എം കൃഷ്ണൻ നായരുടെ പ്രബന്ധങ്ങൾ

എം കൃഷ്ണൻ നായർ

എം കൃഷ്ണൻ നായരുടെ പ്രബന്ധങ്ങൾ

എം കൃഷ്ണൻ നായർ
(മലയാളം: നിരൂപണം)

The electronic versions have been created by making use of the production infrastructure of River Valley Technologies.

The electronic versions were generated from sources marked up in LaTeX in a computer running GNU/LINUX operating system. PDF was typeset using XeTeX from TeXLive 2020 and the cloud framework, Ithal (ഇതൾ). The base font used was traditional script of Rachana, contributed by KH Hussain, et al. and maintained by Rachana Institute of Typography. The font used for Latin script was Linux Libertine developed by Philipp H. Poll.

The electronic versions are released under the provisions of Creative Commons Attribution Non-commercial ShareAlike license for free download and usage.

The Naughty Boy, a painting by George Bernard O'Neill (1828–1917). The image is taken from Wikimedia Commons and is gratefully acknowledged.

Sayahna Foundation
JWRA 34, Jagathy, Trivandrum, India 695014
URL: www.sayahna.org

ഉള്ളടക്കം

എം കൃഷ്ണൻ നായരുടെ പ്രബന്ധങ്ങൾ 4

സൗന്ദര്യത്തിന്റെ സന്നിധാനത്തിൽ 5

സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ച് ചില തെറ്റിദ്ധാരണകൾ 6

കല—അനുകരണത്തിന്റെ അനുകരണം 7

ഉദാത്ത രചന 8

കലയിലെ വികാരസംക്രമണം . 9

ക്രോച്ചേയുടെ കലാസങ്കൽപ്പം . 10

കലയിലെ ഫാഷിസം 11

സത്യം, സൗന്ദര്യം, സ്നേഹം 12

മഹനീയമായ കവിത 13

രൂപവും ഭാവവും മാർക്സിയൻ വീക്ഷണഗതിയിൽ 14

ഭൂമിയും ചന്ദ്രനും സോവിയറ്റ് സാഹിത്യവും 15

കല: നിയോമാർക്സിസ്റ്റിന്റെ നോട്ടത്തിൽ 16

ബൻയമിൻ മാർക്സിസ്റ്റ് നിരൂപകനോ? 17

ലൂക്കാച്ചിന്റെ മാർക്സിസ്റ്റ് കലാസങ്കൽപം 18

സർറീയലിസം 19

ശൂന്യതയുടെ ദീപ്തി 20

കലയിൽ മരണമില്ല 21

ചരിത്രത്തിന്റെ കിനാവുകൾ . . . 22

ലൈംഗികത്വവും സൗന്ദര്യവും . . 23

കലാകാരൻ സ്രഷ്ടികർത്താവോ ഉൽപാദകനോ? 24

സാഹിത്യത്തിലെ സ്വവർഗ്ഗരതി 25

അബ്സേഡിറ്റിയും നൈലിസവും 26

കലാകാരന്റെ അപരാധബോധം 27

അന്തരീക്ഷത്തിൽ മഷിക്കുപ്പി, മേശപ്പുറത്ത് നക്ഷത്രം 28

സംസ്കൃതം സംസാരിക്കുന്ന കടുവ 29

അന്യനും ആധുനികതയും 30

ആധുനികത മരിച്ചു 31

വിരൽത്തുമ്പുമുറിഞ്ഞാൽ ‘ട്രാജിക്’ 32

ഭൂമിയെന്ന നക്ഷത്രത്തിൽനിന്ന് അന്തരീക്ഷത്തിലെ നക്ഷത്രത്തിലേക്ക് 33

ശൂന്യത തന്നെ ഈശ്വരൻ 34

ഈ മഹാദ്ഭുതം കാണുക 35

പ്രതിശ്രുത വധു 36

ദുഃഖങ്ങളും അളവുകളും 37

രജതനാദം 38

കൊട്ടാരങ്ങൾ രക്തംകൊണ്ട് നനഞ്ഞിരിക്കുന്നു 39

വെർജിലിന്റെ മരണം 40

മാധുര്യമില്ലാത്ത മരണം 41

ഡ്രീനാനദിയിലെ പാലം 42

വീവാദിയോസ് 43

ഗ്രീസിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് കവി . . . 44

സർവ്വരാജ്യ മർദ്ദകരേ സംഘടിക്കുവിൻ 45

എന്തൊരു സൗന്ദര്യം 46

യുദ്ധത്തിന്റെ കൊടുങ്കാറ്റടിക്കുമ്പോൾ . . . 47

നന്മ അരുത്; കാരുണ്യം അരുത് 48

ഞാൻ വിപ്ലവമാണ് 49

ഈ ഗ്രന്ഥത്തെ തൊട്ടു—പ്രപഞ്ചത്തെ സ്പർശിക്കൂ 50

കലയുടെ മുഖം തിളങ്ങുന്നു 51

സംഹാരത്തിലെ സൃഷ്ടി 52

പ്രപഞ്ചം അദൃശ്യമായ മഷിയിലെഴുതിയ ഗ്രന്ഥം 53

അത്ഭുതത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം 54

വൈറ്റ് ഹോട്ടൽ 55

ജീവിതം വിഷാദാത്മകമോ? . . . 56

ബോർഹസിന്റെ ആശയസാമ്രാജ്യം 57

ഏകാന്തതങ്ങളായ നൂറു വർഷങ്ങൾ 58

ഘനീഭവിച്ച രത്നം 59

പ്രതിഭയുടെ ജ്വാലാഗ്നി 60

നിത്യതയുടെ ഒരു നിമിഷം 61

താജ്മഹലിനകത്ത് സദാചാരവിരുദ്ധന്മാർ 62

സീമോൻ ദെ ബൊവ്വാർ 63

മരണം ജയിക്കുന്നു 64

അമേരിക്കയിൽ നിന്ന് ഒരു നക്ഷത്രം കൂടി 65

കനേറ്റിയുടെ മാസ്റ്റർപീസ് 66

കാസാൻദ്സാക്കീസിന്റെ മാസ്റ്റർപീസ് 67

സ്മിതം, സ്മൃതി, വിസ്മൃതി 68

സമുദായത്തിന്റെ അന്ധകാരം കലയുടെ പ്രകാശം 69

സാംസ്കാരിക ചക്രവാളം വികസിക്കുന്നു 70

പളുങ്കുപാത്രത്തിലെ മുന്തിരിച്ചാറ് 71

എം കൃഷ്ണൻ നായരുടെ പ്രബന്ധങ്ങൾ

സൗന്ദര്യത്തിന്റെ സന്നിധാനത്തിൽ

ഒരിക്കൽ ഞാൻ വള്ളത്തോളിനെ കാണാൻ പോയി. "ഒരു കയ്യിൽ സദാചാരവും മറു കയ്യിൽ കലയും വച്ചു കൊണ്ട് ഇവയിൽ ഏതു വേണമെന്ന് ഈശ്വരൻ എന്നോടു ചോദിച്ചാൽ കല മതിയെന്ന് ഞാൻ പറയും" എന്ന് ഉദ്ഘോഷിച്ച സൗന്ദര്യോപാസകനെ ഞാൻ കണ്ടു. ചൈതന്യം അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുഖത്ത് സ്ഫുരിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. തന്റേടം ആ നിൽപ്പിലും നടത്തത്തിലും ഉണ്ടായിരുന്നു. ഞാൻ ആ കണ്ണുകളിലേക്ക് നോക്കി. സാമൂഹികങ്ങളായ കാര്യങ്ങളോ ആദ്ധ്യാത്മികങ്ങളായ ചിന്തകളോ അദ്ദേഹത്തെ അലട്ടുന്നതായി എനിക്ക് തോന്നിയില്ല. "ഞാൻ ജീവിതത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം കാണാനാണ് ആഗ്രഹിക്കുന്നത്" എന്ന് ആ നയനങ്ങൾ വിളിച്ചു പറയുന്നുണ്ടായിരുന്നു. മുമ്പ് കണ്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിലും പരിചയപ്പെട്ടതിനു ശേഷം ഞാൻ മഹാകവിയോടു എഴുതിക്കാണിച്ചു ചോദിച്ചു. "നാലപ്പാട്ടു നാരായണ മേനോന്റെ 'കണ്ണുനീർത്തുള്ളി' ഉദ്കൃഷ്ടമായ കാവ്യമാണെന്ന് പറയുന്നത് ശരിയാണോ? ഉചിതങ്ങളായ പദങ്ങളെ ഉചിതങ്ങളായ രീതികളിൽ അദ്ദേഹം വിന്യസിച്ചിട്ടുണ്ടോ? വള്ളത്തോൾ ചിരിച്ചു. എന്നിട്ടു പറഞ്ഞു: "ആണ്, നാലപ്പാടൻ വാക്കുകൾക്കു വേണ്ടി അനന്തതയിലേക്ക് നോക്കി നിൽക്കുകയാണ്" കൂടുതൽ പറയാൻ അദ്ദേഹം ഇഷ്ടപ്പെട്ടില്ലെന്നു തോന്നി. കുറെ നേരം കൂടി സംസാരിച്ചതിനു ശേഷം ഞാൻ യാത്ര പറഞ്ഞു. റോഡിലെത്തിയപ്പോൾ രണ്ടു ശ്ലോകങ്ങൾ ഉറക്കെ ചൊല്ലി.

> പെറ്റമ്മമാർ പിച്ച നടത്തിടുന്ന
> കുറ്റക്കിടാവിൻ പദപങ്കജങ്ങൾ
> ചെറ്റങ്ങുമിങ്ങും പതിയുന്ന വീട്ടിൻ
> മുറ്റത്തണിപ്പൂവിടൽ വേണ്ടവേറെ.
>
> "ഞാനിങ്ങു ചിന്താശകലങ്ങൾകണ്ണു
> നീരിൽപ്പിടിപ്പിച്ചൊരു കോട്ട കെട്ടി
> അടിച്ചുടച്ചാൻ ഞൊടികൊണ്ടതാരോ
> പ്രപഞ്ചമേ നീയിതുതന്നെയെന്നും."

ആദ്യത്തേത് വള്ളത്തോളിന്റേത്. രണ്ടാമത്തേത് നാലപ്പാടന്റേത്. വള്ളത്തോളിന്റെ വാക്കുകൾ ചിറകു വച്ച് ഉയരുന്നു. നാലപ്പാടന്റെ വാക്കുകൾ ഭൂതലത്തിൽ തന്നെ കിടക്കുന്നു. ആദ്യത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ആവിഷ്കരണരീതി മാറ്റിയ വള്ളത്തോളിനെ—ജീനിയസ്സിനെ—കാണാം. രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ആവിഷ്കരണ രീതി നവ്യത ആവഹിക്കുന്നില്ല. പ്രകൃതി ഒരേ സമയം സർഗ്ഗാത്മകമാണ്, സംഹാരാത്മകവുമാണ് എന്ന "ഇൻ മെമ്മോറിയ"ത്തിലെ ആശയമേ അവിടെയുള്ളു.

ഈ സന്ദർശനത്തിനു മുമ്പൊരു സന്ദർശനമുണ്ടായിരുന്നു. അന്നു ഞാൻ വിദ്യാർത്ഥിയായിരുന്നു. വള്ളത്തോളിന്റെ 'മഗ്ദലനമറിയ'മാണ് എനിക്കേറ്റവും ഇഷ്ടപ്പെട്ട കാവ്യമെന്ന് ഞാൻ പറഞ്ഞപ്പോൾ "ഏതു വരികളാണ് കൂടുതലിഷ്ടം" എന്ന് അദ്ദേഹം ചോദിച്ചു. ഞാൻ സങ്കോചമില്ലാതെ ചൊല്ലി.

> കെട്ടഴിഞ്ഞോമന പൃഷ്ടഭാഗത്തേയും
> പുഷ്ടനിതംബപ്പരപ്പിനെയും
> മൂടിക്കിടക്കുന്ന മുഗ്ദ്ധമാം കാർകുഴൽ
> നീട്ടറ്റനീലത്തഴയ്ക്കു തുല്യം.

ഈ മറുപടിയിൽ അന്തർഭവിച്ച സെക്സിനെ മനസ്സിലാക്കിയിട്ടാവാം വള്ളത്തോൾ പുഞ്ചിരി തൂകി. അത് പെട്ടെന്ന് മറച്ചിട്ട് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു. "അതേ ആ മാരാർ കല്യാണം കഴിഞ്ഞ് ഭാര്യയുമായി എന്നെ കാണാൻ വന്നു. അവളുടെ തലമുടിയങ്ങനെ നീണ്ടിരുണ്ടു ചുരുണ്ടു താഴത്തേക്ക് ഒരു പ്രവാഹം. അവളുടെ തലമുടിയാണ് ഞാൻ മറിയത്തിന് കൊടുത്തത്." ഏതു മാരാരാണെന്ന് ഞാൻ ചോദിച്ചില്ല. ഇപ്പോഴും എനിക്ക് അക്കാര്യം അറിഞ്ഞുകൂട താനും. സൗന്ദര്യാരാധകനായ വള്ളത്തോളിനെ ഇവിടെ കാണുന്നില്ലേ? പദമാണോ അത് സുന്ദരമായിരിക്കണം അദ്ദേഹത്തിന്; സ്ത്രീയാണോ അവൾ സുന്ദരിയായിരിക്കണം. കാമുകനെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുകയും ഭർത്താവിനെ പേടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീയുടെ ശക്തിയാണത്രേ സൗന്ദര്യം. വള്ളത്തോൾ കാമുകനല്ലായിരുന്നുവെങ്കിലും അദ്ദേഹം ആ തലമുടി കണ്ട് ആഹ്ലാദിച്ചിരിക്കും. പാവപ്പെട്ട മാരാർ പേടിച്ചിരിക്കുകയും ചെയ്യും.

ഒരു ദിവസം രാത്രി പന്ത്രണ്ടര മണിക്ക് ഞാൻ ചങ്ങമ്പുഴ താമസിച്ചിരുന്ന ലോഡ്ജിൽ ചെന്നു കയറി. ജന്നലിന്റെ പടിയിൽ ഒരൊഴിഞ്ഞ കുപ്പിയിരിക്കുന്നു, ചുവന്ന ദ്രാവകവും പ്രതീക്ഷിച്ചു കൊണ്ട്. ആവിഷ്കരണ രീതിക്ക് പരിവർത്തനം വരുത്തിയ ജീനിയസ്സാണ് ചങ്ങമ്പുഴ.

"ഇന്നലെ രാത്രിയിൽ ഞാനൊരു പൂമൊട്ടിൻ മന്ദസ്മിതത്തിൽ കിടന്നുറങ്ങി" എന്ന രീതിയിൽ ചങ്ങമ്പുഴയ്ക്കു മുമ്പ് ആരെങ്കിലും കവിത എഴുതിയിരുന്നോ? ഇല്ല. അതുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം നിസ്തുലനായ കവിയാണെന്ന് ഞാൻ കരുതുന്നത്. ഞാൻ ചെന്നു കയറിയപ്പോൾ ചങ്ങമ്പുഴ വായിക്കുകയായിരുന്നു. ഫ്രായിറ്റിന്റെ ഏതോ ഒരു ഗ്രന്ഥം. യാത്രയുടെ ക്ഷീണം കൊണ്ട് ഞാൻ ഉറങ്ങാൻ കിടന്നു. പരിചയമില്ലാത്ത സ്ഥലമായതു കൊണ്ട് ഉറക്കം വന്നില്ല. കൂടക്കൂടെ ഉണർന്നുനോക്കും. അപ്പോഴെല്ലാം ചങ്ങമ്പുഴ വായിക്കുകയായിരുന്നു. നേരം വെളുത്ത് ഏഴു മണിക്ക് നോക്കിയപ്പോഴും അദ്ദേഹം വായിക്കുന്നു. പിന്നീട് ഒൻപതു മണിക്ക് ഉറക്കം. ആ ഉറക്കം ഉച്ചയ്ക്ക് ഒരു മണി വരെ. അതിനു ശേഷം കുളി. കുളി കഴിഞ്ഞു വന്ന കവി പലതും പറഞ്ഞ കൂട്ടത്തിൽ അറിയിച്ചു. "രത്നം പരിശോധിക്കേണ്ടത് വൈദ്യുത ദീപത്തിന്റെ മുമ്പിൽ വച്ചാണ്. സ്ത്രീയുടെ സൗന്ദര്യം നോക്കേണ്ടത് പകൽ സമയത്തും." കവിയല്ലേ, അങ്ങനെയൊക്കെ പറയും എന്നു വിചാരിച്ച് ഞാൻ മിണ്ടാതിരുന്നു. ചങ്ങമ്പുഴ തുടർന്നു—"സ്ത്രീ ആകെക്കൂടി സുന്ദരിയായിരിക്കണമെന്നില്ല പുരുഷൻ വീഴാൻ": രണ്ടു ദിവസത്തിനു മുമ്പ് കവിതയും എഴുതികൊണ്ട് ഒരു ചെറുപ്പക്കാരി എന്നെ കാണാൻവന്നു. സൗന്ദര്യമില്ല, വൈരൂപ്യവുമില്ല. പക്ഷേ, അവൾ കവിത മേശപ്പുറത്തു നിവർത്തി വച്ച്, നെയിൽ പോളിഷിട്ട മനോഹരമായ വിരൽ കൊണ്ട് ഓരോ വാക്കും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച് "ഇതു ശരിയോ, ഇതു ശരിയോ" എന്ന് എന്നോട് ചോദിച്ചപ്പോൾ ഞാൻ ആ വിരലു കണ്ട് അനുരാഗത്തിൽ വീണു പോയി—വെള്ളക്കടലാസ്സിലാകെ അരുണിമ". സൗന്ദര്യാരാധകനായ കവി! സൗന്ദര്യം സൂക്ഷ്മരൂപത്തിൽ കണ്ടാലും അദ്ദേഹം സംതൃപ്തൻ. ആ കവിയെ

> "ഒന്നും പ്രതിഫലം വേണ്ടേനിക്കാമഞ്ജു
> മന്ദസ്മിതം കണ്ടു കൺകുളിർത്താൽ മതി"

എന്ന വരികളിൽ വായനക്കാർ കാണുന്നില്ലേ? അയസ്കാന്ത സാമീപ്യത്തിൽ കമ്പിയിൽ വച്ച സൂചി കറങ്ങുന്നതു പോലെ നമ്മുടെ ഹൃദയം ഈ വരികൾ ഉയർത്തുന്ന ബിംബങ്ങൾ കണ്ട് സ്പന്ദനം കൊള്ളുന്നു. ഈ സ്പന്ദനവും ചലനവും മനുഷ്യന് ഉന്നമനം നൽകും. അതു തന്നെയാണ് സാംസ്കാരിക ചലനം.

സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ച് ചില തെറ്റിദ്ധാരണകൾ

മുൻപൊരു അമേരിക്കൻ പ്രസിഡന്റ് ഒരു പട്ടിക്കുട്ടിയെ തലകീഴായി തൂക്കിയെടുത്തു. അതിന്റെ ചിത്രം വൃത്താന്ത പത്രങ്ങളിൽ വന്നതോടെ പ്രസിഡന്റിന്റെ 'ഇമേജ്'—അദ്ദേഹത്തെക്കുറിച്ച് അമേരിക്കൻ ജനതയുടെ മനസ്സിലുണ്ടായിരുന്ന ചിത്രം—തകർന്നുപോയി. ആ പ്രസിഡന്റ് അടുത്ത തവണ തെരഞ്ഞെടുപ്പിനു നിന്നാൽ ജയിക്കുകയില്ലെന്ന് ഉറപ്പായി. അദ്ദേഹം മത്സരിച്ചതുമില്ല. തിരുവിതാംകൂറിൽ മുഖ്യമന്ത്രിയായിരുന്ന മഹാവ്യക്തി കോപം വന്ന സമയത്ത് ദിനപ്പത്രങ്ങളെ ലക്ഷ്യമാക്കി "ഞാൻ ഈ കടലാസ്സുകൾ വായിക്കാറില്ല" എന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചു. വാർത്തകൾ ശരിയായി പരസ്യപ്പെടുത്തിയില്ല എന്നതിൽ കോപിച്ചു പറഞ്ഞതാണ് അദ്ദേഹം ആ വാക്കുകൾ. എങ്കിലും പത്രക്കാരുടെയും ബഹുജനത്തിന്റെയും മനസ്സിലുണ്ടായിരുന്ന ചിത്രത്തിനു മങ്ങലേറ്റു. അദ്ദേഹത്തെ കണ്ടപ്പോഴെല്ലാം ധിഷണാശാലികൾപോലും 'പത്രം വായിക്കാത്ത മുഖ്യമന്ത്രി' എന്നു പുച്ഛിച്ചു പറഞ്ഞത് ഞാൻ കേൾക്കുകയുണ്ടായി.

റിച്ചാഡ് നിക്സൺ

1960-ലാണെന്നു തോന്നുന്നു റിച്ചാഡ് നിക്സൺ പ്രസിഡന്റ് സ്ഥാനത്തേയ്ക്കു കെന്നഡിയോടു മത്സരിച്ചു. നിക്സൺ തോറ്റു. തോറ്റുപോയതിനുള്ള അനേകം കാരണങ്ങളിൽ ഒന്നു രസാവഹമത്രേ. കനം കുറഞ്ഞ തൊലിയാണത്രേ നിക്സന് ഉള്ളത്. അതിനാൽ അദ്ദേഹമെത്ര വൃത്തിയായി മുഖക്ഷൗരം ചെയ്തു ടെലിവിഷൻ ക്യാമറയുടെ മുൻപിൽ വന്നു നിന്നാലും എക്സറേ ശക്തിയുള്ള രശ്മികൾ തൊലികടന്നു ചെന്നു തൊലിക്കു താഴെയുള്ള രോമമൂലത്തെ (hair root) പ്രദർശിപ്പിക്കുമായിരുന്നു. ഫലമോ ടെലിവിഷൻ കണ്ടവർ നിക്സനെ താടിവളർത്തിയവനായി ദർശിച്ചു. പ്രസിഡന്റ് ആകാൻ പോകുന്നയാൾ മുഖം ഷേവ് ചെയ്യാൻപോലും കൂട്ടാക്കാത്തവനാണെങ്കിൽ അങ്ങനെയൊരുത്തൻ പ്രസിഡന്റാകുന്നതെന്തിന്? നിക്സൺ തിരഞ്ഞെടുപ്പിൽ പരാജയപ്പെട്ടു. അടുത്ത തവണ മേക്കപ്പോടു കൂടിയായിരിക്കും അദ്ദേഹം ടെലിവിഷൻ ക്യാമറയുടെ മുൻപിൽ വന്നത്. മുഖക്ഷൗരം ശരിയായില്ലെങ്കിൽ ഇമേജ് തകരും. 'രാഷ്ട്രവ്യവഹാര'ത്തിൽ (politic) പ്രവർത്തിക്കുന്നവർ തങ്ങളുടെ 'ഇമേജ്' തകരാതിരിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കാറുണ്ട്. തകർന്നാൽ അവരുടെ ഭാവി നശിക്കുമല്ലോ. നേതാവ് മാത്രമല്ല ഇമേജിനെ സംരക്ഷിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കക്ഷിയിൽപ്പെട്ട എല്ലാ പ്രവർത്തകരും ആ ഇമേജ് തകർന്നുപോകാതിരിക്കാൻ വേണ്ടതൊക്കെ ചെയ്യാറുണ്ട്.

കെന്നഡി

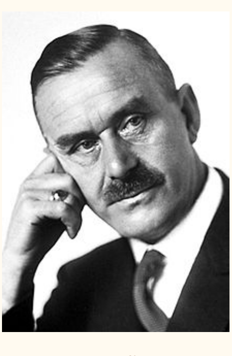
രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തകർക്ക് ഉള്ളതുപോലെതന്നെ സാഹിത്യകാരൻമാർക്കും ഇമേജുകൾ ഉണ്ട്. ഒരു വ്യത്യാസം മാത്രം. സാഹിത്യകാരൻമാരെ സംബന്ധിച്ച് ജനതയ്ക്കുണ്ടാകുന്ന ചിത്രം അവരുടെ കൃതികളിൽ നിന്ന് ജനിക്കുന്നതാണ്. 'നളിനി'യും 'ലീല'യുമെഴുതിയ കുമാരനാശാൻ സ്നേഹത്തെ ആ കൃതികളിലൂടെ വാഴ്ത്തിയിട്ട് നിത്യജീവിതത്തിൽ അന്യരോട് സ്നേഹമില്ലായ്മ പ്രദർശിപ്പിച്ചാലും ജനതയുടെ മനസ്സിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രത്തിന് തകർച്ച ഉണ്ടാവുകയില്ല. "നീ ചേർക്കു തങ്കക്കുടമാവരുന്ന നീലിപ്പുലക്കള്ളിയിൽ നിന്റെ നോട്ടം കണ്ണിനു നീണ്ടോതിടുവാൻ മറന്ന കാലേയകാലം കനിവറ്റതല്ല" എന്നു ഹരിജനബാലികയെ വാഴ്ത്തുകയും അസ്പൃശ്യതയുടെ നേർക്ക് ഉപാലംഭം ചൊരിയുകയും ചെയ്ത ഉള്ളൂർ പരമേശ്വരയ്യർ പുലയിപ്പെണ്ണിനെ സ്വന്തം വീട്ടിൽ കയറാൻ അനുവദിച്ചില്ലെങ്കിൽ കവിയെന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹം നിർമ്മിച്ച ഇമേജിനു ഭംഗം വരില്ല. കവികളുടെ കൃതികൾക്ക് മനോഹാരിത കൂടുന്തോറും അവരെക്കുറിച്ച് ജനങ്ങളുടെ മനസ്സിലുള്ള ചിത്രങ്ങൾക്ക് ദാർഢ്യം കൂടിവരും.

ഈ സാമാന്യ നിയമത്തിന് ഇന്ന് സാംഗത്യമില്ലാതെയായിരിക്കുന്നു. സംസ്കാരത്തിന്റെ എല്ലാ മണ്ഡലങ്ങളും ജീർണ്ണിക്കുകയും ആ മണ്ഡലങ്ങളുടെ അസ്തിവാരമായി വർത്തിച്ച സന്മാർഗികത്വം ഇടിഞ്ഞുപൊളിയുകയും ചെയ്തപ്പോൾ സാഹിത്യകാരനെ-കലാകാരനെ-സംബന്ധിച്ച ഇമേജ് സാഹിത്യ സൃഷ്ടിയിൽ നിന്നോ കലാസൃഷ്ടിയിൽനിന്നോ ആവാഹനം ചെയ്യേണ്ടതല്ല, സാഹിത്യകാരന്റെയോ കലാകാരന്റേയോ ശിങ്കിടികൾ നിർമ്മിച്ചുവിടേണ്ടതാണ് എന്ന ഗതികേട് ഇന്നുണ്ടായിരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ നിർമ്മിച്ചുവിടുന്ന ചിത്രങ്ങൾ-കപട ചിത്രങ്ങൾ-യഥാർത്ഥചിത്രങ്ങൾ തന്നെയാണെന്ന് അവർ ആണയിട്ടു പറയുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ വിധത്തിലുള്ള അനേകം കപടചിത്രങ്ങൾ ഒരുമിച്ചുചേർന്ന് ഒരു കപടസംസ്കാരം ആവിർഭവിച്ചിരിക്കുന്ന കാലയളവിലാണ് നമ്മൾ ജീവിക്കുന്നത്. നമ്മുടെ സഹജാവ ബോധങ്ങളെയും നിരീക്ഷണ ശക്തികളെയും നശിപ്പിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ ഈ അയഥാർത്ഥ സംസ്കാരം സുശക്തമായി ഭവിച്ചിരിക്കുന്നു.

