



Bài báo nghiên cứu

PHẢN TƯ VĂN HÓA TRONG *BẢN TUYÊN ÁN* CỦA CHART KORBJITTI: TỪ VĂN HỌC ĐẾN ĐIỆN ẢNH

Trần Khoa Nguyễn

Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam

Tác giả liên hệ: Trần Khoa Nguyễn – Email: nguyentrk@gmail.com

Ngày nhận bài: 01-11-2020; ngày nhận bài sửa: 12-01-2021; ngày chấp nhận đăng: 22-01-2021

TÓM TẮT

Tiểu thuyết *Bản tuyên án* của Chart Korbjitti là một trong những tác phẩm tiêu biểu nhất trong nền văn học hiện đại Thái Lan. Áp dụng phương pháp nghiên cứu liên ngành cùng thao tác so sánh, đối chiếu giữa tác phẩm văn học và tác phẩm điện ảnh, kết quả nghiên cứu cho thấy *Bản tuyên án* đã thể hiện góc nhìn phản tư khá sâu sắc đối với thời đại văn hóa mà nó hiện diện, bao gồm: 1) Sự trăn trở với các giá trị văn hóa – đạo đức truyền thống; 2) Các triết lý nhân sinh mang màu sắc chủ nghĩa hiện sinh. Phác, bản chuyển thể điện ảnh của *Bản tuyên án*, một mặt cho thấy tinh thần đồng vọng với *Bản tuyên án*, một mặt thể hiện những góc nhìn riêng, thông qua sự đan cài của diễn ngôn phản kháng và sự chất vấn lại các giá trị hiện sinh bằng ngôn ngữ điện ảnh. Bài viết cũng lý giải sự tương đồng và khác biệt đó dựa trên nền tảng văn hóa – xã hội mà hai tác phẩm ra đời.

Từ khóa: phản tư văn hóa; Phác; chuyển thể văn học – điện ảnh; *Bản tuyên án*

1. Giới thiệu

Tiểu thuyết *Bản tuyên án* có tầm ảnh hưởng khá lớn trên văn đàn Thái Lan vào khoảng thập niên 80 của thế kỷ XX. Tác phẩm đã mang lại cho Chart Korbjitti giải thưởng Văn học Đông Nam Á vào năm 1982¹. Với 51 lần tái bản tính từ năm ra đời, *Bản tuyên án* là một trong những tác phẩm có số lần tái bản nhiều nhất ở Thái Lan. Tác phẩm đã được dịch sang 7 ngôn ngữ (Trung, Nhật, Bahasa Malaysia, Đức, Pháp, Việt) và được đưa vào nội dung giảng dạy trong chương trình sách giáo khoa bậc trung học ở Thái Lan.

Sức hấp dẫn của *Bản tuyên án* nằm ở sự thể hiện giá trị hiện thực và giá trị tư tưởng. Tiểu thuyết này đã vẽ nên mặt tối của bức tranh xã hội Thái Lan với những mâu thuẫn phức tạp. Những mâu thuẫn này, như sự phơi bày trong tác phẩm, một mặt hạn chế sự phát triển của xã hội, một mặt đã gián tiếp bó buộc tâm trí của con người trong vòng lẩn quẩn của đức

Cite this article as: Tran Khoa Nguyen (2021). Cultural reflection in Chart Korbjitti's novel *the Judgment*: From literature to movie. *Ho Chi Minh City University of Education Journal of Science*, 18(1), 69-82.

¹ Chart Korbjitti đã nhận Giải thưởng Văn học Đông Nam Á hai lần. Một lần vào năm 1982 với tác phẩm *Bản tuyên án* (คำพิพากษา), một lần vào năm 1994 với tác phẩm *Dòng thời gian* (เวลา). Tham khảo tại http://www.saranukromthai.or.th/Ebook/BOOK40-n/pdf/book40_2.pdf

tin và luật lệ. Vì thế, sự phổ quát của tác phẩm đối với xã hội và con người Thái Lan là rất lớn.

Những thành công của *Bản tuyên án* đã đặt ra thách thức lớn cho Pantham Thongsang, nhà đạo diễn nổi bật người Thái Lan với ý định chuyển thể *Bản tuyên án* thành phim điện ảnh. Dù vậy, ngay thời điểm công chiếu, *Phắc* (2004) nhanh chóng nhận được sự quan tâm lớn từ báo chí và dư luận. *Phắc* nằm trong top 7 phim điện ảnh có doanh thu cao nhất năm 2004, nhận được 5 giải thưởng quốc gia và trở thành khuôn mặt quen thuộc trong những liên hoan phim Thái Lan.

Khác với nhiều tác phẩm điện ảnh ăn khách khác, *Phắc* hướng sự phản ánh đến những vấn đề khá khép kín, đối lập rõ rệt với sự trình hiện của dân tộc này với quốc tế. Tuy nhiên, những vấn đề như vậy lại có ý nghĩa “cầu nối” quan trọng trong việc tìm hiểu những xung đột nội tại trong xã hội Thái Lan. Trong bài viết này, chúng tôi muốn tập trung vào tinh thần phản tư văn hóa, điểm tương đồng chính yếu giữa *Bản tuyên án* và *Phắc*.

2. *Bản tuyên án* và *Phắc*: Những trở ngại với giá trị văn hóa – đạo đức truyền thống

2.1. *Bản tuyên án* – Sự phơi bày một bi kịch

Hegel trong *Khoa học logic* (1999) đã đề cập sự phản tư (reflection) như một khái niệm bổ sung cho *bản chất*, làm nên giá trị chân lí của *bản chất* trong sự đối sánh với *tồn tại*. Ông cho rằng phản tư về một đối tượng chính là việc không quan tâm đến đối tượng trong hình thức trực tiếp của nó, mà muốn biết nó qua *trung giới*. Sự vật qua phản tư phải khác với “sự trình hiện trực tiếp” của chính nó.

Như vậy, phản tư văn hóa là sự xem xét lại các giá trị của thời đại văn hóa cũng như các lĩnh vực liên quan trong lòng khái niệm như tôn giáo, triết học và chính trị.

Trong *Bản tuyên án*, tinh thần phản tư này sớm phát lộ từ những dòng mở đầu:

Sau đây là câu chuyện về một người đàn ông chung đụng với một người đàn bà góa hơi ngô nghê (chuyện chắc cũng chỉ có thể nếu như người đàn bà góa này chưa từng là vợ của chính cha anh ta trước đây). Chính vì vậy, nó trở thành một chuyện tà đình, gây chấn động đến tâm chân đạo đức của cả xã. Người trong xã thì nhau đánh giá nhận xét cái chuyện đầy kì quặc ấy (Chart, 2020, p.6).

