

**CẢNH QUAN, THÂN THỂ, THI CA: TỪ MỸ HỌC SINH THÁI ĐẾN TRỊ LIỆU XANH
TRONG ĐIỆN ẢNH NGHỆ THUẬT HÀN QUỐC VÀ VIỆT NAM
[QUA THƠ VÀ TRĂNG NƠI ĐÁY GIẾNG]**

Hoàng Cẩm Giang,

Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội, Việt Nam

Tác giả liên hệ: Hoàng Cẩm Giang - Email: qianghoang@ussh.edu.vn

Ngày nhận bài: 19-4-2022, ngày nhận bài sửa: 15-9-2022, ngày duyệt đăng: 30-9-2022

Tóm tắt: Bài viết phân tích mối liên hệ sâu sắc và phức tạp của tự nhiên, thân thể nữ tính và thi ca trong hai bộ phim nghệ thuật *Trăng nơi đáy giếng* (Nguyễn Vinh Sơn, 2008, Việt Nam) và *Thơ* (Lee Chang-dong, 2010, Hàn Quốc). Từ đó, chúng tôi nhìn nhận hai bộ phim này như là những diễn ngôn mang tính phản biện đối với dòng điện ảnh thương mại đang chiếm lĩnh thị trường châu Á - vốn có xu hướng làm đẹp và lãng mạn hóa cả hai chủ thể “phong cảnh” và “nữ giới”. Đi sâu hơn vào cách trình hiện quyền lực của cảnh quan cổ đô, cũng như sự kháng cự của thân thể nữ tính với quyền lực vô hình ấy, thông qua việc so sánh với các tác phẩm giải trí đại chúng khác mang vẻ “đẹp như tranh” xuất hiện cùng thời, bài viết khảo sát quá trình các yếu tố mỹ học môi trường trong dòng phim nghệ thuật chất vấn diễn ngôn sinh thái và giới trong phim thương mại hay phim truyền hình. Bài viết cũng tìm kiếm điểm thú vị kết nối hai bộ phim ở sự chia sẻ về tính nặng nề, bảo thủ của xã hội gia trưởng truyền thống và chạm với những đổi thay đương thời; ở vẻ đẹp của thể giới tự nhiên được nội hóa gắn liền với những tổn thương và sự cứu rỗi những người phụ nữ ở tầng lớp thấp của xã hội; ở sự định nghĩa lại về thơ ca không chỉ như là bề mặt của những hình ảnh phong cảnh đẹp đẽ mà còn là đáy sâu khủng hoảng và bị kịch bị lãng quên của con người.

Từ khóa: cảnh quan cổ đô; thân thể nữ tính; nghịch dị; mỹ học sinh thái; trị liệu xanh.

1. *Thơ, Trăng nơi đáy giếng* và những phong cảnh “đẹp như tranh” trong dòng phim lãng mạn châu Á

Năm 2008, phim *Trăng nơi đáy giếng* (*The Moon at the Bottom of the Well*) của đạo diễn Nguyễn Vinh Sơn gây tiếng vang lớn khi giành giải Cánh diều bạc tại Việt Nam, được trao giải Best Asian Director tại Liên hoan phim Image India Film (Tây Ban Nha), được đánh giá là một bộ phim khắc họa mạnh mẽ thân phận người phụ nữ truyền thống trong xã hội đương thời. Năm 2010, phim *Thơ* (*Shi*) của Lee Chang-dong, với giải kịch bản hay nhất tại Liên hoan phim Cannes (Pháp), trở thành một hiện

tượng của điện ảnh Hàn Quốc, khi trực diện đề cập đến cuộc sống đầy bi kịch của người phụ nữ cao tuổi tầng lớp thấp trong xã hội hiện đại.

Hai bộ phim này có nhiều điểm trùng lặp, khi đều hướng tới những vấn đề thuộc bất bình đẳng giới và tôn thương của nữ giới mang tính nhức nhối trong xã hội nam quyền, và đều đặt trong bối cảnh vừa nên thơ, vừa u ám của thiên nhiên Việt Nam và Hàn Quốc đương đại – như một sự đối thoại với làn sóng phim truyền hình (drama) và cả phim thương mại thuộc thể loại lãng mạn đang lan rộng ở Hàn Quốc và Việt Nam. Đặt trong bối cảnh này, *Thơ* và *Trăng nơi đáy giếng* sẽ cho chúng ta thấy nhiều vấn đề cần chất vấn của những gì được gọi là “ý thức công bằng giới” và “ý thức sinh thái” trong văn hóa đại chúng đương đại - vốn có nhiều điểm tương đồng từ trong truyền thống lâu đời.

Từ xa xưa, hai đất nước Việt Nam và Hàn Quốc vốn thuộc khối đồng văn, cùng chịu ảnh hưởng sâu sắc tư tưởng Nho giáo cho đến tận ngày nay; và hiện tại, mỗi

Cite this article as: Hoang, C. G. (2022). Landscape, body, poetry: from ecological aesthetics to green therapy in Korean and Vietnamese art cinema [through *Shi* and *Moon at the Bottom of the Well*]. *UED Journal of Social Sciences, Humanities and Education*, 12(1), 104-114.
<https://doi.org/10.47393/jshe.v12i1.1061>

giao lưu, ảnh hưởng của văn hóa đương đại giữa hai nước cũng vẫn rất chặt chẽ. Bên cạnh những dấu ấn và sự lan tỏa “căn tính Việt” tại Hàn (của các thể hệ người Việt di cư và làm việc tại đây), chúng ta cũng không thể không nhắc đến tác động sâu sắc của “Hàn lưu” (Hallyu) với Việt Nam, đặc biệt là những sản phẩm văn hóa đại chúng như phim truyền hình, thời trang, phong trào phẫu thuật thẩm mỹ,... Đặc biệt, tại Hàn Quốc, dòng phim lãng mạn (được quay tại các địa điểm phong cảnh nổi tiếng, cộng với hình ảnh người nữ xinh đẹp, hạnh phúc, may mắn) - tạo nên ảo tưởng về đời sống thực tại, sự an toàn hoàn hảo của cả nữ giới lẫn thiên nhiên - đã trở thành một trào lưu mạnh mẽ, hình thành nên xu hướng phim ngôn tình của toàn châu Á, trong đó Việt Nam (từ sau thời mở cửa 1996). Như một hệ quả tất yếu, tại Việt Nam sau đó cũng đã xuất hiện trào lưu phim lãng mạn với các địa danh nổi tiếng, có phong cách dàn cảnh và thiết kế mỹ thuật theo hướng “đẹp như tranh” (picturesque) với những bối cảnh thiên nhiên lung linh tựa thiên đường – trào lưu này cho đến nay vẫn tiếp diễn và ngày càng được chính quyền cổ vũ mạnh hơn, với tư cách là những bộ phim “quảng bá du lịch”: *Và anh sẽ trở lại* (Tây Bắc), *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh* (Phú Yên), *Thiên mệnh anh hùng* (Ninh Bình), *100 ngày bên em* (Đà Lạt), *Cánh đồng bất tận* (Đồng Tháp Mười, Nam Bộ), *Cô gái đến từ hôm qua* (Hội An), *Mắt biếc* (Huế),...

Đạo diễn Nguyễn Vinh Sơn chọn quay *Trăng nơi đáy giếng* ở Huế là một lựa chọn đầy chủ ý - khi muốn nhấn mạnh gánh nặng của truyền thống và định kiến trong đời sống của nhân vật nữ chính và cách mà ông muốn đối thoại với cái gọi là “truyền thống” ở tại nơi đậm đặc sự hiện diện của nó nhất. “Huế” vốn là kinh đô của Việt Nam trong một thời gian dài, là kinh kỳ xưa với bao dấu tích cũ còn lưu lại, cả trong đền đài, lăng tẩm, lẫn trong lối sống hàng ngày, văn hóa, tôn giáo, tín ngưỡng. Huế cũng là một địa danh đã được biểu tượng hóa, trở thành một ẩn dụ về sự lãng mạn, chất thơ, vẻ đẹp mơ màng, quý tộc, cao khiết, bí ẩn. Chúng ta có thể kể đến rất nhiều phim điện ảnh, phim truyền hình, bài hát, bức tranh, bài thơ... với mỹ học lãng mạn, phổ biến xây dựng vẻ đẹp Huế như là những khuôn mẫu (stereotype) với vườn cảnh êm đềm xanh muốt, núi Ngự sông Hương hữu tình, etc. Dáng dấp của cô gái Huế trong không gian trầm mặc, cổ điển ấy cũng trở thành những khuôn mẫu quen thuộc với vẻ đẹp duyên dáng kín đáo, tính cách mềm mại, dịu dàng, sự đằm đằm, nhẵn nhụi - thường được gọi là “the muse”

(nàng thơ). Những cái tên nổi bật có thể nhắc đến như: *Nắng chiều* (1973), *Cô gái trên sông* (1978), *Đêm hội Long Trì* (1989), *Đông Dương* (1992), *Ngọn nến hoàng cung* (2004), *Long Thành cầm giả ca* (2010), *Người cộng sự* (2013), *Trạng Quỳnh* (2018), *Nàng thơ xứ Huế* (2018), *Mắt biếc* (2019), etc. Trong số này, phim *Nàng thơ xứ Huế* cũng lấy bối cảnh vườn Huế và công việc nấu nướng hàng ngày của người phụ nữ giống *Trăng nơi đáy giếng*, nhưng nhân vật chính xinh đẹp và thành thoi như một nàng tiểu thư cao sang giữa vườn Huế xanh muốt đẹp đẽ.