നവീന സാഹിത്യം അയുക്തികമാണ്; ഭ്രംശം സംഭവിച്ചതാണ്; വ്യർത്ഥതാബോധം ഉളവാക്കുന്നതാണ്. അമൂർത്തവും ഇരുണ്ടതും ബന്ധദാർഢ്യം ഇല്ലാത്തതുമായ ഈ കൃതികൾ വായിക്കുമ്പോൾ അനുവാചകനു തളർച്ച മാത്രമേ ഉണ്ടാകുന്നുള്ളു. നവീന സാഹിത്യം എന്ന പേരിൽ ആവിർഭവിക്കുന്നവയിൽ നൂറിനു തൊണ്ണൂറ്റിയൊൻപതും 'ജാട'കളാണ് എന്നിട്ടും ഈ സാഹിത്യകാരൻമാരും അവരുടെ ശിങ്കിടികളും ഉത്കൃഷ്ട സാഹിത്യമാണ് ഇതെന്ന് പ്രചരിപ്പിച്ച് കപടമായ മാനസിക ചിത്രം അനുവാചകർക്കു നല്കുന്നു. ഈ കാപട്യം കാപട്യമാണെന്ന് അവരറിയുന്നില്ല. ഈ ചിത്രങ്ങളെ തകർക്കാൻ ആരെങ്കിലും ശ്രമിച്ചാൽ ശിങ്കിടികൾ പല്ലും നഖവും ഉപയോഗിച്ച് എതിർക്കുന്നു. തകർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നവരുടെ സ്വഭാവം ഹനനം ചെയ്യുന്നു.

സി. വി. രാമൻപിള്ളയുടെയും ചന്തുമേനോന്റെയും നോവലുകൾ വിഭിന്നങ്ങളാണ്, പ്രതിപാദ്യവിഷയത്തിന്റെ സ്വീകാര്യത്തിൽ. ഭൂതകാല ജീവിതത്തെ ചരിത്രത്തിന്റെ 'മാദ്ധ്യമ'ത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സി. വി.-യുടെ കൃതികൾ അടിസ്ഥാനപരമായി മാനുഷിക വികാരങ്ങളെയാണ് സ്ഫുടീകരിക്കുന്നതെങ്കിലും സമകാലിക ജീവിതത്തോടു അവയ്ക്കു വലിയ ബന്ധമില്ല. അതല്ല ചന്തുമേനോന്റെ നോവലുകളുടെ സ്ഥിതി—അവയിൽ സമകാലിക ജീവിതത്തിന്റെ സ്പന്ദനം കൂടുതലായുണ്ട്. സി. വി. രാമൻപിള്ള ചന്തുമേനോനെക്കാൾ വലിയ കലാകാരനാണ്. എങ്കിലും രണ്ടുപേരും ചെന്നു കയറുന്നത് ആധ്യാത്മികതയുടെ ഭവനത്തിലാണ്. അവർ അവിടെ ബന്ധുക്കളെപ്പോലെ പെരുമാറുന്നു. കുമാരനാശാൻ, വള്ളത്തോൾ, ഉള്ളൂർ ഈ കവികളെക്കുറിച്ചും ഇതുതന്നെയാണ് പറയാനുള്ളത്. പ്രതിപാദ്യവിഷയത്തിലും പ്രതിപാദനരീതിയിലും വൈവിധ്യം പുലർത്തിയ അവർ സി. വി.-യും ചന്തു മേനോനും ചെന്നുകയറിയ അതേ ഭവനത്തിൻ തന്നെയാണ് കയറിപ്പാർക്കുന്നത്. എല്ലാവരും ബന്ധുക്കൾ അല്ലെങ്കിൽ സുഹൃത്തുക്കൾ. ഇതു നവീന സാഹിത്യത്തിൽ കാണാനില്ല. വിലക്ഷണമായ സ്വന്തം ഭവനങ്ങളിലിരുന്നുകൊണ്ട് അവർ അന്യോന്യം കൊഞ്ഞനംകാട്ടുന്നു. അവരുടെ ആരാധകർമാത്രം തെറ്റായ 'ഇമേജസ്' ജനതയുടെ മനസിൽ ഉളവാക്കുന്നു. യാഥാർത്ഥ സാഹിത്യം പുരോഗമനാത്മകമാണ്. നവീന സാഹിത്യം കാടുകയറ്റമാണ്.

ഞാൻ ഈ ലേഖനമെഴുതാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന കടലാസ് എന്റെ മേശയുടെ പുറത്തുവെച്ചാണ് ഞാൻ എഴുതുന്നത്. എന്നെസംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മേശ യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. മേശയും എനിക്കുചുറ്റും കാണുന്ന പ്രകൃതിയും മായയാണെന്നുപറഞ്ഞാൽ വിശ്വസിക്കാനാവില്ല. എന്റെ ഉള്ളിൽ തിളങ്ങുന്ന ചൈതന്യംമാത്രം സത്യം; മറ്റെല്ലാം മായ എന്നു പറഞ്ഞാൽ എന്ത് അർത്ഥമാണ്? അങ്ങനെയാണെങ്കിൽ ചൈതന്യവും മായയാണെന്നു കരുതേണ്ടതല്ലേ. ഈശ്വരസൃഷ്ടിയാണ് ഞാനും എന്റെ ചൈതന്യവും ബാഹ്യപ്രകൃതിയും. ഒന്നും മായയല്ല. അതിരിക്കട്ടെ. 'ഒബ്ജക്റ്റീവ് റിയാലിറ്റി'യായ മേശയുടെ ചിത്രം എനിക്കു വരയ്ക്കാം, ഞാൻ ചിത്രകാരനാണെങ്കിൽ. വാക്കുകൾകൊണ്ട് മേശയുടെ വർണ്ണനം നിർവ്വഹിക്കാം, ഞാൻ എഴുത്തുകാരനാണെങ്കിൽ. അങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ ചിത്രവും വർണ്ണനവും മേശയുടെ സാമാന്യമായ പ്രതികൃതി-general pattern നൽകും. അത് എന്നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം റിയാലിറ്റി-സത്യം-തന്നെ.



തോമസ് മൻ

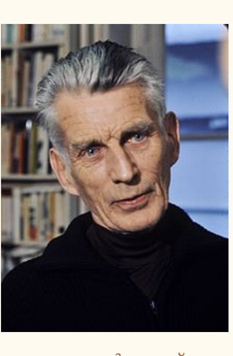
ഇനി മേശയെ അപഗ്രഥിച്ച് അപഗ്രഥിച്ച് നമുക്ക് പരമാണുവിലെത്താം. പരമാണുവിനെ അപഗ്രഥിച്ചാൽ ഇലക്ട്രോൺ, പ്രോട്ടോൺ ഇവയിലെത്താം. മേശയെ സാകല്യാവസ്ഥയിൽ ചിത്രീകരിച്ച് ജനറൽപാറ്റേൺ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനുപകരം എനിക്കു ഇലക്ട്രോൺ, പ്രോട്ടോൺ ഇവയേയും ആവിഷ്കരിക്കാം. അതും റിയാലിറ്റിയാണല്ലോ. ഈ രണ്ടു സത്യാവിഷ്കാരങ്ങളിൽ ഏതാണ് ശ്രേഷ്ഠം? അതു ദ്രഷ്ടാവിന്റെ മാനസികനിലയെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കും. തോമസ് മനിന്റെ 'മാജിക് മൗണ്ടൻ' എന്ന നോവൽ ജീവിതത്തിന്റെ ജനറൽ പാറ്റേണിനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ജോയിസിന്റെ 'യൂലിസസ്സ്' എന്ന നോവൽ ഇലക്ട്രോണിനും പ്രോട്ടോണിനും സദൃശ്യങ്ങളായ മാനസിക ബിന്ദുക്കളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കാളിദാസൻ ജീവിതത്തിന്റെ ജനറൽപാറ്റേനാണ് ആലേഖനം ചെയ്തത്. ആധുനികകവി മാനസികബിന്ദുക്കളെ അല്ലെങ്കിൽ കണങ്ങളെ ആലേഖനംചെയ്യുന്നു. തോമസ് മന്നാണോ ശ്രേഷ്ഠകലാകാരൻ, അതോ ജോയിസോ? കാളിദാസനാണോ നല്ല കവി, അതോ ആധുനികനോ? ഉത്തരം സ്പഷ്ടമാണ് ഹോമർ, വാല്മീകി, വ്യാസൻ, കാളിദാസൻ, ഷേക്സ്പിയർ, ടോൾസ്റ്റോയി ഇവരൊക്കെ ജീവിതത്തിന്റെ ജനറൽപാറ്റേൺമാത്രം ചിത്രീകരിച്ചവരാണ്. മാനസിക ബിന്ദുക്കളെ ആവിഷ്കരിച്ച സാമുവൽ ബക്കറ്റിനോ മെറസ്ലോക്കോ അവരുടെ സമീപത്തുപോലും ചെല്ലാനുള്ള അർഹതയില്ല. അതിനാൽ സബ് അറ്റോമിക് കണങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന നവീന സമ്പ്രദായം ഒരു താൽക്കാലിക "പ്രതിഭാസം" മാത്രമാണെന്നു കരുതേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അത് ഉളവാക്കുന്ന താല്പര്യവും താൽക്കാലികം മാത്രമാണ്. എന്നാൽ ഈ മാർഗ്ഗമാണ് ഉത്കൃഷ്ടമെന്നു പലരും—വിശേഷിച്ചു യുവാക്കന്മാർ—ധരിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതു സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിൽ, കലാസ്വാദനത്തിൽ ഒരു ഉത്ക്രമമോ വിക്രമഗനമോ ഉണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

ജോയിസ്

പാർവതിയും പരമേശ്വരനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം പോലെ വാക്കും അർത്ഥവും ഇണങ്ങിയിരിക്കണമല്ലോ. ഭാഷയുടെ ചരിത്രം പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ഈ ബന്ധത്തിനു ക്രമാനുഗതമായ തകർച്ച വന്നിട്ടുണ്ടെന്നു കാണാം. ഈ കാലയളവിൽ ആ തകർച്ച ഏറ്റവും കൂടുതലായിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ ഫലം സംസ്കാരത്തിന്റെ തകർച്ചതന്നെയാണ്. ശിവശക്തി സംയോഗം പോലെ അർത്ഥവും വാക്കും ഇണങ്ങുന്നു എന്നു പറയുമ്പോൾ രണ്ടിനും തുല്യപ്രാധാന്യമുണ്ടെന്നു വ്യക്തമാകുന്നു. നവീന സാഹിത്യകാരന്മാർ ഇതംഗീകരിക്കുന്നില്ല. ചിത്രത്തിന്റെ വിഷയത്തേക്കാൾ പ്രാധാന്യം ചിത്രത്തിനാണെന്നു പീകാസ്സോ പറഞ്ഞപ്പോൾ അദ്ദേഹം വാക്കും അർത്ഥവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ തകർക്കുകയായിരുന്നു. ഒരംഗത്തേക്കാൾ മറ്റൊരംഗത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുകയായിരുന്നു. ഫ്രാൻസിൽ താമസിച്ചിരുന്ന ഗർട്രൂഡ് സ്റ്റൈൻ എന്ന അമേരിക്കൻ എഴുത്തുകാരി വാക്കുകൾ വസ്തുക്കൾതന്നെയാണെന്നും എന്നാൽ അർത്ഥം അധികപ്പറ്റാണെന്നും (over tone) വ്യക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് Rose is a rose is a rose is a rose എന്നു പറഞ്ഞപ്പോൾ വാക്കും അർത്ഥവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ മറ്റൊരുവിധത്തിൽ തകർക്കുകയായിരുന്നു. ഈ തകർച്ച നവീന സാഹിത്യത്തിൽ ഞാൻ കാണുന്നു. തൊഴിലാളികൾ തങ്ങളെ നശിപ്പിക്കുന്നവരെ മുതലാളികൾ എന്നുവിളിക്കുന്നു; മുതലാളികൾ തങ്ങളെ നശിപ്പിക്കുന്നവരെ തൊഴിലാളികൾ എന്നുവിളിക്കുന്നു. "അവൻ തൊഴിലാളി; അതുകൊണ്ട് അവനെ ഇല്ലാതാക്കാം" എന്നു മുതലാളി. "അവർ മുതലാളി; അതുകൊണ്ട് അവനെ ഇല്ലാതാക്കാം" എന്നു തൊഴിലാളി. എന്നാൽ തൊഴിലാളി മനുഷ്യനാണെന്ന് മുതലാളിയും മുതലാളി മനുഷ്യനാണെന്ന തൊഴിലാളിയും ഓർമ്മിക്കുന്നില്ല. ഇവിടെ വാക്കുകൾക്കുള്ള അർത്ഥത്തെ ഹനിക്കുകയാണ് രണ്ടുപേരും. നവീന സാഹിത്യത്തിൽ വേറൊരുതരത്തിലുള്ള ഹനനമാണ് കാണുന്നത്. മനുഷ്യനെ മനുഷ്യനായി കാണുമ്പോൾ പൃഥക്കരണം—ആബ്സ്ട്രാക്ഷൻ—ഇല്ല. എന്നാൽ മനുഷ്യനെ തൊഴിലാളിയായിമാത്രം കാണുമ്പോൾ പൃഥക്കരണം സംഭവിക്കുന്നു. അതു സംഭവിക്കുമ്പോൾ അർത്ഥം ദൂരെ തെറിക്കുന്നു. അർത്ഥം നശിച്ചാൽ സംസ്കാരം നശിക്കും. അങ്ങനെ സംസ്കാരം നശിച്ച കാലഘട്ടമാണിത്. ഇന്നത്തെ സാഹിത്യകാരന്മാരാണ് ഇതിനു കാരണക്കാർ.

ഷേക്സ്പിയർ

"യമരാജ സഹോദരനായ വൈദ്യരാജനു നമസ്കാരം യമൻ പ്രാണനെ മാത്രമേ അപഹരിക്കുന്നുള്ളു. വൈദ്യൻ പ്രാണനെയും ധനത്തെയും അപഹരിക്കുന്നു" എന്ന അർത്ഥത്തിൽ സംസ്കൃതത്തിൽ ഒരു ശ്ലോകമുണ്ട്. ചികിത്സയിൽ അവിദഗ്ധനായിരുന്നു കൊണ്ട് പണം കൂടി അപഹരിക്കുന്ന വൈദ്യനെ പരിഹസിക്കുകയാണ് ഇതിൽ. സമുദായത്തിന് ദ്രോഹം ചെയ്യുന്നവരെ ഇങ്ങനെ അധിക്ഷേപിക്കാറുണ്ട്. അതു വേണംതാനും. ഷേക്സ്പിയറിന്റെ 'ജൂലിയസ് സീസർ' എന്ന നാടകത്തിലെ ഒരു ഭാഗം ഓർമ്മയിലെത്തുന്നു. സിന്ന എന്ന ഒരാൾ പോയപ്പോൾ അയാൾ ഉപജാപകനാണെന്നു വിചാരിച്ച് 'അവനെ കൊല്ലുക, അവനെ കൊല്ലുക, എന്ന് ആളുകൾ വിളിച്ചുപറഞ്ഞു. അപ്പോൾ താൻ സിന്ന എന്ന ഉപജാപകനല്ലെന്നും സിന്ന എന്ന കവിയാണെന്നും അയാൾ അറിയിച്ചു. ഉടനെ ജനക്കൂട്ടം Tear him for his bad verses—ദുഷ്കവിത എഴുതുന്ന അവനെ പിച്ചിച്ചീന്തികളയുക—"എന്ന് ആക്രോശിച്ചു. ദുഷ്ടമായ കാവ്യരചന സമുദായത്തെ നശിപ്പിക്കും എന്നതു പണ്ടേയുള്ള അഭിപ്രായമാണ്. അർത്ഥത്തെ ഗളഹസ്തം ചെയ്തിട്ട് വാക്കുകൾ ക്രമരഹിതമായി സന്നിവേശം ചെയ്യുന്ന നവീന കവികൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ സമുദായത്തെ ദ്രോഹിക്കുന്നവരാണ്. കേരളീയർ കാരുണ്യം കൂടിയവരായതുകൊണ്ട് I can them for their bad verses എന്ന് വിളിക്കുന്നില്ലെന്നേയുള്ളു.

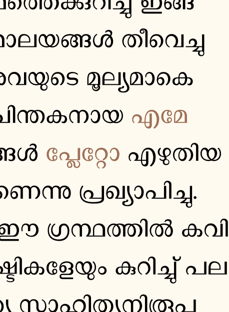


സാമുവൽ ബക്കറ്റ്

കുറെ അക്കാഡമിഷൻസ് (accadamicians) സർവകലാശാലാംഗങ്ങൾ ധിഷണാശാലികളെന്നു ഭാവിച്ചുകൊണ്ട് നവീന സാഹിത്യത്തിന്റെ ഉദ്ഘോഷകരായി വർത്തിക്കുന്നു. അവർ പഠിപ്പിച്ചുവിടുന്ന കുറേയാളുകൾ 'ഹിസ് മാസ്റ്റേഴ്സ് വോയ്സ്' എന്ന കണക്കിന് ക്ലാസുമുറിയിൽ കേട്ട അഭിപ്രായങ്ങൾ ബഹുജനത്തിന്റെ മുൻപിൽ വയ്ക്കുന്നു. ആകെക്കൂടി അവ്യവസ്ഥയും കലാപവുമാണിപ്പോൾ. ഇതു മാറണമെങ്കിൽ യാഥാർത്ഥത്തിലുള്ള ധിഷണാശാലികൾ മുന്നോട്ടു വരണം. അവർ ബുദ്ധി ഒളിച്ചുവച്ച് ശരീരം ഒളിച്ചുവച്ച് സ്വന്തം ഭവനങ്ങളിൽ വസിക്കുകയാണ്. ഇക്കിൾ വന്നാൽ, കോട്ടുവായിടണമെന്നു തോന്നിയാൽ അവ രണ്ടും നിയന്ത്രിക്കാം. പക്ഷേ, ബുദ്ധിശക്തിയെ ഒളിച്ചുവയ്ക്കാൻ പറ്റില്ല. ഇന്നല്ലെങ്കിൽ നാളെ ബുദ്ധിയുള്ളവർ 'രംഗത്ത്' ഇറങ്ങുമെന്നും ഇന്നു കാണുന്നതൊക്കെ കാപട്യമാണെന്ന് ഉദ്ഘോഷിക്കുമെന്നും നമുക്കു പ്രതീക്ഷിക്കാം.

കല—അനുകരണത്തിന്റെ അനുകരണം

പേഴ്സ്യൻ കവിയും ശാസ്ത്രജ്ഞനുമായ ഉമാർഖയ്യാം ‘ഖുറാൻ’ എന്ന വിശുദ്ധ ഗ്രന്ഥത്തെക്കുറിച്ച് ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞു: “നിങ്ങൾ ഗ്രന്ഥാലയങ്ങൾ തീവെച്ചു നശിപ്പിക്കു, എന്തെന്നാൽ അവയുടെ മൂല്യമാകെ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിനുണ്ട്.” തത്വചിന്തകനായ എമേഴ്സൺ ഉമാറിന്റെ ഈ വാക്യങ്ങൾ പ്ലേറ്റോ എഴുതിയ ‘റിപ്പബ്ലിക്കിനും’ ചേരുന്നതാണെന്നു പ്രഖ്യാപിച്ചു. അങ്ങനെ പ്രശംസിക്കപ്പെട്ട ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ കവികളേയും അവരുടെ കലാസൃഷ്ടികളേയും കുറിച്ച് പല പ്രസ്താവങ്ങളുമുണ്ട്. പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യനിരൂപണം അഭ്യസിക്കുന്നവരൊക്കെ മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കേണ്ട തത്വങ്ങളാണ് അവ.


എമേഴ്സൺ

‘റിപ്പബ്ലിക്ക്’ ഉൾപ്പെടെയുള്ള ഇരുപതോളം ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ കർത്താവായ പ്ലേറ്റോ ബി. സി. 427-ലാണ് ജനിച്ചത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അച്ഛൻ അരിസ്റ്റോണും അമ്മ പേരിറ്റ്യോണിയും ഏതൻസിലെ ഉന്നതങ്ങളായ കുടുംബങ്ങളിലെ അംഗങ്ങളായിരുന്നു. പ്ലേറ്റോയുടെ ബാല്യകാലത്തുതന്നെ അരിസ്റ്റോൺ ചരമംപ്രാപിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മരണത്തിനുശേഷം പെരിറ്റ്യോണി വീണ്ടും വിവാഹിതയായി. സ്വന്തം അമ്മാവനായ പിരിലാമ്പസിനെയായാണ് അവർ ഭർത്താവായി സ്വീകരിച്ചത്. ഭരണാധികാരിയായിരുന്ന പെരിക്ലിസ്സിന്റെ സുഹൃത്തും അദ്ദേഹത്തിന്റെ പാർശ്വവർത്തിയുമായിരുന്ന പിരിലാമ്പസിന്റെ ഭവനത്തിൽ ബാല്യകാലം കഴിച്ചു കൂട്ടിയ പ്ലേറ്റോ രാഷ്ട്രത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളിൽ തൽപരനായതിൽ അത്ഭുതപ്പെടാനില്ല.

തന്റെ യൗവനകാലത്തുതന്നെ അദ്ദേഹം സോക്രട്ടീസിനെ പരിചയപ്പെട്ടു. ഈ പരിചയം പ്ലേറ്റോയുടെ ജീവിതത്തിനാകെ പരിവർത്തനം വരുത്തി. ബി. സി. 399-ൽ സോക്രട്ടീസ് ഭരണാധികാരികളാൽ വധിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ പ്ലേറ്റോ ഞെട്ടിപ്പോയി. പിന്നീടുള്ള ജീവിതകാലം മുഴുവനും തത്വചിന്തകളിൽ മുഴുകിക്കഴിയുവാൻ അദ്ദേഹത്തെ പ്രേരിപ്പിച്ചതും ഈ ഭയങ്കരസംഭവമായിരിക്കണം. സോക്രട്ടീസിന്റെ ശിഷ്യനും സുഹൃത്തുമായിരുന്ന പ്ലേറ്റോ കുറെക്കാലം ഒളിവിൽക്കഴിയാൻ നിർബ്ബന്ധിതനായി. പിന്നീട് സിസിലി, തെക്കേ ഇറ്റലി, ഈജിപ്ത് എന്നീ രാജ്യങ്ങളിൽ സഞ്ചാരത്തിനു പോകുകയാണ് അദ്ദേഹം. ആ യാത്രകളെല്ലാം കഴിഞ്ഞ് അദ്ദേഹം ബി. സി. 387-ൽ ഏതൻസിൽ തിരിച്ചെത്തി. ആ നഗരത്തിന്റെ വടക്കു കിഴക്കു ഭാഗത്തായി ഒരു വിദ്യാലയം സ്ഥാപിച്ചു. ഇതിഹാസപ്രസിദ്ധനായ അക്കാഡമസ് എന്ന വിക്രാന്തനോടു ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു സ്ഥലത്താണ് പ്ലേറ്റോ ആ വിദ്യാലയം സ്ഥാപിച്ചത്. അതുകൊണ്ട് അതു അക്കാഡമി എന്നപേരിൽ പ്രസിദ്ധമായി. പിന്നീടുണ്ടായ സർവ്വകലാശാലകൾക്കെല്ലാം മാതൃകാസ്ഥാനംവഹിച്ച ഈ വിദ്യാലയത്തിൽ ദീർഘകാലം പ്രവർത്തിച്ച് ലോകത്തിനു വിജ്ഞാനം വിതരണം ചെയ്ത പ്ലേറ്റോ ഏവർക്കും ആരാധ്യനായി ഭവിച്ചു. എൺപതുകൊല്ലത്തിലധികം ധന്യമായ ജീവിതം നയിച്ചതിനുശേഷം അദ്ദേഹം ബി. സി. 348-ൽ ഇഹലോകവാസം വെടിഞ്ഞു. ഇന്ന്—ഏതാണ്ട് രണ്ടായിരത്തി അഞ്ഞൂറു സംവത്സരങ്ങൾക്കുശേഷം—നാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളിലേയ്ക്കു തിരിഞ്ഞുനോക്കുകയാണ്. മാനുഷികപ്രതിഭയുടെ പരമോത്കൃഷ്ടരൂപമായി പ്ലേറ്റോയെ പരിഗണിക്കുന്നു. ഇത്രയും കാലം കഴിഞ്ഞിട്ടും ലോകം അദ്ദേഹത്തെ മറന്നില്ല എന്നുതന്നെ അതിനു കാരണം.

പ്ലേറ്റോയുടെ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പൂർണ്ണമായ ആവിഷ്കാരം ‘റിപ്പബ്ലിക്കി’ന്റെ പത്താമത്തെ അധ്യായത്തിൽ കാണാം. സോക്രട്ടീസും പ്ലേറ്റോയുടെ ജ്യേഷ്ഠനായ ഗ്ലൗക്കണും സംഭാഷണം നിർവഹിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ആ അധ്യായം രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്, സംഗതങ്ങളായ ഭാഗങ്ങൾ ഞാൻ തർജ്ജമ ചെയ്തു ചേർക്കട്ടെ.

“സത്യം പറയുകയാണ്, ട്രാജഡി എഴുതുന്നവരോടും അവരെ അനുകരിക്കുന്ന മറ്റുള്ള വർഗ്ഗത്തോടും എന്റെ വാക്കുകൾ ആവർത്തിച്ചുപറയാൻ ഞാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നില്ല. പക്ഷേ, നിങ്ങളോടു പറയാൻ എനിക്കു മടിയില്ല. കാവ്യപരങ്ങളായ അനുകരണങ്ങളെല്ലാം ശ്രോതാക്കളുടെ മനസ്സിനെ ദുഷിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. അവയുടെ യഥാർത്ഥസ്വഭാവം അറിയുക എന്നതുതന്നെയാണ് മറുമരുന്ന്... അനുകരണമെന്നാൽ എന്താണ്? നിങ്ങൾക്കു പറയാമോ? എനിക്കു വാസ്തവത്തിൽ അറിഞ്ഞുകൂടാ.”

“അപ്പോൾ ഞാനറിയേണ്ട വസ്തുതയാണത്...”

“ശരി, എന്നാൽ പതിവുപോലെ നമുക്ക് നമ്മുടെ അന്വേഷണം തുടങ്ങാമോ? കുറെ വ്യക്തികൾക്ക് സാമാന്യമായ ഒരു പേരുണ്ടായിരിക്കുമ്പോൾ അവർക്ക് അതിന് അനുരൂപമായ ആശയമോ രൂപമോ ഉണ്ടായിരിക്കുമെന്നു നാം സങ്കല്പിക്കുന്നു—മനസ്സിലാകുന്നുണ്ടോ?”

“മനസ്സിലാകുന്നു.”