Việc nhà văn đưa tình huống truyện lên ngay phần mở đầu của câu chuyện là một việc làm khá mạo hiểm. Nếu không khéo có thể dễ khiến cho người đọc nhầm chán, vì những tình tiết chính gần như đã được tiết lộ ở đoạn mở đầu. Trong trường hợp này, Chart Korbjitti đã “tóm tắt lại” toàn bộ xung đột truyện được phản ánh. Chiến lược này của Chart nhằm dụng ý kể lại một câu chuyện không điển hình xảy ra trong một bối cảnh làng xã điển hình. Qua đó, tính suy tư, triết lí trong mạch kể được nhấn mạnh, đồng thời cũng tạo ra những cấu trúc mở mời gọi người đọc cùng có cái nhìn hiện tượng từ bên trong.

Cuộc đời của Phác ban đầu là một hình mẫu tiêu biểu để thanh niên trong làng noi theo: Vừa học xong lớp Bốn thì xuất gia tu hành, kinh qua hết các lớp Phật học đến mức “thi đậu các kì thi sát hạch ở quảng trường tỉnh từ sơ cấp một, hai đến ba của ngành Phật học trong suốt ba năm”. Trong khi dân làng ai cũng đặt niềm tin vào việc ngôi làng rồi đây sẽ có thêm một sư thầy đáng kính, thì Phác lại quyết định hoàn tục để về phụ gánh vác công việc và chăm lo cho Phu, người bố của mình. Sau đó, Phác lại tiếp tục đi nghĩa vụ lính cán thêm hai năm. Lúc Phác giải ngũ trở về là lúc gặp Xôm-xông, một người phụ nữ vô gia cư có tâm thần không ổn định được ông Phu cứu mang. Một năm sau, Phu qua đời. Mọi chuyện bắt đầu rắc rối khi Xôm-xông luôn tuyên bố rằng Phác là chồng của thị. Dân làng truyền tai nhau cái tin con trai của ông Phu ăn nằm với mẹ kế của chính nó. Điều này khơi nguồn cho bi kịch bị ruồng bỏ và sự tha hóa của Phác. Phác bắt đầu đắm chìm trong men say. Phát hiện ra thầy hiệu trưởng lừa lấy hết tiền công của mình, Phác cố gắng đi đòi lại nhưng thất bại và bị dân làng thêm kì thị. Cuối cùng, Phác chết vì uống quá nhiều rượu. Thi hài của Phác trở thành các xác bị thiêu đầu tiên cho buổi khai trương giàn thiêu mới.

Từ những năm 60 của thế kỉ XX trở về sau, Thái Lan đối mặt với một làn sóng văn hóa Âu – Mỹ mạnh mẽ chảy tràn vào từng góc ngách trong đời sống xã hội². Tuy nhiên, sự hiện diện của làn sóng hiện đại không làm cho những giá trị văn hóa truyền thống lâu đời ở làng quê Thái Lan bị mai một. Trái lại, chúng còn thể hiện khía cạnh thái quá của mình ra bên ngoài xã hội và chi phối, định hướng thế giới quan của người dân.

Với *Bản tuyên án*, Chart đã vẽ một cách chân thực bức tranh “ao làng tù đọng” qua sự phác dựng những vùng không gian của định kiến: Từ *sân hát bội*, đến *khu vườn làm rẫy* và cuối cùng là *buổi lễ cầu siêu*. Những không gian này không chỉ đại diện cho kiểu hình tượng nhân vật đám đông cào bằng, mà còn đại diện cho đặc trưng văn hóa làng xã của Thái Lan nói riêng và phương Đông nói chung. Đặc tính tĩnh tại và khép kín của nền tảng văn hóa phương Đông đã khiến cơ chế làng xã phản ứng chậm chạp với những biến động văn hóa – lịch sử. Hệ quả là, những thiết chế cổ xưa vốn có nguồn gốc từ thời công xã thị tộc đã tiếp tục tồn tại một cách vững chắc và kéo dài đến tận ngày nay.

Sự mở rộng của không gian định kiến đồng thời cũng đi liền với sự tăng tiến trong mức độ định kiến. Điều này được thể hiện qua: 1) *Lời nói*. Ban đầu chỉ là những tiếng *xì xào*, *bàn tán*, sau đó đã trở thành lời *phán xét*, *buộc tội*, và cuối cùng là những lời *lẽ xúc phạm trực tiếp*; 2) *Hành động*. Bắt đầu từ việc *xâm phạm quyền riêng tư*, đám đông tiếp tục *sử dụng bạo lực*, để rồi tạo ra bi kịch lớn nhất trong cuộc đời Phác: bị kịch bị chối bỏ tư cách công dân và bị kịch bị tha hóa. Qua đó, đối tượng mà sự phản tư muốn hướng đến trong *Bản tuyên án* là ba giá trị cơ bản của làng xã Thái Lan: chế độ làng xã, chế độ đẳng cấp và Phật giáo.

² Căn cứ vào chi tiết đèn điện lần đầu tiên được kéo về làng, nhiều người cho rằng bối cảnh trong truyện là vào khoảng năm 1961.

Thứ nhất, có thể thấy chế độ làng xã vào khoảng nửa sau thế kỉ XX trở đi ở Thái Lan là hạt nhân dẫn đến bi kịch của Phắc. Đây là môi trường dung dưỡng cho chế độ đẳng cấp được hình thành và phát triển. Trong *Bản tuyên án*, những khuôn mặt đám đông đầy thành kiến là ẩn dụ cho hai đặc tính cơ bản của làng xã Thái Lan thời bấy giờ: *tính cộng đồng* và *tính tự trị*. Nếu như tính cộng đồng cho phép kết nối các công dân trong làng xã lại với nhau thì tính tự trị có khả năng khu biệt ngôi làng đó với những ngôi làng khác. Thông qua bi kịch của Phắc, có thể thấy chế độ làng xã sẵn sàng đào thải bất cứ ai đi ngược lại hai đặc tính kể trên.

Thứ hai, chế độ đẳng cấp trong truyện là một thứ “keo dính” giúp chế độ làng xã trở nên cứng cáp hơn. Chế độ đẳng cấp ở Thái Lan là một sản phẩm ngoại lai, sinh ra trong quá trình cọ xát văn hóa với Ấn Độ. Chúng tồn tại dưới dạng các điểm sakdina (ศักดินา), hệ thống tính điểm đẳng cấp dựa trên nhiều yếu tố: xuất thân, quyền lực, vị trí trong xã hội, số tài sản tích trữ...³ Có thể thấy rõ điều này qua quá trình bị giáng cấp của Phắc. Bởi vì sakdina của Phắc (người ở cuối hàng) so với thầy hiệu trưởng (người ở đầu hàng) là cách biệt đáng kể, nên thầy hiệu trưởng có thể dễ dàng lừa gạt Phắc và lôi kéo lòng tin của dân làng. Chế độ đẳng cấp là nguồn cơn khiến cho sức phản kháng của Phắc dù mạnh mẽ đến đâu cũng bị chà đạp.