Tương tự như bối cảnh nổi bật của *Trăng nơi đáy giếng*, phim *Thơ* được quay ở tỉnh Gyeonggi bên bờ sông Hàn, cũng từng là vùng đất cổ đô như Huế (“Gyeonggi” âm Hán còn gọi là “Kinh Kỳ”). Đây là địa danh nổi tiếng đi vào rất nhiều các drama và phim Hàn với vẻ đẹp thơ mộng, cổ kính, lãng mạn, gắn liền với tình yêu trai gái lâm ly hấp dẫn như: *Dae Jang Geum* (2004), *Secret Garden* (2010), *The Moon Embracing the Sun* (2012), *Miss Granny* (2014), *Descendants of the Sun* (2016), *The Legend of Blue Sea* (2016-17),... Đặc biệt, sông Hàn là một trong những “điểm quay phim Hàn nổi bật mà bạn cần đến thăm khi tới Seoul”, được coi là “biểu tượng của Seoul”, “trung tâm của phim truyền hình Hàn quốc” (Chen, 2017). Trong số đó, *Castaway on the Moon* (2009) là một phim cũng có chi tiết người nhảy cầu sông Hàn tự tử như *Thơ*, nhưng theo hướng lãng mạn hài, một bài ca về khả năng sống sót phi thường của con người trong nghịch cảnh, và sự thử thách của tự nhiên, với nhân vật trung tâm là Robinson của thời hiện đại - một người nam, trung tâm của khung cảnh biển trời, trăng sao đẹp hoàn hảo không tì vết.

Dường như, chính việc lựa chọn chất liệu làm phim và bối cảnh quay phim có nhiều điểm tương đồng với loạt drama và phim điện ảnh kể tên phía trên, đã ảnh hưởng đến sự tiếp nhận của công chúng và các nhà phê bình với *Thơ* và *Trăng nơi đáy giếng*.

Các bài viết về *Thơ* cũng cho rằng đây là “bộ phim đẹp nhất về mặt hình ảnh của Lee” (Bourne, 2010), một bộ phim về “một người phụ nữ lớn tuổi ngọt ngào sống ở một thị trấn xinh đẹp của Hàn Quốc” (Opera Plaza Cinema, 2011), nhấn mạnh sự nên thơ, lãng mạn trong khung cảnh, vẻ êm đềm đẹp đẽ của tạo vật như là một luồng mạch chính của bộ phim song song với luồng mạch về cuộc đời trắc trác của nữ nhân vật chính. Những bài viết sâu hơn về mặt ý thức hệ, chẳng hạn, bài viết của tác giả Kate E. Taylor-Jones lại chỉ nhấn mạnh

tính nhân văn thông qua việc tái hiện hình tượng “những con người bị gạt ra ngoài lề xã hội chính thống” trong bộ phim chứ không quan tâm nhiều đến yếu tố môi trường tự nhiên như một thành tố hữu cơ của tự sự (Taylor-Jones, 2015, 13). Trong khi đó, Hyeryung Hwang phân tích khá kỹ các khía cạnh nói lên tính ngoại vi của mỹ học tân hiện thực South Korean thông qua các lớp ý nghĩa và biểu tượng của bộ phim, nhưng lại không nhấn mạnh điểm nhìn nữ giới (Hwang, 2017, 35).

Tương tự, các bài viết về *Trăng nơi đáy giếng* đều tập trung nhấn mạnh bối cảnh nên thơ, trữ tình của Huế và vẻ đẹp cũng như thân phận buồn tui của người phụ nữ gắn liền với bối cảnh ấy; “một bộ phim đẹp và thơ mộng kể về số phận của một phụ nữ trẻ” (International Film Festival Rotterdam website, 2009); “ống kính mạnh mẽ tiết lộ những khuôn hình tráng lệ” (Edwards, 2008), “từng giọt, từng giọt với chất Huế đậm đặc” (Lan, 2008);... Với những nhận định ấy, công chúng và các nhà phê bình dường như đều đang cố gắng đi tìm điểm tương đồng giữa *Trăng nơi đáy giếng* và các bộ phim truyền hình, điện ảnh khác về Huế đã được định hình từ trước.

Với hai bộ phim mà chúng tôi nêu ở trên, các nhà phê bình thường tập trung mô tả ấn tượng thị giác và sự hấp dẫn của các khuôn mẫu tái tạo vẻ đẹp của thiên nhiên Việt Nam và Hàn Quốc mang đậm chất thơ, vẻ huyền bí và sự hấp dẫn nữ tính. Bên cạnh đó, các phân tích hầu như chưa chỉ ra mối liên đới chặt chẽ, tất yếu và cấp thiết giữa nhu cầu giải phóng cảm xúc, sự hàn gắn các tổn thương tinh thần, nguồn cảm hứng sáng tạo thi ca bên trong người nữ với cảnh quan mang quyền lực và bầu sinh quyền mà họ sống. Sự xuất hiện những kiểu nhân vật chính là nữ nhà văn/nhà thơ và cách mà họ gắn liền vẻ đẹp thơ mộng của tự nhiên với sự u ám, hà khắc của xã hội gia trưởng hiện thời cũng chưa được lý giải tường tận.

Chính điều đó dẫn đến việc chúng tôi lựa chọn hai phim tiêu biểu nói trên của hai đạo diễn nổi bật trong điện ảnh nghệ thuật đương đại tại hai nước, như là những điển ngôn mang tính phản biện đáng kể đối với dòng điện ảnh thương mại đang chiếm lĩnh thị trường. Chúng tôi muốn chất vấn lại cách tiếp cận quen thuộc theo lối mòn của báo chí và các nhà phê bình với hai tác phẩm này, bởi điều đó liên quan đến nhận thức chung của đại chúng với cả hai khía cạnh vốn vẫn bị nhìn nhận qua rất nhiều định kiến: cảnh quan và nữ giới. Câu hỏi quan trọng mà chúng tôi đặt ra là: làm thế nào mà chủ đề *tự nhiên - thi ca - thân thể nữ giới* bị chất vấn trong hai bộ phim này, khi so sánh

với các bộ phim thương mại “nổi tiếng” khác cũng được quay tại cố đô? Cách mà hai bộ phim ấy kiến tạo nên thế giới từ điểm nhìn nữ quyền sinh thái, *mối quan hệ giữa cảnh quan tự nhiên và nữ giới, sự bất công sinh thái và bất công giới liên kết với nhau và liên kết với các vấn đề xã hội khác ra sao* (quyền lực, chính trị, tôn giáo); và làm thế nào những chấn thương của người nữ/tự nhiên được chữa trị và cứu chuộc?

2. Cảnh quan cố đô, thân thể nữ giới và cái Đẹp nghịch dị

Không phải ngẫu nhiên, cả hai bộ phim nói về sự “trầm luân” của người phụ nữ - *Thơ* và *Trăng nơi đáy giếng* - đều liên quan đến “cảnh quan cố đô” tại hai nước Á Đông có truyền thống văn hóa Nho giáo và trật tự gia trưởng (Huế và Gyeonggi). Cảnh quan cố đô - đó chính là một không gian được biểu tượng hóa, vừa hiện đại vừa truyền thống, vừa là thiết chế trói buộc và giam hãm người nữ trong những khuôn khổ có sẵn, vừa luôn được trình hiện như là những trật tự có tính văn hóa, tính luân lý, cần được bảo lưu và giữ gìn.

