, phân mảnh, thậm chí là sự tan rã của nhân cách” (Ferenczi, 1955). Kết quả là, “Đời sống cảm xúc của nó biến mất vào vô thức và thoái lui thành những cảm giác thuần túy của cơ thể... Nó giờ đây không thực sự trải nghiệm bất kỳ cảm xúc nào một cách trọn vẹn” (Ferenczi, 1955). Etsuko đã dồn nén phần “cái tôi” bị tổn thương của mình vào vô thức, đến mức không còn nhận ra những dư chấn của nó.

Từ tất cả những biểu hiện trên, có thể thấy việc Etsuko rời bỏ Nhật Bản sang Anh là một kết quả tất yếu. Bà không thể thực sự hòa nhập vào sự hồi sinh của đất nước, không thể tìm thấy chỗ đứng cho mình giữa những con người đã học cách “quên” đi chiến tranh. Cảm giác tạm bợ, không thuộc về đeo đẳng bà từ những ngày đầu, và nó sẽ không bao giờ tan biến nếu bà cứ ở lại. Ở lại Nhật Bản đồng nghĩa với việc tiếp tục sống trong cảnh lơ lửng, không thuộc về, không kết nối.

3.2. Chấn thương di cư

Chấn thương không chỉ hiện diện như hệ quả trực tiếp của những biến cố bạo lực như chiến tranh, mà còn có thể hình thành từ các trạng thái đứt gãy căn tính và khủng hoảng tinh thần trong đời sống văn hóa, xã hội. Nếu chấn thương hậu chiến là phong nền, thì chấn thương di cư có thể được xem như hệ quả trực tiếp mà hậu chiến để lại trên số phận cá nhân về quyết định rời bỏ quê hương. Do vậy, chấn thương di cư không nên được hiểu như một dạng tổn thương tách biệt, mà là sự tiếp nối của chấn thương hậu chiến trong một hoàn cảnh lịch sử và không gian văn hóa khác. Các nghiên cứu về lí thuyết chấn thương cho thấy, bên dưới những khác biệt môi trường và thể hệ, con người dễ rơi vào cảm thức mất phương hướng, phù phiếm và khủng hoảng giá trị. Từ góc tiếp cận của Michelle Balaev vào năm 2008, việc nhấn mạnh vai trò của các điều kiện văn hóa và xã hội khiến chấn thương không chỉ bắt nguồn từ một biến cố bạo lực cụ thể mà còn có thể nảy sinh từ trạng thái mai một bản sắc khi cá nhân bị tách khỏi không gian văn hóa quen thuộc. Homi K. Bhabha gọi đó là trạng thái “không thuộc về” (Homi K. Bhabha, 1994), khi ranh giới giữa quê hương và nơi cư trú mới trở nên mờ hồ, khiến chủ thể bị treo lơ lửng giữa nhiều hệ giá trị. Tương tự, Avtar Brah cho rằng trải nghiệm di cư tạo ra một “không gian ly tán” (Avtar Brah, 1996) nơi kí ức, lịch sử và căn tính văn hóa liên tục va chạm và tái cấu trúc. Trong không gian ấy, cảm giác mất mát quê hương, sự xa lạ với môi trường mới và khoảng cách thể hệ có thể tích tụ thành những dạng chấn thương âm ỉ, biểu hiện qua cô lập, khủng hoảng căn tính hoặc đứt đoạn kí ức của cá nhân. Từ nền tảng lí thuyết đó, khi tiếp cận *Cảnh đôi mờ xám* của Kazuo Ishiguro, có thể thấy chấn thương trong bối cảnh di cư được kiến tạo không chỉ như một sự dịch chuyển địa lí, mà như một đứt gãy sâu sắc trong cấu trúc tâm lí và bản sắc riêng. Thông qua hai nhân vật Keiko và Mariko, tác phẩm cho thấy sự thay đổi không gian sống có thể làm trầm trọng hơn những tổn thương vốn đã tồn tại, đặc biệt khi chủ thể là trẻ em chịu ảnh hưởng của chiến tranh và bất ổn gia đình.

