

VĂN HÓA - LỊCH SỬ

TỰ SỰ NHIỀU ĐIỂM NHÌN TRONG “CỤ GIÀ VỚI ĐÔI CÁNH KHỔNG LỒ” CỦA GARCIA MARQUEZ

PGS. TS. Lê Huy Bắc

Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội

Điểm nhìn là vị trí, điểm quan sát của người kể chọn để nhìn hiện thực và kể lại câu chuyện của mình (chứng kiến hoặc chiêm nghiệm...) cho người đọc. Khi tiếp xúc với tác phẩm, người đọc sẽ được dẫn dắt từ một (hoặc nhiều) điểm nhìn nhất định. Thông thường, điểm nhìn được chia làm hai dạng chính: điểm nhìn bên ngoài và điểm nhìn bên trong. Điểm nhìn bên ngoài là vị trí quan sát khách quan (hoặc có vẻ khách quan) của người kể. Ở vị trí này, người kể thường đứng ở ngôi thứ ba, không can thiệp vào hiện thực. Cuộc sống diễn ra như thế nào thì cố kể giống như thế ấy. Điểm nhìn bên trong xuất hiện khi người kể thâm nhập vào đời sống nội tâm nhân vật, phân tích mổ xẻ hoặc để nhân vật tự bộc lộ suy nghĩ cảm xúc của mình. Vì thế điểm nhìn bên trong thường mang tính chủ quan hoặc dễ gây cho người đọc cảm giác về tính chủ quan của người kể. Cả người kể ở ngôi thứ nhất (tôi) và người kể ở ngôi thứ ba (giấu mặt) đều có thể thực hiện điểm nhìn bên trong. Tuy nhiên, cách hiểu này cũng chỉ mang tính tương đối vì điểm nhìn của lối viết dòng ý thức là điểm nhìn bên trong nhưng lại khách quan

chẳng thua kém gì điểm nhìn bên ngoài; trong lúc đó, kể chuyện ở ngôi thứ ba - nhìn hiện thực từ cái nhìn bên ngoài, cho dù Honore de Balzac luôn khẳng định tính khách quan trong cách kể chuyện của mình thì các nhà nghiên cứu hiện đại lại xem cách kể đó đầy chủ quan. Để tăng tính khách quan cho câu chuyện của mình, nhiều nhà văn đã sử dụng biện pháp gửi điểm nhìn sang các nhân vật, tạo nên hiện tượng đa dạng hóa điểm nhìn (hoặc tự sự nhiều điểm nhìn) trong tác phẩm.

Tự sự nhiều điểm nhìn là cách kể có thể kết hợp cả điểm nhìn bên ngoài lẫn điểm nhìn bên trong. Nhưng để đảm bảo tính khách quan nên trong truyện ngắn *Cụ già với đôi cánh khổng lồ*, Garcia Marquez chỉ sử dụng điểm nhìn bên ngoài.

*

Gabriel Garcia Marquez, nhà văn Colombia, được trao tặng giải Nobel văn chương năm 1982, là một trong những nhà văn kiệt xuất của khuynh hướng văn học Hiện thực Huyền ảo của chủ nghĩa Hậu hiện đại.

Đặc trưng cơ bản của văn học Hậu hiện đại là không áp đặt ý kiến chủ quan của người viết đối với người đọc.

Các nhà Hậu hiện đại đã kế thừa xuất sắc nguyên tắc cốt lõi mà chủ nghĩa Hiện đại đặt ra đầu thế kỷ XX: nhà văn chẳng biết gì nhiều hơn độc giả về vấn đề (hoặc câu chuyện) anh ta sắp đặt bút xuống viết. Có nghĩa, nhà văn chấp nhận sự phiêu lưu khách quan của hình tượng hoặc câu chuyện. Họ như để câu chuyện tự viết ra, tự kể với độc giả nội dung của chính nó. Nói như vậy không có nghĩa là nhà văn hoàn toàn bị động, chẳng có vai trò chút nào trong việc khai sinh tác phẩm. Chúng ta đều biết rằng cho dù có chủ quan hay khách quan đến mức nào đi nữa, thì bao giờ tác phẩm văn học cũng là sản phẩm tinh thần của một chủ thể nhất định. Cách nói trên chỉ cốt khẳng định sự tôn trọng khách quan tuyệt đối của nhà văn; chú trước khi đặt bút lên trang giấy bao giờ nhà văn cũng phải có sẵn câu chuyện (hay điều) định viết của mình.

Như thế, ngay từ chủ nghĩa Hiện đại, quan hệ giữa *nhà văn - tác phẩm - bạn đọc* đã có sự thay đổi rất nhiều so với thế kỷ XIX. Nếu ở thế kỷ XIX, nhà văn hầu như luôn áp đặt cái nhìn, tư tưởng chủ quan của mình lên tác phẩm, lên bạn đọc, thì ở thế kỷ XX, tính chủ quan đó được giảm đi nhiều. Người ta thường nói đến *tính khách quan* trong lối viết của Franz Kafka, Ernest Hemingway; *tính tự động* trong hành văn của khuynh hướng dòng ý thức; *tính đa điểm nhìn* trong tự sự của William Faulkner... Tất cả những điều đó nhằm chứng minh rằng thế kỷ XX, *kể chuyện* và *hiểu chuyện* là những phạm vi đầu chỉ thuộc quyền tác giả mà nó bị chi phối mạnh bởi bản thân câu chuyện và bởi cách cắt nghĩa từ phía độc giả.

Vậy nên, đã xuất hiện quan điểm nghe có vẻ kì quặc song lại rất phù hợp đối với nghệ thuật sáng tạo và tiếp

nhận văn chương thế kỷ XX: *tác phẩm có tồn tại được hay không chủ yếu là do độc giả*. Chưa bao giờ trong lịch sử tiếp nhận văn học, vai trò của độc giả lại được đề cao đến thế. Vai trò chủ quan của nhà văn lại rất nhạt mờ. Anh ta không những bị câu chuyện, vấn đề mình viết *lôi đi* mà còn lo sợ bị độc giả không thấu hiểu, không chấp nhận.

Tác phẩm vì thế không đảm nhận *chức năng trao thông điệp* mà chỉ lĩnh sứ mệnh *chuyển tải các khả năng thông điệp*. Các khả năng này có chuyển thành (định hình thành) thông điệp hay không thì phụ thuộc hoàn toàn vào độc giả. Xem ra thì lí luận tiếp nhận hết nhảy từ cực đoan này sang cực đoan khác. Thế kỷ XIX, nhà văn đóng vai trò quan trọng. Thế kỷ XX, người đọc giữ vai trò quan trọng. Nội dung tác phẩm và nghệ thuật thể hiện nó thì bị chi phối bởi hai sự cực đoan kia.