Có thể thấy, không gian cố đô trong cả *Thơ* và *Trăng nơi đáy giếng* đều là những lớp cảnh quan thể hiện sâu sắc trật tự phụ quyền. Trong *Trăng nơi đáy giếng*, người nữ luôn được quay qua nhiều khung cửa, lớp rèm đóng kín, khép chặt, khiến cho cái nhìn của người xem và hình ảnh của người nữ luôn luôn ràng buộc lẫn nhau. Thành phố Huế thường xuyên quay từ trên cao xuống (cầu Tràng Tiền, Đại Nội) hoặc từ góc nhìn xa xa (đoàn thuyền rước ông Hoàng Mười), khiến cho bản thân những chuyển động của người nữ trong đó cũng rất nhỏ nhoi, một chiều và mờ nhạt. Trong *Thơ*, không gian cũng có sự phân chia quyền lực rõ rệt: vùng trung tâm đô thị phát triển với văn phòng, căn hộ, quán karaoke,... thì người đàn ông làm chủ; người phụ nữ lại dạt ra vùng rìa đô thị như cánh đồng, bờ sông, rừng cây, xóm nghèo,... Phim có nhiều góc quay từ xa, qua điểm nhìn nam giới, khiến phụ nữ rơi vào tình thế trở trêu, lố bịch và khó chịu trong mắt họ (cảnh đầu phim khi đám con trai nhỏ nhìn thấy Hee-jin trôi trên sông; cảnh Mija thơ thần ra ngoài ngắm hoa mào gà khi đàn ông ngồi trong phòng kính nhìn ra và nói bà bị điên; cảnh bà mẹ khóc lóc văng cả dép trên sân,...) Nhìn chung, từ góc độ cảnh quan, hai bộ phim mà chúng ta đang bàn luận đều hướng đến sự “giải-lãng mạn hóa” từ khía cạnh cảnh quan và khuôn hình.

Cảnh quan và kháng cự quyền lực cảnh quan: vấn đề giải - lãng mạn hoá

Với các bộ phim mang xu hướng lãng mạn hóa mà chúng tôi nêu tóm tắt trong phần 1, hệ quả quan trọng mà chúng tạo ra chính là ảo giác về sự “happy ending” (kết cục hạnh phúc) của cả các thực thể phi nhân, lẫn nữ giới, một sự hòa hợp, đẹp đẽ, hoàn hảo và không thể hủy hoại. Điều quan trọng ở những phim như *Nàng thơ xứ Huế* (Việt Nam) hay *Miss Granny* (Hàn Quốc) chính là ở chỗ, chúng cùng xây dựng con người như một một phần dính chặt vào bức tranh tứ bình. “Đẹp như tranh” cũng có nghĩa là bất động ở đó, và được “tạo dáng” (posed), không có sự tương tác hay chuyển động thực tế. “Người đẹp trong tranh” trở thành một dạng thức say ngủ vĩnh viễn: nàng đứng im mãi mãi, là đối tượng bị nhìn và mãi mãi không có khả năng nhìn lại kẻ nhìn, là khách thể bị đóng đinh, không có tính cơ thể, tính cảm giác, và do đó, thiếu vắng hẳn nhân tính. Hệ quả của việc này còn là, nó tạo nên sự sản xuất hàng loạt của mô hình phim - đẹp, phim lãng mạn với những chuyện tình suýt murót, nhân vật chính xinh đẹp và gặp nhiều gian nan nhưng cuối cùng vẫn cập bến hạnh phúc, bối cảnh thơ mộng làm nền cho những mối tình bất tử, bởi bối cảnh ấy có tính bất tử. Mọi thứ lý tưởng, tốt lành sẽ luôn đợi ở đó cho đến khi nhân vật, sau một quãng thời gian dài lưu lạc và chia cắt, lại trở về chính nơi đó để đoàn tụ cùng nhau (*Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh, Vòng eo 56, Thanh xuân rực rỡ, Bông dung muốn khóc, ...* - Việt Nam; *Trái tim mùa thu, Bản tình ca mùa đông, Hương mùa hè, ...* - Hàn Quốc). Và người cuối cùng thụ hưởng và quyết định số phận của tất cả: vẻ đẹp tự nhiên và vẻ đẹp nữ giới - chính là nam giới, là nhân vật nam chính và đằng sau đó, là khán giả nam. Ở đó, đương nhiên câu hỏi về số phận thực sự, tình thế thực sự của cả phụ nữ và thiên nhiên trong bối cảnh chủ nghĩa tiêu dùng và xã hội nam quyền hiện đại, chưa được đặt ra. Trong trường hợp này, điện ảnh có thể đã trở thành “kẻ đồng lõa” với những bất công xã hội và cả bất công sinh thái (qua “male gaze”/”cái nhìn nam giới”), khi nó đồng nhất nữ giới và thiên nhiên trong mối quan hệ bề mặt giả tạo như những hoa văn trang trí tương đồng, chứ không phải mối quan hệ bề sâu mà nó vốn có; khi nó gọt giũa mọi thứ để thỏa mãn thị giác của người xem đàn-ông; khi nó đóng khung kiểu nhân vật phụ nữ đẹp và thiên nhiên đẹp, nhưng là *những-đồ-vật-đẹp-mắt, hợp mắt với người xem nam giới*, tạo cảm giác về một thế giới hiền hòa, an toàn, quyến rũ và bình yên.

Điều đầu tiên cần phải nói rằng, cả hai phim *Trăng nơi đây giếng* và *Thơ* đều sử dụng (lại) các motif của cái đẹp cảnh quan lãng mạn và giàu “nữ tính” (mưa, sông, hồ, cây cỏ, cầu, cánh đồng, quả chín,...) hay sử dụng trong phim thương mại hoặc truyền hình, nhưng với cách thức giải ảo, giải trừ tình hóa và giải tính kịch của khung cảnh.

Điểm thách thức quan trọng là cả *Thơ* và *Trăng nơi đây giếng* đều bắt đầu với một tính “có vấn đề” của thân thể, *bản thể nữ giới và tình cảm nữ giới - mặc dù đặt giữa khung cảnh có vẻ lãng mạn* - vẫn bị phơi bày theo một cách không bình thường, nếu không nói gây cảm giác đáng sợ trên màn ảnh. Trong bối cảnh đầy sức sống và sự trẻ trung của vùng ven sông Hàn, Mija trong *Thơ* mắc bệnh Alzheimer’s - căn bệnh nghiêm trọng của người già sẽ dẫn bà đến sự quên và cái chết. Trong khu vườn xanh tươi tốt, màu mỡ, đầy ắp hoa trái của *Trăng nơi đây giếng*, Hạnh bị vô sinh, dù cô khao khát có con và yêu trẻ con vô cùng; và khi chồng bỏ đi với vợ mới và con của anh ta, Hạnh suy sụp, tàn tạ, tuyệt vọng. *Thơ* mở đầu với khung cảnh một dòng sông ở vùng đất cổ đô rất đổi thanh bình: một buổi trưa hè với tiếng chim hót, tiếng nước róc rách, tiếng những đứa trẻ (con trai) tha thả chơi bên bờ sông; nhưng ngay sau đó, từ xa dần hiện ra, xác một cô gái nổi trôi trên mặt sông. Đó chính là Hee-jin - cô nữ sinh trung học bị 5 bạn nam cùng lớp cưỡng hiếp suốt 6 tháng trời khiến cô phải nhảy xuống sông tự vẫn. *Trăng nơi đây giếng* lại khép lại với ngôi nhà yên tĩnh nơi xứ Huế có ánh nắng chiếu vào khe cửa và tiếng chim hót riu rít, cùng hình ảnh Hạnh nói chuyện, chăm sóc, giặt giũ quần áo cho “người chồng âm” và dành hết tình cảm vợ chồng cho hồn ma ấy. Bối cảnh ngọt ngào minh họa cho những câu chuyện tình lãng mạn giờ đã trở thành câu chuyện về bóng đêm và cái chết. Với những hình ảnh quan trọng ấy, sự hồn nhiên hân hưởng cái đẹp thị giác của phong cảnh, cũng hoàn toàn biến mất - từ cả phía người xem lẫn nhân vật.

Cũng vẫn theo phong cách như vậy, Lee và Nguyễn dẫn bóc trần tất cả, xé bỏ tất cả lớp “che mặt” bóng bẩy, đi ngược lại sự mong đợi (expectation) của khán giả đại chúng, để bộc lộ ra đến tận cùng sự bất công của xã hội nam quyền kết hợp với xã hội tiêu dùng hiện đại với nữ giới, với động vật, với những tạo vật nhỏ nhoi, không có tiếng nói. Trong *Thơ*, thi thể đang phân hủy trên mặt dòng sông Hàn thơ mộng là một bằng chứng cho tội lỗi khủng khiếp của những gã con trai mới lớn; phía sau cánh đồng

xinh đẹp đầy quả đầy hoa là người phụ nữ nông thôn táo tợn và cay đắng vì mất mùa hay được mùa thì bà đều thiệt thòi như nhau trong thị trường; bên dưới vòm cây xào xạc, nơi Mija vừa ngồi tìm cảm hứng thi ca là gã nhà báo sẵn tin xuất hiện và soi mói vào chốn riêng tư của bà;... Tương tự như thế, trong *Trăng nơi đáy giếng*, trên cánh đồng mơ màng buổi sớm là con chó nằm bẹp bên mộ chủ trong cô độc, dưới cơn mưa êm đềm là người phụ nữ bị ruồng rẫy lặng lẽ chơi đàn một mình trong khi bão tố nổi trong lòng, bên bên sông Hương thơ mộng là những người phụ nữ bất hạnh tìm đến ngôi đền mong hóa giải những oan nghiệt uất ức, khu vườn xinh đẹp mà Hạnh dành hết tâm huyết để chăm bón, để cây cỏ hoa trái giúp Hạnh cung phụng chồng, cuối cùng cũng bị ruồng rẫy, bỏ rơi. Rõ ràng, khác với dòng phim lãng mạn đang rất thịnh hành cùng thời kỳ, trong *Trăng nơi đáy giếng* và *Thơ*, cái đẹp không nằm sau những lớp men trắng lộng lẫy của thiên nhiên vô nhiễm và nên thơ - thứ chỉ che đậy những thiệt thòi cảm lạnh, những bất công mà người nữ và cả các tạo vật phi nhân phải chịu đựng.