Keiko là biểu hiện rõ ràng nhất cho sự thất bại trong hành trình di cư. Dù sống cùng mẹ (Etsuko) và cha dượng tại Anh, cô chưa bao giờ thực sự thiết lập được cảm giác “thuộc về” trong không gian mới. Sự lạc lõng của Keiko trước hết xuất phát từ sự đứt gãy bản sắc văn hóa. Khác với Niki, người em gái sinh ra tại Anh và có khả năng hòa nhập linh hoạt hơn, Keiko dường như bị mắc kẹt giữa hai nền văn hóa mà không thể thuộc trọn vẹn về bất cứ nơi nào. Ngay từ mở đầu truyện, cái chết của Keiko đã bị đặt trong một diễn ngôn xã hội mang tính định kiến, khi truyền thông nhấn mạnh rằng “cô là người Nhật”, đồng thời ngầm quy chiếu hành vi tự tử như một đặc tính văn hóa mang tính bản năng: “Người Anh thích nghĩ rằng tự vẫn đã ăn sâu vào máu người Nhật chúng tôi, cứ như thể chẳng cần phải giải thích gì thêm” (Kazuo Ishiguro, 2019). Tuy nhiên, bi kịch của Keiko không phải là một “bản năng văn hóa”, mà là hệ quả của sự bướng bỉnh khỏi môi trường quen thuộc và những tổn thương tâm lí kéo dài trong quá trình di cư. Chính Etsuko cũng đã từng biết trước con gái mình sẽ không thể hạnh phúc ở Anh, nhưng bà vẫn quyết định đưa cô rời khỏi Nhật Bản: “Ngay từ đầu mẹ đã biết chị con sẽ không được hạnh phúc ở đây” (Kazuo Ishiguro, 2019). Lời thú nhận này của

Etsuko cho thấy sự dịch chuyển sang Anh không hề mở ra cho Keiko một đời sống mới tích cực, mà trái lại, đặt cô vào một không gian xa lạ và ép buộc cô phải thích nghi.

Sự thất bại trong thích nghi dần biểu hiện rõ qua việc Keiko biến không gian sống thành một cấu trúc khép kín. Thay vì hòa nhập với môi trường mới, cô tự cô lập khỏi thế giới bên ngoài, dành nhiều năm giam mình trong phòng riêng và cắt đứt hầu hết các liên hệ với gia đình cũng như xã hội. Etsuko kể rằng: “Keiko đã khép mình trong căn phòng ấy” và “đóng chặt cánh cửa cuộc đời mình với chúng tôi” (Kazuo Ishiguro, 2019). Từ một không gian vốn gắn với đời sống gia đình, căn phòng bị biến thành một “lãnh địa” biệt lập, nơi tích tụ những u uất và ám ảnh. Lối sống khép kín này còn thể hiện qua những thói quen sinh hoạt đơn độc “Nó không có bạn bè, cả nhà thì bị cấm bước chân vào phòng nó. Đến bữa, tôi thường để dành một đĩa cho nó trong bếp, sau đó nó sẽ xuống lấy rồi lại về phòng đóng kín cửa.” (Kazuo Ishiguro, 2019), thậm chí cả việc “Tôi đã phải đổ dành nó bỏ đồ cần giặt ra ngoài và ít ra trong việc này, chúng tôi đã đạt được thỏa thuận, cứ vài tuần mỗi lần, tôi lại thấy một túi đồ đặt ngoài cửa phòng cho tôi đem đi giặt giũ rồi trả lại chỗ cũ quần áo giặt giũ được đặt ngoài cửa để tránh tiếp xúc trực tiếp (Kazuo Ishiguro, 2019). Ngay cả khi xuất hiện trong không gian chung, sự hiện diện của Keiko cũng tạo nên bầu không khí căng thẳng và thường kết thúc bằng những cuộc cãi vã với Niki hoặc cha dượng.

Bi kịch ấy cuối cùng đạt đến đỉnh điểm khi Keiko rời khỏi nhà để đến Manchester và tự kết liễu đời mình trong cô độc. Việc cô treo cổ trong căn phòng trọ và chỉ được phát hiện sau nhiều ngày đã nhấn mạnh mức độ cô lập tuyệt đối của một cá nhân không thể thiết lập bất kỳ mối liên kết nào với xã hội xung quanh. Ngay cả khi rời đi khỏi căn nhà để chuyển đến căn trọ mới, sự tách biệt ấy vẫn hiện hữu rõ rệt: “Nó từng sống ngay trong nhà mình nhiều ngày liền mà không ai nhìn thấy; thế nên chẳng mấy hy vọng nó sẽ được phát hiện sớm ở một thành phố xa lạ không ai quen biết” (Kazuo Ishiguro, 2019). Không gian sống tại Anh vì thế không bao giờ trở thành “nhà”, mà ngược lại trở thành bối cảnh cho sự sụp đổ hoàn toàn của bản ngã. Dưới góc nhìn tâm lý học hiện đại, kết cục ấy có thể được liên hệ với bản năng chết (Thanatos), tức xu hướng tự hủy khi chủ thể không còn khả năng dung chứa và chuyển hóa chấn thương. Cái chết của Keiko vì vậy không chỉ phản ánh sự đổ vỡ của một cá nhân trong hành trình di cư, mà còn cho thấy những hệ quả tâm lý sâu sắc của tình trạng bứng gốc văn hóa và những tổn thương âm thầm khi căn tính không còn tìm được nơi trú ngụ trong một không gian mới.