Điều này hiện diện chưa hẳn đã do nguyên nhân của sự dân chủ hóa xã hội. Bởi từ khi xuất hiện Napoleon, mà thậm chí ngay cả trước đó, nền dân chủ đã được thiết lập tại nhiều cường quốc văn chương của thế giới. Sáng tác của Victor Hugo, Honore de Balzac, Mark Twain... đều xuất phát từ các nền dân chủ ấy. Vậy nên sự thay đổi kia chủ yếu là do sự vận động tự thân của nghệ thuật. Chẳng lẽ sang thế kỷ XX mà James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner... lại đi viết giống hệt Charles Dickens, Henry James, Fyodo Dostoievski... Họ phải tìm một hướng đi khác và như thế trọng tâm của quá trình sáng tạo - tiếp nhận đã nghiêng sang phía tiếp nhận. Nhà văn phải liên tục đưa ra nhiều thể nghiệm để khẳng định hướng đi của họ là đúng đắn. Nhờ thế diễn đàn văn chương thế kỷ XX, hơn bao giờ hết, rất rộn ràng với vô vàn sắc thái đổi mới, cách tân. *Tự sự đa điểm nhìn* là một trong những nguyên tắc

tiêu biểu để khách quan hóa cái nhìn, tư tưởng của nhà văn trước hiện thực. Nó không chỉ giúp cách kể của nhà văn sinh động hơn mà còn tạo điều kiện cho người đọc dễ dàng đổi nhiều vai trong việc cảm nhận, đánh giá hiện thực.

Trách nhiệm của độc giả ở thế kỷ XX đặc biệt là thời Hậu hiện đại (từ 1960 trở đi) là vô cùng nặng nề. Họ phải được (hay tự) trang bị cho mình một vốn kiến thức nhất định thì mới có thể hiểu thấu đáo tác phẩm. Tiếp nhận văn chương thế kỷ XX đã chuyển từ *tiếp nhận bằng cảm xúc*, bằng đồng cảm (theo lối *thanh lọc* của Aristotle) từ thế kỷ XIX trở về trước, sang *tiếp nhận bằng trí tuệ*, bằng sự *gián cách*, một sự tiếp nhận tỉnh táo, lạnh lùng. Nhưng không vì thế mà nó phủ nhận cảm xúc. Cảm xúc sẽ đến sau đó, khi trí tuệ phát hiện ra được cái hay, cái đẹp trong mạch tự sự kia.

*

Garcia Marquez là một trong những bậc thầy của văn học Huyền ảo. Chủ nghĩa Hiện thực Huyền ảo là trào lưu văn học quan trọng của châu Mỹ xuất hiện vào những năm 60 của thế kỷ XX tại khu vực Mỹ La tinh, sau đó lan rộng sang cả châu Âu. Các nhà văn tiêu biểu, ngoài Gabriel Garcia Marquez còn có Jorge Luis Borges (Argentina), Julio Cortazar (Argentina), Gunter Grass (Đức)... khuynh hướng văn học này sử dụng các yếu tố *fantastic* (kì ảo, huyền ảo, kinh dị...) làm cho hiện thực khác lạ, hấp dẫn người đọc, song đằng sau vẻ li kì đó, tác phẩm của họ vẫn đảm bảo một thực trạng cơ bản của thời đại. Các vấn đề xã hội được họ quan tâm thường là nạn độc tài, thói tự mãn tách li, tính tò mò, nổi đam mê tiền bạc và danh lợi quá mức, tính ích kỉ của con người... Những vấn đề này thường không bao giờ được họ đề cập

trực tiếp mà thông qua các hình tượng ẩn dụ, hoang đường tới mức đôi khi cực kì quái đản để độc giả suy ngẫm tự rút ra ý nghĩa cho riêng mình.

Về bản chất, "Chủ nghĩa Hiện thực Huyền ảo mở rộng các phạm vi sự thật nhằm kết hợp với huyền thoại, ma thuật và các hiện tượng phi thường khác trong tự nhiên, hoặc kết hợp với những trải nghiệm mà Chủ nghĩa Hiện thực châu Âu loại bỏ"⁽¹⁾. Từ việc làm này, ta thấy các nhà văn Mỹ La tinh muốn thoát khỏi cái bóng của châu Âu bằng cách đề xuất phương pháp sáng tác độc đáo của riêng mình.

Lối viết văn của khuynh hướng này thiên về gợi mở hơn là áp đặt một hướng tiếp nhận. Do vậy, người đọc có thể có nhiều cách cắt nghĩa tác phẩm, hình tượng khác nhau. Thậm chí, đôi lúc các cách cắt nghĩa có thể trái ngược nhau.

Vẫn tôn trọng hiện thực song cách các nhà Hiện thực Huyền ảo thường làm là phóng đại, biểu trưng, ngụ ý,... và mê hoặc người đọc bằng các hình tượng lấy từ trong văn học cổ (chẳng hạn như thiên thần, ma quỷ...), hay trong chính cuộc sống thường ngày, chuyển đổi đôi chút cho sát với thực tế để dễ thuyết phục người đọc hơn (chẳng hạn như đôi cánh của vị thần già giống cánh của loài gà)...

Trong đời, ba nhà văn mà Garcia Marquez thừa nhận có ảnh hưởng lớn đến sự nghiệp sáng tạo của mình là Ernest Hemingway (người dạy ông kĩ thuật viết), William Faulkner (người làm phong phú tâm hồn ông), và Franz Kafka (người trực tiếp đưa ông đến lối viết huyền ảo). Garcia Marquez kể lại lần ông tình cờ đọc cuốn *Biến dạng* của Franz Kafka. Chàng thanh niên trường luật là Garcia Marquez lúc đó suýt nữa nhảy phắt ra khỏi giường vì

kinh ngạc. Ngay sau đó, kết luận được Garcia Marquez rút ra: nếu biết người ta được phép viết như thế thì tôi đã viết từ lâu rồi.

Bản thân *huyền ảo* cũng đã gọi được vô số khả năng nhận thức về cuộc đời. Song trong truyện ngắn *Cụ già với đôi cánh khổng lồ*, Garcia Marquez đã kết hợp các yếu tố huyền ảo và biện pháp *đa dạng điểm nhìn* để tăng chiều sâu phản ánh hiện thực, để kích thích người đọc hào hứng cùng ông đi tìm hiểu ý nghĩa tồn tại của nhân vật và qua đó là ý nghĩa sống của chính bản thân mình.

*

Sau ba ngày mưa tầm tã, lũ cua bò vào nhà Pelayo chết thối nh. Đứa bé sơ sinh phát ốm. Pelayo phải xúc cua ra biển đổ. Trong khung cảnh ảm đạm của ngôi làng ấy, đặc biệt là khung cảnh của nhà đôi vợ chồng nghèo kia, bỗng xuất hiện một cụ già với đôi cánh khổng lồ. Tư thế xuất hiện của cụ chẳng hoành tráng chút nào so với dáng vẻ cụ: “ngã sấp mặt trên bãi đất bùn và dù cố sức vùng vẫy đến đâu ông già cũng không đứng dậy nổi bởi hai cái cánh to, rất to cứ ghìm cổ lại.”⁽²⁾

Thời điểm mà cụ già xuất hiện là vào buổi trưa nhưng ánh sáng lại “lờ mờ yếu ớt” và tính chất thần tiên (hay ma quái) ở đây là không ai rõ ông cụ đến sân nhà Pelayo bằng cách nào. Bắt đầu từ đó, cụ già với đôi cánh bước vào cuộc phiêu lưu trong thế giới nhân sinh. Nhiều người cùng *nhìn vào cụ, đánh giá cụ*, hoàn thiện bức tranh về cụ và cũng hoàn thiện bức tranh về ngôi làng của Pelayo cũng như về đất nước Colombia hay cả khu vực Mỹ La tinh nói chung.