Với các phim lãng mạn (điện ảnh và truyền hình) được nêu tên trong phần 1, chúng ta đều thấy rằng tại đó, giữa “người phụ nữ đẹp” và “khung cảnh đẹp” luôn có một mối liên nối bề mặt rất chặt chẽ. Nhân vật nam trong phim, luôn nhớ về, hay định hình về một cô gái, một người tình, hay một người vợ, bằng bối cảnh xinh đẹp hoàn hảo nào đó thuộc về cô ấy. Chẳng hạn, trong *Mắt biếc* (đạo diễn Victor Vũ, Việt Nam, 2019), nhân vật nữ chính Hà Lan trong con mắt của Ngạn (nam chính si tình) luôn xuất hiện giữa cảnh làng quê sông nước thơ mộng của Huế; hay trong *Miss Granny* (đạo diễn Hwang Dong-hyuk, Korea, 2014), nhân vật nữ chính Oh Doo-ri tuổi 20 lần đầu xuất hiện trước mắt chàng nhạc sĩ Han Seung-woo trong một quán ăn nhỏ ấm cúng, tiếng nhạc du dương, dưới một cơn mưa và khu vườn xanh mướt ở Seoul. Tuy nhiên, trong cách định hình này mang màu sắc công thức này, thiên nhiên chủ yếu được dùng để làm nền tảng minh họa cho sự hấp dẫn thị giác của nhân vật nữ, hơn là tái hiện thân phận, cảm xúc, tính cá nhân của cô ta. Sự đẹp bền vững, bất biến của cả cảnh và người tạo ra một ảo giác an toàn về cái đẹp nói chung (bao gồm cả cái đẹp tự nhiên và cái đẹp của con người) trong xã hội đương đại. Bởi vậy, xét cho cùng, mối “liên hệ” giữa cô gái đẹp và khung cảnh đẹp trong phim lãng mạn Việt Nam – Hàn Quốc lại rất rời rạc ở bề sâu, có thể cắt ra, lắp ghép lại mà không ảnh hưởng đến tính cách nhân vật hay

nội dung câu chuyện.

Ngược lại, với *Thơ* và *Trăng nơi đáy giếng*, “cảnh quan tự nhiên” và “cơ thể/bản thể nữ” thoát tiên tương chừng như tách biệt, không liên quan, thậm chí đối lập, nhưng càng về sau, trong quá trình phát triển câu chuyện, lại càng gắn chặt với nhau về mặt sinh chất, như cùng nhịp đập, hơi thở, mạch máu với nhau vậy. Ở đó, mối liên hệ giữa người nữ và thiên nhiên trong hai phim này không chỉ dừng lại là biểu tượng mang tính minh họa, mà là sự gắn kết theo thiên hướng đồng chất, cùng tồn thương, cùng nhạy cảm, mong manh, cùng hữu hạn và cùng dễ bị bào mòn, hủy hoại như nhau. Trong cả hai phim, đạo diễn nhiều lần tập trung vào những chi tiết liên quan đến những thời điểm chuyển giao, khủng hoảng hoặc tốt cùng thăng hoa của thân thể nữ giới gắn với nhịp điệu sinh thái, vũ trụ, tự nhiên: đặc biệt là những cơn mưa. Mưa rơi buồn bã trong đêm Hạnh vừa nằm bên chồng vừa lo âu về ngày mai, mưa thánh thót như khóc than khi Hạnh trọi một mình trong căn nhà trống (*Trăng nơi đáy giếng*); mưa rơi xuống cuốn sổ của Mija khi bà định viết mấy câu thơ về dòng sông nơi Hee-jin nhảy xuống tự tử, mưa ướt đầm cơ thể bà khi bà đón xe bus quay lại thành phố với bao đau khổ, bộn bề và bế tắc (*Thơ*). Điều thú vị ở đây là, “mưa” không làm nền cho những hên hờ mơ mộng, những cô gái đẹp mong manh dịu dàng và những chàng hoàng tử của họ, mà lại làm lộ ra tất cả những trạng thái và tình thế lưỡng nan, trớ trêu, kỳ quái của người phụ nữ trong thế giới cũng như những phi lý, bất công của xã hội gia trưởng - kim tiền.

Với những cách thức như vậy, hai bộ phim *Thơ* và *Trăng nơi đáy giếng* thực sự đang thách thức mỹ học môi trường theo chiều hướng lãng mạn hóa phong cảnh và gắn liền nó với vẻ đẹp nữ tính của người phụ nữ trong truyền hình và điện ảnh Việt Nam và Hàn Quốc, bằng chính việc tái sử dụng các motif và chất liệu quen thuộc gắn với mỹ học ấy nhưng thông qua các thủ pháp dán ghép theo lối tương phản về mặt hình ảnh. Cả hai phim đều dày đặc các biểu tượng thiên nhiên gắn liền với bối cảnh sinh thái tự nhiên của vùng cố đô, các nhà làm phim, thoát đầu đường như cũng đi theo các cliché về những khung cảnh đó: mơ mộng, xinh xắn, lãng mạn, nên thơ, bí ẩn, hoài niệm, “đẹp như tranh”. Nhưng logic của cả hai phim đi theo những chiều hướng nghịch chiều giữa phong cảnh/tạo vật và cảm giác hạnh phúc. Phong cảnh càng đẹp, càng thơ mộng, êm đềm, thì nỗi tổn thương và cơn bão lòng càng mạnh mẽ. Như một tiền đề của sự “mơ hồ

sinh thái”/”ecoambiguity” (Thornber, 2012), những phong cảnh đó không phải nguyên nhân nổi đau của người phụ nữ. Chính những vùng “thiên nhiên được đóng khung” gắn liền với những mẫu hình cảnh quan cổ đô đậm đặc tính tôn ti, chất chứa những định kiến của xã hội nam quyền, gia trưởng nghìn năm, mới là áp lực tinh thần lớn nhất và thường xuyên nhất lên đời sống nội tại của những người nữ ấy.

Chất liệu tự sự và thể loại phản - cơ thể: từ cơ thể nữ giới đến sinh mệnh tự nhiên

Một trong những nỗ lực chống lại “mơ hồ sinh thái” của hai bộ phim này trong mối quan hệ giữa nữ giới và tự nhiên, chính là việc tái xem xét những yếu tố thuộc về thể loại cơ thể - bởi “cơ thể sinh học”, hơn bất cứ điều gì khác, là thứ gắn liền với quy luật tự nhiên và thể giới tự nhiên. Linda Williams từng định nghĩa về *thể loại thân thể*: “Cảnh tượng cơ thể được thể hiện một cách giật gân nhất trong việc miêu tả cơn cực khoái của phim khiêu dâm, bạo lực và nổi kinh hoàng trong phim kinh dị và trong sự khóc lóc sụt mướt của phim mê lô” (Williams, 1991, 4). Nếu xét từ quan điểm của Williams, cả hai bộ phim *Thơ* và *Trăng nơi đáy giếng* đều mang chứa những yếu tố có thể xếp vào “body genres” như: người phụ nữ bị bỏ rơi và lạm dụng (melodrama), hay vẻ đẹp gợi cảm của cơ thể phụ nữ và cảnh làm tình (pornography), cái chết với sự hiển hiện của bóng tối và hồn ma, hoặc một người đã khuất chột “sống lại” (horror). Tuy nhiên, thông qua sự tiết giảm, kìm hãm, và phá vỡ các quy ước thể loại “câu khách” nói trên, Lee và Nguyễn đã tạo ra hai bộ phim đã thách thức những giới hạn của văn hóa đại chúng và định kiến nam quyền trong khi nhìn về phụ nữ. Bởi điều quan trọng là, sự hiện diện của cơ thể phụ nữ trong hai phim nói trên, một cách hình ảnh, không phải để tạo ra cảm giác hưng phấn, kích thích hay “sự mô phỏng cảm giác” của khán giả nam - như truyền thống của thể loại trên (tr.4), mà trên thực tế, lại chống lại việc đó. Thân thể, và vẻ đẹp nữ giới trong cả hai bộ phim, rút cuộc không phải để tạo ra sự quyến rũ hay cảm giác về lạc thú và sắc dục như nhiều những bộ phim khác cùng đề tài. Thậm chí, thân thể ấy còn dẫn đường cho cảm giác sợ hãi, bất an, thậm chí “bệnh hoạn” (như cảnh người chồng làm tình đầy vẻ khệnh khạng, trề nài với vợ, hay lời Phương nói về Hạnh sau khi Hạnh đến với người chồng âm) trong *Trăng nơi đáy giếng*; hoặc gây cảm giác ghê sợ, rùng mình (như hình ảnh xác chết của Hee-jin qua mắt nhìn của những cậu bé trên bờ, hay cuộc làm tình của Mija và

ông già bị tai biến) trong *Thơ*.

