

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO  
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM HÀ NỘI**

**ĐỖ THỊ THOAN**

**VỊ TRÍ CỦA KẺ BÊN LỀ:  
THỰC HÀNH THƠ CỦA NHÓM MỞ MIỆNG  
TỪ GÓC NHÌN VĂN HÓA**

Chuyên ngành Văn học Việt Nam

Mã số: 602234

**LUẬN VĂN THẠC SĨ: KHOA HỌC NGỮ VĂN**

Người hướng dẫn khoa học: PGS. T.S Nguyễn Thị Bình

**HÀ NỘI, NĂM 2010**

## Lời Cảm Ơn

Tôi muốn bày tỏ sự tri ân sâu sắc tới Phó giáo sư - Tiến sĩ Nguyễn Thị Bình, người hướng dẫn luôn sẵn lòng cởi mở đón nhận những ý kiến đa dạng về các hiện tượng đương đại.

Cảm ơn Tiến sĩ Võ Văn Nhơn, Tiến sĩ Đỗ Lai Thúy, những người không ngần ngại chia sẻ tư liệu và trao đổi. Cảm ơn thạc sĩ Trần Ngọc Hiếu vì sự sâu sắc đa dạng trong các bài viết về thơ ca và lý thuyết chứa đựng nhiều tiềm năng kích thích và gợi mở quý báu.

Cảm ơn Lê Đình Nhất Lang vì những chia sẻ “liên mạng”.

Cảm ơn Bùi Chát, Lý Đợi, Inrasara cùng nhiều nhà thơ khác đã luôn ưu ái tặng chúng tôi những tập sách mới nhất trong nhiều năm qua, cảm ơn Lý Đợi đã tận tình giúp tôi tìm tư liệu của và về Mở Miệng.

Cảm ơn Lan Anh, Hồng Hạnh, Thu Hường và những người bạn tôi không thể kể hết tên.

Cảm ơn bố Phạm Minh Hải và mẹ Mai Thị Duyên cùng những người thân trong gia đình vì luôn ủng hộ những gì tôi làm.

Đặc biệt, cảm ơn Phạm Minh Đăng, người đọc của thơ, vì tình yêu và sự thấu hiểu trong những ngày cùng sống.

**TÁC GIẢ**

# MỤC LỤC

MỞ ĐẦU .....	3
I.LÝ DO CHỌN ĐỀ TÀI.....	3
II.LỊCH SỬ VẤN ĐỀ .....	5
III. ĐỐI TƯỢNG VÀ PHẠM VI NGHIÊN CỨU .....	16
IV. NHIỆM VỤ NGHIÊN CỨU .....	17
V.PHƯƠNG PHÁP .....	17
VI: CẤU TRÚC CỦA LUẬN VĂN.....	18
CHƯƠNG I: NGOẠI VI HÓA NHƯ MỘT CHIẾN LƯỢC TỒN TẠI CỦA CÁI KHÁC.....	19
I. Sự trôi dạt của cái bên lề - một hiện tượng có tính quy luật của vận động.....	19
II. Mất Diễn Đàn – Khủng hoảng không khí sáng tạo thời Hậu Đổi Mới...	26
III. Tôi khác, vậy tôi phải tồn tại .....	36
CHƯƠNG II: TỰ XUẤT BẢN VÀ SỰ XÁC LẬP KHÔNG GIAN .....	45
PHÁ CÁCH .....	45
I. Samizdat – Xuất bản ngầm trong các xã hội chuyên chế.....	45
II.Samizdat như một hành vi tham dự: Phản Kháng & Kết Nối .....	53
III: Phẩm chất cách mạng của văn bản Samizdat .....	59
CHƯƠNG III. CÁCH TÂN HAY CÁCH MẠNG: TỪ TUYÊN NGÔN ĐẾN CÁC THỰC HÀNH THƠ .....	75
I. Giải trung tâm quan niệm thơ.....	75
II.Thực hành thơ rác, thơ dơ: mỹ học của cái tục? .....	82
III. Thơ nghĩa địa – Câu chuyện xác ướp trở lại .....	89
KẾT LUẬN.....	103

# MỞ ĐẦU

## I. LÝ DO CHỌN ĐỀ TÀI

Nếu coi văn hóa là một chỉnh thể, thì cái chỉnh thể này, bất kể không gian và thời gian, luôn bao gồm cái hiện diện và cái vắng mặt, dòng chính (mainstream) và dòng ngầm (underground). Theo đó, dòng chính thường được coi như là trung tâm, là hệ quy chuẩn cho những định giá trong tiếp nhận, cũng có nghĩa nó mang quyền năng chi phối và tác động, quyền năng hình thành quy phạm, hình thành thiết chế. Tuy nhiên, luôn luôn xảy ra quá trình giải quy phạm và phá hủy thiết chế, nhất là khi thiết chế đó bộc lộ sự xơ cứng và bảo thủ, diễn ra ngay trong dòng chính như một quy luật của vận động. Và không khó hiểu, ở những thời điểm khủng hoảng, những cuộc cách mạng/khởi loạn thường xảy ra.

Thực tiễn thơ ca Việt Nam đương đại - hiểu 'đương đại' không chỉ như một khái niệm thời gian, mà còn như một sự định tính - cái được gọi là 'đương đại' đồng thời phải bộc lộ sự tham dự tích cực của nó với hoàn cảnh, thường biểu hiện trong những xu thế tiên phong - là một vùng năng động để khảo sát quá trình quy phạm và giải quy phạm hóa của văn học nói riêng, văn hóa nói chung. Trong đó, sự có mặt và thực hành thơ của nhóm Mở Miệng, một hiện tượng được coi là 'nổi loạn' trong thơ đầu thiên niên kỉ, và vẫn đang hoạt động trong gần mười năm nay, có thể coi như 'thời điểm cách mạng' của quá trình giải quy phạm và phá hủy thiết chế này.

Khi dùng từ 'cách mạng', tôi không muốn đặt vào đó một thái độ, mà muốn nhấn mạnh đến tính chất có vẻ đột ngột và hiệu ứng kích [thích/động] của nó. Không khó thấy đó là một hiện tượng thơ nổi loạn, và nổi tiếng, cả trong lẫn ngoài nước, trong văn chương và ngoài văn chương. Hoạt động của Mở Miệng đến nay đã qua cao trào, nhưng những vấn đề nhóm thơ này đặt ra vẫn còn dang dở. Tôi cho rằng đến lúc cần có một nỗ lực tái dựng hiện thực như-nó-là, dù điều này là không tưởng. Hiện thực này, không chỉ về một nhóm thơ đã gây

náo loạn văn đàn mà còn về cả một không gian xã hội - chính trị - văn hóa của thời đại.

Hàng loạt câu hỏi có thể và phải được đặt ra. Có những câu hỏi không quá khó trả lời. Chẳng hạn, bối cảnh chính trị, xã hội và các yếu tố cá nhân nào đã dẫn tới sự hình thành Mở Miệng như một hiện tượng văn hóa nhóm có tính chất đối nghịch (counter-culture)? Tuyên ngôn và các dự án, các tác phẩm cá nhân và tác phẩm nhóm của Mở Miệng? Nhưng có những câu hỏi đưa người đọc đến chỗ mơ hồ hơn: Đây là một hiện tượng chính trị đội lốt thi ca, hay là một cuộc cách tân văn chương gây hiệu ứng chính trị? Tính chất cách mạng và cách tân của nó ở đâu, và có xung đột nhau không? Nếu không phải một hiện tượng thời sự thì sự hiện diện của nó, không phải như một tin nóng chiếm chỗ trên vài tờ báo ngày hay các diễn đàn mạng rồi bị lãng quên, mà như một tác nhân gây ảnh hưởng về văn học và văn hóa cần được xét trên những khía cạnh nào? Và khi dư luận đồng thuận rằng đây là một hiện tượng thuộc về ‘dòng ngầm’, về nhóm bên lề thì cần phải hiểu khái niệm dòng chính/dòng ngầm như thế nào ở Việt Nam? Từ vị trí bên lề, họ đã xác định chiến lược tồn tại của mình như thế nào?

Việc Mở Miệng tự xác định vị trí bên lề của mình thuộc vào một xu hướng rộng hơn, có tính chất liên quốc gia: xu hướng ngoại vi hóa (marginalization). Mảng văn chương ngoại vi này hấp dẫn cộng đồng nghệ thuật và giới trí thức trong/ngoài nước, như biểu hiện của nỗ lực trên cả hai phương diện của nghệ sĩ: đổi mới nghệ thuật và đòi hỏi tự do ngôn luận. Nó gây nhiều tranh luận cũng như chịu nhiều sóng gió, và cho đến nay vẫn không được thừa nhận chính thức – bằng chứng là chưa có một nghiên cứu chính thức nào về nó được (phép) xuất bản trong truyền thông dòng chính ở Việt Nam. Dưới áp lực chính trị, truyền thông dòng chính nhìn dòng văn chương này với con mắt kiêng dè, xa lánh, vì ‘không chính thống’. Cơ quan an ninh văn hóa Việt Nam vẫn tìm cách kiểm soát và ngăn chặn sự phát triển này.

Cách ứng xử với một hiện tượng văn học dưới các góc nhìn và cách tiếp cận thuần văn học, chỉ tập trung vào văn bản sẽ trở nên thiếu chính xác khi văn chương hiện nay đang nỗ lực tham dự vào một bối cảnh rộng hơn, khi nó là

biểu hiện của một cấu trúc xã hội - văn hóa đang biến động. Góc nhìn văn hóa và cách tiếp cận đa hướng là lựa chọn của tôi, để đưa ra những đề nghị về việc đọc và đọc lại, hiểu và hiểu lại nhóm Mở Miệng, một hiện tượng văn chương không thuần văn bản, trong bối cảnh thơ Sài Gòn nói chung, rộng hơn là bối cảnh thơ và Việt Nam đương đại.

Sức hấp dẫn của Mở Miệng như đối tượng trung tâm của nghiên cứu này không đem lại sự tự do cho người nghiên cứu vì nhiều lẽ. Thứ nhất, người viết không có sự tự do của việc khai phá một xác chết hay phân tích một hóa thạch, trong khi không muốn làm bác sĩ thực tập mổ xẻ một cơ thể sống và ‘đánh giá’, ‘phê bình’ những gì vẫn đang trong xu hướng phát triển. Thứ hai, tính chất khách quan của nghiên cứu không được đề cao, bởi tôi sẽ tự thấy mình không có tâm thế để nói/viết về hiện tượng này, nếu như tôi không can dự phần nào vào đời sống thơ đương đại, như một kẻ ‘ở giữa’, cũng là một kẻ ‘ngoài lề’ khi trực tiếp hay gián tiếp lựa chọn đứng về phía những cái bên lề. Tuy nhiên, tính chất không hoàn toàn khách quan và sự trải nghiệm này có thể góp thêm vào những diễn giải về một hiện tượng chưa hoàn tất, nói riêng Mở Miệng và nói chung về dòng văn học ngầm ở Việt Nam. Nỗ lực của tôi là nỗ lực của kẻ quan sát và tái hiện, dưới góc nhìn cá nhân đối với một hiện tượng đáng kể về văn học và văn hóa nói chung trong nhiều năm qua ở Việt Nam.

## II. LỊCH SỬ VẤN ĐỀ

1. Tập thơ photo đầu tiên *Vòng tròn sáu mặt* xuất hiện đầu năm 2002, sau tập *Cửa căn cước ẩn dụ* của Nguyễn Quốc Chánh xuất hiện trên Talawas. Tiếp đó, tháng 6.2002, tập *Mở Miệng* gồm 4 tác giả Khúc Duy, Bùi Chát, Lý Đợi, Nguyễn Quán được xuất bản – nhóm Mở Miệng chính thức hình thành. Tập thơ in photo số lượng ít, truyền tay bạn bè trong Sài Gòn và một số tập khác sau đợt thẩm tra của công an văn hóa 1.1.2004 đã bị đốt sạch, có lẽ còn nằm rải rác trong giang hồ, nhưng các tác giả không còn lưu trữ, kể cả bản mềm vì thời điểm năm 2002 chưa có usb. Từ đó đến nay, Mở Miệng đã trở thành một điểm hấp dẫn, tạo ra những tranh luận nhiều chiều, chủ yếu trên các diễn đàn văn hóa nghệ thuật liên mạng đặt tại hải ngoại, đồng thời chính bản thân các tác giả Mở

Miệng đã tham gia vào các cuộc tranh luận đó – một dạng bút chiến – như một khía cạnh trong thực hành nghệ thuật của họ.

2. Phản ứng của truyền thông dòng chính với bài báo của Trúc Linh *Nhóm Mở Miệng với thứ rác rưởi được gọi là thơ* trên trang 3, báo Công An Thành Phố ngày 22.12.2005 và bài *Có một nhánh kênh đen trong dòng văn học Việt Nam* của Hồng Cương, Báo Công An Nhân Dân TPHCM 18/03/2006 khiến chính các nhà thơ Mở Miệng xem là ‘không đáng trả lời’<sup>1</sup>. Tuy nhiên, chính những bài báo ‘vô nghĩa’ này lại có quyền năng dán nhãn thân phận ‘ngoài lề’ cho họ, đồng thời, cảnh báo rằng họ sẽ là một thứ *taboo* mà các báo chí chính thống của Việt Nam không mất công khai thác thêm. Do đó, nó lập tức tạo thành một đề tài quan trọng để chính các thi sĩ Mở Miệng cùng những người anh em của họ giễu nhại, khai thác, chất vấn.

Năm 2004, Evan - với tham vọng trở thành trang báo điện tử văn chương tiếng Việt chính thống và đổi mới theo ‘ *tinh thần thế giới*’ – là trang truyền thông dòng chính đầu tiên giới thiệu sự xuất hiện của Mở Miệng và dòng thơ photo với thái độ ủng hộ rõ rệt, nhưng sau đó, vì chuyên đề *Thơ trẻ Sài Gòn* này mà Đinh Tuấn Anh [cũng là biên tập viên kiên trì của talawas] và Trần Tiến Cao Đăng ‘được’ thôi nhiệm kỳ vào năm 2005, và toàn bộ dữ liệu của Evan về ‘vùng ngoại vi’ giai đoạn 2004-2005 cũng bị gỡ sạch. Đây là một đoạn được lưu trữ:

“Có một nhóm sáng tác trẻ tự xuất bản những tác phẩm của họ dưới dạng photocopy, và coi đó như văn bản chính thức. Họ rảo bước qua những đường phố Sài Gòn, những quán café, quán thịt chó, ngày và đêm, ánh đèn, xe cộ, bụi và tiếng ồn.. Họ làm thơ. Rồi cả truyện, tiểu thuyết, tiểu luận, trình diễn, sắp đặt, nghệ thuật ý niệm (conceptual art), nghệ thuật thị giác (visual art)... và họ tuyên ngôn. Tự xếp mình, đúng hơn là tự xem mình nằm trong các trào lưu tiền phong, chẳng hạn như hậu hiện đại, họ đẩy thơ vào “ngõ cụt”, chiếu bí người đọc bằng ý thức đổi mới ngôn ngữ. Họ sẵn sàng thách thức những người làm thơ khác về tính chuyên nghiệp, tính học thuật trong thơ;

---

<sup>1</sup> Xem bài viết của Lý Đợi – Bốn lý do để xem bài viết của Trúc Linh là không đáng trả lời – talawas.org

nhất là, như họ nói thẳng thắn, với lớp nhà thơ bảo thủ, không chịu rời bỏ những sở trường của mình. Và tất nhiên, họ chấp nhận bị thách thức”

Những người tự biết về vị trí chính thống của mình không tham gia vào những cuộc tranh luận, bút chiến thơ ca liên quan đến Mở Miệng, hay chính việc họ xác định tâm thế ‘người dung’ với những cái ngoài lề tiết lộ việc họ xem mình là chính thống. Một vài luận văn về thơ đương đại tại trường Đại học Sư phạm Hà Nội mà tôi có dịp đọc cũng đề cập đến Mở Miệng khi khái quát về các xu hướng thơ, chẳng hạn luận văn thạc sĩ *Nguyễn Quang Thiều trong tiến trình thơ sau Đổi Mới* của Nguyễn Thị Hiền (2009), nhưng mang tính chất điểm danh và ‘nói theo’ hơn là bộc lộ sự đọc, chia sẻ. Luận án tiến sĩ *Những đổi mới cơ bản của thơ trữ tình Việt Nam từ giữa thập kỉ 80 đến nay* (2009) của tác giả Đặng Thu Thủy, có dành một số trang để mô tả sự tồn tại của Mở Miệng, nhưng dè dặt trong việc tiếp cận hay đánh giá.

3. Tôi muốn tách riêng và nhấn mạnh nhiều hơn đến một số bài nghiên cứu và phê bình quan trọng, mà các tác giả đã xác định một tâm thế khách quan hoặc độc lập trong nhận diện và mô tả hiện tượng thơ Mở Miệng trong bối cảnh thơ đương đại Việt Nam.

Trước hết, dễ thấy nỗ lực đưa các nhóm ngoại vi ra trung tâm của Inrasara, một nhà thơ, nhà phê bình trong Hội nhà văn, đồng thời lại là người cổ vũ nhiệt thành nhất với ‘hậu hiện đại’ ở Việt Nam, cả phương diện lý thuyết lẫn thực hành với tham vọng nhận diện thơ Việt đương đại kéo dài trong nhiều năm qua. Chắc chắn phải tính đến một bài viết quan trọng xuất bản trên Tiền Vệ năm 2005 và được đưa vào cuốn *Song thoại với cái mới* (NXB Hội nhà văn, 2008) và ‘không bị biên tập một chữ’ theo lời tác giả: *Khủng hoảng thơ trẻ Sài Gòn*. Bài viết theo chủ trương ‘lập biên bản’ của Inrasara cho thấy một không gian sôi động về thơ ca giai đoạn đó, cả sáng tác lẫn tranh luận. Xin được trích dẫn một đoạn:

“Đeo vào bộ mặt cực đoan đến quá khích, nhóm Mở Miệng cùng với sản phẩm của thơ của họ như “làn gió thổi thổi vào không khí thơ” phẳng lặng hôm nay. Bản thân nó là một khủng hoảng. Nó đột ngột xuất hiện và gây sốc,



cổ tình lôi kéo sự chú ý của chúng ta về khủng hoảng chung của thơ Việt, một khủng hoảng cần được nhìn nhận như một tín hiệu tốt lành.

Nhìn từ cuộc khủng hoảng, nhóm Mở Miệng và Phan Bá Thọ, nếu chưa ‘đóng góp’ vào tiến trình thúc đẩy thơ Việt đi tới, ít ra lần nữa nó buộc chúng ta nhận thức lại về thơ ca.” [ 28; tr 87].

Nhưng công trình phê bình – tuyển thơ *Thơ Việt, từ hiện đại đến hậu hiện đại* của anh, hầu hết đã đăng tải trên diễn đàn Tiền Vệ, trong đó dành nhiều trang nồng nhiệt cho các tác giả ngoài lề như Bùi Chát, Lý Đợi... hoàn thành từ năm 2009, đến nay vẫn chưa được xuất bản.

Luận văn thạc sĩ *Những tìm tòi đổi mới hình thức nghệ thuật thơ đương đại sau đổi mới* của nhà nghiên cứu Trần Ngọc Hiếu năm 2003, theo tôi là công trình quan trọng chính thức nhận diện bao quát về thơ Việt đến thời điểm đó, dù nó bắt đầu bằng việc soi chiếu một quan niệm lý thuyết và được tiếp cận từ góc nhìn lý thuyết về hình thức nghệ thuật. Tiếp sau đó, Trần Ngọc Hiếu đã chứng tỏ sự sâu sắc và tư duy mở bằng một loạt các bài viết quan trọng về Mở Miệng và thơ đương đại dưới những nguồn tri thức mới: *Cuộc nổi loạn của ngôn từ trong thơ đương đại, ghi nhận qua một số hiện tượng*, Talawas 12.5.2005 - bài viết tham dự hội thảo *Văn học sau 1975, những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy* tại khoa Ngữ Văn trường Đại học Sư phạm Hà Nội; *Góp phần nhận diện thơ trẻ những năm đầu thế kỉ* (08.2005); *Nhà thơ – bạn đọc trong đời sống văn học hôm nay* (11.2005); *Văn trẻ 2005 - Đôi điều suy nghĩ*; một tiểu luận mang tính đối thoại với các cuộc tranh luận về Mở Miệng trên talawas thời điểm đó *Góp thêm lời bàn về một dòng thơ mới* (bút danh An Vân) (Talawas 05.04.2006); *Viết thơ là gì – Tiếp cận một số thực hành thơ ca hiện nay từ hành động viết* (Tham luận tại hội thảo *Thơ Việt Nam đương đại*, Đại học Khoa học xã hội và Nhân Văn TP Hồ Chí Minh, 2008). Tác giả đã nhìn rộng ra sự khiêu khích và bản chất khiêu khích của những kẻ ‘viết văn với cây búa của Nietzsche’, những kẻ nổi loạn, từ đó đặt ra nhiều vấn đề có tính lý thuyết và cách thức tiếp cận thơ ca đương đại, mà Mở Miệng là một hiện tượng tiêu biểu.

Cho đến thời điểm này, cuối năm 2010, các báo chí trong nước vẫn từ chối các bài viết về, hay thậm chí việc điếm danh đến Mở Miệng cũng không dễ được chấp nhận. Một bằng chứng hữu hình là công trình *Thơ đến từ đâu* của nhà thơ Nguyễn Đức Tùng, Nxb Lao Động 2009 [được xem như một nỗ lực hóa giải trong – ngoài, trải qua nhiều gian nan để in ấn ở Việt Nam, bởi không ít những người được phỏng vấn ở đây là những kẻ *ngoài lề*, như Nguyễn Viện chẳng hạn], phần phỏng vấn Lý Đợi bị gạt ra, và tên Bùi Chát thậm chí bị/được viết tắt, không nói tới những biên tập cắt xén khác đã khơi mào cho những tranh luận đến giờ vẫn chưa có hồi kết trên các diễn đàn mạng trong/ngoài Việt Nam. Như thế dễ thấy, Mở Miệng và các tác giả của nó đã bị đối xử như một thứ ‘quái vật’, một vật cấm, dù cho Lý Đợi với tên thật là Văn Bảy, vẫn làm báo, mà anh gọi là ‘viết báo thuê’ cho các báo chính thống ở Việt Nam, anh đã và đang là một nhà báo viết về văn hóa đáng kể.

Nhìn sơ lược, chừng như bài viết của Inrasara *Khủng hoảng thơ trẻ Sài Gòn* là bài viết duy nhất được xuất bản ‘chính thống’. Mở Miệng từ chỗ gây náo loạn, đã trở nên im ắng dần trong mấy năm trở lại đây. Lẽ ra Mở Miệng có thể thành một cú hích để xới lật nhiều vấn đề về thơ đương đại cả lý thuyết lẫn thực hành, và trên thực tế đã châm ngòi cho một số cuộc tranh luận quan trọng như về thanh tục trong thơ, về thủ pháp giễu nhại... nhưng các cuộc tranh luận đều diễn ra trên mạng, và không chứng tỏ nhiều ảnh hưởng với sự chuyển động của thơ Việt trong nước. Nỗ lực của các nhà thơ, các nhà phê bình đã bị ở vào tình thế thiếu chia sẻ, thiếu đối thoại, vô vọng trong cái ao tù đặc sệt của văn chương Việt Nam đương đại.

4. Mở Miệng xuất ngoại cũng bởi sự ‘nổi loạn’, thường được khai thác từ khía cạnh phản kháng và chủ yếu mang tính chất giới thiệu. Có thể kể tới bài báo trên BBC Việt Nam: *Vietnam's rude poetry delights intelligentsia* của Nga Phạm (2004), bài của Jean-Claude Pomonti *Thơ từ thành phố Hồ Chí Minh: Thơ không biên giới trên Focus Asie Du Sud-est* (số 2, tháng 2 năm 2006) (Bản dịch của Phan Bình), *Mở Miệng & Hip Hop* của Khánh Hòa tại tạp chí Nhà, tạp chí theo tay khách hàng của Hãng hàng không EVA AIR số tháng 1-2, năm 2005, San Jose, USA và *Open Mouth [Mo Mieng]: Begins a new history in*

*Vietnamese Literature* của Đỗ Lê Anh Đào cũng trên Tạp chí Nhà nói trên, số 5&6-2005.

Đình Linh là người cô vũ nhiệt thành bằng việc dịch, giới thiệu Mở Miệng ra nước ngoài. Đồng thời, sáng tác của các thành viên Mở Miệng cùng nhiều nhà thơ khác cũng xuất hiện trong các tập thơ quan trọng được xuất bản ở hải ngoại như *26 nhà thơ Việt Nam đương đại*, Tân Thư xuất bản, 2002, *Tuyển tập Tân Hình Thức*, CLB Tân Hình Thức, 2006, Khế Iêm chủ trương.

Nhà phê bình Đoàn Cẩm Thi nhiệt tình ủng hộ Mở Miệng và những người cùng ý hướng qua hàng loạt bài viết: *Về khoan cắt bê tông* (Talawas 11.11.2005) để trao đổi với bài viết của Nguyễn Tiên Văn *Khoan cắt bê tông, khoan dẫu cũng sập* [dù cũng là một bài ủng hộ], rồi *Lại khoan cắt bê tông* (Talawas 23.12.2005) để phân tích kỹ lưỡng hơn về tập thơ, và một bài quan trọng “*Ta, một công dân ô nhục bậc nhất, một thánh nhân nát rượu...*” — *Thơ và Lễ trong xã hội Việt Nam đương đại*, bản dịch Việt trên Tiền Vệ từ nguyên tác Pháp văn «*Moi, citoyen ignominieux, génie alcoolique...*» — *Poésie et marginalité dans le Vietnam contemporain*, đăng trên *La Revue des Ressources*, ngày 28 tháng 5 năm 2007. Trong bài viết này, Đoàn Cẩm Thi đã dùng khái niệm Lễ để lý giải Thơ trong quan hệ với quyền lực, và những kẻ ngoài lễ là những nhà phản kháng: “*Ngoài lễ là gì? Đó không chỉ là thái độ chống-công-thức, độc đáo, gây sốc. Ngoài lễ trên hết phải là không dung túng, không khoan nhượng. Khác với nhiều thi sĩ cùng thời, họ không tụ tập quanh các cơ sở văn hoá chính thống, mong ổn định và bình an. Họ làm đủ thứ nghề kiếm sống để được tự do. Các thi sĩ Mở Miệng gọi thơ mình là “thơ-rác”, “thơ-nghĩa-địa”, tách nó khỏi thứ thơ vừa đẽm đẹp vừa tử tế của Hội Nhà Văn và nhiều nhóm khác.*” Tuy nhiên, khái niệm Lễ ở đây dùng với ý nghĩa về vị trí xã hội của nhà thơ nhiều hơn một thuật ngữ về nghiên cứu văn hóa. Đoàn Cẩm Thi cũng có bài nói chuyện: *Văn học đương đại Việt Nam: sự xuất hiện một phong trào thơ mới tại Thành phố Hồ Chí Minh* tại EHESS (Học viện cao học Khoa học xã hội), 54 bd Raspail, Paris, ngày 8 tháng 2 năm 2006, trong khuôn khổ Séminaire “*D'une histoire des Etats-nations à une histoire des identités plurielles au Vietnam, Laos et Cambodge contemporains*” bản tiếng Việt: *Một*

*nền thơ mới Việt Nam: Sự xuất hiện một dòng thơ mới tại Sài Gòn*, Tiền Vệ 15.2.2006, và sau đó là bài viết, *Đoàn kết, đoàn kết, đại đoàn kết*, Tiền Vệ, 22.2.2006. Về lẽ và ngoài lẽ phải kể đến một cuộc tranh luận trực tiếp, trên website [www.haophan.net](http://www.haophan.net) của nhà thơ Phan Nhiên Hạo giữa 4 nhà thơ, nhà văn trong và ngoài nước là Phan Nhiên Hạo, Chân Phương, Nguyễn Quốc Chánh, Nguyễn Viện. Cuộc thảo luận qua email đã đặt ra nhiều vấn đề quan trọng với người sáng tác, trong đó, nổi bật là vấn đề quan hệ giữa chính trị và văn chương; thứ hai: liệu có một lý thuyết nào để áp dụng cho cái gọi là văn chương ngoài lẽ (của hải ngoại và cả trong nước)? Nhận xét của Nguyễn Quốc Chánh là điều tôi muốn làm sáng tỏ phần nào ở luận văn này: “*Công việc sáng tác bên lề hay ngoài luồng hiện nay ở Sài Gòn và hải ngoại, nếu có ai nhìn thấy nó như nó đang là, thì con mắt sắc của lý thuyết sẽ lộ ra*”.

Ở trong nước, có thể kể đến bài viết của Như Huy, nghệ sĩ thị giác, có tham gia một số tập nhóm, cũng là người chia sẻ các thực hành thơ và nghệ thuật của các thành viên Mở Miệng trong giai đoạn đầu. Trong bài viết *Vài nhận định về nhóm Mở Miệng*, nhân chương trình đọc thơ của nhóm Mở Miệng tại viện Goethe – Hà Nội [được ấn định vào lúc 18h30 thứ 6 ngày 17/6/2005], sau bị hủy, Như Huy đưa ra nhiều diễn giải về tính văn bản, về sự tương tác, về hành vi và thái độ thơ của Mở Miệng: “*Thay vì là những kẻ độc lập và biệt lập đeo đuôi và tìm cách sáng tạo ra các tiền đề thẩm mỹ mới – “Mở Miệng” đã chọn lấy vị thế của những kẻ tiêu thụ và diễn giải văn bản xã hội. Thậm chí có thể nói–bằng việc giải huỷ vai trò kẻ sản xuất thẩm mỹ để nhận lãnh vai trò kẻ tiêu thụ văn bản xã hội – “Mở Miệng” đã tự nhòa hóa và phân rã bản thân thành ra chính những sợi chỉ mà từ đó–văn bản xã hội hiện tại được dệt nên.*” (Talawas 2005). Bài *Tản mạn đôi chút về bài thơ Vô Địch của Bùi Chát* (Talawas 21.1.2004) có thể xem như một phân tích theo phương pháp giải cấu trúc văn bản và biểu tượng thơ, chỉ ra sự bi thảm, hài hước, phi lý, quái đản của nó:

“*Vậy đó, và thế là gã trai nhét con cặc vào lỗ đít mình - con cặc, biểu tượng của đại tự sự, biểu tượng của tính đực, biểu tượng của quyền lực, biểu tượng của những niềm tự hào, sự hoang dã, sự ngổ ngáo, sự dục dăng, sự cô*

đơn, sự chết, sự sinh sôi v.v., con cặc ấy đã phải quay ngược lại về cái nơi biểu tượng cho sự loại thải - lỗ đít.”

“Nói tóm lại, thông qua bài thơ này, giọng thơ này, dạng thơ này, chúng ta đã có thể thấy rõ một lịch sử khác, lịch sử của những phần văn chương ngoài lề ngoại biên tồn tại song song với những phần trung tâm và chính thống. Phần ngoại biên với thế giới quan của những "cái khác" (the Other) đối lập với mọi cấu trúc quyền lực và thậm chí còn sở hữu cái sức mạnh, như Foucault đã từng viết: "lật đổ những chứng cứ và những cái phổ quát, nhận rõ và chỉ ra sức ỳ và những ràng buộc của thời đại."

Dẫu vậy, có vẻ như Như Huy đã viết về Mở Miệng như một sự kích thích và gợi mở với chính tư duy của anh hơn là đặt mục tiêu ở việc hiểu đối tượng.

Sự ủng hộ nhiệt thành của Đoàn Cẩm Thi, Như Huy, Đỗ Kh., chưa nói tới sự ủng hộ theo tinh thần và ý hướng của các nhà thơ và bạn bè cả Nam lẫn Bắc, cả trong và ngoài như Đặng Thân, Nguyễn Quốc Chánh, Đinh Linh, Nguyễn Đăng Thường, Trần Vũ Khang, Liêu Thái v.v. đã góp phần kích thích văn đàn và đồng thời, tạo nên một thứ ‘huyền thoại’ về Mở Miệng, những nhà thơ du thủ du thực ở Sài Gòn, những công dân của hẻm 47, mở miệng tại La Hán Phòng và in ấn, phát hành photo tặng giang hồ, huyền thoại về thơ dơ, thơ rác, thơ phản kháng, cuộc cách mạng thơ, làn gió thổi... Phản ứng ngược lại, tiêu biểu là các bài viết với nhiều luận điểm đáng chú ý và các cuộc tranh luận với Như Huy, Lý Đợi, Đoàn Cẩm Thi của Phan Nhiên Hạo như *Thơ trẻ không nhất thiết phải là “làn gió thổi”* Talawas 29.12.2003, *Nhà văn thế hệ sau chiến tranh và ông vua cõi truông*, Talawas 24.02.2004; *Mới – Cũ trong thơ và Hậu hiện đại*, Talawas 21.05.2004, *Ba (khẩu) phần*, Talawas 03.06.2004; *Trao đổi với Đoàn Cẩm Thi về... rác*, Talawas 21.2.2006 v..v đã tiếp tục ‘hâm nóng chảo thơ’ (từ dùng của Lý Đợi), như một ‘phản ứng lại’ với không khí ngợi ca đang có nguy cơ lấn át văn đàn hơn là ‘đòi quyền công nhận’ và những trao đổi nghiêm túc để ‘làm mới thơ’ (ý của Phan Nhiên Hạo). Có thể chia sẻ với những phản ứng này ở chỗ, trong bản chất, nó là một phản tư liên tục – phản tư ngay về cái đang diễn ra, đang được ủng hộ và nghĩa là, luôn có tiềm năng biến thành một quyền lực mới. Những phân tích về các tranh luận này, cũng như các phỏng vấn và bút chiến trên Talawas, Tiền Vệ, cần đến một sự nghiên cứu khác

mà tôi không đặt ra ở đây. Bỏ qua thiên kiến chính trị và cá nhân, các tranh luận này rất có ý nghĩa, trong sự hô ứng với các chuyên đề khác được tổ chức trên Talawas và Tiền Vệ, cũng như Damau sau này, vì nó liên quan đến hàng loạt các vấn đề về hậu hiện đại, về dục tính trong văn chương, về văn học và chính trị, về kiểm duyệt văn hóa... Tính chất tự do và rộng mở của không gian mạng thu hút nhiều ý kiến đa chiều, nghiêm túc có, nhạo báng có, nhằm nhí có, tạo thành một vùng năng động mà những nhà văn học sử và những nhà nghiên cứu văn hóa có thể coi như một nguồn dữ liệu quan trọng để thấy được tinh thần văn chương của một thời kì.

Rút cục, các cuộc tranh luận, dù phản đối hay ủng hộ Mở Miệng, lại đều xuất phát từ những người “cùng hội cùng thuyền đầu xa”, nghĩa là cùng ở vị trí bên lề, dù ở hải ngoại hay trong nước, so với quyền lực chính thống ở Việt Nam. Các cách đánh giá dù mang tính chất tán tụng hay chính trị, hay nghiên cứu cũng đều cho thấy sự hiện diện và khả năng gây hấn mạnh mẽ của họ. Có thể dẫn ý kiến của Đoàn Cẩm Thi như một gợi ý, không phải một phán xét về giá trị:

“Mở Miệng hay khiến người ta nghĩ đến văn chương underground ở châu Âu vì cả hai đều mang đậm tính phi-chính-thống, bên lề, hậu-hiện-đại. Nhưng đáng tiếc, sự so sánh lại có nguy cơ mất đi tính phức tạp của hiện tượng thơ Việt này [...] Dòng thơ mới này đã mở ra một trang trong lịch sử văn học Việt Nam? Chắc chắn còn quá sớm để khẳng định điều đó, nhưng Mở Miệng đã quấy đảo thẩm mỹ đương thời, quấy rối nhà phê bình, quấy rầy nhà chức trách, quấy nhiễu độc giả. Nó ao ước mỗi giao tình giữa cách mạng nghệ thuật và cách tân chính trị. Trong nghĩa đó, Mở Miệng là mảnh đất mấp mô nhất nhưng có lẽ cũng trù phú nhất, trong thơ Việt đương đại.”

#### **4. Những khoảng trống**

Cho đến nay, hoàn toàn chưa có một nghiên cứu chuyên sâu nào về các vấn đề mỹ học hay mô tả sự hiện diện của Mở Miệng trong cả một quá trình phát triển, với những thời điểm chính xác. Song song với luận văn, tôi đang tiến hành phỏng vấn các thành viên của Mở Miệng, nhằm xác minh lại một số vấn đề về thời gian và tư liệu, nhưng vì nhiều lý do, cuộc phỏng vấn tại thời điểm này chưa hoàn tất, và tất nhiên, chưa thể công bố. Có những khoảng trống

trong việc tiếp cận các thực hành thơ đương đại, trong đó có Mở Miệng không dễ lấp đầy:

Thứ nhất, các lý thuyết Âu – Mỹ, mặc dù vẻ xa xôi và phản tư đầy sức hấp dẫn, chưa được dịch và chú giải kỹ lưỡng ở Việt Nam, khiến phần đông chỉ tiếp xúc bề ngoài với các tên gọi, các thuật ngữ, mà chưa đi sâu vào tác phẩm cụ thể của những tác gia lớn. Chính bởi thế, khi muốn ứng dụng vào các thực hành nghệ thuật ở Việt Nam tất nhiên sẽ bộc lộ vênh lệch, vừa là sự vênh lệch cố hữu của các lý thuyết khi đặt vào văn cảnh khác, vừa là sự vênh lệch như kết quả của việc nhận thức lầm hoặc chưa đủ độ sâu sắc về chính các lý thuyết đó. Hệ quả là, các lý thuyết mới đã được hiểu một cách mập mờ, mà sự ứng dụng lại càng mập mờ, mang tính chất hoa hòe hoa sói nhiều hơn hoặc chỉ là ‘ví dụ minh họa’ cho lý thuyết – một xu hướng nghiên cứu dễ dàng cho ra những kết quả thất vọng về việc các phương thức/hành vi nghệ thuật ‘ở ta’ chỉ là sản phẩm nhái muộn màng của ‘tây’. Trong tình hình đó, thiết nghĩ, để xóa dần tâm thế nghi ngờ và xa lạ nơi bạn đọc – trước các lý thuyết và nhất là trước sự mượn danh lý thuyết trong các nghiên cứu, phê bình ở Việt Nam – cần có những mô tả trung thực về thực tiễn văn học sử, từ đó, dựa trên sự thâm thấu các lý thuyết mới để nhìn lại các vấn đề của Việt Nam. Đó cũng là cách tôi nỗ lực theo đuổi với luận văn này.