Nếu Keiko là hình ảnh của chấn thương đã đi đến điểm tận cùng, thì Mariko trong hồi ức của Etsuko có thể được xem như hình ảnh tiền thân của bi kịch ấy. Ngay từ đầu, đời sống của Mariko đã gắn với trạng thái bất ổn, cô lập và lo âu. Cô bé sống cùng mẹ trong một căn nhà gỗ tồi tàn bên bờ sông, một không gian hậu chiến hoang tàn và biệt lập, không mang lại cảm giác an toàn hay ổn định. Thay vì tham gia đời sống bình thường của một đứa trẻ, Mariko từ chối đến trường và nói thẳng: “Cháu không đi học” (Kazuo Ishiguro, 2019). Thái độ của cô đối với thế giới xung quanh cũng luôn mang tính cảnh giác. Etsuko nhận thấy Mariko “nhặt giày lên” như thể “sẵn sàng bỏ chạy nếu cần” (Kazuo Ishiguro, 2019). Trong đời sống tinh thần của cô bé, những con mèo hoang gần như là mối gắn bó duy nhất bởi Mariko luôn nói: “Cháu chơi với Atsu và bé Mee” (Kazuo Ishiguro, 2019). Sự gắn bó đó cho thấy cô đã rút lui khỏi thế giới người để tìm kiếm an ủi ở những sinh thể mong manh, bên lề.

Tuy nhiên, điều đáng chú ý là mặc dù đời sống của Mariko bị bao phủ bởi những dấu vết chấn thương của thời hậu chiến, cô bé đã tận mắt nhìn thấy một cảnh tượng kinh

hoàng tại Tokyo: “Người phụ nữ kia. Người Mariko hay nhắc tới ấy. Mariko đã thấy chuyện đó ở Tokyo... Cô ta nhắc tay lên khỏi mặt nước cho chị và con bé thấy thứ mình đang chìm dưới kên. Là một đứa bé sơ sinh” (Kazuo Ishiguro, 2019). Thế nhưng, Mariko vẫn bộc lộ một sự gắn bó mạnh mẽ với không gian sống tại Nhật Bản. Những kí ức về ngôi nhà của bác Yasuko, nơi Mariko từng sống trước khi chuyển đến căn nhà gỗ tạm bợ bên bờ sông, được nhắc lại như một không gian ổn định và quen thuộc. Sachiko thừa nhận rằng trước đây Mariko là một đứa trẻ điềm đạm và lễ phép “Nếu em được gặp nó hồi còn ở nhà bác chị... nếu người lớn nói chuyện với nó, nó sẽ trả lời rõ ràng và mạch lạc” (Kazuo Ishiguro, 2019). Chính vì vậy, mong muốn quay trở lại nơi ấy xuất hiện nhiều lần trong lời nói của Mariko: “Cháu với mẹ cháu sẽ quay lại sống ở nhà bác Yasuko... Ở nhà bác Yasuko có khối chỗ.” (Kazuo Ishiguro, 2019).

Sự gắn bó này cho thấy rằng, đối với Mariko, Nhật Bản dù mang dấu vết của chiến tranh và nghèo khó, vẫn là không gian mang lại cảm giác quen thuộc và khả năng neo giữ tâm hồn. Ngược lại, kế hoạch sang Mỹ của Sachiko không được Mariko tiếp nhận như một cơ hội, mà như một mối đe dọa đối với những liên kết mong manh cuối cùng mà cô đang cố duy trì. Thái độ phản kháng của Mariko đối với Frank phản ánh trực tiếp nỗi khước từ ấy. Khi bị nhắc đến Frank, cô bé nói thẳng: “Chú ấy là người xấu” và thậm chí hạ thấp ông bằng những hình ảnh ghê sợ: “Chú Frank đái như lợn” (Kazuo Ishiguro, 2019). Đối với Mariko, viễn cảnh sang Mỹ không hề đồng nghĩa với giải thoát; trái lại, đó là nguồn gốc của sợ hãi và cưỡng ép. Sự đứt gãy tâm lí đạt đến cao điểm khi Sachiko chìm chết những con mèo con, tức những đối tượng duy nhất mang lại cho Mariko cảm giác gắn bó và an ủi. Sau biến cố này, cô bé rơi vào trạng thái gần như tê liệt cảm xúc, hiện lên với “nét mặt vô hồn” khi đứng lặng nhìn ra mặt nước (Kazuo Ishiguro, 2019). Trạng thái ấy có thể được hiểu như một cơ chế tách biệt (dissociation), trong đó chủ thể tạm thời tách mình khỏi hiện thực để chống đỡ một kinh nghiệm vượt quá khả năng chịu đựng, mà nguyên nhân chính là viễn vọng di cư của mẹ cô.