Trước hết là Pelayo, người đầu tiên nhìn thấy cụ. Phản ứng tức thì của anh ta là sợ hãi, đề phòng chứ không phải là kính trọng. “Pelayo rất kinh

hoàng, vội chạy đi tìm Elisenda, vợ anh, đang cho đứa trẻ ốm uống thuốc và lôi chị đến tận nơi có ông già. Hai người vừa lo sợ vừa quan sát ông già.” Điều này cho thấy Pelayo và vợ không phải là người sùng đạo, kính Chúa. Vì trong Kinh thánh, những người có cánh là các thiên thần, mà thiên thần đến là để ban phúc lành. Do vậy, trong tâm thức của các con chiên ngoan đạo, người có cánh nào cũng đáng kính trọng, tôn thờ. Song hành động cầm dùi cui ngòi canh chừng vị thần già đã cho thấy sự phá sản của đức tin, hay đức tin chưa đến được gia đình đó. Bởi ngay sau đây ta sẽ gặp cha xứ Gonzaga.

Nhưng trước khi cha xứ đến, vợ chồng nhà Pelayo sau khi quan sát thấy ông lão giống kẻ “chuyên đi nhặt đồng nát” và lại đôi cánh khổng lồ tuy giống cánh đại bàng nhưng chẳng có chút uy phong gì của loài chim đó mà lại “bê bết trụi gần hết lông, cứ dính chặt xuống đất bùn”, đã lân la đến hỏi chuyện. Họ được ông lão đáp lại bằng thứ “tiếng địa phương khó hiểu” nên đã cho rằng ông lão là “một hành khách đi trên một chiếc tàu ngoại quốc bị cơn bão đánh đắm và ông già đã giạt vào đây.”

Như thế, trong mắt vợ chồng Pelayo, cụ già có đôi cánh khổng lồ kia chỉ là một con người bình thường. Sự hiểu biết của họ vô cùng thấp. Chính kiến thức nông cạn ấy khiến họ đưa ra lời giải đáp qua quýt về bản thể của ông lão và sẵn sàng đối xử với ông lão như đối với một sinh vật lạ lạc bước đến nhà mình.

Từ người ngoại quốc vô danh, cụ già-có-cánh được phong thần qua một người “thông thái”. Người ấy là một phụ nữ, người am hiểu mọi chuyện trên đời lẫn “bí ẩn của thần chết”. “Chỉ cần nhìn thoáng một cái, bà ta

đã chỉ ra được sự nhầm lẫn của hai người". Câu nói khẳng định chắc chắn của bà ta đã gây được niềm tin ở mọi người: "Đó là một vị thần". Và nói rõ nguyên nhân cụ-già-có-cánh đến nhà Pelayo không phải vì gió bão mà vì "để chúc mừng đứa trẻ sơ sinh". Qua lập luận, ta thấy người đàn bà ấy có tín ngưỡng. Khác với vợ chồng Pelayo, những người chỉ biết cuộc sống nơi trần thế, chỉ biết cắt nghĩa nguyên nhân làm đứa trẻ sốt là do mùi hôi thối của cua chết.

Đã nảy sinh đối thoại: cụ già có đôi cánh là thần hay là người ngoại quốc. Thiên hướng trí tuệ bao giờ cũng thắng. Mọi người và cả vợ chồng Pelayo đều thừa nhận cách giải thích "có học" trên và cho rằng đây là "vị thần bằng xương bằng thịt". Nhưng bộ dạng thiếu não của vị thần lại khiến bà hàng xóm đưa ra lời giải thích có vẻ như mâu thuẫn với nhận định ban đầu rằng: "trong thời kì ấy các vị thần đều là những kẻ sống sót và phải chạy trốn cuộc nổi loạn trên Thiên đường." Nhờ lời giải thích đó mà các cư dân mông muội của làng ấy không xem ông-lão-có-cánh là quái vật và "không đang tâm dùng gậy đập chết ông già."

Các điểm nhìn liên tục đối thoại nhau. Bây giờ không chỉ là điểm nhìn giữa hai nhân vật, (Pelayo và bà hàng xóm) mà còn là trong chính bản thân một nhân vật. Vì hành vi "lánh nạn" của vị thần thì trái ngược với việc đến "chúc mừng" đứa bé. Rõ ràng mỗi điểm nhìn cá thể ở đây đều có sự dao động.

Sự dao động tiếp tục gia tăng khi Pelayo tuy tin đây là vị thần, nhưng vẫn "cầm dùi cui ngôi canh chừng" suốt cả buổi chiều. Cuối cùng, bản thể của vị thần được Pelayo quyết định bằng cách "lôi ông già trên đất bùn đến chuồng gà và nhốt ông già cùng với bảy gà trong chuồng bưng lưới sắt."

Quả là đôi cánh đã gây rắc rối lớn cho ông lão. Từ địa vị của một *khách ngoại, quốc*, ông lão được xem là *vị thần*, rồi cuối cùng là một *con gà lớn*. Hành động ném ông lão vào chuồng gà là hành động cảnh giác cao độ của chủ nhân với người lạ. Sự nghi kỵ đã thắng thế. Cho dầu đó là vị thần đi chăng nữa thì cũng phải chịu cách đối xử ấy. Đến đây tính cách Pelayo lại lộ rõ thêm. Không chỉ kém hiểu biết mà anh ta còn là kẻ nhẫn tâm.

Mặt khác, chi tiết "đề phòng" này còn gợi cho người đọc nhớ về thực trạng đất nước Colombia khi Garcia Marquez sáng tác câu chuyện. Xung đột giữa hai đảng chính trị Dân chủ và Tự do đã khiến hàng trăm người bỏ mạng. Những vụ thanh trừng, ám sát liên tục diễn ra. Thái độ cảnh giác, không tin tưởng nhau là nét tâm lí thường trực của thời đại. Do vậy, việc Pelayo đối xử như thế với ông lão thì cũng chẳng có gì khó hiểu.

Nhờ thế, cho dù cách kể của câu chuyện rất "cổ điển" như cách kể của chuyện cổ tích. Chuyện gì trước kể trước, chuyện gì sau kể sau. Người kể ở ngôi thứ ba cứ điềm tĩnh kể lại diễn biến của câu chuyện, không một lời phân tích nội tâm nhân vật, không hề để nhân vật trực tiếp nói ra suy nghĩ của mình... song người đọc vẫn có thể đoán định được phần nào tâm trạng, suy nghĩ của nhân vật và thông qua đó, hiện thực cuộc sống của họ sẽ dần lộ rõ. Trong truyện, ông già với đôi cánh là phép thử, là tâm điểm để các nhân vật tự soi chiếu, tự để lộ tính cách của mình.