Thứ ba, trong truyện, những giá trị Phật giáo bảo thủ và giáo điều sản sinh từ làng xã Thái Lan lúc bấy giờ đã không thể cứu rỗi được Phắc. Thamnong Wongphut (2009) cho rằng vì “sư ông cũng góp phần vào việc đẩy Phắc đến bước đường cùng do không thật sự hiểu rõ Phắc, nên những giá trị đạo đức cố định ở đây là vô nghĩa. Không những vậy, chúng còn trở thành cái cớ để dân làng đối xử với Phắc đầy nghiệt ngã”⁴. Như vậy, với Chart, những giá trị Phật giáo trong tác phẩm đã bị dân làng làm cho biến tướng, khác lạ, trở nên xa rời với Phật giáo truyền thống ở Thái Lan.

Chart đã có dụng ý khi xây dựng nên “bộ ba công xiêng” kìm kẹp cuộc đời của không chỉ Phắc, mà còn là những bà Chứa, ông Pen, bà Xái, thầy Kiêu... Sức mạnh của những giá trị văn hóa được giả định này là rất mạnh mẽ, vì có thể thao túng người khác trên tinh thần tự nguyện mà không cần dùng đến bạo lực. Bằng việc phục dựng lên một chân dung bi kịch, Chart đã ngầm đặt ra những câu hỏi phản tư mang tính thời đại, hướng sự chú ý đến những giá trị văn hóa truyền thống vốn đã tồn tại cố hữu trên mảnh đất Thái Lan xưa nay.

³ Sakdina hình thành từ thời kì đầu Ayutthaya kéo dài đến thời kì đầu Rattanakosin. Bộ luật *Kotmai Trasaduang* quy định: Một hoàng thân xuất thân từ Urapat sẽ có 100.000 điểm sakdina, một vị vua Chakri sẽ có 10.000 điểm, sư sãi là 600 điểm và dân thường 20 điểm. Bên trong còn có sự phân chia chi tiết hơn. Mặc dù sau thời Rama VII, chế độ đẳng cấp đã được tuyên bố bãi bỏ nhưng dư âm của nó vẫn còn tồn tại.

⁴ Nguyên văn: “หลวงพ่อก็มีส่วนกระทำต่อฟักเมื่อขาดความเข้าใจที่แท้จริง

หลักศีลธรรมที่ตายตัวจึงไม่มีประโยชน์

ข้ายังกลายเป็นแรงหนุนให้ชาวบ้านซ้ำเติมฟักอย่างขาดความเมตตา” (Thamnong, 2009, p.20).

2.2. Phác – Những tiếng nói đồng vọng và diễn ngôn của sự phản kháng

2.2.1. Những tiếng nói đồng vọng

Bản chuyển thể điện ảnh đã thành công trong việc tiếp nối tinh thần phản tư của tiểu thuyết. Trước hết, đạo diễn *Phác* đã thể hiện sự đồng vọng của mình với tác giả tiểu thuyết trong việc tái dựng *không gian định kiến* và *đám đông định kiến* bằng ngôn ngữ điện ảnh.

Mở đầu bộ phim là hình ảnh ngôi chùa với nhân vật trung tâm duy nhất là Phác. Kết thúc phim là cảnh dân làng hết thảy nghiêm túc chào cờ, còn Phác được Xồm-xông diu đi về phía khung hình. Nếu xem dòng sự kiện của phim chảy theo quá trình tha hóa của Phác, có thể thấy cách bố trí cảnh như vậy đã đóng khung số phận nhân vật trong một không gian rập khuôn, khép kín. Nhân vật như rơi từ vị trí được trọng vọng nhất xuống vị trí thấp kém nhất, thậm chí là bị khước từ khỏi cộng đồng.

Tiếp sau cảnh ngôi chùa là cảnh nghi lễ Bang Sukun – một ngày lễ truyền thống của làng để tưởng nhớ đến người đã khuất. Trong ngày lễ này, dân trong làng sẽ mời các nhà sư đến tụng kinh cầu nguyện cho phần tro cốt người thân đã mất được đặt trong các tháp đèn và thả xuống sông theo truyền thống Phật giáo Thái Lan. Họ tin rằng làm như vậy thì linh hồn người chết sẽ lên thiên đàng, cũng là cách để tích đức cho bản thân. Lễ Bang Sukun diễn ra 2 đến 3 lần một năm hoặc nhiều hơn, tùy dịp và tùy làng. Vì vậy, có thể thấy tràn ngập trong phim là tiếng tụng kinh, những tăng đoàn, nhang khói và những nắm mồ. Nó làm cho màu phim trở nên u ám và cảm giác về nhịp phim trở nên nặng nề hơn.

Đạo diễn *Phác* đã khéo léo mô tả bản chất đám đông qua việc sắp xếp bố cục. Cái miệng của những người phán xét được đặt cho nằm ở vị trí trung tâm khung hình. Không gian xuất hiện của các nhân vật đám đông cũng khá đặc biệt: phần lớn ở trong góc nhà (cảnh người uống rượu và chơi đánh bài), trong bóng tối (cảnh bình phẩm trong đám tang Phu) hoặc hướng ngược sáng (cảnh Tiêu ở bụi cây). Quá trình phán xét của đám đông cũng đi từ không công khai đến công khai: Từ giấu giếm, dân làng bắt đầu đá kích và miệt thị Phác ra mặt, thậm chí còn dùng bạo lực. Có thể thấy rõ bản chất của dân làng qua việc khước từ Phác khỏi cộng đồng (cảnh đám đông ném Phác từ khu đánh lễ ra sân), xúc phạm luôn cả linh hồn người đã khuất (cảnh ném thùng chứa cốt ông Phu vào mặt Phác).

Sự hiện diện của bộ ba giá trị làng xã cũng là nguyên nhân dẫn đến bi kịch của Phác, thể hiện một phản hồi khá trọn vẹn so với tiểu thuyết. Đó là sự ông với những triết lý Phật pháp giáo điều của mình, khiến nhân vật rơi vào trạng thái lưỡng cực giữa một bên là tôn giáo, một bên là thế tục; đó là bộ mặt xảo quyệt của thầy hiệu trưởng, người đã đẩy Phác vào con đường “cố cùng liều thân”, không những tước đi quyền đòi lại công lí của Phác, mà còn mua đứt niềm tin và sự kính trọng của dân làng bằng những hào nhoáng giả dối bên ngoài. Bản chất cuồng tín và bầy hùa của đám đông cũng được thể hiện qua cảnh đánh hội đồng Phác ở đoạn kết.