ഒരു സാധാരണ ഉദാഹരണമെടുക്കാം. ലോകത്തിൽ കട്ടിലുകളും മേശകളും ഉണ്ട്. ധാരാളമില്ലേ?”

“ഉണ്ട്.”

“പക്ഷേ, അവയെസ്സംബന്ധിച്ച് രണ്ടു ആശയങ്ങൾ അല്ലെങ്കിൽ രണ്ടു രൂപങ്ങൾ മാത്രമേയുള്ളു—ഒന്ന് കട്ടിലിനെക്കുറിച്ചുള്ള ആശയം. മറ്റതു മേശയെക്കുറിച്ചുള്ള ആശയം.”

“സത്യം”

“കട്ടിലുണ്ടാക്കുന്നവൻ ആശയത്തിന് അനുരൂപമായി കട്ടിലും മേശയുണ്ടാക്കുന്നവൻ ആശയത്തിന് അനുരൂപമായി മേശയും നിർമ്മിക്കുന്നു... പക്ഷേ, ഒരുനിർമ്മാതാവും ആശയങ്ങൾ സ്വയം നിർമ്മിക്കുന്നില്ല. അതിന് അയാൾക്ക് എങ്ങനെ കഴിയും?”

“അസാദ്ധ്യം”

“ഇനി വേറൊരു കലാകാരനുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തെക്കുറിച്ച് നിങ്ങൾ എന്തു പറയും? അതറിയാൻ എനിക്ക് ആഗ്രഹമുണ്ട്.”

“ആരാണ് അദ്ദേഹം?”

“എല്ലാ തൊഴിൽക്കാരുടെയും സൃഷ്ടികളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നവൻ.”

“എന്തൊരു അസാധാരണനായ മനുഷ്യൻ!”

“അല്പം ക്ഷമിക്കൂ. അങ്ങനെ നിങ്ങൾ പറയുന്നതിന് മതിയായ കാരണമുണ്ട്. കാരണം, അദ്ദേഹത്തിന് എല്ലാത്തരത്തിലുള്ള ഭാജനങ്ങളെയും സസ്യങ്ങളെയും മൃഗങ്ങളെയും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയും. എന്നല്ല, തന്നെത്തന്നെയും ഭൂമിയേയും സ്വർഗ്ഗത്തേയും സ്വർഗ്ഗത്തിലും ഭൂമിക്കു താഴെയുമുള്ള എല്ലാത്തിനെയും സൃഷ്ടിക്കാൻ സാധിക്കും. അദ്ദേഹം ഈശ്വരന്മാരെയും സൃഷ്ടിക്കുന്നു.”

“അദ്ദേഹം മാന്ത്രികനായിരിക്കണം. ഒരു സംശയവുമില്ല.”

“ഹോ, നിങ്ങൾ വിശ്വസിക്കുന്നില്ല അല്ലേ? അങ്ങനെയൊരു നിർമ്മാതാവോ സൃഷ്ടികർത്താവോ ഇല്ലെന്നാണോ നിങ്ങൾ വിചാരിക്കുന്നത്? ഒരർത്ഥത്തിൽ ഈ വസ്തുക്കളുടെയെല്ലാം നിർമ്മാതാവായി ഒരുത്തനുണ്ടാകാമെന്നും മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ അങ്ങനെ ഒരുവനില്ലെന്നുമാണോ നിങ്ങൾ കരുതുന്നത്? ഇവയൊക്കെ നിങ്ങൾക്കുതന്നേ സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു മാർഗ്ഗമുണ്ടെന്നു നിങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുന്നുണ്ടോ?”

“ഏതു മാർഗ്ഗം?”

“എളുപ്പമുള്ള മാർഗ്ഗം. വളരെ വേഗത്തിൽ, വളരെ എളുപ്പത്തിൽ ഇതനുഷ്ഠിക്കാവുന്ന അനേകം മാർഗ്ഗങ്ങളുണ്ട്. ഏറ്റവും വേഗത്തിലുള്ള മാർഗ്ഗം കണ്ണാടിയെടുത്ത് എല്ലാ വശത്തേയ്ക്കും തിരിക്കുക എന്നതാണ്. അപ്പോൾ നിങ്ങൾ സൂര്യനെയും നക്ഷത്രങ്ങളെയും ഭൂമിയെയും നിങ്ങളെത്തന്നെയും എല്ലാ മൃഗങ്ങളെയും സസ്യങ്ങളെയും നാമിപ്പോൾ പറഞ്ഞ മറ്റെല്ലാ വസ്തുക്കളെയും സൃഷ്ടിക്കും.”

“അതെ. പക്ഷേ, അവ പ്രതിഫലനങ്ങൾ മാത്രമായിരിക്കും. യഥാർത്ഥ വസ്തുക്കളായിരിക്കുകയില്ല.” എന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു.

ഞാൻ മറുപടി നൽകി: “വളരെ നല്ലത്. നിങ്ങൾ ഇപ്പോൾ വിഷയത്തിലേയ്ക്കു വരികയാണ്. ചിത്രമെഴുതുന്നവനും ഇതുപോലെ പ്രതിഫലനങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മറ്റൊരു നിർമ്മാതാവാണെന്ന് ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നു. അല്ലേ?”

“നിശ്ചയമായും.”

“എന്നാൽ അയാൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് അസത്യമാണെന്നു നിങ്ങൾ പറയുമെന്നാണ് എന്റെ വിചാരം. എങ്കിലും ചിത്രമെഴുതുന്നവനും ഒരു കട്ടിലുണ്ടാക്കുന്നു, ഒരർത്ഥത്തിൽ.

അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു:

“അതേ. പക്ഷേ, യഥാർത്ഥമായ കട്ടിലല്ല.”

“അപ്പോൾ ആശാരിയെക്കുറിച്ച് എന്തു പറയുന്നു? അയാൾ നിർമ്മിക്കുന്നത് കട്ടിലിന്റെ സാരാംശമായ ആശയത്തെയല്ല. ഒരു കട്ടിലിനെ മാത്രമാണെന്ന് നിങ്ങൾ നേരത്തെ സമ്മതിച്ചില്ലേ.”

“ഞാൻ സമ്മതിച്ചു.”

“അങ്ങനെയാണെങ്കിൽ അയാൾ നിർമ്മിക്കുന്നതു പരമസത്യത്തെയല്ല; സത്യത്തോടു സാദൃശ്യമുള്ള ഏതോ ഒന്നിനെയാണ്. ആശാരിയുടെ സൃഷ്ടികൾ അല്ലെങ്കിൽ വേറെ ഏതെങ്കിലും കരകൗശലക്കാരന്റെ സൃഷ്ടികൾ പരമസത്യങ്ങളാണെന്നു പറയുന്നവൻ സത്യം പറയുകയല്ലെന്നു വ്യക്തമല്ലേ?”

“നമ്മുടെ ഈ വാദഗതികളുമായി പരിചയമുള്ള ആർക്കും അങ്ങനെ വിചാരിക്കാൻ പറ്റുകയില്ല.”

“അപ്പോൾ ആശാരിയുണ്ടാക്കുന്ന കട്ടിലിന് സത്യത്തിന്റെ സുവ്യക്തതയില്ലെങ്കിൽ നാം അത്ഭുതപ്പെടുകയില്ല അല്ലേ?”

“ഇല്ല.”

“ഈ ഉദാഹരണത്തെ ആശ്രയിച്ച് നമുക്ക് ഇപ്പോൾ അനുകരണത്തിന് നിർവചനം നൽകാം.”

“ആകട്ടെ.”

“മൂന്നു തരത്തിലുള്ള കട്ടിലുകൾ ഉണ്ടെന്നു നാം മനസ്സിലാക്കി. ഒന്ന് പ്രകൃതിയിലുള്ളത്. അത് ഈശ്വരൻ സൃഷ്ടിച്ചതാണ്. മറ്റൊരാൾക്കും അതിന്റെ നിർമ്മാതാവാകാൻ സാദ്ധ്യമല്ലല്ലോ.”

“സാദ്ധ്യമല്ല.”

“ആശാരിയുടെ സൃഷ്ടിയായ മറ്റൊരു കട്ടിൽ.”

“അതേ.”

“ചിത്രമെഴുത്തുകാരന്റെ സൃഷ്ടിയായ മൂന്നാമത്തെ കട്ടിൽ.”

“അതേ”

“അപ്പോൾ കട്ടിലുകൾ മൂന്നു വിധത്തിൽ. മൂന്നു കലാകാരന്മാരും അവയുടെ മേൽനോട്ടക്കാരായി. ഈശ്വരൻ, ആശാരി, ചിത്രകാരൻ.”

“അതേ, മൂന്നു പേരുണ്ട്.”

“ഈശ്വരൻ തനിക്കു തോന്നിയതുകൊണ്ടോ, ആവശ്യത്തിന്റെപേരിലോ ഒരു കട്ടിൽ മാത്രം ഉണ്ടാക്കി. ഒന്നുമാത്രം. അങ്ങനെയുള്ള രണ്ടോ അതിലധികമോ ആദർശാത്മകങ്ങളായ കട്ടിലുകൾ ഈശ്വരൻ നിർമ്മിച്ചിട്ടില്ല; നിർമ്മിക്കുകയുമില്ല.”

“അത് എന്തുകൊണ്ട്?”

“കാരണമുണ്ട്. അദ്ദേഹം രണ്ടു കട്ടിലുകൾ മാത്രം നിർമ്മിച്ചുവെന്ന് കരുതൂ. അവയ്ക്ക് ഒരേ ഒരു സാമാന്യ സ്വഭാവത്തിന്റെയോ രൂപത്തിന്റെയോ ഭാഗഗ്രഹണം മാത്രമേയുള്ളു. ഈ സാമാന്യസ്വഭാവം പരമസത്യമായിരിക്കുകയും ചെയ്യും.”

“അത് സത്യമാണ്.”

“ഈശ്വരൻ ഇതറിഞ്ഞു. അദ്ദേഹം യഥാർത്ഥമായ കട്ടിലിന്റെ യഥാർത്ഥ സൃഷ്ടികർത്താവായിത്തീരാൻ ആഗ്രഹിച്ചു. പ്രത്യേകം കട്ടിലിന്റെ പ്രത്യേക നിർമ്മാതാവാകാൻ അല്ല. അതിനാൽ അദ്ദേഹം പരമസത്യത്തെ നിസ്തുലമാക്കി.”

“ഞാൻ അങ്ങനെത്തന്നെ വിശ്വസിക്കുന്നു.”

“എന്നാൽ നമുക്ക് അദ്ദേഹത്തെ നൈസർഗ്ഗികനായ സൃഷ്ടികർത്താവായോ കട്ടിലിന്റെ നിർമ്മാതാവായോ കരുതാൻ പാടില്ലേ?”

അദ്ദേഹം മറുപടി നല്കി:

“അതേ. കാരണം, അദ്ദേഹത്തിന്റെ എല്ലാ സൃഷ്ടികളും പരമസത്യങ്ങളാണ്.”

“അപ്പോൾ ആശാരിയോ? അയാളും കട്ടിലുണ്ടാക്കുന്നില്ലേ?”

“ഉണ്ട്.”

“ചിത്രകാരനെക്കുറിച്ചു നിങ്ങൾ എന്തു പറയും? അയാൾ സൃഷ്ടികർത്താവും നിർമ്മാതാവുമാണോ?”

“ഒരിക്കലുമല്ല.”

“അയാൾ സൃഷ്ടികർത്താവല്ലെങ്കിൽ കട്ടിലിനെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അയാൾ ആരാണ്?”

“മറ്റുള്ളവർ നിർമ്മിക്കുന്നതിനെ അനുകരിക്കുന്നവനായി അയാളെ കരുതുന്നതിൽ തെറ്റില്ല.”

ഞാൻ പറഞ്ഞു:

“കൊള്ളാം. അപ്പോൾ ചിത്രകാരന്റെ ചിത്രീകരണം സത്യത്തിൽനിന്ന് മൂന്നു പ്രാവശ്യം മാറി നില്ക്കുന്നു.”

“അതേ.”

“അങ്ങനെ ട്രാജിക് കവി അനുകർത്താവാണെന്ന് സിദ്ധിക്കുന്നു. അതിനാൽ മറ്റെല്ലാ അനുകരണക്കാരെയുംപോലെ അയാൾ രാജാവിൽനിന്നും സത്യത്തിൽനിന്നും മൂന്നു പ്രാവശ്യം മാറിനില്ക്കുന്നു.”[1]

---

1. “സത്യത്തിന്റെ സിംഹാസനത്തിൽനിന്ന് അനുക്രമമായി അയാൾ മൂന്നു പ്രാവശ്യം അകന്നുനില്ക്കുന്നു.” എന്ന് മറ്റൊരു പരിഭാഷകൻ.

പരമസത്യത്തിൽ—സർവാതിശയിയായ സത്യത്തിൽ—(transcendental reality) വിശ്വാസമർപ്പിക്കുന്ന ദാർശനികനാണ് പ്ലേറ്റോ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാസിദ്ധാന്തം ആ വിശ്വാസത്തിന് അനുരൂപമായിരിക്കുന്നു. നമ്മുടെ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ കൊണ്ടറിയുന്ന പ്രപഞ്ചത്തെയാണല്ലോ കലാകാരന്മാർ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ആ പ്രപഞ്ചമാകട്ടെ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതും മായാബദ്ധവുമാണ്. എന്നാൽ യഥാർത്ഥമായതു മാറാത്തതും മായാവിമുക്തവും ഏകവുമാകുന്നു. പശുക്കൾ എന്ന തോന്നലുകൾ ധാരാളമുണ്ട്. പക്ഷേ, ‘പശുത്വം’ എന്ന ആശയം ഒന്നേയുള്ളു. വെളുത്ത വസ്തുക്കൾ എന്നു നാം പറയുന്ന തോന്നലുകൾ പ്രപഞ്ചത്തിൽ ധാരാളം. അവയുടെ പിന്നിലുള്ള “വെളുപ്പ്” എന്ന ആശയം ഒന്നു മാത്രം. കലാകാരന് ഈ തോന്നലുകളെ മാത്രമേ ആവിഷ്കരിക്കാൻ കഴിയൂ എന്നാണ് പ്ലേറ്റോ അഭിപ്രായപ്പെട്ടത്. ഈ ലോകത്ത് കട്ടിലുകൾ വളരെയുണ്ട്. പക്ഷേ, കട്ടിലെന്ന ആശയം ഒന്നേയുള്ളു. കണ്ണാടിയിൽ പ്രതിഫലിച്ചു കാണുന്ന കട്ടിലിന്റെ രൂപം അയഥാർത്ഥമായതുപോലെ ആശാരിമാർ ഉണ്ടാക്കിയ കട്ടിലുകൾ അയഥാർത്ഥങ്ങളാണ്. കാരണം, അവ കട്ടിലെന്ന ഏകമായ ആശയത്തിന്റെ—ഈശ്വരൻ സൃഷ്ടിച്ച ആ ഒരേ ഒരു കട്ടിലിന്റെ—പകർപ്പുകൾ മാത്രമാണെന്നുള്ളതാണ്. ആശാരി ഒരു കട്ടിലുണ്ടാക്കുമ്പോൾ യാഥാർത്ഥ്യം സൃഷ്ടിക്കുകയല്ല. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അനുകരിക്കുന്നതേയുള്ളു. ചിത്രകാരൻ ചായംകൊണ്ടു കട്ടിലിനെ ആലേഖനം ചെയ്യുമ്പോൾ ആശാരിയുടെ അനുകരണവസ്തുവിനെ ഒന്നുകൂടെ അനുകരിക്കുകയാണ്. ഇങ്ങനെ അയാളെ ചിത്രം അനുകരണത്തിന്റെ അനുകരണമാവുകയും അങ്ങനെ “സത്യത്തിൽനിന്നും മൂന്നു പ്രാവശ്യം മാറിനില്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.” കവിയും പകർപ്പിന്റെ പകർപ്പാണ് നമുക്ക് നൽകുന്നത്. പകർപ്പ് അസത്യാത്മകമായതിനാൽ കവി സത്യദർശകനുമല്ല. സത്യവാദിയുമല്ല. അതിനാൽ കവികളെ തന്റെ ആദർശാത്മകമായ റിപ്പബ്ലിക്കിൽനിന്ന് പ്ലേറ്റോ നിഷ്കാസനം ചെയ്യുന്നു.

ദർപ്പണത്തിലെ പ്രതിഫലനങ്ങൾ എന്നപോലെ കലാസൃഷ്ടികളെ അയഥാർത്ഥങ്ങളായി കാണുവാൻ പ്ലേറ്റോയെ പ്രേരിപ്പിച്ചത് എന്താകാം? സർവാതിശായിയായ സത്യത്തിലുള്ള വിശ്വാസവും ദാർശനികനുമത്രേ പരമസത്യം സാക്ഷാത്കരിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളു എന്ന സങ്കല്പവും തന്നെ. ‘ഗുഹയ്ക്കകത്തിരിക്കുന്ന തടവുകാർ’ എന്ന പ്ലേറ്റോയുടെ ദൃഷ്ടാന്തം ഇതിന് തെളിവു നൽകുന്നു. ഒരു ഗുഹയ്ക്കകത്ത് കുറെ തടവുകാർ ഇരിക്കുന്നതായി സങ്കല്പിക്കാൻ പ്ലേറ്റോ നമ്മോടു പറയുന്നു. അവർ ബന്ധനസ്ഥരാണ്. പിറകോട്ടോ വശങ്ങളിലേയ്ക്കോ നോക്കാൻ വയ്യാത്തവിധം അവർ ബന്ധനസ്ഥരത്രേ. നേരേ മുന്നിലുള്ള ഭിത്തിമാത്രം അവർക്കു കാണാം. ഈ തടവുകാരുടെ പിന്നിലായി ഒരു വേദി കെട്ടിപ്പൊക്കുന്നുവെന്നിരിക്കട്ടെ. അതിന്റെ പിറകിൽ അഗ്നികത്തിച്ചിട്ട് കുറെപ്പേർ വേദിയിലൂടെ നടക്കുകയാണെന്നുമിരിക്കട്ടെ. അപ്പോൾ, നടക്കുന്നവരുടെ നിഴലുകൾ മുന്നിലുള്ള ഭിത്തിയിൽ വീഴുന്നു. ആ നിഴലുകൾ കാണുന്ന തടവുകാർ വിചാരിക്കുന്നു അതാണ് യഥാർത്ഥ്യമെന്ന്. നിഴലിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യമായ ആളുകളെ തടവുകാർ കാണുന്നതേയില്ല. കലാകാരൻ ഇങ്ങനെ നിഴലുകൾകണ്ട് യാഥാർത്ഥ്യമെന്ന് കരുതുന്നവനാണ്, മനുഷ്യരായ നമ്മളും യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളല്ല; ഈശ്വരൻ സൃഷ്ടിച്ച ആ ഒരേ ഒരു പുരുഷന്റെ—മനുഷ്യൻ എന്ന ആശയത്തിന്റെ—പകർപ്പുകൾ മാത്രമാണ്. ആ തടവുകാരിൽ ഒരാൾ എങ്ങനെയെങ്കിലും ബന്ധനവിമുക്തനായിയെന്നിരിക്കട്ടെ, അയാൾ ഉടനെ നിഴലിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യം മനസ്സിലാക്കുന്നു. അങ്ങനെ ബന്ധനത്തിൽ നിന്നു രക്ഷ പ്രാപിക്കുന്നവനാണ് ദാർശനികൻ.

ഒരു ആദർശാത്മക തത്വചിന്തകനു ചേർന്ന ചിന്തകൾ തന്നെയാണ് ഇവയെല്ലാം. പക്ഷേ, കലയുടെ മാന്ത്രിക പ്രഭാവത്തെ വിശദീകരിക്കാൻ പര്യാപ്തങ്ങളാണോ ഈ ചിന്തകൾ? ആലോചിക്കേണ്ട വസ്തുതയാണത്. കല പകർപ്പിന്റെ പകർപ്പാണെന്നുതന്നെയിരിക്കട്ടെ. എങ്കിലും ആ പകർപ്പിൽ സവിശേഷമായി പലതുമില്ലേ? അതിനെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കാനും സ്വന്തം മതങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കാനും പ്ലേറ്റോ സന്നദ്ധനായില്ല.

ഉദാത്ത രചന

പ്രാചീന സാഹിത്യനിരൂപണത്തെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോഴെല്ലാം സ്മരിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു നാമധേയമുണ്ട്; ലോഞ്ചിനസ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ‘ഉദാത്തരചന’[2] യെക്കുറിച്ചുള്ള ഗ്രന്ഥം പ്രസിദ്ധമായിട്ടുണ്ട്. “ഓജസ്സും യഥാർത്ഥമായ വികാരവും അപഗ്രഥനപാടവവും ഒത്തുചേർന്നതാണ്” ലോഞ്ചിനസ്സിന്റെ കൃതിയെന്ന പാശ്ചാത്യനിരൂപകർ പ്രസ്താവിക്കുന്നു. “നിരൂപണത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ അതിന് നിസ്തുലമായ സ്ഥാനമുണ്ടെന്നും” അവർക്ക് അഭിപ്രായമുണ്ട്. ധ്വന്യാലോകം വായിച്ചിട്ടുള്ള ഭാരതീയന് ഈ പ്രസ്താവങ്ങളൊക്കെ അത്യുക്തികളായേ തോന്നൂ. എങ്കിലും അതിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ നാം നിഷേധിക്കുന്നില്ല. ഈ കൃതിയുടെ കർത്താവായ ലോഞ്ചിനസ്സിനെക്കുറിച്ചും അദ്ദേഹം അതെഴുതിയ കാലത്തെക്കുറിച്ചും വളരെയൊന്നും ആർക്കും അറിഞ്ഞുകൂടാ. പൂർണ്ണമായ രീതിയിൽ നമുക്കതു ലഭിച്ചിട്ടുമില്ല. ഏതാണ്ട് മൂന്നിലൊരുഭാഗം നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയിരിക്കുന്നു. ‘ഉദാത്തരചന’യുടെ ഏറ്റവും പഴക്കംകൂടിയ കൈയെഴുത്തുപ്രതി പത്താംശതകത്തിലുള്ളതാണ്. ഡയോണിസിസ് ലോഞ്ചിനസാണ് അതിന്റെ കർത്താവെന്ന് ആ കൈയെഴുത്തുപ്രതിയിൽ കാണാം. തത്വചിന്തകനായ പ്ലോട്ടിനസിന്റെ ശിഷ്യനായ പൊർഫിറിയുടെ സുഹൃത്തും മഹാപണ്ഡിതനുമായിരുന്ന ലോഞ്ചിനസ്. അദ്ദേഹം ഏഷ്യാമൈനറിലുള്ള പൽമീറയിലെ രാജ്ഞിയായിരുന്ന സെനോബിയയുടെ ഉപദേഷ്ടാവായിരുന്നു. ആ റാണിയോടൊരുമിച്ച റോമിന് എതിരായി ഉപജാപങ്ങളിൽ ഏർപ്പെട്ടതുകൊണ്ട് അറീലിയൻ എന്ന ചക്രവർത്തി ഏ. ഡി. 273-ൽ അദ്ദേഹത്തെ നിഗ്രഹിച്ചുകളഞ്ഞു. പക്ഷേ, അങ്ങനെ നിഗ്രഹിക്കപ്പെട്ടയാൾ കാഷ്യസ് ലോഞ്ചിനസാണ്, ഡയോണിസസ് ലോഞ്ചിനസ് അല്ല. ഇവർ വിഭിന്നരാണോ? അതോ രണ്ടു പേരുകളും ഒരാളുടേതുതന്നെയോ? നിശ്ചയമില്ല. ഗ്രീസിലുള്ളവർ സ്വന്തം നാമധേയങ്ങൾക്കുപുറമേ റോമിൽ പ്രചാരത്തിലിരുന്ന പേരുകളും സ്വീകരിച്ചിരുന്നതുകൊണ്ട് ഡയോണിസസും കാഷ്യസും ഒരാളാകുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. ഇരിക്കട്ടെ. നമുക്കു ലോഞ്ചിനസ്സിന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിലേയ്ക്കു ചെല്ലാം.

2. “On the sublime”.

സിസിലിയസ് ഉദാത്തതയെക്കുറിച്ച് എഴുതിയ ഒരു ചെറിയ പ്രബന്ധത്തിന്റെ ന്യൂനതകളെ പരിഹരിക്കാൻവേണ്ടിയാണ് താൻ ഈ ഗ്രന്ഥമെഴുതുന്നതെന്ന് സ്നേഹിതനായ ടെറൻഷിയാനസ്സിനെ അഭിസംബോധനചെയ്തുകൊണ്ട് ലോഞ്ചിനസ് പ്രസ്താവിക്കുന്നു. ആ സുഹൃത്തിനോടു പറയുന്ന മട്ടിലാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ആവിഷ്കരണത്തിന്റെ പ്രകൃഷ്ടത്വം, വിശിഷ്ടത എന്നിവയിലാണ് ഉദാത്തതയിരിക്കുന്നത്. മഹാകവികളും ചരിത്രകാരന്മാരും ഈ ഗുണത്താൽ അനുഗൃഹീതരായതുകൊണ്ടാണ് ശാശ്വത പ്രശസ്തിയിലേയ്ക്ക് ചെന്നിട്ടുള്ളതെന്നു നാം ഓർമ്മിക്കണം. സമുന്നതഭാഷണത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം ശ്രോതാക്കളെ പ്രേരിപ്പിക്കുക എന്നതല്ല; അവരെ ഹർഷോന്മാദത്തിന് വിധേയരാക്കുക എന്നതാണ്. നമ്മെ എത്രമാത്രം പ്രേരിപ്പിക്കാമെന്നുള്ളത് നമ്മുടെ നിയന്ത്രണത്തിലാണിരിക്കുന്നത്. പക്ഷേ, ഉദാത്തങ്ങളായ ഭാഗങ്ങൾ നമ്മിൽ അസാധാരണമായ സ്വാധീനശക്തി ചെലുത്തുകയും നമ്മെ അവയ്ക്കു വിധേയരാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഉദാത്തതയെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന ഒരു കലയുണ്ടോ എന്നു ചിന്തിക്കാനാണ് ലോഞ്ചിനസ് അടുത്തതായി ആരംഭിക്കുന്നത്. പക്ഷേ, ചിന്തകൾ മുഴുവനും നമുക്കു കിട്ടുന്നില്ല. ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ നല്ലൊരു ഭാഗം നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയിരിക്കുന്നു. ഈ വിടവിനു ശേഷം ഗ്രന്ഥം പുനരാരംഭിക്കുമ്പോൾ ഉദാത്തതയ്ക്കു പ്രതിബന്ധം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചില ദോഷങ്ങളെക്കുറിച്ച് ലോഞ്ചിനസ് പ്രതിപാദിക്കുന്നതായിട്ടാണു നാം കാണുന്നത്. ഒന്നാമത്തെ ദോഷം വൃഥാസ്ഥൂലതയാണ്. രണ്ടാമത്തേത് ബാലിശത്വവും. അസംഗതമായ വികാരത്തിന്റെ പ്രകടനവും ജഡതയും മറ്റുദോഷങ്ങളത്രേ. ദുർബ്ബലത എന്ന ദോഷത്തിൽനിന്നു രക്ഷപ്രാപിക്കാൻവേണ്ടി മഹനീയതയിലേയ്ക്കു കാലുവയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നവരെല്ലാം വൃഥാസ്ഥൂലത എന്ന ദോഷത്തിൽ ചെന്നു വീഴുന്നു. മഹനീയ ലക്ഷ്യത്തിലെത്താതെ പരാജയപ്പെട്ടാലും ആ പരാജയംതന്നെ ശ്രേഷ്ഠമാണല്ലോ എന്നാണ് അവരുടെ മട്ട്. മനുഷ്യശരീരത്തിലെ ദുർമ്മേദസ്സുപോലെതന്നെ നിന്ദ്യമാണ് രചനയിലെ വൃഥാസ്ഥൂലതയും. ഉദാത്തതയെ അതിശയിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴാണ് വൃഥാസ്ഥൂലതയുണ്ടാകുക. തികച്ചും അധമമാണ് ബാലിശത്വം എന്ന ദോഷം. പണ്ഡിതമ്മന്യമായ രീതിയിൽ ചിന്തയെ വിപുലീകരിക്കുകയും അതുതന്നെ ജാഡ്യത്തിലേയ്ക്ക് എഴുത്തുകാരനെ നയിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ബാലിശത്വമെന്ന ദോഷം ജനിക്കുന്നു. കരുതിക്കൂട്ടി ആകർഷകത്വമുളവാക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴാണ് കൃത്രിമത്വമുണ്ടാകുന്നത്. വികാരത്തിന് സ്ഥാനമില്ലാത്തിടത്ത് വികാരം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതും നിയന്ത്രണം വേണ്ടിടത്ത് അതില്ലാതെ അതിവൈകാരികത്വം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതും ദോഷമത്രേ. മദോന്മത്തതയാലെന്നപോലെ എഴുത്തുകാർ തങ്ങളെത്തന്നെ മറന്ന് അതിവൈകാരികത്വത്തിൽ മുങ്ങുന്നു. ഇത് അനുവാചകർക്കു വിരസമായി ഭവിക്കും. എഴുത്തുകാരൻ ഹർഷോന്മാദത്തിൽ മുഴുകിയിരിക്കും; പക്ഷേ, ശ്രോതാക്കൾക്ക് ഒരു ചലനവുമുണ്ടാകുകയില്ല. ആശയങ്ങൾക്കും കല്പനകൾക്കും വന്നുചേരുന്ന നിശ്ചേതനത്വമാണ് ജഡത എന്ന ദോഷം.