Thứ hai, nghiên cứu, phê bình liệu có thể tiếp cận như một sự chia sẻ và tương tác mạnh mẽ với các hiện tượng đương đại nếu bản thân nó mang đầy định kiến? Định kiến về một ‘đối tượng nghiên cứu xứng đáng’ là các tác phẩm đỉnh cao, có giá trị tư tưởng và thẩm mỹ, v.v. Và đáng để tâm hơn là định kiến tách rời mối quan tâm giữa văn chương và chính trị. Sự nặng nề của từ ‘chính trị’ mang đặc thù Việt Nam khiến cho người nghiên cứu và phê bình e dè trước các hiện tượng có vẻ gây hấn, quan niệm hướng tới cái ‘tích cực’ hơn là cái ‘tiêu cực’, khẳng định cái chính thống hơn là cái ngoại biên cùng việc thiếu diễn đàn chính thức cho tranh luận khiến cho những chuyển động văn học bị ách tắc, ngạt thở. Hệ quả là, không gian ngoại biên, lẽ ra cần đến sự tương tác của nghiên cứu và phê bình để làm đối trọng và gây chuyển động, thì lại trở

thành vùng cấm của nghiên cứu – trái ngược với bản chất tìm kiếm các giá trị khoa học của nó.

Chính ở đây cần thúc đẩy những trao đổi mới về chính trị theo nghĩa rộng và không mang tính chất giới hạn về thể chế, để phản tư và đóng góp những nhận thức mới về bản chất chính trị của văn hóa mà mỗi tồn tại của cá nhân đều hấp thu đặc tính này, để văn hóa trở thành một tác nhân tham dự tích cực vào cái đương đại. Điều này không chỉ thiết yếu với một quốc gia hậu thuộc địa như Việt Nam, mà còn là một thiết yếu mang tính chất quốc tế. Nếu e dè trước từ ‘chính trị’ mà không giải mã nó, thì làm sao có thể ứng dụng các lý thuyết về nữ quyền, về giới, về hậu thực dân, về chủng tộc, màu da... - những lý thuyết chính trị học văn hóa? Một đánh giá thuần túy về văn chương là bất khả, khi chính bản thân khái niệm văn chương vẫn luôn biến động và luôn (cần) được giải cấu. Ở đây, tinh thần của giải cấu trúc (deconstruction), như một trường phái phê bình, một phương pháp đọc nhằm xói lật ý nghĩa để khám phá cấu trúc ẩn giấu, những hiện diện vắng mặt có thể chiếu rọi một ánh sáng khác vào các văn bản văn chương lẫn các hiện tượng rộng hơn văn bản văn chương. Mở Miệng, rộng hơn là văn chương ngoại vi Sài Gòn, rộng hơn nữa là văn chương ngoại vi tiếng Việt cả Nam – Bắc, trong nước – ngoài nước, cùng với các hiện tượng như Nhân Văn Giai Phẩm, di sản văn học miền Nam trước 1975, văn học hải ngoại.... đang là những khu vực dở dang cần được nghiên cứu, và luôn cần phản tư lại, để tìm kiếm những khả năng và sức sống mới của văn hóa.

Thứ ba, như một hệ quả của các yếu tố trên, thân phận ngoại biên, những tiếng nói mới mẻ, những tiếng nói ngầm, bởi không được giải mã đúng lúc, không được thừa nhận, chứ chưa nói đến sự thấu hiểu, như chỉ ồn ào trong một ngôi nhà bịt kín bằng vải đen, không gây được ảnh hưởng; và nguy hại hơn, chính những tiếng nói tiên phong lại có thể biến thái thành sự thủ dâm tinh thần còn những cái già cỗi thì cố thủ thành trì ù lì và chật chội của nó. Vậy thì làm sao có thể đổi mới và chờ các cuộc ‘cách mạng văn chương’? Một đối thoại gây ảnh hưởng và chuyển động thực sự trong thơ đương đại không thể diễn ra với những phân lập và e dè như vậy. Chính ở đây có thể thấy sự thiếu



vắng, một cảm giác thiếu vắng trống rỗng, vai trò của phê bình và nghiên cứu văn học hiện nay ở Việt Nam với các hiện tượng đương đại. Ở trong nước, nỗ lực cách tân thuộc về phía dòng ngầm – dù cái ‘dòng ngầm’ này cũng đầy nhập nhằng - nhưng ‘quyền lực’ tiếp nhận và đánh giá văn học sử lại ở phía chính thống/tự cho mình là chính thống nên chưa tạo ra sự thay đổi hay gây ảnh hưởng thực sự với cấu trúc nền văn học nói chung. Hàng loạt các lý thuyết mới được phổ biến từ hải ngoại, hàng loạt các bút chiến quan trọng, các cuộc tranh luận văn chương có tính chất xói lật đều không được nhận diện về mặt văn học sử. Điều này có hại cho với chính giới nghiên cứu, khi các luận văn, thậm chí các bài phê bình, các bài báo về thơ đương đại thường có hiện tượng người nọ cắn đuôi người kia, nói theo nhau, góp phần làm phong phú thêm những màu sắc của một bức tranh giả mạo. Những công trình bộc lộ tham vọng như *Thơ Việt Nam, tìm tòi và cách tân* (nxb Hội nhà văn, 2007) của Nguyễn Việt Chiến cũng như nhiều tuyển tập về thơ hay các luận án không có nhiều giá trị về mặt văn học sử ngoài việc điểm mặt chỉ tên và bình luận về những hiện tượng đã được thừa nhận ít nhiều.

Đó chỉ là vài ba điều tôi tự suy nghĩ cho mình. Những khủng hoảng về sáng tạo nếu không được nhận thức, thì chỉ là những khủng hoảng vờ vĩnh và che đậy.

### **III. ĐỐI TƯỢNG VÀ PHẠM VI NGHIÊN CỨU**

Đối tượng của luận văn là Thực hành thơ của Mờ Miệng, với vấn đề then chốt là tra vấn về vị thế bên lề như một điểm tham chiếu để bình luận về những cách tân và tính cách mạng trong tư tưởng và nghệ thuật của họ. Từ sự tìm hiểu về vị thế bên lề này, tôi sẽ đặt những thực hành của Mờ Miệng vào một không gian nghệ thuật và xã hội rộng lớn hơn để thấy hiện tượng này, không phải là một ngẫu nhiên sinh ra, cũng không phải sự bột phát vô tổ chức của một nhóm thi sĩ mà nằm trong sự vận động có tính quy luật của văn học và văn hóa. Cùng với những hiện tượng văn học làm thành dòng văn chương ngầm, song song với các khuynh hướng nghệ thuật thị giác, phim ảnh và âm nhạc độc lập và thể nghiệm ở Việt Nam thời gian qua, đang dần dần hình thành

một quá trình ngoại vi hóa (marginalization) diễn ra mạnh mẽ, như một hiện tượng có tính chất quốc tế, ứng với bối cảnh Việt Nam đương đại.

Các tác phẩm được khảo sát là những tập thơ cá nhân và nhóm của các thành viên Mở Miệng, cùng những người đồng ý hướng. Ngoài một số bản thời kì đầu (tập *Mở Miệng* và một, hai tập cá nhân) được photo với số lượng ít và bị công an văn hóa tịch thu, thiêu hủy, may mắn thay, hầu hết những tác phẩm thơ của Mở Miệng mà Giấy Vụn xuất bản chúng tôi đều lưu trữ, bằng sách và bằng file đã nhận qua email. Một bảng danh mục các tác phẩm đã xuất bản của Nxb Giấy Vụn (phần tư liệu trọng tâm) cùng một số nhà xuất bản via hè khác được đính kèm trong phần phụ lục.

#### **IV. NHIỆM VỤ NGHIÊN CỨU**

Mô tả sự hiện diện và những thực hành căn bản nhất của Mở Miệng: xuất bản, tuyên ngôn thơ, bút chiến, và các tác phẩm đã xuất bản. Từ đó có thể thấy một số khía cạnh đáng quan tâm trong bối cảnh thơ và bối cảnh Việt Nam đương đại. Cấp độ thủ pháp của từng tác giả sẽ được chú ý ít hơn, dù không thể không nhắc đến. Vấn đề chính được đưa ra ở đây là vị trí bên lề của Mở Miệng: Vị trí này là gì? Họ đã nói được kinh nghiệm gì? Họ làm gì, như thế nào? Hình ảnh tương lai của nó? Có thể bình luận gì về tính cách tân và cách mạng của nó?

#### **V. PHƯƠNG PHÁP**

Không kì vọng vào việc ứng dụng các lý thuyết mới cho nghiên cứu thực tiễn văn học Việt Nam, tôi quan tâm tới việc chọn một góc nhìn văn hóa thích hợp để tái dựng một hiện thực như-nó-là, như đã nói ở trên, dù tính chất ảo tưởng của nó. Thao tác của tôi là đi thẳng vào sự hiện diện và những thực hành căn bản nhất của Mở Miệng, trên cơ sở thâm thấu ở mức độ nào đó tinh thần của các lý thuyết văn hóa, các khái niệm then chốt trong nghiên cứu văn hóa. Con đường này tôi cho là thích hợp với bản thân tôi và với thực tiễn nghiên cứu, phê bình cũng như sáng tác của văn học Việt Nam.

Bởi Mở Miệng không thuần nhất là một hiện tượng thơ, mà còn liên quan đến hoạt động xuất bản, tôi sẽ tham chiếu hoạt động tự xuất bản của Mở Miệng trên những tìm hiểu ban đầu về samizdat. Bởi tính chất toàn cầu của

hiện tượng văn hóa ngoại vi, tôi sẽ sử dụng khái niệm Lề (margin) - một thuật ngữ quan trọng trong nghiên cứu văn hóa đương đại - như một trục xoay năng động về mặt thao tác tiếp cận. Ở đây, văn hóa được quan niệm như một cấu trúc tổng thể và từ Lề, có thể xoay nhiều hướng để quan sát nó. Một chiến lược của các nghiên cứu văn hóa là ‘đọc’ các hiện tượng xã hội văn hóa như một văn bản (text). Theo đó các thực hành của Mở Miệng, theo nghĩa rộng, cũng có thể được nhận diện như một văn bản.

Sự thăm thấu các khuynh hướng nghiên cứu văn hóa, như nghiên cứu từ góc độ chính trị học văn hóa, giải cấu trúc... ở mức độ nào đó có ý nghĩa gợi ý quan trọng với tôi trong quá trình thực hiện đề tài này. Việc nhìn nhận thực hành thơ của một nhóm văn học trong nước từ góc tiếp cận này cũng có thể là một gợi ý để nhìn xa hơn các hiện tượng văn học khác. Ở chiều sâu của nó, chính là sự khám phá về bản chất chính trị của văn hóa.

## **VI: CẤU TRÚC CỦA LUẬN VĂN**

Ngoài phần Mở đầu và Kết luận, nội dung chính được trình bày thành ba chương:

### **CHƯƠNG I: NGOẠI VI HÓA NHƯ MỘT CHIẾN LƯỢC TỒN TẠI CỦA CÁI KHÁC**

### **CHƯƠNG II: TỰ XUẤT BẢN VÀ SỰ XÁC LẬP KHÔNG GIAN PHÁ CÁCH**

### **CHƯƠNG III: CÁCH TÂN HAY CÁCH MẠNG: TỪ TUYÊN NGÔN ĐẾN CÁC THỰC HÀNH THƠ**

## CHƯƠNG I: NGOẠI VI HÓA NHƯ MỘT CHIẾN LƯỢC TỒN TẠI CỦA CÁI KHÁC

### I. Sự trỗi dậy của cái bên lề - một hiện tượng có tính quy luật của vận động

1. Tôi muốn sử dụng một khái niệm quan trọng trong nghiên cứu văn hóa đương đại là Margin (Lề). Một khái niệm mang tính khách quan dùng để tham chiếu sẽ loại trừ khả năng chụp mũ chính trị khi vướng mắc vào các cặp nhị phân ngoài lề/trung tâm, chính thống/phi chính thống. Khái niệm này được phân tích dưới đây, nương theo các tổng thuật của Gordon E. Slethaug trong *Từ điển bách khoa lý thuyết văn chương đương đại*.

“Khái niệm ‘Lề’ (Margin) được chú ý với công trình của J.Derrida, mà theo ông, trung tâm (centre) và lề (margin) chỉ ra những giới hạn được kiến tạo gắn chặt với tiến trình hình thành những cặp đối lập có tính chất thứ bậc. Trong quan điểm tường giải học và triết học truyền thống, lề của một trang, theo nghĩa bóng, biểu thị sự quan trọng của khoảng không thứ hai dành cho việc chú giải và bình luận, cho chú thích, hiệu chỉnh hoặc kiểm duyệt. Trong khi quyền lực/quyền năng (power) giải thích được cho là thuộc về lề, lề và trung tâm được định nghĩa bởi một sự phân định rõ ràng của các ranh giới. Chống lại quan niệm về lề như một khoảng không cố định nằm ngoài văn bản chính, Derrida cho rằng sự vượt quá giới hạn những điểm đã đánh dấu của trang trắng ám chỉ những lề của ý nghĩa - hoạt động cả trong và ngoài khoảng không được đánh dấu” [ 40, tr 585]

Khái niệm này xuất hiện trong *Of Grammatology (Về ngữ pháp học)* của Derrida, một trong những lý thuyết gia triết học và văn chương Pháp lỗi lạc, trong đó, chiến lược chính của Derrida về cái khác (Différance) thách thức khả thể của bản sắc, sự giống nhau hoặc cái bên trong có thể xem như quyền lực thay thế một cách độc lập của sự khác biệt (difference) của nó, cái khác (other) của nó, hay cái bên lề (margin) của nó. Điều này cũng liên quan tới một phê phán của ông với quan niệm về gốc (origin). Derrida nỗ lực chỉ ra rằng gốc không thể được xem là nằm ngoài cái phái sinh của nó – cái làm cho gốc đạt được quyền lực và vì thế đặt chính quan niệm về gốc vào sự nghi vấn, ‘cái thứ

hai không phải là cái sinh ra sau cái thứ nhất, mà là cái cho phép cái thứ nhất được là cái thứ nhất'. [dẫn theo 40, tr586]

‘Sự trì hoãn nguồn gốc’ (‘originary delay’) tồn tại trong thuật ngữ quan trọng này ‘chiếm chỗ’ (‘displaces’) hơn là đối lập với quan niệm truyền thống về lẽ như nơi bình luận, thêm vào, là cái sau, cái thứ hai, bởi vì nó không biến cái bên lẽ thành gốc hay trung tâm mới. Derrida cho rằng bản chất của huyền thoại, của ngôn ngữ thiết lập một ‘lĩnh vực những thay thế bất tận’ nhằm loại trừ ‘sự toàn trị hóa’ (totalization), không phải bởi vì nó quá rộng lớn mà bởi vì ở đó [tức ở sự toàn trị hóa] ‘một trung tâm ngăn chặn và thiết lập sự chơi của của những thay thế’ bị bỏ lỡ:

Người ta không thể điều khiển trung tâm và làm cạn kiệt sự toàn trị hóa bởi vì dấu hiệu - cái thay thế trung tâm, cái hỗ trợ nó, xác định vị trí của trung tâm bằng sự vắng mặt của nó – dấu hiệu này được thêm vào, hoạt động như một sự phụ trợ, như một *bổ sung* (*supplement*). Sự chuyển động của quá trình tạo nghĩa thêm vào những thứ để lại kết quả trên thực tế rằng luôn luôn có nhiều hơn thế’ (*Writing and difference*’ 289) [40,586]

Sự tái tạo quan niệm về Lẽ được dẫn giải sơ sài ở trên của Derrida nổi lên trong thời kì mối quan hệ giữa cái bên lẽ và cái trung tâm bị tra vấn mạnh mẽ, mà bằng cứ chính là những nghiên cứu về quyền lực/quyền năng (power) của Foucault. Những tra vấn này – thường được đánh dấu bởi ‘tường giải học về sự ngờ vực’ và sự bất tín đối tới những dạng thức của chuyên chế hóa – liên kết chặt chẽ các vấn đề về tầng lớp, chủng tộc, giới, chủ nghĩa thực dân với các dạng tri thức và những suy tư của nó trong ngôn ngữ như những diễn ngôn đặc biệt. Đây lại là lĩnh vực nghiên cứu của một mảng lý thuyết khác – lý thuyết hậu thực dân (post-colonial theory).

2. Xoay quanh khái niệm Lẽ là hàng loạt các khái niệm khác, gắn với những câu hỏi: bên lẽ với trung tâm, nhưng trung tâm là gì? Cái gì có thể coi là trung tâm, nếu như bản thân trung tâm không tự xác định vị trí của mình là trung tâm?

Ở đây quan niệm văn hóa như một tổng thể lại cần được xác định. Mỗi cấu trúc xã hội đều hướng tới sự duy trì những giá trị tổng thể của hệ thống, trong đó

thiết lập những thứ có thể tạo nên ‘trung tâm’ của nó để làm trục vận động xã hội. Trung tâm này thường được nhìn như một bức thành cố định, rắn chắc, khó lay chuyển; và khi nó được thừa nhận, nó củng cố vị trí và sự rắn chắc của nó bằng việc gạt bỏ và chèn ép những cách thức tồn tại khác, những Cái Khác (Others) hoặc muốn tồn tại, những cái khác đó phải ở bên lề, hay phải ngoại vi hóa. Có thể hình dung diễn ngôn văn hóa, trong đó có văn học, như một sân chơi, mà người tham gia phải tuân theo những luật lệ định sẵn. Những cuộc nổi loạn trong văn học – thường được gắn kèm với danh từ ‘cuộc chơi’ – thực ra lại là cuộc chơi nhằm phá hủy diễn ngôn quyền năng này và duy trì một quyền năng khác. Do đó, trong cấu trúc tổng thể này luôn ngầm diễn ra một mối quan hệ xung đột về quyền lực, với nhu cầu thay thế, chiếm chỗ. Và do đó, cái thường được xem là giá trị (tức cái trung tâm hiện hữu) không phải cái phổ biến, cái bất biến mà có tính điều kiện, phụ thuộc vào những bối cảnh về văn hóa, xã hội, chính trị cụ thể, trong đó, một trung tâm đang tồn tại có thể bị hủy bỏ quyền lực, giải cấu trúc, hay “giải trung tâm”. Có thể dẫn ra những từ của Michel Foucault, “*không có trung tâm, nhưng luôn luôn có sự giải trung tâm, một chuỗi biểu thị lối đi ngập ngừng trục trặc từ cái hiện diện tới cái vắng mặt, từ sự vượt quá tới sự thiếu hụt*” (Langugae 165) (“there is no center, but always decentering, series that register the halting passage from presence to absence, from excess to deficiency” [dẫn theo 40; tr 518 ] Quá trình giải trung tâm, quá trình phá vỡ những điều kiện của luật chơi trong sân chơi văn hóa cũng chính là cái gọi là ‘bản chất chính trị của văn hóa’.

Trong tiểu luận khiến Derrida nổi tiếng trong giới hàn lâm Bắc Mỹ là *Cấu trúc, Dấu hiệu và Sự chơi trong Diễn ngôn của các khoa học nhân văn* (*Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*), trình bày tại hội thảo Johns Hopkins về chủ nghĩa cấu trúc tổ chức năm 1966, Derrida nói về trung tâm như “một điểm của sự hiện diện, một cái gốc được cố định” mà chức năng của nó “không chỉ để định vị, làm cân bằng và tổ chức cấu trúc... mà trên hết là để khẳng định rằng những nguyên lý của cấu trúc được tổ chức sẽ giới hạn những gì mà chúng ta có thể gọi là sự chơi tự do (free play) của cấu trúc”. Với thuật ngữ ‘centre’, ông muốn nói tới các nguyên lý tổ chức,

các quy tắc, những tiền đề phổ quát giữ vai trò chân lý, những niềm tin tạo ra chuẩn đem lại đặc quyền cho các quan niệm hoặc ý kiến nào đó. Theo Derrida, không có trung tâm theo quan niệm thông thường, và ông muốn giải trung tâm đó. Ông cho rằng trung tâm vừa ở trong vừa ở ngoài, có nghĩa là nhờ trung tâm thì mọi thứ được ổn định, các thành tố khác có thể tương tác, xoay vần, thay thế lẫn nhau, trừ chính trung tâm, và đây là cái nghịch lý của trung tâm. Do đó, hình như trung tâm không nằm trong cấu trúc, nó là cái gì đó tự tạo cho mình một vị thế ở ngoài, miễn nhiễm. Trung tâm, theo Derrida, rất khó gọi tên, nhưng người ta có thể định vị thông qua những cặp đôi tiêu biểu thể hiện tính chất tôn ti của hệ thống xã hội: đàn ông và đàn bà, tự nhiên và văn hóa, trò chơi và sự chơi...

Sự nhận thức về trung tâm đi liền với khát vọng giải trung tâm, hay giải cấu trúc một trung tâm – điều mà Derrida luôn nhấn mạnh. Giải cấu trúc, với Derrida, chính là sự tiếp cận cái khác, cái vắng mặt. Bằng việc phân tích các trung tâm này, khám phá chúng như những sự thiết lập và đặc biệt như những cấu trúc ngôn ngữ, tìm thấy những khoảng cách và những khe rãnh, Derrida đặt những quan niệm này ‘dưới sự tẩy xóa’ (under erasure). Ông không thể tẩy xóa hay phá hủy sự điều khiển các ý tưởng về văn hóa của chúng ta, nhưng ông có thể bẻ gãy chúng bằng việc chỉ ra chúng được xây dựng như thế nào và các sự kiện, các quan điểm hay các ý kiến đối lập bị đẩy ra ngoài, bị đẩy ra bên lề hay ‘bên lề hóa’ như thế nào. Derrida cho rằng có thể, bằng các phương cách như vậy, giải trung tâm những cặp đối lập. Ông thuyết phục rằng tồn tại của loài người tự bản thân nó là cấu trúc không trung tâm, và các trung tâm là kết quả của những trấn áp trong ngôn ngữ, được kiến tạo trong ngôn ngữ. Chẳng hạn, đàn ông không phải *vốn dĩ là* trung tâm, mà là cái trung tâm *được kiến tạo*. Và bởi “ngôn ngữ mang trong nó sự cần thiết của phản tư về chính nó”, nên cần giải trung tâm, hay giải bỏ định vị để tước đi sự ưu việt của trung tâm được thiết lập bởi những diễn ngôn đem lại đặc quyền cho nó. Derrida thực hiện quá trình này với nhận thức thấu đáo về những giới hạn của chính ông: bị phụ thuộc cấu trúc tương tự của ngôn ngữ mà ông nỗ lực phơi bày. Ông cũng hiểu rằng nhiệm vụ của ông bị giới hạn tới chỗ ông không có bất cứ trung tâm nào để

thiết lập. Tiến trình có tính chất giải cấu trúc nghi vấn tất cả các trung tâm và không thể đơn giản là thay một trung tâm này bằng một trung tâm khác, nó luôn là một tiến trình không hoàn kết với Derrida, không chỉ với các ý kiến khác ông, mà còn là với chính ý kiến của bản thân ông. Giải trung tâm với Derrida, không phải là hủy bỏ trung tâm, mà là hướng tới một cấu trúc đa tâm.

Trong phần tổng thuật về khái niệm centre/decentre, Godorn E. Slethaug giới thiệu hai nhân vật khác là Foucault và Lacan. Foucault không đặt trọng tâm vào cấu trúc, mà đặt trọng tâm vào những tiến trình của quyền lực/quyền năng. Ông cho rằng bản chất của tri thức được điều khiển và được phổ biến qua các kênh quyền lực. Godorn E. Slethaug phân tích:

“Quyền lực ở đây không bao giờ đơn giản là vấn đề của kẻ điều khiển và kẻ bị điều khiển, hay, tiêu cực hơn, của kẻ áp chế và kẻ bị áp chế, mà, nó được nhấn mạnh và đặt trọng tâm ở sự phân biệt chính/phụ với một ý thức hệ nào đó. Ý thức hệ nhận thức được cơ chế của quyền lực và điều khiển những cái khác, làm cho mối quan hệ quyền lực dường như tiếp diễn, cho dù quyền lực cuối cùng là ‘một cái gì đó tuần hoàn’ hay là ‘những chức năng trong hình thức của một chuỗi’, là cái ‘được sử dụng và được thực thi thông qua một tổ chức mạng lưới’ [35; tr 519].

Quyền lực là một mạng lưới mà khi được thực hiện qua cơ chế của ý thức hệ, thì chỉ có một vài yếu tố trong đó chiếm vị trí quan trọng. Bằng việc phân tích mạng lưới này, Foucault giải trung tâm cấu trúc của quyền lực, chỉ ra sự phát triển không liên tục của nó, tháo rời các thực thi có tính chất bá quyền, khôi phục các biểu hiện của quyền lực và tri thức đã mất hay bị che giấu. Mối quan tâm của Foucault hướng tới các vấn đề như tội phạm, bệnh điên, và đặc biệt là tính dục. Hayden White lưu ý về Foucault: “*Không có trung tâm với diễn ngôn của Foucault. Tất cả chỉ là bề mặt – và được định hướng như vậy. Thậm chí nhất quán hơn Nietzsche, Foucault chống lại ham muốn tìm kiếm một nguồn gốc hoặc một chủ thể tiên nghiệm muốn đưa ra bất cứ một ‘ý nghĩa’ đặc biệt nào về cuộc sống con người. Diễn ngôn của Foucault hời hợt một cách cố ý*”. [Dẫn theo 40; tr 520]

Ở một mối quan tâm khác, Lacan nhận ra các trung tâm trong bản thân mỗi cá nhân cũng nhiều như các trung tâm của xã hội và ông muốn giải trung



tâm huyền thoại về căn cước tự xác định (self-identity) của chủ thể người. Ông cho rằng bản thân mỗi cá nhân không có trung tâm – chỉ có định kiến dựa trên những hình ảnh về người khác, những hình ảnh này chuyển dịch lâu dài và thay đổi tùy theo từng cá nhân. Cái tôi, do đó, là đứt gãy, phân mảnh, chuyển dịch, và phụ thuộc vào những hình ảnh của những cái tôi phân mảnh ngang bằng khác. Mỗi người trong chúng ta ham muốn có một cái tôi trung tâm, hữu lý và nỗ lực tìm kiếm cái tôi trung tâm đó như một mục đích trong suốt cuộc đời, nhưng không ai trong chúng ta đạt được ham muốn đó. Theo Lacan, không có trung tâm trong cái tôi của mỗi người, không có cái tôi đơn nhất, logic mà chỉ có cái biểu hiện được thay thế liên tục trong sự tìm kiếm của một cái được biểu hiện.

Vậy là, như Gordon E. Slethaug kết luận, có thể thấy, trong quan niệm của những nhà tư tưởng quan trọng nhất quan hoài tới trung tâm và giải trung tâm, không có một trung tâm thiết yếu trong các diễn ngôn ngôn ngữ, xã hội và cái tôi. Các trung tâm được tạo ra một cách nhân tạo qua thời gian, và nhiều trường hợp có vẻ vĩnh viễn, nhưng luôn có nhu cầu liên tục về sự phá hủy và giải trung tâm. Quá trình này cho phép những khả năng mới để tồn tại, cho phép một nhận thức mới về những giới hạn và những khả năng của cái tôi, và cho phép một sự dung nhận mới về những cái khác, bất kể nó khác biệt đến thế nào.

Những tổng thuật trên kia của tôi, xin nhắc lại, không có tính chất biện luận cho một lý thuyết được lấy làm điểm tựa, mà đúng hơn, như một *ting thần* cần thẩm thấu để chỉ ra những cấu trúc xã hội, ngôn ngữ, các thiết chế được xem là chân lý cần giải trung tâm. Trung tâm, như đã phân tích ở trên, có tính chất điều kiện, tính bối cảnh và tính nhân tạo rõ rệt, và nó không phải là quyền lực bất biến. Do đó, trong từng văn cảnh cụ thể, quá trình giải trung tâm cũng sẽ được tiến hành theo cách thích hợp với nó.

3. Quá trình ngoại vi hóa (marginalization), như một hệ quả của nỗ lực giải trung tâm, trở thành cách mà cái ngoại vi, cái bên lề lựa chọn để chống lại sự trấn áp và tiêu diệt của trung tâm, cũng là cách để cái bên lề tồn tại như một cái khác (Other) với chính kinh nghiệm bên lề của nó. Cái bên lề xuất hiện đòi làm

cách mạng khi cái trung tâm trở nên cỗi già. Quá trình kết tụ sức mạnh thành dòng ngầm của những cái bên lề và ‘gây hấn’ ở những thời điểm cách mạng không phải là một thuộc tính văn chương, mà là một hiện tượng phổ biến và nằm trong bản chất của vận động, do đó, cũng là một hiện tượng vận động có tính quy luật của lịch sử văn học, ở bất kì thời gian, không gian, trong bất kì thể chế nào, mọi thời đại, mọi quốc gia, lãnh thổ. Nó luôn là biểu hiện của một nỗ lực tìm kiếm ý thức văn hóa mới có tính chất thay thế, làm đối trọng với cái đang trở nên già cỗi, mòn sáo và chuyên chế.<sup>2</sup>

Đặc biệt, thế giới đương đại với quá trình mạng hóa, toàn cầu hóa gây ảnh hưởng song song: những thành phần thiểu số, bên lề ở vào tình thế vừa phải chịu sự lép vế, đồng thời cũng được chia sẻ lợi ích từ hiệu ứng toàn cầu. Sự trỗi dậy của cái bên lề, do đó, cũng là sự trỗi dậy của Cái Khác, vừa như một mặc cảm cần phải giải bỏ để tồn tại, vừa như một ưu thế là một hiện tượng có tính toàn cầu. Những hiện tượng văn chương Mĩ Latin, văn chương Á Phi, văn chương của người Mĩ gốc Phi, văn chương người Mĩ gốc Á, và thậm chí cả văn chương bằng tiếng thổ dân đã trở thành những biểu tượng của sức sống, tạo thành những khu vực văn chương năng động giải trung tâm thế giới Âu Mĩ, đồng thời tái cấu trúc một lãnh thổ văn chương mới, trong đó quá trình giải trung tâm luôn luôn diễn ra đồng thời với quá trình kiến tạo một thế giới đa trung tâm. Ứng với phạm vi một lĩnh vực văn chương của một thời kì, quá trình giải trung tâm thường cụ thể hóa bằng quá trình giải quy phạm và giải hủy những cái lỗi thời.

Dòng ngầm văn chương và nghệ thuật trong bối cảnh Việt Nam đương đại đã biểu hiện như một xu thế mạnh mẽ, đặc biệt từ điểm khởi đầu của thiên niên kỉ mới. Sự xuất hiện của những cặp khái niệm ngoại vi/ trung tâm, chính thống/phi chính thống, phụ lưu/chính lưu, v.v. cho thấy nỗ lực mô hình hóa những không gian văn chương đang xung đột (thấy được và ngầm ẩn) và phân chia ‘quyền lực’, những cuộc tấn công và chống giữ, những tranh đấu (tương như) khó hòa giải... khi tính thống nhất của ý thức hệ bị/được phá hủy.

---

<sup>2</sup> Xin xem thêm chú giải của Nguyễn Hưng Quốc về khái niệm counter-counter (đối văn hóa). Giải lãnh thổ hóa trong văn học Việt Nam – Tienve.org

Nhưng ở Việt Nam đương đại, bối cảnh nào tương thích cho sự trỗi dậy của những cái bên lề? Theo quan sát của tôi, chính là sự khủng hoảng của không khí sáng tạo vì mất diễn đàn.

## II. Mất Diễn Đàn – Khủng hoảng không khí sáng tạo thời Hậu Đổi Mới

1. Con hưng phấn của thời Đổi Mới nhanh chóng biến thành nỗi hụt hẫng vì sự thất bại của chính sách, với đại hội Đảng VII năm 1991. Một bối cảnh chính trị quốc tế cũng có thể tính đến: bức tường Berlin mùa thu 1989, sự tan rã của Liên Xô và Đông Âu, sự cắt giảm viện trợ của Liên Xô và Đông Âu với Việt Nam cuối những năm 1980 đầu 1990, những chống đối chính trị mạnh mẽ sau chấn thương Thiên An Môn tại Trung Hoa v.v. Tại Việt Nam, Đỗ Mười được bầu làm làm Tổng bí thư, đánh dấu sự khôi phục quyền lực của Đảng với tư tưởng bảo thủ về văn nghệ, bằng cách ‘tái chế’ định nghĩa của Nguyễn Văn Linh về Đổi Mới: “*Văn học ta chỉ có thể Đổi Mới đúng hướng trong sự nghiệp đổi mới của nhân dân ta theo hướng xã hội chủ nghĩa, dưới sự lãnh đạo của đảng.*” (Đỗ Mười - *Báo Chí Văn Nghệ Trong Sự Nghiệp Đổi Mới* - Nhà Xuất Bản Sự Thật, Hà Nội, 1989). Tinh thần của Đổi Mới đã bị bóp méo, hay là vo tròn lại.

Khái niệm Hậu Đổi Mới (Post – Doi Moi hay Post – Renovation), dù rất khó xác định rõ rệt về thời điểm, bắt đầu được sử dụng. Phạm Thị Hoài thuộc vào một trong những người đầu tiên sử dụng trong bài viết *Nhà văn thời Hậu Đổi Mới* (Talawas 10.2.2004), vừa như khái niệm phân kỳ chính trị chỉ sự tha hóa của khái niệm ‘Đổi Mới’ vừa chỉ giai đoạn sau cao trào đổi mới của văn nghệ, được tính từ khoảng giữa những năm 1990. Đoàn Cẩm Thi trong bài *Có một dòng văn học khác*<sup>3</sup> cũng nói đến vai trò của internet trong việc tạo ra một lứa nhà văn khác Nguyễn Huy Thiệp, Dương Thu Hương. Những nhà phê bình như Phạm Xuân Nguyên, Lại Nguyên Ân cũng đề cập rải rác về sự lạc hậu của khái niệm ‘Đổi Mới’. Trong sinh hoạt nghệ thuật quốc tế, từ DoiMoi thường được giữ nguyên, chứng tỏ vai trò quan trọng của tính lịch sử và màu sắc địa phương trong đó, cũng như những từ Perestroika ở Nga. Tháng 7/ 2008, Bảo

<sup>3</sup> Đoàn Cẩm Thi – Có một dòng văn học khác – Talawas.org

tàng nghệ thuật Singapore đã tổ chức một chương trình triển lãm và thảo luận quan trọng *Mỹ thuật Việt Nam thời Post-DoiMoi*, được tính từ những năm 90.

Mất Diễn Đàn Chính Thống – đó là thay đổi quan trọng của bối cảnh Hậu Đổi Mới. Ở giai đoạn Đổi Mới, các nhà văn và các trí thức (một lần nữa) khi đòi quyền tự do cho nghệ thuật, bắt đầu từ Nguyễn Minh Châu, Nguyên Ngọc vẫn còn niềm tin vào nhà nước và trông đợi ở tờ Văn Nghệ như một diễn đàn chính thức. Tờ Văn Nghệ của giai đoạn 1987 -1988, khi Nguyên Ngọc là tổng thư kí, thể hiện rõ sự chuyển hóa từ vai trò cơ quan ngôn luận của chính phủ thời chiến thành một diễn đàn quan trọng cho các nhà văn và trí thức, với các cuộc tranh luận và những thể nghiệm văn chương nghệ thuật, nay đã như kẻ nghỉ mất sức. Vai trò của các nghệ sĩ cấp tiến và trí thức không được trọng dụng hay ít cơ hội được thể hiện, mối quan hệ trực tiếp với lãnh đạo do đó cũng bị/được nói lỏng. Họ càng không thể chờ đợi vào một sự hồi sinh tờ báo để có một diễn đàn cho mình, nhất là người trẻ. Tờ Văn Nghệ với một bộ phận người trẻ trở thành hình ảnh bảo thủ của một ý hệ lỗi thời và sự hèn nhát của một lớp nhà văn bại trận. Chiếc bánh vẽ của nhà nước về đổi mới và tự do bị hoài nghi, bài phát biểu của Nguyễn Khoa Điềm không mang hiệu ứng Nguyễn Văn Linh, nghĩa là không thể mơ mộng về một đợt sóng đổi mới lần hai.<sup>4</sup>

Nếu coi văn hóa, văn học như một sân chơi – như đã nói – thì diễn đàn chính là một hình ảnh cụ thể, vật chất của sân chơi đó. Những quy tắc của diễn đàn chính thống đã trở nên không vừa với nhu cầu sáng tạo và thay đổi, những quy tắc được thiết lập bởi quyền lực đặc quyền của ý thức hệ bảo thủ. Nhu cầu ‘phản kháng’, ‘chống đối’ ‘đòi thay đổi’ bắt đầu chính từ nhu cầu hình thành những quy tắc mới, mà sự phản kháng này không phải đến từ trên trời, mà đến từ chính những nhà văn trong hệ thống như Nguyễn Minh Châu giai đoạn trước đó, và không hiếm những nhà văn tiên phong dù vẫn nằm trong Hội nhà văn sau này, dù thái độ và cách thức thể hiện là khác nhau.