Khi nói về các giá trị văn hóa của thời đại cũ, không thể bỏ qua biểu tượng cái trống làng. Những phân cảnh có sự xuất hiện cái trống cùng tiếng trống luôn ẩn hiện xuyên suốt bộ phim. Trong văn hóa Thái Lan thời xưa, cái trống được xem là linh hồn của ngôi làng. Vốn dĩ tiền thân của nó là cái chuông, vật được đặt ra dưới thời của vua Ramkhamhaeng (1279-1299) với mục đích dành cho những ai có oan tình, khuất tất thì đến lắc chuông, sẽ có người phụ trách đứng ra giải quyết. Ý tưởng của nhà vua đã được bảo lưu suốt hơn 700 năm, cái chuông được linh hoạt thay đổi thành cái trống vì tiếng gióng trống có thể đến tai nhiều người trong làng hơn. Cái trống là đại diện tiêu biểu cho tính cộng đồng của làng xã. Tuy nhiên, nó lại không thể hiện được khả năng giải oan của mình mà trái lại càng tô đậm thêm ảm ức của nhân vật. Điều này được thể hiện qua sự đan lồng của hai cảnh phim vào nhau: một cảnh tập trung vào thân thể của Xôm-xông, một cảnh tập trung vào hành động gióng trống của Phắc. Sự chuyển cảnh liên tục giữa đường tiếng và đường hình đã thể hiện nội tâm và tình trạng quần quanh của Phắc: Một kẻ tu hành từ lâu không màng xác thịt lại phải chung đụng với một người phụ nữ có xu hướng hay phơi bày thân thể.

Đám đông còn bị kìm hãm bởi tôn giáo. Pantham Thongsang đã để cho đám đông tự cất tiếng phản tư chính họ: “Bọn trẻ lấy cái tri bát úp lên đầu, giờ gỡ mãi không ra” (cảnh hai chú tiểu đùa nghịch). Khi kết hợp với cảnh con cá bị chặt đầu ở phần mở đầu và cảnh một người quán chi trắng nhiều vòng quanh tháp đèn đựng cốt trong lễ Bang Sukun ở đoạn sau, giá trị phê phán gần như đã rõ⁵. Ở đây, Phật giáo không chỉ thất bại trong việc cứu lấy tinh thần của con người, mà còn trói buộc con người trong vòng tư tưởng của luân hồi nghiệp báo. Sự trói buộc này là mang tính truyền kiếp, bao trùm lên cả đời người từ khi còn thơ ấu (chú tiểu), đeo đuổi cho đến khi họ đã mất đi rồi (phần tro cốt người chết).

2.2.2. Diễn ngôn của sự phản kháng

Nếu như *Bản tuyên án* nói lên những trở trở về các giá trị văn hóa truyền thống qua việc phơi bày một số phận, thì Phắc đã thành công trong việc thể hiện các tiếng nói trở trở thông qua các diễn ngôn của sự phản kháng: *diễn ngôn của kẻ điên* (thông qua nhân vật Xôm-xông) và *diễn ngôn của kẻ say* (thông qua nhân vật Phắc).

Xôm-xông là hình tượng nhân vật đặc biệt, có những lời nói và hành động khác thường. Đây là nhân vật phát ngôn ít nhất phim, phần lớn lại là những câu nói ngắn, không hoàn chỉnh, không đạt mục đích giao tiếp. Nhưng những lần phát ngôn của Xôm-xông đều mang ý nghĩa rất quan trọng, thể hiện được sức mạnh phản kháng của nhân vật và ý đồ nghệ thuật của tác giả:

⁵ Cách mắc chi trắng thông thường trong nghi lễ Bang Sukun là chỉ vắt ngang tháp đèn một cách tượng trưng, không cần phải quần quanh nhiều vòng. Cách buộc chi trong phân cảnh đang xét là khá bất thường.

1) (Chỉ tay hướng lên trời) “Kẻ điên kia! Có kẻ điên trên mái nhà!”. *Ý nghĩa*: “Sự tuyên chiến” với niềm tin thánh thần lâu đời của người Thái. Đây là phân cảnh sáng nhất phim, nhưng cũng bị hạ bệ mạnh mẽ nhất phim.

2) “Đây là đồ gì? Màu chẳng đẹp! Không mặc được không?”, “Đây là hoa gì? Màu chẳng đẹp!”, “Sao phải làm? Màu chẳng đẹp!”. *Ý nghĩa*: “Nói hộ” suy nghĩ hoài nghi đối với các ràng buộc văn hóa – tôn giáo cầu kì trong nghi lễ vòng đời.

3) “Đi! Đi khỏi lũ người điên. Bọn chúng điên rồi, điên cả rồi! Phải đi xa khỏi bọn chúng.”
Ý nghĩa: Đả kích vào “bọn chúng”: Trước là thế lực dân làng mà đại diện là hiệu trưởng, sau là toàn bộ thiết chế làng xã đè đầu cưỡi cổ con người.

Thông qua những phát ngôn trao lời của Xôm-xông và các lượt đáp lời của Phu và Phác – những thành viên thuộc làng xã, hệ thống các giá trị văn hóa đã tự phản tư chính bản thân nó. Khi nghe Xôm-xông mắng mình là điên sau đó cười lớn, Phu và Phác cũng cười theo một cách sáng khoái. Hành động cười cợt này không chỉ nhắm đến sự bất bình thường hài hước của Xôm-xông, mà còn cười vào chính cái việc “đứng lên và lay tạ thần linh” mà Phu và Phác vừa làm. Mở rộng ra là cười vào đức tin, cười vào cái giá trị bên trong bản thể văn hóa truyền thống của chính mình.

Qua nhân vật Xôm-xông, lần lượt các giá trị cụ thể trong văn hóa làng xã bị đem ra phản tư: từ kiểu thức tang ma, các nghi lễ cầu khẩn của nhà Phật cho đến chế độ giáo dục sáo rỗng đứng đầu là một tên lừa đảo... Cảnh Xôm-xông vạch vẩy trước mặt các sư thầy trong không gian linh thiêng đầy gió hắt là một trong những phân cảnh đắt giá nhất phim. Đạo diễn Phác đã đi từ *phản tư* đến *phản kháng* qua hình tượng Xôm-xông bằng những lợi thế của ngôn ngữ điện ảnh.

Điểm chung của trạng thái *điên* ở Xôm-xông và trạng thái *say* ở Phác là ở chỗ, khi điên hoặc khi say, người ta thường thiếu ý thức về những việc mà mình đã làm. Diễn ngôn của kẻ say qua hình tượng Phác cũng là một kiểu diễn ngôn phản kháng, đặc biệt mạnh mẽ khi anh say rượu.

Sự phản kháng của Phác bắt đầu muộn, phải đến đoạn thiêu xác Phu thì mới xuất hiện rõ ràng. Tinh thần này thể hiện qua chi tiết Phác ném đi chiếc tháp đèn (được xem là vật thiêng liêng) và chi tiết Phác quyết liệt đòi quyền lợi cá nhân với thầy hiệu trưởng. Tuy nhiên, trải qua nhiều biến cố, Phác vẫn giữ thái độ chân thành đối với Phật giáo. Điều này thể hiện qua việc Phác liên tục tụng *Quy y kinh* khi say⁶. Tác phẩm điện ảnh đã tái hiện lại kiểu diễn ngôn Phật giáo nước đôi: Vừa ám ảnh, giày vò Phác mỗi khi say, vừa tỏ ra cứu cánh cho khát vọng chính đáng của Phác: muốn thoát khỏi cuộc sống trần tục để hướng về sự buông bỏ qua con đường tâm linh.