“സുദീർഘമായ അനുഭവംകൊണ്ടേ സാഹിത്യത്തിന്റെ മൂല്യം നിർണ്ണയിക്കാൻ കഴിയൂ” എന്നൊരു മുന്നറിയിപ്പു നല്കിയതിനുശേഷം ലോഞ്ചിനസ് ഉദാത്തതയുടെ സ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഔചിത്യരഹിതമായ അലങ്കാരപ്രയോഗംകൊണ്ട് മഹനീയതയുടെ കപടവേഷമണിഞ്ഞ കവിതകളും സാഹിത്യ സൃഷ്ടികളുമുണ്ട്. ആ അലങ്കാരങ്ങളെ മാറ്റിവയ്ക്കൂ. പിന്നെ പുച്ഛിക്കാനല്ലാതെ മറ്റൊന്നും തോന്നുകയില്ല. യഥാർത്ഥത്തിലുള്ള ഉദാത്തത വേറെതന്നെയാണ്. അതു നമ്മുടെ ആത്മാവിന് ഉന്നമനമുണ്ടാക്കുന്നു. നാം കേട്ടതു നമ്മൾതന്നെ എഴുതിയതാണെന്ന മട്ടിൽ നമ്മൾക്ക് അഭിമാനദ്യോതകമായ ഒരുന്നതിയും ആത്മശ്ലാഘാപരമായ ആഹ്ലാദവും സംജാതമാകുന്നു.

നല്ലപോലെ വായിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ബുദ്ധിമാൻ ഒരു ഖണ്ഡിക പലപ്രാവശ്യം വായിച്ചുകേൾക്കുന്നുവെന്നിരിക്കട്ടെ, അത് അയാളുടെ ആത്മാവിനെ സ്പർശിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ, അനുധ്യാനത്തിനു വക നല്കുന്നില്ലെങ്കിൽ, സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണത്തിൽ അതിന്റെ ശക്തി കുറഞ്ഞു കുറഞ്ഞു പോകുന്നെങ്കിൽ, ആ ഖണ്ഡിക ഉദാത്തതയ്ക്കു നിദർശകമാണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. ആവർത്തിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണത്തിനുശേഷവും ശക്തി നശിക്കാത്തതും, അപ്രതിരോധ്യമായ ആകർഷകത്വമുള്ളതും സ്മരണയിൽ തങ്ങി നില്ക്കുന്നതുമായ രചന മാത്രമേ മഹനീയമായിട്ടുള്ളൂ. എല്ലാ കാലത്തും എല്ലാ മനുഷ്യരേയും രസിപ്പിക്കുന്ന കൃതികളിൽ ഉദാത്തതയുണ്ടെന്ന് ഒരു സാമാന്യതത്വമായി പറയാം. തുടർന്ന് ഉദാത്തതയുടെ അഞ്ചുറവിടങ്ങളെക്കുറിച്ച് ലോഞ്ചിനസ് ഉപന്യസിക്കുന്നു.

ഇവയിൽ ആദ്യത്തേതും ഏറ്റവും പ്രധാനവും ആയിട്ടുള്ളത് മഹനീയങ്ങളായ സങ്കല്പങ്ങളെ വാർത്തെടുക്കാനുള്ള മനസ്സിന്റെ കഴിവാണ്. രണ്ടാമത്തേത് സുശക്തവും പ്രചോദനാത്മകവുമായ വികാരം. ഇവ രണ്ടും ഏറിയകൂറും അന്തർജാതങ്ങളാണ്. ശേഷമുള്ളവ കലാപരമായ പരിശീലനത്താലും ലഭിക്കുന്നവയത്രേ. ചിന്തയുടേയും ഭാഷണത്തിന്റെയും അലങ്കാരങ്ങൾ, മഹനീയമായ രചന എന്നിവയാണ് മറ്റു രണ്ടു കാരണങ്ങൾ, ഉദാത്തതയുടെ അഞ്ചാമത്തെ കാരണം, മറ്റു നാലിനേയും സമാശ്ലേഷിക്കുന്നതും അന്തസ്സുറ്റതുമായ പദസംവിധാനമാകുന്നു. ഈ അഞ്ചു കാരണങ്ങളിൽ ഏതെങ്കിലുമൊന്നോ അവയുടെ സങ്കലനമോ ഉദാത്തത ജനിപ്പിക്കാമെന്ന ലോഞ്ചിനസ് ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്.

“മഹനീയമായ മനസ്സിന്റെ പ്രതിധ്വനിയാണ് ഉദാത്തത.” മനസ്സിന്റെ മഹത്വം എന്നത് ഒരനുഗ്രഹമാണ്. എങ്കിലും ശ്രേഷ്ഠങ്ങളായ ആശയങ്ങളെ ഉത്പാദിപ്പിക്കത്തക്ക വിധത്തിൽ നാം മനസ്സിനെ പരിശീലിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുവരണം. സാധാരണമായ ഒരാശയംപോലും ഉത്കൃഷ്ടമായ മനസ്സിന്റെ സന്തതിയാകുമ്പോൾ അഭിനന്ദനം നേടും. ജീവിതം മുഴുവൻ ദുർബ്ബലങ്ങളും അധമങ്ങളുമായ ചിന്തകളും ലക്ഷ്യങ്ങളും വെച്ചു പുലർത്തിയവരിൽനിന്ന് ശാശ്വതപ്രശസ്തിക്കു നിദാനങ്ങളായ ഭാഷണങ്ങൾ ഉണ്ടാവുകയേയില്ല. ഈ വിഷയത്തെക്കുറിച്ചു ലോഞ്ചിനസ്സിനുള്ള എല്ലാ അഭിപ്രായങ്ങളും നമുക്ക് അറിയാൻ നിവൃത്തിയില്ലാതെ വന്നിരിക്കുന്നു. കൈയെഴുത്തുപ്രതിയുടെ ആറു പുറങ്ങൾ ഇവിടെ കാണാതായിരിക്കുകയാണ്.

പത്താമത്തേ അധ്യായത്തിൽ ഉദാത്തരചനയ്ക്ക് ആധാരമായ മനസ്സിന്റെ കഴിവിനെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദിക്കുകയാണു ലോഞ്ചിനസ്. പ്രതിപാദ്യവിഷയത്തിന്റെ സ്വീകരണത്തിൽ കാണിക്കുന്ന വൈദഗ്ദ്ധ്യംകൊണ്ടായിരിക്കും ഒരെഴുത്തുകാരൻ ആകർഷകത്വം ഉളവാക്കുക. വേറൊരാൾ താൻ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ആശയങ്ങളുടെ ആകെക്കൂടിയുള്ള ശക്തികൊണ്ടായിരിക്കും, അതു ജനിപ്പിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലുള്ള സ്നേഹമെന്ന ആവേശത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട വികാരങ്ങളിൽ നിന്ന് ഒരു തിരഞ്ഞെടുക്കൽ നടത്തുന്ന സാഫോ.[3] ആ വികാരത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണങ്ങളും അതിമാത്രങ്ങളുമായ അംശങ്ങളെ ആ കവയിത്രി തിരഞ്ഞെടുത്തു യോജിപ്പിക്കുന്നു. അതിൽ അവർ എന്തെന്നില്ലാത്ത വൈദഗ്ദ്ധ്യം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഹോമർ കൊടുങ്കാറ്റിനെ വർണ്ണിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ ഭയജനകങ്ങളായ അംശങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുത്തു കൂട്ടിയിണക്കുന്നു.

3. Sappho, ഗ്രീക്ക് കവയിത്രി (ബി. സി. 612).

“അധഃസ്ഥിതങ്ങളായ മേഘങ്ങൾക്കു താഴെയുള്ള കൊടുങ്കാറ്റുകളാൽ പ്രവൃദ്ധമായിച്ചമഞ്ഞ ഒരു തരംഗം വേഗത്തിൽ പ്രചണ്ഡമായി പൊട്ടിത്തകരുന്നതുപോലെ അവൻ അവരുടെ മേൽ ചാടിവീണു. ഫേനപിണ്ഡത്തിൽ യാനപാത്രം അപ്രത്യക്ഷമായിരിക്കുന്നു; ഭയങ്കരമായ നിർഘാതം വാതവാസനത്തിൽ ഗർജ്ജിക്കുകയാണ്. നാവികരുടെ ആത്മാക്കൾ പ്രചണ്ഡമായ രീതിയിൽ പ്രകമ്പനംകൊള്ളുന്നു. മരണത്തിന്റെ പിടിയിൽ നിന്നു രക്ഷ പ്രാപിക്കാൻ അവർക്കു കഴിയുകയേയില്ല.” ഹോമറിന്റെ ഈ അവർണ്ണനയെ അറാട്ടസ്[4] അനുകരിച്ചുകൊണ്ട് ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു:

4. Aratus, ബി. സി. മൂന്നാംശതകത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന ഒരു ഗ്രീക്ക് കവി.

“ഒരു നേരിയ പലക നാശത്തെ തടുക്കുന്നു.” ഈ ഭാഗം ക്ഷുദ്രമായിപ്പോയി. പലക നാശത്തെ തടുക്കുന്നുവെന്നു പറയുന്ന അറാട്ടസ് ആപത്തിന് ഒരു പരിധി കല്പിക്കുകയാണ്. നേരെമറിച്ച് ഹോമർ ഒരു നിമിഷംപോലും ആപത്തിന് പരിമിതത്വം വരുത്തുന്നില്ല. ഓരോ തരംഗം ആഞ്ഞടിക്കുമ്പോഴും മരണത്തിന്റെ വക്കിൽ വന്നുനിൽക്കുന്ന നാവികരുടെ ചിത്രം അദ്ദേഹം വീണ്ടും വീണ്ടും ആലേഖനം ചെയ്യുകയാണ്. ഇതാണ് ഉദാത്തതയ്ക്ക് ഒരുദാഹരണം.

അത്യുക്തിയെക്കുറിച്ച് ലോഞ്ചിനസ് പ്രതിപാദിക്കാൻ തുടങ്ങുകയാണ്. പക്ഷേ, അതു പൂർണ്ണമാകുന്നില്ല. കൈയെഴുത്തുപ്രതിയുടെ രണ്ടു പുറങ്ങൾ നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഗ്രന്ഥം പുനരാരംഭിക്കുമ്പോൾ തേജസ്സാർന്ന ഒരു പ്രഭാഷകനെ പാരാവാരസദൃശനായ ഒരു ഗ്രന്ഥകാരനോടു താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നതു നാം കാണുന്നു. പ്രഭാഷകൻ ഡമോസ്തനീസും[5] ഗ്രന്ഥകാരൻ പ്ലേറ്റോയുമാണെന്നു തോന്നുന്നുണ്ട്. തുടർന്നു വരുന്ന ഭാഗത്തിൽ ഡമോസ്തനീസിനെയും സിസറോവിനെയും[6] താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

5. Demosthenes (ബി. സി. 384–ബി. സി. 322), വിശ്വവിഖ്യാതനായ പ്രഭാഷകൻ.
6. Cicero (ബി. സി. 160 ബി. സി. 43), റോമൻ പ്രഭാഷകൻ.

“ഡമോസ്തനീസിന്റെ മഹത്വം സാധാരണയായി കൂടുതൽ ആകസ്മികമായിരിക്കും; സിസറോവിന്റേത് കൂടുതൽ സമ്പന്നവും. നമ്മുടെയാൾ എല്ലായ്പ്പോഴും പ്രചണ്ഡനും വേഗശാലിയും ബലവാനുമാണ്. ആളിക്കത്തുകയും നശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മിന്നലിനോടോ ഇടിയോടോ അദ്ദേഹത്തെ ഉപമിക്കാം. നമുക്കുചുറ്റും വ്യാപിക്കുകയും നമ്മെ മൂടുകയും ചെയ്യുന്ന മഹാഗ്നിയെപ്പോലെയാണ് സിസറോ.”

മാനസികമായ കഴിവ് എന്ന ആദ്യത്തെ കാരണത്തിൽപ്പെടുന്ന ഭാവനയെക്കുറിച്ചാണ് ഇനിയുള്ള പ്രതിപാദനം. ഭാവന രണ്ടു വിധത്തിലാണ്. കാവ്യഭാവന ആദ്യത്തേത്. അതു അനുവാചകനെ ഹർഷോന്മാദത്തിലേയ്ക്കു നയിക്കുന്നു. പ്രഭാഷണാത്മകമായ ഭാവന രണ്ടാമത്തേത്. സുവ്യക്തമായ ആവിഷ്കരണത്തിനാണ് അതു പ്രയോജനപ്പെടുക. സോഫോക്ലിസ്സിന്റെ ഭാവന കാവ്യഭാവനയാണ്; അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമകാലികനായിരുന്ന യൂറിപ്പിഡസിന്റേത് പ്രഭാഷണാത്മകമായ ഭാവനയും.

സുശക്തവും പ്രചോദനാത്കവുമായ വികാരമാണ് ഉദാത്തതയുടെ രണ്ടാമത്തെ കാരണമായി ലോഞ്ചിനസ് പറഞ്ഞത്. അതിനെപ്പറ്റി പിന്നീട് പ്രതിപാദിക്കുമെന്ന് അദ്ദേഹം ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്തു പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആ ഭാഗം കണ്ടുകിട്ടിയില്ല. മൂന്നാമത്തെ ഉറവിടം ഭാഷണത്തിന്റെയും ചിന്തയുടെയും അലങ്കാരങ്ങളാണല്ലോ. അവയെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രതിപാദനവും പൂർണ്ണമല്ല. കാരണം പതിനെട്ടാം അദ്ധ്യായത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ വച്ചു കുറെ ഭാഗം നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നതാണ്. കിട്ടിയിടത്തോളം ഭാഗങ്ങളിലുള്ള അലങ്കാരചർച്ച ലോഞ്ചിനസിന്റെ ബുദ്ധിവൈഭവത്തെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സംശയമില്ല.

ഉദാത്തതയ്ക്ക് ആധാരമായ അഞ്ചാമത്തെ വസ്തുത പദസംവിധാനമാണ്. താൻ മുൻപ് പ്രസാധനം ചെയ്ത രണ്ടു ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ അതിനെക്കുറിച്ചു വേണ്ടിടത്തോളം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നാണു ലോഞ്ചിനസ് പ്രസ്താവിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടു ഹ്രസ്വമായ ഒരു നിരൂപണമേ ഇവിടെ നിന്നു നമുക്കു കിട്ടുന്നുള്ളൂ. ലയമാണ് സർവപ്രധാനമെന്ന് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഭാഷയുടെ സംഗീതാത്മകത്വം സംഗീതത്തിന്റെ ഉത്കൃഷ്ട രൂപമാണെന്നു ലോഞ്ചിനസ് പറയുന്നതിനോട് ആധുനിക നിരൂപകരും യോജിക്കും.

ഓടക്കുഴലിന്റെ സംഗീതം ശ്രോതാക്കളുടെ വികാരങ്ങളെ ഇളക്കിവിടുകയും അവർക്ക് ആത്മവിസ്മൃതി ഉളവാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വിപഞ്ചികയുടെ നാദം അർത്ഥശൂന്യമാണെങ്കിലും മാന്ത്രികപ്രഭാവം കൊണ്ട് ശ്രോതാക്കളെ കീഴടക്കുന്നു. അപ്പോൾ, മനുഷ്യന്റെ കാതിനു മാത്രമല്ല, മനസ്സിനുംകൂടി ആഹ്ലാദമരുളുന്ന യുക്തിപരമായ ഭാഷണത്തിന്റെ സംഗീതം-പദസംവിധാനം-അവനെ ആനന്ദത്തിന്റെ നീർക്കയത്തിലേയ്ക്കു വലിച്ചെറിയുന്നതിൽ അദ്ഭുതപ്പെടാനെന്തിരിക്കുന്നു? അതാണ് ലോഞ്ചിനസ്സിന്റെ ചോദ്യം.

ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ നാൽപ്പത്തിനാലാമദ്ധ്യായം ‘പ്രഭാഷണത്തിന്റെ ‘ജീർണ്ണത’യെക്കുറിച്ചുള്ളതാണ്. അതു പൂർണ്ണമാകുന്നില്ല. ശേഷമുള്ള ഭാഗം നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നമുക്കു കിട്ടിയിരിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ അവസാനവും അവിടെത്തന്നെയാണ്.

ഉജ്ജ്വലമായ വികാരം. അതുളവാക്കുന്ന ഹർഷോന്മാദം, അതിന്റെ മാന്ത്രിക പ്രഭാവം—ഇവയാണ് ലോഞ്ചിനസിന് പ്രധാനമായിട്ടുള്ളത്. ആ ഗുണങ്ങൾ സംദൃശ്യങ്ങളാകുന്ന ‘ഇലിയഡിനെ’ അദ്ദേഹം കൂടെക്കൂടെ വാഴ്ത്തുന്നു. ഹോമറിന്റെ ‘ഒഡിസ്സി’യെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹത്തിനു അത്രത്തോളം ബഹുമാനമില്ല. നാടകീയത ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ‘ഇലിയഡ്’ കവിയുടെ പ്രചോദനം അതിന്റെ മൂർദ്ധന്യാവസ്ഥയിൽ എത്തിയിരുന്നപ്പോഴാണു രചിക്കപ്പെട്ടത്. എന്നാൽ ആഖ്യാന കൗതുകം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതാണ് ‘ഒഡിസ്സി’. അതു വാർദ്ധക്യദശയ്ക്കു ചേർന്നതാണ്. ‘ഒഡിസ്സി’ എഴുതിയ ഹോമർ അസ്തമയ സൂര്യന് സദൃശനാണെന്നാണ് ലോഞ്ചിനസ് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത്. ഉദാത്ത രചനയെപ്പറ്റി മൗലിക മതങ്ങൾ ആവിഷ്കരിച്ച ലോഞ്ചിനസ്സ് പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യ നിരൂപണത്തിൽ പ്രമുഖൻ തന്നെ. ഭാരതീയന് അദ്ദേഹത്തെക്കുറിച്ച് അതിരു കടന്ന ആദരം തോന്നിയില്ലെങ്കിൽ കുറ്റം പറയേണ്ടതില്ല. അയാൾ ഇതിനെക്കാളും ഉത്കൃഷ്ടങ്ങളായ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ കണ്ടവനാണല്ലോ.

കലയിലെ വികാരസംക്രമണം

ഒരാൾ ചിരിക്കുന്നു; അതു കേൾക്കുന്ന മറ്റൊരുവൻ ആഹ്ലാദിക്കുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ, വേറൊരാൾ കരയുന്നു; അതു കേൾക്കുന്നയാൾ ദുഃഖിക്കുന്നു. ഒരുത്തൻ ക്ഷോഭിക്കുകയോ അസ്വസ്ഥനാവുകയോ ചെയ്യുന്നു; അതു കാണുന്ന വേറൊരുത്തന് അതേ മാനസിക നിലയുണ്ടാകുന്നു. ചലനം കൊണ്ടോ ശബ്ദം കൊണ്ടോ ഒരാൾ ധൈര്യവും ഉറപ്പും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു എന്നിരിക്കട്ടെ; ഈ മാനസികാവസ്ഥ മറ്റുള്ളവർക്കും ഉണ്ടാകുന്നു. ഇങ്ങനെ മറ്റൊരാളിന്റെ വികാരാവിഷ്കരണത്തെ സ്വയം സ്വീകരിക്കാനും ആ വികാരത്തെ സ്വയം അനുഭവിക്കാനുമുള്ള ഒരുവന്റെ കഴിവിലാണ് കലാപ്രവർത്തനം അധിഷ്ഠാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ലിയോ ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ അഭിപ്രായമാണിത്. വികാരങ്ങളുടെ കരുതിക്കൂട്ടിയുള്ള സംക്രമണം കലയാണെന്ന് ആദ്യമായി പറഞ്ഞത് ടോൾസ്റ്റോയിയല്ല. എങ്കിലും ടോൾസ്റ്റോയിയുടേതെന്നു കരുതപ്പെടുന്ന ഈ മതത്തിന് എന്തെന്നില്ലാത്ത പ്രാധാന്യം കൈവന്നിരിക്കുന്നു. തന്റെ കലാസിദ്ധാന്തത്തെ ഒരുദാഹരണം കൊണ്ട് അദ്ദേഹം വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്. നമുക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉദാഹരണം എന്താണെന്നു നോക്കാം. ചെന്നായയെ നേരിട്ടുകണ്ട് പേടിച്ച ഒരു കുട്ടി ആ സംഭവം വേറൊരാളിനെ പറഞ്ഞു കേൾപ്പിക്കുന്നു എന്നിരിക്കട്ടെ. താൻ അനുഭവിച്ച വികാരത്തെ ശ്രോതാവിൽ ഉൽപാദിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടി അവൻ തന്നെത്തന്നെ വർണ്ണിക്കുന്നു; ചെന്നായെ കാണുന്നതിനു മുൻപുള്ള തന്റെ അവസ്ഥയെ വിശദീകരിക്കുന്നു; പരിതഃസ്ഥിതികളെയും കാനനത്തേയും സ്വന്തം ലഘുതയേയും ചെന്നായുടെ ആവിർഭാവത്തെയും അതിന്റെ ചലനങ്ങളെയും ഒക്കെ വർണ്ണിക്കുന്നു. താൻ ഒരിക്കൽ അനുഭവിച്ച വികാരങ്ങളുടെ കഥ പറയുന്ന അവസരത്തിലും അനുഭവിക്കുകയും ശ്രോതാക്കളിൽ അതേ വികാരങ്ങൾ സംക്രമിപ്പിക്കുകയും താൻ അനുഭവിച്ചതു് അവരെക്കൊണ്ട് അനുഭവിപ്പിക്കുകയും ചെയ്താൽ ഒരു കലാപ്രവർത്തനം നടക്കും. ബാലന് ചെന്നായെ കണ്ടിട്ടില്ലെന്നു വിചാരിക്കുക. ചെന്നായെ കാണുമെന്നു വിചാരിച്ച് അവൻ പലപ്പോഴും പേടിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നിരിക്കട്ടെ. തനിക്കുണ്ടായ ഭയത്തെ ശ്രോതാക്കളിൽ ഉല്പാദിപ്പിക്കാൻവേണ്ടി അവൻ ചെന്നായുമായുള്ള ഒരേറ്റുമുട്ടലിനെ സങ്കല്പിച്ചെടുക്കുകയും ചെന്നായെ വിചാരിച്ച് പേടിച്ച സന്ദർഭത്തിൽ ഉണ്ടായ വികാരങ്ങളിൽ അവരെ പങ്കുകൊള്ളിക്കാൻവേണ്ടി ആ സാങ്കൽപ്പിക സംഭവത്തെ വർണ്ണിക്കുകയും ചെയ്താൽ അതു കലയാവും. വേദന ജനിപ്പിക്കുന്ന ഭയത്തിനോ ആനന്ദാനുഭൂതി ഉളവാക്കുന്ന ആകർഷകത്വത്തിനോ (അതു യഥാർത്ഥമോ സാങ്കൽപ്പികമോ ആകട്ടെ) വിധേയനായവൻ ആ വികാരങ്ങളെ ക്യാൻവാസിലോ മാർബിളിലോ പകർത്തുകയും ദ്രഷ്ടാക്കൾ ആ വികാരങ്ങളാൽ ആക്രമിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്താൽ അതും കലയാകും.

കലാകാരൻ പകർന്നു കൊടുക്കുന്ന വികാരങ്ങൾ വിഭിന്നങ്ങളാണ്. അവ വളരെ ശക്തങ്ങളാകാം. വളരെ ദുർബ്ബലങ്ങളാകാം, വളരെ പ്രധാനങ്ങളാകാം, തീരെ അപ്രധാനങ്ങളാകാം, ഏറ്റവും നന്നാകാം, ഏറ്റവും ചീത്തയാകാം; സ്വന്തം നാടിനോടുള്ള സ്നേഹം, ആത്മസ്നേഹം, വിധിക്കോ ഈശ്വരനോ കീഴടങ്ങൽ, പ്രേമത്തിന്റെ ഹർഷോന്മാദം, ധൈര്യം ഇവയൊക്കെ വേണ്ടവിധം ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ കലയാകുന്നു. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ കലാനിർവചനം ഇതാണ്:

"ഒരിക്കൽ താൻ അനുഭവിച്ച വികാരത്തെ തന്നിൽത്തന്നെ ഉത്പാദിപ്പിക്കുകയും, അങ്ങനെ ഉത്പാദിപ്പിച്ച വികാരത്തെ മറ്റുള്ളവർക്കുകൂടി അനുഭവിക്കത്തക്കവണ്ണം ചലനങ്ങൾ, രേഖകൾ, വർണ്ണങ്ങൾ, ശബ്ദങ്ങൾ, പദങ്ങൾ കൊണ്ടുള്ള രൂപങ്ങൾ എന്നിവയാൽ അവർക്ക് ഒരുവൻ പകർന്നു കൊടുക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ കലയുടെ പ്രവർത്തനം നടക്കുന്നു."