Rõ ràng, với lối bắt đầu mang tính nghịch dị về thẩm mỹ và cảm xúc ấy, hai bộ phim - mặc dù, theo một nghĩa nào đó, đều phơi bày cơ thể nữ giới trên màn ảnh - nhưng lại không gây ra những cảm giác như những dạng phim “thân thể” mà Linda đã nêu. Ở đây, có một sự thách thức, gân hần khó chịu nào đó đang được gieo ra, trước hết, thách thức sự mong đợi của một kiểu khán giả được ngầm định từ trước cho dạng phim thân thể hoặc gắn với thân thể - kiểu khán giả của “nhân loại trung tâm luận” (anthropocentrism) và nam quyền kết hợp.

Bên cạnh đó, một cách hiện sinh, đó là một cách để nhấn mạnh tính mong manh, hữu hạn, có thể phá hủy của thân thể tự nhiên, giống như tất cả các tạo vật khác. Cách kiến tạo cơ thể của hai phim đều từ chối các diễn ngôn tạo nghĩa của văn hóa đại chúng trên cơ thể phụ nữ (ở cả thể loại cơ thể và phim điện ảnh/truyền hình lãng mạn) cũng như dáng vẻ của tự nhiên. Nói cách khác, thân thể đẹp cũng như thiên nhiên đẹp đều là hữu hạn, đều mỏng manh, và dễ thương tổn, đều có thể bị tấn công, lạm dụng, hư nát, đều có thể trở nên xấu xí và bị tổn hại mà không thể cứu rỗi. Nó cho ta một góc nhìn khác về cơ thể tự nhiên và tự nhiên tính của nữ giới, khi sự tổn thương của nữ giới gắn liền với sự tổn thương của các tạo vật phi nhân, khi mà bên cạnh những “định đề” tồn tại từ lâu rằng nữ tính luôn gắn liền với sự sinh sản, phát triển, phồn thực, sinh sôi, thì nữ tính, dưới sức nặng của diễn ngôn nam quyền, lại có thể đi cùng sự hủy diệt, bào mòn, tiêu hủy, và mất mát.

Về mặt chất liệu tự sự, ở một hướng tiếp cận khác, cả hai bộ phim cũng đều hàm chứa “liều lượng cao” các yếu tố melodrama¹ (mê lô) điển hình: câu chuyện người đàn bà quá yêu chồng, tìm vợ hai sinh con cho chồng rồi cuối cùng bị ruồng rẫy; hay câu chuyện về người bà nuôi cháu nhỏ, phải hy sinh bản thân mình để có đủ số tiền đền bù cho tội lỗi của cháu, trước khi bị mất trí nhớ hoàn toàn. Nếu những câu chuyện này được xây dựng theo hướng melodrama, đó sẽ là thể loại “martenal melodrama” (“mê lô tình mẹ”), nơi những nỗi đau và giọt nước mắt của người mẹ thấm đẫm câu chuyện, gây nên một sự thừa mứa cảm xúc và đầy tràn lòng thương cảm.

¹Melodrama: phim tự sự mang yếu tố tình cảm sụt mướt, bi thương, khiến người xem dễ dàng rơi nước mắt.

Như những nhân vật tiêu biểu khác của thể loại mê lô, hai nhân vật chính trong *Thơ* và *Trăng nơi đáy giếng* đều là những nhân vật xinh đẹp, chín chu, đầy nữ tính. Và, cũng giống như các melodrama đó, họ cũng được so sánh với một tạo vật phi nhân đẹp đẽ nhất: hoa. Nguyễn và Lee đã nhấn mạnh rất nhiều vào vẻ đẹp thân phận và cơ thể của họ, thông qua cặp hình tượng cơ thể nữ - tạo vật phi nhân tiêu biểu: Hee-jin - bông hoa đỏ màu máu (*Thơ*) và Hạnh - những bông sen (*Trăng nơi đáy giếng*). Tuy nhiên, cách mà họ tiếp cận hai cặp biểu tượng này không giống với các bộ phim thuộc thể loại melodrama kia.

Trong *Thơ*, số phận Hee-jin luôn gắn với đóa hoa màu đỏ. Trong “cuộc họp” với các phụ huynh nam tàn nhẫn, vô tâm để bàn việc xử lý “vụ Hee-jin”, Mija đã bỏ ra ngoài để ngắm hoa màu gà - vì vẻ đẹp của sự hy sinh, gợi nhớ đến máu, đến Hee-jin, đến cả sự oan khuất mà cô bé phải chịu đựng. Trong buổi đọc thơ của CLB thơ, một bài thơ về hoa hồng đỏ vang lên với lời kêu khẩn thiết “bông hồng, khao khát tình nữ, nụ cười đỏ thắm”, và “đừng có ăn tôi”. Khi đi khám trong bệnh viện, Mija nhìn thấy một chậu hồng trà trên cửa sổ và nói “tôi yêu hoa trà, hoa của mùa đông, hoa của nỗi đau”. Và thật kỳ lạ, khi Mija đến thăm nhà Hee-jin, bà thấy ảnh cô bé khi còn sống, tươi cười và đáng yêu bên cạnh những bông hoa màu đỏ thắm. Để rồi, sau một quá trình dài đi sâu vào cuộc đời của Hee-jin, lặn đến tận bùn đen cùng tấn bi kịch của cô gái trẻ, trong bài thơ đầu tiên của cuộc đời, Mija đã viết về cô bé như một “đóa hồng”, như một “đóa hoa đại cô đơn”, như để thấy rằng linh hồn cô bé vẫn mãi ở đó, vẫn mãi trong trẻo, đã được giải thoát và thăng hoa cùng thế giới thiên nhiên mà cô đã gắn bó, yêu thương.

Trong *Trăng nơi đáy giếng*, nhân vật chính Hạnh lại gắn chặt không rời, một cách bản thể và thực tế, với những bông hoa sen. Hình ảnh hoa sen xuất hiện đồng thời với các hoạt động hàng ngày trong nhà của Hạnh, theo thống kê, lên đến 10 lần: Hạnh trở dậy khi trời còn tối và gỡ những búp trà được ủ trong các đóa sen suốt đêm, để chuẩn bị pha trà sớm cho chồng; Hạnh tắm cho Nhất - con của chồng và vợ hai bên cạnh những đóa sen hồng; chồng Hạnh đánh đàn, cu Nhất vẽ, Hạnh làm thơ bên cạnh những đóa sen đầm mưa ngoài vườn; Hạnh lại cho trà vào sen để chuẩn bị ủ trà cho người chồng âm,... Khi chồng Hạnh bỏ đi, Hạnh ngồi đánh đàn một mình bên bình sen đã héo. Vẻ đẹp đầy sức sống, hương thơm, sự thanh nhã, và cả sự héo tàn của sen luôn gắn liền với đời

sống của Hạnh - như một người vợ, như một người tình bị bỏ rơi, hay như một người phụ nữ đau khổ tìm lại được tình yêu của đời mình. Những đóa sen không đi đâu xa khỏi khu vườn nhỏ, giống như Hạnh luôn dành trọn vẹn sắc hương cho người chồng và căn nhà của mình.