Kể từ lúc bị ném vào sồng chung với lũ gà, cuộc đời ông-lão-có-cánh chuyển sang bước ngoặt khác: Làm thân phận của một con vật mua vui, làm xiếc. Nhưng trước khi điều đó diễn ra thì một chút nữa, số phận đã mỉm cười với

ông lão. Lối kể chuyện khôn khéo, đầy trí tuệ của Garcia Marquez được thể hiện rõ ở điểm này. Và đây là cách ông biến một câu chuyện thăm đẫm không khí cổ tích sang không khí của cuộc sống đời thường, cuộc sống hiện đại. Số là đứa bé của Pelayo bỗng khỏi ốm nên vợ chồng anh ta quyết định để ông lão ra đi “trên một chiếc máng cùng với nước uống và thức ăn ba ngày” và phó mặc vận may rủi cho biển cả. Toan tính này rất đời thường. Chính nhờ cách dẫn dắt ấy mà Garcia Marquez đã dẫn đưa ông-lão-có-cánh vào cuộc sống bình thường của con người. Ông già tuy là thần nhưng vẫn phải chấp nhận rủi may hết như số phận của bất kì ai đang sống trong thời đại đầy nhiễu nhương, chét chóc rình rập.

Cũng cần lưu ý sự ẩn dụ qua hình ảnh ông-lão-có-cánh và “cái máng”. Chúa Jesus được sinh trong máng cỏ. Hành động để ông lão ra đi trên biển khơi với cái máng của vợ chồng Pelayo khiến người đọc liên tưởng tới Chúa và việc phó mặc thân thánh trên cuộc đời. Phải chăng sự nghèo khổ và những bức bách đời thường đã khiến con người ta nhần tâm và không còn đức tin nữa?

Từ các tín hiệu xuyên chuỗi qua việc liên kết “vị thần”, “thiên đường”, “cái máng”, người kể dẫn dắt ta đến chủ thể của một điểm nhìn khác, cũng nằm trong mạch tư duy kia: ấy là đức cha Gonzaga. Việc đức cha đến, vào thời điểm cụ thể “trước lúc bảy giờ”, cùng với đám đông hiếu kì đã ngăn không cho vợ chồng Pelayo thực hiện kế hoạch. Cụ già phải ở lại ngôi nhà ấy. Tuy đến sớm như thế nhưng cha Gonzaga vẫn chậm hơn nhiều người. Vì ngay trước đó nhiều người, bao gồm “những người nhẹ dạ cả tin” lẫn “những người chín chắn hơn cũng tò mò kéo đến” để nhìn ông già.

Hãy theo dõi cách họ nhìn để biết họ là ai và ước mơ (hay nỗi sợ hãi) của họ là gì:

- Ông già “sẽ được bổ nhiệm làm quan thị trưởng của toàn thế giới”: ước mơ của những kẻ mang máu độc tài, ham quyền lực.

- Ông già “sẽ được phong tước năm sao để chiến thắng tất cả các cuộc chiến tranh”: ước mơ của một kẻ hiếu chiến, khao khát quyền lực.

- Ông già “sẽ được bảo quản và giữ gìn cẩn thận như con vật giống để gieo rắc trên trái đất này một loại người có cánh và thông minh để lãnh đạo cả thế giới”: tư tưởng giống hệt như của Hitler khi y muốn lập lại trật tự thế giới theo đẳng cấp chủng tộc.

Những kẻ khao khát quyền lực lãnh đạo này xuất hiện trong tác phẩm với tư cách là những nhân vật không tên. Chúng tồn tại như (hoặc chịu ảnh hưởng bởi) khái niệm: kẻ độc tài. Một kiểu nhân vật điển hình trong văn học Hiện thực Huyền ảo Mỹ La tinh. Ngài Tổng thống trong tác phẩm cùng tên của nhà văn Guatemala Miguel Asturias cũng là một đại diện xuất sắc cho chủng loại độc tài này. Do vậy, tuy không cấp cho họ những cái tên cụ thể, không ban cho họ những tín hiệu xác định tâm lí hay ngoại diện, song Garcia Marquez cũng vẫn gọi được trong tâm trí người đọc một diện mạo nhất định của kiểu nhân vật đặc trưng Mỹ La tinh này.

“Vị thần” với khát vọng “cai quản cả thế giới” ấy lại một lần nữa bị đặt trong sự hoài nghi. Dưới con mắt của một người thay mặt Chúa, bản thể thánh thần của ông lão bị lung lay dữ dội. Phép thử mà cha xứ Gonzaga dành cho vị thần có cánh kia là tiếng La tinh, thứ ngôn ngữ của thần thánh nhưng vị thần lại không hề biết. Sau đó, “càng quan sát kĩ, cha càng thấy ông già giống người nhiều hơn là giống thần:

cũng có mùi hôi ẩm trong trận mưa bão, có rêu xanh mét trong hai cánh...” Tóm lại về bề ngoài ấy chẳng “phù hợp với các thiên thần được vẽ trong tranh”. Nhưng vị linh mục có nguồn gốc xuất thân là “phu đồn củi lực lưỡng” ấy không đưa ra kết luận dứt khoát, ngài chỉ căn dặn mọi người chớ vội cả tin trong lúc đợi ngài gửi thư lên hỏi ý kiến của các bậc bề trên.

Cái nhìn của Gonzaga về cụ-già-có-cánh đã bộc lộ không chỉ bản chất kém hiểu biết, do dự của vị cha xứ này (thông qua sắc thái mỉa mai) mà còn cho thấy thực chất *quan liêu* của bộ máy thống trị (ẩn dụ qua hệ thống lãnh đạo tôn giáo). Cách thức tiến hành của Gonzaga rất bài bản: kiểm tra vật thể lạ, không hiểu, viết thư hỏi cấp trên: “cha xứ hứa sẽ viết ngay một bức thư cho đức giám mục báo cho ngài biết tin này để ngài viết thư lên đấng bề trên để đấng bề trên của ngài lại lại viết thư lên đấng bề trên nữa cho tới khi nào tới tay Đức Giáo hoàng” với hi vọng “sẽ được đọc lời phán quyết cuối cùng của tòa thượng thẩm.”

Chỉ cần nghe về hành trình viết thư kia, người đọc sẽ hình dung ra được bao nhiêu rắc rối mà tin tức về vị thần có cánh kia gặp phải trước khi có được “lời phán quyết cuối cùng” hồi đáp cho dân chúng. Cách thức vận hành của bộ máy lãnh đạo này giống hệt như kiểu của Franz Kafka. Khi một người nông dân muốn tìm hiểu pháp luật (*Trước cửa pháp luật*) thì nhận được câu trả lời là sau cánh cửa này còn có cánh cửa khác; và sau cánh cửa khác ấy còn có cánh cửa khác nữa; cứ thế kéo dài đến vô tận... Và nếu khi người bị chặn giữ ấy muốn biết về địa vị của người đang canh chừng họ hay người đứng đầu thật sự thì nhận được câu trả lời (phổ biến trong nhiều tác phẩm của Franz Kafka) rằng họ chỉ là người thừa hành,

trên họ còn có nhiều người khác và trên đó còn có nhiều người khác nữa, cứ thế chẳng ai biết được người đưa ra quyết định cuối cùng là ai. Do vậy, xét về bản chất, họ cũng chỉ là nạn nhân như nạn nhân họ phụ trách kia thôi... Vì lẽ này nên mục tiêu mà nhân vật của Franz Kafka hướng đến đều không thể trở thành hiện thực. *Tính quan liêu* của bộ máy cầm quyền đã trói buộc con người một cách nghiệt ngã, không lối thoát.

Cũng vậy, bức thư của Gonzaga cũng sẽ không có lời hồi đáp: “dường như Roma không ý thức được tính khẩn cấp của lá thư” nên “những bức thư chậm trễ ấy cứ việc đi rồi về cho đến tận cuối các thế kỷ.” Cha xứ Gonzaga lo âu đến mức đâm ra mắc bệnh mất ngủ.