Một chi tiết giàu tính biểu tượng trong tiểu thuyết là hình ảnh sợi dây thừng xuất hiện trong những lần gặp gỡ giữa Etsuko và Mariko bên bờ sông. Khi Etsuko vô tình vướng phải nó, bà nhận thấy đó là “một đoạn dây thừng cũ”, “ẩm ướt và dính đầy bùn” (Kazuo Ishiguro, 2019). Trước vật thể này, Mariko phản ứng bằng nỗi sợ hãi bất thường và liên tục hỏi: “Tại sao cô lại cầm theo dây thừng?” và “Tại sao cô lại cầm thứ đó?” (Kazuo Ishiguro, 2019). Phản ứng ấy cho thấy sợi dây không đơn thuần là một chi tiết ngoại cảnh, mà mang sức gợi của bạo lực, cái chết và linh cảm chấn thương. Trong cấu trúc biểu tượng của tiểu thuyết, nó có thể được đọc như một dấu hiệu tiên báo cho bi kịch xảy ra về sau. Thậm chí trong lời khuyên Etsuko đã nói với Mariko rằng “Nếu cháu không thích cuộc sống bên Mỹ, chúng ta sẽ quay về ngay. Nhưng ta phải thử mới biết được mình có thích hay không. Cô tin là chúng ta sẽ thích.” (Kazuo Ishiguro, 2019) không chỉ là sự trấn an dành cho đứa trẻ trong kí ức, mà còn là lời tự vấn muộn màng của người mẹ trước cái chết của con gái. Đây chính là nét chấm phá trần thuật đặc biệt của Kazuo trong việc thay đổi đại từ xưng hô, thay vì xưng “cô” với “cháu” như thường lệ trong các cuộc gặp gỡ, lúc này đại từ được đổi sang “ta” và “chúng ta”. Lời khuyên được Etsuko đưa ra lúc này với Mariko chính là sự “trượt” kí ức mà người mẹ muốn an ủi con gái mình lúc sinh thời.

Khi đặt chi tiết này trong mối liên hệ với cái chết của Keiko, ý nghĩa biểu tượng của nó càng trở nên rõ nét. Keiko treo cổ trong căn phòng trọ tại Manchester; vì vậy, hình ảnh sợi dây từng xuất hiện trong hồi ức về Mariko dường như quay trở lại như một mô thức lặp lại của chấn thương. Sự lặp lại ấy cho thấy bi kịch của Keiko không phải là

một biến cố đơn lẻ, mà nằm trong một vòng tuần hoàn chấn thương về di cư xuyên suốt tác phẩm. Nếu Mariko là đứa trẻ bị tổn thương bởi hậu quả chiến tranh và bất ổn gia đình ngay trên quê hương mình, thì Keiko lại trở thành nạn nhân của sự bùng nổ văn hóa trong bối cảnh di cư. Trong cách đọc này, sợi dây không chỉ là một vật thể kí ức, mà còn là biểu tượng cho sự đứt gãy của các mối liên kết văn hóa và tinh thần, gọi nên hình ảnh một chủ thể bị treo lơ lửng giữa hai thế giới mà không thực sự thuộc về thế giới nào. Các hành vi tự hủy xoay quanh câu chuyện, từ nhân chìm con mèo đến Keiko treo cổ, vì vậy có thể được xem như một thứ “ngôn ngữ của không gian” mang tính bị hủy hoại. Cái chết ở đây không chỉ xảy ra với thân thể, mà còn với chính khả năng thuộc về một không gian sống; nói cách khác, trước khi cơ thể bị hủy diệt, khả năng bám rễ vào một không gian thân mật để mơ mộng và kết nối đã sụp đổ, theo nghĩa mà Gaston Bachelard gợi mở.

Từ đó, tiêu thuyết cho thấy di cư có thể trở thành một “canh bạc”, trong đó trẻ em là những chủ thể phải gánh chịu hậu quả nặng nề nhất. Trong khi người lớn nuôi dưỡng ảo tưởng về một tương lai tốt đẹp hơn ở vùng đất mới, những đứa trẻ như Mariko và Keiko lại phải đối mặt với sự tan vỡ của cảm giác thuộc về, một đứt gãy có thể kéo dài thành chấn thương trong đời sống tâm lí. Ngay cả nhan đề *Cảnh đời mờ xám* cũng hàm chứa ý nghĩa biểu tượng sâu sắc đối với vấn đề này. Hình ảnh “đời” gọi lên một không gian quê hương quen thuộc, nhưng lại được nhìn qua lớp “mờ xám” của khoảng cách, thời gian và kí ức. Bởi vậy, “cảnh đời mờ xám” không chỉ là một phong cảnh hồi tưởng, mà còn là ẩn dụ cho tình trạng căn tính lửng lơ của những chủ thể di cư.