Trên thực tế, cách gắn hoa với phụ nữ vốn dễ tạo ra một diễn ngôn mang tính sáo mòn cho cảm nhận của khán giả, như nhà nữ quyền người Anh Wollstonecraft đã chỉ ra: tính hữu dụng, tính sử dụng của phụ nữ và hoa là như nhau - khi mà toàn bộ vẻ đẹp của nó (physical beauty) chỉ để phục vụ và thỏa mãn nhu cầu của đàn ông (Wollstonecraft, 2001). Điều đáng nói là, trong hai phim này, Lee và Nguyễn chỉ tập trung nhấn mạnh vào sự héo tàn của “cái đẹp” một cách đột ngột và gây shock ngay trong giai đoạn “hữu dụng” nhất, rực rỡ nhất của nó: những bông cúc zinna ngã rạp, những quả mơ chín bị giập nát trên cánh đồng, cơ thể của Hee-jin trôi trên sông, sự đau nhức trong cơ thể Mija và những dấu hiệu đầu tiên của bệnh nan y (*Thơ*); những bông sen héo, Hạnh vô sinh, cơ thể Hạnh héo hon ốm mòn khi bị bỏ rơi, con chó vô chủ bỏ đi lang thang đói khát (*Trăng nơi đáy giếng*)... Cảm giác bị bỏ rơi, bị coi thường được khắc họa trong hai bộ phim rất cụ thể, thông qua những chính những tạo vật phi nhân gắn bó với người phụ nữ: như quả táo đỏ của người bà bị chối từ phũ phàng bởi đứa cháu trong *Thơ*; như con chó Xám bị chủ bỏ lại cứ nằm gục trên cánh đồng trong *Trăng nơi đáy giếng*. Việc nhận ra tính “hữu dụng” này của mình, như những cỗ máy sinh sản và phục vụ bị hết công năng sử dụng, như những bông hoa đã hết hương hết sắc, khiến những người nữ ở đây bị đặt vào sự khủng hoảng căn tính trầm trọng.

Tuy nhiên, khác với phản ứng thường thấy của nhân vật nữ trong phim mê lô, cả Hạnh, Mija (và Hee-jin) đều không gục ngã hay đắm cả thế giới trong nước mắt của mình. Chính sự ngăn trở bất thường của tiến trình thực hiện sứ mệnh nữ tính khiến họ phải dừng lại, tâm hồn họ rơi vào hố sâu tuyệt vọng nhưng đó cũng là khoảnh khắc giúp họ phải nhìn lại và duyệt lại toàn bộ đời sống tinh thần của mình. Từ đó, họ thức tỉnh sự bị khai thác và lạm dụng từ phía nam giới mà lâu nay họ đã không nhận ra, khiến họ nhìn thấy được vẻ đẹp của thế giới thiên nhiên mà lâu nay họ đã không thực sự nhìn thấy bằng con mắt của chính mình.

Ở đây, yếu tố giễu nhại xuất hiện làm giảm nhiều tính chất melo: cảnh Hạnh chăm sóc ông tướng và hát nước vào áo trắng của Phương, cảnh Diệu Thùy làm lễ li

dị “người chồng âm” trong *Trăng nơi đáy giếng*; cảnh Mija đến định thuyết phục mẹ Hee-jin bằng “mấy giọt nước mắt” giống như cách mà những người đàn ông đã khuyên nhưng vì mãi nói chuyện về vẻ đẹp không gian và về vụ mùa nên quên mất, đi mấy bước mới sực nhớ ra; cảnh Mija cho cháu trai đi ăn và tắm rửa sạch sẽ rồi gọi cảnh sát đến đưa cậu ta đi, cảnh Mija tổng tiền ông già ham “được làm đàn ông trước khi chết”. Các yếu tố giễu nhại cộng với sự kim nén của nhân vật chính và sự chuyên biến cứng rắn, đột ngột và dứt khoát của cô trong cách ứng xử với những người đàn ông mà trước đó cô cung cúc tận tụy phụng thờ, khiến cho cả hai bộ phim đều không hề mang thắm mỹ mê lô mặc dù cốt truyện có đầy đủ tiềm năng cho điều đó.

3. Dòng sông cuối cùng, khu vườn cuối cùng, bài thơ cuối cùng: sự cứu rỗi sinh thái và sự cứu chuộc của thi ca

Trong *Thơ và Trăng nơi đáy giếng*, ở đoạn đầu của mỗi phim, “cái Đẹp”, tiêu chí đánh giá cái Đẹp và giá trị của nó dường như hoàn toàn do người đàn ông, nhất là những người đàn ông giàu có và học thức, quyết định. Trong *Thơ*, khi Mija rời đám đàn ông tàn nhẫn đang bàn về cách đền tiền cho mẹ nạn nhân, để đi ra ngoài thềm ngắm hoa mào gà, thì họ nhận xét bà “một bà già ngốc nghếch”. Mẹ Hee-jin bán sức lao động trên cánh đồng đẹp đẽ, cánh đồng bị khai thác cạn kiệt và bà cũng vậy, nhưng tất cả hoa màu, lợi tức cuối cùng của vụ mùa lại không thuộc về bà. Với *Thơ*, chính thầy giáo dạy làm thơ là người “dạy” Mija về cách thưởng thức vẻ đẹp của thế giới thông qua quả táo mà ông mang theo (điều này dẫn đến chi tiết hài hước sau đó là Mija về nhà và nhìn đắm đắm vào quả táo mà vẫn không thấy cảm hứng thi ca xuất hiện). Trong *Trăng nơi đáy giếng*, khu vườn êm đềm, có cây hoa lá, hoa trái tươi ngon... tất cả chỉ để Hạnh hái về phục vụ chồng, để làm nên một vương quốc riêng trong đó chồng cô là chúa tể, cô và khu vườn chỉ là kẻ phục vụ. Hạnh luôn miệng nhắc “anh Phương” trong mọi việc cô làm, kể cả việc chăm sóc khu vườn hay mọi tiêu chuẩn trong ngôi nhà, cách cô ăn mặc, nói năng, suy nghĩ, thắm mỹ của cô cũng bị quyết định bởi người chồng. Người phụ nữ miệt mài lao động trong khu vườn, trên cánh đồng, họ có thể làm đến kiệt sức và kiệt quệ về tinh thần, không ai quan tâm đến nhu cầu cá nhân và những tổn thương của riêng họ. Cả phụ nữ và tự nhiên đều bị khai thác, bóc lột đến tận cùng, chịu sự tuân phục và sự gọt

rũa sao cho vẻ đẹp của họ hợp với mắt nhìn và tiêu chí của nam giới nhất có thể.

Đến đây, chúng ta cần đặt câu hỏi về cách giải quyết tiếp theo của hai đạo diễn, sau khi hai tân bi kịch của cái đẹp bị ruồng rẫy trong *Thơ* và *Trăng nơi đáy giếng* bị phơi bày. Mija tìm đến dòng sông nơi Hee-jin (tên thánh là Agnes) đã nhảy xuống tự tử và hoàn thành bài thơ đầu tiên, cũng là bài thơ cuối cùng mà bà luôn khao khát làm được (*Agnes' Song*). Hạnh cũng trở lại nhịp sống êm đềm khép kín sau cánh cửa với khu vườn xinh đẹp của riêng cô và hoàn thành bài thơ cuối cùng của mình (*Vườn xuân*). Tại sao hai nữ nhân vật chính, để chữa trị những tổn thương và bế tắc của cuộc đời mình, rút cuộc đều lựa chọn thơ ca, và đều lựa chọn những nơi chốn thiên nhiên ban đầu gắn liền với họ?

Trước tiên, cần phải thấy rằng, cả Mija và Hạnh đều không phải là những nhà thơ chuyên nghiệp, làm thơ không phải là nghề nghiệp của họ, mà chỉ là những cách để họ giải tỏa đời sống tinh thần nhiều ảm ức và bế tắc, với quá nhiều nghĩa vụ và phận sự của mình. Lần đầu tiên, chính nhờ quá trình làm thơ, những người phụ nữ có được cái nhìn, sự chiêm ngắm/trầm tư (contemplation), đối diện và đắm chìm với tự nhiên, nhìn thẳng vào vẻ đẹp của thế giới: Hạnh ngồi nhìn khu vườn sau khi cúng cho người chồng âm, Hạnh một mình tưới cây cho khu vườn khép kín cửa, mặc cho bên ngoài cuộc đời ồn ã xôn xao (*Trăng nơi đáy giếng*); Mija lặng ngắm dòng sông nơi Hee-jin nhảy xuống, lặng ngắm những quả mơ trên đường và cơn mưa (*Thơ*). Louise trong *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) hay Elizabeth trong *Pride & Prejudice* (Joe Wright, 2005) đều có những giây phút đặc biệt như vậy - những khoảnh khắc không phải để thấy người nữ mạnh mẽ vượt lên tự nhiên, mà thấy họ ngang bằng với tự nhiên, có được người bạn tri kỉ là tự nhiên, có thể trút lại phía sau gánh nặng trách nhiệm và ràng buộc của tôn ti, xã hội nam quyền. *Thi ca, nói cho cùng, cũng là một dạng chiêm ngắm, thấu cảm một cách độc lập với cái đẹp, là những khoảnh khắc và thế giới cực kỳ riêng tư* mà lần đầu họ tạo dựng được, không cần phụ thuộc vào ai, không cần ai cho phép hay chỉ dẫn.