⁶ Bài kinh mà Phác tụng là một trong những bài kinh bắt buộc trong thực hành Phật vụ của nam thanh niên Thái Lan khi đến tuổi trưởng thành. Đoạn kinh mà Phác tụng nằm ở phần giữa của *Quy y kinh*, nói về sự sẵn sàng buông bỏ để hướng về ánh sáng chân thiện của Phật pháp. Chúng tôi cho rằng đây cũng là một ngụ ý.

Như vậy, cả *Bản tuyên án* và *Phắc* đều đã đặt ra những câu hỏi hoài nghi và trăn trở đối với thời cuộc, hướng sự phản ánh đến các giá trị văn hóa – tôn giáo truyền thống của Thái Lan. Quá trình đi từ hiện thực xã hội đến *Bản tuyên án* rồi đến *Phắc* là một con đường thẳng của sự tiếp nối. *Bản tuyên án* đặt ra những câu hỏi trăn trở thông qua bi kịch bị cự tuyệt quyền công dân và bi kịch tha hóa của nhân vật. Qua đó, *Phắc* đã tạo nên những diễn ngôn phản kháng khá quyết liệt. Thời đại văn hóa trong *Phắc* đã tự xét lại và hoài nghi chính nó, đòi hỏi cần phải có những thay đổi phù hợp hơn trong tương lai.

3. Từ tư tưởng “địa ngục là kẻ khác” đến “địa ngục có thể dứt bỏ”

“Địa ngục là kẻ khác” là một câu nói trong vở kịch *Không lối thoát* của Jean-Paul Sartre⁷. Đây được xem như là một kiểu não trạng tinh thần của một xã hội bị băng hoại sau chiến tranh, thể hiện bản chất thực dụng và sự thiếu vắng các mối liên kết giữa cá nhân và xã hội. Trong *Bản tuyên án*, tư tưởng này được khéo léo thể hiện qua cách giải quyết tình huống truyện và giọng điệu suy tư, triết lí của tác giả.

Trước hết, Phắc nhận ra bi kịch của mình bắt nguồn từ kẻ khác:

Thay vì đổ lỗi cho nghiệp chướng thì anh lại quay sang đổ lỗi cho người khác. Tại người ta mà đời anh càng lúc càng đốn hèn như thế này, tại người ta mà cuộc sống thường nhật của anh bị xáo trộn [...] Tại sao cái đám người ấy không thêm hiểu cho anh chút nào luôn? Tại sao tất cả những việc làm của anh đều có kết cục là xấu xa bi ối hết? [...] Tại sao cứ đổ dồn lên đầu mình tội thế này? (Chart, 2020, p.336).

Khi xây dựng nhân vật với sự nhận thức bi kịch đến từ ngoại quan, Chart đã tự làm mới mình so với tác phẩm trước đó là *Không lối thoát*. Trong *Không lối thoát*, nhân vật bị chà đạp đến tận cùng là thế, nhưng Chart cũng chỉ kết lại cuộc đời Bun-ma bằng những câu văn đầy bế tắc:

Bun-ma chỉ biết đổ lỗi cho bản thân, chỉ biết giận số kiếp sinh mình ra sao nghèo khổ thế. Ông ta chẳng biết tại sao cuộc sống mạt hạng của bản thân lại trở nên nghiệp chướng tới như vậy. Ông ta chỉ biết rằng cuộc đời này xoay vần trong nghiệp báo. Con người sinh ra là để trả nghiệp tiền định cho bằng hết mới thôi (Chart, 2004, p.119-120)⁸.

Trong khi Bun-ma vẫn quần quanh bế tắc trong “cái xiềng” của tư tưởng nghiệp báo nhà Phật, Phắc dù tỉnh hay say thì vẫn biết bi kịch mình là do dân làng, do hiệu trưởng gây nên. Điều này là trái với truyền thống trách kỉ của Phật giáo⁹.

⁷ Nhiều học giả cho rằng *Bản tuyên án* chịu ảnh hưởng của tư tưởng triết học hiện sinh của Jean-Paul Sartre, vì sự chấp nhận và thịnh hành của các ý tưởng hiện sinh vào xã hội Thái Lan đương thời. Bản thân Chart cũng từng dịch qua nhiều tác phẩm của Jean-Paul Sartre.

⁸ Phần này chúng tôi tạm dịch từ tiếng Thái.

⁹ Phật giáo cho rằng sự đau khổ của con người là do nghiệp mà họ phải chịu trong kiếp này. Nghiệp ấy sinh ra là do những việc làm không đúng đắn ở kiếp trước. Hay nói khác đi, nghiệp ấy là do bản ngã gây ra, không liên quan đến người khác.

Ở đoạn trích trên, Phắc liên tục đặt ra những câu hỏi bi thiết không có lời đáp. Chúng đưa Phắc vào trong vòng lẩn quẩn của bi kịch tồn tại đậm tinh thần triết học hiện sinh:

1) Nếu anh muốn sự *tồn tại* được công nhận, anh phải nuông chiều *kẻ khác*. Làm vậy, *bản ngã* của anh sẽ *đau khổ*. Hệ quả là anh sẽ *tha hóa* thành kẻ khác.

2) Nếu anh đấu tranh chống lại sự *tha hóa*, vậy anh chống đối *kẻ khác*. *Bản ngã* anh sẽ bị chối bỏ. Nên anh cũng sẽ *đau khổ* vì sự *tồn tại* không được thừa nhận.

Chi tiết Phắc giết chó là một minh chứng. Con chó là đối tượng bị phán xét và bị gán cho cái có để đào thải khỏi cộng đồng (chó dại). Bởi vì nó được đưa ra bởi một người đứng đầu hàng (hiệu trưởng) nên nó đáng tin tưởng. Phắc phải đấu tranh trước việc giết con chó. Cuối cùng, anh chọn nương theo cộng đồng để cộng đồng công nhận sự tồn tại của mình.

Như vậy, quá trình tha hóa của Phắc là quá trình đánh mất bản thể do phải chiều chuộng cái đặc tính cộng đồng của làng xã. Trong vòng vây “địa ngục” đó, Phắc hoàn toàn không có lối thoát: Một là anh sẽ làm những việc trái lương tâm, chấp nhận mất bản thể, nhập bọn cùng kẻ khác; hai là anh đứng dậy đấu tranh cho bản ngã để rồi gánh lấy sự đào thải, nỗi đau và cái chết.