2. Để hiểu được bối cảnh ra đời của Mở Miệng cùng các trào lưu văn chương có tính phản kháng trước đó như phong trào Nhân Văn Giai Phẩm ở miền Bắc

---

<sup>4</sup> Xin xem : Talawas phỏng vấn nhà phê bình Phạm Xuân Nguyên: Nghệ sao nói vậy - talawas.org

xã hội chủ nghĩa những năm 1950 nhất thiết phải thấy được quan hệ của văn chương với chế độ chính trị, khái niệm chính trị được dùng theo nghĩa hẹp, nghĩa là trong quan hệ với quyền lực của nhà nước ở Việt Nam. Bởi sự liên tục của các chế độ duy trì quyền lực trên cơ sở một ý thức hệ đơn nhất, nên cái gọi là ‘văn học phản kháng’ ở Việt Nam thường được đồng nhất là phản kháng chế độ. Ở đây, tôi chỉ muốn đặt câu hỏi có hay không cái gọi là ‘văn học phản kháng’ ở Việt Nam dưới chế độ cộng sản? Theo tôi nghĩ, không nên đặt ra cái gọi là văn học phản kháng, mà có thể tìm sự phản kháng trong văn học. Ở đây, sự phản kháng trở thành một phẩm chất chứ không phải là một mục tiêu.

Dưới ý thức hệ vô sản, di sản văn chương có tính chất phản kháng trong ca dao, hò chèo dân gian, thơ Hồ Xuân Hương được/bị *coi là* cuộc nổi loạn chống chế độ phong kiến. Rồi văn học chống đế quốc. Văn học chống thực dân. Văn học chống địa chủ. Tất cả những cái ‘chống’ này đều là ‘phe ta’ chống lại ‘phe địch’, ‘phe nó’. Văn học kháng chiến có thể tố cáo tội ác của giặc, của ‘phe nó’ nhưng không được ‘phản chiến’. Sau Đổi Mới, tác phẩm của những nhà văn tỏ thái độ không theo chỉ thị và đường lối, như Dương Thu Hương, bị dán một cái nhãn khác: văn nghệ chống Đảng, chống chế độ cộng sản. Văn học sau Đổi Mới được ‘những người ở bên ngoài’ coi như là ‘văn học phản kháng’ hay ‘Nhân Văn 2’. Đó rõ ràng là một cách nói bị áp chế bởi quan niệm chính trị. Nó dường như chỉ đảo ngược cái đích hướng tới của mũi tên. Ở cả hai trường hợp, tính chất văn học đều không được đặt lên hàng đầu. Chúng là một thứ công cụ của tuyên truyền, về bản chất không có gì khác biệt.

Làm một so sánh, sẽ thấy nỗ lực của thế hệ Đổi Mới vẫn là nỗ lực của những kẻ được tiếp hưng phấn và sức mạnh ảo tưởng về việc đấu tranh cho những nói lỏng thể chế để ‘nói sự thật’. Cao trào thời Đổi Mới bộc lộ tương đối rõ hai hướng đi: giai đoạn nỗ lực ‘nói sự thật’ với Dương Thu Hương, Nguyễn Huy Thiệp, và nỗ lực cách tân lối viết, chẳng hạn Nguyễn Quang Thiều, Nguyễn Bình Phương, Phan Huyền Thư trong thơ. Xu hướng canh tân lối viết về mặt nào đó là kết quả của sự giao lưu văn hóa, đồng thời cũng ngầm xác lập tâm thế ‘phi chính trị’, gạt ra ngoài nỗ lực ám ảnh về từ ‘chính trị’ với nghĩa chống

đổi nặng nề của văn nghệ sĩ. Họ có xu hướng tìm sự an lòng trong không khí ‘bình thường hóa’ để ‘làm nghệ thuật’ hơn là nỗ lực nói to và đòi hỏi. Nhưng không khó thấy rằng việc chính quyền tạo ảo giác cho văn nghệ sĩ về việc ‘làm nghệ thuật một cách bình thường’ ‘làm gì thì làm miễn không động đến chính trị’ là một chiếc bánh vẽ của quyền lực.

[Trong một cuộc nói chuyện gần đây khi ra mắt cuốn sách *Phê bình mỹ thuật Việt Nam thế kỉ XX*, nhà phê bình Nguyễn Quân được hỏi về việc có thể lý giải tại sao không có một trào lưu đấu tranh trực diện và mãnh liệt trong nghệ thuật đương đại Việt Nam như xu hướng *political art* ở Trung Quốc. Câu trả lời của ông nhấn mạnh vào sự thay đổi về hoàn cảnh và quan niệm, đại ý, trong mỹ thuật kháng chiến, chính trị - theo nghĩa sống và phục vụ cách mạng - là một chủ đề hưng phấn, còn sau Đổi Mới, họa sĩ “được làm nghệ thuật một cách bình thường” và đó là lý do họ say sưa với các đề tài có tính chất duy mỹ như “chim, hoa, cá, gái”. Câu trả lời, tôi nghĩ, thông minh, dễ hiểu mà chưa thỏa đáng. Có phải “được trở lại với đời thường” là sự giải phóng quá lớn khiến cho các nghệ sĩ say sưa với nó, hay sự nhận thức không sâu sắc về bối cảnh sống, cả hiện tại và quá khứ, khiến họ không có nhu cầu phản ứng? Hay bản tính hiền lành, hay tại bởi chúng ta có một “cuộc kháng chiến thần thánh” chứ không phải một chấn thương lớn như Cách mạng văn hóa và Thiên An Môn ở Trung Hoa? Trong cụm từ “làm nghệ thuật một cách bình thường”, khái quát với các hiện tượng văn chương và nghệ thuật đương như chứa một cái bẫy của nguy hiểm và đầy tính thỏa hiệp, ‘lãng mạn hóa’. Trong một xã hội mà chính quyền vẫn đòi hỏi nghệ thuật phải thống nhất bởi một ý thức hệ đơn nhất là chủ nghĩa Marx, thì mức độ tự do theo đuổi một thứ ‘nghệ thuật vị nghệ thuật’ là đến đâu, khi những xu hướng làm nghệ thuật ‘một cách bình thường’ trên thế giới đã bao hàm cả sự tự do về quan niệm? Ngay cả ở Trung Quốc, các nghiên cứu về mỹ thuật và văn chương được phổ biến rộng rãi cũng cho thấy, để đổi lấy vị trí có thể thu hút mọi quan tâm quốc tế, họ đã luôn chấp nhận trả giá. Những cuộc triển lãm bị đóng cửa, những bắt bớ... không phải là điều hiếm hoi và không khó để đọc các tài liệu này trên mạng internet. Điều khác biệt nữa là, trong khi những phản ứng của văn chương nghệ thuật Việt Nam phải chịu phạt

luôn lách, thì Trung Quốc, về mặt nào đó, chính quyền cũng nhận thấy nghệ thuật trở thành một món hời để tiếp thị họ ra thế giới và thu hút mỗi quan tâm của bên ngoài, mặt khác họ vẫn tiếp tục đàn áp các nghệ sĩ có tinh thần phản kháng. Cường độ mạnh mẽ của phản kháng và dường như được hậu thuẫn mạnh mẽ bởi tính tiêu dùng và xã hội thương mại đã khiến nghệ thuật đương đại Trung Quốc nhanh chóng thành thương hiệu, thành điểm hấp dẫn nóng hổi trên thị trường nghệ thuật toàn cầu. Ở Việt Nam, tình hình cũng tương tự, nhưng sau đó, nó thường bị chìm vào quên lãng. Những sự kiện bị cấm đoán không trở thành một cú hích của phản ứng và các nghệ sĩ dường như không thật sự có nhu cầu tập hợp và đòi tự do. Hàng loạt các sự kiện văn hóa, đặc biệt trong các thực hành nghệ thuật đương đại, chỉ lấy ví dụ như triển lãm của Trương Tân, triển lãm ảnh khỏa thân của Kim Hoàng bị cấm thì, hoặc là rơi vào im lặng, hoặc là từ đó trở thành một điều kiện ngầm cho sự thương thỏa, khiến cho những thực hành nghệ thuật cách tân hiện nay có cảm giác đang trở nên nửa vơi.]

Bối cảnh ‘không có vua’ dẫn đến khủng hoảng. Liệu có thể cố thủ niềm tin để đeo đuổi một thứ văn chương thuần túy, một thứ tự do xa lạ với bối cảnh vẫn cấm đầy những biển cấm? Như một tất yếu, một nhu cầu khác về cách tân văn chương và nhận thức mới về chính trị sẽ là một vấn đề quan trọng của thế hệ các nhà văn, nhà thơ sinh vào cuối những năm 1970 và những năm 1980 của Việt Nam đương đại.<sup>5</sup> Họ, sinh ra trong bối cảnh hậu chiến, vừa muốn chối bỏ vừa khó chối bỏ quá khứ, vừa muốn độc lập và thoát ra khỏi ý thức hệ bao trùm xã hội vừa biết cái gông xiềng nặng nề của nó.

Bối cảnh hậu đổi mới bao trùm một không khí hoài nghi và sẵn sàng phá phách. Chẳng hạn, đi xa hơn Nguyễn Huy Thiệp trong việc hư cấu lịch sử, Trần Vũ, dù với một thứ ngôn ngữ vì cầu kì đè nén ẩn dụ thành ra nhiều khi hơi làm dáng, đã thể hiện một nỗi hư vô lịch sử rõ rệt hơn. Việc Nguyễn Huy Thiệp nhét cút vào miệng kẻ sĩ Bắc Hà để hạ bệ thân tượng hoàn toàn khác việc Mở Miệng đưa chuyện cút đáí ra nói công khai như những kẻ mua vui nhàn rỗi cho

---

<sup>5</sup>Liên quan tới câu chuyện này, bài viết *Nhà văn sau chiến tranh và ông vua cõi truông*, Phan Nhiên Hạo, [www.talawas.org](http://www.talawas.org) đặt ra nhiều suy nghĩ về mối quan hệ giữa văn chương và chính trị đáng chú ý.

quần chúng bằng thơ tiểu lâm. Nguyễn kết thúc thời kì anh hùng bằng việc trộn lẫn hư cấu và lịch sử, nhưng vẫn kì vọng vào sự thay đổi và ‘quyền được nói sự thật’, và cuộc chiến đấu của Nguyễn vẫn là cuộc chiến đấu với một ý thức hệ bao trùm. Các nhà thơ ‘phản kháng’ trong bối cảnh hậu đổi mới như Nguyễn Quốc Chánh, Trần Tiến Dũng, Phan Bá Thọ, Mở Miệng, hay nhiều nhà thơ khác xuất bản trên Tiền Vệ hay Damau, thể hiện sự phản kháng bằng nhận thức rộng rãi hơn về bối cảnh. Họ văng tục và nói về cứt đá nhưng muốn lật đổ hơn là xây dựng. Họ không thể gây hấn chỉ bằng cách nỗ lực nói sự thật, vì niềm tin vào sự thật cũng không còn.

Một nỗi hoang mang có thể gây nản lòng. Nhưng hàng loạt các vấn đề văn học và xã hội thì vẫn còn đó: vấn đề quá khứ (chiến tranh, thơ cách mạng, Nhân Văn Giai Phẩm, thơ miền Nam), vấn đề của hiện tại (mở cửa, tiếp tục đổi mới lối viết, tiếp nhận phương Tây, tự do ngôn luận, tự do báo chí), vấn đề của tương lai văn học Việt Nam... Thái độ của nghệ sĩ và trí thức trẻ với bối cảnh trở thành một điều kiện của sáng tạo: chịu đựng (ăn bám lịch sử, viết theo quán tính, tìm không ra đường) để hoài niệm về thời vàng son hay u ám nhận thức bị kịch của ‘thế hệ hẫng’ (từ dùng của Inrasara), thế hệ mất mát? Trong mối quan hệ của văn chương và thể chế, nếu thể chế ở thời thịnh, được lòng người, nhu cầu chống đối thường ít khi được đặt ra như một yếu tố trội. Nhưng giai đoạn khủng hoảng, phẩm tính phản kháng vốn tiềm tàng trong lòng các xã hội chuyên chế sẽ trỗi dậy. Đây là giai đoạn thích hợp cho nổi loạn, cho phá phách, cho thái độ vô trật tự, phi chính phủ. Chính tại đây, sự mất niềm tin vào bối cảnh, chán ngấy cái trung tâm, cái chính thống, cùng với nó là sự tan rã của ý thức hệ nền tảng, diễn đàn chính thống, sự ồ ạt du nhập của những tư tưởng mới và sự khơi nguồn những sáng tạo và phẩm tính phản kháng của các thế hệ đi trước,... đã tạo một không khí giao tranh hỗn độn thích hợp cho những cuộc cách mạng: một không khí vừa rời rã vừa dễ nổi loạn, vừa thiếu liên kết vừa dễ tập hợp nhóm, vừa phi trung tâm vừa có những điểm để thiết lập một trung tâm mới.

3. Tuy nhiên, tính chất phản kháng của văn học khác với sự tồn tại của các nhóm phản kháng, mà sự so sánh Mở Miệng và Nhân Văn Giai Phẩm (NV-GP)



sẽ là cần thiết để thấy sự khác biệt trong chủ trương, đường lối và ý hướng thơ ca.

NV-GP là phản ứng CHỐNG sự áp chế của bộ máy quản lý văn nghệ - mà quyền lực có thể tập trung trong tay một số người - với chính sách văn nghệ độc đoán, được kích thích từ những phong trào dân chủ trên thế giới cùng khoảng thời gian như *Trăm hoa đua nở trên đất trời Bắc* quy tụ một số cá nhân nhà thơ tiên phong là Lê Đạt, Trần Dần, Hoàng Cầm, Văn Cao... cùng những nhà hoạt động dân chủ như Nguyễn Hữu Đang. NV-GP trước hết là một phong trào dân chủ - chứ không phải một nhóm văn hóa có đường hướng thống nhất (subculture) – với mục đích chống Tố Hữu và sự tôn vinh tập Việt Bắc với ‘chính sách’ đại chúng hóa thơ ca. Nỗ lực đòi dân chủ thông qua hình thức xuất bản báo chí của họ là một nỗ lực công khai, với khát vọng cách mạng và tin tưởng vào hai chữ ‘cách mạng’ một cách nhiệt thành. Mở Miệng cũng bắt đầu bằng một phản ứng CHỐNG một thứ quyền lực ‘vô hình’ trong sự thiết lập sân chơi thơ trẻ của các sĩ phu Bắc Hà, và họ tạo thành một nhóm chơi [trò] thơ, với sự thống nhất về bản sắc, ý hướng, dù thực hành cá nhân mỗi người lại khác nhau. Phản ứng của những người tin tưởng vào Cách Mạng của quá khứ cũng hoàn toàn khác với phản ứng có tính chất phá bỏ, giễu nhại, thiếu nghiêm trang của Mở Miệng. Nếu các nhà thơ NV- GP “được cái hoạn nạn” (chữ dùng Trần Dần) để tự tìm kiếm một đường hướng cách tân thi ca, thì các nhà thơ Mở Miệng, cùng với ý hướng CHỐNG là ý hướng KHÁC BIỆT. Các nhà thơ NV-GP chủ yếu đòi một thứ dân chủ gọi tên được, chống lại dàn đồng ca thơ Cách Mạng – còn ý hướng cách tân thơ của các cá nhân lúc đó chưa rõ ràng – thì các nhà thơ Mở Miệng trong thời buổi hội nhập/du nhập cách tân, có không gian cách tân chống lại cả những cách tân đã lão hóa, những nỗ lực làm mới bằng tuyên ngôn ‘không làm thơ’ và đòi dân chủ trong ngôn ngữ. Một bên là Phong Trào, một bên là sự kiến tạo Bản Sắc Nhóm, nhằm chiếm chỗ không gian chơi và phá hủy các quy tắc đã được xác lập và thành thiết chế. NV-GP là nỗ lực của những kẻ ở trong, Mở Miệng là sự tự tạo sân chơi của những kẻ tự chọn vị trí bên lề. Số phận của NV-GP và Mở Miệng do đó cũng hoàn toàn khác biệt: NV-GP không thực hiện được cuộc đổi ngôi thơ ca, và vì ở bên trong, họ bị kết

án ‘phá hoại hiện hành’, bị tranh trùg với lý do ‘chống phần tử phản động’ – cuộc thanh trùg gây sợ hãi và chặn ngang các nỗ lực sau đó, với con dấu ‘phản động’ ám ảnh được khắc trên trán những kẻ ‘chệch đường lối’ – và họ phải sống trong những điếm mù của lịch sử đến tận bây giờ, ngay cả khi Lê Đạt, Trần Dần đã nhận giải thưởng Nhà nước và hồ sơ về họ đã được làm sáng tỏ ít nhiều; trong khi đó, Mở Miệng đã gây ra một hiệu ứng thơ vĩa hè lan rộng, và vì là-kẻ-ngoài-lè ngay từ ban đầu, họ tỏ ra không sợ cả từ ‘phản động’, họ thả sức đi theo tiếng gọi của những hỗn loạn, vô chính phủ và họ giữ chặt lấy vị trí bên lề đó để tồn tại.

Một đặc điếm khác làm nên sự hình thành Mở Miệng như một nhóm văn hóa chứ không phải một phong trào là điếm kiện địa-văn hóa. Nảy nở từ trong lòng đô thị Sài Gòn, Mở Miệng thừa hưởng những phẩm tính sáng tạo của di sản văn học miền Nam thời tạm chiếm. Mở Miệng ra đời trước hết là một nhóm văn chương, với những kẻ đeo đuổi văn chương, mang ý hướng cách tân nghệ thuật chứ không phải một nhóm chính trị có mục đích chống chính sách, vì chính sách không còn can hệ tới thể hệ của họ. Mở Miệng ra đời trước hết để phản thơ chứ không phải để phản kháng. Trong cùng khoảng thời gian những năm 1950, nếu ở miền Bắc xã hội chủ nghĩa, Nhân Văn - Giai Phẩm là nỗ lực thất bại chống lại sự độc tài của lãnh đạo và đòi nghệ thuật được là nghệ thuật, thì nhóm Sáng Tạo ở Sài Gòn là cuộc nổi loạn mang tính khai phá về thi pháp. Mở Miệng, sinh ra trong bối cảnh ‘thống nhất đất nước’ đã tiếp thu cả hai nguồn nổi loạn ấy, để bị/được gánh vác thêm vai trò của ‘những kẻ phản đảng’ bên cạnh ý hướng văn chương. Mở Miệng không phải là một nhóm văn chương đặc chủng Sài Gòn, đặc đô thị Sài Gòn. Bản thân các thành viên của Mở Miệng cũng đến từ các vùng khác, Bùi Chát, vốn gốc Thái Bình, Lý Đợi, Quảng Nam. Nhìn lại, Mai Thảo, Doãn Quốc Sỹ, Thanh Tâm Tuyền... cũng từ phía Bắc vào. Mở Miệng mang dòng máu của những kẻ di cư, những kẻ mang trong mình cả Nam – Bắc, cũng như nhóm Sáng Tạo trước đó là tập hợp của những kẻ di chuyển từ Bắc vào Nam. [Trong ngôn ngữ của miền Bắc, cụm từ “vào Nam” vừa hàm ý sự tha phương cầu thực, vừa hàm ý một khát vọng đổi đời, đặc biệt ở những thanh niên mới lớn, muốn thoát khỏi sự tù túng của không

gian làng xã, trong khi không có nhiều cơ hội cạnh tranh ở Hà Nội vốn được coi là ‘khó sống’ trong khi ở miền Nam (một cách chung chung, mênh mông) lại được xem là ‘Dễ sống’]. Sài Gòn không chỉ là một không gian mà còn là một thái độ sống. Trong không gian Sài Gòn, Mở Miệng là cái thai hoang của cuộc giao phối tập thể giữa bối cảnh xã hội, truyền thống sáng tạo và truyền thống phản kháng, và vì cuộc giao phối hỗn độn đó, nó bị đẩy vào tình trạng vô thừa nhận.

Nhu cầu ‘cách tân’ như một lẽ sống còn của nghệ thuật mới là lí do tồn tại thực sự của Mở Miệng – một nhóm văn chương – nhưng nhu cầu ‘cách mạng’ lại trở thành điều kiện để họ thực hiện cái lẽ sống còn đó, dù không ai trong nhóm Mở Miệng, cũng như hầu hết các nhóm văn chương, tuyên bố hay thừa nhận về nhu cầu này. Chính sự biến đổi từ nhu cầu cách tân sang hay là song song với cách mạng này tiết lộ một đặc tính của văn chương nghệ thuật trong mối quan hệ với bối cảnh: ý hướng cách tân văn chương không thể thực hiện nếu không kết hợp với sự ‘đấu tranh’, với những tiếng nói đòi quyền lực, hay đòi xác lập một bản đồ văn chương mới, đặc biệt trong những xã hội không dành chỗ cho những khác biệt, những dị chủng. Đây cũng là tiền đề tiền đề cho một sự thay đổi nhận thức về tính tiên phong của văn chương giai đoạn này: mọi cách tân văn chương, ở những giai đoạn khủng hoảng niềm tin và những trông đợi vào thể chế, thường đến cùng với những tham vọng lật đổ ý thức hệ.

Tính chất chính trị trong tinh thần đấu tranh với quyền lực thống trị là đặc điểm chung của họ, nhưng sự khác biệt về vị trí kẻ ở trong và kẻ bên lề dẫn đến sự khác biệt về bản chất ý nghĩa của từ ‘chính trị’. Sự khác biệt này được quy định bởi các mối quan hệ quyền lực hoàn toàn khác nhau: NV-GP là quan hệ với một thể chế hữu hình, Mở Miệng xác lập quan hệ với những thiết chế vô hình [dù được các nhà thơ Mở Miệng gọi tên là ‘sĩ phu Bắc Hà’ hay một cách gọi ‘họ’ chung chung], trong sự tan rã của ý thức hệ thống nhất của thể chế. Phân biệt này, tôi nghĩ, sẽ làm rõ hơn đường phân giới của những sắc thái chính trị khác biệt trong các phong trào văn chương và các thực hành nghệ thuật. Ở đây, không gian văn hóa đã thành không gian đấu trường của những

quyền lực văn hóa, với khát vọng chính đáng của sự thay thế, chuyển động. Khía cạnh chính trị của văn hóa mang sắc thái mở rộng theo ý nghĩa này.

Xin được chú giải thêm, trong nghiên cứu văn hóa, thuật ngữ ‘chính trị’ (‘politics’) có một phạm vi ứng dụng rộng rãi: nó ám chỉ sự phân bố và hoạt động của quyền lực, không được /bị giới hạn với chính trị của Đảng, cũng không phải chỉ được xem xét về sự hoạt động của quyền lực bởi chính quyền. Các khía cạnh cấu thành nên quyền lực, các cách thức quyền lực hoạt động, cơ chế mà thông qua đó quyền lực được phân bố, phát tán trong xã hội rất đa dạng, phong phú, đồng thời luôn có các khía cạnh cụ thể, các hoàn cảnh cụ thể. Quan niệm phổ biến ở Việt Nam thường đồng nhất chính trị với tính chất đối kháng, thậm chí là sự đối kháng giữa các cá nhân (thường là yếu đuối, nổi loạn, kẻ mất) với cơ chế (không cụ thể, lớn mạnh, bề thế). Nhìn như thế, cuộc đối kháng này thường là vô vọng. Những cuộc liều thân của văn nghệ vào những thành trì chính trị - hiểu theo nghĩa quyền lực nhà nước và thể chế - không bao giờ cân sức. Tuy nhiên, một quan niệm rộng rãi về tính chính trị như là sự xác lập vị thế của các cá nhân với nhau trong một bối cảnh cụ thể, và cùng với nó là thức nhận về bản chất chính trị của văn hóa như phân tích ở trên sẽ đưa đến nhận thức khác về sức mạnh chính trị của văn học. Bởi hướng tới việc xác lập quyền bình đẳng, sức mạnh chính trị của văn học không bao giờ có thể thực hiện trọn vẹn với những kẻ ở bên trong bất cứ một thể chế nào, những kẻ bị ràng buộc bởi những quy tắc của thể chế, của thiết chế. Sức mạnh trời dậy của cái bên lề, như sức mạnh của bóng tối, thiết nghĩ, chính là sức mạnh của những kẻ đã hiểu được vị thế ngoài lề của mình, và bám riết lấy nó để tồn tại và chứng minh sự tồn tại đó.

Khế Iêm trong lời mở đầu tuyển tập *Tân hình thức* nhận định: “*Một chu kì văn học thường kéo dài 10 năm, dấu hiệu suy tàn của nó đòi hỏi một sự khởi động mới. Những đỉnh cao của văn học đổi mới, thơ sau đổi mới đã già. Mỗi thế hệ có một nền văn học để nói lên tâm tư tình cảm của họ. Không một thế hệ nào muốn một thế hệ khác làm giùm cho mình một nền văn học.*” [13, tr xxxi]. Cuộc khủng hoảng thơ ca đã được nói đi nói lại nhiều lần, nhưng hóa ra cuộc khủng hoảng về đường hướng của nó không hẳn đến từ việc thiếu tài năng,

thiếu ý thức sáng tạo, thiếu tư tưởng, sự áp đảo của xã hội tiêu thụ mà chính là thiếu không khí sáng tạo và sân chơi văn chương biến thành đấu trường của những quyền lực văn hóa. Khủng hoảng, không phải là không tìm được giá trị, mà là sự tan rã của những cách định giá cũ, và sự đối lập giữa bảo thủ và cấp tiến càng lúc càng gay gắt nhưng lại được bọc trong không khí bình an, dĩ hòa vi quý rất đáng ngờ. Tuy nhiên, như mọi giai đoạn khủng hoảng trong lịch sử, nó lại là chất xúc tác cho các phản ứng hóa học để tạo những giá trị mới. Chính trong khủng hoảng mà quá trình hình thành dòng ngầm diễn ra mạnh mẽ cả trong văn học, nghệ thuật thị giác, điện ảnh và âm nhạc độc lập. Chính thời khắc khủng hoảng luôn là thời khắc có tính quyết định: hủy bỏ cái cũ, thiết lập cái mới, với nhu cầu của một thế hệ khác.

### **III. Tôi khác, vậy tôi phải tồn tại**

1. Dù sự phân biệt cái bên lề và trung tâm là có thực, chứ không phải bức tường dựng lên do mặc cảm giả tạo, một cách nói rành mạch mang tính chất định danh trung tâm là gì, bên lề là gì vẫn mơ hồ. Sự lấn dần vào trung tâm của các nhóm thiểu số dường như đồng thời lại đẩy cái ‘trung tâm’ nào đó xa hơn, làm cho nó vô hình hơn, như đường chân trời luôn ở phía trước ta vậy. Theo cách của Derrida, có thể nhận biết trung tâm bằng các cặp đôi, trong đó, trung tâm là những gì quen thuộc với chúng ta, những thứ được hưởng đặc lợi trong các cặp đôi đó, có thể liệt kê bất tận như Da trắng/Da màu, Nam/Nữ, Phương Tây/Phương Đông... Trong bối cảnh Việt Nam, những mối quan tâm về chủng tộc, màu da không được đặt ra như ở các nước đa chủng, mà đáng để tâm hơn là các vấn đề về giới, cộng đồng thiểu số và người Kinh, và nhất là cặp đôi chính thống/phi chính thống. Thậm chí, cặp khái niệm trung tâm/lề trong văn chương nghệ thuật ít được dùng theo nghĩa rộng của nó mà cơ hồ bị ‘chèn ép’ bởi cặp đối lập chính thống/phi chính thống, theo đó, chính thống là cái mang đặc quyền mà các thực hành nghệ thuật đang nỗ lực giải bỏ. Như đường phân giới trong sương mù, Lề và Trung tâm được định nghĩa bằng cặp quan hệ này phân lập rõ rệt nhưng giả tạo. Nó mang nặng ‘địa phương tính’, vừa bó hẹp vừa đầy thiên kiến và ám ảnh chính trị mang đặc thù Việt Nam. Tôi đã muốn xóa bỏ thiên kiến này bằng cách loại nó ra khỏi trường từ vựng của mình, [chỉ]

dùng cặp quan hệ dòng chính/dòng ngầm vì nó mang tính chất quốc tế rõ nét, cả ở phạm vi địa lý cả trong các lĩnh vực rộng rãi của nghệ thuật, tuy nhiên, cặp chính thống/phi chính thống lại có vẻ mô tả chính xác hơn cả đặc trưng ‘lãnh thổ’ và cả đặc trưng tinh thần của xã hội Việt Nam trong sự hỗn loạn của phân hóa nhiều năm qua. Theo nghĩa đó, Chính Thống – nếu dịch tương đương tiếng Anh là official sẽ làm mất nghĩa của nó - không phải được hiểu một cách thuần túy là những gì quen thuộc, được thừa nhận rộng rãi, nổi lên bề mặt... mà còn có một nghĩa là thống nhất, dưới sự lãnh đạo của Đảng. Hằn sâu trong tâm thức người viết theo lẽ lối ở Việt Nam một nỗi sợ phi chính thống, nỗi sợ không đúng đường lối, nỗi sợ bị đẩy ra Ngoài Lề. Cái Ngoài Lề, cái Phi Chính Thống mang nghĩa “kẻ phản đảng, kẻ ngoài lề, kẻ có tư tưởng khác”, chính là Cái Khác. Và bởi sự thống nhất trong một xã hội không chấp nhận đa nguyên về ý thức hệ và tư tưởng, Cái Khác là cái cần loại trừ, bị chèn ép. Chính từ đây, như một quy luật, nó phải tìm cách tồn tại. Và chiến lược của nó, để không bị đồng nhất hay tan biến vào cái chung, cũng không bị trấn áp và tiêu diệt, nó phải ngoại vi hóa, phải đứng bên lề. Đó chính là mối quan hệ hai chiều của xu hướng vận động này.

Trong văn chương, chính thống, một cách hữu hình, là những gì đã trở nên mặc nhiên được công nhận chính danh trong mấy chục năm qua: Hội Nhà Văn<sup>6</sup>, báo Văn Nghệ, nhà xuất bản Nhà nước. Chính thống trong nhiều năm là nói theo ý thức hệ chính thống. Nó trở nên già cỗi và trở thành lực cản khi ngay cả trong những bút phá, như Nguyễn Huy Thiệp, Bảo Ninh, Phạm Thị Hoài... vẫn phải xoay trở trong những định nghĩa và định nghĩa lại về các quan niệm đã chính thống hóa, dù quá trình định nghĩa lại luôn là một nhu cầu tự thân của vận động lịch sử, một hiện tượng rộng lớn, phổ biến. Tập truyện ngắn gần đây của Bảo Ninh với nhan đề *Chuyện xưa, kết đi được chưa?* (NXB Văn học, 2009) có thể đọc như một nỗi bức bối day dứt với chính sự ám ảnh dai dẳng mà như vô vọng của nỗ lực xóa bỏ quá khứ, xóa bỏ việc định nghĩa lại quá khứ, cái quá khứ đã thành lực cản khủng khiếp.

---

<sup>6</sup> Đến nỗi tồn tại một quan niệm phổ biến rằng, không nên lạm dụng danh xưng nhà văn, nhất là với các nhà văn trẻ để tránh gây ảo tưởng cho họ. Nhà văn, ít nhất đã được vào hội nhà văn.

2. Quan hệ lề/trung tâm trong lĩnh vực văn chương ở Việt Nam, cũng thường được cụ thể hóa ở một cặp đôi khác là cặp Hà Nội – Sài Gòn (không phải thành phố Hồ Chí Minh theo tên trên bản đồ địa lý, một cái tên mới, một cái tên muốn xóa sạch cả lịch sử và quá khứ của những yêu mến lẫn đau thương vào danh từ của người chiến thắng của một giai đoạn lịch sử ), vừa phân lập về không gian vừa khác biệt về tính chất, theo đó đặc quyền thuộc về Hà Nội. Sài Gòn được/bị coi như cái ngoài lề, nhưng cũng là không gian của chống đối, của từ chối, của sáng tạo, của nỗ lực cách tân, còn Hà Nội, không chỉ bởi các đặc điểm địa – văn hóa, được/bị coi như một không gian tĩnh lặng, nghiêm trọng, đạo mạo, nơi các nhà thơ thường ít có khả năng phá phách/cách. Sài Gòn, một trung tâm văn hóa năng động là mảnh đất màu mỡ cho những tư tưởng tự do, dần dần trở thành một biểu tượng của văn hóa phá cách trong những năm đầu của thế kỉ XXI trong khi đó Hà Nội dường như bị mất dần vị thế trên bản đồ văn chương Tiên Vệ, bị gán một cách không hẳn công bằng với không gian quyền lực, thậm chí với sự cũ kĩ, bảo thủ.

Cụm từ ‘Thơ trẻ Sài Gòn’ xuất hiện mạnh mẽ với chuyên đề trên eVan 2004 và sau đó, đã thành nhãn hiệu của sự phá cách, của một trào lưu nổi loạn, tự nó hình thành một trung tâm văn hóa mới, một không gian đầy sức mạnh đang chiếm chỗ cái ‘quyền lực thống trị’ của thơ miền Bắc. Không gian này dường như không phải có trước cụm từ ‘thơ trẻ Sài Gòn’ mà là *sinh ra* từ cụm từ ấy. Cụm từ này, từ vị thế ban đầu, như một ứng đối – một phản ứng của cả quá khứ lẫn hiện tại – đã giải trung tâm quyền lực của thơ miền Bắc. Nhưng đến lượt mình, nó lại kiến tạo một quyền lực mới, huyền thoại mới, nó sinh ra sự phân lập. Sự phân lập này trở nên giả tạo khi bộc lộ sự bất nhất của vật chứa (cụm từ Thơ trẻ Sài Gòn) và cái bị/được chứa (những nhà thơ Sài Gòn). Nhưng thực tế cái gọi là thơ trẻ Sài Gòn là những ai, là gì? Liệu có thể xếp Nguyễn Quốc Chánh vào những nhà thơ trẻ, hay có nên gọi ông là nhà thơ già? Có nên tách biệt Inrasara trong bối cảnh thơ Sài Gòn tiên phong vì ông nằm trong Hội nhà văn? Trong cụm từ Thơ trẻ Sài Gòn với hàm ý định tính *nổi loạn, phá cách, tự do, sáng tạo*, được đồng nhất như *thơ ngoài luồng*, không chỉ của Sài Gòn mà còn của cả Việt Nam đương đại, đâu là những kẻ nổi loạn, những kẻ

ngoài lề thực sự lẫn trong những kẻ ‘chính thống’ không thể chính thống hơn? Trong nhiều năm qua, nói tới cái ngoài lề, người ta nghĩ đến Mở Miệng ở Sài Gòn nhưng ít kể tới Đặng Thân ở Hà Nội, Phạm Lưu Vũ cũng từ Hà Nội mà đi, người ta nói tới Ngựa Trời như một biểu tượng giải phóng nhưng không quan sát cụ thể thơ ca của họ, trong sự so sánh với những hiện tượng thơ khác ở hải ngoại....

Trong bài viết *Thơ và chúng tôi không làm thơ* của Lý Đợi – bài viết có tính chất tuyên ngôn của Mở Miệng, Lý Đợi cũng bộc lộ thiên kiến khi bao gộp trong một từ *họ* mơ hồ các nhà phê bình – các ‘sĩ phu Bắc Hà’ (từ của Lý Đợi) luôn giữ quan niệm ‘thống trị’ mà với *họ*, thơ trẻ Việt Nam lúc đó như không có ai khác ngoài Vi Thùy Linh, Phan Huyền Thư, Nguyễn Hữu Hồng Minh, Văn Cẩm Hải... Tôi không nghĩ có mối quan hệ thiên kiến cá nhân ở đây, mà đúng hơn, một *thiên kiến vùng miền* dẫn đến cảm giác các cá nhân biểu thị như một sức mạnh thống lĩnh của văn chương và truyền thông dòng chính, mang quyền lực chi phối và thiết lập trật tự. Nỗ lực chiếm chỗ, nhu cầu được thừa nhận hay ứng đối ở bài viết này biểu hiện của việc giải cấu trúc trung tâm Hà Nội. Và Đoàn Cẩm Thi, trong bài phê bình *Ta, một công dân ô nhục...* cũng phân chia một cách cảm tính văn chương Sài Gòn – Hà Nội như thế.