3.3. Chấn thương thân phận nữ giới

Trong cấu trúc chấn thương chồng lớp của tác phẩm, chấn thương giới đóng vai trò là tầng trên cùng nhưng thực tế đã bắt nguồn từ khi Etsuko còn ở Nhật. Đây là hệ quả của sự dằn vặt kéo dài giữa bốn phận người phụ nữ và quyền được sống trong một xã hội nhiều định kiến. Cái chết của Keiko tại Anh không phải điểm khởi đầu mà đóng vai trò như chất xúc tác, làm bùng phát những nỗi đau vốn đã âm ỉ từ lâu. Sự kiện này khiến những mặc cảm về trách nhiệm làm mẹ và áp lực văn hóa trở dậy, biến kí ức của Etsuko thành những mảnh ghép rời rạc và đầy khoảng lặng tự sự. Việc phân tích chấn thương của Etsuko cần được đặt trên nền tảng lí thuyết về “sự bộc lộ muộn của các kí ức phân mảnh” (Đặng Hoàng Oanh, 2021), kết hợp với góc nhìn của Judith Butler và Julia Kristeva. Theo Butler (1990), giới là một sự kiến tạo của các định chế quyền lực, nơi người phụ nữ luôn phải gồng mình trong những khuôn mẫu định sẵn; trong khi Kristeva (1982) lại nhấn mạnh vào những lo âu tâm lí cốt lõi trong quan hệ mẫu tử. Sự giao thoa này cho thấy nỗi đau của Etsuko không chỉ là hệ quả từ những biến động ngoại cảnh, mà còn là kết tinh của sự xung đột giữa các chuẩn mực xã hội áp đặt và những xáo trộn sâu sắc trong thiên chức làm mẹ.

Trong bối cảnh văn hóa Nhật Bản, cuộc sống của người phụ nữ bị đóng khung bởi quan điểm vợ hiền mẹ đảm, nơi sự nhẫn nại và đức hy sinh được coi là thước đo đạo đức cao nhất. Họ không chỉ chịu áp lực từ các cấu trúc quyền lực nam quyền trong gia đình mà còn phải tuân thủ sự im lặng mang tính chuẩn mực của xã hội, coi việc kìm nén cảm xúc cá nhân là biểu hiện của phẩm hạnh. Etsuko thời kì ở Nhật cũng tuân theo mẫu hình chuẩn mực đó. Trong một lần đồng nghiệp của Jiro đến nhà khi đã tối muộn, Etsuko đã định đi chuẩn bị trà nước thì vì thấy ngại, khách đã xua tay không cần, nhưng khi “Jiro ngẩng lên và đưa mắt nhìn tôi. Tôi bỏ đồ khâu xuống, đứng dậy” (Kazuo Ishiguro, 2019), hành động của Etsuko diễn ra gần như tức thì, không cần thêm lời yêu

cầu trực tiếp. Ánh nhìn của người chồng ở đây không chỉ là một cử chỉ giao tiếp, mà đã trở thành một tín hiệu chi phối hành động của Etsuko, sự tuân phục của người phụ nữ gần như đã được chính họ nội tại hóa và được xem như một bổn phận. Ở một chi tiết khác, khi Etsuko “đang định nghe theo lời anh ta thì thấy Jiro nhìn mình giận dữ” (Kazuo Ishiguro, 2019), phản ứng của cô là biểu hiện của một trạng thái căng thẳng âm thầm, nơi mọi hành vi đều bị đặt trong sự chi phối của chồng, dù điều đó trái ngược với mong muốn của cô. Biểu hiện này càng trở nên rõ rệt khi đặt cạnh quan điểm của Ogata về vai trò người vợ. Khi nghe câu chuyện về một cặp vợ chồng có quan điểm chính trị khác nhau, ông nhận xét: “Một người vợ thời buổi này không còn biết thế nào là lòng trung thành dành cho gia đình nữa... Nhân danh dân chủ, người ta từ bỏ hết bổn phận của mình.” (Kazuo Ishiguro, 2019). Quan điểm này cho thấy trong truyền thống Nhật Bản, người phụ nữ không chỉ được kì vọng để duy trì sự hài hòa trong gia đình mà còn phải điều chỉnh cả suy nghĩ và lựa chọn cá nhân theo chuẩn mực chung.

Chính những quy chuẩn đạo đức này đã ngấm sâu vào tư tưởng, tâm trí của Etsuko, chi phối cách Etsuko đối diện với quá khứ. Thay vì mô tả trực diện bi kịch, Etsuko chọn cách lập đi lập lại lời phủ nhận mình không có lỗi trước cái chết của Keiko (thông qua lời của con gái thứ hai). Sự nỗ lực chối bỏ một cách cực đoan như vậy lại vô tình xác nhận một sự thật: người mẹ luôn bị mặc định là phía phải gánh chịu mọi hậu quả từ nỗi đau của con cái. Dù cái chết của Keiko có thể đến từ sự cô lập văn hóa nơi xứ người, Etsuko vẫn rơi vào trạng thái tự vấn triền miên. Điều này phản chiếu một thực tế nghiệt ngã rằng, khi vai trò làm mẹ bị đẩy lên thành một trách nhiệm tuyệt đối, người phụ nữ sẽ luôn phải mang theo mặc cảm tội lỗi trước bất kỳ sự đổ vỡ nào trong hạnh phúc của con mình.