Trong lúc những bức thư đang phiêu lưu trên hành trình quan liêu của chúng thì tin tức về vị thần bằng xương bằng thịt ấy được tiếp tục đồn xa. Các gánh xiếc nhân cơ hội mọi người đổ xô đến chỗ vị thần đã kéo đến. Cả những người bị bệnh cũng đến xin thần chữa giúp. Bản thể của cụ-già-có-cánh được phân ra ở hai thái cực: một con vật làm xiếc mua vui cho mọi người và một vị thần y có thể chữa lành bệnh cho mọi người. Một đằng có tính hạ bệ. Một đằng lại tôn vinh. Việc đặt song song hai *điểm nhìn trái ngược* này đã cho thấy sự chông chênh của các giá trị đạo đức và sự lẫn lộn giữa các phạm trù cao cả, thấp hèn. Nó mang âm hưởng của thời đại. Nơi một gã “phu đồn củi lực lưỡng” cũng có thể trở thành cha đạo, thì một người có cánh sẽ dễ dàng trở thành bất cứ vật gì tùy thuộc vào suy nghĩ, tình cảm và sở thích của *người nhìn*.

Quả thật, vợ chồng Pelayo đã mang vị thần đáng thương ấy ra kinh doanh: vé vào xem vị thần giá “năm

xu". Người đến xem đông đến mức suýt làm đổ nhà và "một đội quân lê tuốt trần" phải đến bảo vệ gã tư sản mới phát kia. Đây cũng là chi tiết mang tính ẩn dụ. Sự làm giàu một cách ngẫu nhiên, kì diệu, tựa như một gã ma cà bông vớ bẫm một mẻ ma túy. Chuyện ấy rất dễ xảy ra tại quốc gia nổi tiếng về nghề sản xuất và kinh doanh thứ hàng bất nhân, siêu lợi nhuận này. Lẽ dĩ nhiên, quân đội sẽ bảo vệ họ, những người có tiền. Hình ảnh quân đội với lưỡi lê tuốt trần gọi lên bầu không khí căng thẳng chết chóc trong lịch sử bị thương của Colombia hồi đó.

Điều mỉa mai ở đây là bản thân vị thần chẳng có phép thuật gì ngoài khả năng chịu đựng và nhẫn nại. Mọi yếu tố thần kì đều do người xem gán cho thần. Và chính bọn họ cùng với sự hiếu kì và mê tín ngu muội của họ đã làm nên kì tích: chỉ chưa đầy một tuần, vợ chồng Pelayo "đã thu được rất nhiều tiền bạc nhét chặt vào các phòng ngủ và hàng người chờ xếp hàng đến lượt vào xem vẫn dài lê thê kéo đến tận chân trời."

Tất cả các điểm nhìn hướng về cụ già-có-cánh trên đây đều là các điểm nhìn của những người bình thường, có thật trên cuộc đời trước một sinh vật kì lạ. Garcia Marquez chỉ kể lại hành động của họ trong quan hệ với ông lão, song những thuộc tính cơ bản của con người nửa sau thế kỷ XX dần dần hiện rõ ra. Những thuộc tính ấy đa phần nằm ở tầng nghĩa ẩn khuất. Người đọc nếu không có sự hiểu biết nhất định về lịch sử Colombia, về cuộc đời cũng như phong cách nghệ thuật, tư tưởng của Garcia Marquez thì sẽ rất khó khăn khi tiếp cận chúng.

Ngoài *điểm nhìn trực tiếp*, người kể chuyện còn sử dụng cả *điểm nhìn so sánh* bằng cách đặt song song hai vật

làm xiếc vào với nhau. Hai lần ông-lão-có-cánh phải "cạnh tranh" với gánh xiếc. Một gánh có gã làm trò nhào lộn có đôi cánh bay vù vù. Nhưng người ta thích xem vị thần già có đôi cánh khổng lồ hơn vì "đôi cánh của gã không phải là cánh thiên thần mà chỉ là cánh của con dơi khổng lồ." Ông lão chiến thắng.

Lần thứ hai, ông-lão-có-cánh chạm trán với một "gánh xiếc trình diễn tiết mục về một người con gái vì không nghe lời cha mẹ bị biến thành con nhện." Lần này, lão thua xiểng liểng, không gì cứu vãn nổi, bởi hai lí do: vé vào cửa xem cô-gái-nhện rẻ hơn và ý nghĩa tích truyện giàu tính giáo huấn hơn: vì không nghe lời cha mẹ nên cô mới bị biến thành nhện. Trong khi cô-gái-nhện có thể kể lại chuyện đời mình với "thái độ ngây thơ và chân thành" thì "vị thần già nua không làm được trò trống gì ngoài việc đủ can đảm nhìn vào cái chết."

Vấn đề được Garcia Marquez đặt ra là *thị hiếu con người*. *Cái nhìn* ở đây được đặt trong thế so sánh, có phần hài hước: *cụ già với cô gái*. Lẽ dĩ nhiên, cô gái sẽ hấp dẫn người xem hơn. Tuy nhiên, dụng ý của Garcia Marquez ắt hẳn còn thâm thúy hơn thế. Chỉ một lời đồn thổi về cụ già - vị thần, người ta ùn ùn kéo đến. Nhưng chính thái độ bị động, xa lạ và chẳng có chút thần thông nào đã góp phần làm tiêu tan thanh danh của vị thần. Như thế, tự con người háo hức rồi cụt hứng trước "vị thần" chứ bản thân cụ già-có-cánh kia đâu có tự quảng bá, cạnh tranh với bất kì ai. Ở đây, Garcia Marquez ngầm đưa ra một triết lí: buồn vui trên thế gian đa phần đều do chủ thể con người tự tạo, chứ bản thân khách thể thì rất hiếm khi tự quyết định được điều đó.

Rõ ràng, thị hiếu của người dân được xây dựng xung quanh ông-già-có-cánh ấy thật thảm hại vô cùng. Đây là thói tò mò của đám đông thuộc lớp trí thức thấp, nếu chưa nói là ít học. Người ta đến xem con người có cánh cốt để thỏa mãn trí tò mò chứ không có bất kỳ ai nảy ra ý định giúp ông lão thoát khỏi cái chuồng gà và sự quấy rối của mọi người.

Vị thần đã tự cứu mình bằng cách *chẳng làm gì* (và dẫu cho nếu muốn thì ông cụ cũng khó có thể làm gì được). Đã diễn ra sự xung đột giữa hai thái độ: *không muốn làm gì* (ngoài sự chịu đựng) và *muốn ông phải làm gì đó*. Cái nhìn trần thuật ở đây đã đi vào chiều sâu triết lí: Không làm thì hơn, hay làm thì hơn ?

Ông-lão-có-cánh trước sau chẳng hành động gì ngoại trừ một vài phản ứng bản năng khi bị người ta quấy rầy quá mức: nước mắt lưng tròng, lảm bảm thứ ngôn ngữ khó hiểu, vỗ cánh làm bay tung bụi và phân gà khắp nơi khi người ta áp dẫu sắt nung vào người lão, một hành động mà người ta chỉ dành cho đàn gia súc chăn nuôi trên đồng cỏ. Những người dân làng ấy và nhiều vùng lân cận muốn lão làm nhiều hơn cho mình: họ dùng lão làm vật mua vui, bắt lão phải chữa bệnh trong lúc lão đâu có chút kiến thức về y học.