Sự hình thành không gian Nam Bắc có ý nghĩa quan trọng, không chỉ bởi vì nó liên quan đến tính cách địa phương, đến đặc trưng văn hóa vùng miền, mà quan trọng hơn và khắc nghiệt hơn, nó có tính chất lịch sử rõ rệt. Dù không có những phát ngôn trực tiếp, nhưng tôi nghĩ là có lý khi ước đoán một ám ảnh về sự phân định ngầm quyền lực vùng miền, và tôi giả định nó như hệ quả, như di chứng của một quá khứ chia cắt, một chấn thương lớn dẫn đến những xung đột văn hóa – chính trị có thể biến thái và phát tán thành các dạng phản ứng không đồng thuận của văn chương hai miền Nam – Bắc: sự di cư của người Hà Nội vào Sài Gòn năm 1954 rồi cuộc di cư của người Việt ở Sài Gòn sang Cali hay Úc, sự chia cắt hai miền trong một thời kì dài (1954- 1975), sự vùi dập và xóa sổ văn chương miền Nam dưới chế độ Cộng Hòa, v.v. Miền Bắc thường được cho là có quyền lực hơn, sống ‘gần’ lãnh đạo, độc tài, cộng sản. Miền Nam được coi như không gian tự do hơn, với đô thị hiện đại và sớm



tiếp xúc với văn chương nghệ thuật phương Tây và có khả năng đẩy cao những xu hướng hiện đại nếu Việt Nam Cộng hòa thắng lợi. Tuy nhiên, sự ảo tưởng về tự do và cái mới cũng đáng e dè như nổi ám ảnh về sự độc tài. Một người viết ‘thuần túy’ có thể không cần bận tâm tới những phân lập này. Nhưng về phương diện văn học sử, nó liên quan đến diễn trình phát triển của một nền văn học, nó tác động xa xôi đến người viết theo những cơ chế tinh vi. Những chấn thương trong văn học Việt Nam chưa bao giờ được khơi ra, chưa bao giờ được yên ủi, chưa bao giờ được gỡ băng để các thế hệ đi sau có thể bước vào văn chương với một quá khứ sạch sẽ hơn và không bị bịt mắt.

Vậy là, cần phải thấy mối quan hệ lẻ/trung tâm trong văn chương Việt đương đại không thể chỉ đồng nhất vào cặp chính thống/phi chính thống. Quan hệ lẻ/trung tâm tỏa đi nhiều nhánh, mà tiêu biểu là hai cặp quan hệ: Hà Nội – Sài Gòn, chính thống – phi chính thống. Tuy nhiên, bối cảnh toàn cầu và internet dẫn đến quá trình “giải lãnh thổ hóa” trong phạm vi cộng đồng văn chương, và đường ranh phân biệt mang tính chất địa – văn hóa Sài Gòn – Hà Nội, và sự xung đột chính thống – phi chính thống trở nên mỏng manh hơn rất nhiều, gần như có nhiều điểm nhòe mờ. Cho nên, chính bản thân các cặp quan hệ này cũng cần được giải trung tâm, khi chúng bộc lộ những bất nhất, những vênh lệch, những phân lập giả tạo và vô ích.

3. Nỗ lực giải trung tâm, như đã nói, dù bắt đầu hay có ý thức, thường xuất hiện khi cấu trúc đã đông cứng thành một quyền lực chuyên chế, khi cái quen thuộc với chúng ta bộc lộ sự lão hóa. Quá trình giải trung tâm vừa hữu hình vừa vô hình, nên định giá sự thành công của nó rất dễ mơ hồ. Nhưng đó chính là vận động tất yếu của một cơ thể sống, là một chiến lược để tồn tại và phát triển.

Nhìn trên diện rộng, giải trung tâm trong văn học Việt Nam cũng đồng nghĩa với quá trình ngoại vi hóa, hay ngoại vi hóa là để giải trung tâm văn học dòng chính, giải trung tâm cái chính thống. Ngay cả ở thời thống ngự bởi một ý thức hệ đơn nhất, vẫn có những cái bên lề tìm được cách tồn tại của nó, như thơ Bút Tre chẳng hạn. Trong tiến trình hiện đại hóa thơ Việt Nam, quá trình giải trung tâm đã diễn ra ở việc hình thành những khu vực văn học nhỏ trong quan

hệ với dòng chính như nhóm thơ Bình Định trong phong trào Thơ Mới, nhóm Sáng Tạo miền Nam, nhóm Nhân Văn Giai Phẩm miền Bắc xã hội chủ nghĩa, dù quá trình bên lề hóa của các cá nhân Nhân Văn Giai Phẩm mang tính bị động lịch sử rõ nét. Nỗ lực gần đây có thể kể đến: thơ dân tộc thiểu số, tiêu biểu là thơ Chăm với công lao dịch, giới thiệu, nghiên cứu của nhà thơ, nhà phê bình Inrasara (giải trung tâm sự toàn trị của thơ tiếng Việt), thơ nữ trên phạm vi cả nước và hải ngoại (như một cách giải trung tâm quyền lực của nam giới)– gắn liền các vấn đề về giới, tình dục như một hiện tượng có tính chất toàn cầu, văn học hải ngoại (giải trung tâm độc quyền ‘văn học tiếng Việt trong nước’), và tất nhiên, Mở Miệng và dòng thơ photo Sài Gòn...

Những tất cả đều muốn trở thành trung tâm hay muốn tiến về trung tâm? Giải trung tâm có thể dẫn đến sự thiết lập một trung tâm khác chính là cái bên lề - và có thể tạo nên những huyền thoại mới như đã nói. Sức ép của chính trị với các cá nhân bộc lộ ở khả năng tạo khuôn, tạo trường lực buộc con người nhào nặn mình theo khuôn đó. Như một hệ quả, những kẻ bên lề, những kẻ nhận thức về vị thế nhỏ của mình muốn thoát ra, nhưng để không nhanh chóng rơi vào trạng thái già cỗi của sự xác lập các trung tâm mới, rất cần một quá trình giải trung tâm liên tục, hay là một sự phản tư liên tục về chính tồn tại của mình, để không trở thành một thứ huyền thoại bị đóng đinh trong các cụm từ đã xơ mòn ý nghĩa và không còn khả năng khái quát hay định tính. Do đó, giải trung tâm, để nhớ đến Derrida, không phải là xóa sổ trung tâm, mà là một quá trình bất tận, luôn nảy sinh trong lòng cấu trúc để hướng tới thiết lập một cấu trúc đa trung tâm không có gốc, không có đặc quyền. Một bối cảnh rộng hơn sẽ giúp ta nhìn ra một (tiềm năng của) hiệu ứng có tính tập hợp, một giá trị tập hợp có khả năng thúc đẩy mạnh mẽ quá trình giải trung tâm những thứ cũ kỹ và sự đơn nhất của ý thức hệ để tái cấu trúc một lãnh thổ văn chương tiếng Việt đa trung tâm. Theo đó, chính thống và phi chính thống được xóa đi các nét nghĩa chính trị, để hình thành cấu trúc đa tâm của dòng ngầm và dòng chính, Sài Gòn và Hà Nội cũng như các vùng miền khác hình thành một không gian đa trung tâm, Trong Nước và Hải Ngoại là một cấu trúc đa trung tâm.. Chính khi đó mới có thể kì vọng ở cấp độ cao hơn: văn học Việt nam có thể đặt vị trí bên lề của

mình, sự khác biệt của mình trong những xu hướng trỗi dậy của văn chương bên lề trên thế giới. Khi đó, kinh nghiệm của cái bên lề, kinh nghiệm của một nền văn chương nhỏ, kinh nghiệm của một nước thế giới thứ ba, một nước hậu thực dân..., một đất nước đeo trên mình đủ các tính từ và gánh gồng mọi thứ lý thuyết từ bên ngoài, mới có thể giải bỏ dần mặc cảm về cái nhỏ, yếu để xác định được vị thế độc lập của mình. Nhất là khi tiếng Việt hoàn toàn không phải là một thứ tiếng “lặn mất” “nhỏ, phụ” trên thế giới.

Nỗ lực của cái bên lề trong việc giải trung tâm các quyền lực chính thống chính là khía cạnh chính trị trực diện của nó. Và chắc chắn, cùng các hiện tượng ngoài lề khác, phải ghi nhận sự có mặt của Mở Miệng không phải như một bột phát, mà một tất yếu, không phải như những anh hùng riêng lẻ, mà như những người tiên phong của một tập hợp. Nỗ lực của Mở Miệng, trên thực tế, không phải nỗ lực chiếm chỗ Hội Nhà văn, mà là nỗ lực chiếm chỗ để hát gạt cái cũ kĩ, cái chuyên chế, cái đè nén. Ở đây, việc tiến vào trung tâm không nên được hình dung như hình ảnh đám đông ào ạt xông lên vì u tối và vì không biết phải làm gì khác một cách vô chính phủ, mà là sự tập hợp của những người muốn, trong giai đoạn này, giữ chặt lấy cái vị trí bên lề đó vì nó nuôi dưỡng kinh nghiệm chống đối, nó mang tiềm năng sáng tạo một năng lực chống đối, sáng tạo một thế giới có tính chất thay thế, một không gian phá cách (alternavtive space), có nghĩa, nó là một năng lượng sáng tạo mới.

Lề, như đã xác định từ đầu, không phải là đích đến của tôi mà là một góc nhìn. Ở đây, sự biểu hiện kinh nghiệm của kẻ bên lề sẽ là quan trọng để bình luận về mức độ thành công của họ. Vị trí bên lề của Mở Miệng và những người đồng ý hướng tạo thành cái Khác (Other), vừa như cái nhỏ hơn, vừa là cái mang ý thức tự tôn về sự riêng biệt. Nó có thực sự là một cái Khác, và khác so với cái gì? Trong vị trí bên lề đó, các nhà thơ Mở Miệng có thể nhận thức rõ thực trạng của mình? Vậy thì quan trọng không phải những kẻ bên lề nói gì, mà là nói như thế nào và tại sao phải nói về cái khác. Các chương tiếp theo, tôi sẽ phân tích thực hành thơ của Mở Miệng như là nỗ lực giải trung tâm cái chính thống, các quan hệ thơ phức tạp, cả về không gian địa lý lẫn không gian tinh thần, những nối tiếp và phá cách so với quá khứ và hiện tại. Tôi sẽ tập trung

vào hai khía cạnh cơ bản, vừa tách rời lại vừa khăng khít với nhau: thực hành thơ và thực hành xuất bản, tôi cũng sẽ tập trung vào khía cạnh tính chính trị và tính cách tân – hai phẩm chất thường xung đột nhau trong nghệ thuật – nhưng ở trường hợp này, ở bối cảnh Việt Nam đương đại, nó lại trở nên gắn bó và đầy tiềm năng dung hòa. Nếu như các thực hành nghệ thuật và văn chương đương đại đang nỗ lực giải trung tâm cái chính thống thì nỗ lực của diễn giải, tương thích với nó, cũng phải là một quá trình giải trung tâm các diễn giải mang tính chất phán xét thống ngự. Quá trình này, cả thực hành và diễn giải, không phải hướng tới mục đích lật đổ để soạn ngôi, mà mang ý hướng phá vỡ cấu trúc trung tâm để hình thành một cấu trúc đa tâm. Khi nghệ thuật và sự diễn giải nghệ thuật chỉ hướng tới thiết lập một quyền năng tự trị để thay thế, thì nó cũng tự ép nó vào khuôn cứng.

## CHƯƠNG II: TỰ XUẤT BẢN VÀ SỰ XÁC LẬP KHÔNG GIAN

### PHÁ CÁCH

#### I. Samizdat – Xuất bản ngầm trong các xã hội chuyên chế

1. “Tôi tạo ra nó, tôi biên tập nó, tôi kiểm duyệt nó, xuất bản nó, phát hành nó, và vào tù vì nó” là câu nói của nhà thơ Vladimir Bukovsky định nghĩa samizdat, một hình thức tự xuất bản mang tính chống đối hình thành ở Liên Xô hậu Stalin và các nước cùng hệ thống chính trị. Ngày nay samizdat đã trở thành một đối tượng quan trọng trong nghiên cứu khoa học xã hội và nhân văn các nước Âu - Mỹ. Tạp chí *Poetics Today* số mùa đông năm 2008 đã thực hiện chuyên đề samizdat, với những tiểu luận công phu của các học giả cung cấp một bức tranh tổng thể về samizdat, xác định những tiền đề lý thuyết, những thuật ngữ cơ bản, các kiểu loại và chức năng của samizdat, trong đó, đặc biệt chú trọng đến sự tồn tại, phát triển và những đặc điểm của nó ở các quốc gia (đã từng là) cộng sản như Bulgari, Czechoslovakia, liên bang Soviet hậu Stalin, so sánh samizdat quá khứ và xuất bản ngầm đương đại để đưa ra những lý giải mới và mở rộng khái niệm samizdat. Thực hành nghiên cứu samizdat rất khác nhau ở các nước, trong đó, việc sưu tập tư liệu có ý nghĩa đặc biệt quan trọng, nếu không nói là trước hết. Tuy nhiên, ở Việt Nam hiện nay, theo quan sát của cá nhân tôi, chưa có một công trình sưu tập tư liệu và nghiên cứu chính thức nào cả về lý thuyết lẫn ứng dụng. Ở đây, tôi chỉ muốn đề xuất vài suy nghĩ cá nhân, dựa trên sự tìm hiểu sơ bộ về samizdat, như một hình dung ban đầu để ‘giải huyền thoại’ về hoạt động xuất bản vỉa hè của Mở Miệng và các hiện tượng tự xuất bản khác ở Việt Nam hôm nay. Cần đến một công trình khác để lý giải thấu đáo về samizdat để không đi vào hướng quy chụp chính trị hay tạo huyền thoại về những nhóm văn chương ngoài lề.

Về mặt từ nguyên, Samizdat được định nghĩa là:

“xuất bản và phát hành văn chương bí mật, không chính thức”, theo tiếng Nga nghĩa là “tự xuất bản”, một kết hợp từ *sam* "tự" + *izdatel'stvo* "xuất bản", có thể là một cách chơi chữ về Gosizdat, một nhà xuất bản chính thống cũ ở Liên Xô. Người tham gia vào samizdat được gọi là một *samizdatchik*.”

"illegal and clandestine copying and sharing of literature," 1967, from Rus. samizdat, lit. "self-publishing," from sam "self" + izdatel'stvo "publishing," probably a word-play on Gosizdat, the former state publishing house of the U.S.S.R. One who took part in it was a samizdatchik (*Dictionary.com*)

Tự xuất bản có một lịch sử lâu dài nhưng samizdat, một trò chơi chữ của nhà thơ Nikolai Glazkov vào những năm 1940, xảy ra lần đầu ở Liên bang Soviet vào những năm 1920, trước khi thuật ngữ này được sử dụng. Các văn bản samizdat ở Liên Xô trước đây không chỉ có văn chương mà gồm tất cả những gì được xuất bản và phát tán không chính thức, thường biểu hiện quan điểm phá cách với ý thức hệ chính thống. Những xuất bản này dù không hoàn toàn bị cấm theo luật, nhưng thường bị trừng phạt, kiểm soát thông qua các hình thức khác của luật. Ở các nước Đông Âu lại có những khác biệt, chẳng hạn, tự xuất bản ở Czechlovakia xảy ra sau năm 1948, và đến những năm 1970 trở đi từ samizdat mới được sử dụng. Samizdat cũng được dùng theo nghĩa rộng hơn, chỉ các hiện tượng khác nhau của sự sản xuất văn hóa không chính thức – không nhất thiết là văn chương hay phải có tính chống đối về chính trị. Trong nghĩa rộng này, người ta nói đến âm nhạc samizdat (hay magnitizdat), phim ảnh samizdat (cũng được dùng song song với parallel'noe kino-parallel cinema), samizdat có tính chất nghệ thuật, v.v. Samizdat (tự xuất bản) và tamizdat (xuất bản ở hải ngoại) ở Liên Xô hậu Stalin đã tập hợp những nhà văn tiên phong như Solzhenitsyn, Bulgakov, ... những nhà văn sau này sẽ làm vinh dự cho nền văn học tiếng Nga. Việc tìm hiểu, sưu tập tư liệu và dùng các công cụ phê bình mới để tiếp nhận, đánh giá lại các tác phẩm samizdat chỉ được thực hiện sau sự sụp đổ của Liên Xô và kết thúc chiến tranh lạnh. Ở các nước thuộc Đông Âu và Liên Xô, thậm chí vấn đề xác minh các văn bản giả mạo samizdat theo hình thức viết tay hay gõ máy cũng được đặt ra.

Nghiên cứu samizdat ở Liên Xô và Đông Âu, thực chất là nghiên cứu samizdat quá khứ, và gắn liền với nó là quan niệm về chế độ toàn trị như một bối cảnh thuận lợi. Nhưng, một vấn đề được đặt ra trong tiểu luận *The Types and Functions of Samizdat Publications in Czechoslovakia, 1948–1989* của tác giả Martin Machovec trong chuyên đề nói trên là nên hiểu thế nào về chế độ

toàn trị. Nó gắn với chủ nghĩa cộng sản ở Liên Xô và các nước Đông Âu? Liệu có thể tìm thấy những tiền thân của samizdat ở chủ nghĩa Fascist Đức, Nhật bản, ở Italy? Các chế độ chuyên chế, gia trưởng và độc tài quân sự trong các nước châu Á, châu Phi và Mĩ Latin ngày nay? Các nước phân biệt chủng tộc? Và, lý giải thế nào về vô số biến thể của samizdat như các hiện tượng xuất bản ngầm, phá cách, độc lập trong thế giới dân chủ đương đại? Một định nghĩa thô về samizdat sẽ là không thích hợp với việc nghiên cứu samizdat nói chung. Tác giả cũng đưa ra một cách phân chia ‘ít tính chính trị và năng động về mặt kinh tế hơn’, trong đó, ông cho rằng: *“Một hệ thống chính trị có thể được xem là toàn trị nếu kinh tế của nó (và tất nhiên, cấu trúc chính trị của nó) là nền sản xuất có tính toàn trị, tuyệt đối, trong đó mọi cá nhân hay những thành phần tự do sẽ là những yếu tố gây phiền toái”* [38]. Soi chiếu vào Việt Nam hiện nay, có thể hiểu rõ hơn khái niệm ‘tự do’ mà chúng ta có. Một hệ thống tư tưởng được cấu trúc trên cơ sở chủ nghĩa Marx không chấp nhận sự ngoại biệt đơn lẻ, không chấp nhận những hoài nghi, bởi khi chấp nhận những hoài nghi mang tính ngoại biệt, ý thức hệ này sẽ mất đi tính chất ‘thuần túy’ và quyền lực tuyệt đối, và tất yếu toàn bộ hệ thống chính trị và kinh tế sẽ bị sụp đổ, sự kiện mùa thu 1989 chính là một kẻ chứng. Tuy nhiên, thậm chí một chế độ dân chủ nhất, tự do nhất cũng có những luật định nhằm giới hạn sự tự do. Có điều là, trong các chế độ toàn trị, theo định nghĩa về cấu trúc kinh tế mà Martin Machovec gợi ý, những tự do văn minh cơ bản, đặc biệt là tự do đi lại, ngôn luận, hội họp, bị giới hạn nghiệt ngã hơn những chế độ dân chủ.

Những sự nhận thức mơ hồ về chuyên chế dễ gây cảm giác giả về sự chống đối và ảo tưởng về sức mạnh chống đối – với nghĩa phản kháng một chế độ, theo đó các nghệ sĩ hướng đến tính chính trị bề mặt. Thực chất văn chương, nghệ thuật không hay khó có sức mạnh chống đối trực tiếp, nhất là khi nó rất dễ bị đàn áp. Tư cách nhà văn và nghệ sĩ chỉ được đảm bảo bằng chính những hành vi văn chương của họ, và chính ở đó, họ có thể tạo ra sức mạnh tập hợp và thách thức. Bởi vậy, khi nghiên cứu samizdat ở Việt Nam hiện nay, cần phải có những quan niệm rộng rãi hơn để tránh đánh đồng các biểu hiện đa dạng.

Xin lưu ý samizdat được tính đến ở luận văn này là samizdat đương đại, tính từ thời điểm 2001, với sự xuất hiện của *Cửa căn cước ẩn dụ* trên internet như điểm báo cho thơ photo Sài Gòn. Một mặt, nó là phản ứng có tính chất bối cảnh, mang những đặc điểm riêng có ở Việt Nam; mặt khác nó tương đồng về loại hình với các hiện tượng samizdat ở các nước cùng duy trì một kiểu chế độ chính trị, như Đông Âu, Liên Xô cũ, đồng thời lại hỗn trộn những yếu tố của samizdat đương đại như một hiện tượng toàn cầu. Dòng thơ photo ở Việt Nam vừa có tính chất chống đối của samizdat quá khứ ở Liên Xô và Đông Âu, dù bối cảnh ‘chế độ toàn trị’ không giống nhau ở từng nước, vừa thừa hưởng những kết quả tiên bộ từ công nghệ in và internet; nó vừa là một hiện tượng đang – diễn – ra vừa đầy những vết hằn của chấn thương quá khứ. Do đó, bối cảnh của samizdat không chỉ là thời gian và nơi chốn, mà là sự đan chéo của các loại quan hệ: với quyền lực đàn áp nó, với bối cảnh truyền thông. Sự mở rộng quan niệm này sẽ làm giảm thiểu cách hiểu ngây thơ về samizdat và tính chính trị của nó. Một sự đối sánh xuyên biên giới là cần thiết.

2. Tôi chưa có một xác minh tư liệu nào về samizdat văn chương đầu tiên ở Việt Nam, nhưng mầm mống của nó có thể tính đến, không muộn hơn những năm 1950, những sổ bụi chuyển tay thời kì sau Nhân Văn - Giai Phẩm - những báo, tạp chí ấn hành chính thức, được sự cho phép của Đảng, hay những ấn phẩm từ chế độ miền Nam cộng hòa chuyển ra Bắc và ngược lại, nhưng thuật ngữ samizdat gần như hoàn toàn vắng bóng và xa lạ cho đến ngày nay. Những người sử dụng thuật ngữ này để chỉ các hiện tượng như Mở Miệng chủ yếu hướng tới cộng đồng bên ngoài (như Đinh Linh, Đoàn Cẩm Thi). Ở Việt Nam cho đến nay vẫn chưa có những tuyển tập samizdat – được xuất bản công khai như ở Nga, càng không có những nghiên cứu, phim tư liệu, hội ức để làm tiền đề cho sự phân tích và phân loại cũng như nhận diện về samizdat đương đại, trong đối sánh với quá khứ và thế giới. Tuy nhiên, có thể ước đoán, trong sự so sánh với Đông Âu và Soviet, samizdat ở Việt Nam là hiện tượng muộn màng và không mạnh mẽ, đồng thời, vì là hiện tượng muộn màng, nó đã dung hợp nhiều xu hướng khác nhau. Đây không phải là một sự bất chước, mà là một phản ứng



có tính chất bối cảnh, là một cách tạo không gian chơi có tính chất nội sinh hơn là ngoại nhập.

Cụ thể hơn, những hạn chế về máy móc, máy photo và công nghệ xảy ra trong samizdat quá khứ ở Liên Xô những năm 70 hay Đông Đức những năm 80 không xảy ra ở Việt Nam hiện nay. Sự xuất hiện của máy photo, máy in, công nghệ thiết kế, internet là một bước ngoặt trong văn hóa in ấn. Thứ hai, tính chất toàn trị ở xã hội Việt Nam hiện nay không biểu hiện thành sự thiết chặt các hệ quy tắc, mà luôn có những khe hẹp, những sự nói lỏng, biểu hiện ở những ‘hợp tác ngầm’ của các cơ quan xuất bản nhà nước và tư nhân, dù sự đa nguyên ý thức hệ tư tưởng và văn hóa không được chấp nhận, nhưng tính chất độc quyền văn hoá, kinh tế, chính trị không như trước. Thứ ba, sự đa dạng đồng thời của mạng, văn hóa nghe nhìn... cũng tạo một sức ép với văn hóa in, khiến cho các văn bản samizdat khó khăn hơn trong việc gây hiệu ứng mạnh về văn hóa hay chính trị. Hơn thế, sự giao lưu văn hóa toàn cầu cũng khiến cho hình thức tự xuất bản này không mang tính chất chống đối trực diện nữa, vì việc đòi quyền thông tin không được đặt ra hàng đầu. Chính bởi thế, samizdat ở Việt Nam có xu hướng phân tán theo cảm hứng tự do của các tác giả, thành các nhà xuất bản cá nhân, các cuộc chơi cá nhân hơn là có ý nghĩa tập hợp, như một phản ứng với xu hướng thương mại hóa bằng cách xuất bản ít tốn kém, nhất là với việc xuất bản thơ – một thể loại gần như luôn bị các nhà xuất bản từ chối vì tính chất phi thương mại của nó. Sự đa dạng của các nhà xuất bản không chính thức Sài Gòn, Đà Nẵng hiện nay mang đặc tính này. Các tạp chí định kì mang chủ trương rõ rệt như samizdat Đông Đức không có. Ấn phẩm dạng sách là hình thức được ưa chuộng ở Việt Nam. Nhìn vào sự thay đổi của nó, thì samizdat của Nguyễn Quốc Chánh, Phan Bá Thọ, Mở Miệng giai đoạn đầu, trong tình hình còn khó khăn về in ấn, các loại tờ bướm, các tập thơ chỉ gồm những bài thơ được thiết kế đơn giản, photo và dập ghim, cùng với sự tập hợp nhóm mang tính phản ứng mạnh mẽ hơn. Tất nhiên, sự phân loại samizdat sẽ chỉ được thực hiện khi đã có một khối lượng tư liệu và văn bản nghiêm túc, trong đó Mở Miệng chỉ là một hiện tượng. Nếu phân loại theo cảm hứng xuất bản, sẽ thấy samizdat có thể vì nhu cầu bên trong, tự thân của việc nói ra sự thật, có tính

phản kháng như trường hợp Nguyễn Quốc Chánh, samizdat để đoàn kết bạn bè, đồng nghiệp (như các tác phẩm nhóm của Mở Miệng), để xuất bản những tác phẩm chưa được phổ biến như việc xuất bản *Bài thơ của người yêu nước mình*, *Trại súc vật* của NXB Giấy Vụn, hay chỉ vì đam mê cá nhân, tự do cá nhân như Đoàn Minh Châu với tập *M - N - z*.

Cũng có thể hiểu samizdat theo nghĩa rộng để nghiên cứu hàng loạt hiện tượng phim, ảnh, nhạc dòng ngầm ở Việt Nam hiện nay. Đó là chưa tính đến các văn bản của nhà thờ, nhà chùa, các nhóm hoạt động dân chủ... Ở đây, với những phân tích về samizdat trong lĩnh vực văn chương, cụ thể hơn với các ấn phẩm của Nxb Giấy Vụn - cơ quan ngôn luận của nhóm Mở Miệng - sẽ cho thấy cách hành xử, cách tạo không gian chơi, một không gian có tính chất phá cách của nhóm thơ này, ở khía cạnh nhóm của họ và cả ở khía cạnh thiết lập một mạng lưới liên kết nhiều nhà văn và các nghệ sĩ ở nhiều thành phố ở Việt Nam. Thái độ chính trị của các cá nhân các nghệ sĩ tham gia samizdat không được bàn đến ở đây.

3. Sài Gòn trở thành một không gian có tính chất biểu tượng, nhưng hiệu ứng của nó lại chỉ có được khi đặt vào một không gian đối sánh. Chính tồn tại của Hà Nội vốn có vẻ bình lặng nghiêm chỉnh làm cho Sài Gòn biểu hiện ra như Cái Khác một cách mạnh mẽ. Và ngược lại, chính tồn tại của Sài Gòn làm cho Hà Nội bị/được đồng nhất với không gian chính thống. Văn học Miền Bắc có một khoảng hụt hẫng không dễ xóa bỏ khi một thời gian dài chỉ tiếp xúc với khối xã hội chủ nghĩa và cũng không tiếp xúc với văn học miền Nam dưới chế độ cộng hòa, hình thành những truyền thống văn chương khác biệt. Sự xuất hiện của internet đã xóa nhòa không gian địa lý. Thay vào các diễn đàn chính thống đã mất vai trò của không gian chơi, các trung khu văn học liên mạng đặt tại hải ngoại với chủ trương của các học giả, nhà văn có tài, có tâm huyết với Việt Nam như Talawas, Tiền Vệ, Hợp Lưu, Tạp chí thơ (cả hình thức in giấy và online), Gió – o, hay Da Màu sau này dần dần tạo nên một không gian không bị kìm kẹp, với một không khí sinh hoạt tri thức của các nhà văn hải ngoại và các nhà văn tiên phong, nhạy cảm trong nước. Phần lớn di sản của miền Nam được phục hồi, cùng lúc đó văn học miền Bắc phải nhìn nhận lại vai

trò của thơ trẻ, thơ cách tân và văn học cách mạng. Sự phân cách Hà Nội – Sài Gòn không nghiêm trọng bằng sự phân biệt trong – ngoài, rồi chính thống – phi chính thống [bao gồm cả những phần tử bên trong lẫn bên ngoài]. Hoạt động samizdat của Mở Miệng và dòng thơ photo Sài Gòn có thể sẽ thất bại nếu không được hỗ trợ bởi một không gian mới, với vai trò của các diễn đàn độc lập được kể tới ở đây, để hóa giải nỗi thất vọng vì mất diễn đàn đã nói trên kia, nhất là trong bối cảnh bị đè nén về chính trị và sự bão hòa thông tin khiến cho hầu hết các tham vọng cách tân đều dễ dàng chìm nghỉm.

Trước hết là Talawas, một không gian của trí thức và nghệ thuật, ở thời điểm phát triển mạnh mẽ nhất, là nơi ủng hộ mạnh mẽ các hoạt động của Mở Miệng bằng việc đăng tải tác phẩm, giới thiệu, phỏng vấn, gây tranh luận. Hàng loạt tranh luận, hấp dẫn những quan điểm trái ngược nhau đã, như một bài viết của Lý Đợi “hâm nóng chảo thơ”. Có thể kể đến các nhà thơ Phan Nhiên Hạo, Nguyễn Đăng Thường, cùng các nhà phê bình Đoàn Cẩm Thi, nhà nghiên cứu Trần Ngọc Hiếu, họa sĩ Như Huy... xoay quanh Mở Miệng và không chỉ về Mở Miệng. Mở Miệng trở thành một điểm nút để nhìn lại thơ Việt, trong đó nổi bật lên là các vấn đề: sự cách tân, những nhà thơ cách tân; thơ và chính trị; thơ và vấn đề ‘quyền lực’ thơ, sự phân chia Nam Bắc, Thanh và Tục trong thơ, sự phản kháng... Các cuộc tranh luận này thường biến thái theo các quan điểm chính trị, dù hầu hết những người tham gia thường khẳng định sự chuyên chú tới thơ ca, kể cả người phát ngôn của Mở Miệng - Lý Đợi cũng muốn nằm ngoài “luân lý, đạo đức xã hội”. Hiệu ứng lan rộng khi năm 2004, Đinh Tuấn Anh cùng với Trần Tiến Cao Đăng phụ trách trang eVan khi đó đã xông xáo và can đảm xới lật các vấn đề của Thơ Việt, trong đó thơ trẻ Sài Gòn và dòng thơ photo được đẩy lên như một điểm nóng. Evan là diễn đàn trong nước, và trực thuộc một cơ quan báo chí quốc gia, nên kết quả là vào năm 2005, hai người bảo trợ thơ ca đã ‘được’ nghỉ công tác như đã nói. Cao Đăng tiếp tục làm báo tại Vietnamnet. Đinh Tuấn Anh làm trợ lý cho giám đốc của Viện Goethe Hà Nội. Nỗ lực ủng hộ cái mới, năm 2005, Đinh Tuấn Anh tiếp tục đề xuất chương trình đọc thơ của Mở Miệng tại Viện Goethe, và sau đó, bộ văn hóa gửi thư yêu cầu Viện Goethe hủy bỏ buổi đọc thơ. Con đường ra với

‘chính thống’ của Mở Miệng bị chặn ngang. Vai trò của Tiền Vệ cũng không thể không nhắc đến, dù Tiền Vệ ra đời (2002) sau sự hình thành Mở Miệng. Đáng lưu ý là chuyên đề phỏng vấn các nhà thơ, các độc giả về thơ photocopy của nhà thơ Trần Tiến Dũng năm 2005, cũng là một tác giả đã tham gia vào samizdat với tập *Bầu trời lông gà lông vịt* (2003) khiến cho ‘dòng thơ photo Sài Gòn’ trở thành một ‘thương hiệu’ mới của xuất bản.

Thành ra, khi ủng hộ và cổ vũ samizdat tại Việt Nam, các diễn đàn văn chương liên mạng, bên cạnh xu hướng thể nghiệm các hình thức tiền vệ cũng mang đậm tính chất samizdat ở nhu cầu đòi tự do ngôn luận và hướng tới một nền báo chí, truyền thông hiện đại. Ưu thế mạng như không gian tự xuất bản thậm chí nổi trội hơn là không gian của thể nghiệm. Bằng cứ là, những vấn đề vốn là vùng cấm của xuất bản chính thống trong nước như kiểm duyệt văn hóa, văn học và chính trị, tình dục,... luôn thu hút các cây bút trong và ngoài nước, bên cạnh các chuyên đề về hậu hiện đại hay lý thuyết văn chương. Đặc biệt, khi có ‘sự biến’ xảy ra, các vấn đề đó càng trở nên gay gắt, có thể kể đến hàng loạt các chuyên đề trên Tiền Vệ, Talawas, Damau về văn học miền Nam, Nhân Văn – Giai Phẩm, viết về chiến tranh, và những đối thoại không dứt về kiểm duyệt văn hóa quanh các sự kiện cấm đoán, cắt xén như Nam Dao với *Trăng nguyên sơ*, Ban Mai với *Vết chân dã tràng*, Nguyễn Đức Tùng với *Thơ đến từ đâu*. Những vấn đề này đều rất phức tạp, nhất là khi bản thân những người sử dụng tiếng Việt vẫn đang mang đầy gánh nặng về ý thức hệ, thì sự gỡ bỏ nó không phải một sớm một chiều.

Vậy bối cảnh Hậu Đổi Mới với nỗi thất vọng về chính trị, sự đa dạng về văn hóa và công nghệ internet dẫn đến quá trình giải phân lập không gian địa lý, và hình thành một không gian phân lập trừu tượng hơn của chính thống - phi chính thống, Sài Gòn – Hà Nội (không viết hoa). Các nhà văn ngậm ở Việt Nam đã quy tụ với nhau trong những tuyển tập và không gian Mạng rộng lớn hơn là trong một điều kiện cư trú tạm thời. Do đó samizdat ở Việt Nam đương đại, với sự phát triển của dòng thơ photo lại có những đoạn nhập dòng với các trào lưu văn chương và văn hóa mạng, của những tiếng nói ngoại biên, những tiếng nói

đòi dân chủ có tính cách tham dự của trí thức, như là hệ quả của khủng hoảng về bối cảnh lẫn sự tiếp thu những xu hướng mới.

## **II. Samizdat như một hành vi tham dự: Phán Kháng & Kết Nối**

1. Kẻ gây hấn với phương thức xuất bản chính thống không phải là nhóm Mở Miệng, mà là nhà thơ Nguyễn Quốc Chánh. Lời mở đầu của Nguyễn Quốc Chánh khi xuất bản *Của căn cước ẩn dụ* trên Talawas cuối năm 2001[4], tập thơ thứ ba sau hai tập thơ được cấp phép của ông, sẽ luôn còn được nhắc đến như một tuyên ngôn đòi tự do, chống kiểm duyệt. Khi một nhà thơ tài năng đã bị đẩy đến chỗ phải/tự quyết định bên lề hóa chính mình, có thể coi đó là dấu hiệu của ‘thời loạn’. Tôi muốn trích thật dài “tuyên ngôn” này:

“Một quốc gia gọi là tự do, nhưng không có tự do cá nhân, tự do của quốc gia đó chẳng khác gì một thứ vải liệm. Một quốc gia gọi là tự do, mà không có dân chủ, quốc gia đó chỉ là một quần thể sơ khai. Một người không có tự do cá nhân, người đó sẽ có thừa khả năng của một sinh vật, nhưng không đủ lý do cho một con người. Huống chi là một người viết. Tự do cá nhân không có nghĩa là tách khỏi và biệt lập. Chỉ tách khỏi và biệt lập với cái âm mưu đồng quy tự do cá nhân vào mẫu số chung nhân danh tự do dân tộc.

Nỗi sợ bị chụp mũ nhanh chóng biến thành một kinh nghiệm suy đồi. Nó hủy hoại tài năng bằng những thủ thuật được mã hóa dưới dạng gọi là viết-lách. Lách trong khi viết được coi là khôn khéo, nhưng thực ra nó là thứ khôn vặt. Một loại tâm lý đã thành truyền thống củ kẻ bị trị. Và người Việt, dường như đã chột hẳn ý chí làm người. Đó là ý thức về tự do cá nhân.

[...] Bạo lực có thể tạm thời mang lại cái gọi là tự do dân tộc. Nhưng tự do cá nhân không thể có bằng sự chiến thắng súng đạn. Nó phải là một cuộc nội chiến trong mỗi con người. Để loại khỏi ý thức những tín điều phản động.

[...] Viết, in & phát hành trong sự cho phép, là một cách tiếp tay với sự phản động theo nghĩa là kéo dài những biến tướng. Bởi nó ít có tác dụng thúc đẩy. Mà chỉ thêm những kẻ đồng lõa với âm mưu bóp chết tự do cá nhân.

Tôi có mấy chục người quen, một ít người bạn, và chỉ với cái văn minh vi tính, thơ tôi có thể được đọc một cách sạch sẽ mà không phải khom xuống để chui qua sự khám xét nào”.