"ഒരുവൻ അനുഭവിച്ച വികാരങ്ങളെ മറ്റുള്ളവർ കൂടി അനുഭവിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ, അവർ ആ വികാരങ്ങളാൽ ആക്രാന്തരാകത്തക്ക വിധത്തിൽ ചില ബാഹ്യങ്ങളായ അടയാളങ്ങൾ കൊണ്ടു ബോധപൂർവ്വം പകർന്നു കൊടുക്കുന്ന ഒരു മാനുഷിക പ്രവർത്തനമാണ് കലയെന്നത്."

സൗന്ദര്യത്തേയോ ഈശ്വരനേയോ സംബന്ധിച്ച എന്തെങ്കിലും അത്ഭുതാവഹമായ ആശയമല്ല കല. മിച്ചംവരുന്ന മനുഷ്യശക്തിയുടെ പ്രവാഹവുമല്ല അത്. വ്യക്തികളുടെയും മനുഷ്യരാശിയുടെയും ക്ഷേമത്തിനും പുരോഗതിക്കും വേണ്ടി അവരെ ഒരേ വികാരം കൊണ്ടു കൂട്ടിയിണക്കാനുള്ള ഒരു ഉപാധിയായിട്ടാണ് അതിനെ കാണേണ്ടത്. ആഹ്ലാദമരുളുന്ന വസ്തുക്കളുടെ നിർമ്മാണത്തിലാണ് കലയുടെ കർത്തവ്യമിരിക്കുന്നതെന്ന സങ്കൽപ്പം തെറ്റാണ്. കലാകാരൻ സ്വന്തം വികാരങ്ങളെ വെറുതെ വർണ്ണിക്കുകയല്ല; അവയെ വെറുതെ പ്രകാശിപ്പിക്കുകയുമല്ല. ആ വികാരങ്ങളിൽ മറ്റുള്ളവരെക്കൂടി പങ്കുകൊള്ളിക്കുകയാണ്. അപ്പോൾ മാത്രമേ യഥാർത്ഥമായ കലാപ്രവർത്തനം നടക്കുകയുള്ളൂ.

കലയെ കലയുടെ മാനദണ്ഡങ്ങൾ കൊണ്ട് അളക്കുന്നതു ശരിയല്ലെന്നു ടോൾസ്റ്റോയി വിശ്വസിക്കുന്നു. മനുഷ്യനെ നന്നാക്കാനും ചീത്തയാക്കാനും കലയ്ക്കു കഴിയുമെന്നതിനാൽ കലയുടെ സാമൂഹികവും സദാചാരപരവുമായ അംശങ്ങളെക്കൂടി പരിഗണിക്കണമെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതം. ഈ അഭിപ്രായങ്ങളെല്ലാം തന്റെ "കല എന്താണ്?" (What is Art?) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലാണ് അദ്ദേഹം ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്. വിശ്വോത്തരമായ "യുദ്ധവും സമാധാനവും" (War & Peace) എന്ന നോവലെഴുതി മുപ്പതുകൊല്ലം കഴിഞ്ഞിട്ടാണ് ടോൾസ്റ്റോയി ഈ ഗ്രന്ഥം രചിച്ചത്. കലാപരമായും തത്വചിന്താത്മകമായും അദ്ദേഹത്തിനു വന്ന പരിവർത്തനം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ദർശിക്കാം.

ഈ മുപ്പതുകൊല്ലം കൊണ്ടു തികഞ്ഞ സന്മാർഗ്ഗവാദിയായി മാറിയ ടോൾസ്റ്റോയി കലയായി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ട പലതിനേയും കലാഭാസമായി കരുതുകയുണ്ടായി. അസത്യതയിൽ (insincerity) നിന്നാണ് കലാഭാസങ്ങൾ ജനനംകൊള്ളുന്നത്. യഥാർത്ഥമായ അനുഭവമോ വികാരമോ ഇല്ലാതെ കലാകാരനാകാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നവൻ കലാനിർമ്മാണത്തിന് ഉദ്യുക്തനാവുകയും അംഗീകാരം നേടിയ കലാകാരന്മാരെ അനുകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ കലാഭാസം ഉണ്ടാകുന്നു. ആന്തര പ്രചോദനമില്ലാതെ ബാഹ്യപ്രേരണകൾക്കു വിധേയനായി കലാകാരൻ കലാപ്രവർത്തനത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടാൽ യഥാർത്ഥമായ കല രൂപംകൊള്ളുകയില്ല.

അസത്യതയെ ഒഴിവാക്കി സത്യാത്മകതയിൽ (sincerity) വിലയം പ്രാപിച്ചാലും കലാകാരന്റെ സൃഷ്ടി കലാത്മകത്വം ആവഹിക്കണമെന്നില്ല. അതിനു മതിയായ രൂപം ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഈ രൂപം വികാരത്തിന്റെ സാംക്രമികത്വത്തിൽ നിന്നാണ് (infectiousness) ജനനമെടുക്കുക. കലാകാരൻ അനുഭവിച്ചതെന്തോ അത് അനുവാചകൻ അനുഭവിക്കണം. കലാകാരൻ അനുകർത്താവാകാതെ വ്യക്തിത്വമുള്ളവനാകുമ്പോൾ, ദുർഗ്രഹതയെ നിരാകരിച്ച് സ്പഷ്ടതയെ സ്വാഗതം ചെയ്യുമ്പോൾ, രൂപത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണതയെ നിന്ദിച്ച് ലാളിത്യത്തെ ആദരിക്കുമ്പോൾ അയാൾ ആദരണീയനാകുന്നു; അയാളുടെ കലാസൃഷ്ടി മഹനീയമാകുന്നു. അങ്ങനെ ഉത്തമമായ കലാസൃഷ്ടിക്ക് വ്യാഖ്യാതാവ് ആവശ്യമില്ല. യഥാർത്ഥമായ കല വിരാജിക്കുമ്പോൾ നിരൂപകന് ആ മണ്ഡലത്തിൽ പ്രവേശമില്ല. നിരൂപകൻ വേണ്ടെന്നാണ് ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ പക്ഷം. അദ്ദേഹം തന്റെ കൃതികളെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു നിരൂപണവും വായിച്ചിരുന്നില്ലെന്നു കൂടി ഇവിടെ പ്രസ്താവിച്ചുകൊള്ളട്ടെ.

പകർന്നുകൊടുക്കുന്ന വികാരം യഥാർത്ഥമായിരുന്നാൽ മാത്രം പോരാ. കലാകരൻ സംക്രമിക്കുന്ന വികാരം അധമമോ ക്ഷുദ്രമോ ആണെങ്കിൽ കലാസൃഷ്ടി കലാപരമായി മേന്മയുള്ളതായിരിക്കും; പക്ഷേ, സദാചാരപരമായി അധമമായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. അങ്ങനെ അധമമായ കലാസൃഷ്ടിയെ ടോൾസ്റ്റോയിക്ക് ആദരിക്കാൻ വയ്യ. മനുഷ്യരെ തമ്മിൽത്തമ്മിൽ യോജിപ്പിക്കുന്നതിനും അവർക്കുള്ള സ്നേഹത്തെ ദൃഢീകരിക്കുന്നതിനും പര്യാപ്തങ്ങളായ വികാരങ്ങളെയാണ് കലാകാരൻ പകർന്നു കൊടുക്കേണ്ടതെന്ന് ടോൾസ്റ്റോയി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. മനുഷ്യരുടെ സൗഭ്രാത്രമാണ് അദ്ദേഹം വിശിഷ്ടമായി കരുതുന്നത്. ആ ഭ്രാതൃത്വത്തിന് കല പ്രയോജനപ്പെടണം. ഒരു കവിളിൽ അടിയേറ്റാൽ മറ്റേക്കവിളുംകൂടി കാണിച്ചുകൊടുക്കണം എന്ന തത്വത്തിൽ വിശ്വാസമർപ്പിച്ചിരുന്ന ടോൾസ്റ്റോയി കലയെ മതത്തിന്റെ ദാസിയായിട്ടാണ് കരുതിയിരുന്നത്. "ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെക്കുറിച്ച് മനുഷ്യനുള്ള ധാരണയെ ആസ്പദമാക്കി വേണം കലയുടെ മൂല്യം നിർണ്ണയിക്കാൻ. ജീവിതത്തിലെ നന്മയേത് തിന്മയേത് എന്ന് മനുഷ്യനുള്ള സങ്കല്പത്തെ അവലംബിച്ചേ ആ മൂല്യ നിർണ്ണയം സാദ്ധ്യമാകൂ." എന്ന് അദ്ദേഹം അസന്നിഗ്ദ്ധമായി പ്രസ്താവിച്ചു. ഈ മാനദണ്ഡങ്ങൾ കൊണ്ട് അളക്കുമ്പോൾ ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ തന്നെ കൃതികളായ 'യുദ്ധവും സമാധാനവും', 'അന്നാ കരേനനീന' എന്നിവ അധമമായ കല എന്ന വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. അദേഹത്തിന്റെ രണ്ടു ചെറുകഥകൾക്കു മാത്രമേ ആ അധമത്വത്തിൽനിന്നു രക്ഷപ്രാപിക്കാൻ കഴിയുന്നുള്ളൂ. ദാന്തേ, ഷേക്സ്പിയർ, മിൽട്ടൻ എന്നീ മഹാകവികൾ പോലും ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ നോട്ടത്തിൽ ഗർഹണീയരാവുന്നു. സന്മാർഗ്ഗം എന്ന അളവുകോലു കൊണ്ട് അളക്കുമ്പോൾ വന്നുകൂടുന്ന കുഴപ്പം നോക്കുക.

മിൽട്ടൻ

"കല എന്താണ്?" എന്ന ഗ്രന്ഥം മഹനീയമാണ്. സംശയമില്ല. ഒരു ഉജ്ജ്വല പ്രതിഭാശാലിയുടെ കഴിവുകളെല്ലാം അതിലുണ്ട്. "പുതിയനിയമ'ത്തിന്റെ അനുശാസങ്ങളനുസരിച്ചു ജീവിച്ച മഹർഷിതുല്യനായ ടോൾസ്റ്റോയി സന്മാർഗ്ഗത്തിന്റെ പേരിൽ കലയുടെ മൂല്യം നിർണ്ണയിക്കണമെന്ന് വാദിക്കുന്നത് നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാവുന്ന വസ്തുതതന്നെ. എങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ സത്യത്തോടു പൊരുത്തപ്പെട്ടവയല്ല. ഭ്രാതൃത്വം സ്ഥാപിക്കാനാണ് കല പ്രവർത്തിക്കേണ്ടതെന്ന വാദം ഉത്കൃഷ്ടമത്രേ. എല്ലാ മനുഷ്യരും സഹോദരന്മാരെപ്പോലെ പെരുമാറുന്നതു നല്ലതുതന്നെല്ലോ. പക്ഷേ, നിർഭാഗ്യവശാൽ കലയ്ക്ക് അങ്ങനെയൊന്നും പ്രവർത്തിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. മാനസികാവസ്ഥകളെ വൈകാരികാവസ്ഥകളാക്കി കല മാറ്റുന്നു എന്ന ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ വാദവും യുക്തിപരമല്ല. ഒരു വൈകാരികാവസ്ഥയ്ക്കു മൂർത്തരൂപം നല്കുകയാണ് കലയുടെ ജോലി.

ദാന്തേയും ഷേക്സ്പിയറും ഉത്കൃഷ്ടകലാകാരന്മാരല്ലെന്ന അർത്ഥത്തിൽ ടോൾസ്റ്റോയി സംസാരിക്കുന്നു. കലാസൗഭഗമില്ലാത്ത കൃതിയെന്ന് ഏവരും സമ്മതിച്ചിട്ടുള്ള Uncle tom's Cabin പരമോൽകൃഷ്ടമാണെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രഖ്യാപനം. ഷേക്സ്പിയറിന്റെ പ്രകൃഷ്ടകൃതിയായ 'ഹാംലെറ്റ്' എന്ന നാടകം വായിച്ചപ്പോൾ ടോൾസ്റ്റോയിക്ക് വല്ലാത്ത വേദനയുണ്ടായിപോലും. എന്തിന്? മാനുഷികപ്രതിഭയുടെ ഉത്കൃഷ്ടരൂപം എന്നു വാഴ്ത്തപ്പെടുന്ന 'യുദ്ധവും സമാധാനവും' എന്ന തന്റെ നോവൽപോലും അധമ കലയാണെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതം. മഹാനായ ടോൾസ്റ്റോയി എന്തുകൊണ്ടാണ് ഇങ്ങനെ പറയുന്നത്? അദ്ദേഹം സന്മാർഗ്ഗമെന്ന ഉപാധിയിലൂടെ കലാസൃഷ്ടികളെ സമീപിക്കുന്നു എന്നതു തന്നെ കാരണം. പക്ഷേ, കലാസൃഷ്ടിയുടെ നിർമ്മാണത്തിൽ വ്യാപൃതനായ കലാകാരനു സന്മാർഗ്ഗമെന്ന ഘടകവുമായി ബന്ധമില്ല. അയാളുടെ കലാപ്രവർത്തനത്തിൽ അതു സ്വാധീനശക്തി ചെലുത്തുന്നില്ല.

വികാരസംക്രമണമാണ് കലയുടെ ലക്ഷ്യമെന്നു ടോൾസ്റ്റോയി പറയുന്നു. വികാരം വ്യക്തിനിഷ്ഠമാണ്. ആ വികാരത്തിൽ ശ്രോതാവിനെക്കൂടി പങ്കുകൊള്ളിച്ചാലും അതുകൊണ്ട് എപ്പോഴും പ്രയോജനമുണ്ടോ? ഇന്ത്യയെ ആക്രമിക്കാൻ ഉദ്യുക്തമാകുന്ന ഒരു രാജ്യത്തിലെ പൗരന്റെ സ്വദേശ സ്നേഹമെന്ന വികാരത്തോടു ഇന്ത്യയിലെ ഒരു പൗരന് എങ്ങനെ യോജിക്കാൻ സാധിക്കും?

'കല എന്താണ്?' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ 224–225 എന്നീ പുറങ്ങളിൽ രണ്ടു ചിത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചു ടോൾസ്റ്റോയി അഭിപ്രായപ്രകടനം നടത്തുന്നുണ്ട്. ഒന്നാമത്തെ ചിത്രം സെയിന്റ് ആന്റണിയുടേതാണ്. ആ യോഗിവര്യൻ മുട്ടുകുത്തി പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പിറകിൽ ഒരു സ്ത്രീ നഗ്നയായി നിൽക്കുകയാണ്. ചിത്രം കണ്ടാൽ ചിത്രകാരന് ആ നഗ്നവനിതയെയാണ് ഇഷ്ടമെന്നു തോന്നും. ആന്റണിയെ അയാൾ ശ്രദ്ധിക്കുന്നതേയില്ല എന്നും തോന്നാതിരിക്കുകയില്ല. രണ്ടാമത്തെ ചിത്രം ഒരു തെണ്ടിച്ചെറുക്കന്റേതാണ്. അവനോടു ദയ തോന്നിയ ഗൃഹനായിക അവനെ വീട്ടിനകത്തേക്കു വിളിച്ച് ആഹാരം കൊടുക്കുകയാണ്. ചെറുക്കൻ പാദരക്ഷകളില്ലാത്ത കാലുകൾ ബഞ്ചിന്റെ അടിയിലേയ്ക്കു മടക്കിവച്ച് ആഹാരം കഴിക്കുന്നു. ഗൃഹനായിക അവനെ നോക്കിനില്ക്കുന്നു. ഏഴുവയസ്സു പ്രായമുള്ള ഒരു ബാലിക അമ്മയുടെ കൈയ്യിൽ ചാരിക്കൊണ്ട് അവനെ സൂക്ഷിച്ചു നോക്കുന്നുണ്ട്. നിർദ്ധനത്വമെന്നാൽ എന്തു? അസമത്വമെന്നാൽ എന്ത് എന്ന ചോദ്യങ്ങൾക്കെല്ലാം അവൾക്ക് ഉത്തരം കിട്ടിക്കഴിഞ്ഞു. തനിക്ക് എല്ലാമുള്ളപ്പോൾ ഈ ബാലനുമാത്രം ഇത്ര കഷ്ടപ്പാട് എന്തിന് എന്നായിരിക്കും അവളുടെ വേറൊരു ചോദ്യം. അവൾക്കു ദുഃഖമുണ്ട്; എങ്കിലും അവന് ആഹാരം കൊടുത്തതിൽ സന്തോഷവുമുണ്ട്.

ആദ്യത്തെ ചിത്രം "വൃത്തികെട്ടതും അയഥാർത്ഥവു"മാണെന്ന് ടോൾസ്റ്റോയി പറയുന്നു. രണ്ടാമത്തേത് "ആദരണീയവും യഥാർത്ഥവുമായ കലാസൃഷ്ടി"യാണെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതം. നഗ്നയായ സ്ത്രീയുടെ ചിത്രത്തെ അഭിനന്ദിക്കുന്നത് ദുഷ്ടത; പാവപ്പെട്ട ഒരു ബാലന്റെ ദാരിദ്ര്യത്തിൽ അനുകമ്പ തോന്നുന്നത് ശിഷ്ടത—ഇതാണ് ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ മട്ട്. കലയുടെ മാനദണ്ഡമല്ല അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൈയ്യിലുള്ളത്; സദാചാരത്തിന്റേതാണ്.

സന്മാർഗ്ഗംകൊണ്ട് കലയെ അളക്കുന്നത് ആപത്താണ്. സാന്മാർഗ്ഗികമൂല്യങ്ങൾ സമുദായത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളാണ്. കലയുടെ മൂല്യങ്ങൾ മാനുഷികമൂല്യങ്ങളത്രേ. സന്മാർഗ്ഗത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങൾ കാലം കഴിയുന്തോറും മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. കലയുടെ മൂല്യങ്ങൾ ശാശ്വതങ്ങളാണ്.

ക്രോച്ചേയുടെ കലാസങ്കൽപ്പം

ബനിഡെറ്റോ ക്രോച്ചേ

രസജ്ഞാനശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു നൂതനമതം ആവിഷ്കരിച്ച ബനിഡെറ്റോ ക്രോച്ചേ രാഷ്ട്രാന്തരീയമായ പ്രശസ്തിയാർജ്ജിച്ച മഹാനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സുപ്രസിദ്ധമായ ഗ്രന്ഥമാണ് 'ഏസ്ത്തെറ്റിക്ക്' (Aesthetic). തത്വചിന്താത്മകങ്ങളായ പല ഗ്രന്ഥങ്ങളും ക്രോച്ചേ എഴുതിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും 'ഏസ്ത്തെറ്റിക്ക്' എന്ന രസജ്ഞാനപരമായ കൃതിക്കാണ് പ്രാധാന്യം വന്നിട്ടുള്ളത്. അതിന്റെ ആവിർഭാവത്തിനുശേഷം കലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ലോകത്തിൽ പല പരിവർത്തനങ്ങളും സംഭവിച്ചു. അത്രകണ്ടു സ്വാധീനശക്തി ചെലുത്താൻ അതിനു കഴിഞ്ഞു. ഇന്ന് കലയെക്കുറിച്ചും കലാസിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കുറിച്ചും പറയുന്നവർക്കൊക്കെ ക്രോച്ചേയുടെ വിശിഷ്ടമായ ഗ്രന്ഥത്തെ സ്മരിക്കാതിരിക്കാൻ വയ്യ എന്നായിട്ടുണ്ട്.

ഇറ്റലിയിലെ ആക്വില എന്ന പ്രദേശത്താണ് ക്രോച്ചേ ഭൂജാതനായത്. 1866 ഫെബ്രുവരി 25-ആംനു ആയിരുന്നു ജനനം. നേപ്പിൾസിലുള്ള ഒരു വിദ്യാലയത്തിൽ ക്രോച്ചേ പഠിക്കുന്ന കാലത്താണ് ഭയങ്കരമായ ഒരു ഭൂകമ്പം ഉണ്ടായതും അതിന്റെ ക്രൗര്യത്തിനു വിധേയരായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ അച്ഛനമ്മമാർ ഇഹലോകവാസം വെടിഞ്ഞതും. അവരുടെ മരണത്തിനുശേഷം മൂന്നുകൊല്ലം അദ്ദേഹം റോമിൽ കഴിഞ്ഞുകൂടി. 1886-ൽ ക്രോച്ചേ നേപ്പിൾസിൽ മടങ്ങിയെത്തി. 1903 തൊട്ട് 'ലാക്രിട്ടിക്ക' എന്നൊരു ദ്വൈമാസികം പ്രസാധനംചെയ്തുതുടങ്ങി. സാഹിത്യം, ചരിത്രം, തത്വചിന്ത എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള നിരൂപണങ്ങളാണ് ആ മാസികയിൽ പരസ്യപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്. തുടർന്നുള്ള പത്തുവർഷത്തിനകം അദ്ദേഹം സുപ്രധാനങ്ങളായ എല്ലാ ദാർശനികഗ്രന്ഥങ്ങളും പ്രസാധനം ചെയ്തു. അതോടെ ക്രോച്ചേ വിശ്വപ്രശസ്തിയാർജ്ജിച്ചു. 1910-ൽ അദ്ദേഹം സെനറ്റർ ആയി. 1920 തൊട്ട് 1921 വരെ വിദ്യാഭ്യാസമന്ത്രിയായി സേവനമനുഷ്ഠിച്ച ഈ ദാർശനികൻ ഓരോ ഇറ്റലിക്കാരന്റെയും ആരാധ്യപുരുഷനായിരുന്നു. മുസ്സോളിനി അധികാരത്തിൽ വന്നപ്പോഴാണ് 'ലിബറൽ' കക്ഷിയിൽപ്പെട്ടിരുന്ന ക്രോച്ചേ പൊതുജീവിതത്തിൽനിന്നു വിരമിച്ചത്. എങ്കിലും യുദ്ധത്തിനുശേഷം പുതിയ ഗവൺമെന്റ് രൂപവത്കരിക്കാൻ അദ്ദേഹം മുന്നോട്ടുവരുകയുണ്ടായി. 1952 നവംബർ 20-ആം നു ഈ മഹാൻ ചരമം പ്രാപിച്ചു. ക്രോച്ചേയുടെ സ്വാധീനശക്തി ഒന്നിനൊന്നു വർദ്ധിക്കുകയാണ്. കലയുടെയും ദർശനത്തിന്റെയും മണ്ഡലങ്ങളിൽ അദ്ദേഹം അതിപ്രധാനമായ സ്ഥാനം ആർജ്ജിച്ചുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. നമുക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ എന്തെല്ലാമെന്നു നോക്കാം.

കവിതയിൽ ശാശ്വതങ്ങളും ആവശ്യകങ്ങളുമായ രണ്ടു ഘടകങ്ങളുണ്ടെന്ന് ക്രോച്ചേ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു; നാനാപ്രകാരത്തിലുള്ള ചിത്രങ്ങളും അവയ്ക്കു ചൈതന്യമരുളുന്ന വികാരവും (a complex of images and a feeling that animates them). വെർജിലിന്റെ കാവ്യമായ 'ഈനിഡ്'ൽനിന്ന് ഒരു ഭാഗമുദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് ഇതിനെ അദ്ദേഹം സമർത്ഥിക്കുന്നു.*

വീനസ് എന്ന ദേവതയുടെ മകനായ ഈനിയസ് സിസിലിയിൽനിന്ന് ഇറ്റലിയിലേക്കു യാത്രചെയ്യുമ്പോൾ ടട്രോയിയിലെ ഹെലിനസ് രാജാവായി വാണരുളുന്ന എപ്പിറാസിൽ വന്നുചേരുന്നു. ട്രോയിയിലെ രാജാവായിരുന്ന പ്രിയാമിന്റെ മകനാണ് ഹെലിനസ്. പ്രിയാമിന്റെ വേറൊരു മകനാണ് ഹെക്ടർ. ഹെക്ടറുടെ സഹധർമ്മിണിയായിരുന്ന ആൻഡ്രോമാക്കി അയാളുടെ മരണത്തിനുശേഷം ഹെലീനസിന്റെ ഭാര്യയായി. ശത്രുക്കളുടെ ചതിനിമിത്തം എപ്പിറാസിൽ വന്നിറങ്ങാൻ നിർബ്ബന്ധിതനായ ഈനിയസ് നഗരത്തിന്റെ കോട്ടമതിലുകൾക്കു പുറത്ത് ആൻഡ്രോമാക്കി നില്ക്കുന്നതുകണ്ട് അത്ഭുതപരവശനായി. അവളും ഈനിയസിനെക്കണ്ടു വിസ്മയിച്ചു. മുൻപിൽ കാണുന്നതു മനുഷ്യനോ പ്രേതമോ? ആൻഡ്രോമാക്കി സംശയിക്കുകയാണ്. വികാരം കൊണ്ട് വിങ്ങി അവൾ ഈനിയസിനോട് അറച്ചറച്ച് പല കാര്യങ്ങളും തിരക്കി. ഈനിയസ് വികാരാകുലനായി അവയ്ക്കു മറുപടി നല്കി. രക്തപങ്കിലമായ യുദ്ധഭൂമികൾ ലജ്ജാകരങ്ങളായ രംഗങ്ങൾ ഇവയിലൂടെയെല്ലാം കടന്നുപോയത് ആൻഡ്രോമാക്കി വിസ്തരിച്ചു. അക്കിലസിന്റെ മകനായ പൈറസിന്റെ വെപ്പാട്ടിയായി കഴിഞ്ഞു കൂടിയ ദിനങ്ങൾ, അയാൾ അവളെ ഉപേക്ഷിച്ച ഭയങ്കര സംഭവം, പൈറസിന്റെ മരണം, ഹെലിനസിന്റെ സിംഹാസനാരോഹണം, ഇവയൊക്കെ അവളുടെ വാക്കുകളിലൂടെ ആവിഷ്കൃതങ്ങളായി. ഇവിടെ വ്യക്തികളുടെയും വസ്തുക്കളുടെയും മാനസിക ഭാവങ്ങളുടെയും അംഗചലനങ്ങളുണ്ടെന്ന് ക്രോച്ചേ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ഈ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ (images) ഒരു വികാരം ഒഴുകുന്നുണ്ട്. ആ വികാരം നമ്മുടേതുതന്നെ; കവിയുടേതും തന്നെ. കയ്പുള്ള ഓർമ്മകളോടും പ്രകമ്പനംകൊള്ളിക്കുന്ന വിഷാദങ്ങളോടും ബന്ധപ്പെട്ട ആ വികാരത്തെ കവിതയ്ക്കുമാത്രമേ ആവിഷ്കരിക്കാനാവൂ. അപഗ്രഥിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ ചിത്രങ്ങളും വികാരവും വിഭിന്നങ്ങളാണെന്നു തോന്നും. പക്ഷേ, അങ്ങനെയല്ല. രണ്ടു ചരടുകൾ ഒരുമിച്ചു ചേർത്തു പിരിച്ചപോലെ അവ സങ്കലനം ചെയ്തിരിക്കുകയാണെന്നുപറഞ്ഞാലും പോരാ വികാരംതന്നെ ചിത്രങ്ങളായി മാറിയിരിക്കുന്നു എന്നതാണ് സത്യം. അതിനാൽ കവിതയെ വെറും വികാരമായോ വെറും ചിത്രമായോ കരുതുന്നതു ശരിയല്ല. രണ്ടും കൂടിച്ചേർന്നതുമല്ല. അനുധ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന വികാരമാണ് കവിത. അല്ലെങ്കിൽ അത് ഭാവാത്മകമായ സഹജജ്ഞാനമാണ് (lyrical intuition). അതിനെ ശുദ്ധമായ സഹജജ്ഞാനമായും കരുതാം (pure intution). സഹജജ്ഞാനത്തെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോഴെല്ലാം ഒരു ദുർഗ്രഹത വന്നുകൂടുന്നു.