Cái chết của Keiko đã chi phối dòng hồi tưởng của Etsuko về quá khứ, vết thương ấy càng trở nên dai dẳng, người phụ nữ không chỉ mất con, mà còn mang theo cảm giác thất bại trong chính vai trò làm mẹ, làm vợ của mình. Chấn thương của Etsuko còn thể hiện ở việc bà không thể kể lại cái chết của Keiko một cách trực diện và trọn vẹn. Sự kiện ấy không được tái hiện bằng một trình tự rõ ràng, mà chỉ xuất hiện qua những dấu hiệu rời rạc và ám ảnh trong kĩ thuật phân mảnh kí ức. Một trong những chi tiết tiêu biểu là khi bà tin rằng mình nghe thấy âm thanh phát ra từ căn phòng đã bỏ trống nhiều năm: “Tôi bước tới chiếu nghỉ và gần như theo bản năng đưa mắt nhìn về cuối hành lang, về phía cánh cửa phòng Keiko. Rồi trong giây lát, tôi tin chắc mình nghe thấy tiếng động phát ra từ bên trong phòng Keiko, một tiếng động tuy nhỏ nhưng rõ, lẫn giữa tiếng chim hót bên ngoài.” (Kazuo Ishiguro, 2019). Khoảnh khắc ấy cho thấy cái chết của Keiko không thuộc về một quá khứ đã khép lại, nó vẫn tồn tại như mơ hồ, có thể xâm nhập vào đời sống hiện tại bất cứ lúc nào. Âm thanh tưởng tượng ấy vì thế không chỉ là một cảm giác thoáng qua mà đã báo hiệu cho những dấu hiệu của kí ức chưa được giải tỏa, quá khứ vẫn tiếp tục sống trong ý thức người mẹ như một vết thương chưa hề khép. Sự né tránh này còn thể hiện ở cách Etsuko kể chuyện, khi nhân vật chuyển hướng hồi tưởng về Sachiko như “một người mẹ từng quen”. Bà thừa nhận rằng việc nhắc đến Sachiko chỉ là vì chuyến thăm của Niki khiến bà nhớ đến người phụ nữ ấy. Như vậy, câu chuyện về Sachiko trở thành một con đường vòng của kí ức, Etsuko thay vì đối diện trực tiếp với bi kịch của con gái mình đã chọn kể về một người mẹ khác, một đứa trẻ khác, một quá khứ khác. Sự dịch chuyển ấy cho thấy cái chết của Keiko là trung tâm chấn thương nhưng không thể được kể trực tiếp, thay vì thế, kí ức chỉ có thể xuất hiện qua những dấu hiệu gián tiếp qua một câu chuyện tưởng như không liên quan nhưng thực chất luôn xoay quanh nỗi mất mát không thể gọi tên.

Nếu Etsuko mang chấn thương bộc lộ muộn màng, âm ỉ, thì Sachiko là hình tượng của một người phụ nữ đang sống trong chấn thương chưa được giải tỏa. Câu chuyện về Sachiko là minh chứng gắn với hiện tượng “tái diễn cưỡng bức”, khi chủ thể bị buộc phải sống lại chấn thương nhiều lần trong kí ức hoặc trong giấc mơ, khi nỗi đau trở nên quá lớn, kí ức chấn thương có thể được chuyển dịch sang một đối tượng khác dễ chấp nhận hơn. Điều này thể hiện rõ ngay ở phần mở đầu tác phẩm. Khi Niki hỏi: “Mẹ đang nghĩ gì thế?”, Etsuko không nói về Keiko, người con gái vừa qua đời, thay vào đó là câu trả lời: “Mẹ đang nghĩ về một người mẹ từng quen. Một phụ nữ mẹ từng quen” (Kazuo Ishiguro, 2019). Sau đó bà cũng thừa nhận: “Tôi nhắc đến Keiko ở đây chỉ vì chuyện đó liên quan đến chuyến thăm của Niki hồi tháng Tư này, và vì chính trong chuyến thăm ấy, tôi lại nhớ đến Sachiko sau ngàn ấy thời gian” (Kazuo Ishiguro, 2019). Lời thú nhận này cho thấy kí ức về Sachiko được triệu hồi như một hình ảnh thay thế cho nỗi đau về Keiko. Nói cách khác, câu chuyện về Sachiko chính là con đường gián tiếp để Etsuko kể lại chấn thương của mình mà không phải đối diện trực tiếp với bi kịch mất con.