“Địa ngục” được bày ra trong tiểu thuyết là một vòng lặp u tối không lối thoát. Nó gắn liền với hiện thực xã hội Thái Lan thời bấy giờ: ảm đạm với những cuộc đảo chính; u mê trong các giá trị duy linh mà bỏ lại đằng sau tiếng kêu bức thiết của dân tộc. Chúng tôi cho rằng, ngay cả nhà văn cũng phải “lẩn quẩn” trong cái “địa ngục của kẻ khác” đó cùng với nhân vật của mình. Một mặt ông phơi bày và không ngừng tra vấn các giá trị Phật giáo xa lạ với truyền thống, hiện ra như chiếc vòng kim cô kìm toả tâm trí dân làng trong những ý tưởng về *bun* (điều thiện), *bap* (điều ác) và *kam* (nghiệp báo); một mặt ông vẫn để Phắc lạc lối trong giá trị tốt đẹp của giáo lí nhà Phật. Đó là *metta* (lòng từ bi), *hiri* (sự e ngại trước tội lỗi) và *ottappa* (nỗi sợ bị dẫn dắt bởi điều ác). Bút pháp nước đôi này vừa tô đậm thêm tấn bi kịch của nhân vật, vừa thể hiện nhân sinh quan và thế giới quan của Chart. Dù hiểu theo nghĩa nào thì nhân vật cũng sẽ không thể thoát khỏi “địa ngục” và kết cục vẫn là bi thảm. Phắc này chết đi thì sẽ có một Phắc khác ra đời, rồi chính nó cũng sẽ bị đào thải để làng xã được trở về với sự bảo thủ và yên bình bề mặt ban đầu. Biểu tượng cái giàn thiêu xác mới hùng hực cháy ở cuối truyện là một biểu tượng đắt giá. Nó vừa làm rõ thêm cho “tính chất địa ngục” của bối cảnh, vừa như một lời cảnh báo, rằng hồi cáo chung của cộng đồng rồi đây sẽ đến trong một tương lai không còn xa xôi nữa.

Cùng chủ trương phơi bày những biểu hiện của “địa ngục” xã hội, nhưng ở Phắc lại là một màu sắc khác. Bộ phim hầu như đã giảm đi rất nhiều tinh thần hiện sinh so với tác phẩm gốc. Đã có thêm nhiều không gian khả quan khác “mọc” lên bên trong không gian tù túng của làng xã, báo hiệu cho sự tươi sáng nhen nhóm giữa lòng “địa ngục”.

Ngôi nhà của Phắc

Đây là không gian duy nhất mà Phắc có thể tìm được những khát khao nguyên bản.

Phắc mơ thấy mình và Xôm-xông đùa chơi trước ao sen, cảm nhận được tình yêu thương Xôm-xông dành cho mình... Cũng trong ngôi nhà này, Xôm-xông đã trao cho Phắc sợi chỉ đỏ (người Thái quan niệm rằng việc buộc chỉ đỏ sẽ có thêm nhiều điều tốt lành trong cuộc sống). Không gian ngôi nhà riêng của Phắc dường như đối lập hoàn toàn với không gian làng xã. Nó có ánh sáng ấm áp của tình yêu thương (ngọn đèn dầu Xôm-xông thấp sáng), có tiếng kèn của sự vui tươi, thoải mái (cảnh ông Phu vừa thổi kèn vừa nhảy múa).

Ao sen

Ao sen cũng là một điểm sáng lấp lánh giữa nền đen tăm tối của làng xã. Xôm-xông, hình tượng đại diện cho tình yêu thương và niềm lạc quan, như được sinh ra từ nước, sinh ra từ ao sen. Ao sen là “nơi tình yêu bắt đầu”, là nơi hai nhân vật gặp nhau lần đầu tiên. Đoạn cuối phim, sau khi Phắc bị đánh toi bời, Xôm-xông đã mang Phắc trở về ao sen. Như vậy, có thể xem ao sen như là một biểu tượng ẩn dụ cho sự gột rửa và thanh lọc, biểu tượng của sự làm mới (renewal). Trong thế đối lập với không gian làng xã, không gian ao sen đã trở thành một chốn thuần khiết và vô định kiến.

Những con đường

Cùng với ao sen, những con đường là sáng tạo của đạo diễn *Phắc*, thể hiện rõ tinh thần “dứt bỏ” và đổi khác. Con đường xuất hiện lần đầu tiên trong cảnh thiêu xác ông Phu. Ở cảnh này, cái giàn thiêu được đặt giữa ruộng, giữa khung hình. Có một con đường chạy dài cắt khung hình ra làm đôi. Con đường ấy chính là con đường dẫn ra đường chính để lên Bàng Cốc. Nếu hiểu theo nghĩa này, có thể thấy việc sắp xếp nhân vật nằm ở điểm giữa của con đường, nơi có giàn thiêu đang bốc cháy cũng là một dụng ý của đạo diễn. Nhân vật như đang phân vân giữa đôi mới và lỗi thời, giữa thế giới mới và chốn u tối cũ. Trong khi Khày chọn trở về lối cũ, Phu kết thúc cuộc đời mình trong giàn thiêu của “địa ngục”, Phắc và Xôm-xông cũng buộc phải đưa ra một lựa chọn cho chính mình.

Hình ảnh con đường này xuất hiện một lần nữa ở cảnh kết của tác phẩm. Trước hết, cảnh kết của phim và truyện có sự khác biệt rõ rệt. Trong truyện, Phắc chết vì uống quá nhiều rượu. Xôm-xông bị đưa vào bệnh viện tâm thần thành phố. Xác của Phắc sau đó không được thiêu ngay mà chờ ngày khánh thành giàn thiêu mới. Truyện khép lại bằng không khí náo động, dân làng hò reo vui mừng trong khi xác Phắc đang bốc cháy trong lò. Duy chỉ có một người không cười, đó chính là ông Khày, người liệm xác. Còn trong phim, sau khi Phắc bị đánh và được mang ra giữa ao sen, dòng tự sự chuyển sang những cutscene tươi đẹp của Xôm-xông và Phắc. Nền nhạc vui tươi, khung cảnh sáng sủa, khép lại phim là cảnh Xôm-xông nắm tay Phắc đi băng về phía trước trên con đường lớn.

Nếu hiểu dựa trên bề mặt hình ảnh và âm thanh, Phắc và Xôm-xông có vẻ như đã “ngộ ra” và tìm đến một thế giới khác. Tuy nhiên, kết thúc phim lại là kết thúc mở. Những gì mà người xem thấy là thật hay là tưởng tượng? Và liệu thế giới mà cả hai nhân vật đang tìm đến ấy có thật sự là thiên đường hay lại là một “địa ngục trần gian” thứ hai? Cái kết như vậy vốn

đĩ thật khó để xác định. Nhưng dựa vào hai lần xuất hiện tích cực của không gian con đường và lời hát tràn đầy hy vọng của Xôm-xông, có thể thấy rằng đạo diễn Phắc đã vẽ ra cho nhân vật của mình một lối đi, dù vẫn còn mơ hồ và không thật rõ ràng.