അതുകൊണ്ടു ക്രോച്ചെയുടെ കലാസിദ്ധാന്തം തികച്ചും വ്യക്തമാകുന്നില്ലെന്ന് ചിലർക്കു പരാതിയുള്ളതു ശരിതന്നെ. ഈ വൈകാരികചിത്രങ്ങൾക്കു (image-feelings) പുറമേ കവിതയിൽ വേറെ പലതും കണ്ടുവെന്നുവരാം. ചിന്തകൾ, ഉദ്ബോധനങ്ങൾ, ലാക്ഷണികതത്വങ്ങൾ എന്നിവയൊക്കെ കാവ്യത്തിൽ കടന്നുകൂടാം. പക്ഷേ, അവ കാവ്യാത്മകങ്ങളല്ലാത്ത അംശങ്ങളാണെന്നാണ് ക്രോച്ചേ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത്. കവിതയോടു ബന്ധമില്ലാത്ത ഈ ബാഹ്യങ്ങളായ ഘടകങ്ങളെ ആദരിക്കുന്ന അനുവാചകൻ കാവ്യാസ്വാദനത്തിൽ മുഴുകുകയാണെന്നു പറയാൻ വയ്യ. ആ ഘടകങ്ങളെ ബഹുമാനിക്കുന്ന വായനക്കാരനെ ക്രോച്ചേ അധിക്ഷേപിക്കുന്നില്ല. പക്ഷേ, അയാൾ കാവ്യമാസ്വദിക്കുകയല്ലെന്ന് അദ്ദേഹം അസന്നിഗ്ധമായി പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. കവിത മാത്രമല്ല എലാ കലകളും—ചിത്രമെഴുത്തും പ്രതിമാനിർമ്മാണവും വാസ്തുവിദ്യയും സംഗീതവും ഒക്കെ—ഭാവാത്മകമായ സഹജജ്ഞാനം തന്നെയാണ്.

ജ്ഞാനം രണ്ടു തരത്തിലത്രേ; അത് ഒന്നുകിൽ സഹജജ്ഞാനം അല്ലെങ്കിൽ യുക്തിപരമായ ജ്ഞാനം. ഭാവനയിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ജ്ഞാനമാണ് സഹജജ്ഞാനം. പ്രജ്ഞയിലൂടെ ലഭിക്കുന്നതാണ് യുക്തിപരമായ ജ്ഞാനം. ആദ്യത്തേത് വ്യക്തിയെ സംബന്ധിക്കുന്നതാണ്. രണ്ടാമത്തേത് സർവ്വസംബന്ധിയായതിനോടു ചേർന്നതും, സഹജജ്ഞാനം ചിത്രങ്ങളെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നു. യുക്തിപരമായ ജ്ഞാനം അവധാരണത്തിന്റെ ജനനത്തിനു കാരണമാകുന്നു. (knowledge has a two forms; it is either intuitive knowledge or logical knowledge; knowledge we acquire by imagination or knowledge we acquire by intellect; knowledge of individual or knowledge of the universal; knowledge is' in short, either productive of images or productive of concepts, Wildon Carr: The Philosophy of Croce. Page 59.) ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കാനുള്ള കഴിവിൽ നിന്നാണ് കല ജനനമെടുക്കുന്നതെന്ന് ഇതുകൊണ്ടു വ്യക്തമാകുന്നു. "ഭാവന മാത്രമാണ് കലയെ ഭരിക്കുന്നത്. ചിത്രങ്ങൾ (images) മാത്രമാണ് അതിന്റെ സമ്പത്ത്. അത് വസ്തുക്കളെ ഓരോ ഇനത്തിൽപ്പെടുത്തി വിഭജിച്ചുവയ്ക്കുന്നില്ല. അവ യഥാർത്ഥങ്ങളെന്നോ സാകല്പികങ്ങളെന്നോ അതു പ്രഖ്യാപിക്കുന്നില്ല; അത് അവയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നില്ല; നിർവചിക്കുന്നുമില്ല; കല അവയെ അനുഭവിച്ചറിയുകയും ആവിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അത്രമാത്രം (Philosophy of B. Croce, Carr). കല ഇങ്ങനെ തത്വചിന്തയിൽനിന്നു വിഭിന്നമായി നിൽക്കുന്നു. തത്വചിന്തയെന്നത് യുക്തിപരമായ ചിന്തയാണല്ലോ. കല ചിത്രങ്ങളുടെ രാജധാനിയിലാണ് വിരാജിക്കുന്നത്. അതിന് ചരിത്രത്തോടും ബന്ധമില്ല. യാഥാർത്ഥ്യവും അയാഥാർത്ഥ്യവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തിലാണ് ചരിത്രത്തിന്റെ നില. ചിത്രങ്ങളിൽ ജീവിക്കുന്ന കലയ്ക്ക് ആ വ്യത്യാസത്തെക്കുറിച്ചു പരിഗണനയില്ല. ഹെലിനസും ആൻഡ്രോമാക്കിയും ഈനിയസും യഥാർത്ഥത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്നവരാണെങ്കിലും അല്ലെങ്കിലും വെർജിലിന്റെ കാവ്യത്തിനുള്ള ശോഭയ്ക്ക് ഒരു കുറവും വരാൻ പോകുന്നില്ലെന്നാണ് ക്രോച്ചേ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നത്. കല പ്രഭാഷണത്തോടും ബന്ധപ്പെട്ടതല്ല. പ്രഭാഷണത്തിന് ഒരു ലക്ഷ്യമുണ്ട്. ആ ലക്ഷ്യത്തിൽ അതു മുങ്ങിപ്പോകുന്നു. തത്വചിന്താത്മകമോ ചരിത്രപരമോ ശാസ്ത്രീയമോ ആയ സത്യങ്ങളെ വായനക്കാരിൽ അടിച്ചേല്പ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പ്രഭാഷണം ഉദ്ബോധനത്തോട് ഒരിക്കലും ബന്ധപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത കലയിൽനിന്ന് അതിദൂരം അകന്നുനിൽക്കുകയാണ്.

വസ്തുക്കളുടെ സാരാംശത്തെ പിടിച്ചെടുക്കുന്ന ചില ചിത്രങ്ങളെ മനസ്സിൽ രൂപവത്കരിക്കുന്നതാണ് കലയുടെ സ്വഭാവമെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു. അതിനെത്തന്നെയാണ് സൌന്ദര്യമെന്ന് അദ്ദേഹം വിളിക്കുന്നതും. ആ ചിത്രത്തിനു വാക്കുകൾകൊണ്ടോ ചായംകൊണ്ടോ മാർബിൾകൊണ്ടോ ബാഹ്യരൂപം നൽകുന്നതിൽ ഒരു പ്രാധാന്യവും അദ്ദേഹം കല്പിക്കുന്നില്ല. വാല്മീകിയും ഹോമറും ഷേക്സ്പിയറുമൊക്കെ മഹാകവികളാണ്. അവരും നമ്മളും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെക്കുറിച്ച് നമുക്കുള്ള ബോധമെന്താണ്? അവർക്ക് തങ്ങളുടെ മാനസിക ചിത്രങ്ങൾക്ക് ആകർഷകമായ രൂപം നല്കാൻ സാധിക്കുന്നു. നമുക്ക് അതിനു കഴിയുന്നില്ല. പക്ഷേ, ക്രോച്ചേ ഇതിനോടു യോജിക്കുന്നില്ല. മാനസികചിത്രങ്ങൾക്കു ബാഹ്യരൂപം നല്കുന്നതിലല്ല കവിയുടെ വൈദഗ്ദ്ധ്യമിരിക്കുന്നതെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം. വസ്തുവിനെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന മാനസികചിത്രം രൂപവത്കരിക്കാൻ കവിക്കു കഴിയുമെങ്കിൽ അയാൾ മഹാനാണ്, കലാകാരനാണ് എന്നു ക്രോച്ചേ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നു. ആസ്വാദനപ്രക്രിയയും ഇതുപോലെതന്നെ. ഷേക്സ്പിയറിന്റെ കൃതികൾ വായിക്കുന്നയാൾ ഹാംലെറ്റിന്റെയോ ഒഥല്ലോയുടേയോ ചിത്രം മനസ്സിൽ രൂപവത്കരിച്ചാൽ സഹജജ്ഞാനംകൊണ്ട് അയാൾ കലാപരമായ സത്യം ദർശിക്കുന്നുവെന്നാണ് നാം മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്.

ക്രോച്ചേയുടെ ഈ മതങ്ങൾ നിശിതങ്ങളായ നിരൂപണങ്ങൾക്കു വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. ഒരാൾ മാനസിക ചിത്രങ്ങൾ രൂപവത്കരിച്ചുകഴിഞ്ഞാലുടനെത്തന്നെ കലാകാരനായി മാറുമോ? ആ ചിത്രത്തിന് ബാഹ്യരൂപം നല്കുന്നതിൽ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്ന ശക്തി പരിഗണനാർഹമേയല്ലേ? സംഗതങ്ങളായ ആ ചോദ്യങ്ങൾ പലരും ചോദിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'ഹാംലെറ്റും' 'ലിയർ രാജാവും' എഴുതിയ ഷേക്സ്പിയറിനും അക്ഷരശൂന്യനായ സാധാരണക്കാരനും തമ്മിൽ ഒരു വ്യത്യാസവും കല്പിക്കാത്ത ഈ കലാസിദ്ധാന്തത്തെ അരവിന്ദ ഘോഷും വിമർശിച്ചിട്ടുണ്ട് (Letter of Aurobindo, 3rd Series). ഡോക്ടർ രാധാകൃഷ്ണൻ ഈ വിഷയത്തെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദിക്കുന്ന അവസരത്തിൽ ഇപ്രകാരം പറയുന്നു:

"അനുഭവത്തെ പുനരുല്പാദിപ്പിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ സംഗീതാത്മകങ്ങളായ പദങ്ങൾകൊണ്ട് അതിനെ (അനുഭവത്തെ) ആവിഷ്കരിക്കുന്നവനാണ് മഹാകവി. അനുഭവത്തിന് പൂർണ്ണ രൂപം വരുന്നത് വാക്കുകൾകൊണ്ടും ശൈലികൾകൊണ്ടും അതിനെ ആവരണം ചെയ്യുമ്പോഴാണ്. അനുഭവത്തിൽ ആവിഷ്കരണം കലർന്നിരിക്കുന്നതേയുള്ളൂ... കലാപരമായ സംവാദം (artistic communication) എന്ന വസ്തുതയെ ക്രോച്ചേ അവഗണിക്കുന്നുവെന്നു തോന്നുന്നു." (An Idealist View of Life).

കവിയും കവിയല്ലാത്തവനും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം കവിയുടെ അനുഭവത്തിന് വൈപുല്യം കൂടും എന്നതു മാത്രമല്ല, കവിയുടെ വാചികശക്തി മഹനീയമാണ് എന്നതുമത്രേ. ക്രോച്ചേ ഇതിനെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുന്നതേയില്ല.

കലയിലെ ഫാഷിസം

മൗലിക പ്രതിഭയുള്ള ഇന്നത്തെ ഒരു കലാകാരൻ കഴിഞ്ഞ കാലഘട്ടങ്ങളിലെ മനോഹരങ്ങളായ കലാസൃഷ്ടികൾ കാണുകയാണെന്നിരിക്കട്ടെ. എന്തായിരിക്കും അയാളുടെ പ്രതികരണം? ഈ ശതാബ്ദത്തിലെ മഹാനായ തത്വചിന്തകൻ ഒർട്ടിഗാ ഈ ഗാസറ്റ് (Ortegay Gasset, 1883–1955) ഈ ചോദ്യം നമ്മോട് ചോദിച്ചിട്ട് സ്വയം ഉത്തരം നൽകുന്നു. പ്രതികരണം ഒന്നുകിൽ അവികല്പമായിരിക്കും; അല്ലെങ്കിൽ നിഷേധാത്മകമായിരിക്കും. കലാകാരൻ ഭൂതകാലത്തോട് ചേർന്നുനിന്ന് ആ കലാസൃഷ്ടികളെ പൈതൃകമായി കരുതുകയും അതിനെ കൂടുതൽ മോടിപിടിപ്പിക്കുന്നത് തന്റെ കർത്തവ്യമായി വിചാരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ പൊതുവെ പ്രശംസിക്കപ്പെടുന്ന ആ കലാസൃഷ്ടികളോട് അയാൾക്ക് അവാച്യമായ വിദ്വേഷം തോന്നിയെന്നുവരാം. ആദ്യം പറഞ്ഞ മാനസിക നിലയുള്ള കലാകാരൻ പരമ്പരാഗതങ്ങളായ രൂപങ്ങളെ അംഗീകരിക്കുകയും പാവനങ്ങളായ മാതൃകകളെ ആവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രണ്ടാമത്തെ മാനസികനിലയുള്ള ആൾ പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നു മാറിനില്ക്കുന്നു; കാലം ബഹുമാനിച്ച നിയമങ്ങളെ വെല്ലുവിളിക്കുന്നു. ആ വെല്ലുവിളി നിർവ്വഹിക്കുന്ന കലാകാരൻ അത്യന്താധുനികനാണ്. ഒർട്ടിഗാ ഈ അത്യന്താധുനികന്റെ സ്തോതാവാണ്; അത്യന്താധുനിക കലയെ അദ്ദേഹം നീതിമത്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

എന്താണ് ഈ നൂതന കലയുടെ സവിഷേഷത? 'മനുഷ്യത്വവിഹീനമാക്കൽ' എന്ന് ഒർട്ടിഗാ ഉടനെ മറുപടി പറയും. അത്യന്താധുനികം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന കലയും സാഹിത്യവും ആവിർഭവിക്കുന്നതുവരെ മനുഷ്യത്വപൂർണ്ണമായ കലയും സാഹിത്യവുമാണ് നിലവിലിരുന്നത്. പൊടുന്നനവെ ഒരു പ്രതികരണമുണ്ടായി. പരമ്പരാഗതമായത് എന്തുണ്ടോ അതിനെ നിഷേധിക്കണം എന്ന വിചാരത്തിന്റെ ഫലമാണ് ഈ പ്രതികരണം. നിഷേധാത്മകമായ ചിന്ത മാത്രമല്ല, വിദ്വേഷംപോലും പുതിയ കലാകാരന് ഉണ്ടായി. ഒർട്ടിഗാ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു: Baudelaire praises the black Venus precisely because the classical is white. (പുരാണത്തിലെ വീനസ് വെളുപ്പ നിറമാർന്നവളാണ്. എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് ബോദ്‌ലർ കറുത്ത വീനസിനെ വാഴ്ത്തുന്നത് ഷൂൽപ്യേർ ബോദ്‌ലർ, 1821–67, ഫ്രഞ്ച് കവി.) അപ്പോൾ ഏതു വിധത്തിലുള്ള മാനസിക നിലയാണ് അത്യന്താധുനികനുള്ളത് എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. സത്യത്തെ പരമ്പരാഗതമായ രീതിയിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത് തെറ്റ്. ജീവിതത്തെ പ്രാചീനന്മാർ കണ്ട രീതിയിൽത്തന്നെ കാണുന്നത് തെറ്റ്. നൂതനമായ രീതിയിൽ ദർശിക്കുമ്പോഴാണ് ആധുനികകലയും സാഹിത്യവും മനുഷ്യത്വവിഹീനമായി രൂപം കൊള്ളുന്നത്. അതിന്റെ സ്വഭാവമറിയണമെങ്കിൽ ഒർട്ടിഗായുടെ ചിന്താപഥത്തിലൂടെ നാം കുറച്ചുനേരം സഞ്ചരിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹം നൽകുന്ന ഒരു സാങ്കല്പികസംഭവം വർണ്ണിച്ചുകൊണ്ട് അതാരംഭിക്കാം.

ഒരു മഹാൻ മരിക്കാൻ പോകുന്നു. ഡോക്ടർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അടുക്കൽത്തന്നെയുണ്ട്. ഭാര്യയും വിട്ടുമാറാതെ നില്ക്കുന്നു. മരണശ്വാസം വലിക്കുന്ന ആളിന്റെ പിറകിൽ ഒരു കലാകാരനും പത്രലേഖകനും നിൽക്കുന്നു. മരണം എന്ന ഒറ്റ സത്യത്തെ ഈ നാലുപേരും നാലു വിധത്തിലാണ് കാണുന്നത്. വിഷാദത്തിന്റെ ഉടലെടുത്ത രൂപമായി നില്ക്കുന്ന ഭാര്യ ആ സംഭവത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമാണ്. മാറി നിന്ന് കാണാൻ കഴിയാത്ത വിധം അവൾ അതിനോടു ചേർന്നു പോയിരിക്കുന്നു. അവൾ മരണം കാണുകയല്ല; അതിൽ ജീവിക്കുകയാണ് (She does not behold it, She lives it). ഒർട്ടിഗായുടെ ഈ മതം ശരി തന്നെ. തെരുവിലൂടെ പോകുന്ന ജാഥ കാണണമെങ്കിൽ നാം റോഡിന്റെ ഒരു വശത്ത് മാറി നിൽക്കണം; അതിൽ പങ്കുകൊണ്ടാൽ ജാഥ കാണാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. ഇനി ഡോക്ടറുടെ കാര്യം നോക്കാം. അയാൾക്ക് മഹാന്റെ മരണത്തിൽ ദുഃഖമുണ്ട്. പക്ഷേ, ആ ദുഃഖം അയാളുടെ തൊഴിലിനോട് ബന്ധപ്പെട്ടതു മാത്രമാണ്. ഹൃദയം കൊണ്ടല്ല അയാൾ ദുഃഖിക്കുന്നത്. സ്വന്തം ജീവിതത്തിന്റെ ഒരു ഉപരിതലം കൊണ്ടു മാത്രമേ അയാൾ വിഷാദിക്കുന്നുള്ളൂ. ആ ഉപരിതലമാകട്ടെ വൈദ്യവൃത്തിയോടു മാത്രം ബന്ധപ്പെട്ടതും. മഹാൻ മരിച്ചില്ലെന്നു വിചാരിക്കൂ. ഡോക്ടറുടെ കീർത്തി കൂടുകയില്ലേ? കീർത്തിക്ഷയത്താലുണ്ടാകുന്ന ദുഃഖമല്ലാതെ ഡോക്ടർക്കു വേറൊന്നുമില്ല. ഇനി രണ്ടുപേർ പിറകിൽ നിൽക്കുന്നു; പത്രറിപ്പോർട്ടറും കലാകാരനും. പത്രലേഖകന് ആ സംഭവം എങ്ങനെ വർണ്ണിച്ച് ആളുകളെ ദുഃഖിപ്പിക്കാം എന്നാണ് ചിന്ത. കാലത്ത് പത്രം തുറന്നു നോക്കി വായിക്കുന്നവർ കണ്ണീരൊഴുക്കണം. ഇതിൽ കവിഞ്ഞൊരു വിചാരമില്ല അയാൾക്ക്. ഇതല്ലാതെ ഒരു വികാരവുമില്ല അയാൾക്ക്. കലാകാരനോ? അയാൾ മരണമെന്ന സംഭവത്തിൽ നിന്ന് നൂറുനാഴിക മാറിനിൽക്കുന്നു. അതിന്റെ ദുഃഖാത്മകമായ ആന്തരാർത്ഥത്തിൽ അയാൾക്ക് താൽപര്യമില്ല. സംഭവത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിഗതമായ അംശങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് അയാൾ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. വർണ്ണമൂല്യങ്ങൾ, പ്രകാശങ്ങൾ, നിഴലുകൾ, ഇവയെക്കുറിച്ച് വിചാരിക്കുന്ന ആ കലാകാരൻ ആ സംഭവത്തിൽ നിന്ന് അതിദൂരം മാറിനില്ക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ മാറിനില്ക്കുന്നതുകൊണ്ട് അയാൾ മനുഷ്യത്വം ഇല്ലാത്തവനാണെന്ന് നാം വിചാരിച്ചേക്കാം. ആ വിചാരത്തിൽ തെറ്റില്ല. അയാൾ മനുഷ്യത്വശൂന്യനത്രേ. മരണത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിഗതങ്ങളായ അംശങ്ങളിൽ മാത്രം മനസ്സുവെച്ച് അവയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ആ കലാകാരന്റെ ചിത്രം 'മനുഷ്യത്വഹീനം' എന്നു മുദ്രയടിക്കപ്പെട്ടേക്കാം. എങ്കിലും അത്യന്താധുനിക കലയെന്നത് അതുതന്നെ. മഹാൻ മരിക്കുമ്പോൾ ഞരങ്ങുകയും മൂളുകയും വാ തുറന്നു ശ്വാസമെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മാംസപേശികളുടെ സങ്കോചമുണ്ടാകുന്നു. അതൊക്കെ കാണുന്ന ഭാര്യ വാവിട്ടു നിലവിളിക്കുന്നു. ഇതെല്ലാമാണ് മാനുഷികസത്യം. ഇത്രയും കാലം കലാകാരന്മാർ ആവിഷ്കരിച്ചത് ഈ മാനുഷിക സത്യത്തെയാണ്. അത്യന്താധുനികർ (ആധുനികൻ എന്ന് ഈ ലേഖനത്തിൽ എഴുതുന്നതും ഈ അർത്ഥത്തിൽത്തന്നെ) ഇത്തരം മാനുഷിക സത്യങ്ങളെ അവജ്ഞയോടെ തള്ളിക്കളയുന്നു. മാനുഷികാംശത്തെ അടിച്ചുടച്ച് കലയെ മനുഷത്വ ശൂന്യമാക്കാനാണ് അയാളുടെ ശ്രമം. അങ്ങനെ ആവിർഭവിക്കുന്ന കലയിലൂടെ ദ്രഷ്ടാവിന് അല്ലെങ്കിൽ അനുവാചകനു മാനുഷിക സത്യത്തിലേക്ക് പോകാനേ സാധ്യമല്ല. അതിനാൽ 'ദുർഗ്രഹം ദുർഗ്രഹം' എന്ന നിലവിളി ഉണ്ടാകുന്നു. കലയിലെ മാനുഷിക സത്യം കാണുന്ന 'പഴഞ്ചന്മാർ' കരയും ചിരിക്കും. മാനുഷിക സത്യമല്ലാതെ അത്യന്താധുനിക കല കരച്ചിലോ ചിരിയോ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നില്ല. ഒർട്ടിഗാ പറയുന്നു: Tears and laughter are, aesthetically, frauds. The gesture of beauty never passes beyond smiles melancholy or delighted. If it can do without them, better still (കലാപരമായി നോക്കുമ്പോൾ കണ്ണീരും ചിരിയും കാപട്യങ്ങളാണ്. സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ചേഷ്ട മന്ദസ്മിതം, വിഷാദം, ആഹ്ലാദം ഇവയ്ക്കപ്പുറം പോകുന്നില്ല. അവതന്നെ ഇല്ലാതെ സൗന്ദര്യത്തിനു പ്രത്യക്ഷമാകാമെങ്കിൽ ഏറെനന്ന്).

പാബ്ലോ പിക്കാസോയുടെ 'ഗർണീകാ'.

അന്ത്യന്താധുനിക കലയെ അപഗ്രഥിച്ച് സമത്വം സ്ഥാപിക്കുന്നതിൽ ഒർട്ടിഗാ പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള പ്രാഗല്ഭ്യം അസാധാരണം തന്നെ. റൂസ്സോയുടെ Contract Social പതിനെട്ടാം ശതാബ്ദത്തിന് എന്തായിരുന്നുവോ കാൾ മാർക്സിന്റെ 'ദാസ് കാപ്പിറ്റാൽ' പത്തൊൻപതാം ശതാബ്ദത്തിന് എന്തായിരുന്നുവോ അതു തന്നെയാണ് ഒർട്ടിഗായുടെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിന് എന്ന് നിരൂപകൻ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. അങ്ങനെ പ്രജ്ഞാശക്തിയുള്ള ഈ ചിന്തകനെ ഞാനെന്തിന് വാഴ്ത്തണം? അത്യന്താധുനിക കല നോക്കൂ. ഒർട്ടിഗാ പറയുന്നതുപോലെ അതു മനുഷ്യത്വഹീനം തന്നെ എന്ന പരമാർത്ഥം ബോധപ്പെടും. സ്വിസ്റ്റ് ചിത്രകാരൻ പൗൾ ക്ലേയുടെ 'The snake Goddess and Her Enemy' സ്പാനിഷ് ചിത്രകാരൻ പാബ്ലോ പിക്കാസോയുടെ 'ഗർണീകാ' സ്പാനിഷ് ചിത്രകാരൻ സാൽവാതോർ ദാലിയുടെ 'ഉരുകുന്ന വാച്ചുകൾ' ഇവയിലെല്ലാം മാനുഷികസത്യമില്ല. അവ തികച്ചും മനുഷ്യത്വശൂന്യമാണ്. ഫ്രഞ്ച് നോവലിസ്റ്റ് രോബ് ഗ്രീയേയുടെ നോവലുകൾ റൂമേനിയക്കാരനായ യനസ്കോയുടെ നാടകങ്ങൾ ഇവയിൽ മാനുഷികസത്യം വിരളമാണ്. സ്വിസ്റ്റ് ശില്പിയായ ആൽബർട്ടോ ജാ കോമറ്റി (Alberto Gia Cometti) നിർമ്മിച്ച ചില ശില്പങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങൾ വില്യം ബാരറ്റ് എഴുതിയ 'Time of need—Forms of Imagination in the Twentieth Century എന്ന ഉജ്ജ്വലമായ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. അത് കാണുന്നവർക്ക് ഒർട്ടിഗായുടെ അഭിപ്രായം സത്യാത്മകമാണെന്ന മനസ്സിലാകും. പാശ്ചാത്യ ദേശത്തെ അനുകരിക്കുന്നതിൽ തൽപരമായ ഭാരതത്തിന്റെ കലയും മനുഷ്യത്വ വിഹീനമാകുകയാണ്. ലക്ഷ്മൻ പൈയുടെ ചിത്രങ്ങൾ ഉദാഹരണം. സുൽത്താൻ ആലിയുടെ 'ആദ്യത്തെ പാപം', കെ. എസ്. കൽക്കർണ്ണിയുടെ 'സന്ദേശം', സതീശ് ഗുജറാലിന്റെ 'ഔട്ട് പോസ്റ്റ്' ഇവയൊക്കെ മറ്റ് ഉദാഹരണങ്ങൾ.