Người ta hành hạ lão bằng cách nhổ lông lão phết lên vết thương. Garcia Marquez đã giễu cợt sự ngây thơ, ngu muội đó bằng cách kì ảo hóa kết quả chữa bệnh mà người ta gán cho lão: “phép màu mà ngài chữa bệnh cho một ông mù thì ông mù không lành mắt lại mọc thêm được ba răng (...), phép màu ngài dùng để trị bệnh cho một người hủi thì người hủi không lành bệnh mà lại thấy những

cây hương dương mọc lên quanh những vết lở loét.”

Cuối cùng khi ông-lão-có-cánh đã trở nên quá quen thuộc với mọi người, không thể có chút ích lợi gì nữa, thì mọi người bỏ mặc ông lão trong chuồng gà. Tình cảnh của con người có cánh này giống hệt như tình cảnh của nhân vật nghệ sĩ trong *Nghệ sĩ đời* của Franz Kafka. Kỉ lục tự giam mình trong cũi sắt nhịn đói mấy mươi ngày liền của anh ta thoát tiên thu hút được sự hâm mộ từ phía người xem, song sau đó bỗng xuất hiện các chuồng thú bên cạnh, người ta bèn đổ xô đi xem các loài thú sinh động kia, bỏ mặc nghệ sĩ, với kỉ lục nhịn đói không ngừng tăng của mình, chết đói trong cũi. Hai truyện này chỉ có khác ở kết cục. Ông-lão-có-cánh không chết, bởi sự nhẫn nại và khả năng chịu đựng của ông thật khác thường, ngay cả khi người kể cố đưa ra hình ảnh so sánh rất đời thường trước sự hoang nghịch của đứa bé: “Vị thần lãnh đạm trước thằng bé như với những người khác nhưng đã cố sức chịu đựng nó với tinh thần nhẫn nhục của một con chó đã rũ sạch mọi ảo tưởng.”

Mọi chuyện, với ông lão đều đơn giản. Kể cả đôi cánh khổng lồ kia. Ta chẳng biết ông lão hãnh diện hay khốn đốn vì nó. *Điểm nhìn cuối cùng* trong truyện được trao cho một vị bác sĩ, người đến khám bệnh thủy đậu cho đứa bé và cho cả vị thần già. Việc khám bệnh kia xuất phát từ “lòng thương hại”. Bác sĩ “cảm thấy rằng vị thần già khó mà sống nổi” vì đã phát hiện ra tim vị thần “đập nhanh quá”, thậm chí “có nhiều tiếng sôi”.

Điểm nhìn của bác sĩ đơn thuần là mục đích khoa học. Điểm lại toàn bộ diễn biến truyện, ta thấy Garcia Marquez đã sử dụng nhiều điểm nhìn có tính khái quát cao về “ông-lão-có-

cánh. Có hai lớp điểm nhìn. *Điểm nhìn trực tiếp* bao gồm:

1. Điểm nhìn tôn giáo: cha xứ Gonzaga, bà láng giềng.

2. Điểm nhìn nhà buôn: vợ chồng Pelayo

3. Điểm nhìn nghệ sĩ: đối sánh với cô-gái-nhện.

4. Điểm nhìn võ biên: Pelayo

5. Điểm nhìn bè bạn: đứa bé

6. Điểm nhìn khoa học: vị bác sĩ

Điểm nhìn gián tiếp bao gồm:

1. Điểm nhìn độc tài: các *nhân vật không tên* bàn về khả năng ông lão chi phối cả thế giới.

2. Điểm nhìn quan liêu: các chức sắc Roma mãi không hồi âm thư của Gonzaga.

3. Điểm nhìn bạo lực: binh lính lê tuốt trần.

Các điểm nhìn trên đây cứ đan quện vào nhau và trong bản thân mỗi điểm nhìn thì vẫn có các *điểm nhìn nhỏ* khác. Chẳng hạn *điểm nhìn võ biên* của Pelayo thể hiện khi anh trương tuần này đối xử thô bạo với ông lão. Nhưng không phải lúc nào cũng thô bạo mà có lúc nó còn thể hiện *cách nhìn tình cảm* khi anh ta choàng cái chăn lên lưng ông lão để lão đỡ lạnh.

Xuyên suốt câu chuyện, hầu như ông-lão-có-cánh luôn bị đối xử tệ bạc. Ngay cả khi giúp vợ chồng Pelayo phát lên giàu sụ thì không vì thế mà họ thay đổi thái độ. Một khi đã được đối đời, họ sống theo lối trưởng giả: xây nhà to, không làm những việc thấp kém (trương tuần và quét chợ), sắm sửa quần áo đẹp... Và một khi không trực lợi được gì nữa từ ông lão, họ bỏ mặc lão với đứa bé. Đứa bé có lúc là bạn, nhưng chủ yếu quan hệ giữa nó và ông lão là quan hệ giữa trẻ con với món đồ chơi. Ông lão phải chịu đựng nó.

Thời gian cụ-già-có-cánh ở lại với gia đình Pelayo được tính bằng năm.

Kể từ lúc đứa bé mới sinh cho đến khi nó đến tuổi đi học, kể từ lúc chuồng gà còn vững chắc đến khi hư hỏng “sắt gỉ rơi lả tả từng mảng một”... sự gia tăng thời gian tương ứng với sự gia tăng bức bối của chủ nhà. Pelayo phòng bị không cho bất kì vị thần nào vào nhà bằng cách chằng lưới thép lên các cửa sổ. Sự phòng bị này được đặt song song với việc đề phòng hiện tượng thường xuyên xảy ra là lũ cua hay bò vào nhà trong những ngày mưa gió: “chân tường ốp gạch men để cho cua không thể bò vào nhà trong những ngày mưa to gió lớn.” Mối lo ngại thánh thần ngang với lo ngại cua. Sự so sánh đầy mỉa mai.

Rồi chuồng gà bị sập, vị thần lang thang khắp nhà. Đây là điều phiến toái vô cùng tận đối với vợ chồng Pelayo. Đặc biệt là Elisenda. Cô ta “phải thét lên rằng thật là địa ngục khi phải sống trong một ngôi nhà đầy rẫy thần thánh.” Câu nói này chứng tỏ sự táng tận lương tâm của con người đến mức cùng tận: vong ân bội nghĩa.

Nhưng mặt khác nó còn cho thấy sự bất lực của con người trước việc quấy rầy của thánh thần. Có thể hiểu “thần thánh” ở đây là ẩn dụ cho lớp bề trên, cho chế độ độc tài quấy rối con người. Dấu ấn xã hội đã hiện rõ. Và thái độ của con người là phản kháng, nhưng vẫn chưa hiệu quả.