Ba không gian kể trên đều là những không gian riêng tư, được đặc tả một cách sinh động và khác biệt so với cái nền bối cảnh chung trong phim. Ở đó, nhân vật đã trao lòng tốt và tình thương cho nhau: Phắc gặp và quan tâm Xôm-xông, trước sau vẫn một mực cuu mang thị; Xôm-xông yêu Phắc bằng tình yêu thành thực, luôn chăm sóc và lo lắng cho anh... Sức mạnh của tình yêu thương đã bật sáng. Nó xoa dịu những định kiến mà nhân vật phải chịu đựng; nó có khả năng đưa nhân vật thoát khỏi “địa ngục” đang sống. Vì vậy, nếu *Bản tuyên án* đặt ra vấn đề hiện sinh về “địa ngục là kẻ khác”, thì *Phắc* đã thể hiện sự hồi đáp của mình qua tư tưởng “địa ngục là có thể dứt bỏ”. Nhân vật trong *Phắc* đã chạm đến những tín hiệu lạc quan và niềm tin tưởng vào tương lai dù không thật minh tường.

4. Phản tư văn hóa hay phản tư chính trị?

4.1. Những vết thương tinh thần

Khi nói đến mối quan hệ giữa chính trị và văn hóa nghệ thuật, các học giả Thái Lan thường đề cập mốc 1976 như là một bước ngoặt quan trọng, làm thay đổi gần như toàn diện thế giới quan và nhân sinh quan của nhà nghệ sĩ. 1976 là năm diễn ra *Sự kiện 6 tháng Mười* (*Hetkarn Hok Tula*), là một sự kiện liên quan đến phong trào dân chủ của sinh viên Thái Lan. Sự kiện này được xem như là giọt nước tràn li cho những mâu thuẫn chính trị ở Thái Lan vốn đã khởi phát từ những năm 40 của thế kỉ XX. Đây là những trang sử u ám mà người dân Thái, đặc biệt là giai cấp trí thức tiểu tư sản, đều “muốn quên nhưng không thể nào quên được”. Như vậy, mốc năm 1976 với đỉnh điểm *Sự kiện 6 tháng Mười* gần như đã trở thành một vết thương trong tâm trí của những văn nghệ sĩ, tạo ra một kiểu “văn học chấn thương” và củng cố cho ý chí muốn xem xét lại mọi giá trị thời đại.

Khi xem xét cả *Bản tuyên án* và *Phắc* trong một bối cảnh rộng hơn, có thể thấy rõ một sợi chỉ đỏ xuyên suốt của tinh thần phản tư mà chúng tôi đang đề cập, thể hiện trong *Amata* (Wimon Sainimnuan), *Giống chó điên*, *Thời gian* (Chart Korbjitti)... Những tác phẩm này được viết sau 1976, có diện mạo rất khác so với *Nghiệt duyên* (Thommayanti) hay *Đằng sau bức tranh* (Sri Boorapha) của giai đoạn trước. Vấn đề dân tộc và cái gọi là “tinh thần Thái” (Thainess) không còn được đặt ra nữa; thế giới nhân vật trong trào lưu văn học mới bắt đầu đấu tranh và cật lực tìm lại chính mình trong thế giới nội tâm phong phú phức tạp. Bức chân dung xã hội không còn mang sự tự hào của chủ nghĩa dân tộc hay những lãng mạn hào huyền nữa mà tràn ngập những bộn bề lo toan của cuộc sống.

4.2. Những cảnh phim biết nói

Bộ phim *Phắc* bày biện ra trước mắt khán giả nhiều khung cảnh mang đậm dấu ấn văn hóa Thái Lan. Tuy nhiên, đạo diễn *Phắc* không có ý định sử dụng lợi thế văn hóa Thái Lan để tạo nên thành công cho tác phẩm. Đó cũng là sự khác biệt của *Phắc* so với các phim khai

thác đề tài văn hóa dân gian và tín ngưỡng bản địa khác, vốn là một thế mạnh của đất nước này. Mặt khác, trên cái nền của văn hóa, Pantham Thongsang đã dựng lên những cảnh phim mang ý nghĩa phản tư rất đáng chú ý bằng ngôn ngữ điện ảnh. Qua đó, ông đã đi từ phản tư văn hóa đến phản tư chính trị, dù cho nội dung chính trị trong *Phắc* vẫn khá mờ nhạt và được khéo léo cài cắm trong những ẩn dụ nghệ thuật khó nhận ra.

Khi tìm về những biểu hiện của phản tư chính trị trong *Phắc*, không thể bỏ qua hai chuỗi cảnh phim: *Cảnh kết thúc tác phẩm và năm lần hát của Xôm-xông*.

Ở cảnh Xôm-xông ngồi xuống chuẩn bị đi Phắc ra khỏi đám đông, có thể dễ dàng nhận ra sự bất thường của đám đông ở nền phía sau hai nhân vật. Khung hình hiện ra khô cứng, đám đông nhất loạt hai tay buông thông, mặt cúi khoằm. Một số nhìn với ánh mắt hiểu kì soi mói, một số nhìn với khuôn mặt hả hê. Sự bày trí người và cảnh như vậy có lẽ dễ khiến liên tưởng tới *Bangkok Brutality* – bức ảnh đã mang về cho Neal Ulevich giải Pulitzer năm 1977. Bức ảnh ghi lại cảnh đám đông vây quanh cái xác của một sinh viên bị treo cổ lên cây, giữa trung tâm là một người dân đang cầm ghế và đập vào cái xác ấy.

Nội tình đằng sau bức ảnh này vốn bắt nguồn từ những hiểu lầm giữa các phe phái (gồm người dân thường) trong xã hội Thái Lan. Câu chuyện của *Phắc* cũng từ cái trục của sự hiểu lầm lẫn nhau mà ra. Như vậy, cả hai câu chuyện này có sự tương đồng. Những ẩn dụ chính trị còn tiếp tục được thể hiện qua cảnh chào cờ tiếp theo đó: Hai nhân vật chính không đứng lại chào cờ theo truyền thống mà lại có hành động trái ngược với mô thức chung: Di chuyển ra xa đám đông trong khi bài Quốc ca đang vang lên. Qua đó, sự chất vấn ngầm (và ở khía cạnh nào đó còn là sự thách thức) với các giá trị truyền thống đã hiện lên rõ ràng.

Nếu cảnh phim kết thúc là một tiếng nói quyết liệt nhắm vào bối cảnh chính trị thời đại, thì chuỗi cảnh *năm lần hát của Xôm-xông* lại là tiếng hát của ý chí tiến lên, tiếng của sự đấu tranh và dấn thân để hướng về tương lai tốt đẹp hơn. Năm lần hát của Xôm-xông:

- 1) “...Cậu cây kia ơi, hãy nói đi... Hãy nói gì đi, bên nước kia...”
- 2) “Xin giã từ chăn gối ta từng nằm [...] cửa sổ ta từng ngắm [...] chiếc gương ta từng soi. Nhìn quanh phòng lòng ta đau đớn. Hỡi của báu ta hằng lấy thân bảo vệ, khắc cốt ghi tâm rồi ta phải ra đi...”
- 3) “Hỡi chú chim mái bé nhỏ ơi... Không còn nơi nào nương thân gửi phận... Bị dồn đuổi, phải vào chốn rừng sâu.”
- 4) và 5) “Dù cách trở tận chân trời, cũng xin gửi tất cả vào những giấc mơ. Niềm hạnh phúc thật sự này, dù xa xôi đến đâu, tôi cũng sẽ không dừng lại.”