Ý thức và đòi hỏi tự do cá nhân, ở trường hợp Nguyễn Quốc Chánh, được hậu thuẫn bởi sự xuất hiện của internet. Nhưng internet không thể thay thế sự phát triển của sách in, và một nhà thơ, một nhà văn, dù ở bất cứ một chế độ nào cũng được quyền hiện diện bằng sách in như là bằng chứng lao động nghề nghiệp của họ. Điều thấy rõ nhất là Nguyễn Quốc Chánh tuyên ngôn – và do đó, kích thích – một tinh thần không thỏa hiệp với “những tín điều phản động” bằng cuộc nội chiến trong mỗi con người. Quả thật, từ *Cửa căn cước ẩn dụ* đến *Ê, tao đây!*, phản ứng của Nguyễn Quốc Chánh mỗi lúc một quyết liệt, căng thẳng, căm uất, ngiệt ngã, một phản ứng tự thân – mà ông, dường như chấp nhận cả sự hi sinh thơ ca (hay là tìm kiếm một nguồn thơ khác). (Sau tập *Ê, tao đây* năm 2005, Nguyễn Quốc Chánh đăng thơ trên diễn đàn Tiền Vệ, nhưng từ đó đến nay, ông chưa cho ra mắt thêm tập thơ nào.)

*Vòng tròn sáu mặt* là tập thơ photo tự xuất bản ra đời sau (1/2002), nhưng có thể coi như cùng thời điểm Nguyễn Quốc Chánh (xê dịch đôi ba tháng), của sáu tác giả, vốn là nhóm bạn văn chương từ trường Đại học khoa học xã hội và nhân văn Sài Gòn: Bùi Chát, Lý Đợi, Nguyễn Quán, Khúc Duy, Trần Văn Hiến, Hoàng Long. (Hoàng Long vẫn đi theo con đường hàn lâm đồng thời say mê với thể loại truyện cực ngắn). Mở Miệng và Nxb Giấy Vụn lúc này đều chưa hình thành [tuy nhiên, sau này, khi giới thiệu các tác phẩm đã xuất bản, Bùi Chát và Lý Đợi vẫn ghi tác phẩm này như tác phẩm đầu tiên của nxb Giấy Vụn, và điều đó cũng hợp lý cho việc lưu trữ]. Đặt vào thời điểm năm 2002, khi Nguyễn Quang Thiều đang chiếm giữ đỉnh cao ở phía Bắc và tạo một hiệu ứng với các cây viết tiếp sau như Nguyễn Quyên, Vi Thùy Linh đang là cái tên gây chú ý, thì thấy, trong nhóm thơ này, Bùi Chát và Lý Đợi, Khúc Duy đã có nhiều dấu hiệu bứt ra khỏi thói quen thẩm mỹ đương thời và có một chất lượng thơ khác biệt. Tập thơ có một chú thích, là một dấu hiệu mới: *Hình bìu lấy từ internet* – thời điểm internet bắt đầu phát triển ở Việt Nam nhưng chi phí vào mạng còn đắt đỏ.

Thơ photo gây hiệu ứng và lan rộng thành một xu hướng đồng hành của các nhà văn, các nghệ sĩ trẻ và các nghệ sĩ không còn trẻ, bùng phát vào khoảng năm 2003 đến năm 2007 với tính chất gây shock, của các tác giả thuộc

nhóm Mở Miệng và những tác phẩm tập hợp nhóm quan trọng như *Khoan cắt bê tông*, với 23 tác giả hay tập 47. Từ tên gọi Giấy Vụn, bằng sự nổi tiếng và bền bỉ của nó, hàng loạt các nhà xuất bản ngoài luồng khác hình thành, với tên gọi riêng, tùy theo người chủ trương mà *samizdat* ít được dùng, quen thuộc hơn là các cụm từ xuất bản vỉa hè, xuất bản photocopy và tự xuất bản. Hiện tượng tự đặt tên này có lẽ là một trường hợp thú vị riêng có ở Việt Nam. Một thống kê sơ sài, qua những gì tôi quan sát được, có thể tính đến các cái tên sau: Giấy Vụn, Tùy Tiện, Cửa, Da Vàng, Điều Cày, Minh Châu, Lề Bên Trái, Tân Hình Thức. Ở Hà Nội, và phía Bắc nói chung, các hình thức này ít tiếng vọng hơn, bởi đặc tính ít tập hợp nhóm, hội. Ngoài hiện tượng tự xuất bản của Bảo Sinh (thường in photo với số lượng lớn, nhưng lại đề là “Hội văn học nghệ thuật Hà Nội”, đại loại vậy) cho đến nay chưa có một nhà xuất bản nào hoạt động tương tự như Giấy Vụn hay Tùy Tiện, Cửa. Những người đồng ý hướng với Mở Miệng xuất hiện trong các tuyển tập bằng cách gửi vào Sài Gòn. Mới đây nhất, năm 2010, Nguyễn Đình Chính (con trai của Nguyễn Đình Thi) cũng thực hiện *samizdat* bằng cách in tập thơ *Chọc Chọc*, nhưng *samizdat* thời điểm này dường như cũng đã bớt dần hiệu ứng, nghiêng về cuộc chơi cá nhân nhiều hơn. Thực ra, một số lượng lớn các nhà xuất bản kể trên chỉ gồm một người, cũng là anh em bè bạn, rủ nhau “làm xuất bản vỉa hè”.

Ở Việt Nam, trong nhiều năm truyền thông dòng chính, ở khía cạnh nào đó cũng đồng lõa với những trấn áp thì xuất bản vỉa hè là một hành vi phản kháng với sự biên tập (thường đồng nghĩa với cắt xén và kiểm duyệt do quan điểm chính trị). Ngay khi *samizdat* chỉ mang tính chất biểu hiện tự do cá nhân – có điểm gần gũi với các *zine* ở Hoa Kỳ với khuynh hướng chối bỏ chính trị, không muốn tham gia vào các không gian chính trị – nó cũng có thể coi như “một hình thức chính trị không chống đối”, mà sự liên hệ xa xôi tới chủ nghĩa Wu Wei – Vô Vi ở Trung Quốc thập niên 90 của thế kỉ XX là một gợi ý đối chiếu. Trong nỗ lực phi chính trị ấy, sự từ chối lại bộc lộ tính chất tham dự. Do đó, có thể khẳng định, phẩm chất chính trị của *samizdat* vẫn có ngay cả khi nó sản xuất ra những ấn phẩm hoàn toàn không đề cập đến chính trị, thể chế; *samizdat* cũng không phải chỉ đơn giản là cơ quan ngôn luận của lực lượng chống đối

theo nhóm, như nhiều hiện tượng samizdat quá khứ. Tính chính trị của samizdat đương đại biểu hiện ở nỗ lực xác lập lại quyền lực, một cách tạo không gian chơi mang tính chiếm chỗ và thay thế. Đồng thời, đó cũng là một hình thức ‘chơi tự do’ như một phản ứng với thời đại tiêu dùng, trong đó, thơ bị lép vế bởi tính chất phi thương mại, và cuộc chơi tự do đó mở rộng khả năng kiến tạo những thực hành mới, những thể nghiệm và ý thức mới về văn hóa.

Samizdat tại Việt Nam, bởi tính chất ngoài luồng của nó, thường được gán cho những nhà văn có ý hướng cách tân mãnh liệt và phản kháng chế độ, nên ‘không được chấp nhận’ bởi chính thống. Sẽ là thiếu chính xác nếu đánh đồng, quy giản, phân loại và xếp mọi nhà văn trong Hội nhà văn như là ‘những người phục vụ thể chế’ và chia biệt các phong cách văn chương tiên phong/bảo thủ chỉ bằng các văn bản samizdat. Các nhà văn samizdat (tự/bị) lựa chọn vị trí ngoài lề, không tham gia vào Hội nhà văn, đó là những lựa chọn cá nhân khi thể hiện quan điểm chống đối hay phi chính trị, không cần biết đến các hội chính thức của nhà nước ngoài tác phẩm văn chương của chính họ. Tuy nhiên, không phải bất cứ ai ở trong Hội, nhất là trong bối cảnh hôm nay, cũng bị kìm kẹp bởi ý thức hệ xã hội chủ nghĩa, không phải bất cứ ai cũng là một công chức tuyên truyền, nhất là khi chức danh nhà văn trong hội ở Việt Nam mang tính chất hữu danh vô thực nhiều hơn. Trong Hội nhà văn, có những người ở cực chính thống, bảo thủ, đồng thời cũng có những người ủng hộ các khuynh hướng tìm tòi tiên phong, cả ở khía cạnh ủng hộ người khác lẫn bản thân họ thực hành các phương pháp sáng tác mở rộng, không đơn nhất, mà Inrasara, Nguyễn Quang Thiều là những ví dụ dễ thấy. Các nhà văn samizdat, chỉ hoàn toàn samizdat, hiện nay, có lẽ chỉ có Bùi Chát. Do đó, sự phân biệt chính thống và không chính thống ở đây chủ yếu được thấy qua hình thức xuất bản, một phương thức tự nó đã biểu hiện tính phản kháng. Chức năng chính trị của samizdat – như một tuyên ngôn và kết nối chính trị - được hiểu ở khía cạnh này.

2. Cùng với sự nổi tiếng của Mở Miệng, nxb Giấy Vụn đã trở thành một huyền thoại: nxb ngoài luồng, huyền thoại về La Hán Phòng nơi tụ hội các anh em giang hồ, huyền thoại về sự thăm dò của an ninh, huyền thoại của những kẻ sẵn



sàng ‘đái vào Chúa’... Những huyền thoại xây dựng hình ảnh Mở Miệng: Lạ, Phá Phách, phá hỏng tiếng Việt, phản kháng về chính trị, chống đối chính quyền. Họ là kết hợp của Cách Tân và Phản Kháng. Nhưng nxb Giấy Vụn muốn thực hiện một cuộc vận động tự do cho xuất bản, tự do ngôn luận, hay chỉ đơn giản là tạo một diễn đàn văn chương của mình? Câu hỏi này không dễ trả lời.

Từ hành vi in photo của nhóm bạn từ trường Đại học với *Vòng tròn sáu mặt*, những buổi đọc thơ nơi quán café gây ồn ào, bị công an ngăn cấm, Lý Đợi và Bùi Chát bị gọi ‘lên làm việc’ và họ sống cuộc sống ngoài lề, đến khi có tên Mở Miệng (2002) rồi tuyên ngôn thơ (2004) trên Talawas, và sau đó trên tạp chí thơ số Mùa thu, nxb Giấy Vụn bắt đầu hoạt động chính thức, đánh dấu bằng các bài phỏng vấn sau đó.<sup>7</sup> Các điểm mốc quan trọng khác: sự xuất hiện trên eVan 2004 với giới thiệu của Đinh Bá Anh trong chuyên đề Thơ trẻ Sài Gòn, buổi đọc thơ ở Viện Goethe (2005) bị hủy... đánh dấu những điểm nổi bật trong sự phát triển của Mở Miệng với tính chất một nhóm đối nghịch (counter-culture), trong đó các thành viên, dù có đường hướng cá nhân khác nhau, nhưng chia sẻ với nhau không gian sống, ý hướng hoạt động, vị trí bên lề. Chính từ đây, họ có thể so với Dada, với các nhà thơ thế hệ Beat ở Hoa Kỳ theo khía cạnh nào đó. Các nhà thơ cũng mạnh mẽ lên về mặt cá tính, dù phẩm chất từng tác phẩm của họ lại có thể khác.

Trong việc định hình bản sắc nhóm, nhà xuất bản Giấy Vụn trở thành điểm kết nối. Giấy Vụn như một cơ quan xuất bản bán công khai, mở rộng phạm vi hoạt động bằng cách không chỉ xuất bản các tác phẩm của Mở Miệng hay cư dân Sài Gòn. Giấy Vụn, mà người chủ trương là Bùi Chát chứng tỏ một đường hướng xuất bản khá rõ rệt: những tác phẩm nhóm có tính chất định danh, định vị ban đầu (*Mở Miệng, 13 tác giả, Khoan cắt bê tông*), các tác phẩm nhóm để kết nối trong – ngoài và các thành phố (47), các tác phẩm cá nhân để “định vị bản sắc” của Lý Đợi, Bùi Chát, Khúc Duy, các tác phẩm theo có dáng dấp ‘phục cổ’ ‘cổ sự tân biên’ như một kết nối khác với quá khứ: *Lĩnh Đình chích quái* (thơ thơ Đinh Linh), *Lĩnh Nam tạp lục* (Vương Văn Quang), *Luận*

---

<sup>7</sup> Xin xem:

*ngữ tân thư* (Phạm Lưu Vũ)..., các tác phẩm ‘bù đắp’ những thiếu hụt của xuất bản chính thống như *Trại súc vật*, *Bài thơ của một người yêu nước mình*... Chính trong sự kết nối các dự án nhóm quan trọng của Giấy Vụn như *13*, *Khoan cắt bê tông*, *47*... tính chất phản kháng của samizdat với ý hướng ‘vận động tự do xuất bản’ được thể hiện mạnh mẽ hơn, với sự đoàn kết liên thành phố và liên quốc gia, như một cách khuếch trương thanh thế và liên kết những người đồng ý hướng. Sự tương tác này, với một tập hợp rộng lớn các nhà thơ, là một dấu hiệu quan trọng cho thấy sự chuyển dịch của nhận thức của những người làm văn nghệ trong bối cảnh ở Việt Nam. Đường hướng này, cùng với thâm mĩ của thiết kế và in ấn, với các loại giấy in riêng biệt làm nên thương hiệu nổi bật của Giấy Vụn của samizdat ở Sài Gòn, Đà Nẵng... đã có thấy nỗ lực của Giấy Vụn qua nhiều giai đoạn như trung tâm của xuất bản ngoài luồng: giai đoạn đầu là sự đa hướng của hành động và giai đoạn sau được chuyên nghiệp hóa, bằng các thi tập cá nhân và các xuất bản phẩm tự do khác do bạn bè đóng góp.

So sánh với Nhân Văn - Giai Phẩm, nỗ lực đòi dân chủ thông qua hình thức xuất bản báo chí công khai, và cuối cùng bị đàn áp khi ‘vượt quá’ những luật định ngầm của chế độ. Mở Miệng, dù không phải đi đầu, nhưng sự lựa chọn ngay từ đầu và trung thành với samizdat của họ đã mở ra một không gian hoạt động mang tính chất bán công khai và tạo thành một vùng văn hóa mới.

Thực tế văn chương có thể làm gì để chống đối? Câu hỏi này cũng thường xuyên được đặt ra. Chúng tạo điều kiện cho tiềm năng chống lại sự đơn điệu và làm tăng sức mạnh của các cá nhân đơn lẻ dưới sự chuyên chế văn hóa hơn là đối kháng trực tiếp. Hiệu ứng lan rộng trong cộng đồng sẽ mở ra những lối đi mới, một ý thức văn hóa có thể thay thế cái đã xơ cứng, và đồng thời, đó cũng chính là quá trình định nghĩa sự tồn tại của nhóm, ở đây là Mở Miệng. Bản sắc nhóm cũng là một khía cạnh chính trị.

Phương thức xuất bản trước hết là điều kiện cho một tiềm năng cách mạng và một chất lượng mới của thơ hơn là sự sáng tạo ra một dòng thơ mới.

### III: Phẩm chất cách mạng của văn bản Samizdat

#### 1. Tính chất phi chuẩn: một thẩm mỹ mới

Xuất bản vỉa hè ở Việt Nam, ít khi gọi đến cảm giác thiếu phẩm chất văn chương do không được biên tập, mà sự phi chuẩn của nó lại là một biểu hiện của ‘phẩm chất văn chương’ mới. Tính chất phi chuẩn ở các văn bản của Mở Miệng, từ thời kì đầu đến khi hoạt động chính thức như một nhà xuất bản đã có những biến đổi rõ rệt về thiết kế và in ấn. Mở Miệng đã đi từ cách trình bày gây hấn, kích động mãnh liệt, không nghiêm túc đến cách trình bày nghiêm túc như một sự giễu nhại các nhà xuất bản chính thức, thậm chí đến năm 2007 (với tập 47, *Xin lỗi chịu hồng nôi*), nxb Giấy Vụn đã có logo riêng (hình con ếch ngậm miệng), sau đổi logo thành hình con ếch uốn mình theo điệu múa Chăm. Tất cả những chi tiết về hình thức, bìa, cách trang trí, thiết kế ở những tập đầu tiên là một sự phản ứng, phá phách, gây hấn, nhằm nhí, vui mắt có thể coi như những bài thơ hình ảnh, thơ thị giác, thách thức mọi cảm đoán. Xin trích dẫn lời bình luận của Nguyễn Đăng Thường trong loạt phỏng vấn của Trần Tiến Dũng như một cách giới thiệu những văn bản thơ photo của nxb Giấy Vụn thời kì đầu:

“Tập *thơ jác từ jười* bìa nâu. Bìa trước trông trơn, là một bức tranh trừu tượng. Bìa sau là hình vẽ một giai nhân bán khỏa thân, mang dờ đen tới bẹn, tranh Egon Schiele, một họa sĩ Áo ở Vienna vào đầu thế kỷ 20, thuộc nhóm họa sĩ "suy đồi" (Klim, Kokoschka...) bị đốt tranh trong thời Hitler. Phía dưới có ghi câu trích dẫn Tadeusz Różewicz: *"Tôi không thể hiểu được tại sao thơ được phép tồn tại khi những con người tạo tác ra nó thì đã chết. Thơ sống sót buổi tận thế, làm như không có chuyện gì mới xảy ra trên trái đất này ngày hôm qua. Tôi kính tởm sự phi lí ấy"*, rút từ trang "Thơ Trung Âu" do Thường Quán chuyển ngữ, nhưng đã ghi sai/trại xuất xứ: "Tập chí Thơ 19, mùa xuân 2000", thay vì "mùa thu" (đúng). Nhìn chung, tôi thấy rất đạt trên phương diện hình thức. Nội dung, lập trường, phá miếu... đã có hoan hô đả đảo náo nhiệt rồi, nên xin để qua một bên. Tuy nhiên, nếu cần đáp lễ những lời phê bình xây dựng tôi cũng có thể thêm: Dada chưa chết, còn sung sức, và hiện có mặt toàn cầu. Ngoài ra, Mark Twain, William Faulkner... đã nói tiếng nói của người da trắng nghèo, của người da đen nô lệ ở miền Nam. Nhóm Mở Miệng cũng đang

làm một công việc tương tự. Thơ dơ không tạo rác. Thơ dơ chỉ lấy rác của chế độ liệng trả lại. Cuộc sống thường ngày ở đây là một ngày xáo chộn trong đời con hẻm 47, là cái lồn què của một con cặc tầm thường.”

Tập thơ Cailonbodi(2004): ‘phản thẩm mỹ’ hay thẩm mỹ mới của Giấy Vụn.

Bìa 1 đình linh vẽ thơ lý đợi– độc giả có thể tùy nghi trình bày trên nền này.

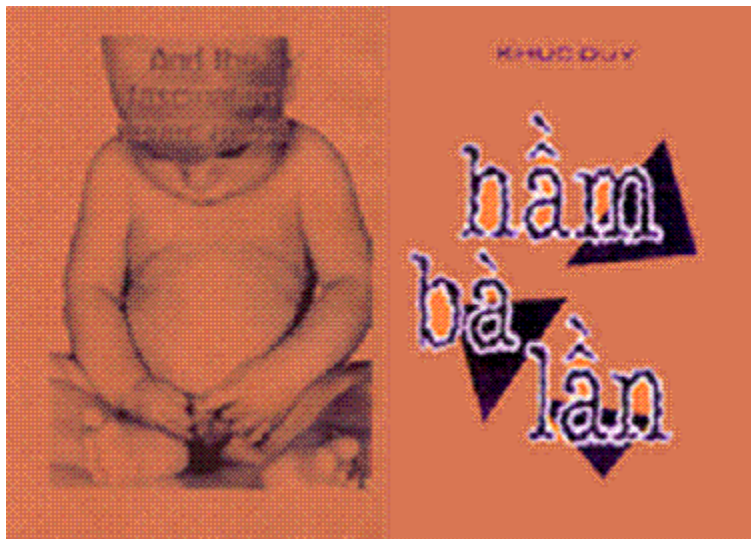


Phần trang xinhe có thông tin: In 40 bản phôi tại nhà in giang mai. Khổ 14x20cm (tuy nhiên, khổ sách có thể xê dịch nhỏ to tùy theo cảm hứng của người xén, hoàn toàn không liên quan đến người biểu). hoàn thành giữa tháng 12/2004

Bìa tập: Khoan cắt bê tông (23 tác giả, 2005): bìa giấy xi măng, bê nguyên một đoạn trên các bức tường nơi đô thị - “Rút hầm cầu, thông cầu” “ Cấm trèo” Nguy hiểm chết người”- ngoài cảnh báo về một không gian nguy hiểm cho những người đọc yếu tim thơ, đã gây tiếng cười giải thiêng từ bề mặt.



Bìa tập Hầm bà lằn:



Giai đoạn sau, khi công nghệ in phát triển, các thi tập được trình bày theo kiểu thẩm mỹ có tính chất công nghiệp hóa. Chẳng hạn, bìa tập *Xin lỗi, chịu hồng nôi*



Điều lưu ý về tính chất phản kháng của các cách trình bày là, ở các cơ quan xuất bản chính thống, cách trình bày và bìa luôn bị kiểm soát nghiêm ngặt. Ví dụ nổi bật là tập *Dự báo phi thời tiết* của nhóm Ngựa Trời bị thu hồi, không phải vì nội dung của tập thơ, mà có lẽ trước hết vì hình bìa của nó đầy thách thức.

## 2. Ngữ pháp của giải phóng

Nổi loạn là phẩm tính của sáng tạo, nhưng người ta không dễ gì thấu hiểu và chấp nhận những kẻ nổi loạn, những kẻ phá phách. Gần đây, trong một bài thơ vui, Nguyễn Đăng Thường có nói, đại ý, con người luôn ca ngợi sự xây hơn sự phá. Nhưng bức tường Berlin: có thể chỉ mất một ngày để xây và mất mấy chục năm để phá. Vậy có nên ca ngợi sự phá của Mở Miệng? Chồng đối, phản kháng có phải là nhu cầu tự thân của họ không? Tại sao họ trở thành những kẻ chồng đối?

Xin đọc lại một số bài thơ đầu tiên của các nhà thơ Mở Miệng trong tập *Vòng tròn sáu mắt*, một tập thơ mà ngoài hình thức in photo, nó chưa nổi loạn, thậm chí, nó chỉ hé lộ phẩm chất của những kẻ có tài.

Bùi Chát đem đến phong vị đầy thi tính của đời thường, sự quan tâm tới những vật nhỏ nhoi, một thế giới ngầm (Cái chổi, những người đàn bà đang là chuột dưới cống...). Ở giai đoạn in *Vòng tròn sáu mắt*, Bùi Chát, cũng như Lý Đợi, Khúc Duy... tạo ra được những bài thơ hay nhưng chưa đề nghị, chưa tra vấn về cách làm thơ. Sự tra vấn, nghi ngờ về chính hành vi làm thơ chỉ bộc lộ gián tiếp qua một tương chiếu với lời trích dẫn được trình bày trên bìa theo cách một bài thơ tự do *"Tôi không thể hiểu được tại sao thơ được phép tồn tại khi những con người tạo tác ra nó thì đã chết. Thơ sống sót buổi tận thế, làm như không có chuyện gì mới xảy ra trên thế giới này ngày hôm qua. Tôi kinh tởm sự phi lý ấy"* (Tadeusx Rózewics). Sắc thái tuyệt vọng này có thể tìm được hầu hết trong các bài như *Xáo trộn trong ngày, Cây chống ngược, Cửa mở, Đáp số của ngày, Viết ở Mĩ Sơn, Hiện trạng, Giải pháp, Bắt đầu từ đôi mắt, Khoảng cách dẫn tới, Đâm ra. Không đánh số cho một đồ dùng hội tụ thức ăn.* Xin đọc một bài:

### **Đâm ra**

Tôi ném nước bọt lên tường  
Tôi yêu những người đàn bà đang là chuột dưới cống  
Tôi thấy em mặc quần lót mười nghìn ba cái mua ở via hè  
Sách không làm tôi tốt hơn      mỗi khi chủ nhật  
Tôi nhìn tôi bay lên trời  
Tôi hành hạ tôi ba bữa  
Tôi đâm ra  
Tôi kêu đòi chữ nghĩa  
Tôi tổ chức chiến tranh  
Tôi nam mô vị chúa trời  
Tôi đánh răng vào buổi trưa  
Tôi đâm ra

Tôi cải tạo âm hộ  
Tôi một tờ giấy li hôn

Những thi phẩm này (đúng là phải gọi bằng từ ‘thi phẩm’) đều sạch, đẹp và giàu năng lượng lẫn cảm xúc. Chủ thể tính (hiện diện đơn thuần nhất bằng đại từ nhân xưng Tôi, với cảm xúc, hành động, tưởng tượng, hành vi), Cảm giác... không bị triệt tiêu cố ý. Chất tuyệt vọng Thanh Tâm Tuyền, những liên tưởng tự do siêu thực, chất đô thị... tất cả, một không khí Sài Gòn đã vào thơ của Bùi Chát. Theo một con đường tương đối dễ hình dung, anh có thể tiếp tục viết thêm những bài thơ hay của mình, rồi in thi tập, may rủi sẽ tạo được một dấu ấn cá nhân. Tuy nhiên, như những nhà thơ tiên phong, chối từ những đường quen lối cũ là cuộc sống và giá trị của họ, 12 bài thơ ‘sạch’ mà vẫn hay sau được tái sử dụng ở tập *Xáo trộn trong ngày*, nhưng thay đổi cách chế biến, làm méo mó để tự chế giễu. Tuy nhiên, hành vi này của Bùi Chát – không phải sự bẻ tắc sáng tạo – mà là cách nói về sự bẻ tắc của sáng tạo. Làm thơ để làm gì nếu chỉ bằng cách *thêm vào* kho thơ của nhân loại những bài thơ hay?

Trong tập thơ này, một Khúc Duy văng tục hăm bà lần ở giai đoạn sau hiện đúng một vẻ cô đơn, hiền hậu, yếu đuối đến nỗi:

Tia sáng  
hoảng sợ  
hấn bật dậy  
đập nát những giấc mơ người qua đường  
hấn chạy  
chạy  
kéo theo gió  
cát  
và  
Bước chân

**(Hấn II)**



Thơ Khúc Duy cũng có những dấu hiệu làm khác, đi vào thế giới những giấc mơ, nổi hốt hoảng vô thức. Sau này, Khúc Duy lấy vợ, cũng mất tích khỏi Mở Miệng sau tập *Hầm bà lằng*, cũng không xuất hiện trên các thi đàn. Tôi vẫn nghĩ, Khúc Duy, một người có tài, cả tài thơ và dịch thơ, nhưng không phải là người hợp với những tuyên ngôn. Con chán chường, uất hận của Khúc Duy xả ra một lần ở *Hầm bà lằng*, vậy là xong. Đó thực sự là một tập thơ vô nghĩa, nhưng nó là một vô nghĩa đã hiện diện.

Ở tập thơ này, thơ Lý Đợi vẫn là phản chiếu/ứng của cái tôi với ám ảnh của đời thường nhật, của tuổi trẻ bị vây bọc bởi nỗi cô đơn, chán chường, đời sống thiếu lý tưởng, bệ rạc, và linh hồn bỏ đi, khơi gợi đồng cảm :

bên ngoài trời tối  
bên trong nhà tối  
và cả trong kí ức tối của chính anh  
quờ quạng  
những kẻ điên trước sự tàn nhẫn không chỉ của mưa  
không chỉ của tự do  
và không chỉ của chính kẻ điên

(Ngôi nhà mưa)

Một nhà thơ khác, cùng với ba tác giả trên kia sẽ hợp thành những thành viên chính thức ban đầu của Mở Miệng là Nguyễn Quán, thơ không thật đặc biệt, chú trọng cảm xúc và sự buông xả về cảm xúc.

Ở cùng thi tập này, các thi sĩ có dấu vết của những nguồn ảnh hưởng rất rõ, ảnh hưởng của R.Tagore, của thơ siêu thực, của Sáng Tạo, của Lorca... Hoàng Long còn làm cả lục bát. Nói chung, họ đều tiết lộ những phẩm chất thuộc về giai đoạn đầu tiên của những tài năng: đầy nhạy cảm với cái tôi, dễ tổn thương vì đời sống, mang tiềm năng và khát vọng làm mới, sáng tạo nhưng tuyệt vọng... Thơ họ hay, và là cái hay, ngay cả khi bộc lộ những yếu tố lạ, có thể vẫn dễ bị chìm lấp đi, nhất là khi không xuất hiện trên báo in một cách chính thức. Những người đơn giản và tuân tự thường đặt một câu hỏi: tại sao họ không cứ làm thơ như thế, có phải người đọc dễ yêu mến họ? Nhưng có thể nào nỗ lực sáng tạo – dù sáng tạo là từ họ chế giễu – lại không đi cùng với thay đổi,

thay đổi liên tục? Sự khủng hoảng về “vấn đề bạn đọc” không nghiêm trọng với nhà thơ bằng sự lặp lại. Một ví dụ khá rõ: có lẽ người ta yêu Hoàng Hưng thời *Ngựa biển* hơn là *Hành trình*.

Đến tập *Mở Miệng* (tháng 10.2002), 4 thi sĩ Bùi Chát, Lý Đợi, Khúc Duy, Nguyễn Quán quân tụ đã cho ra đời một nhóm thơ. Để trở thành những người cách mạng, thậm chí, các nhà thơ phải hi sinh cả những tiềm năng bút phá của nội tâm cá nhân cho một ý hướng tiên phong và có tính chất tập thể. Họ bắt đầu có xu hướng triệt tiêu cảm xúc, khai thác bề mặt. Ví dụ rõ nhất, chính là sự xuất hiện tập *Hầm bà lằng* của Khúc Duy (2003), một tập thơ chủ trương “tiếp tục tũ”, một sự phản kháng bằng sự nhảm nhí.

Mặc dù sự giải phóng ngôn ngữ khác với các phương thức giải phóng có tính lịch sử thì nội dung văn bản chống taboo, diễn đạt nổi giận dữ đã trở thành một điểm nóng ở các văn bản của Giấy Vụn. Ở đây, có hai thứ *taboo* vào loại lớn nhất, nguy hiểm nhất trong các xã hội Việt Nam là Nói Tục và Chính Trị thì đều được các nhà thơ Mở Miệng và những người đồng ý hướng xuyên thủng.

Sự giải phóng trước hết thể hiện trong những cuộc chơi ngôn từ. Bài thơ *Đụ vợ sọ* của Nguyễn Quốc Chánh trong *Khoan cắt bê tông* có thể như một slogan của những kẻ phản đảng. Bài thơ dẫn dắt người đọc qua những tra vấn căng thẳng về những chữ được ông cho là ‘đẹp nhất (ít được viết) trong Tiếng Việt: Lồn, Cặc & Đụ’ mà “Sau 10 thế kỉ bị Tàu hàm nừ, Lồn, Cặc, & Đụ có àu sắc khác: Âm hộ, Dương vật & Giao hợp.” Nguyễn Quốc Chánh, với ngôn ngữ vừa khốc liệt của kẻ sẵn sàng ngập trong bùn và sục sạo các via hè đời sống vừa tràn đầy tưởng tượng lẫn trải nghiệm cá nhân, đã tái hiện một lịch sử của những chữ bị trấn áp, và ông xới lật chúng lên, phơi bày chúng ra ánh sáng, và trả lại chúng những vương miện nguyên thủy bị tước đoạt bởi nỗi sợ hãi, sự nô lệ của chính con người. Hiếm có bài thơ nào sử dụng những chữ vốn bị cho là cấm kỵ tài tình và hấp dẫn đến thế, thẳng băng, ngang hàng, không kêu gọi đòi lật đổ, mà bản thân nó đầy sức mạnh lật đổ. Xin đọc một đoạn:

“Nếu Jesus không hỏi: trong các người ai chưa từng Đụ thì hãy ném vào chị ta?! (Sự hổ thẹn của họ đã cứu Magdalena khỏi trận mưa đá). Sao

không có sự hô thẹn nào để trả lại công bằng cho Lòn, Cặc, & Đụ? Khi nhắm mắt lại (đưa tâm về với thân), tôi thấy chúng là tinh tú, những vật linh, có năng lượng của xúc cảm hùng vĩ & hoạt tính thần bí. Lòn là vọng âm của trống, của chuông & của kí ức nguyên thủy.[...] Và khi tôi phát âm ‘Lòn’, tôi nghe rõ tiếng vọng của nó rền vang từ mộ chí lịch sử, từ trong cái từ bi bát ngát của Bụt & từ trong cái bất an kì cùng của kí ức. 10 năm qua, tôi bị 3 lần bò đá, bị một lần vợ sang ngang & tôi buộc phải trở thành một kẻ chỉ Đụ cát. Không biết bao nhiêu lần tôi nằm sấp trên cát, mắt lim dim dịu dàng nhìn mặt trời mọc. Nhìn một hồi tôi thấy có sự chuyển dịch từ đỏ sang đen. Nó không còn là một quang sáng đỏ lấp lánh, nó biến thành một lỗ đen lung linh & ám ảnh. Máu trong người tôi bắt đầu tăng tốc & lượng hồng cầu ưu tú nhất hồi hải độn xuống đan điền. Cặc tôi âm và cứng. Cặc tôi rung rung. Cặc tôi mừng húm. Tay tôi bầu xuống cát, bụng tôi áp xuống cát, miệng tôi há hốc vì cát & mông tôi xoay”.

Bùi Chát có hẳn một tập theo ‘ý niệm’ chữ bới lộn *Cái lòn bỏ đi và những bài thơ chữ rửa [bới, lộn]*. Nếu vượt qua được sự thách thức từ nhan đề tập thơ, người đọc thơ có thể tiếp xúc với một kho từ vựng phong phú, sống động của đời sống của những kẻ dưới đáy, của cái thường nhật, của cái tục đã bị áp chế bởi văn minh. Bùi Chát cùng ý hướng với Nguyễn Quốc Chánh khi khai thác cường độ mãnh liệt của ngôn ngữ bình dân, tiểu lâm, phát huy ‘cặc tính’:<sup>8</sup>

#### **vô địch**

một con cặc tầm thường, nó giữ. theo cách cha ông dạy  
bảo vệ, nâng niu – không gì sai sót  
nó gồng mình chịu trận dù muốn một phát  
huy xứng đáng cho cặc tính mình

thề trình tiết đến cùng, tuy gái gú theo

---

<sup>8</sup> Có thể đọc thêm bài "[Tản mạn](#) đôi chút với bài thơ Vô địch của Bùi Chát"- Như Huy. [www.talawas.org](http://www.talawas.org)

bởi phẩm hạnh. mỗi ngày nó soi gương, quần vải  
quanh háng [thật] nhiều lần nhằm sở hữu... tương lai được  
chuẩn bị  
từng cái lòn bỏ đi như những dòng sông nhỏ  
nó đâu biết [bạn] cha ông ngòm từ khi nó lọt lòng  
nửa đời không ai đụng, nó không chạm ai  
vẫn còn... nguyên si & đen đúa

để yên ủi mỗi khi về già. nó lén lút chuyên  
con cặc ra sau rồi đâm vào đít

[thut thit]

phụ chú: tựa bài thơ có thể đọc là vô địt... theo cách phát  
âm của một số vùng Bắc Bộ.

Xin nhớ lại giai thoại về phát ngôn của Trần Dần “Cắm, cắm cái con cặc” đã  
được xem như biểu tượng của thách thức, của sự dũng cảm, ngang tàng, hào  
sảng. Ở đây, Nguyễn Quốc Chánh, Bùi Chát không thách thức, không *văng*, họ  
viết và sử dụng từ ngữ như những vật liệu.

Một bài khác của Bùi Chát, rõ ý hơn:

**tinh tính tinh**

hán việt cao sang & thanh

khiết hơn

thuần việt, tục truyền là rứa. có

người

nọ, vì không muốn thơ mình thấp cấp  
khi đề cập đến chuyệnhứng tình, sau  
nhiều ngày đắn đo suy nghĩ, khứa ta  
liền hạ bút: vào lúc 5 giờ sáng  
mỗi ngày, tôi thường bị núng cái dương  
vật [thay vì cặc] của mình... tóm lại,

những lúc như vậy: tôi phải là cái  
mẹ gì trước bình minh?

Khi tôn thờ cái cao, sang và phủ quyết  
cái thấp, hèn, con người - những kẻ tưởng mình có quyền năng sử dụng ngôn  
ngữ, đối xử với chúng như công cụ vô tri có thể bị ngôn ngữ làm phản, lật mặt  
bất thân. Và hoàn toàn đích đáng, bất khả kháng!

Ngữ pháp của giải phóng biểu hiện  
mạnh mẽ qua nội dung văn bản có tính chất bình luận xã hội, dù không phải tất  
cả các văn bản của Mở Miệng đều hiển nhiên có nhu cầu này. Hàng loạt các bài  
thơ của Bùi Chát, Lý Đợi, Khúc Duy xoay quanh sự kiện đọc thơ bị hủy ở Viện  
Goethe năm 2005, xoay quanh những sự việc bị công an tra khảo, thậm chí  
xoay quanh những bức thư trao đổi giữa các nhà thơ... và nhiều sự kiện khác  
liên quan đến bối cảnh xã hội Việt Nam đương đại được họ chất lọc, lấy thông  
tin từ báo chí, diễn đàn, chế biến lại để thành thơ. Các tác giả cũng khác nhau  
rất rõ: Bùi Chát chơi với ngôn ngữ nhiều hơn và tính chất bình luận xã hội, các  
vấn đề thời sự của Lý Đợi thành đường hướng rõ rệt hơn. Ở khía cạnh này, Lý  
Đợi bộc lộ mạnh mẽ phẩm chất của một nhà báo xã hội và văn hóa. Những  
trường hợp thành công là khi Lý Đợi tạo dựng được không khí hài hước nhưng  
thê thảm của đời sống của những kẻ 'dưới đáy', chẳng hạn cô điểm trong bài  
*Nhân đi Massage, gặp nữ lưu hào kiệt*. Hoặc khi thao tác nhại Kinh Thánh  
thường thấy của Lý Đợi phát huy tác dụng.