Điểm giống nhau giữa thi ca và tự nhiên, trong mối quan hệ với các nhân vật nữ ở đây là gì? Đó đều là cái đẹp vô vị lợi, không vì một mục đích thực dụng nào. Chính việc hướng tới cái đẹp ấy sẽ giúp người nữ có thể sắp đặt và kiến tạo thế giới riêng của mình, tìm lại căn tính đã bị nhào nặn cho những mục đích thực dụng của

xã hội nam quyền trước đó. Quả thực, Hạnh và Mija cuối cùng đều đã có được *thế giới của riêng mình* - là “mảnh vườn của riêng ta” trong *Trăng nơi đáy giếng* và “từng ngọn cỏ hôn lên bàn chân mệt lử của con” trong *Thor*. Cả hai bài thơ đều kết nối với một người khác, một đối tượng trữ tình, trong sự bao bọc của không gian tự nhiên, bằng tình yêu và sự dịu dàng bao dung của nữ tính: ở bài thứ nhất là “anh”, một “anh” phù hợp trọn vẹn với vườn xuân hoang dã; ở bài thứ hai là “mẹ”, người mẹ luôn thì thầm khẽ hát bên con. Như vậy, sự chữa trị tốt nhất, chính là nó đã trao cho họ không gian và khả năng để tự chữa trị, để họ tự kiến tạo mảnh đất sinh tồn và mảnh đất tinh thần của mình, được chọn cách họ sống, và người/vật mà họ sống với. Đó không phải thế giới của quả táo do chính thầy giáo dạy thơ kiến tạo (*Thor*), hay bài hát và cây đàn của người chồng bạc bẽo (*Trăng nơi đáy giếng*), toàn bộ cái đẹp của tự nhiên được in dấu vào trong cõi tinh thần nguyên sơ nhất của người phụ nữ và do họ hoàn toàn chủ động kết nối và tạo cảm xúc. Trong thế giới ấy, họ không bao giờ bị lạm dụng, bị mua bán, bị mất mát, họ được là chính họ nguyên vẹn và được tiếp thêm năng lượng từ sự sáng tạo thơ ca của họ, cũng như sự gieo trồng sự sống trong tự nhiên mà họ làm mỗi ngày. Dù cả hai bài thơ đều ở dạng chưa hoàn thành: “em tìm kiếm mảnh vườn cho riêng ta” (*Trăng nơi đáy giếng*) hoặc “con đang mơ” (*Thor*) - nhưng những hình ảnh và không gian tốt lành của tự nhiên mà họ hướng đến thực sự đang cứu rỗi họ, chữa lành dần cho họ.

Điều quan trọng là, cả hai người phụ nữ đều đi tìm cảm hứng thơ không phải thông qua con đường lãng mạn hóa, thi vị hóa cảnh vật, mà lại chính là qua việc đi đến tận cùng sự thật cay đắng của đời sống con người, đối diện trực tiếp với nó, và tìm cách vượt qua nó. Hạnh ốm thập tử nhất sinh sau khi biết mình đã thực sự bị chồng lợi dụng và phản bội, bị gạt ra ngoài lề sau khi đã hy sinh tất cả tình yêu, cơ thể, linh hồn cho anh ta. Hạnh từ cõi chết trở về khi cô gặp bà đồng Thơi, cô cưới người chồng âm, và cô thu vén lại khu vườn cho riêng mình và “tình yêu mới”, nơi không một định kiến và bất công giới nào có thể xen vào hạnh phúc của cô. Thật ra, nhìn trên bề mặt, Hạnh đang đi vào “ngõ cụt” khi cô lại một lần nữa tìm một người chồng âm để thờ; nhưng trên thực tế, Hạnh “thương cảm” người chồng âm đó, thương cảm “hai đứa con” đó, như cái cách mà cô thương cảm con chó hoang nằm héo hon bên mộ chủ. Sợi dây nối kết cô với linh hồn, động vật, khu vườn... - không phải xuất phát từ sự mơ

mộng thuần túy hay yếu đuối cần dựa dẫm và kết bạn, mà trước hết lại từ sự đồng điệu và thấu cảm sâu sắc của những thực thể bị bỏ rơi, cô đơn, đứt kết nối với xã hội đang sống. Mija cũng đau khổ và tuyệt vọng đến tận cùng sau khi trải qua quá trình đi tìm cách giải quyết tội lỗi của cháu trai và viết được một bài thơ cho riêng mình. Nhưng sau khi gặp mẹ Hee-jin và tận mắt chứng kiến sự đau khổ thiệt thòi của Hee-jin và mẹ, thấu hiểu sự tàn nhẫn tận cùng của đám đàn ông và sự vô tâm đầy tội lỗi của những thủ phạm nam trẻ tuổi trong đó có cháu trai bà, bà đã quyết liệt lựa chọn việc bắt Wook (cháu bà) trả giá và chịu trách nhiệm - như cắt đi phần ung nhọt đau đớn nhất trên cơ thể mình. Cũng từ thời khắc đó, linh hồn bà nhập hòa làm một với linh hồn Hee-jin, nhập hòa làm một vào cõi cỏ cây hoa lá thiêng liêng thánh thiện. Nói cách khác, cuối cùng, họ quay lại với thiên nhiên, như một thứ phần thưởng, và thi ca vang lên như lời cầu kinh, cũng là sự thăng hoa cuối cùng, sự giải phóng cho tâm hồn họ, để họ có thể mãi mãi hân hưởng vẻ đẹp bình yên, trong lành, dịu dàng của thế giới. Sự thanh lọc hóa và sự hồi sinh bằng thi ca và tự nhiên là có thực, nhưng sự thanh lọc đó không đồng nghĩa với trốn chạy hay bỏ qua, mà là đi xuyên qua những gì vốn được coi là thực dụng nhất, trơ trẽn nhất, khắc nghiệt nhất, u ám nhất.

Quá trình vật lộn với tổn thương cơ thể và tổn thương tinh thần, khiến họ tìm đến thơ ca và tìm đến mẹ tự nhiên như một giải pháp tất yếu. Tự nhiên không chỉ “dạy” họ cách sống tươi mới, hòa hợp và yên ổn, tự nhiên còn dạy họ cách đương đầu với trắc trở, cách đối mặt với bệnh tật và chết chóc, cách tin tưởng và lạc quan vào sự chết đi để tái sinh của vạn vật trong một dòng chảy tuần hoàn, luân hồi vô tận; và quan trọng hơn cả, là cách vượt qua những áp lực và lạm dụng, để được sống trọn vẹn là mình, trong sự vẻ đẹp vô vị lợi của tự nhiên và thơ ca. Với Mija, suốt một quá trình dài tiếp xúc với tự nhiên theo mức độ sâu dần, Mija đã dần dần sửa chữa những tổn thương và bết tắc trong lòng mình, bà đã tìm được giải pháp, đặc biệt sau khi “đi lạc” trên cánh đồng hoa dại và những quả mơ rụng; tương tự, Hạnh cuối cùng cũng đã tìm được cách yêu và cách tìm hạnh phúc mới nơi khu vườn của mình và hạnh phúc trong khu vườn ấy. Nói cách khác, thế giới thiên nhiên chưa bị thương mai hóa trong phim, cộng với thơ ca, không chỉ là phương tiện, mà còn là đích đến, trên hành trình tìm lại căn tính và bản dạng cá nhân cũng như ý nghĩa tồn tại của những người phụ nữ kia. Trong quá trình bị đẩy vào sự “hư vô hóa” một cách tuyệt vọng bởi

sự mất mát những “chức năng sinh học, vật lý căn bản” của giới tính, họ lại tìm thấy ý nghĩa của mình, về đẹp đời sống của mình trong thế giới tự nhiên, cũng như trong thơ ca. Nói cách khác, thiên nhiên chính là bài thơ vốn có của họ, còn thơ ca chính là hương sắc tự nhiên nhất của tâm hồn họ - chưa bị xã hội hủy hoại và bào mòn.