Sau bước ngoặt sự kiện năm 1976, xã hội Thái Lan không còn được như trước nữa. Các chính sách chế ngự dân trí được đặt ra: đốt sách vở, tiểu thuyết, cấm xuất bản sách, quản thúc người dân có suy nghĩ tiến bộ, nhiều nhà văn cấp tiến phải trốn vào rừng... Dù chịu cảnh dồn ép phải vào rừng sâu, các nhà văn vẫn không ngừng gửi gắm tư tưởng của mình trên những trang viết dưới hình thức bán công khai và bí mật. Phải mãi đến năm 1980, họ mới có thể được tự do hoạt động trở lại.

Khi quy chiếu vào chuỗi năm lần hát của Xôm-xông, có thể thấy một sự tương đồng kì lạ. Chuỗi lời hát như kể lại một câu chuyện buồn của quá trình đi từ “cánh đồng vui” đến “thung lũng đau thương”; đi từ việc tự hào và ca ngợi vẻ đẹp Tổ quốc (“bến nước”, “cửa sổ”, “chiếc gương”...) đến việc bị xua đuổi (“không còn nơi nào để nương thân gửi phận”). Thế nhưng cuối cùng, họ vẫn “gửi tất cả vào những giấc mơ”, vẫn không dừng hướng về hạnh phúc đích thực, không ngừng đấu tranh cho sự tốt đẹp. Như vậy, chuỗi lời hát đã nói lên tiếng lòng và niềm tin của người nghệ sĩ đối với đất nước, với dân tộc mình. Giá trị nhân văn của bộ phim cũng nằm ở chỗ đó.

Như vậy, mốc 1976 được xem như là một bước ngoặt quan trọng đối với giới văn nghệ sĩ nói riêng và toàn dân tộc Thái Lan nói chung. Những biến động chính trị – xã hội đã hình thành nên những tư tưởng hoài nghi và ý chí muốn “xem xét lại mọi thứ”, trong đó có văn học và điện ảnh.

5. Kết luận

Phắc là một sự hồi đáp đầy sáng tạo với xã hội Thái Lan đương thời và với cả *Bản tuyên án*. Tiểu thuyết đã xây dựng nên một cuộc đời, một số phận trên nền của những chiêm nghiệm hiện sinh và đặt ra những câu hỏi đầy bức thiết. Sang đến *Phắc*, một mặt bộ phim tiếp thu nền tảng đó, một mặt thể hiện những suy nghĩ riêng của mình trong lòng bối cảnh, cái nhìn mới.

Từ *Bản tuyên án* đến *Phắc*, tuy cùng nằm trên một trục phản tư văn hóa, nhưng *Phắc* đã gửi gắm đến người xem những tiếng nói của niềm lạc quan và hi vọng. Thông qua đó, “địa ngục là có thể dứt bỏ”, tình yêu thương sẽ hàn gắn và mở đường cho tất cả. Với *Phắc*, một hướng đi mới cũng được khơi mào. Điện ảnh Thái Lan bắt đầu gần gũi với tiếng nói quần chúng hơn, không còn tự khoắc lên những vẻ ngoài rùng rợn ma mị hay những cảnh lãng mạn xa rời thực tế; không tôn vinh quá khứ một cách máy móc mà đã dần phản tư quá khứ. Đó cũng là một nỗ lực đáng ghi nhận để tiệm cận hơn với nền điện ảnh thế giới.

❖ **Tuyên bố về quyền lợi:** Các tác giả xác nhận hoàn toàn không có xung đột về quyền lợi

❖ **Lời cảm ơn:** Chân thành cảm ơn TS. Phan Thu Vân đã hỗ trợ trong việc hoàn thành nghiên cứu này.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Apichatpong, W. (producer) & Pantham, T. (director) (2004). *I-Fak*. Thailand: GMM Pictures.
- Chart, K. (2004). *Chon trok [No Way Out]*. Bangkok: Horn Publishing House.
- Chart, K. (2020). *Ban tuyen an [The Judgment]* (Chiem, M., trans). Hanoi: Literature Publishing House.
- Hideki, H. (2007). Withee khaawng wannagam ruaamsamai khaawng Thai grasaae wannagam jaak Seni Saowaphong jon theung Chart Kobjitti [Thai Literary Trends: From Seni Saowaphong to Chart Kobjitti]. Retrieved November 20, 2020 from <https://kyotoreview.org/issue-8-9>

- Na, D. L. (2017). *Chan troi cua hinh anh: Tu van chuong den dien anh qua trung hop Kurosawa Akira [The Horizon of Images: from Literature to Cinema – Case Study of Kurosawa Akira's movies]*. Ho Chi Minh City: Ho Chi Minh City National University Press.
- Nation TV. (2020). Chart Korbjitti lao bprasohpgaan cheewit deung satti khon roonmai mai ao phaaw mae phayuuh yaang naawy khao bpen phuu hai cheewit rao [Chart Korbjitti shared life experiences and pulled sanity of the new generation who not give respect to their parent: “At least they give us life”]. Retrieved November 20, 2020 from <https://www.nationtv.tv/main/content/378791492>
- Thamnong, W. (2009). *Samneuk thaang sangkhohm nai nawaniyaai chuaangpii 2520-2547 [Social Awareness in Contemporary Thai Novels (1977-2004)]*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor Philosophy in Thai, Prince of Songkla University.
- Ruenruethai, S. (2015). Raangwan S.E.A Write [S.E.A. Write Award]. *Saranugrom Thai samrap yaowachon [Thai Junior Encyclopedia]*. Volume 40. Bangkok: Amarin Printing & Publishing.

**CULTURAL REFLECTION IN CHART KORBJITTI'S NOVEL *THE JUDGMENT*:
FROM LITERATURE TO MOVIE**

Tran Khoa Nguyen

University of Social Sciences and Humanities, National University Ho Chi Minh City, Vietnam

Corresponding author: Tran Khoa Nguyen – Email: nguyentrk@gmail.com

Received: November 01, 2020; Revised: January 12, 2021; Accepted: January 22, 2021

ABSTRACT

Chart Korbjitti's novel The Judgment is considered as one of the most prominent works in modern Thai literature. By applying an interdisciplinary research method and comparative method in literary film adaptation theory, the results show that The Judgment has profoundly reflected the cultural age in which this novel presents, including: 1) The concerns with traditional cultural - ethical values; 2) The human philosophies related to existentialism. I-Fak, the cinematic adaptation of The Judgment, has inherited and transformed those contents in a very own way, through the intertwining of protest discourse and the questioning of existential values through cinematic language. This article also explains the similarities and the differences in the way of expressions of cultural reflection in The Judgment and I-Fak, based on the socio-cultural context in which they were born.

Keywords: cultural reflection; *I-Fak*; movie adaptation of literature work; *The Judgment*