Trong hồi ức, Sachiko luôn khẳng định mong muốn sang Mỹ là vì tương lai của Mariko: “Và Mariko sẽ hạnh phúc hơn ở đó. Mỹ là một nơi tốt đẹp hơn rất nhiều cho một bé gái lớn lên.” (Kazuo Ishiguro, 2019). Tuy nhiên, phản ứng của Mariko lại hoàn toàn trái ngược: “Cháu không muốn đi. Mai cháu không muốn đi” (Kazuo Ishiguro, 2019). Đứa trẻ bộc lộ rõ sự sợ hãi, bất an và gắn bó với không gian quen thuộc, nhưng người mẹ vẫn giữ nguyên quyết định. Khoảng cách giữa điều người mẹ tin là tốt và điều đứa trẻ thực sự cảm nhận cho thấy Sachiko không thực sự lắng nghe thế giới nội tâm của con. Việc nhấn mạnh “vì tương lai của Mariko” trở thành cách hợp thức hóa một lựa chọn mà động lực sâu xa gắn với nhu cầu thoát khỏi hiện tại của chính bản thân cô. Trạng thái chấn thương của Sachiko còn thể hiện ở cách cô xử lí nỗi sợ và cảm xúc bất ổn của con bằng sự phủ nhận. Khi Mariko kể về những điều khiến nó hoảng sợ, đặc biệt là hình ảnh “người phụ nữ bên kia sông”, Sachiko lập tức gạt đi: “Em đừng để ý đến nó... nó chỉ bịa chuyện ra thôi mà” (Kazuo Ishiguro, 2019). Thay vì giúp con đối diện với nỗi sợ, cô xem đó là sự tưởng tượng vô nghĩa. Việc phủ nhận cảm xúc của đứa trẻ cho thấy Sachiko không đủ khả năng đối diện với những gì gây tổn thương, nên chọn cách xóa bỏ chúng khỏi thực tại. Điều này bộc lộ một dạng tê liệt cảm xúc thường gặp ở những người đang mang chấn thương chưa được xử lí.

Cảnh Sachiko dìm chết lũ mèo con là một trong những chi tiết ám ảnh nhất của *Cảnh đời mờ xám* bởi nó phơi lộ trực tiếp trạng thái chấn thương trong bản năng làm mẹ của nhân vật. Khi mở chiếc hộp, Sachiko lôi ra một con mèo và nói với Etsuko: “Chỉ là một con vật, Etsuko... Chỉ có thể thôi.” (Kazuo Ishiguro, 2019). Câu nói ngắn gọn nhưng lạnh lùng này cho thấy sự triệt tiêu cảm xúc gần như hoàn toàn. Sau đó, cô “dìm con mèo xuống nước, giữ nó dưới mặt nước... mắt trân trân nhìn mặt sông” (Kazuo Ishiguro, 2019), trong khi Mariko đứng trên bờ “theo dõi chúng tôi với nét mặt vô hồn như trước”. Ở tầng nghĩa sâu hơn, hành động giết mèo có thể được hiểu như một cách cắt đứt những gắn bó tình cảm cuối cùng của Mariko với không gian sống hiện tại ở Nhật Bản. Trong đời sống nghèo khó và cô lập của hai mẹ con, lũ mèo con là một trong những mối liên hệ hiếm hoi mang lại cảm giác thân thuộc cho đứa trẻ. Khi Sachiko “đẩy hộp rau quả khỏi bờ sông... chiếc hộp lộn nhào xuống mặt nước” (Kazuo Ishiguro, 2019), rồi tiếp tục “dùng cả hai tay đẩy nó đi” cho đến khi “chỉ còn một góc hộp nhỏ trôi lên khỏi mặt nước”, hành động ấy giống như một sự xóa bỏ dứt khoát quá khứ. Trong khi đó, Mariko chạy dọc theo bờ sông, liên tục dõi theo chiếc hộp đang trôi xa, “nét mặt vẫn vô hồn như trước” (Kazuo Ishiguro, 2019). Việc giết lũ mèo không chỉ là

một hành động tàn nhẫn đối với vật nuôi, mà còn là một cách vô thức để phá vỡ những sợi dây gắn bó khiến Mariko còn lưu luyến nơi chốn cũ. Như vậy, trước khi rời Nhật Bản về mặt địa lí, Sachiko đã chủ động cắt đứt những ràng buộc tình cảm của con với mảnh đất này. Hành động ấy phơi bày một nghịch lí trong bản năng làm mẹ: cô luôn khẳng định mọi lựa chọn của mình là vì tương lai của Mariko, nhưng để đạt được điều đó, cô lại sẵn sàng gây ra một tổn thương trực tiếp cho chính đứa trẻ.

Như vậy, tiểu thuyết *Cảnh đời mờ xám* không chỉ tái hiện chấn thương của nhân vật không chỉ bắt nguồn từ chiến tranh hay di cư mà còn gắn với trách nhiệm làm mẹ và cảm giác tội lỗi khi con cái không hạnh phúc. Mất mát lịch sử và biến động đời sống chỉ là điểm khởi đầu, điều khiến vết thương kéo dài chính là việc người phụ nữ luôn phải tự nhìn lại lựa chọn của mình trong mối liên hệ với số phận của con. Khi kết quả trở nên bi thảm, kí ức không khép lại mà tiếp tục quay trở lại dưới những hình thức gián tiếp. Từ đây, nhân vật lựa chọn sự né tránh, những hồi ức phân mảnh, những cảm giác ám ảnh không thể gọi tên. Tất cả những biểu hiện ấy cho thấy vết thương tinh thần của họ không bao giờ thực sự kết thúc mà tồn tại như một trạng thái kéo dài, âm thầm chi phối đời sống nội tâm của người phụ nữ như một bi kịch kéo dài.