Về vấn đề tạo nghĩa cho cái đẹp, nếu như các phim mê lô và phim lãng mạn thường có một lựa chọn thẩm mỹ giống nhau, có tính khuôn mẫu hóa, với những sắc thái và giá trị một chiều, một màu, thì phim của Nguyễn và Lee lại kết hợp những cái cực kỳ đối lập trong cùng một thực tại: vừa nên thơ, vừa u ám; vừa trữ tình mơ mộng, vừa khắc nghiệt trần trụi. Sự thách thức thể loại luôn đi cùng với các lựa chọn thẩm mỹ. Mỹ học sinh thái được thay đổi một cách tinh tế, âm thầm nhưng quyết liệt, từ tính chất lãng mạn hóa, thơ hóa, với dụng ý nữ tính hóa không gian, đặc biệt là thiên nhiên tạo vật, như một “phông nền” hoàn hảo, ăn nhập, đồng chất với nhân vật nữ chính xinh đẹp (trong các phim lãng mạn đương thời), thành một sự va đập, giằng xé giữa bối cảnh và con người, bước đầu tạo nên những vênh lệch, thậm chí nghịch dị về mặt thẩm mỹ (dòng sông thơ mộng, bãi cỏ trưa hè - xác chết của Hee-jin; con đường nhỏ rợp bóng cây với những cặp đôi dạo mát - người đàn bà vừa đạp xe vừa khóc vì bị bỏ rơi). Đến Lee và Nguyễn, những khung cảnh thiên nhiên vốn được định hình, trở thành lớp vỏ bọc hoàn hảo mang tính biểu tượng cho sự bất biến của vũ trụ và sự xoay chuyển kì diệu lãng mạn của đời người, nay bị bóc rời, tòi tả, lộ ra những lớp đáy lằng cặn, chất chứa những bất công sinh thái, bất công giới, bất công xã hội sâu sắc. *Chất trữ tình, chất thơ* vốn là một lựa chọn đầy chủ ý của cả hai đạo diễn từ những phim đầu tay, đến đây được tái tạo trong một sinh thể mới, hơi thở mới, khuôn mặt mới, tách rời khỏi những ảo tưởng lãng mạn vốn được bồi đắp bởi các sản phẩm phim thương mại bóng bẩy và đậm tính melo, hay trào lưu phim ngôn tình - truyền hình đương thời. Hai đạo diễn đã cấp nghĩa mới, triệt tiêu tính định chế, tính cliché của các khuôn hình phổ biến, ngay trong khi quay phim ở những địa điểm nổi tiếng và đã bị định hình bởi nhiều sản phẩm điện ảnh - truyền hình trước đó. Cũng vẫn là chất liệu/cảnh quan sông, vườn, ao nước, con đường, cây, hoa, cánh đồng... ở xứ Huế hay vùng ven sông Hàn xinh đẹp đó thôi, nhưng họ đã chuyển nghĩa cho chúng, cấp cho chúng những hàm nghĩa mới, trả lại tính bản thể tự nhiên cho chúng.

Cả hai bộ phim đều kết thúc với việc những bài thơ

do chính những người phụ nữ trong phim sáng tác, vút lên giữa không gian thiên nhiên đầy sức sống, sau khi họ đã “lặn” đến tận bùn đen những tổn thương mà cuộc đời, và cụ thể hơn, là những người đàn ông, gây ra cho họ. Việc họ tìm thấy sự “trị liệu xanh” (green therapy) lúc này được thể hiện/ và cũng được song hành, cùng với sự thăng hoa của cảm hứng sáng tạo thi ca. Mỹ học sinh thái (eco-aesthetics) đã thực sự kết nối với sự cứu rỗi sinh thái (eco-salvation) trong những nhân vật phụ nữ ấy, khiến cho cái đẹp của tự nhiên được định nghĩa lại, định hình lại trong điện ảnh, tạo nên một diễn ngôn mới về giải pháp mang tính nữ quyền sinh thái cho những người phụ nữ bị tổn thương bởi sự đan xen ngang nhịt của cả xã hội hiện đại và những định kiến truyền thống.

4. Kết luận

Thông qua việc phân tích yếu tố mỹ học sinh thái và mối quan hệ của nó với vấn đề bất công giới trong hai bộ phim tiêu biểu cho dòng phim nghệ thuật đương đại tại Việt Nam và Hàn Quốc cùng việc so sánh với các sản phẩm giải trí đại chúng khác mang vẻ đẹp “picturesque” xuất hiện cùng thời, chúng tôi đã khảo sát quá trình các yếu tố mỹ học môi trường trong dòng phim nghệ thuật lại chất vấn và thách thức diễn ngôn sinh thái và giới trong phim thương mại hay phim truyền hình.

Có thể nói, điểm thú vị kết nối hai bộ phim này chính là một sự chia sẻ về tính nặng nề, bảo thủ của xã hội gia trưởng truyền thống va chạm với những đổi thay đương thời, là vẻ đẹp của thế giới tự nhiên được ngoại vi hóa gắn liền với những tổn thương và sự cứu rỗi những người phụ nữ ở tầng lớp thấp/đáy xã hội, là sự định nghĩa lại về thơ ca không chỉ như là bề mặt của những hình ảnh phong cảnh đẹp như tranh vẽ mà còn là đáy sâu lầy lội của đời sống con người. Tính chất *phản lãng mạn* của hai bộ phim, của hai nhà làm phim nghệ thuật tiêu biểu tại Việt Nam và Hàn Quốc, cho thấy những tiếng nói mới, cách nhìn nhận mới, từ góc độ nữ quyền sinh thái, của hai nền văn hóa duy trì văn hóa gia trưởng Nho giáo nặng nề nhất tại châu Á hiện nay.

Tài liệu tham khảo

Bourne, C. (2010). Lee Chang-dong's Poetry. *Meniscus Magazine*. <https://www.meniscuszine.com/articles/201010177773/lee-chang-dongs-poetry-2010-new-york-film-festival-review/>

- Chen, L.-A. (2017). The K-drama Filming Spots You Need to Visit in Seoul. *Special Broadcasting Service Corporation (SBS)*. <https://www.sbs.com.au/popasia/blog/2017/09/07/k-drama-filming-spots-you-need-visit-seoul>
- Edwards, R. (2008). The Moon at the Bottom of the Well. *Variety*. <https://variety.com/2008/film/reviews/the-moon-at-the-bottom-of-the-well-1200471631/>
- Hwang, H. (2017). Peripheral Aesthetics after Modernism: South Korean Neo-realism and Chang-dong Lee's Poetry. *The Global South*, 11(1), 30-56.
- International Film Festival Rotterdam website. (2009). Moon at the Bottom of the Well. *Iffr*. <https://iffir.com/en/2009/films/moon-at-the-bottom-of-the-well>
- Lan, N. P. (2008). Trăng nơi đáy giếng - Nơi chắt Huế hòa quyện với ngôn ngữ điện ảnh. *Cinema World Journal*. <https://thegioidienanh.vn/trang-noi-day-gieng-noi-chat-hue-hoa-quyen-voi-ngon-ngu-dien-anh-2386.html>
- Opera Plaza Cinema. (2011). Poetry. *Kinoarts*. <http://www.kinoarts.com/blog/mija-poetrys-protagonist-is-a-sweet-elderly>
- Taylor-Jones, K. (2015). Lee Chang-Dong and the Trauma of History. In *Rising Sun, Divided Land: Japanese and South Korean Filmmakers*.
- Thornber, K. (2012). *Ecoambiguity: Environmental Crises and East Asian Literatures*. University of Michigan.
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2-13.
- Wollstonecraft, M. (2001). *A Vindication of the Rights of Woman: With Strictures on Political and Moral Subjects*. Modern Library.

LANDSCAPE, BODY, POETRY: FROM ECOLOGICAL AESTHETICS TO GREEN THERAPY IN KOREAN AND VIETNAMESE ART CINEMA [THROUGH SHI AND MOON AT THE BOTTOM OF THE WELL]

Hoang Cam Giang

VNU University of Social Sciences and Humanities (Hanoi), Vietnam

Author corresponding: Hoang Cam Giang - Email: gianghoang@ussh.edu.vn

Article History: Received on 19th April 2022, Revised on 15th September 2022, Published on 30th September 2022

Abstract: The article analyzes the deep and complex relationship between nature, the feminine body and poetry in two art films *The moon at the bottom of the well* (Nguyen Vinh Son, 2008, Vietnam) and *Shi* (Bourne, 2010). From there, we see these two films as critical discourses against the commercial cinema that is dominating the Asian market (which tends to beautify and romanticize both subjects, "landscape" and "female"). Then, going deeper into the powerful expression of the ancient capital landscape, as well as the feminine body's resistance to that invisible power, through comparison with other popular entertainment works with the "picturesque" appeared at the same time, the article examines the process of eco-aesthetics in art films that question ecological and gender discourses in commercial films or television series. Finally, the article also looks for an exciting point connecting the two films in the sharing of the conservatism of the traditional patriarchal society colliding with recent changes, in the beauty of the natural world is internalized associated with the trauma and salvation of women in the lower classes of society, in the redefining of poetry not only as of the surface of beautiful landscape images but also as the depths of forgotten human tragedy and crisis.

Key words: landscape of the ancient capital; feminine body; grotesque; eco-aesthetics; green therapy.