#### **Lời hứa của Doi Ly**

bấy giờ ta sẽ làm cho Môi Miệng chưa dân nên tinh sạch  
để tất cả đều cầu danh Nhân quyền  
và kẻ vai sát cánh phụng sự Đổi Mới...

ngày ấy, các người sẽ không còn phải hổ thẹn  
vì mọi hành vi ngang trái chống lại Độc quyền  
bấy giờ ta sẽ đuổi cho khuất mắt các người  
những kẻ kiêu căng đắc thắng  
những kẻ ôm mộng toàn trị

và các người sẽ không còn ngênh ngang hay luồn cúi  
trên xứ sở của những người mất tự do

....

ngay trước mắt các người – như là một lời hứa  
lời hứa của Doi Ly...

lời hứa tiếp nối lời hứa

lời hứa của truyền thống

lời hứa của hiện nay...

các người hãy cứ tiếp tục tin đến hết đời của mình – hơn sáu  
mươi năm cuộc đời

hãy tiếp tục tin và hãy tiếp tục nhớ rằng các người đã được hứa  
một lời hứa không đến từ Hư vô

mà đến từ Hiện thực, một hiện thực không bao giờ có thực  
hiện thực không bờ bến...

tất cả các lý do ấy quy về:

... và-

... bởi- DOI LY KHÔNG BAO GIỜ CÓ THẬT

... vì-

Những bài thơ của Lý Đợi thường dài, hàm lượng thông tin cao, đồng thời tác giả cũng thực hiện đúng đường hướng ‘thơ tiêu dùng’ nên tôi không trích lại nhiều ở đây, độc giả có thể dễ dàng tìm đọc các bài thơ của Lý Đợi trên mạng Tiên Vệ.

Tập *Bài thơ một vẫn* của Bùi Chát, mặc dù là thơ tự do, nhưng tính chất *một vẫn* nằm ở từ khóa *cộng sản*. Bùi Chát lật đổ các slogan xã hội, các ảo tưởng được đóng đinh trong ngôn ngữ ý thức hệ. Chẳng hạn:

### **Đường Kách Mệnh**

*Đi một ngày đàng, học [&hành] một giường khôn*

Con đường nối những con đường  
Dẫn tới các nhà thương

Ngồi một mình  
Em nói như mưa

Thì tại sao chúng ta không lên giường  
Để đào những cái mương

Giữ mãi lời thề xưa

---

Đường Kách Mễnh: một tác phẩm của cố chủ tịch nước Việt Nam dân chủ cộng hòa Hồ Chí Minh, tập hợp các bài giảng tại lớp huấn luyện chính trị của Việt Nam Thanh Niên Cách mạng đồng chí hội, được xuất bản 1927.

Hay trích đoạn một bài khác, được làm bởi hàng loạt các câu đề nghị, trong đó chứa những nghịch lý của xã hội và thân phận con người:

- Các ông cho chúng tôi được biết sự thật nhé!
- Các ông cho chúng tôi được ngủ với vợ/chồng chúng tôi nhé!
- Các ông cho chúng tôi được thở nhé!
- Các ông cho chúng tôi được bình đẳng trước pháp luật nhé!
- Các ông cho chúng tôi được suy nghĩ khác với các ông nhé!
- Các ông cho chúng tôi được chống tham nhũng nhé!
- Các ông cho chúng tôi được tự do ngôn luận nhé!
- Các ông cho chúng tôi lập hội via hè nhé!
- Các ông cho chúng tôi được viết bài thơ này nhé!

...

(Thói)

Thông qua các tập thơ đã xuất bản, có thể tìm được dấu ấn các sự kiện và những phản ứng cá nhân của họ trước thời sự xã hội đang biến động, đầy hỗn

loạn. Những thông tin thời sự được lưu giữ trong văn bản thơ đã chứng tỏ chúng không phải là những thứ *tiêu dùng và tiêu tùng*, mà chúng tiết lộ các đặc điểm của thể chế, của hệ thống chính trị, của văn hóa, của sự phát triển hay tàn lụi... Không nỗ lực đưa tác phẩm phổ biến chính thống hay kì vọng vào sự bất tử của thơ ca, cũng không nỗ lực xây dựng tên tuổi cá nhân trong ngôn từ ‘vĩnh viễn’ họ càng thoải mái trong việc đưa ra bình luận. Nếu cần nghiên cứu về bối cảnh xã hội văn hóa Việt nam giai đoạn này, các văn bản samizdat của Mở Miệng sẽ là một nguồn tư liệu quan trọng.

.Tuy nhiên, khác với sự phát triển theo thời gian, tính chất gây hấn và xung đột với không gian của Mở Miệng sau cao trào năm 2004-2007 bắt đầu đi xuống, theo tôi, chính khi họ dùng văn chương như một công cụ bình luận xã hội trực diện, như Bùi Chát và Lý Đợi ở hai tập mới nhất. Mở Miệng đã bớt “nóng” đi rất nhiều, một phần bởi bản chất của truyền thông là sự kích động, có tính chất tập hợp và thời điểm. Một lí do khác, sự phản tư về mỹ học của họ dường như bớt mãnh liệt, cũng bớt thi hứng. Nhiều bài trong tập *Khi kẻ thù ta buồn ngủ* như một phản – tuyên truyền mang tính chất tuyên truyền, và như là “không làm thơ” theo nghĩa truyền thống mà chính Mở Miệng đã lên tiếng đả phá ngay từ đầu. Cái cảm thức hư vô về chế độ chính trị, cũng như những nỗi bức xúc dường như không dồn nén trong câu chữ.

Các nhà thơ thường không hứng thú với việc các văn bản văn chương được đọc trong môi quan hệ với chính trị, một phần vì những ám chỉ chính trị có thể đồng nghĩa với việc làm giảm đi phẩm tính văn chương, một phần vì những sự diễn giải về chính trị có thể gây hiểu lầm, tạo hiệu ứng, và do đó, gây nguy hiểm. Chính những phản ứng của an ninh văn hóa đối với Mở Miệng là hệ quả của sự suy diễn và áp đặt về chính trị, cũng như sự đề phòng độc tài của nhà nước. Các tuyên bố có tính chất giải thích của các nhà thơ đều làm giảm thiểu sự quan trọng của sự chống đối xã hội, ví dụ các phát ngôn của Lý Đợi hay Bùi Chát. Ở đây, sự quan tâm đến việc họ đưa ra ý kiến chính trị thế nào có vẻ vô nghĩa và xung đột với cái gọi là cách tân của họ, bởi sự cách tân văn chương thường được xem như là xa rời việc bàn luận cụ thể về chính trị, nhất là khi văn học Việt Nam vẫn phải nỗ lực thoát ra khỏi từ trường ý thức hệ, phủ



quyết việc phục vụ một ý thức hệ của nhà nước để tham dự vào sự sáng tạo tính cá nhân tiên phong. Văn chương như một bình luận xã hội đã bị nghi ngờ trên phạm vi toàn thế giới vào thời điểm bùng phát của thuyết hậu cấu trúc, trong đó, mọi diễn giải chỉ còn là cuộc chơi của ngôn ngữ. Vậy thì nỗ lực tham dự của Mở Miệng và nxb Giấy Vụn có vẻ như đi ngược lại với chính những khuynh hướng tiên phong?

Câu hỏi đây là sự cách tân văn chương mang tính chính trị hay là hành vi chính trị đòi lột văn chương thẩm đẫm nguyên lý ý thức hệ và sự lệ thuộc vào một từ ‘chính trị’ được cắt nghĩa rất hẹp hòi: tại sao các anh không cứ cách tân đi, bởi văn chương mới chính là lĩnh vực của anh, tại sao phải lên tiếng về chính trị và bình luận xã hội? “Nay ở trong thơ nên có thép” có chính trị không? Không phải chúng ta đã bội thực thứ văn chương [phục vụ] chính trị rồi sao? Khi nhà thơ tự đem mình ra như tang chứng của đời sống, của sự áp chế, họ không sở hữu quyền lực thực sự. Có lẽ vì tính chất vô ích của loại hình nghề nghiệp này, những câu hỏi về vị trí trách nhiệm của nhà văn với xã hội và bối cảnh vẫn cứ được đặt ra, nhiều nghịch lý hài hước mà khó trốn thoát. Vậy cái tình thế của một nhà thơ/một nghệ sĩ Việt Nam, hoặc là thoát khỏi bối cảnh, trở thành một “công dân toàn cầu”, hoặc “vị nghệ thuật vị cá nhân” hoặc là gắn chặt với bối cảnh thì phải vừa chính trị, mà lại vừa nghệ thuật và cách tân? Thông thường, hai điều này có tính cách xung đột và triệt tiêu nhau. Tôi cho rằng chỉ có sự trung thực cá nhân thì phẩm chất chính trị của văn học mới không mang tính tuyên truyền. Điều kiện ngoài lề nuôi dưỡng một thứ ngữ pháp của giải phóng, nhưng ngữ pháp của giải phóng chỉ thực sự mạnh mẽ dưới những chiết xuất ngôn ngữ của những kẻ lặn ngụp trong chính cuộc sống của ngôn ngữ.

### CHƯƠNG III. CÁCH TÂN HAY CÁCH MẠNG: TỪ TUYÊN NGÔN ĐẾN CÁC THỰC HÀNH THƠ

#### I. Giải trung tâm quan niệm thơ

1. Có lẽ chính những người chủ trương và biên tập Talawas đã nhận thấy bài viết *Thơ và chúng tôi không làm thơ* của Lý Đợi, người phát ngôn không chính thức của Mở Miệng là quan trọng với sự hình thành và phát triển, không chỉ của nhóm Mở Miệng hai năm sau sự xuất hiện của thơ photo, mà còn là một sự kích thích với thơ Việt đương đại, nên đã đăng làm hai kì, với dụng ý chia hai luận điểm tương đối rõ (Talawas 16.04.2004 & 17.04.2010). Khác với Siêu thực, khi xuất hiện đã có ngay một kẻ chủ soái có thể viết tuyên ngôn là A.Breton, Lý Đợi bắt đầu bằng một phản ứng:

“Ban đầu tôi rất buồn nôn khi cứ nghe nhắc đến thơ trẻ là các sĩ phu Bắc Hà, những kẻ cầm cán bút phê bình lại lái nhái Nguyễn Hữu Hồng Minh, Phan Huyền Thư, Văn Cầm Hải, Vi Thùy Linh... và cùng lắm, Nguyễn Quyên, Nguyễn Vĩnh Tiến. Tôi (và ngay một hai người trong nhóm được khen) cũng không hiểu tại sao thế, thật sự không hiểu, vì thơ trẻ Việt - phần đang chuyển động, có nhiều hơn thế rất nhiều. Và phần có này, cũng chẳng phải xa lạ gì với cái sự biết của các vị phu sĩ kia.

Nhưng khi có một chút thời gian nhìn lại, tôi thấy sự buồn nôn - ngạc nhiên của mình quả là vô duyên và vô lý. Bởi xa lạ hay không xa lạ, đâu có giải quyết được vấn đề. Vấn đề của phần thơ Việt tại Sài Gòn chẳng hạn, là một vấn đề khác, một hiện tượng khác; vì thế, cần một suy nghĩ khác.”

Phản ứng của Lý Đợi với các phê bình gia đang cầm cán bút phê bình, các ‘sĩ phu Bắc Hà’, phản ứng về sự nghiêng lệch quyền lực định danh và định vị, thực chất lại là nhu cầu và nỗ lực được phơi mở cái vắng mặt, cái còn ẩn giấu, cái chưa được nhận diện trong thơ Việt. Nó là tiếng nói tự bên trong của một cái hiện hữu đang bị trấn áp, cái chưa được công nhận. Điều này cũng liên quan tới định kiến hay

thiên kiến về không gian địa – văn hóa, trong đó nổi bật là cảm giác, thơ Bắc – với trung tâm là Hà Nội thường gắn với sự nghiêm trang, đạo mạo, cái đẹp, cái cao cả, v..v trong khi thơ Sài Gòn là một chuyển động theo hướng ngược lại.

Sau khi đưa ra bài *Thời hoa đỏ* của Bùi Chát như một ví dụ về cái khác biệt của thơ Sài Gòn, Lý Đợi đã nhắc đến Dada:

Chúng tôi (những cây viết trẻ ở Sài Gòn) gọi kiểu này là thủ pháp *pastiche* - phỏng nhại, cài-đặt-lắp ráp. Giống như thủ pháp *collage* - cắt dán mà Dada đã làm với tranh cắt-xé-dán và tranh giấy tổng hợp. Hay cũng có thể gọi là *sự cưỡng chế*. Bài thơ của Thanh Tùng đã bị Bùi Chát cưỡng chế. (Như cái cách của chủ nghĩa Hậu hiện đại *cưỡng dân* cái cách của chủ nghĩa Hiện đại). Vậy thì sự sáng tạo ở đâu? Sự sáng tạo ở ngay cái ngưỡng hành động của *cái cưỡng chế* và *cái bị cưỡng chế*. Hiện tượng này cưỡng chế hiện tượng kia nhưng không phủ nhận, không thay thế; sau khi sinh ra, cả hai cùng quanh co tồn tại; cá mè một lứa, nhưng có điều không chịu nổi nhau, không thể ngồi chung thuyền, không bơi chung hồ, dù chẳng thù hằn hay tranh ăn gì.

Phân tích của Lý Đợi có một điểm đáng chú ý: “Sự sáng tạo ở ngay cái ngưỡng hành động của *cái cưỡng chế* và *cái bị cưỡng chế*”. Bài thơ của Bùi Chát là một hành động cưỡng chế bài thơ của Thanh Tùng, và ở đó, nó tồn tại. Bản thân bài thơ này không phải minh chứng cho việc làm ra cái mới, mà đưa ra một ý niệm mới về thơ, hay về hành vi sáng tạo nói chung. Từ đây, Lý Đợi phản ứng với các hệ thẩm mỹ cũ và nêu cao tinh thần hậu hiện đại trong sáng tác, điều cần đến một cách đọc tương ứng.

“Thơ nhiều khi chỉ là chuyện gây hấn, một chút hài hước, một cú sốc nhận thức, thậm chí là một trò đùa vui nơi bàn nhậu, chẳng kém phần nhảm nhí.

[...] Chúng tôi không làm cái gì quá cao cấp, quá dung tục hay lập dị, bởi chúng tôi vẫn nghĩ rằng bên dòng thẩm mỹ chính thống đại trà, đã/đang tồn tại một thứ thơ khác - thơ của chúng tôi/thẩm mỹ của chúng tôi, thẩm mỹ của những người mãi mê làm thơ, chứ không phải của những nhà phê bình hay đạo đức, luân lý hay xã hội học”

Những dẫn gợi đến các khái niệm hiện đại, lãng mạn, hậu hiện đại có nhiều phần sơ sài và sơ hờ, dẫn đến phản ứng của nhà thơ Phan Nhiên Hạo sau đó<sup>9</sup> nhưng ở đây, tôi muốn nhấn mạnh đến thái độ tuyên chiến quyết liệt với ý thức thẩm mỹ cũ, như phẩm chất của những người tự nhận lãnh sứ mệnh tiên

---

9

phong. Niềm tin hay nỗi thất vọng về việc không còn cái mới, hay sự nhận thức về việc thế giới không còn mới, chính là cảm giác về sự bế tắc của sáng tạo, sự đối trá của sáng tạo, cảm giác về tính chất không có gốc. Lý Đợi đã xác định việc thực hành thơ theo  *tinh thần*  Hậu Hiện Đại, nghĩa là, họ không nương bám vào một lý thuyết nhập ngoại, mà nhìn thấy ở lý thuyết đó một tinh thần tương thích với ý hướng của mình. “*Giải nghiêm trọng, giải cấu trúc để hướng đến tính phát tán cấu trúc... là một quan tâm hiện nay. Không làm thơ để cách tân. Không làm thơ để đổi gác. Mà thật thoải mái: làm thơ như cái cách họ đã nghĩ và đang sống.*”

Ở bài viết tương đối rõ ràng của Lý Đợi, có thể thấy nỗ lực giải trung tâm các quan niệm ‘chính thống’ thể hiện ở nhiều khía cạnh, nhưng có hai vấn đề sẽ còn là những câu hỏi quan trọng: 1. Việc nhận diện thơ trẻ Sài Gòn; 2: Việc đánh giá di sản văn học miền Nam, nơi xuất hiện nhóm Sáng Tạo có ảnh hưởng rất sâu rộng đến việc cách tân của thơ Sài Gòn sau này. Ngoài ra là các vấn đề liên quan đến cặp quan hệ Hà Nội – Sài Gòn đã nói ở chương trước, các quan niệm thống trị của phê bình thơ, v.v. Nhưng quan trọng nhất, và là điều tôi sẽ nhấn mạnh ở đây, qua tuyên ngôn của Lý Đợi: Giải trung tâm quan niệm về thơ.

Thơ như một trung tâm cần giải hủy để kiến tạo một trật tự khác, là cốt lõi làm nên giá trị bản tuyên ngôn của Mở Miệng. Nếu như bản tuyên ngôn này chỉ xoay quanh vấn đề đó, mà không bị chi phối bởi thiên kiến [những thiên kiến, định kiến này, theo Lacan, gắn chặt với bản chất của mỗi chúng ta, và mỗi cá nhân cũng đầy những trung tâm cần giải bỏ] thì ắt hẳn cũng bớt đi những tranh luận gây hiềm khích sau đó về việc các nhà thơ thâm nhập lý thuyết đến mức độ nào, cũng như có lẽ cũng không cần đến hàng loạt những “tính” như tính tiêu dùng, tính nghệ thuật cao....để biện hộ cho thơ. Mặc dù tôi cho rằng mỗi nhà thơ quan trọng đều nỗ lực trong hành trình giải trung tâm các quan niệm thơ, nhưng trong không khí tù đọng và nặng nề của những quan niệm chính thống, thì sự gây hấn của Mở Miệng là một nhân tố kích thích quan trọng – và dù có lẽ họ chẳng ưa gì ai gán cho họ hai từ “cách mạng”, hành vi của họ đã tiềm tàng tính chất cách mạng.

“Chúng tôi không làm thơ” là một lời nói hai giọng, vừa là tuyên ngôn về việc không làm thơ, vừa là nhại giọng phán xét “không làm thơ” “theo con mắt của quý vị, vì quý vị không nhìn thấy thơ”, vì “so với *thảm mỹ của quý vị, trong thảm mỹ của quý vị, từ lâu rồi chúng tôi đâu còn làm thơ. Nhưng chúng tôi vẫn làm đấy, và ngày một đông những người cầm bút trẻ không làm thơ như quý vị muốn; đúng hơn, không còn làm thơ trong cách nghĩ mà thảm mỹ đã cũ nát và ấu trĩ, mà nhiều khi chẳng thuộc về ai, dù quý vị muốn ra sức níu giữ. Nói nôm na, tụi trẻ (theo cách gọi của quý vị) nó đang làm cho "lớp giặc già" bản khoán là không biết chúng có đi đúng kiểu đường mình muốn hay không. Mà có lẽ đi sai thì có chết ai đâu; cái sai trong nghệ thuật ai mà phân xử được”*

Tôi chưa thật rõ cách đối thoại chúng tôi – quý vị của Lý Đợi, từ “quý vị” có ám chỉ đến một đối tượng cụ thể là các nhà phê bình đang cầm cân nảy mực hay là một đối thoại mang tính chất phổ quát. Có vẻ như nó mang nghĩa hẹp nhiều hơn. Tuy nhiên, cũng có thể coi rộng ra như một đối thoại với các quan niệm chính thống về thơ. Dù bài viết của Lý Đợi mới đề nghị việc giải trung tâm quan niệm thơ, mà bản thân nó chưa phơi bày được các quan niệm chính thống đang ngự trị như một thao tác quan trọng để giải trung tâm. Chính bởi lẽ đó, tuyên ngôn thơ của Mở Miệng không có tính chất một tuyên ngôn chính thức, mà như một đoạn ứng khẩu vo.

Bản chất phản ứng của Lý Đợi về sự ‘làm lơ’ của phê bình khi đánh giá thơ trẻ liên quan tới cơ chế vận hành của quyền lực chứ không hoàn toàn là vấn đề cá nhân. Khi cảm thấy sự trấn áp, họ đồng thời nhận ra cái khác của mình, nhận ra tồn tại của mình, cũng đồng thời nhận ra rằng tồn tại đó không được thừa nhận hay đang bị đè nén. Đồng thời, họ cũng nhận ra sự thiếu diễn đàn, hay sự phân lập các diễn đàn ngày càng sâu sắc, cái khoảng cách giữa hai miệng vực này nếu không có phép màu thì dường như không ai có thể vượt qua, kẻ lơ lửng ở giữa – kẻ có khả năng đi về giữa hai miệng vực – cũng lại là kẻ dễ bị vực sâu hút mất. Thành ra, khi kẻ ngoài lề nhận ra tình thế ngoài lề của mình, họ cũng nhận ra rằng không thể có tiếng nói chung giữa những người đang sống trong cùng một đất nước, một lãnh thổ như hiện nay. Không ai muốn

mình thuộc về bóng tối, họ đặt câu hỏi về cách mạng và kẻ lãnh nhận cách mạng thơ:

Vậy thì một câu hỏi then chốt được đặt ra, cách mạng thuộc về ai, ở ai? Chắc chắn không phải ở những người mà Nguyễn Hoàng Sơn đã kể, cũng không thuộc về phong trào Tân Hình Thức Việt - vì nhiều người cho rằng nó chỉ toàn làm ra cái cũ, chỉ với *kỹ thuật vắt dòng*, lại đang ở bên Mỹ; và chắc chắn cũng không thuộc về những kẻ ngoại vi như chúng tôi, những người mà các vị ở trên, cũng như các vị ở dưới, ở ngoài kia... không cho rằng chúng tôi đang làm thơ, chỉ toàn làm những thứ nhảm nhí. Mà không làm thơ thì làm sao có cách mạng thơ?”

Họ đặt câu hỏi về chính bản thân từ “không chính thống” được dán nhãn cho họ, như dán nhãn một loại thực phẩm lạ cần cảnh giác:

Nói chung, chúng tôi không ngại bất cứ đề tài nào, ngay cả những thứ mà thẩm mỹ thơ Việt còn xa lạ hoặc xem là dung tục. Còn *mạch ngầm*, thì có thể hiểu là thơ chúng tôi không đi qua cửa biên tập của nhà xuất bản. Chúng tôi rất sợ sự suy diễn không hay. Chúng tôi muốn thơ mình được đọc như nó vốn vậy. Còn về chuyện *không chính thống*, bản thân bài thơ đâu tiết lộ, có chăng do chúng tôi không có giấy phép xuất bản. Nhiều người nói như thế là không chính thống. [30]

2. Khái niệm Thơ đã được cố định hóa ở những đặc điểm nào đó (vần điệu, nhạc tính, ngôn từ thi hóa) trong hình dung của cộng đồng đọc phổ biến. Cho nên, trong những thời điểm khủng hoảng thơ thường xuất hiện lối thơ – phản thơ như một nỗ lực làm khác và không phải là hiếm trên thế giới. Khi Mở Miệng tuyên ngôn Không Làm Thơ, đó cũng chính là cách để tồn tại như một cái Khác. Làm cái không thơ, làm thơ phản thơ là nỗ lực giải cấu trúc quan niệm về chất liệu, về thi tính. ‘Không làm thơ’ thì không phải không làm mà làm cái Không Làm, nghĩa là giải cấu trúc quan niệm về hành vi thơ, về người làm thơ, [và tất nhiên, sẽ bao gồm cả mối quan hệ với chất liệu thơ]. Hành vi này đồng thời là một thái độ phản kháng. Họ không phản kháng trong mối quan hệ với truyền thống, như khi Sáng Tạo muốn chôn tiền chiến và Trần Dần đòi chôn Thơ Mới, các nhà thơ Mở Miệng phản kháng cả xu hướng làm thơ với chữ hay với nghĩa, mà làm thơ như một hành vi. Toàn bộ con người nhà thơ,

bằng các thao tác, bằng môi cảnh... vẫn làm ra bài thơ, nhưng bài thơ ấy không tồn tại độc lập mà là một mắt xích trong chuỗi tương tác vô tận. Chính vì thế, Mở Miệng phải dùng đến cụm từ ‘thực hành thơ’.

Thực hành thơ mang tính ý niệm của Mở Miệng hay cái gọi là nghệ thuật ý niệm (conceptual art) không phải chỉ là một sản phẩm ngoại nhập và nhất thời, cũng không phải là một sự đột phá. Ở các tác giả quan trọng, sáng tác thơ của họ không bao giờ chỉ đơn thuần là sự góp thêm vào những bài thơ mà luôn mang chứa nỗ lực đưa ra những đề xuất về cách làm thơ, ý niệm về hành vi làm thơ thông qua các tác phẩm. Điều này đúng với, chỉ kể ngẫu nhiên, Thanh Tâm Tuyền, Lê Đạt, Trần Dần, Hoàng Hưng, Nguyễn Quang Thiều, Tân Hình Thức, Đinh Linh, Nguyễn Tôn Hiệt, Phan Nhiên Hạo v.v. Không còn một nguồn thơ trong veo ở thời hiện đại. Nỗ lực của các nhà cách tân là nỗ lực phá hủy và đề nghị. Cái khác của Mở Miệng là họ *nói ra* [nghĩa là làm, tạo tác, diễn giải về] cái ý niệm về hành vi làm thơ đó, và buộc mọi người phải chú ý. Nó không phải cái đột biến, mà là sự thức tỉnh. Sự tồn tại của Mở Miệng cho thấy rõ cái tình trạng đông cứng và dễ dãi của nhân loại trong việc tạo ra vô số các bài thơ vô ích. Nói riêng trong thơ Việt, nước thơ này đã tạo ra vô bờ bến các tác phẩm thơ tầm thường được cấp phép hàng năm, mà theo cách nói của Nguyễn Quốc Chánh, chúng không đưa lại bất cứ một chuyển động nào. Hay có thể dùng chính tên tập thơ của Phan Bá Thọ, người ta đã tạo ra một đồng rác – thơ vô tận. Vậy thì người làm thơ hôm nay có thể làm gì? Bồi đắp thêm, tôn cao đồng rác đó, hay mượn chính đồng rác đó để làm nên hành vi thơ của mình? Mỗi một kẻ làm thơ trong cảm thức hậu hiện đại - như một cảm thức có khả năng gây hiệu ứng toàn cầu - đều phải thức tỉnh về cái hành vi làm thơ mang tính chất cá nhân đó: làm thơ, nghĩa là tạo ra những khả thể, hay những ý niệm về thơ, về cách “ché tạo thơ ca” (mượn từ của nhà thơ Phan Nhiên Hạo).

Làm thơ và Không làm thơ không phải một cặp phủ định trực tiếp mang tính loại trừ nhau. Đó là hai ứng xử khác nhau với thơ. Làm là một hành vi, Không Làm cũng là một hành vi tương ứng. Nghĩa là chúng chỉ khác nhau trong cách ứng xử của Tôi và Thơ. Để ‘không làm thơ’ khác với ‘làm thơ’ – thì chủ thể ‘không làm thơ’ phải ứng xử khác với chủ thể ‘làm thơ’, phải đưa ra

những khả thể khác nhau của cách ứng xử của nó với Thơ. Quan niệm này, mặc dù trong tuyên ngôn, nó xóa đi ranh giới của Chơi và Thực, của Làm và Không Làm, của nghiêm túc và nhảm nhí, thực chất là một trò chơi, mà ý nghĩa của nó được kiến tạo trong chính cách chơi chữ Thơ và chúng tôi không làm thơ. Như tra vấn về quả trứng có trước hay con gà có trước, tôi cho rằng có thể chính cái ý thức Không Làm Thơ đã đến sau tuyên ngôn Không làm thơ. Nghĩa là Mở Miệng không phải “làm rất nhiều thơ” theo lý thuyết của họ về cái Không Làm Thơ, rồi viết một tuyên bố mà thực ra, họ đã làm rất nhiều thơ, theo lý thuyết của họ về việc Làm Thơ, rồi phản ứng với bối cảnh và viết một tuyên bố về hành vi Làm Thơ nghĩa là Không Làm Thơ của mình. Điều này cho thấy chính trong ngôn ngữ đã sinh ra vô vàn các quan hệ tương tác.

Nói rộng ra, hành vi này có thể gợi ý niệm về sự truy nguyên một quan niệm thơ và làm Thơ như một cái gốc. Bản thân việc tìm quan niệm gốc về thơ, dù lần lại từ thượng cổ, từ Kinh Thánh đi nữa, cũng là vô nghĩa bởi mọi cái hiện diện đều có dấu vết của những cái khác. Quan niệm ‘không làm thơ’ của Mở Miệng cũng không thể tồn tại nếu như không có quan niệm ‘làm thơ’ trước đó. Thực chất luôn có nhu cầu định nghĩa lại: Thơ, nếu có một cái gốc thì cũng luôn có một quá trình làm khác đi để thơ luôn vận động. Chủ thể làm thơ luôn phải rượt bắt cái Thơ vô hình đó. Và khi hiểu nó là một chuyển dịch về quan niệm hành xử với thơ thì sẽ thấy đó là một hành xử tất yếu của người làm văn chương nghệ thuật.

3. Tuyên ngôn “chúng tôi không làm thơ” không chỉ có tính chất thời sự như một phản ứng với bối cảnh, mà có ý nghĩa bởi nó là xác quyết về Cái Khác. Nó liên quan đến những quan niệm thơ tiếp đó mà Mở Miệng triệt để thực hành: thơ Rác, thơ Dơ, thơ Nghĩa địa. Có thể nói rằng, thơ Rác, thơ Dơ, thơ Nghĩa địa chẳng phải sản phẩm độc quyền của Mở Miệng, cũng chẳng độc quyền ở Việt Nam, nhưng ở Việt Nam, Mở Miệng đã khai sinh ra những tên gọi – cũng là những sự sống – dành cho nó. Ở đây, ngôn ngữ đã thiết lập nên trật tự, ngôn ngữ vận hành một chuỗi ý niệm về thơ. Đến lượt nó có thể lại thiết lập một trung tâm quyền lực mới, bị thiết chế hóa khi cái Không Thơ và Không Làm Thơ lên ngôi.



Các thi sĩ Mở Miệng đã đi qua các giai đoạn: giai đoạn làm ra những bài thơ và giai đoạn làm thơ như một hành vi tạo tác. Trong sự tạo nghĩa lại quan niệm về thơ và làm thơ, chữ “không” chính là khoảng chơi tự do (freeplay) của ngôn từ lẫn ý thức. Chính vì thế, cũng như việc thêm các tiền tố ‘post’ vào các chủ nghĩa, cuộc giải trung tâm quan niệm thơ của Mở Miệng vẫn là không có hồi kết. Mọi kiểu phê bình cái này là thơ cái kia không phải là thơ đều quy chiếu vào một hình ảnh Thơ siêu hình nào đó, điển hình, trừu tượng. Những gì đang đặt nền tảng cho thiết chế chân lý trong thơ Việt Nam, cả sáng tạo lẫn phê bình chính là những gì cần phá dỡ, một ý hướng đặt ra từ Mở Miệng, để mở ra những khả năng khác của việc đọc và viết, tạo cho đời sống thơ đương đại và chính những cá nhân tham dự khả năng không an ổn.

Tuy nhiên, nỗ lực giải trung tâm của Mở Miệng, qua tuyên ngôn này, lại là nỗ lực thay thế cái trung tâm này bằng trung tâm khác, nỗ lực soán ngôi, chiếm chỗ “trung tâm thành ngoại vi, ngoại vi thành trung tâm” nên ngay trong tuyên ngôn đã bộc lộ ra những giới hạn của sự xơ cứng chẳng?

## **II. Thực hành thơ rác, thơ dơ: mỹ học của cái tục?**

1. Bất cứ khi nào chạm đến những cấm kỵ thì câu hỏi về sự tự do của nghệ thuật lại được đặt ra. Có giới hạn nào cho sự tự do này không? Điều này nằm trong bản thân nhận thức của mỗi người, cái nhận thức luôn bị giới hạn trong những taboo được thêu dệt, không phải là cái ngoài ta, mà nằm sẵn trong ta. Khi thơ rác, thơ dơ đòi vượt quá ngưỡng thẩm mỹ quen thuộc của con người, chúng đã gây nên một nỗi nghi ngại, ngay cả ở lớp độc giả tiền vệ, như Inrasara, Phan Nhiên Hạo, Trần Ngọc Hiếu...., rằng một thái độ buông xả hoàn toàn về ngôn ngữ, sự “thiếu quy tắc” của chính bản thân nhà thơ sẽ có thể dẫn đến “cảm giác chai” của người đọc. Thơ rác, thơ dơ, là những khái niệm được đề xuất bởi Bùi Chát – có thể bắt đầu với tập *Xáo chộn trong ngày* với slogan ‘thơ jác từ jười’ – một tập thơ mà ý hướng được tác giả tuyên bố ngay từ đầu:

tôi nghịch thơ

jã chàng nghịch cát

con lít nghịch những thứ khác

Ở tập thơ này, Bùi Chát đã xáo trộn tất cả những bài nghiêm chỉnh trước đó của mình, đảo ngược quy tắc chính tả, dùng phương ngữ bắc bộ và các vùng miền khác, gây nên tình trạng xáo trộn hài hước. Cách nói ngọng để làm thơ có thể đọc như một sự giễu nhại chính mình và giễu nhại chính những cảm xúc của mình. Thử đọc bài Đâm ra thành Đâm ja

Tôi lém lược bọt nên tường  
tôi yêu những người đàn bà đang nà chuột jười  
cổng  
tôi thấy em mặc cuân nót mười ngàn ba cái mua ở  
via hè  
xách không nằm tôi tốt hơn            mỗi khi chủ nhật  
tôi nhìn tôi bay chên tchời  
tôi hành hạ tôi ba bữa  
tôi đâm ja  
tôi câu đòi chữ ngĩa  
tôi tổ chức chiến chanh  
tôi lam mô vị chúa chời  
tôi đánh jãng vào buổi xáng  
tôi đâm ja  
tôi cải tạo âm hộ  
tôi một tờ giấy ni hôn

Nếu đọc theo giọng Bắc và đọc bằng giọng của một người bị sai chính tả, thì hai bài thơ có khác nhau không? Sự lệch chuẩn nằm ở tự bản thân đời sống mà nhà thơ phát hiện ra và biến nó thành một quy tắc thơ. Từ đây, Bùi Chát khai mở những khía cạnh mới của hành vi làm thơ trong tương tác với ngôn ngữ đời sống, với hiện thực đời sống. Anh tìm ra một khả thể về cách làm thơ, trong đó, sự độc đáo và lệch chuẩn - là cái mà các nhà thơ đã cố công đi tìm – hóa ra có thể chỉ bằng cách bê nguyên một đời sống. Dạng chơi chữ này, khác với kiểu phụ chữ nơi phòng văn của những nhà thơ dòng chữ phía Bắc như Lê Đạt, Dương Tường trong đó mọi năng ượng, độ bóng chữ, những khúc xạ... bị triệt

tiêu bằng chính hành vi lệch chuẩn chính tả. Khi đó, việc đọc thơ cho đúng với quy tắc Bùi Chát đặt ra đã đặt người đọc – nhất là người đọc có học – phì cười. Tính chất cảm xúc, quy chiếu... và cả cái chủ thể, bị soi vào một tấm gương lồi, phình đại, méo mó. Sức hấp dẫn của tập này là vì các bài thơ đều hay – nếu viết theo quy tắc chính tả thông thường, nó có thể được ca ngợi là tài năng mới, giọng lạ. Chính vì thế khi đảo lộn quy tắc, cái tính chất xáo trộn mới trở nên gây hấn. Thái độ dám hủy thi tính của mình để đổi lấy một hành vi mới, tạo ra một ý niệm mới về việc làm thơ là một thách thức với ý thức mỹ học cũ.

Phần nhiều những bài thơ khác như các tiểu lâm dân gian, kể chuyện về những cái nhỏ bé, cái tưởng như vô nghĩa, cái chỉ tồn tại trong đời sống thông tục, như chuyện mấy cái lông, chuyện cái chổi, rắm rít, và tất nhiên, những chuyện vốn bị cho là tục tĩu khác. Đặc biệt, tác giả còn khuyến mại [và tự quảng bá] bằng cách đăng tải lời bạt hoặc ép người đọc viết lời bạt, từ nông dân, thầy tu, người chạy xe ôm tới các nhà thơ như Khúc Duy, Phan Bá Thọ, Lý Đợi, Inrasara.... Đây là một tập thơ quan trọng làm nên phẩm tính cach mạng có khả năng lật đổ quan niệm của Bùi Chát. Xin đọc một bài, nơi chuyện dân gian tục tĩu trở nên thi vị và hài hước trong những kết hợp và xáo trộn ngôn từ tài tình. Ở Bùi Chát có một mạch nguồn trữ tình rất sâu, ngay khi chổi bỏ trữ tình, giải quy chiếu và hủy tu từ.

### **Ông tre & mật**

*Tặng bố con nhà vô học thức \**

Tôi đứng trên tầm cao quan  
sát ngày. Một phiên nào đời  
thường, trôi. Tôi nghĩ bầy ong  
của em; tay tràn mật, tôi  
quay về hướng gió nói: *mày*  
*lừa ông đấy hả*. Nhìn bàn  
tay, tôi quyết định không ngủ  
với nàng. Nay tôi hăm bốn  
tuổi, tôi nhớ năm mười một,

khi cô nhét vào ống tre:  
tôi khóc to vì một vết  
đốt. Dù sao cũng là vợ,  
tôi không thể hờ hững với  
nàng. Mỗi chiều, khi tôi nhìn  
phía bầu trời màu khó, và  
ước. *Máy ai quét sạch lá  
rừng*. Khói lửa đầy hang. Nàng  
chờ tôi bay về làm tổ

Chú thích : Bỏ con nhà này lí luận: phải thức thì học mới vô,  
bằng không, có gì đáng nói.