Qua các điểm nhìn hướng về ông-lão-có-cánh, ta thấy sự vận động trong tồn tại của ông lão. Ban đầu là một vật vô hại (thậm chí vô tình mang lại giàu sang cho con người) nhưng sau rốt, ông lão lại là vật gây khó chịu, nên lão phải ra đi. Mọi người tưởng lão sắp chết. Nhưng lão không chết. Dấu hiệu phục sinh xuất hiện qua những chiếc lông non trên đôi cánh già nua. Rồi trong sự lãng quên của mọi người, ông lão vươn cánh bay đi:

“Lúc đầu là những cú vẫy cánh hầy còn lóng ngóng đến nỗi móng tay ngài vạch nên đường cày trên luống rau và ngài suýt nữa làm đổ cả mái hiên bằng những cú vỗ cánh vụng về trượt dài trong ánh nắng và không thể bay lên.” Elisenda chứng kiến cảnh ấy, “cuối cùng vị thần đã bay được và ngày càng bay cao... Hiên ngang vẫy đôi cánh vĩ đại của con đại bàng.” Cảm xúc của Elisenda lúc ấy thật rất đổi nhân văn: “Elisenda thả phào nhẹ nhõm, cho chị và cho cả vị thần.” Sự giải thoát cho tất cả mọi người.

Rõ ràng, chỗ ở của con người có cánh thì không thể nào là trái đất mà phải ở một nơi nào đó, tí xa “trong đường chân trời ngoài biển cả.” Nếu nhâm chỗ rơi vào đất liền thì tức khắc họ bị biến thành vật mua vui, vật kiếm tiền cho con người. Từ điểm nhìn này, Garcia Marquez dựng lên được thế giới con người với nhiều dục vọng: địa vị, quyền lực, tiền bạc... Và ông không loại bỏ khát vọng được gửi qua suy nghĩ của vị bác sĩ, khát vọng mang tính lí tưởng : - Sao con người lại không có cánh như ông lão - và ta có thể suy luận tiếp: - để bay đi khỏi mặt đất đây nhiều phiên kia.

*

Đa dạng hóa điểm nhìn tự sự là nét nghệ thuật độc đáo của Garcia Marquez trong truyện ngắn này. Sử dụng nhiều điểm nhìn cùng hướng về một nhân vật không phải là cách kể do Garcia Marquez nghĩ ra. Trước ông đã có Honore de Balzac (*Lão Goriot*). Tiếp đó, người phát triển kĩ thuật này (và cũng chính là người ảnh hưởng trực tiếp đến Garcia Marquez) là William Faulkner. Trong *Âm thanh và cuồng nộ*, William Faulkner đã sử dụng đến bốn điểm nhìn của bốn nhân vật về Caddy... Nhưng Garcia Marquez vẫn có đóng góp lớn ở chỗ ông đã kết hợp kĩ

thuật này với các yếu tố nhân vật huyền ảo. Đây là sản phẩm ông học từ Franz Kafka. Nhưng huyền ảo của Franz Kafka là huyền ảo của thế giới thực, không có không khí của chuyện cổ tích như ở Garcia Marquez.

Và không khí cổ tích thì Garcia Marquez lại học từ cách kể của bà ngoại mình. Trong bài trả lời phỏng vấn của Peter Stone cho tờ *Tap chí Paris*, Garcia Marquez nói rõ: “Cách kể ấy được bắt chước theo cách bà tôi thường dùng để kể những câu chuyện của bà. Bà kể nhiều chuyện nghe dị thường và kì ảo, nhưng lại bằng giọng kể hết sức tự nhiên.”⁽³⁾

Chính cách kể chuyện cổ tích huyền ảo nhiều điểm nhìn này đã mang lại trường liên tưởng, trường nghĩa vô cùng phong phú cho tác phẩm. Đến đây, ta gặp lại lối viết chặt chẽ theo nguyên lí *tảng băng trôi* của Ernest Hemingway: một phần tám nhô lên bề mặt, bảy phần còn lại chìm khuất trong nước. Câu chuyện về ông-lão-có-cánh sử dụng nhiều điểm nhìn nhưng các điểm nhìn đó luôn được người kể kìm hãm chặt chẽ. Cách kể của Garcia Marquez sử dụng trong truyện là vừa đủ để người đọc có thể tiếp tục suy luận qua những tín hiệu gợi ý ấy. Chẳng hạn để ám chỉ thói quan liêu của thời đại, Garcia Marquez gá nó vào tôn giáo, song ông không hề nhắc đến một chữ quan liêu nào mà chỉ kể lại việc cha xứ Gonzaga đợi thư trả lời sốt ruột đến mất ăn mất ngủ mà thư chẳng tới. Hay khi muốn phản ánh sự dốt nát nhưng đầy tham vọng của những kẻ độc tài thì Garcia Marquez miêu tả lời nói của những người “mơ mộng hão” cho rằng ông lão có thể được giữ làm giống để tạo ra “loại người có cánh và thông minh để lãnh đạo cả thế giới”. Cách kể để lại nhiều *khoảng trống* cho độc giả suy luận là nguyên lí sáng tạo do

Ernest Hemingway khởi xướng, nhưng Garcia Marquez đã tạo dấu ấn cho riêng mình bằng cách *huyền ảo hóa hiện thực* kết hợp với *tiếng cười đa trị* để biến cái hiện thực nghiêm túc thành hài hước, hoang đường. Tuy nhiên, đằng sau tiếng cười, đằng sau vẻ lạ lẫm kia không phải là không có sự chua xót thậm chí là cả nước mắt cho tham vọng hão huyền nhưng lại rất phi nhân bản nếu nó trở thành hiện thực. Với Garcia Marquez, hẳn ông cho rằng những kẻ độc tài thì thường giỏi mơ mộng và không được thông minh cho lắm mà lại vô cùng độc ác...

Cụ già với đôi cánh khổng lồ còn có phụ đề là *Chuyện kể cho trẻ em* nhưng “những đặc điểm cổ tích của câu chuyện đều bị nhại hài hước một cách dễ mền. Một mặt, có một ma thuật rõ ràng trong việc xuất hiện của một sinh vật giống người có cánh, một thiên thần thực sự, người dường như phải hạ cánh khẩn cấp xuống sân nhà Pelayo và Elisenda, một đôi vợ chồng nhà quê nghèo sống tại ngôi làng bên bờ biển. Mặt khác, mọi thứ về vị khách ấy hoàn toàn trái ngược với hình ảnh những thiên thần của Chúa phương Tây, được huyền thoại hóa theo tiêu chuẩn của chúng ta.”⁽⁴⁾

Nhận xét trên cho chúng ta thấy những nét vừa quen vừa lạ của ông-lão-có-cánh trong văn hóa phương Tây. Vì lẽ đó việc cắt nghĩa tác phẩm cũng có nhiều ý kiến khác nhau:

“*Cụ già với đôi cánh khổng lồ* chứng minh khả năng của Garcia Marquez khi kể một câu chuyện cổ tích hoặc một chuyện kể dân gian theo cái cách hiện thực trong lúc kết hợp với pháp thuật của một vị thần... Thay vì kết thúc đơn giản, có hậu của một chuyện cổ tích bình thường, các nhân vật được phép bóc lột vị thần cho đến khi thần bay đi, không lời giã biệt. Kết cục, vị thần không được phép

hoàn thành sứ mệnh của mình là đón linh hồn đứa bé sắp chết kia đi”⁽⁵⁾. Nhận định này dựa vào kinh thánh để khẳng định con người có cánh kia là một vị thần và mục đích thần xuống trần gian là để đón linh hồn đứa bé bị ốm kia đi. Trong khi đó, nếu khảo sát từ góc độ điểm nhìn, thì chúng ta có thể khai thác được nhiều lớp nghĩa hơn.