ക്ലോദ് ഏഷിൽ ദ്ബസ്സി

ഒരു പുതിയ ഭാവസംദ്ബന്ധത-സെൻസിബിലിറ്റി ഏതു മണ്ഡലത്തിലും കാണുന്നുവെന്നാണ് ഒർട്ടിഗായുടെ മതം. ആ സെൻസിബിലിറ്റിയാകട്ടെ എല്ലാ മാനുഷികാംശങ്ങളെയും വെറുക്കുന്നു. ഒരു മണ്ഡലത്തിലും അതിന് ഇന്നു പ്രവേശനമില്ലെന്ന് അദ്ദേഹം അസന്നിഗ്ധമായി പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. ജർമ്മൻ ഗാനരചയിതാവായ റിഗ് ആർട്ട് വാഗ്നറുടെ ഗാനങ്ങളിൽ മെലോഡ്രാമ മൂർദ്ധന്യാവസ്ഥയിലെത്തി. മോഹാലസ്യപ്പെടാതെ കണ്ണീരു പൊഴിക്കാതെ ഗാനം കേൾക്കണമെന്ന ജനങ്ങൾക്ക് ആഗ്രഹമുണ്ടായി. അപ്പോഴാണ് ഫ്രഞ്ച് ഗാനരചയിതാവായ ക്ലോദ് ഏഷിൽ ദ്ബസ്സിയുടെ രംഗപ്രവേശനം (Claude Achille Debussy, 1862–1918). അദ്ദേഹം സംഗീതത്തെ മൗഷ്യത്വശൂന്യമാക്കി സംഗീതകലയിൽ ഒരു പുതിയ യുഗം ഉദ്ഘാടനം ചെയ്തു. (Debussy dehumainzed music, that is why he marks a new era in the art of music, Ortega). കവിതയിലും ഇതു തന്നെ സംഭവിച്ചുവെന്നാണ് ഒർട്ടിഗാ പ്രസ്താവിക്കുന്നത്. മാനുഷികാംശത്തിന്റെ ഭാരം വലിച്ചുവാരി വെച്ചുകൊണ്ട് അതു ഇഴയുകയായിരുന്നു. കാറ്റു പോയ ബലൂൺ പോലെ അത് ചിലപ്പോൾ തറയിൽ തൊടുകയും മരങ്ങളിലും വീടുകളുടെ മേൽക്കൂരകളിലും ചെന്നു തട്ടുകയും ചെയ്തു. അപ്പോഴാണ് ഫ്രഞ്ച് കവി സ്റ്റേഫൻ മലർമേയുടെ ആവിർഭാവം (Stephane Mallarme, 1842–1898) അദ്ദേഹം കവിതയുടെ മാനുഷികാംശം ഒഴിവാക്കി അതിന് ഉന്നമന ശക്തി നൽകി.

ഒർട്ടിഗായുടെ അ വാദഗതികൾ നന്ന്. അവയ്ക്കു യുക്തി ബലം നൽകുന്നു. സമ്മതിക്കാം. പക്ഷേ, അദ്ദേഹത്തെക്കാൾ മഹാന്മാരായ ചിന്തകന്മാർ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ള കലാസിദ്ധാന്തങ്ങളോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ഈ കലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ സ്ഥിതി എന്തായിരിക്കും. ലോകം സംശയലേശം കൂടാതെ അംഗീകരിച്ചിട്ടുള്ള മാസ്റ്റർപീസുകളെ വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ ഒർട്ടിഗായുടെ സിദ്ധാന്തം പ്രയോജകീഭവിക്കുന്നുണ്ടോ? അത് പരിശോധിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

സ്റ്റേഫൻ മലർമേ

ലോകസാഹിത്യത്തിലെ ഉത്കൃഷ്ടമായ ഒരു കൃതിയാണ് വാല്മീകി രാമായണം. അതിൽ കലാസൃഷ്ടികളുടെ ഉത്ഭവത്തെക്കുറിച്ച് പ്രത്യക്ഷമായ മട്ടിൽ ഒന്നും പറയുന്നില്ല. എങ്കിലും സൂക്ഷിച്ചു നോക്കിയാൽ ഗഹനമായ കലാതത്വത്തെ പരോക്ഷമായ രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് കാണാൻ കഴിയും. കാവ്യത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെയാണ് അതുള്ളത്. വാല്മീകി ആശ്രമത്തിൽ ചിന്താഗ്രസ്തനായിരിക്കുന്നു. അപ്പോൾ നാരദൻ അവിടെ എത്തുകയാണ്. ഈ ലോകത്ത് ഏറ്റവും ഉത്കൃഷ്ടനായ പുരുഷൻ ആരാണെന്ന് മഹർഷിയുടെ ചോദ്യം. ഇക്ഷ്വാകു വംശപ്രഭവനായ ശ്രീരാമൻ എന്നു നാരദന്റെ മറുപടി. നാരദൻ പൊയ്ക്കഴിഞ്ഞ ശേഷം വാല്മീകി തമസാ തീരത്തേക്കു പോയി. നല്ല മനുഷ്യന്റെ മനസ്സുപോലെ അകർഷകമായിരിക്കുന്ന തീർത്ഥം കണ്ട് അദ്ദേഹം നടക്കുമ്പോൾ രതികൂജിതം ഉതിർക്കുന്ന രണ്ടു പക്ഷികളിൽ ഒന്നിനെ ഒരു വേടൻ അമ്പെയ്തു വീഴ്ത്തി. ശോണിത പരീതാംഗനായി ഭൂമിയിൽ വീണ ആൺപക്ഷിയെ കണ്ടിട്ട് പെൺ പക്ഷി വിലപിച്ചു. മഹർഷി കാരുണ്യാകുലനായി തന്റെ വികാരത്തെ ഒരു ശ്ലോകത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചു. അദ്ദേഹം പിന്നീട് ആശ്രമത്തിലേക്ക് പോയി. അവിടെ ഇരിക്കുമ്പോൾ ബ്രഹ്മാവ് ചെന്ന് 'ഈ പദ്യാത്മികമായ വാക്ക് എന്റെ ഇഷ്ടത്താലാണുണ്ടായത്. താങ്കൾ രാമന്റെ കഥ പ്രതിപാദിക്കുക;' എന്നു പറഞ്ഞു. വാല്മീകി യോഗത്തിൽ വിലയം കൊണ്ടു. അപ്പോൾ രാമകഥ മുഴവൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്തർ നേത്രത്തിനു മുൻപിൽ ആവിർഭവിച്ചു. ഈ കഥയാണ് കലാതത്വത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനായി ഞാൻ ആദ്യം പറഞ്ഞത്. ക്രൗഞ്ചപ്പക്ഷികളുടെ ദുഃഖം ലോകത്തെങ്ങുമുള്ള ദുഃഖം തന്നെ. അതനുഭവിച്ച മഹർഷി പൊടുന്നനവെ കവിയായി മാറി. അപ്പോൾ ബ്രഹ്മാവ്—സർഗ്ഗാത്മക ശക്തിവിശേഷം—ആ ദുഖത്തെ പദങ്ങളിലൂടെ സ്ഫുടീകരിക്കാൻ കവിയോട് ആജ്ഞാപിക്കുന്നു. ആ ആഹ്വാനം ചെവിക്കോള്ളാതിരിക്കാൻ കവിക്കു വയ്യ. പ്രപഞ്ചദുഃഖം കലാരൂപമാർജ്ജിച്ചു. ഫലമോ? ഇന്നു വരെ ഒരു കാവ്യത്തിനും അതിശയിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ലാത്ത വിധം ഔജ്ജ്വല്യമാർന്ന ഒരു കലാസൃഷ്ടി.

ഈ കലാപ്രക്രിയയെ ആണ്.

> 'ശോകഃ ശ്ലോകത്വമാഗതോഃ'

എന്ന പ്രയോഗത്താൽ ധ്വന്യാലോകകാരൻ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നത്. ക്രൗഞ്ചപ്പക്ഷിയുടെ ദുഃഖം കണ്ടുണ്ടായ മുനിയുടെ ശോകം ശ്ലോകമായി പരിണമിച്ചു. കാളിദാസനും അതുതന്നെ പറയുന്നു.

> താമഭ്യഗച്ഛദ്ര ദിതാനുസാരീ കവിഃ
> കശേധ്മാ ഹരണായ യാതഃ
> നിഷാദ വിദ്ധാണ്ഡജ ദർശനോത്ഥഃ
> ശ്ലോകത്വമാപദ്യത യസ്യശോകഃ

'വേടനെയ്തു വീഴ്ത്തിയ പക്ഷിയെ കണ്ടിട്ടുണ്ടായ ആരുടെ ശോകമാണോ ശ്ലോകമായിത്തീർന്നത്' എന്നു കാളിദാസൻ പ്രസ്താവിക്കുമ്പോൾ വാല്മീകിക്കു ശോകമുണ്ടായിയെന്ന് അദ്ദേഹം കരുതുന്നു എന്നതു സ്പഷ്ടമാണ്. ഈ ശോകം ലൗകികമാണോ അലൗകികമാണോ എന്ന വിചാരമൊക്കെ തൽക്കാലം അടങ്ങിയിരിക്കട്ടെ. മഹർഷി വികാരത്താൽ ചലനം കൊള്ളാതെ ശ്ലോകമുണ്ടാവുകയില്ല. ഇതു തന്നെയാണ് കാളിദാസനും ധ്വന്യാലോകകാരനും അസന്നിഗ്ധമായി ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നത്. പാശ്ചാത്യന്റെയും സങ്കല്പമിതുതന്നെ. വൃക്ഷം വരയ്ക്കുന്നതിനു മുൻപ് കലാകാരൻ വൃക്ഷമായി മാറണമെന്ന ഒരു പാശ്ചാത്യചിന്തകൻ പറഞ്ഞത് ഭാരതീയന്റെ ഹൃദയസംവാദം, തന്മയീഭാവം ഇവയിൽനിന്നു വിഭിന്നമായ മട്ടിലല്ല. എന്നാൽ ഒർട്ടിഗായുടെ സങ്കല്പം മാത്രം ഇതിനോടു യോജിക്കുന്നില്ല. മഹാന്റെ മരണംകണ്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാര്യ ദുഃഖിക്കുന്നു; എന്നാൽ കലാകാരൻ മാത്രം നിർവികാരനായി നിലകൊള്ളുന്നു എന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നത് കലാ പ്രക്രിയയെക്കുറിച്ച് ഇന്നുവരെയുണ്ടായിരുന്ന എല്ലാ സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കും കടകവിരുദ്ധമായിട്ടാണ്, ദൃഷ്ടിഗതങ്ങളായ അംശങ്ങളിലാണത്രേ ആ കലകാരന്റെ മനസ്സു ചെന്നു ചേർന്നിരിക്കുന്നത്; വർണ്ണമൂല്യങ്ങളിലും പ്രകാശത്തിലും നിഴലിലുമാണുപോലും അയാളുടെ താല്പര്യം. ഈ താല്പര്യമുണ്ടാകണമെങ്കിൽ അയാൾ കാണുന്ന സംഭവം വികാരം ഉല്പാദിപ്പിച്ചേ മതിയാവൂ. ആ വികാരത്തിനു പരിണാമം വരുമ്പോഴാണ് കലാസൃഷ്ടി രൂപം കൊള്ളുക. പ്രജ്ഞയുടെ അധിത്യകയിൽ നിൽക്കുന്ന ഒർട്ടിഗായ്ക്ക് ഇങ്ങനെയൊരു പ്രമാദം സംഭവിച്ചത് അത്ഭുതകരമായിരിക്കുന്നു.

സത്യത്തെ മാനുഷികസത്യമെന്നും നിരീക്ഷിച്ച സത്യമെന്നും (Lived reality and Observed reality) വിഭജിക്കുന്ന ഒർട്ടിഗാ പ്രാചീന കൃതികളിലെല്ലാം മാനുഷികസത്യമേയുള്ളുവെന്നും അത് അന്ത്യന്താധുനികന് അംഗീകാര്യമല്ലെന്നും പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. എന്തുകൊണ്ട് അംഗീകരിക്കാൻ വയ്യ? മനുഷ്യനെ കണ്ടുകണ്ട് അയാൾക്ക് വെറുപ്പ് ഉണ്ടായിപ്പോയോ? അതോ മനുഷ്യൻ കൊള്ളരുതാത്തവൻ ആയതുകൊണ്ട് അവനെ സംബന്ധിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ പ്രതിപാദിക്കുന്നതിൽ അയാൾക്ക് വിരോധം സംഭവിച്ചു പോയോ? അങ്ങനെ വെറുപ്പും വിരോധവും ഉണ്ടായപ്പോൾ താനും മനുഷ്യനാണെന്ന കാര്യം അയാൾ വിസ്മരിച്ചു കളഞ്ഞോ? ഈ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരങ്ങൾ ഒർട്ടിഗായിൽ നിന്ന് നമുക്കു കിട്ടുന്നില്ല. കിട്ടുന്നില്ലെന്നതു പോകട്ടെ. ഈ ലോകത്ത് ഏറ്റവും പ്രധാനൻ മനുഷ്യൻ. ഭാഷ അവന്റേത്, സാഹിത്യം അവന്റേത്. അതിൽ മനുഷ്യന്റെ കാര്യം പാടില്ല എന്നു പറയുന്നതിന്റെ യുക്തിയാണ മനസ്സിലാകാത്തത്. മനുഷ്യനെ വിട്ടിട്ട് പ്രപഞ്ചത്തിലുള്ള ഏതു കാര്യവും പറഞ്ഞു നോക്കൂ. മനുഷ്യനോട് ബന്ധമുള്ളതു മാത്രമേ താല്പര്യജനകമായി ഭവിക്കൂ. ചന്ദ്രക്കലയെ നോക്കികൊണ്ട് വിക്തോർ യൂഗോ പാടി. 'ഏത് ഈശ്വരനാണ്, ഏതു ശാശ്വത വസന്തത്തിന്റെ കൊയ്ത്തുകാരനാണ് ഈ സ്വർണ്ണ കൊയ്ത്തരിവാൾ നക്ഷത്രങ്ങളുടെ വയലുകളിൽ അലക്ഷ്യമായി ഇട്ടിട്ടു പോയിരിക്കുന്നത്? ചന്ദ്രക്കലയെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ പ്രസ്താവം മനുഷ്യനെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രസ്താവം തന്നെയാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് അതു നമ്മെ രസിപ്പിക്കുന്നതും.

ഒർട്ടിഗാ പറയുന്നതുപോലെ മനുഷ്യത്വശൂന്യമായ കല എല്ലാവരും സൃഷ്ടിക്കാൻ തുടങ്ങിയാൽ ലോകം ജീവിക്കാൻ കൊള്ളരുതാത്തതാകും. വാല്മീകിതൊട്ട് ടാഗോർവരെയും ഹോമർ തോട്ട് കസാൻദ്സാക്കിസ് വരെയും ചാസർതൊട്ട് സ്പെൻഡർവരെയും ഉള്ളവർ മാനുഷികസത്യം ആവിഷ്കരിച്ചാണ് മഹാന്മാരായ കലാകാരന്മാർ എന്ന പേരു സമ്പാദിച്ചത്. മീക്കലാഞ്ചലോ തൊട്ട് ഹെൻടി മൂർ വരെയുള്ള ശില്പവിദഗ്ദ്ധരുടെ കലാസൃഷ്ടികൾ നോക്കൂ. മാനുഷികസത്യം ആവിഷ്കരിച്ചതു കൊണ്ടല്ലേ അവ കലാസുന്ദരങ്ങളായത്? Dehumanized music—മനുഷ്യത്വ ശൂന്യമാക്കപ്പെട്ട സംഗീതം—അതാണ് ഉത്കൃഷ്ടമെന്ന് ഒർട്ടിഗോ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നു. നാം പേടിച്ച് നിൽക്കുന്നിടത്ത് മഹായശസ്കനായ ഈ തത്വചിന്തകൻ ഓടിക്കയറുന്നു എന്നേ പറയാനുള്ളൂ.

മർസൽ പ്രൂസ്റ്റ്

ഒർട്ടിഗായുടെ ഈ അഭിപ്രായങ്ങളെല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ Dehumanization of Art എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലാണ് ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതിൽത്തന്നെ Notes on the Novel എന്നൊരു പ്രബന്ധമുണ്ട്. നോവൽ എന്ന സാഹിത്യ രൂപത്തിന് ഭാവിയില്ലെന്ന് സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ആ പ്രബന്ധത്തിൽ ദൊസ്തോ യെഫ്സ്കി, സ്റ്റാൻദാൽ, പ്രൂസ്റ്റ് ഈ സാഹിത്യകാരന്മാരെ അദ്ദേഹം വാഴ്ത്തുന്നു. ദൊസ്തോ യെഫ്സ്കിയുടെ 'ക്രൈം ആൻഡ് പണിഷ്മെന്റ്' സ്റ്റാൻദാലിന്റെ 'ല റൂഷ് ഏ ലന്വാർ' പ്രൂസ്റ്റിന്റെ 'ഏ ലാ റെഷിർഷ് ദൂ താങ് പെർദ്യു' എന്നീ നോവലുകൾ അനുവാചകരെ ഇന്നും ആകർഷിക്കുന്നത് അവ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന മാനുഷിക സത്യങ്ങളാലാണല്ലോ. അത്യന്താധുനികനായ റോബ് ഗ്രിയേയുടെ നോവലുകൾ എന്തുകൊണ്ട് ദൊസ്തോ യെഫ്സ്കിയുടെ നോവലുകളോളം ഉയരുന്നില്ല? ജാകോമേറ്റിയാണോ കേമൻ അതോ ഡാവിഞ്ചിയോ? നന്ദലാൽ ബോസ് എവിടെ; കെ. എസ്. കൽക്കർണ്ണിയെവിടെ? അവനീന്ദ്ര നാഥ ടാഗോറെവിടെ; സതീശ് ഗുജ്റാൽ എവിടെ? അമൃതാ ഷെർഗിൽ എവിടെ; ശാന്തിദേവ് എവിടെ? Dehumanized art—മനുഷ്യത്വശൂന്യമാക്കപ്പെട്ട കല—ഇന്നു വരെ രാമായണം പോലുള്ള, ഇലിയഡ് പോലുള്ള, ഹാംലറ്റ് പോലുള്ള കലാശില്പങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചിട്ടില്ല. അതു മൗഷ്യത്വശൂന്യം ആയിരിക്കുന്നിടത്തോളം കാലം അതിന് ആ വിധത്തിലുള്ള നിർമ്മാണത്തിന് കഴിയുകയുമില്ല.

പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തന്നെ ഒന്നാന്തരം തെറ്റ് എന്ന് മനസ്സിലാക്കാവുന്ന ഇത്തരം വിചാരഗതികൾ ഒർട്ടിഗാ അവതരിപ്പിച്ചതിന്റെ രഹസ്യമെന്തെന്ന് ആലോചിക്കാം. ഏതു തത്വചിന്തകനും സ്വകീയമായ തത്വചിന്തയ്ക്ക് യോജിച്ച രീതിയിലേ എന്തും പറയൂ. അരവിന്ദ്ഘോഷിന്റെ ഫിലോസഫിക്ക് അനുരൂപമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാസങ്കല്പം. ക്രോച്ചേയുടെ തത്ത്വചിന്ത നോക്കുക. മനുഷ്യൻ മനസ്സിൽ സങ്കല്പിക്കുന്നതെല്ലാം സത്യമാണ് എന്നാണ് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെട്ടത്. അതിനു ചേരുന്നമട്ടിൽ അദ്ദേഹം കലാസിദ്ധാന്തവും ആവിഷ്കരിച്ചു. മനസ്സിൽ ഇരിക്കുന്ന എന്തോ ഒന്നാണ് കല എന്ന് അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാട്ടി. ഒർട്ടിഗായുടെ ഫിലസോഫിക്ക് യോജിച്ചിരിക്കുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈ കലാഭിവീക്ഷണം. മനുഷ്യനോ മനുഷ്യജീവിതത്തിനോ പ്രാധാന്യം കൽപ്പിക്കുന്നില്ല ഒർട്ടിഗാ. മനുഷ്യജീവിതം ഒരു അടിസ്ഥാനപരമായ സത്യം ആണെന്നല്ലാതെ പരമപ്രധാനമായ സത്യമായി വരികയില്ലെന്ന് അദ്ദേഹം വിശ്വസിക്കുന്നു. ഈ വിചാരഗതി കലാസങ്കല്പത്തിന് മാർഗ്ഗമൊരുക്കുന്നത് നോക്കൂ. മനുഷ്യജീവിതത്തിന് പ്രാധാന്യം കൽപ്പിക്കാത്ത മനുഷ്യൻ കലയിലെ മാനുഷികാംശത്തെ നിന്ദിക്കുന്നതിൽ അത്ഭുതപ്പെടാനെന്തിരിക്കുന്നു?

നിഷേയുടെ തത്ത്വചിന്ത ഒരറ്റത്ത്. അസ്തിത്വവാദം മറ്റൊരറ്റത്ത്. ഇതിനിടയിൽ നില്ക്കുന്ന ഒർട്ടിഗാ ഫാഷിസ്റ്റ് ചിന്താഗതിയുള്ളവനാണെന്ന് എനിക്ക് തോന്നുന്നു. പരിഷ്കാരം സൃഷ്ടിച്ചത് ഒരു ന്യൂനപക്ഷമാണെന്നും ആ ന്യൂനപക്ഷത്തിന്നെതിരായി mass-man (സമൂഹ-മനുഷ്യൻ) ആവിർഭവിച്ച് യുദ്ധം ചെയ്യുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹം വിശ്വസിക്കുന്നു. ഇന്നത്തെ ജീർണ്ണതയ്ക്ക് കാരണം ഈ സമൂഹ-മനുഷ്യന്റെ (mass-man) ആധിപത്യമാണെന്ന് ഒർട്ടിഗാ കരുതുന്നുണ്ട്. ഈ മതങ്ങൾ വിസ്മയാവഹമായ സ്പഷ്ടതയോടെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ Revolt of the masses എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ അവിഷ്കൃതങ്ങളായിരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹം പറയുന്നു:

Society is always a dynamic unity of two component factors: minorities and masses. The minorities are individuals or groups of individuals which are specially qualified. The mass is the assemblage of person not specially qualified. By masses, then, is not to be understood, soley or mainly, the 'working masses'. The mass is the average man.' (സമുദായമെന്നത് എപ്പോഴും രണ്ടു ഘടകാവയവങ്ങളുടെ ചലനാത്മകമായ ഐക്യമാണ്: ന്യൂനപക്ഷങ്ങളും ജനക്കൂട്ടങ്ങളും. ന്യൂനപക്ഷങ്ങൾ സവിശേഷമായ മട്ടിൽ യോഗ്യതയാർജ്ജിച്ച വ്യക്തികളായിരിക്കും. അല്ലെങ്കിൽ വ്യക്തികളുടെ സമൂഹമായിരിക്കും. സവിഷേമായ രീതിയിൽ യോഗ്യത നേടാത്ത വ്യക്തികളുടെ സമൂഹമാണ് ജനക്കൂട്ടം. ജനക്കൂട്ടമെന്ന് പറയുമ്പോൾ തൊഴിൽക്കാരായ ജനക്കൂട്ടമെന്നല്ല മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്. സാമാന്യമനുഷ്യനാണ് ജനക്കൂട്ടമെന്നത്.)

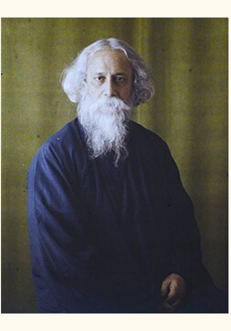
യോഹാൻ ഗോട്ലീപ് ഫിഹ്തെ

തുടർന്ന് ഒർട്ടിഗാ പറയുന്നു: 'Human society is always whether it will or no, aristocratic by it very essence to the extreme that it is a society in the measure that it is aristocratic and ceases to be such when it ceases to be aristocratic'. മനുഷ്യസമുദായം സാരാംശത്തിൽ കുലീനവർഗ്ഗ പ്രമുഖമാണത്രേ. ആ കുലീന സ്വഭാവം ഇല്ലാതാകുമ്പോൾ സമുദായം സമുദായമല്ലാതായി ഭവിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഹിറ്റ്ലറുടെ ശബ്ദമല്ലേ കേൾക്കുന്നത്? ഹിറ്റ്ലർ 1925 തൊട്ട് 1927 വരെയുള്ള സംഭവങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ച് 'മീൻ കാംഫ്' എന്ന ആത്മകഥ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി. അതിൽ അദ്ദേഹം എഴുതുന്നു: 'The parliamentary principle of decision by majority, by denying the authority of the person and palcing in its stead the number of the crowd in question sins against the aristocratic basic idea of nature'. 'വ്യക്തിയുടെ അധീശത്വത്തെ അവഗണിച്ചു പാർലമെന്റിന്റെ രീതിയനുസരിച്ചു ഭൂരിപക്ഷം തീരുമാനമെടുക്കുന്നതും ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ സംഖ്യാബലത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതും കുലീനവർഗ്ഗ പ്രാമുഖ്യം എന്ന ആശയത്തിന് യോജിക്കാത്തതാണ് എന്ന് ഹിറ്റ്ലർ ഉച്ചത്തിൽ പറയുകയാണ്. ഒർട്ടിഗായും ഹിറ്റ്ലറും തമ്മിൽ ഒരു വ്യത്യാസവും ഇക്കാര്യത്തിലില്ല. കുറച്ചാളുകൾ ശക്തിയാർജ്ജിക്കുകയും ആ ശക്തി ഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെമേൽ അടിച്ചേല്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണല്ലോ ഫാഷിഷത്തിന്റെ ഒരു സ്വഭാവം. ജർമ്മൻ ദാർശനികനായ യോഹാൻ ഗോട്ലീപ് ഫിഹ്തെയുടെ (Johann Gottilieb Fichte, 1762–1814) ഒരു വാക്യം പ്രഖ്യാതമാണ്. The ignoble man exists for the sake of the other must like wise sacrifice himself (മറ്റുള്ളവനു വേണ്ടി മാത്രം ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന താണ മനുഷ്യൻ സ്വയം ബലിമൃഗമാകണം). ആൾക്കൂട്ടത്തെ അസംസ്കൃതവസ്തുക്കളായി കരുതുന്നു ഫാഷിസ്റ്റുകൾ. രാഷ്ട്രവ്യവഹാരത്തിൽ ഹിറ്റ്ലർ അങ്ങനെയാണ് ജനതയെ കരുതിയത്. ഒർട്ടിഗാ തത്ത്വചിന്തയിലും കലയിലും അതേ രീതിയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം കലയിലെ, സാഹിത്യത്തിലെ മാനുഷികാംശത്തെ നിന്ദിക്കുന്നത്.

സത്യം, സൗന്ദര്യം, സ്നേഹം

രവീന്ദ്രനാഥടാഗോർ എഴുതിയ “വസന്തചക്രം” (Cycle of spring) എന്ന നാടകരൂപത്തിലുള്ള കൃതിയിലെ ഒരു കഥാപാത്രമായ പണ്ഡിതൻ പറയുകയാണ്:

“മുളകളെ ഓടക്കുഴൽ മാത്രമാക്കിയാൽ അവ ലജ്ജിച്ച് സങ്കടപ്പെട്ടു മരിക്കും. പലവിധത്തിൽ പ്രയോജനമുള്ളതുകൊണ്ടാണ് അവ അന്തരീക്ഷത്തിൽ തലയുയർത്തി നിൽക്കുന്നത്.”