Sức mạnh giải phóng của Mở Miệng trong việc thực hành thơ rác, thơ dơ là sức mạnh của quá trình giải điển phạm (decanonization) các tác phẩm và quan niệm thẩm mỹ đã trở thành một lực cản của sự sáng tạo. Tôi muốn tranh luận lại với những người cho rằng Mở Miệng không mới trong cách dùng những từ ‘tục tĩu’. Cách nhìn này mang định kiến về cái mới, bởi chính nỗ lực của Mở Miệng không phải là nỗ lực đưa ra cái mới, ngay cả trong các từ ngữ. Quan niệm về ngôn ngữ của họ, khi dùng một cách công khai và vô tội [vạ] các từ chỉ bộ phận sinh dục, hành vi tính giao như lồn, cặc, đụ, địt... là nỗ lực, theo họ, trả lại sự bình đẳng của từ ngữ. Lập luận này, ít nhất, đã có một sức hấp dẫn mạnh mẽ ở tính chất lật đổ của nó. Nhiều người đã chỉ ra tinh thần carnival hay chất thơ quảng trường, đưa thơ gần với hành vi một sinh hoạt văn hóa – tập tục dân gian, tất nhiên là trong một ý thức mới, mà bản thân cái mới không có tính chất vĩnh cửu. Hành xử của Mở Miệng có tính chất đòi lật đổ một quan niệm, vì thế, nó phải đẩy lên đến cực đoan. Cái cực đoan này chỉ trở nên là lực cản mới khi nó thành huyền thoại của chống đối, và nhất là, bản thân những người sáng tạo và các độc giả làm cho nó bão hòa, làm cho nó rậm rạp đến nỗi bịt kín những lối đi khác. Ngôn ngữ như một kho tài nguyên chung, và nỗ lực của sáng tạo là nỗ lực của những hành vi ứng xử mới với ngôn ngữ. Đó là thành công trước hết của Mở Miệng.

[Rác và Dơ được đặt trong quan hệ với thẩm mỹ, khả năng khiêu gợi thẩm mỹ. Một triển lãm nghệ thuật đang gây tranh luận gần đây là triển lãm *Xà bần*, trong dự án *Khoan cắt bê tông*, tập hợp một số họa sĩ, nghệ sĩ quanh xưởng vẽ của Ngô Lực, cũng có thể coi như một nhóm “bên lề” so với những không gian nghệ thuật đương đại đã trở nên “chính thức” chẳng hạn như các trung tâm văn hóa nước ngoài – dù cách đây vài năm chính những không gian này cũng là “bên lề” so với nghệ thuật nhà nước, nghệ thuật chính thống, các hệ thống bảo tàng ở Việt Nam - cũng liên quan đến rác và thẩm mỹ. Ý hướng về một không gian tương tác “không giám tuyến, không tuyên ngôn” của *Xà bần*, trưng bày những thứ rác... đối trọng với xu hướng thực hành nghệ thuật “từ bên trên”, với không gian đậm chất trí thức xa lạ của các trung tâm văn hóa, các gallery sang trọng, theo tôi trước hết là một nỗ lực giải trung tâm trong hành vi và không gian nghệ thuật.<sup>10</sup> Hiệu ứng thẩm mỹ của họ: không đem đến cảm giác về cái đẹp, cái thẩm mỹ, và cũng có nghĩa, họ muốn giải trung tâm khái niệm “thẩm mỹ” đang ngự trị và thành định kiến với người xem Việt Nam. Điều này, ít nhất là dấu hiệu của một sự vận động không chịu chấp nhận những áp chế từ bên trên, dù là sự áp chế của quyền lực tri thức. Nhưng câu hỏi về ý nghĩa [thẩm mỹ] vẫn được đặt ra, dù trong các tranh luận bây giờ, không mấy ai tỏ ra công kích các ý hướng làm khác, tìm cái khác.]

2. Ý thức gây hấn với ngôn ngữ của Mở Miệng chỉ là một trong những biểu hiện đa dạng của những phản tư về ngôn ngữ trong thơ đương đại<sup>11</sup>. Vậy tại sao ý hướng của Mở Miệng lại gây ồn ào? Tôi cho rằng, bởi sự thực hành với chất liệu dơ, và rác đã làm thơ vượt ra ngoài những đường biên của ngôn ngữ, nó động đến quy chuẩn thẩm mỹ của con người, nó không chỉ gây shock thị giác, mà gây shock nhận thức, nó sử dụng những thứ là của chung xã hội,

---

<sup>10</sup> Có thể xem thêm trên [www.soi.com.vn](http://www.soi.com.vn), một trang mạng đang tồn tại như một trang báo điện tử mở rộng về nghệ thuật đương đại. Chú ý các trao đổi của Ngô Lực, Nguyên Hưng. Bài viết của Nguyên Hưng cũng có thể tìm thấy trên Tienve.org. Có thể so sánh với giai đoạn trước đó, khi các nghệ sĩ Việt Nam bắt đầu tiếp cận các không gian mới như các trung tâm nghệ thuật nước ngoài tại Việt nam (Viện Goethe, Hội đồng Anh, L'espace) và các trung tâm nghệ thuật tư nhân như Sàn Art (TP HCM), nhà sàn Đức (Hà Nội)..

<sup>11</sup> Xin xem bài viết *Cuộc nổi loạn của ngôn từ trong thơ Việt đương đại, ghi nhận qua một số hiện tượng* – Trần Ngọc Hiếu – Talawas.org

nhưng không ai kiểm soát được, và không phải ai cũng có thể tự tạo ra một thiết chế trong việc sử dụng ngôn ngữ làm ‘của riêng’.

Sự tranh luận về Thanh - Tục sẽ còn kéo dài bất tận trong lịch sử văn học, từ thời cổ đại đến giờ, trừ phi thiết chế của nền văn minh hoàn toàn bị xóa bỏ, con người trở về với cai bản nguyên hoang sơ của tư duy nguyên hợp. Ý thức về văn minh hình thành nên cấm kỵ. Và khi cấm kỵ thành sức mạnh cưỡng áp thì sự giải bó nó là một nhu cầu của sáng tạo. Vấn đề bị phản ứng nhất của Mở Miệng là Mở Miệng bị đồng nhất với văng tục, như một cách buông xả bản năng. Thực tế, Lý Đợi và Bùi Chát không văng tục, mà dùng lại những cách văng tục đã tồn tại. Khúc Duy văng tục vô tội [vạ] ở Hàm bà lần, cũng là một Khúc Duy tước đi sự sáng tạo của mình. Những văng tục mạnh mẽ, phải kể đến Nguyễn Quốc Chánh, với “Ê, tao đây” - văng tục xuất hiện như một cách xả bỏ, một nỗi uất ức, của kẻ được sống trong hoang dã, và ở vị thế của kẻ mất. Nó đầy sức mạnh khi gắn với cái ‘tên’ Nguyễn Quốc Chánh, hay đúng hơn, với chủ thể thơ là Nguyễn Quốc Chánh. Nó không phải là thượng sách, cũng không phải thất sách.

Dòng văn tục mang tính đặc thù Việt Nam có thể truy nguyên từ các hình thức hệ chèo dân gian, truyện tiểu lâm., tục ca của Phạm Duy... Văn thơ cách mạng đã “ý thức hệ” toàn bộ ngôn ngữ, thành một hệ ngôn ngữ công thức, hoàn toàn xa rời đời sống. Cái tục ở đây, liên quan đến những *taboo* khác là chính trị và tình dục. Liên quan đến chính trị khi nó văng tục để chửi, để căm uất, liên quan đến tình dục khi nó gọi tên và miêu tả các bộ phận sinh dục và hành vi tính giao bằng từ ngữ nguyên thủy của nó. Rõ ràng cần phân biệt cái tục như chất liệu của đời sống tự nhiên [không phải là chỉ của đô thị, có khác chẳng là trong bối cảnh văn minh đô thị, cái tục được biểu hiện rõ hơn như cấm kỵ, trong khi, ở các làng quê chẳng hạn, cái tục được phát ngôn tự do hơn] và cái cách ứng xử với nó. Khác với các tiểu thuyết hiện thực thường được cho là có ‘quyền’ đưa nguyên đời sống với ảo tưởng tái hiện sự thật chân thực, còn trong thơ, văng tục bị loại trừ, bị chèn ép. Và do đó, nó đòi lên tiếng. Với Nguyễn Quốc Chánh cái tục là “những biến chứng của ám ảnh chính trị trên thân xác”, là cách nhỏ vào ngôn ngữ tuyên huấn giả trá bởi ông cho rằng: “Ở đâu con người còn bị

tước đoạt quyền tự do ngôn luận, quyền bày tỏ chính kiến, thì ở đó phương tiện nào trở nên hữu dụng nhất để làm văn chương phản kháng đều có lý để được chọn lựa, bởi đây là một vùng phi lý thuyết. Tuy nhiên, văn chương, nếu đeo đuổi chức năng đó, nó sẽ mang chức năng xã hội” [...]. Bùi Chát nói tục như người kể chuyện dân gian, như Ba Giai, Tú Xuất, Thủ Thiêm, như một cách thức khuyến mại thơ cho những lỗ tai đã ngấy cái thanh, Lý Đợi lại tiến gần đến các khẩu hiệu và sự nhại lại các khẩu hiệu. Họ đã tạo thành một cái chợ đồ Tàu đồ Ta, đồ chính hãng, đồ nhập lậu thập cẩm.

3. Ở khía cạnh nào đó, Mở Miệng nỗ lực giải quyết vấn đề *được nói*. Nhưng *được nói* khăng khít với *cách nói*. Cái đập ngăn khủng khiếp không chỉ là vấn đề ngôn ngữ và tìm tòi ý hướng thể loại, thơ ca, nhập lưu với hiện đại mà là cả một đập ngăn về ý thức hệ, tư tưởng, chính trị. Sau Mở Miệng, người ta mới thấy thơ Việt cần một sự đập phá triệt để, một cuộc đập phá dữ dội, chấp nhận trả giá. Những người này không vị tương lai, mà họ trở thành kẻ dọn đường cho tương lai. Họ không nhận mang sứ mệnh, nhưng chính họ là những kẻ mở đường cho sự dựng xây mới. Họ phản nhân văn để từ đó người đọc người sáng tác có thể cao vọng nói về một chủ nghĩa nhân văn mới, nếu có. Cái “bức tường Berlin”, hữu hình là chế độ kiểm duyệt, vô hình là ý thức làm thơ – và cùng với nó – ý thức đọc thơ lưng lửng ngự trị, kiên cố, những thiết chế bảo toàn chân lý trong ngôn ngữ mang nặng tính chất ý thức hệ.

Ở đây, không hẳn Mở Miệng phủ định, mà phá phách. Cảm hứng phủ định không rõ – nó thiếu sự bức bối về cái chật chội trước đó. Mở Miệng khiến chúng ta, không phải lâm vào cái hỗn loạn vô chính phủ, mà là nhận thức ra tình trạng hỗn loạn của không gian sống bọc quanh ta, nơi mọi cái đang vùng vẫy đòi xáo tung, bị nhạo báng, bị thách thức, là sự xô lệch có ý thức những ý niệm và giá trị đã ổn định, hoặc tưởng là ổn định. Xáo tung của Mở Miệng là cách mở ra những khả thể của không gian chơi trong văn học. Nhưng vấn đề dục tính và những cái rác, cái dơ sẽ đưa thơ đến đâu? Xin trích một nhận định của Hoàng\_Ngọc Tuấn như một kì vọng vào năng lượng mới cho thơ: “*Một tác phẩm đụng chạm đến dục tính và đạo đức mà bị xã hội kết án ngay và vứt ngay*

*là một tác phẩm kém cỏi, vì nó chưa phải là nghệ thuật mà chỉ là một sự thô lỗ lộ bịch. Một tác phẩm đùng chạm đến đục tính mà được đón nhận ngay và bị quên lãng ngay cũng là một tác phẩm kém cỏi, vì nó chứa đầy bản kềm và công thức. Chỉ có tác phẩm khiến con người băn khoăn và tranh luận mãi mới là tác phẩm xuất sắc, vì nó tạo điều kiện cho con người tư duy sâu xa hơn về cuộc sống và nghệ thuật [32]*

Một nhà thơ đã phát ngôn rằng: “Sống trong một xã hội như xã hội Việt Nam, chỉ có thánh may ra mới không biết chửi tục.”

### **III. Thơ nghĩa địa – Câu chuyện xác ướp trở lại**

1. Thơ nghĩa địa cũng là một khái niệm được đề xuất bởi Bùi Chát. Trong phần Hỏa/Mù/Mờ thay cho lời giới thiệu tập thơ *Xin lỗi, chịu hồng nổi* (nxb Giấy Vụn, 2007), Bùi Chát viết, xin trích lại toàn bộ:

#### **Hỏa/mù/mờ**

Sau gần hai năm ngưng hẳn các hoạt động liên quan đến văn chương, xuất bản vì lí do sức khỏe. Đầu tháng 8, tôi bắt tay vào thực hiện ”Có gì dùng gì có nấy dùng nấy”: dự án về xuất bản thơ via hè, một 1 tập thơ chung 47 tác giả & nhiều tác phẩm cá nhân khác. Vì nhu cầu của dự án, tôi lục lại bản thảo cũ & tìm thấy: Xin lỗi, chịu hồng nổi. *Xin lỗi, chịu hồng nổi* vốn dĩ là tập 1 của *Xác ướp trở lại*, tập thơ nghĩa địa 333 bài được hoàn tất 2004, tôi cũng thực sự không hiểu vớo đến giờ vẫn chưa được (tôi) xuất bản. Tập thơ nghĩa địa này lại là phần rất quan trọng trong *Made in Vietnam*, một tác phẩm ý niệm (conceptual art) đã gây tranh cãi.

Công việc của tôi chỉ đơn giản là tách một bộ phận của một phần trong một dự án đã hoàn tất, để tạo thành 1 bộ phận của 1 phần trong 1 dự án khác đang thực hiện, khi tham gia “Có gì dùng gì có nấy dùng nấy” – phần 2 với tư cách tác giả. Thao tác này cũng hết như thao tác lấy 1 bài thơ đã hoàn chỉnh của người khác làm thành bài thơ (có thể sẽ) không hoàn chỉnh của mình.

Mục đích để tập thơ được trở về đúng vị trí & vai trò cả nó: hàng nghĩa địa.

Tại sao tôi phải làm như vậy ư? Dĩ nhiên có rất nhiều giải pháp cho một câu hỏi đại loại như thế, và điều quan trọng trước tiên vẫn là: không tổ chức hoặc cá nhân nào bắt buộc hay dụ dỗ/mua chuộc tôi cả. Chỉ vì muốn thực hiện triệt để cái chủ trương của



tôi nhiều năm qua: Không cố gắng tạo ra bất cứ điều gì mới mẻ, nếu được: nên sử dụng lại những cái đã/sẵn có.

(Thế chẳng phải đỡ tốn công sao?)

Cuối cùng tập thơ là một bộ phận không thể tách rời của thơ rác & nghệ thuật rác, vấn đề tiêu điểm gây chia rẽ dư luận nhất của Mở Miệng nhiều năm qua. Việc thực hành thơ nghĩa địa – thơ rác một cách ý thức và triệt để, theo thiên ý của tôi đã đưa các nghệ sĩ Mở Miệng & những người cùng ý hướng trở thành những tác giả (có lẽ) mang màu sắc truyền thống nhất trong lịch sử văn hóa/chương Việt Nam.

Lịch sử một nền văn hóa/chương rác.”

Tiếp tục ý hướng làm thơ là để đưa ra các khả thể ý niệm về thơ, Bùi Chát, ở tập này, đã đề xuất một khái niệm thơ mà sự thực hành của nó không phải là điều hiếm hoi. Thơ rác, nghệ thuật rác, tất nhiên gọi liên hệ ngay đến Dada với việc sử dụng chiếc bồn cầu, hay việc thêm râu cho Mona Lisa của Duchamp. Người ta cũng nghĩ đến xu hướng pop art những năm 60, 70, được xếp vào trào lưu *neo-dada* ở Âu Mỹ, khi các quảng cáo, hình Monroe được đem tái chế như chất liệu của nghệ thuật. Nhìn ở cấp độ ý niệm về thơ, dễ dàng đồng thuận rằng Bùi Chát và các nhà thơ Mở Miệng đã thực hành những phương cách mới Việt Nam. Hành vi này, thực chất, cũng là một thái độ, và như giải thích của Bùi Chát, là một dạng phản ứng với “nền văn chương rác”. Thái độ hủy diệt mọi thành tựu quá khứ này tiếp tục cái gọi là tính chất lật đổ, đầy nhạo báng, một cách có ý thức. Tuy nhiên, về cấp độ thủ pháp, mà tiêu biểu là hình thức nhại, nhiều ý kiến cho rằng Mở Miệng không đem lại cái gì mới. Thủ pháp nhại (*pastiche*) không phải đặc quyền của ai.

Thủ pháp này cũng dễ bão hòa. Khi một tác giả kí tên Khuyên gửi tới Tiền Vệ một số bài thơ mang được làm từ thao tác nhại đó, và Tiền Vệ từ chối đăng – vì cho rằng đó là đặc sản của Mở Miệng – đã làm nổ ra tranh luận. Thực ra, Nguyễn Trần Khuyên hình như chỉ ‘mượn gió bẻ măng’ cho một cuộc tranh luận về ‘đực tính và một nền văn chương phục vụ đực’ trên Tiền Vệ của các nhà nữ quyền, không mấy liên quan đến thực hành thơ của Mở Miệng, còn Phan Nhiên Hạo, nhà thơ bị Khuyên lấy thơ để lắp ghép thành bài thơ của mình lại phản ứng về hành vi đạo văn. Một đối thoại khác về đạo văn, cũng từ hành

vi Bùi Chát lấy bài *Bài mùa thu* của Phan Nhiên Hạo để chế tạo thơ mà quên chú thích... Có vẻ như việc ‘tái sử dụng’ nguyên liệu cũ cho mục đích mới, coi kiệt tác nghệ thuật quá khứ như một thứ nguyên liệu của Duchamp, đã trở thành một thứ cliché trong sáng tạo, nếu các nhà thơ thời nay không đi xa hơn ví dụ điển hình đó? Tôi cho rằng phủ quyết như thế sẽ vội vàng.

2. *Xin lỗi, chịu hồng nỗi* ứng dụng đa dạng các thao tác chế tạo thơ ca từ những nguyên vật liệu có sẵn. Ở thao tác này, theo tôi, cũng như việc Duchamp lấy bức tranh Mona Lisa hay cách Warho sử dụng hình ảnh của Monroe – một hình ảnh có tính chất biểu tượng của truyền thông thời đại, việc chọn nguồn nguyên liệu là quan trọng để có thể xáo trộn thành công. Bùi Chát đã thông minh khi bao quát nguồn nguyên liệu phong phú để chế tạo: từ những bài thơ nổi tiếng như *Thời hoa đỏ* (Thanh Tùng) để thành *Thời hoa đỏ lè*, *Lá Diêu Bông* thành *Diêu Bông cọt đũa*, *Chọn lựa* (Văn Cao) thành bài thơ lý giải về bài thơ này *Chọn lựa của Văn Cao*, thơ Nguyễn Bính, ca dao... Sự phổ biến của các tác phẩm gốc khiến cho các tác phẩm của Bùi Chát dễ dàng được tiếp nhận, và dễ làm bật ra tiếng cười. Cách xử lý đa dạng các hình thức chế tạo, cũng như độ gia giảm thích hợp sẽ làm cho món ăn của Bùi Chát không bị lợm, không gây bão hòa. Tôi xin gợi ra vài ví dụ:

### **Chọn lựa của Văn Cao**

Giữa sự sống và sự chết

Ông chọn sự sống

Để bảo vệ sự sống

Ông chọn sự chết

Thế là hết [the end]

Nguyên liệu: *Chọn* của Văn Cao

Bài thơ của Văn Cao, thường được đọc như một bi kịch của lựa chọn. Cái tâm trạng và sự lựa chọn bi kịch đó, một cách nghiêm túc, có thể coi như một khát

vọng hướng thượng, một thứ mỹ học sự sống. Tuy nhiên, cái bi khi bị đẩy vào tình trạng nghiêm trang cũng có thể làm nảy ra cái hài, và Bùi Chát phát hiện ra nghịch lý hài hước đó. Không phải Bùi Chát muốn tấn công một nhà thơ lớn, mà anh muốn nhạo báng lý tưởng, cái lý tưởng hướng thượng vốn chẳng dễ dàng gì được thực hiện trong cuộc đời trần tục, cũng chẳng dễ dàng có được trong thời đại mất lý tưởng – lý tưởng trở thành một thứ ‘tử ngữ’ nghiêm trọng mà thơ ca có lẽ cần giải bỏ. Kết tinh trong từ ‘lý tưởng’ đó, là cả một quá khứ đau thương, hào hùng, đầy bi kịch của dân tộc, mà cái kết cục vừa bi thảm vừa hài hước: thế là hết. Như một bộ phim, một vở kịch phi lý. Mấy chữ ‘thế là hết’ (the end) cũng có thể được đọc như một bình luận tương tác của người xem với vở kịch nghiêm trang này.

Bùi Chát kéo sụp cái lăng mạn bằng cái tinh táo đời thực, vui vẻ mà không nhạo báng:

Câu chuyện mặt trời hoang đàng như đôi mắt tình non

Tôi hôn

Bỗng tin lần mi khép

Ngó xuống quần

Ướt nhẹp

(*Mặt mặt trời ơi*)

Nguyên liệu: bài thơ *Mặt trời* của Thanh Tâm Tuyền

Bùi Chát lôi tuột những lý tưởng cao vợi, những suy tư sâu xa xuống các vấn đề thực hữu, vui nhộn như một câu chuyện tiểu lâm dân gian.

### **Hỏi đáp có thưởng**

Tôi hỏi đất: - đất sống với đất như thế nào?

- chúng tôi tôi cao nhau [heo]

Tôi hỏi nước...

Tôi hỏi thỉnh:

- thỉnh sống với thỉnh như thế nào?

[ói dào!]

Tôi hỏi người:

- thỉnh sống với người như thế nào?

[ói dào!]

Tôi hỏi người:

- thỉnh sống với người như thế nào?

[ói dào!]

*Nguyên liệu: Hỏi của Hữu Thỉnh*

Đôi khi Bùi Chát học các thao tác của thơ tuyên truyền, thơ bờ tường, thơ Bút Tre, thơ khẩu hiệu, ví dụ:

**Việc kém hiểu biết trong vấn đề phòng & tránh thai dẫn đến  
nhiều hậu quả đáng tiếc**

Gió đưa chiếc váy bên hè

Nghịch chơi tí xíu ai dè có thai

Bái bai

*Nguyên liệu: Ca dao*

Người ta có thể nói cách gây cười vậy cười xong là thôi, quên luôn, không đặt ra những gì sâu xa phải suy nghĩ. Nhưng trong thời buổi nhìn thấy thơ là người ta có thể đã rùng mình hoảng sợ vì bập vào những thứ siêu hình, cũng như bị bội thực bởi các triết lý và tư tưởng cao siêu, những bài thơ có khả năng lôi kéo người ta xoi ngay, cười ngay, đúng với tính chất tiêu dùng mà các nhà thơ Mở Miệng đề xướng, thì Bùi Chát, nhìn chung, dù không phải tất cả, đã thành công. Vì thơ anh đem lại niềm vui, tiếng cười, sự giải tỏa, cùng lúc, đem lại sự phản tỉnh, những giật mình thú vị, tất nhiên, người đọc nó phải có một phong văn hóa về Việt Nam.

Ở đây, sự chơi tự do [freeplay] có thể là khái niệm thích hợp với thao tác của Bùi Chát. Các thao tác thêm từ, cắt câu, ghép, râu ông nọ cắm cằm bà kia tạo nên những bài thơ nổi tiếng mới của Bùi Chát, không phải trong thế phản nghịch bài cũ, mà là để cùng tồn tại song song khiến cho việc tạo nghĩa thành một sự chơi tự do. Chính nhờ vào sự chơi tự do của tác giả và của người đọc mà ngôn ngữ thơ có thể mở nghĩa. Đó là lí do khiến cho, mặc dù thao tác hết sức đơn giản và có thể nhanh chóng áp dụng với các bài thơ khác, thậm chí các nhà thơ và các không – nhà thơ khác có thể làm ra vô vàn, thừa thãi, nhằm níu chỉ cần với trình độ đọc hiểu căn bản về ngôn ngữ, nhưng, như hành vi thêm râu của Duchamp, nó là một dấu mốc của việc tái định nghĩa cái đã có, nhất là những cái đã và đang có nguy cơ biến thành chân lý, thành thiết chế, như thiết chế của niềm tin tuổi trẻ [về thời hoa đỏ, về lựa chọn chẳng hạn], thiết chế về thơ, thiết chế về quá khứ dân tộc, về Hồ Chí Minh, về lý tưởng... Tất cả những tín hiệu đó được khai thác, bị tra vấn và hoài nghi – và lật đổ - nhất là lật đổ với tiếng cười, thì đó chẳng phải cái làm nên sức sống của thơ, chẳng phải là nỗ lực không mệt mỏi của nghệ thuật? Do đó, nó không trở nên cliché trong ý nghĩa này. Mặc dù, nó hoàn toàn khác với niềm tin về sự độc sáng của thời hiện đại.

3. Một so sánh với thao tác của Lý Đợi sẽ cho thấy những khác biệt. Ví dụ, bài thơ *Hiện thực xã hội chủ nghĩa* của Lý Đợi có nguồn từ bài *Hiện thực xã hội chủ nghĩa* của Ryszard Krynicki do Hoàng Ngọc Biên dịch, đăng trên Tiền Vệ:

Hồn ma là chim bồ câu hòa bình  
Xác người là đĩa mồi nhậu  
Vời chai rượu trắng nhỏ, vỏ chai màu đỏ  
Lá cờ màu trắng – cắm ngay giữa mỏ  
Đun qua xỏ lại  
Ngồi xuống đứng lên  
Bên thằng bán kem  
buổi chiều êm đềm  
dọc tường vôi vàng  
trong hẻm 47

vài tên nghe lén  
mặt như đầu rắn  
những không thể cắn  
thế mới cay đắng

v.v

Bởi vì không có nhiều sự phân biệt về nội dung hay thi liệu của hai bài thơ, chúng đã trộn lẫn vào nhau đến nỗi không dễ nhận ra các tình tiết ‘thêm vào’ của Lý Đợi với bài thơ gốc. Ở đây, cũng như nhiều bài thơ khác, Lý Đợi muốn quan niệm sự tương tác của thơ một cách trực diện, nhất là sự tương tác của phản ứng với bối cảnh. Việc Lý Đợi dùng lại nhiều bài thơ Đông Âu qua các bản dịch của các nhà thơ, dịch giả Việt Nam như Hoàng Ngọc Biên, Diễm Châu... cho thấy cảm hứng của Lý Đợi thiên về những bình luận xã hội hơn là mối quan tâm tới những trò chơi chữ. Ý hướng giễu nhại, nếu có, là giễu nhại chính đối tượng chính trị (như hiện thực xã hội chủ nghĩa, người ăn xin ở Hà Nội, nước thơ...) hơn là sự giễu nhại mang tính chính trị. Tôi nghĩ rằng thao tác này của Lý Đợi không gây hiệu ứng mạnh, vì bản thân các bài thơ gốc đã mạnh mẽ về nội dung, và lại không nhiều sự phân biệt về bối cảnh, nên nhiều khi không gian ‘hiện thực xã hội chủ nghĩa’ mà Lý Đợi có ý mô tả, bình luận cũng bị trộn lẫn với không gian các bài thơ gốc.

Cá tính của Lý Đợi bộc lộ mạnh hơn ở những bài nhại kinh thánh, nhại các đoạn báo hoặc lấy chính kinh nghiệm cá nhân, như các bài *Nhân đi Massage*, *gặp nữ lưu hào kiệt*, *Lời hứa của Doi Ly*, *Em xin khai rồi xin thề*, *Mới khai quật được bản sắc văn hóa Việt Nam* - những bài thú vị nhất của tập *Khi kẻ thù ta buồn ngủ*. Bài *Mới khai quật được bản sắc văn hóa Việt Nam* là ví dụ của một thứ dân gian đương đại, lấy nguồn từ talaCu ngày 7.12.2005, kể chuyện một ông nông dân ở Thanh Hóa đã tìm thấy bản sắc văn hóa Việt Nam trong khi đang đào ao nuôi cá. Ông Cù kể: “Chúng tôi đào sâu năm mét thì gặp phải vật lạ. Khi tôi và anh em lôi được nó lên thì tôi nghi ngay đây là bản sắc văn hóa Việt Nam vì tôi thấy nó rất là kì dị....”

Tuy nhiên, khi tác giả kết luận:

“Bản sắc văn hóa Việt Nam

Nó giống như một cái xác chết thối  
Giống như một cái gổ cũ  
Như một vết thương bung mũ  
Được lôi lên từ vũng bùn  
Đầy mùi xú ế...”

thì cảm giác những phát ngôn này bộc lộ sự dễ dàng. Tập thơ này của Lý Đợi rất ít tiếng cười, điều người ta chờ đợi ở sự giải thiêng, như thế giới ngầm sống động của cái vô chính phủ và nếu so với những tác phẩm trước đó của Lý Đợi ở tập Mở Miệng, Khoan cắt bê tông, tập 26 nhà thơ Việt Nam đương đại hay thơ văn bản – video Trường chay thịt chó, thì thi tính từ đời sống thực và thời sự chừng như mất mát rất nhiều. Trường chay thịt chó đáp ứng đúng tính tiêu dùng, tính xài một lần rồi bỏ mà Lý Đợi đặt ra, và vui.

Ở dạng thức [thực] hành thơ này, hành vi truy nguyên gốc các bài thơ vừa bất khả vừa vô nghĩa, như việc tìm lại những mẫu báo ngày cùng vô số thứ nhảm nhí và không nhảm nhí mà các nhà thơ của Mở Miệng đã sử dụng để biến thành thơ của mình. Một nhà thơ khác, Nguyễn Đăng Thường, cũng đã [tự] đăng kí bản quyền việc chế tạo ra thể không-thơ tiếng Việt, trong đó, anh dùng phủ định từ như một thao tác để chế biến các bài thơ đã tồn tại thành các bài thơ mới.

Tính tương tác với bối cảnh và khả năng liên văn bản của thơ dường như phải được hiểu rộng hơn, trong đó tính văn bản (textuality) bao trùm cả các hiện tượng chính trị, văn hóa, xã hội. Cách hiểu rộng về khái niệm văn bản và tính văn bản sẽ giải thích được những câu hỏi về việc ý nghĩa hay giá trị các văn bản thơ của Mở Miệng, hay phần ‘sáng tạo’ so với các văn bản trước đó như thế nào. Khi bản thân văn bản đã bao hàm tính liên văn bản, thì giá trị của nó không được xác định như một công trình hoàn tất về ngôn ngữ - trong đó, từ ngữ mang sứ mệnh về giá trị - mà nó như một phản ứng văn hóa triển hạn bất tận trong những ngữ cảnh cụ thể, trong không gian, trong các động thái đọc khác nhau..

[ Chẳng hạn, đọc đoạn thơ của Trần Nguyễn Anh:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
 2 4 6 8 10  
 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10  
 1,001 1,002 1,003 1,004 1,005 1,006 1,007 1,008 1,009  
 2 2 (bằng) 4  
 (khoảng) 7 8  
 (mòm) 5 (miệng) 10  
 3 5 7 cn  
 ...  
 1...2 1...2 1..2 1..2 1...2  
 (trên) 6  
 (dưới) 8  
 ...  
 9,5 9,5 9,5 9,7 9,5  
 1 2 3 4 5 6 7 8  
 2 2 3 4 5 6 7 8  
 3 2 3 4 5 6 7 8  
 4 2 3 4 5 6 7 8 (hít thở)

Tôi cho rằng, đoạn thơ này, tính chất văn bản của nó, không phải là văn bản chữ đậm tính liên văn bản, trong đó, nó đan dệt không phải chỉ với những văn bản khác mà với một bối cảnh xã hội. Ở những con số này ta thấy một bài tập đếm từ 1 đến 10 của trẻ con, cách đếm số chẵn, phép nhân 2 của bảng cửu chương, câu thành ngữ quen thuộc, cách đếm ngày đếm tháng, cách đi đều bước, thơ lục bát, dãy điểm số của ban giám khảo trong một cuộc thi, một bài tập thể dục buổi sáng... Vậy là, những chữ số tự nó không mang lời, nhưng lại hoàn toàn không đông cứng, mà đầy sống động và tạo không gian. Đồ vật, các con số đã nói lên con người. Nhịp điệu của những con số ngoài đời thực vang động và cộng hưởng trong bài thơ, chừng vô nghĩa khi đọc lên nhưng sự hình thành văn bản lại là quá trình tạo nghĩa. Vậy là ngay trong cách làm thơ có vẻ chống diễn giải này lại không hủy diệt ý nghĩa, cũng không hủy diệt tính chủ



thể. Sự vô nghĩa được sử dụng trong thơ chỉ thực sự là liệu pháp khi nó đem lại ý nghĩa, thậm chí ý nghĩa về sự vô nghĩa.]

Vậy thơ nghĩa địa đã chết chưa? Thực ra, cho đến ngày nay Dada không chết. Các trào lưu nghệ thuật sau khi kết thúc ở một bối cảnh này có thể tái sinh ở một bối cảnh khác, dung hợp những yếu tố mới. Ở đây câu hỏi về phẩm chất của giễu nhại như một thủ pháp và một ý hướng lại được đặt ra. Về thủ pháp, dường như nó đến độ bão hòa. Đặc biệt trong thời đại internet, sự bắt chước thủ pháp, bắt chước cái mới dễ dàng và cũng dễ đánh lộn con đen hơn, nên thời gian sống của một – thủ - pháp – mới trở nên ngắn ngủi đến đáng sợ. Giữa cái cách tân và cái na ná cách tân chỉ còn là một lần ranh mơ hồ. Về ý hướng, dường như có xu hướng giảm thiểu cá tính với các nhà thơ Mở Miệng. Tinh thần Hur vô, điều thấy được ở nhiều thực hành nghệ thuật rác, không đậm nét trong sáng tác của Mở Miệng. Ở đây, nếu nói sự tương đồng thì đó là sự tương đồng về thái độ hơn là ở cách ứng xử với chất liệu nghệ thuật.

Nhận định tính chính trị, tính xã hội và nghệ thuật của thơ rác rất dễ dẫn đến mâu thuẫn. Phan Nhiên Hạo cho rằng: “ Dù có muốn, hiện nay thơ rác cũng không có khả năng “tấn công trực tiếp” quyền lực chính trị. Chế độ Việt Nam về cơ bản vẫn toàn trị. Để được tiếng cười mở, nó có thể làm ngơ trước những trò cạnh khéo tục tĩu, nhưng sẽ không khoanh tay khi bị “tấn công trực tiếp”. Sỡ dĩ thơ rác vẫn tồn tại được là vì tuy ồn ào, nó khá vô hại về chính trị. Thậm chí, trên một số phương diện, vô tình thơ rác có lợi cho chính quyền nhiều hơn hại. Nó khiến người viết trẻ tập trung vào vấn đề tình dục và những xung động văn nghệ mà quên đi chính trị - xã hội. Nó phân hóa giới nhà văn ngoài lề, những người không ưa chính quyền nhưng cũng không muốn gia nhập phe nhóm cực đoan. Thơ rác cung cấp cho chính quyền một ví dụ tốt để không chế tự do sáng tạo, viện cớ tự do sáng tạo chỉ dẫn đến hỗn loạn và nhầm nhí. Vì những lý do nghệ thuật và chính trị như trên, đề cao tính “tấn công trực tiếp quyền lực” của thơ rác là đề cao một điều không thực, và một lần nữa, rất gượng gạo.” [8] Ở mặt này, chỗ phân biệt với những người có ý thức rõ rệt về hành vi của mình như Bùi Chát và Lý Đợi, để nổi lên được và không bị lẫn đi như rất nhiều những hiện tượng có tính chất phong trào nhất thời – chẳng hạn với Khúc Duy (vì sự từ bỏ của anh sau này) là sự ý thức về hành vi làm thơ và xuất bản của họ.