4. Kết luận

Từ việc vận dụng lí thuyết chấn thương để tiếp cận tiểu thuyết *Cảnh đời mờ xám*, bài viết đã cho thấy chấn thương trong tác phẩm của Kazuo Ishiguro không tồn tại như hệ quả đơn lẻ của một biến cố lịch sử, mà được kiến tạo như một cấu trúc đa tầng gắn với hậu chiến, di cư và thân phận nữ giới. Những mất mát do chiến tranh để lại không khép lại cùng lịch sử mà tiếp tục tồn tại trong đời sống tinh thần nhân vật dưới dạng kí ức phân mảnh, sự tái diễn ám ảnh và những khoảng lặng tự sự. Trong bối cảnh di cư, sự rời khỏi không gian văn hóa quen thuộc làm trầm trọng thêm trạng thái khủng hoảng căn tính, khiến các nhân vật rơi vào cảm thức không thuộc về và cô lập tinh thần. Đồng thời, qua hình tượng những người phụ nữ như Etsuko và Sachiko, tiểu thuyết còn cho thấy chấn thương gắn chặt với trách nhiệm làm mẹ trong văn hóa Nhật Bản, nơi thiên chức nữ giới trở thành nguồn gốc của mặc cảm và tự vấn kéo dài. Qua đó, *Cảnh đời mờ xám* không chỉ tái hiện những dư chấn của chiến tranh mà còn khắc họa sâu sắc tình trạng con người sống dưới bóng quá khứ, nơi kí ức luôn ở trạng thái tái cấu trúc và tiếp tục chi phối căn tính hiện tại. Kết quả nghiên cứu góp phần làm rõ chiều sâu tư tưởng của Ishiguro trong việc khám phá mối quan hệ phức tạp giữa lịch sử, kí ức và bản ngã con người trong văn học.

Lời cảm ơn

Nghiên cứu này được tài trợ bởi Trường Đại học Thủ Dầu Một trong đề tài mã số DTSV.26.1-047.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Balaev, M. (2008). *Trends in Literary Trauma Theory*. Mosaic.
- [2] Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- [3] Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- [4] Brah, A. (1996). *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. Routledge.
- [5] Bùi Trần Quỳnh Ngọc. (2019). *Tư tưởng văn học trong diễn từ nhận giải Nobel của các*

nhà văn Đông Á và gốc Đông Á. Tạp chí Khoa học Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, 16(7), 24–38.

- [6] Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- [7] Đặng Hoàng Oanh. (2021). *Khái niệm chấn thương trong văn học nhìn từ sự chuyển dịch các mô hình chấn thương ở phương Tây*. Tạp chí Nghiên cứu Nước ngoài, 37(4), 97-113.
- [8] Ferenczi, S. (1926). *Two types of war neuroses*. In J. Rickman (Ed.), *Further contributions to the theory and technique of psycho-analysis* (pp. 124-141). London: Hogarth Press.
- [9] Ferenczi, S. (1955). *Notes and fragments (1930 – 1932)*. In *Final contributions to the problems and methods of psycho-analysis* (pp. 219–279). London: Hogarth Press, 1955.
- [10] Freud, S. (1920). *Beyond the pleasure principle*. International Psychoanalytic Press.
- [11] Haorungbam, T., & Devi, R. A. (2023). *Between memory and trauma: The search for self in Kazuo Ishiguro's A pale view of hills*. IIS University Journal of Arts, 12(3–4), 152–161.
- [12] Hosuri, A., & Hulibandi, A. M. (2021). *A narration of the traumatic reminiscences in Kazuo Ishiguro's A pale view of hills and "A strange and sometimes sadness."* Epitome: International Journal of Multidisciplinary Research, 7(12), 38–45.
- [13] Ishiguro, K. (2019). *Cảnh đời mờ xám* (L. Young, Dịch). Nhã Nam & NXB Văn học. (Tác phẩm gốc xuất bản năm 1982).
- [14] Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. Columbia University Press.
- [15] Matek, L. (2018). *Narrating migration and trauma in Kazuo Ishiguro's A pale view of hills*. *American, British and Canadian Studies*, 31, 129–146.
- [16] Padhee, P. (2020). *The cathartic narrative of trauma in Kazuo Ishiguro's A pale view of hills: A reconstruction of personal memory*. *SMART MOVES Journal IJELLH*, 8(5), 86–98.
- [17] Song, X. (2023). *Trauma of female characters in A pale view of hills: War and family*. *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*, 6(6), 4–8.
- [18] Vyas, S., & Shah, M. F. (2022). *Repressed memories: A key to traumatic memories in Kazuo Ishiguro's A pale view of hills*. *Dogo Rangsang Research Journal*, 12(12), 17–21.