*

Mục tiêu tạo tính đa nghĩa và khách quan hóa trần thuật cũng như khẳng định vị trí của người đọc trong văn bản là nguyên tắc tối thượng của văn chương Hậu hiện đại. Kế thừa thành quả của chủ nghĩa Hiện đại, Garcia Marquez và nhiều nhà Hậu hiện đại khác đã có bước đột phá ngoạn mục trên tiến trình đổi mới văn học. Dĩ nhiên, thế mạnh của nghệ thuật kể chuyện của Garcia Marquez là nằm ở nghệ thuật huyền ảo. Ông có rất nhiều cách để xây dựng nên bầu không khí hư ảo ấy. *Tự sự nhiều điểm nhìn* là một trong những biện pháp Garcia Marquez thường sử dụng, (*Kí sự về một cái chết được báo trước* hay cả *Trăm năm cô đơn*... cũng trở lại với kĩ thuật này). Trong *Cụ già với đôi cánh khổng lồ*, ngoài việc lựa chọn các điểm nhìn trực tiếp, điểm nhìn gián tiếp và cho chúng đối thoại với nhau, tác phẩm còn bị chi phối cơ bản bởi điểm nhìn của người kể. Điểm nhìn này không nhằm tạo ra sự đối thoại với các điểm nhìn cụ thể của các nhân vật trong tác phẩm mà nó tạo ra *đối thoại văn hóa*, đối thoại giữa truyền thống quá khứ với thực tại. Chính người kể chuyện chứ không phải ai khác đã ném một thiên thần xuống trần gian, khoác cho vị thần ấy bộ dạng thiếu não của đôi cánh đại bàng khổng lồ xác xơ bê bết bùn đất, đã khiến cho Pelayo nghĩ đấy là quái vật và tống cổ cụ vào chuồng gà.

Cụ-già-có-cánh, như đã phân tích, gọi người đọc nhớ đến thiên thần trong kinh thánh hay một nhân vật siêu phàm của truyện cổ tích. Tuy nhiên, hình ảnh cụ già khốn khổ vô tích sự ấy, đúng hơn là hình ảnh *nhại*. Nhại cả cổ tích lẫn kinh thánh. Cách thức nhại là, thông qua cái nhìn của các nhân vật về ông lão, người kể vờ tán thành quan điểm của họ. Do vậy, tiếng cười, thành tố không thể thiếu của *nhại*, thường xuyên xuất hiện.

Tiếng cười của *nhại*, về cơ bản luôn diễn ra theo quy luật *cùng một lúc thuận chiều và ngược chiều*. Để nhận thấy, tiếng cười trong *Cụ già với đôi cánh khổng lồ* luôn nương theo điểm nhìn của các nhân vật. Nhân vật nhìn cụ già đến đâu người kể khiến ta cười đến đó. Trên bề mặt văn bản, người kể vờ tán thành thái độ của các nhân vật trước cụ già. Điều đó khiến người đọc luôn bật cười sảng khoái. Nhưng tiếng cười *thuận chiều* ấy ngay lập tức biến thành *ngược chiều* (hoặc có thể diễn ra trong cùng lúc) khiến đối tượng gây cười không còn là ông-lão-có-cánh kia nữa mà chính là nhân vật *nhìn* ông lão. Khi cha xứ Gonzaga tuôn ra hàng tràng tiếng Latin để kiểm tra bản thể thân thánh của ông lão, lão chỉ đáp lại bằng thứ ngôn ngữ không ai hiểu vì chính lão không hiểu tiếng Latin thì cha xứ hoài nghi phẩm chất thân thánh của đôi cánh khổng lồ. Đọc đến đoạn này, người đọc buồn cười trước cảnh cụ già hoàn toàn lạ lẫm, ngỡ ngác, lạc lõng với mọi thứ kia, nhưng rồi tiếng cười lại chuyển sang vị cha xứ vì cái cách trịnh trọng và vốn liếng tri thức rộm của một cụ phụ đồn củi mà ông ta dùng để ứng xử với tấm hình hài già nua bê bết đất bùn.

Nhưng lớp nghĩa sâu xa hơn của phép nhại này chính là cách Garcia Marquez tạo cho người đọc các chỗ đứng để nhìn lại các giá trị văn hóa, đạo đức truyền thống. Rành rành, truyền thống không còn ý nghĩa nhiều đối với các nhân vật trong truyện. Ngay bản thân ông-lão-có-cánh, con người

mang dáng dấp thân thánh, đại biểu ưu tú của truyền thống kia, vẫn xuất hiện trước mắt bàn dân thiên hạ trong điệu bộ thảm hại. Người ta mang thân thánh ra nhạo báng, ra đùa nghịch, thậm chí còn đòi đóng dấu sở hữu lên người ông lão. Tiến trình xuất hiện của ông-lão-có-cánh là cả tiến trình xuống cấp thảm hại của sự cam chịu. Ngược lại là sự lên ngôi của nhiều cái xấu và cái ác. Cuối cùng giới hạn của sự chịu đựng cũng hết, ông lão bay về trời.

Nhờ cách nhại này mà người đọc có thể nhận thức rõ hơn xã hội Hậu hiện đại và cách sống, lối suy nghĩ cũng như hành động của chính bản thân mình. Tiếng cười của truyện vì thế cũng biến đổi theo. Thoạt tiên là cười người khác - *cái ngoài ta*; và sau rốt lại cười chính ta - *cái ở trong ta*. Thoạt tiên là tiếng cười hài hước, và cuối cùng là tiếng cười mỉa mai, châm biếm. Tiếng cười giúp con người gạt bỏ bớt những điều thấp hèn, xấu xa.

Garcia Marquez, sau nhiều kiểu điểm nhìn, nhiều sắc thái tiếng cười, nhiều yếu tố có thực và không thực, nhiều lớp nghĩa... đã giúp người đọc hiểu ra rằng trước giá trị truyền thống thì con người ta không thể và không nên chối bỏ, nhưng nếu muốn tồn tại thì các giá trị đó phải chuyển đổi sao cho phù hợp với mục tiêu mới. Đừng đến với con người trong vóc dáng cũ kỹ già nua kia mà hãy là "đôi cánh vĩ đại" kiêu hùng của chú chim đại bàng, mang ước mơ của con người vượt thoát môi trường ảm đạm, tẻ nhạt của sự giàu sang (hay nghèo khổ, tù đọng) của ngôi làng kia, đến tận chân trời thăm xa ngoài biển cả ■

Chú thích:

- (1) Gabriel Garcia Marquez: *New Readings*, edd: Bernard McGuirk and Richard Cardwell, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- (2) Bản dịch của Nguyễn Trung Đức (khi trích dẫn, chúng tôi có đổi chiều, sửa chữa đôi chỗ qua bản tiếng Anh), in trong *Truyện ngắn Hậu hiện đại*, NXB Hội nhà văn, H., 2003.
- (3) Douglas Hunt, *The Riverside Anthology of Literature*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1988, p. 543.
- (4) Garcia Marquez, *The Man and His Work*, University of North Carolina Press, Chapel Hillard, London, 1990, p. 137.
- (5) Elizabeth Van Tillburg và Kelly Goodall, dẫn từ Internet.