Nhìn rộng ra, những ý hướng về nghệ thuật rác vốn đã có sức công phá mạnh mẽ. Nguyễn Quốc Chánh, chính trong một trả lời phỏng vấn Lý Đợi, đã nói:

“Thơ tôi chắc chắn thuộc truyền thống rác. Vì Việt Nam là một cái sọt của cả đông và tây. Hơn một ngàn năm chống chọi, chung chạ với các đế quốc Tàu, Tây, Nhật, Mỹ, Nga nên Việt Nam có cái số phận văn hoá bi đát kỳ lạ, nghĩa là vừa dĩ thừa vừa chính chuyên y chang cuộc đời cô Kiều. Tại sao người Việt mê Truyện Kiều như điều đồ vậy? Tôi nghĩ là vì trong vô thức, người Việt thấu (cảm, đày, xương, cật) cái số phận bi đát của Kiều có nhiều nét tương đồng tiền kiếp với số phận bi (đát, hài, kịch, bô) của lịch sử bị trị Việt Nam. Đó là cái mặc cảm tự vệ về văn (hóa, văn, vật, khúc). Và chính cái mặc cảm tự vệ về văn hóa đó mà Việt Nam không biết đến bao giờ mới thôi là cái sọt của thiên hạ, cả đông và tây. Những cuộc cãi vã giữa cũ và mới, giữa truyền thống và cách tân chẳng qua chỉ là những cuộc nội (chiến, mông, thất, trợ, bài) giữa 2 cọng rác đông và tây. Trong cái môi trường văn hoá giả cày như vậy, giải pháp của tôi là: xài và vút thật nhanh những cọng rác vừa lượm, cả đông (tà) lẫn tây (độc).” [...](Talawas 26.7.2004 - Thơ là (thờ ơ) khoét cho cái nhục (nhã, dục, vương) bốc mùi – Lý Đợi phỏng vấn Nguyễn Quốc Chánh). Cùng trào lưu photo, Phan Bá Thọ, một giọng thơ mạnh mẽ, đã cho in *Đống rác vô tận*. Nghệ thuật rác nói chung, ở Việt Nam, ở hành vi xả rác và rác thơ, lại phải cần đến một bài viết khác.

4. Có thể dùng đến một khái niệm khác là *giải lãnh thổ hóa* mà hai triết gia người Pháp Gilles Deleuze và Félix Guattari đã đề xuất trong cuốn *Anti-Oedipus* xuất bản vào năm 1972 và *Kafka: Tiến tới một nền văn học nhỏ/phụ* [*Kafka: Toward to a minor literature*] để thấy rõ hơn về tính cách tân và cách mạng trong thực hành thơ này của Mở Miệng. Tuy nhiên, giới hạn của luận văn không cho phép bàn thật sâu về khái niệm này, cũng như công trình đầy thách thức của Deleuze và Guattari. Giải lãnh thổ hóa, hiểu theo nghĩa đơn giản là sự ly dị giữa yếu tố văn hoá và các yếu tố địa lý hay xã hội, được biểu hiện trên nhiều phạm vi khác nhau: ngôn ngữ, văn học và văn hoá; có nhiều cấp độ khác nhau: cá nhân, cộng đồng và quốc gia. Mở Miệng là nỗ lực giải lãnh thổ trong ngôn ngữ, trong đó, sự dung hợp các nguồn gốc ngôn ngữ bất kể lãnh thổ sẽ giải trung tâm thứ ngôn ngữ đặc quyền của chính thống. Mở Miệng cũng giải

trung tâm thứ ngôn từ “thi hóa” trong các thứ văn chương “đẹp”, những ẩn dụ, cách tu từ, cũng như những nỗ lực canh tân văn học bằng cách làm mới ngôn từ. Cuộc cách mạng về mặt ngôn từ của Mở Miệng có lẽ nên được hiểu ở tính chất khái quát đó.

Nỗ lực của Mở Miệng không nên được nhìn như sự thiết lập điển phạm (canon) mới, nó cần thiết để làm giàu ngôn ngữ văn chương tiếng Việt. Có thể so sánh nó với hiện tượng những biến báo của ngôn ngữ mạng internet hiện nay. Sự trong sáng và sự đơn giản không cách nhau xa. Sự mờ nhòe giữa cái cách tân và cái nhảm nhí cũng có thể thấy được. Một so sánh nữa có thể nghĩ tới là cách biến đổi âm, vần mà Trần Dần, Đặng Đình Hưng, Dương Tường đã thực thi, đó là những nhà cách tân nỗ lực làm ra cái mới. Ở các thi sĩ Mở Miệng là nỗ lực sử dụng cái đã có. Ở những nhà cách tân kia là tra vấn những chiều kích mới trong các đơn vị cấu thành ngôn ngữ. Ở Mở Miệng là sự thực hành những phạm vi ngôn ngữ khác nhau trong một thứ tiếng (Tiếng Việt). Bùi Chát rõ ràng có thể là một ví dụ sống động của văn chương nhỏ/phụ (minor) ở cả 3 đặc điểm: giải lãnh thổ hóa ngôn ngữ, tính chất chính trị và giá trị tập thể. “Chủ nghĩa đa phương ngôn ngữ” (plurilingualism) ở Bùi Chát được thực hiện triệt để từ tập thơ cá nhân đầu tiên: *Xáo trộn trong ngày* với sự biến thái về ngôn ngữ theo kiểu dùng phương ngữ Bắc Bộ, nhưng không phải ngôn ngữ của đô thị và ngôn ngữ chính thức hóa với quy tắc chính tả được chấp nhận mà là ngôn ngữ của vùng nông thôn Bắc Bộ (mà Thái Bình – quê gốc của Bùi Chát là một vùng điển hình), ngôn ngữ thể tục với những từ ngữ trong truyện dân gian, vốn là một thứ taboo với ngôn ngữ văn chương đương thời. Các từ chỉ bộ phận sinh dục ở Bùi Chát không hẳn là việc nói tục, mà chính là một cách đa phương hóa ngôn ngữ. Nhìn dưới góc độ này, thấy rõ ràng Bùi Chát không hề văng tục, mà chỉ đưa những cái tục vào trong thơ của mình. Điều này sẽ khác với ứng xử của Nguyễn Quốc Chánh khi trút dồn nổi uất ức trong thơ bằng những tiếng văng, khác với cách dùng của Nguyễn Đình Chính (phía Bắc) chửi tục như một thói quen “xả” “một thói quen của đời thường của “kẻ sĩ Bắc Hà”, mà việc Nguyễn Huy Thiệp đặt những từ cứt, đái vào nhân vật kẻ sĩ của mình không hẳn là một sự bịa đặt phi lịch sử và vô lối. Cũng vậy, dù ở một chiến lược thơ khác, ngôn

ngữ của Lý Đợi, trong sự cóp nhặt quảng cáo và các tác phẩm thơ từ những bản dịch nước ngoài, cũng thường biến báo theo âm Điện Bàn, Quảng Nam. Ngôn ngữ Lý Đợi liên quan đến thao tác nhại, cũng thường kết hợp các cách thức như quảng cáo, huyền thoại, kinh thánh. Tuy nhiên, trường hợp Lý Đợi biến báo các bài thơ đã dịch – với chú thích nguồn cẩn thận – phần nhiều những bài thơ có nội dung xã hội và chính trị mạnh mẽ, khiến cho thực hành của Lý Đợi mang tính chất vị nội dung hơn là việc khai thác các trò chơi ngôn ngữ. Tính đối thoại về nội dung tư tưởng của Lý Đợi cũng rất rõ trong những lời đề từ. Có lẽ vì thế mà thực hành của Lý Đợi ít “thi tính hơn” dù có vẻ mạnh mẽ về nội dung hơn. Tính cách tân về ngôn ngữ của Lý Đợi do đó nhanh chóng bão hòa hơn, nó biến thành một ảo tưởng về sức mạnh và sứ mạng phản kháng của văn chương.

Tính cách tân và cách mạng của các thực hành thơ của Mở Miệng có thể bình luận thế nào? Sự triệt để cả về tuyên ngôn và việc thực thi của Mở Miệng đã gợi ra một vấn đề đáng kể: sự tra vấn thân phận của ngôn ngữ. Điều đặc biệt là, chính sự quan tâm tới “thân phận” của ngôn ngữ, mà các thực hành thơ này, không giống như nỗ lực khai thác chiều sâu của hình ảnh theo hướng siêu thực hay tra vấn những sức mạnh khác của ngôn ngữ như Trần Nguyễn Anh với thơ chữ số, Lê Văn Tài với thơ cụ thể, thơ hình ảnh... đã đẩy các nhà thơ Mở Miệng và nhiều nhà thơ cùng ý hướng trở thành những kẻ tra vấn về chính trị, với tiếng nói của sự dân thân. Bởi thân phận của ngôn ngữ không chỉ là chính nó, mà liên quan đến ý thức, đến thân phận của chính con người, nên những thực hành đó trở nên hình ảnh của một mỹ học có tính chính trị, hay ngược lại, chính trị được mã hóa bằng mỹ học.

## KẾT LUẬN

1. Mở Miệng tự xác định mình theo tinh thần *hậu hiện đại*, và cho rằng các xu hướng tiên phong (avant-garde) đã lỗi thời [xin đọc lại tuyên ngôn thơ của Mở Miệng]. Nhưng những nghiên cứu xa hơn sẽ phải phân biệt chủ nghĩa hậu hiện đại ở Việt Nam và chủ nghĩa hậu hiện đại mang tính chất Việt Nam. Nếu Mở Miệng hướng tới *tinh thần*, chứ không phải *lý thuyết* hậu hiện đại, thì khái niệm hậu hiện đại được tôi hiểu là “mang tính chất Việt Nam”. Bởi vì hậu hiện đại của Việt Nam không nảy sinh tự thân trong lòng chế độ tư bản hậu cộng nghiệp, mà nảy sinh từ trong lòng chế độ cộng sản với sự mở rộng về thị trường và quá trình toàn cầu hóa, với những ảnh hưởng từ bên ngoài, mang tính du nhập vì một “cảm thức hậu hiện đại” phổ biến và lan rộng nhưng vì sự hỗn hợp và không tuân theo bối cảnh phương Tây, nó sẽ gần hơn với Trung Quốc và các nước cùng chia sẻ nhiều đặc điểm chung. Trong chừng mực nào đó, hậu hiện đại ở Việt Nam cũng chính là avant-garde, hay avant garde ở Việt Nam – không trùng khít với mô hình avant-garde phương Tây đầu thế kỉ XX [với các hiện tượng tiêu biểu là Dada, Vị lai và siêu thực] mà gần như có sự hỗn trộn các đặc điểm đó. Đồng thời, avant-garde ở Việt Nam cũng tiếp nhận xu hướng khôi phục tiên phong của những năm 60 -70 với những liên hệ ngầm với neo-dada và pop art.

Liệu có thể ứng dụng lý thuyết về avant-garde đầu thế kỉ XX để phân tích về các hiện tượng thơ cách tân ở Việt Nam? Hay có nên e ngại rằng chúng ta đã chưa thể có hậu hiện đại? Các trào lưu nghệ thuật không bao giờ chết hẳn, nó để lại dấu chân ở những nơi này nơi khác. Vậy là trong khi những xu hướng tiên phong đã bị vượt qua, và các nước Âu Mỹ nở rộ trào lưu hậu hiện đại thì ở Việt Nam, những xu hướng này được du nhập gần như đồng thời, cùng với nhu cầu nội sinh. Hậu hiện đại của Mở Miệng, trong nỗ lực phá vỡ các rào cản của văn hóa cao thấp là tiêu biểu nhất, đã dung nhập nhiều cái khái niệm của các xu hướng tiên phong như Dada, neo-dada, nghệ thuật Pop. Sự chuyển đổi từ tiên phong và hậu hiện đại là sự chuyển đổi từ nhận thức luận (epistemology) sang bản thể luận (ontological), theo nghĩa này, những tra vấn về bản thể thơ đã được đặt ra bởi Mở Miệng. So với thế giới không phải là để kêu than về “chiếc

áo quá rộng cho cơ thể còm cõi” mà để nhận chân biểu hiện đa dạng của chúng trong văn cảnh Việt.

2. Nghệ thuật có thể trở thành một tác nhân của vận động xã hội hay không? Sự biến động chóng mặt của bối cảnh kinh tế, chính trị xã hội thúc đẩy nghệ thuật và người nghệ sĩ vào vai trò của kẻ tham dự. Trong các trào lưu tiên phong và hậu hiện đại, vấn đề của nghệ thuật được đẩy xa hơn những khoái cảm mỹ học ‘thuần túy’ của nghệ thuật tự thân và trở thành một nhân tố tác động, gây hiệu ứng với cuộc sống của con người, cũng như Arthur Rimbaud đã kêu gọi “thay đổi cuộc đời”. Ở Việt Nam, khi nghệ thuật “vị nghệ thuật” “làm nghệ thuật một cách bình thường” bộc lộ sự rỗng nghĩa và mòn sáo, cũng như bộc lộ sự giả trá lập lờ, sự vô ích, cái đẽm đẹp giả dối đầy ắp của nó, những cách tân nửa vời của nó thì ý thức về chính trị và xã hội lại trở nên quan trọng. Ý thức này, trong một biến thái quái đản khác, khi không gắn với những trải nghiệm và thực hành cá nhân, có thể trở thành một thứ hàng giả mạo, một dạng hàng nhái nhằm thu hút khách nước ngoài [điều có thể cảm nhận được ở một số thực hành nghệ thuật đương đại ở Việt Nam gần đây, tuy nhiên, sự giả mạo không phải là đối tượng được bàn thêm ở đây vì tất yếu chúng bị quên lãng]. Sẽ chính xác hơn để miêu tả những trào lưu này như những thái độ kiến tạo với cuộc đời, hơn là những trường phái về mỹ thuật hay về ngôn ngữ.

Mở Miệng, ở các thực hành thơ, đã là biểu hiện của sự giải phóng, trong nỗ lực giải phóng của nghệ thuật Việt Nam đương đại. Trong sự so sánh với truyền thống thơ của Việt Nam, Mở Miệng là một sự chối bỏ quyết liệt, dù tôi không muốn nhìn họ như một sự đại diện cho *thế hệ*, nhưng họ đã lên tiếng đòi phá nốt những thành trì kiên cố của sự chuyên chế, khi niềm tin vào chế độ và sự tự do đang có đã tan rã. Sức mạnh và hiệu ứng chính trị của một nhóm văn chương không phải là sức mạnh của những tuyên bố, những khởi loạn sùng ổng và đàn áp, mà bằng tư cách nhà thơ/không-nhà (không) thơ của họ, bằng các quan niệm, các hành vi thơ, mà tôi gọi chung là các thực hành thơ, họ gây hiệu ứng tương tác với bối cảnh, gây sự với một không gian thơ/đời sống đang có nguy cơ bị mòn mỏi trong những, hoặc là sự tầm thường tẻ nhạt nông cạn hoặc là những nỗ lực không được thấu hiểu, trong nỗi vô vọng bất tận về sự quan

tâm tới thi ca. Sự từ chối trong nghệ thuật nói chung bao giờ cũng là một phẩm tính của sáng tạo, nhất là khi quá khứ trở nên bất tín, không phân minh và bề bộn, khi hiện tại cũng bề bộn và nóng bỏng và nhà thơ có lẽ nên chọn mối liên hệ với cái hiện tại hơn là quá khứ. Dù ảo tưởng về sự đột phá, thay máu hoàn toàn là một ảo tưởng lớn và dù giấc mơ lập thuyết thường bất thành và vỡ vụn ở Việt Nam, nhưng chắc chắn đó luôn là những giấc mơ quan trọng.

Dù hình ảnh của Mở Miệng thường bị đồng nhất với hình ảnh của phá phách trong hỗn loạn, nhưng điều quan trọng nhất họ đã làm và làm được là phá vỡ sự độc tôn, sự chuyên chế của cái lớn, cái chủ lưu, cái trung tâm chính thống đã bộc lộ sự bảo thủ đáng sợ. Chính sách truyền thông và văn hóa hà khắc tạo nên một không gian xã hội nóng bỏng và căng thẳng cao độ bộc lộ ra ưu thế và cả những giới hạn, sự thoái hóa trong các thực hành của họ. Khi Mở Miệng nỗ lực giải trung tâm cái hiện hữu, cùng lúc, nó ngầm bộc lộ tham vọng xác lập một quyền lực văn hóa mới- cái vắng mặt, cái bị trấn áp được nhận thức, đồng thời được nhận thức như một khả năng sản sinh ra quyền lực văn hóa mới. Sự giải phóng này làm nên bản chất chính trị - đồng thời với những tuyên bố về việc không quan tâm đến chính trị - của họ. Bản chất chính trị này lại đồng thời làm nên tính tiên phong của các thực hành thơ, hay là điều kiện cho tính tiên phong của các thực hành thơ, khi trong bối cảnh Việt Nam, một ý thức văn hóa mới không thể tách rời với ý thức về bản chất chính trị của văn hóa. Hai khái niệm tiên vệ (avant-garde) và phản kháng thường đối lập nhau, nhưng ở đây, nó đã cho thấy khả năng dung hòa. Những thực hành samizdat là phản kháng, nhưng cũng là điều kiện cho sự xác lập quan niệm mỹ học mới. Sự phản kháng có tính mỹ học hay mỹ học có tính chất phản kháng là một quan hệ nhiều biến thái mà tôi đã ít nhiều đề cập tới trong luận văn này.

3. Xoay quanh khái niệm Lề (Margin) như một điểm tựa, tôi đã nhận diện ban đầu bản chất chính trị của văn hóa ở hiện tượng Mở Miệng trên nhiều khía cạnh, mà quan trọng nhất là từ tuyên ngôn đến thực hành thơ rác, thơ dơ, thơ nghĩa địa, cùng với hoạt động xuất bản samizdat. Các vấn đề đặt ra và xoay quanh Mở Miệng đến nay vẫn chưa có hồi kết, như sự quá độ của cái tục, cái

đơ, sự phản kháng và thi tính.... Tiến trình phân tích của tôi về các thực hành thơ của Mở Miệng được tôi hiểu như một nỗ lực giải trung tâm các phân tích, đánh giá về thơ Việt đương đại, trong đó, những hiện tượng bên lề thường được/bị bỏ qua hoặc được nhắc đến một cách dè dặt hay định kiến. Đồng thời, tiến trình phân tích này cũng muốn giải huyền thoại về chính bản thân Mở Miệng như đối tượng của tôi: giải huyền thoại về sự phản động, về ngôn ngữ thô tục, đầy tình dục, các bộ phận ngôn ngữ cơ thể được gọi tên sống sượng và chửi bới. Điều quan trọng nhất, theo tôi không hẳn nằm ở việc đánh giá Mở Miệng mà nằm ở việc giải bỏ những định kiến với Mở Miệng và giải hủy các tiếp cận không thích hợp với Mở Miệng. Văn bản thơ của Mở Miệng cũng cần được đặt trong một khái niệm rộng hơn về ‘tính văn bản’ hơn là sự phân tích lẻ tẻ từng bài thơ. Ở đây, sự ứng dụng lý thuyết là bất khả, nhưng không thể không sử dụng và tăng cường nền tảng nhận thức tri thức về các lý thuyết để minh giải Mở Miệng, cũng như nhiều hiện tượng đương đại khác. Nó có tính chất toàn cầu, lại có tính chất loại hình ở các nước cùng hoàn cảnh, lại là cái đặc thù Việt Nam. Những tra vấn về bối cảnh luôn cần thiết trong sáng tạo và diễn giải.

4. Cho đến nay, cảm giác chặng đường của Mở Miệng đã đạt tới đỉnh cao, và do đó, có dấu hiệu của sự thoái trào nếu không có những thay đổi đột phá, những phản tư mới. Đọc và đọc lại Mở Miệng trong sự vận động mãnh liệt của dòng ngầm văn chương nghệ thuật, ở Việt Nam nội địa và hải ngoại là một nỗ lực giải cấu trúc hay giải trung tâm của cấu trúc để đề xuất một cấu trúc đa trung tâm của thơ Việt đương đại nói riêng, văn hóa nghệ thuật Việt Nam nói chung dưới ánh sáng của những thảo luận gần đây về hiện đại, cách tân, hậu hiện đại, bên lề cũng như hàng loạt các khái niệm đang bỏ ngõ khác. Đây có thể được xác định như một chiến lược dài lâu và quan trọng, trong đó sự ứng dụng lý thuyết cần đến một tri thức địa phương (local knowledge) mà sự thâm nhập, thấu hiểu và chia sẻ thực tiễn là điều cần thiết. Những tiếng nói ngầm luôn là sự đánh thức một nhu cầu Khác của việc LÀM và THƯỜNG THỨC nghệ thuật. Những tiếng nói ngầm, do đó, luôn cần đến lý giải, chia sẻ và thúc đẩy để cùng tồn tại, hơn là sự xóa bỏ thiên kiến. Bởi những khát vọng tự do



sáng tạo, khi bị bóp chết, vì sự độc quyền văn hóa và sự cao ngạo của người thường thức, hay dưới áp lực của ý thức hệ có thể đẩy những khát vọng tới miêng vực, ngay cả khi chúng là sản phẩm của thời kì hết bi kịch, hay hết nỗi bi thương trước các bi kịch, nhất là các bi kịch của sáng tạo. Ở đây, tôi muốn, một lần nữa, gọi đến Thanh Tâm Tuyên: *"Nổi loạn là một hành động đòi được gia nhập đời sống: Kẻ nô lệ đòi quyền sống như những người tự do. Như thế nổi loạn là điều kiện sáng tạo"*

Hà Nội, 11.2010

## PHỤ LỤC

### I. Danh mục tác phẩm nxb Giấy Vụn

1. 1/2002: Vòng tròn sáu mặt – Bùi Chát, Khúc Duy, Lý Đợi, Nguyễn Quán, Trần Văn Hiến, Hoàng Long
2. 6/ 2002: Mở Miệng – Bùi Chát, Khúc Duy, Lý Đợi, Nguyễn Quán
3. 2002: 13 – tập thơ 13 tác giả
4. 12/2003: Xáo chộn trong ngày – Bùi Chát
5. 12/2003: Bảy biển tầu con nhện – Lý Đợi
6. 2004: Tổ khúc những vật rỗng – Tác phẩm ý niệm, không bao giờ xuất bản – Lý Đợi
7. 2004: Made in Vietnam – Tác phẩm ý niệm – Bùi Chát
8. 4/2005: Hùm bà lần – Khúc Duy
9. 12/ 2004: Cái lồn bỏ đi và những bài thơ chửi rủa [bối, lộn] – Bùi Chát
10. 6/2005: Trường chay thịt chó – Lý Đợi – Thơ đa phương tiện (CD-Rom)
11. 12/2005: Tháng tư gãy súng – Bùi Chát
12. 9/2005: Khoan cắt bê tông – tập thơ 23 tác giả
13. 7/ 2007: Luận ngữ tân thư – Phạm Lưu Vũ
14. 8/2005: Lĩnh Nam tạp lục – Vương Văn Quang
15. 2007: Lĩnh Đỉnh Chích Khoái – thothơ Đỉnh Linh, lần thứ nhất
16. 10/2007: 47 – tập 47 tác giả - tác phẩm chung trong dự án xuất bản vỉa hè *Có gì dùng gì có này dùng này*
17. 11/2007: 40 Km/h - Vũ Thành Sơn
18. 12/2007: Xin lỗi chịu hồng nôi – Bùi Chát

19. 11. 2008: Tại tiệm kẹo mút – Thơ Diệp Huy,  
Trúc Ty dịch
20. 2009: Quà tặng của quý sứ - Thơ Trần Vũ  
Khang
21. 2009: Bài thơ của một người yêu nước  
mình – Trần Vàng Sao
22. 10/2009: Bài thơ một vản (song ngữ) Bùi Chát  
– Lê Đình Nhất Lang dịch
23. 2010: Khi kẻ thù ta buồn ngủ (song ngữ) Lý  
Đợi – Nguyễn Tiến Văn dịch
24. 2010: Trước khi thành giấy vụn – trúc – ty
25. 2010: Trại súc vật – Geoge Orwel – Bản  
dịch của Phạm Minh Ngọc
26. 8/2010: Lĩnh Đình Chích Khoái – thơ thơ  
Đình Linh (in lần 2)

Một số văn bản thơ của các thành viên Mở Miệng có thể tìm đọc trên các trang  
[www.tienve.org](http://www.tienve.org), [www.damau.org](http://www.damau.org)

## **II: Các hiện tượng Samizdat khác**

- 2001: Của căn cước ẩn dụ - Nguyễn Quốc  
Chánh- Tự xuất bản trên internet- talawas
- 2002: Đại nguyện của đá – Đoàn Minh Hải  
– Tân hình thức, tự xuất bản
- 2003: Bầu trời lông gà lông vịt – Trần Tiến  
Dũng – thơ, tự xuất bản
- 2004: Đồng rác vô tận - Phan Bá Thọ -  
Thơ, tự xuất bản
- 2004: Đêm, tìm tâm tìm – Đoàn Minh Hải –  
thơ tân hình thức, tự xuất bản
- 2005: Ê, tao đây - Nguyễn Quốc Chánh –  
Thơ, tự xuất bản

- 2005 Ngựa mặt nhìn trời – Đoàn Minh Hải  
– Tân hình thức, tự xuất bản
- 1.2008 Trịnh Cung & eL – Thơ, Cửa xuất bản.
- 4.2008 26 lần tờ bờ lờ - Nguyễn Viện, tiểu thuyết, Cửa xuất bản
- 4.2008 Em có gì bí mật, hãy mail cho anh – Nguyễn Viện, tiểu thuyết,  
Cửa xuất bản
- 4.2008 Con bán loạn bằng phẳng – Nguyễn Viện, tiểu thuyết, Cửa xuất  
bản
- 11.208 Nín thở & chạy & một hơi – Nguyễn  
Viện, thơ, Cửa xuất bản
- 2008: Ch[tr]ào – Bim & Michelia, Tùy Tiện  
xuất bản
- 2008: Bướm sáu cánh – Thiên Đăng, Giảng  
Anh Iên, Nguyễn Tất Độ, Biển Bắc, Bim, nxb Tân Hình Thức, Sài Gòn
- 2008: 7749 – Bim, Khaly Chàm, Đỗ Lê Anh  
Đào, Trúc Ty, Tú Trinh, Michelia, I Lãng, nxb Tùy Tiện, Sài Gòn
- 2008: m – n & z - Đoàn Minh Châu, Thơ,  
Minh Châu xuất bản, Đà Nẵng
- 2009: L.Ồ - Bim, thơ, Tùy Tiện xuất bản
- 2009: Thực thể mòn ruộng tôi – Nguyễn Thị  
Thúy Quỳnh, thơ, Tùy Tiện xuất bản
- 2009: Khi bài hát trở về - Trần Trung Đạo,  
tiểu luận, DieuCay Books
- 2009: Mạt lộ - Đào Hiếu – NXB Lê bên trái
- 2009: Cuộc cách mạng bị thất lạc – Đào  
Hiếu - NXB Lê Bên Trái
- 5/2009: Men Da – Huỳnh Lê Nhật Tấn – thơ –  
Da Vàng xuất bản, Đà Nẵng
- 2009: Phụng – Bim, nxb Tùy Tiện, Sài Gòn
- 2010: Chọc Chọc - Thơ, Nguyễn Đình  
Chính, Tân hình thức xuất bản, Hà Nội

Ngoài ra còn các nhà xuất bản Gió (của nhạc sĩ Nguyễn Tuấn Khanh), Via hè (nhà văn Nguyễn Đình Bôn)v.v. và các hiện tượng tự xuất bản ebook trên Tiên Vê, Damau

# THƯ MỤC THAM KHẢO

## I. TIẾNG VIỆT

1. M. Bakhtin- *Francois Rabelais và nền văn hóa dân gian trung cổ và Phục Hưng*- Từ Thị Loan dịch, NXB Văn học, 2006.
2. Hồng Cương - *Có một nhánh kênh đen trong dòng văn học Việt Nam*. Báo CAND TPHCM 18/03/2006
3. Nguyễn Việt Chiến - *Thơ Việt Nam, tìm tòi và cách tân*, nxb Hội Nhà Văn, 2007
4. Nguyễn Quốc Chánh, *Cửa căn cước ẩn dụ*, Talawas.2001
5. Trần Tiến Dũng thực hiện, *Chung quanh sự kiện các tác phẩm văn chương dưới hình thức photocopy ở Sài Gòn*, Tienve 2005
6. Đỗ Lê Anh Đào, "*Mở Miệng- khởi đầu một trang sử mới trong văn chương Việt*", Tienve.org  
*"Sẽ là Mở Miệng, nếu thấy nhu cầu"*,  
phỏng vấn Bùi Chát, Khúc Duy và Lý Đợi- Tienve.org
7. Lý Đợi, *Thơ và chúng tôi không làm thơ!* – Talawas 16.4.2004 & 17.04.2004  
*Hâm nóng chảo thơ* - Talawas 18.5.2004  
*Thơ dơ ở Việt Nam?* Talawas. 28.5.2004  
*Hồng vệ binh Khúc Duy và hiện tượng Hàm bà lần* Talawas 6.12.2005  
*4 lí do để xem bài của Trúc Linh là không đáng trả lời* Talawas  
26.12.2005  
*Thơ đến từ đâu* Talawas 11.10.2006  
*Hai điều với hai tập thơ của hai nhà xuất bản* Talawas 29.9.2008  
*Thơ là (thờ ơ) khoét cho cái nhục (nhã, dục, vương) bốc mùi* – Lý Đợi  
phỏng vấn Nguyễn Quốc Chánh) - Talawas 26.7.2004  
*Về “Thơ Việt Nam Hôm Nay”* www. Tienve.org  
*Kiệt tác thơ - Kiệt tác nghệ thuật - Kiệt tác tự do* www. Tienve.org  
*Đinh Linh trò chuyện với Lý Đợi: "Tôi chỉ là dĩ đực của ngôn ngữ và sự thật...!"* www.Tienve.org  
*Ba ý niệm nhỏ với thơ Việt. . . !* www. Tienve.org
8. Phan Nhiên Hạo

- Thơ trẻ không nhất thiết phải là “làn gió thổi”* Talawas 29.12.2003
- Nhà văn thế hệ sau chiến tranh và ông vua cõi truông*, Talawas  
24.02.2004
- Mới – Cũ trong thơ và Hậu hiện đại*, Talawas 21.05.2004
- Ba (khẩu) phần*, Talawas 03.06.2004
- Trao đổi với Đoàn Cẩm Thi về ... rác*, Talawas 21.2.2006
- Nguyễn Quốc Chánh, Trịnh Cung, Phan Nhiên Hạo, Chân Phương, Nguyễn  
Viện, Trần Vũ – *Văn chương hôm nay nhìn từ ngoài lề (1) & (2)* . Haophan.net,  
2009
9. Nguyễn Thị Hiền, *Nguyễn Quang Thiều trong tiến trình thơ sau Đổi Mới*,  
Luận văn Thạc sĩ, Đại học Sư phạm Hà Nội, 2009.
10. Trần Ngọc Hiếu  
*Những tìm tòi đổi mới hình thức nghệ thuật thơ đương đại sau đổi mới*  
Luận văn Thạc sĩ, ĐH Sư phạm Hà Nội, 2003
- Cuộc nổi loạn của ngôn từ trong thơ đương đại, ghi nhận qua một số  
hiện tượng*, Talawas 12.5.2005
- Góp phần nhận diện thơ trẻ những năm đầu thế kỉ*, 08.2005
- Nhà thơ – bạn đọc trong đời sống văn học hôm nay* , 11.2005
- Văn trẻ 2005 - Đôi điều suy nghĩ*
- Góp thêm lời bàn về một dòng thơ mới (bút danh An Vân)*, Talawas  
05.04.2006
- Viết thơ là gì – Tiếp cận một số thực hành thơ ca hiện nay từ hành động  
viết* Tham luận tại hội thảo *Thơ Việt Nam đương đại*, Đại học Khoa học xã hội  
và Nhân Văn TP Hồ Chí Minh, 2008
- Trò chơi trong diễn ngôn lý thuyết văn học hiện đại*  
*Nhận diện văn học mạng Việt Nam*
11. Khánh Hòa, *Mở Miệng & Hip Hop*, n Tienve.org
12. Như Huy  
*Vài nhận định về nhóm Mở Miệng*, Talawas.org  
*Tản mạn đôi chút với bài thơ Vô địch của Bùi Chát*,. Talawas.org

13. Phạm Thị Hoài, *Nhà văn thời Hậu đổi mới – Talawas.org* 10.2.2004
14. Khế Iêm, *Tuyển tập Tân Hình Thức, CLB Tân Hình Thức, 2006*
15. Trúc Linh - *Nhóm Mở Miệng với thứ rác rưởi được gọi là thơ- báo CATP* ngày 22.12.2005
16. Nhiều tác giả - *Văn học hậu hiện đại thế giới- những vấn đề lí thuyết- NXB Hội nhà văn- TT Văn hóa và ngôn ngữ Đông Tây, 2003*
17. Nhiều tác giả - *Văn học Việt Nam sau 1975- những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy- NXBGD, 2006*
18. Nhiều tác giả *Bàn tròn Talawas “Mỹ thuật Việt Nam đang ở đâu”, Talawas 2003*
19. Nhiều tác giả *Đời sống văn nghệ thời đầu đổi mới, Lại Nguyên Ân – Nguyễn Thị Bình sưu tầm và biên soạn, 2006 [Tài liệu cá nhân của T.S Nguyễn Thị Bình]*
20. Nhiều tác giả - *Tham luận hội thảo thơ Việt đương đại, trường Đại học KHXH & Nhân Văn, 2008 [Tài liệu Võ Văn Nhơn cung cấp]*
21. Nhiều tác giả, *26 nhà thơ Việt Nam đương đại, Tân Thư xuất bản, 2002*
22. Nhiều tác giả, *Chuyên đề hậu hiện đại – tienve*
23. Nhiều tác giả, *Chuyên đề văn học và chính trị - Tienve.org*
24. Nhiều tác giả, *Chuyên đề Ba mươi năm khoảng cách và dấu nối, Tienve.org*
25. Nhiều tác giả, *Chuyên đề Tình yêu và tình dục trong văn chương, Tienve.org*
26. Nhiều tác giả, *Chuyên đề Kiểm duyệt văn hóa và văn nghệ, Damau.org*
27. Jean-Claude Pomonti *Thư từ thành phố Hồ Chí Minh: Thơ không biên giới, Focus Asie Du Sud-est (số 2, tháng 2 năm 2006) (Bản dịch của Phan Bình), Lý Đợi cung cấp*
28. Nguyễn Hưng Quốc
  - *Tính chất thuộc địa và hậu thuộc địa trong văn học Việt Nam, Tienve.org 2008*
  - *Giải lãnh thổ hóa trong văn học Việt Nam, Tienve.org, 2008*
  - *Mạng hóa: một cuộc cách mạng thầm lặng trong văn học, Tienve 2008*



29. Inrasara,  
*Song thoai với cái mới*, NXB Hội nhà văn, 2008  
*Thơ Việt, từ hiện đại đến hậu hiện đại* - Bản thảo tác giả cung cấp
30. Liêu Thái thực hiện, *Mở Miệng từ La Hán phòng* – Talawas.org
31. Đoàn Cẩm Thi  
 - *Về khoan cắt bê tông* Talawas 11.11.2005  
 - *Lại khoan cắt bê tông* Talawas 23.12.2005  
 - *Một nền thơ mới Việt Nam: sự xuất hiện một dòng thơ mới tại Sài Gòn*,  
*Tienve.org*  
 - “*Ta, một công dân ô nhục bậc nhất, một thánh nhân nát rượu...*” — *Thơ và Lễ trong xã hội Việt Nam đương đại*, Tiền Vệ 2007
32. Hoàng Ngọc Tuấn, *Dục tính trong văn chương và vấn đề đạo đức*,  
*Tienve.org*
33. Đặng Thu Thủy, *Những đổi mới cơ bản của thơ trữ tình Việt Nam từ giữa thập kỉ 80 đến nay* – L.A tiến sĩ Đại học Sư phạm Hà Nội, 2009
34. Nguyễn Tiến Văn, *Khoan cắt bê tông, khoan đâu cũng sập*, Talawas 2005

## II. TIẾNG ANH

35. Peter Burger, *Theory of the Arvant garde* Michael Shaw dịch, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984
36. Gill Deleuze and Guatarri, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Dana Polan dịch, University Of Minnesota Press, 1986
37. David Hopkins biên tập, *Neo Avant-garde*, Editions Rodopi BV, 2006
38. J. Derrida  
 - “*Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences*” trong *Writing and Difference*, Alan Bass dịch, University Of Chicago Press, 1980  
 - *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak dịch, Johns Hopkins University Press, 1998
39. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*

40. Irena R. Makaryk (Editor), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, University of Toronto Press, 1993
41. Philip Rice & Patricia Waugh (ed), *Modern Literary Theory*, Arnold Publisher 2001
42. Nga Phạm, *Vietnam's rude poetry delights intelligentsia* – BBC 2004
43. Poetics Today 2008: *Chuyên đề Samizdat*:
- Joseph Benatov, *Demystifying the Logic of Tamizdat: Philip Roth's Anti-Spectacular Literary Politics*
  - J. Martin Daughtry, *Sonic Samizdat": Situating Unofficial Recording in the Post-Stalinist Soviet Union*
  - Alexander Gribanov, *Samizdat according to Andropov*
  - Ann Komaromi, *Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon*
  - Martin Machovec, *The Types and Functions of Samizdat Publications in Czechoslovakia, 1948–1989 – PoeticToday 2008*
  - Peter Steiner, *Introduction: On Samizdat, Tamizdat, Magnitizdat, and Other Strange Words That Are Difficult to Pronounce – poeticToday 2008*
  - Leona Toker, *Samizdat and the Problem of Authorial Control: The Case of Varlam Shalamov – Poetic today 2008*
  - Alexei Yurchak: *Suspending the Political: Late Soviet Artistic Experiments on the Margins of the State*
44. Richard Johnson, Deborah Chambers, Parvati Raghuram and Estella Tincknell - *The Practice of Cultural Studies* - SAGE Publications 2004
45. Michael H. Whitworth ed, *Modernism*, Blackwell Publishing 2007
46. Witmore, Lisa R, *Between dissidence and co-optation: avant-garde and underground writer in the final decade of the GDR – 1998*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York 2006
- 47..Julian Wolfreys, *The Edinburgh Encyclopedia of Modern Criticism and Theory*, Edinburgh University Press, 2002
48. Julian Wolfreys, Ruth Robbins Kenneth Womack, *Key concepts in literary theory* - Routledge, 2002