രവീന്ദ്രനാഥടാഗോർ

നക്ഷത്രങ്ങൾ പ്രയോജനശൂന്യങ്ങളായി ആകാശത്തിൽ മിന്നിത്തിളങ്ങുന്നതിലും ആ കഥാപാത്രത്തിനു പരാതിയുണ്ട്. അവ താഴെവന്ന് തെരുവുവിളക്കുകളായിനിന്ന് നികുതിദായകരെ സഹായിക്കേണ്ടതാണെന്നാണ് അയാളുടെ അഭിപ്രായം. ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിന് ഒരു വിഭിന്നഭാവം സൃഷ്ടിക്കാനായി ടാഗോർ ഒരു കവിയെ രംഗപ്രവേശനം ചെയ്യിക്കുന്നു. പണ്ഡിതന്റെ പ്രജ്ഞാപരത്വത്തിനും ലാഭജനക ചിന്താഗതിക്കും വിരുദ്ധമായി പരമാനന്ദത്തിനും നിസ്സംഗതയ്ക്കും പ്രതിനിധീഭവിച്ചു നിൽക്കുകയാണ് ആ ഉത്തമകവി. ഈ രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുന്ന അനുവാചകൻ ടാഗോറിന്റെ കാവ്യസങ്കല്പം എന്താണെന്ന് അനായാസമായി മനസ്സിലാക്കുന്നു. ജീവനില്ലാത്ത, ആകർഷകത്വമില്ലാത്ത ശുഷ്കസത്യങ്ങളാണ് പണ്ഡിതന്റെ പ്രജ്ഞയിൽനിന്ന് ഉളവാകുന്നത്. ചൈതന്യധന്യങ്ങളും ആകർഷകങ്ങളുമായ സത്യത്തെ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന കവിക്ക് പണ്ഡിതനുമായി ഒരു സാദൃശ്യവുമില്ല. പണ്ഡിതന്റെ ശുഷ്കസത്യങ്ങൾ സത്യങ്ങളായിത്തന്നെ നിൽക്കുന്നു. അവ ‘ജ്ഞാന’ത്തിലേക്കു നമ്മെ കൊണ്ടു ചെല്ലുന്നുണ്ടെങ്കിലും നമ്മുടെ ഹൃദയതന്ത്രികളെ സ്പർശിക്കുന്നില്ല. യഥാർത്ഥമായ ഐക്യമുണ്ടാകണമെങ്കിൽ, സത്യസാക്ഷാത്കാരം വേണമെങ്കിൽ നാം കവിയുടെ അടുക്കലേയ്ക്കാണു പോകേണ്ടത്. ടാഗോറിന്റെ ഉദാഹരണംകൊണ്ടുതന്നെ ഇതു വ്യക്തമാക്കാം. ഒരു ഡോക്ടർക്ക് ഒരു മകനുണ്ടെന്നിരിക്കട്ടെ. ആ മകന്റെ ആരോഗ്യത്തെക്കുറിച്ച് ഡോക്ടർക്കുള്ള അറിവ് ശാസ്ത്രീയജ്ഞാനമാണ്. ഈ ശാസ്ത്രീയജ്ഞാനം ഒരു വസ്തുതയെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവു മാത്രമായതുകൊണ്ട് സത്യത്തിന്റെ ആത്മസാത്കരണമായി ഭവിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ അച്ഛനെയും മകനെയും സ്നേഹത്താൽ കൂട്ടിയിണക്കുന്ന ആ നിർവ്യാജ ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവ് വൈകാരിക ശക്തിയിലൂടെ ലഭിക്കുന്നതത്രെ. മകനോടു തോന്നുന്ന സ്നേഹത്തിലൂടെ അച്ഛൻ ഒരു പരമസത്യത്തെ സ്പർശിക്കുകയാണ്. ആത്മബന്ധത്തിന്റെ സത്യമാണത്. സൃഷ്ടിയുടെ അടിസ്ഥാനതത്വവുമാണത്.[7] പ്രജ്ഞയിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന അറിവ് ഉത്കൃഷ്ടം. ഇതാണ് ടാഗോറിന്റെ മതം. ആദ്യത്തേത് ഒരു തരത്തിലുള്ള തൃപ്തി ജനിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തേത് ആനന്ദമുളവാക്കുന്നു. കവിത വൈകാരികബന്ധത്തിലൂടെയുള്ള അറിവ് പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ട് ആനന്ദാത്മകമത്രേ. ടാഗോറിന്റെ “വിജയം”[8] എന്ന ചെറുകഥ ഈ വസ്തുതയെ ഭംഗ്യന്തരേണ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. നാരായണരാജാവിന്റെ സദസ്സിലെ കവിയാണു ശേഖരൻ. ഒരു ദിവസം പുണ്ഡരീകൻ എന്ന പ്രജ്ഞാപരനായ കവി രാജാവിന്റെ മുൻപിൽ വന്നു. ‘പ്രഭോ, ഞാൻ യുദ്ധം ചെയ്യാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു” എന്ന് അയാൾ ഉദ്ഘോഷിച്ചു. വാക്കുകൾകൊണ്ടുള്ള യുദ്ധമാണ് പുണ്ഡരീകൻ ആവശ്യപ്പെട്ടത്. പക്ഷേ, യഥാർഥ കവിയായ ശേഖരന് പദങ്ങൾകൊണ്ടുള്ള സമരം എന്താണെന്നു അറിഞ്ഞുകൂടാ. അടുത്തദിവസം രാജസദസ്സുകൂടി. പുണ്ഡരീകൻ തന്റെ വൈദഗ്ധ്യം പ്രദർശിപ്പിച്ചുതുടങ്ങി. നാരായണൻ എന്ന പേരിലെ ഓരോ അക്ഷരവും പദ്യങ്ങളിൽ ചേർത്തുവച്ച് അയാൾ വാക്കുകൾകൊണ്ടുള്ള വിദ്യകൾ കാണിച്ചു. ശ്രോതാക്കൾ വിസ്മയിച്ചു. അവർ കൈയ്യടിച്ചു. ശേഖരൻ എഴുന്നേറ്റു. മുറുക്കിവച്ച വീണയെപ്പോലെയാണ് അയാൾ. ഒന്നു തൊട്ടാൽ മതി നാദനിർഝർ ഉണ്ടാകും. ശേഖരൻ പാടി. പാടിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ശ്രോതാക്കളുടെ കണ്ണുകൾ നിറഞ്ഞു. കന്മതിലുകൾ വിജയശബ്ദം ഉദ്ഘോഷിച്ചുകൊണ്ട് പ്രകമ്പനംകൊണ്ടു. അന്നത്തേയ്ക്കു സദസ്സു പിരിഞ്ഞു.

7. Religion of Man, Page 100.
8. Victory (Hungry Stones & other stories.

അടുത്ത ദിവസം ശേഖരൻ പാടാൻ തുടങ്ങി. “സ്നേഹത്തിന്റെ വേണുഗാനം വൃന്ദാവനത്തിലെ നിശ്ശബ്ദതയെ ഭഞ്ജിച്ച ആ ദിനത്തെക്കുറിച്ചായിരുന്നു ഗാനം. ആരാണ് ഗായകനെന്നും ഗാനമെവിടെനിന്നു വന്നുവെന്നും ഇടയപ്പെൺകുട്ടികൾക്കറിഞ്ഞുകൂടായിരുന്നു. തെക്കൻകാറ്റിന്റെ ഹൃദയത്തിൽനിന്നാണോ അതോ കുന്നിന്റെ മുകളിൽ അലസസഞ്ചാരംചെയ്യുന്ന മേഘമാലകളിൽനിന്നോ? സൂര്യോദയത്തിന്റെ നാട്ടിൽനിന്നു പ്രേമസങ്കേതത്തിന്റെ സന്ദേശവുമായി അതു വന്നു. സൂര്യാസ്തമയത്തിന്റെ അരികിൽനിന്ന് അതു വിഷാദത്തിന്റെ തേങ്ങലുമായി ഒഴുകി.” ശേഖരൻ ഇരുന്നപ്പോൾ അനിർവചനീയവും അവ്യക്തവും അസാധാരണവുമായ ആഹ്ലാദത്തിന്റെ വിഷാദത്താൽ ശ്രോതാക്കൾ വിറയ്ക്കുകയായിരുന്നു. പുണ്ഡരികൻ എഴുന്നേറ്റ് തന്റെ പ്രതിയോഗിയെ വെല്ലുവിളിച്ചു. ആരാണ് കാമുകൻ? ആരാണ് കാമുകി? അതു നിർവചിക്കാൻ അയാൾ ആവശ്യപ്പെട്ടു. എന്നിട്ട് ആ നാമധേയങ്ങളുടെ ധാതുക്കളെ വേർതിരിച്ചെടുത്തു കാണിച്ചു. വാക്കുകളുടെ വ്യായാമവിദ്യ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണ്. ആളുകളെ അത്ഭുതപരതന്ത്രരാക്കിയിട്ട് അയാൾ ഇരുന്നു. പുണ്ഡരീകനെ എതിർക്കാൻ രാജാവ് ശേഖരനോട് ആംഗ്യംകൊണ്ടാവശ്യപ്പെട്ടു. പക്ഷേ, ശേഖരൻ അനങ്ങിയില്ല. കോപാകുലനായ രാജാവ് പുണ്ഡരീകൻ വിജയം പ്രാപിച്ചുവെന്നു പ്രഖ്യാപിച്ചു. അദ്ദേഹം തന്റെ മുത്തുമാലയെടുത്ത് അയാളുടെ ശിരസ്സിലണിയിക്കുകയാണുണ്ടായത്. വിഷാദമഗ്നനായ ശേഖരൻ തന്റെ ഭവനത്തിലേക്കു മടങ്ങി. അയാൾ സ്വന്തം കാവ്യങ്ങളെല്ലാം തീയിലെറിഞ്ഞു. വിഷം കഴിച്ചുകൊണ്ട് അയാൾ വെള്ളപ്പൂക്കൾ വിരിച്ച മെത്തയിൽ കിടന്നു. അപ്പോഴാണു രാജാവിന്റെ മകളായ അജിത ശേഖരനെ ആദ്യമായി കാണാൻ വരുന്നത്. “ഭവതി വന്നോ” എന്നായിരുന്നു ശേഖരന്റെ ചോദ്യം. “ഞാൻ വന്നു.” എന്ന് അവൾ മറുപടി നൽകി. താൻ അത്രയും കാലം ഹൃദയത്തിൽ വച്ചാരാധിച്ചിരുന്ന അജിതയെ ശേഖരൻ ആദ്യമായി കണ്ടു. അവൾ പറഞ്ഞു: “രാജാവ് നീതി പുലർത്തിയില്ല. എന്റെ കവേ, അങ്ങാണ് സമരത്തിൽ ജയിച്ചത്. അങ്ങയെ വിജയ കിരീടം ചൂടിക്കാനാണു ഞാൻ വന്നത്.” അജിത തന്റെ പൂമാലയെടുത്ത് അയാളുടെ ശിരസ്സിൽ വച്ചു. കവി മരിച്ചു വീണു.[9] ചലനാത്മകമായ സത്യത്തെ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്ന കവിയുടെ കഴിവും നിശ്ചലമായ ശുഷ്കസത്യത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന പണ്ഡിതന്റെ സഹൃദയത്വമില്ലായ്മയേയും ടാഗോർ ഈ കഥയിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുകയാണ്.

9. Victory (Hungry Stones & other stories).

ശുഷ്കസത്യത്തെ ചലനാത്മകസത്യമാക്കി സൗന്ദര്യത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടുമാത്രം ടാഗോർ തൃപ്തനാകുന്നുണ്ടോ? രൂപത്തിന്റെയും ചിന്തയുടേയും ആവിഷ്കരണത്തിന്റെയും സൗന്ദര്യമുണ്ടെങ്കിൽ മതിയാകുമോ? പോരെന്നാണ് ടാഗോറിന്റെ അഭിപ്രായം. പ്രകൃതിയിലെ വസ്തുക്കൾക്കു ചില സവിശേഷതകൾ നൽകി അവയെ സത്വമുള്ളവയാക്കണമെന്നാണ് (Personality) അദ്ദേഹം പറയുന്നത്. മനുഷ്യർക്ക് സ്വത്വം ഉള്ളതുപോലെ ജീവനില്ലാത്ത വസ്തുക്കൾക്കും കലയിൽ സ്വത്വം ഉണ്ടാകണം. അതുണ്ടാകുമ്പോൾ അവയുമായി ആത്മബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്നതിന് കവിക്കു സാധിക്കും.

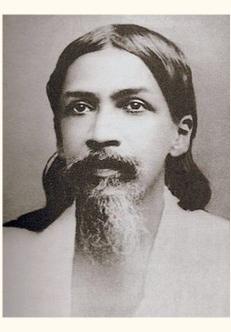
ജീവിതത്തിന്റെ നിറം കലർന്ന സത്യങ്ങളുണ്ട്; ആ നിറം കലരാത്ത സത്യങ്ങളുണ്ട്. രണ്ടാമതു പറഞ്ഞവയ്ക്ക് കവിതയിൽ സ്ഥാനമില്ല. സ്ഥാനം നൽകണമെങ്കിൽ അവയ്ക്കു ജീവിതത്തിന്റെ വർണ്ണമിയറ്റണം. അപ്പോൾ അവയുടെ സ്പന്ദനങ്ങൾ നാം കേൾക്കും. പ്രപഞ്ചവും വ്യക്തിയായ മനുഷ്യനും മുഖത്തോടുമുഖം നോക്കുന്നു. അപ്പോൾ പ്രപഞ്ചം മനുഷ്യനോടു ചോദിക്കുന്നു: “സുഹൃത്തേ, നിങ്ങളെന്നെ കണ്ടോ? നിങ്ങൾ എന്നെ സ്നേഹിക്കുന്നോ?—നിങ്ങൾക്ക് ആഹാരവും ഫലവർഗ്ഗങ്ങളും തരുന്ന ഒന്നായിട്ടല്ല, എന്റെ നിയമങ്ങൾ നിങ്ങൾ കണ്ടുപിടിച്ചു വച്ചിരിക്കുന്ന എന്ന രീതിയിലല്ല—എന്നെ വ്യക്തിയായി നിങ്ങൾ കാണുന്നുണ്ടോ?

കലാകാരൻ മറുപടി പറയുന്നു: “ശരി, ഞാൻ നിന്നെ കണ്ടു; സ്നേഹിച്ചു; മനസ്സിലാക്കി. ഞാൻ നിന്നെ സ്വീകരിക്കുകയും എന്റെ ശക്തിക്കുവേണ്ടി നിന്റെ നിയമങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്തു. ശക്തിയിലേക്കു നയിക്കുന്നതും പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതുമായ തേജസ്സുകളെ എനിക്കറിയാം. പക്ഷേ, അതല്ല കാര്യം. ഞാൻ നിന്നെ കാണുന്നു; നീ എവിടെയാണെന്നും ഞാൻ ആരാണെന്നും.[10] ഒട്ടൊക്കെ ദുർഗ്രഹമായ ഈ തത്ത്വത്തെ ടാഗോറിന്റെ ഒരുദാഹരണം കൊണ്ടുതന്നെ വ്യക്തമാക്കാം. ടാഗോർ സഞ്ചരിച്ചിരുന്ന കപ്പൽ ജപ്പാന്റെ തീരത്തെത്തി. യാത്രക്കാരിൽ ഒരാൾ ജപ്പാൻകാരനായിരുന്നു. അയാൾ, റങ്കൂണിൽനിന്നു സ്വന്തം നാട്ടിലേയ്ക്കു മടങ്ങിവരികയാണ്. ടാഗോർ ആദ്യമായി ജപ്പാനിൽ ചെല്ലുകയുമാണ്. രണ്ടുപേരുടെയും വീക്ഷണഗതിക്കു വ്യത്യാസമുണ്ടായിരുന്നു. ടാഗോർ ജപ്പാന്റെ ഓരോ സവിഷേതയേയും ശ്രദ്ധിച്ചു. ചെറിയ ചെറിയ വസ്തുതകൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെട്ടു. പക്ഷേ, ജപ്പാൻകാരൻ പൊടുന്നനവേ തന്റെ രാജ്യത്തിന്റെ സ്വത്വത്തിലേയ്ക്ക്; അതിന്റെ ആത്മാവിലേയ്ക്കു മുങ്ങി. അയാളുടെ ആത്മാവ് തൃപ്തിയടഞ്ഞു. അയാൾ കാര്യങ്ങളേ കണ്ടുള്ളൂ. ടാഗോർ ധാരാളം വസ്തുതകൾ കണ്ടു; മനസ്സിലാക്കി. പക്ഷേ, ജപ്പാൻകാരൻ കണ്ടത് ജപ്പാന്റെ ആത്മാവിനെയാണ്. ടാഗോർ അയാളെക്കാൾ കൂടുതൽ കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കിയതുകൊണ്ട് ജപ്പാനെ നല്ലപോലെ മനസ്സിലാക്കി എന്നു പറയാൻ വയ്യ.[11] കവിയും ഈ രീതിയിൽ സ്വത്വം കാണുമ്പോഴേ കവിയെന്ന പേരിന് അർഹനാവുന്നുള്ളൂ. ഒരു വൃക്ഷം വരയ്ക്കാൻ ഒരാളോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നുവെന്നിരിക്കട്ടെ. അയാൾ യഥാർഥ കലാകാരനല്ലെങ്കിൽ വൃക്ഷത്തിന്റെ ഓരോ അംശവും പകർത്തിവെയ്ക്കും. മരത്തിന്റെ സവിഷേഷത നഷ്ടപ്പെടാതിരിക്കാനാണ് അങ്ങനെ എല്ലാ അംശങ്ങളെയും പകർത്തുന്നത്. സവിഷേഷതയല്ല സ്വത്വമെന്ന് അയാൾക്കറിഞ്ഞുകൂടാ. എന്നാൽ യഥാർതഥ കലാകാരൻ വൃക്ഷത്തെ വരയ്ക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ വിശദാംശങ്ങളെ പരിഗണിക്കാതെ സാരാംശത്തിലേയ്ക്ക് കടന്നുചെല്ലുകയാണ്.

10. Personality.
11. Personality.

കലാകാരൻ പ്രാപഞ്ചികവസ്തുക്കൾക്ക് സ്വത്വം നൽകുമ്പോൾ അവയുമായി സ്നേഹബന്ധം പുലർത്തുന്നു. അങ്ങനെ യഥാർത്ഥ കലാകാരൻ പ്രപഞ്ചത്തെയാകെ സ്നേഹിക്കുന്നു. സത്യത്തെയും സൗന്ദര്യത്തെയും സ്നേഹത്തെയും കൂട്ടിയിണക്കിയ മഹാകവിയാണ് രവീന്ദ്രനാഥടാഗോർ.

മഹനീയമായ കവിത



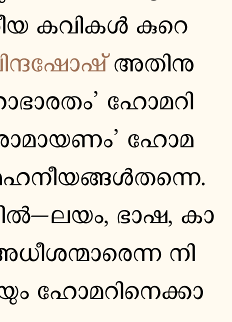
അരവിന്ദഘോഷ്

സാഹിത്യത്തിന്റെ മൂല്യം നിർണ്ണയിക്കാനുള്ള ഉപാധികൾ ഭാവനാത്മകമായ മൗലികത്വം (imaginative originality), ആവിഷ്കരണശക്തി (expressive power), സർഗ്ഗാത്മകപ്രതിഭ (creative genius), പ്രതിപാദ്യവിഷയത്തിന്റെ വ്യാപ്തി എന്നിവയാണെന്ന് അരവിന്ദഘോഷ് പറഞ്ഞു. കവി പ്രധാനനായോ അപ്രധാനനായോ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നത് ഈ ഘടകങ്ങളെ അവലംബിച്ചിട്ടുള്ള പരിശോധനയ്ക്കു ശേഷമാണെന്നും അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. ഒന്നോ രണ്ടോ മനോഹരങ്ങളായ വരികൾ എഴുതി പ്രസിദ്ധരായ കവികൾ കാണുമായിരിക്കും. അവർക്കു സുന്ദരങ്ങളായ ആ വരികളുടെ ഉടമസ്ഥാവകാശം മാത്രമേ ഉള്ളുവെങ്കിൽ അവർ ആദരണീയരാകുന്നില്ല. അത്ര കണ്ടു ചേതോഹരങ്ങളായ വരികൾ എഴുതിയിട്ടില്ലെങ്കിലും വിപുലമായ ഒരു കാവ്യസമ്പത്തിന്റെ അധികാരം അവർക്കുണ്ടെങ്കിൽ നിശ്ചയമായും അവർ സുപ്രധാനരായി ബഹുമാനിക്കപ്പെടും. ഈ മതമാശ്രയിച്ചാണ് അരവിന്ദഘോഷ് പ്രമുഖരായ കവികളെ തരംതിരിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിഭജനം നോക്കുക:

- വാല്മീകി, വ്യാസൻ, ഹോമർ, ഷേക്സ്പിയർ.
- ദാന്തേ, കാളിദാസൻ, ഏസ്കിലസ്, സോഫോക്ലിസ്സ്, വെർജിൽ, മിൽട്ടൻ.
- ഗേയ്ഥേ.

വാല്മീകിക്കും വ്യാസനും ഹോമറിനും ഷേക്സ്പിയറിനും മുകളിൽപ്പറഞ്ഞ നാലു ഗുണങ്ങളുമുണ്ട്. എന്നാൽ രണ്ടാമത്തെ വരികളിലെ ദാന്തെ തുടങ്ങിയ ആറു കവികൾക്ക് ഈ ഗുണങ്ങൾ എല്ലാമില്ല. ദാന്തെയും കാളിദാസനും ഭാവനാത്മകമായ മൗലികത്വം ഒട്ടും കുറവില്ല. വാല്മീകിയും വ്യാസനും ഹോമറും ഷേക്സ്പിയറും പ്രദർശിപ്പിച്ച മൗലികത്വംതന്നെ അവരും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആവിഷ്കരണശക്തിയിലും ദാന്തെയും കാളിദാസനും ആ നാലു മഹാകവികൾക്കു സദൃശരായി വർത്തിക്കുന്നു. പക്ഷേ, വാല്മീകി പ്രഭൃതികൾക്കുള്ള സർഗ്ഗാത്മകപ്രതിഭ അതേയളവിൽത്തന്നെ അവരിൽ ദൃശ്യമല്ല. ദാന്തെയുടെ ഡിവൈൻ കോമഡിയിലെ മൂന്നു ലോകങ്ങളും സർഗ്ഗവൈഭവത്തെക്കാൾ നിർമ്മാണവൈദഗ്ധ്യത്തെയാണു കാണിക്കുന്നത്. അതുല്യമായ സർഗ്ഗപ്രഭാവം പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വാല്മീകിയും വ്യാസനും ഹോമറും ഷേക്സ്പിയറും നൂതനലോകങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ ദാന്തെ തന്റെ ആലോകനസാമർത്ഥ്യമുള്ള കാവ്യമനസ്സിന്റെ അവലംബത്തോടുകൂടി മൂന്നു ലോകങ്ങളെയും (സ്വർഗ്ഗം, നരകം, ശുദ്ധീകരണസ്ഥലം)[12] നിർമ്മിച്ചുവയ്ക്കുന്നതേയുള്ളൂ. കാളിദാസനെക്കുറിച്ചും അതുതന്നെയാണ് പറയാനുള്ളത്.[13] വിശ്വാമിത്രൻ ത്രിശങ്കുവിനുവേണ്ടി ഒരു സ്വർഗ്ഗം സൃഷ്ടിച്ചുകൊടുത്തല്ലോ. ഷേക്സ്പിയറും ആ വിധത്തിലുള്ള ഒരത്ഭുത കർമ്മമാണ് അനുഷ്ഠിച്ചത്. ആ സർഗ്ഗപ്രഭാവത്താൽ ദാന്തെയും കാളിദാസനും അനുഗ്രഹീതരായിരുന്നില്ല. നൂതനപ്രപഞ്ചങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ഈ കഴിവുകൂടി അവർക്കു ലഭിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ അവർ വാല്മീകിപ്രഭൃതികൾക്കു സദൃശരാകുമായിരുന്നു.

12. 'ഡിവൈൻ കോമഡി'യിലെ മൂന്നു ഖണ്ഡങ്ങൾ.
13. 'Letters of Shri Aurobindo' 3rd series—Page 301.



ഗേയ്ഥേ

ഏസ്കിലസ് ദർശകനും സൃഷ്ടികർത്താവും ആണ്; പക്ഷേ, ഒരു കുറഞ്ഞ തോതിലാണെന്നുമാത്രം. വെർജിലും മിൽട്ടനും ജീവിക്കാൻ പോകുന്നത് അവർ എന്തു പറഞ്ഞു എന്നതിനെ ആശ്രയിച്ചാണ്; അവർ എന്തു സൃഷ്ടിച്ചു എന്നതിന്റെ അവലംബിച്ചല്ല. കാവ്യപ്രജ്ഞയുടെ സഹായത്തോടെ കാവ്യമെഴുതിയ ഗേയ്ഥേയ്ക്കു മൂന്നാമത്തെ വരിയിലേ സ്ഥാനമുള്ളു. കാവ്യ ശക്തിയിലോ കവിതയുടെ മാന്ത്രികപ്രഭാവത്തിലോ അദ്ദേഹം ഷേക്സ്പിയറിന്റെ അടുത്തുപോലും വരികയില്ല. അപ്പോൾ ആദ്യത്തെ വരിയിലെ നാലു മഹാകവികളും ഏതാണ്ടു സദൃശന്മാർ. രണ്ടാമത്തെ വരിയിലെ ആറു കവികളിൽ ഏറ്റവും ശ്രേഷ്ഠൻ ദാന്തെ. അദ്ദേഹം കഴിഞ്ഞാൽ കാളിദാസൻ. പിന്നീട് യഥാക്രമം ഏസ്കിലസ്സും സോഫോക്ലിസ്സും വെർജിലും മിൽട്ടനും.

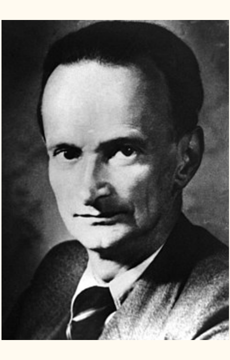
ഇവിടെ നമുക്കൊരു സംശയമുണ്ടാകാം. രാമായണമെഴുതിയ വാല്മീകിയും മഹാഭാരതമെഴുതിയ വ്യാസനും ഹോമറിനും ഷേക്സ്പിയറിനും സദൃശരാകുന്നതെങ്ങനെ? ഈ ഭാരതീയ കവികൾ കുറെക്കൂടി ഉന്നതന്മാരല്ലേ? അരവിന്ദഷോഷ് അതിനു സമാധാനം നല്കുന്നുണ്ട്: 'മഹാഭാരതം' ഹോമറിന്റെ 'ഇലിയഡി'നെക്കാളും 'രാമായണം' ഹോമറിന്റെ 'ഒഡീസി'യെക്കാളും മഹനീയങ്ങൾതന്നെ. പക്ഷേ, കവികളെന്ന നിലയിൽ—ലയം, ഭാഷ, കാവ്യസൗന്ദര്യം എന്നിവയുടെ അധീശന്മാരെന്ന നിലയിൽ—വ്യാസനും വാല്മീകിയും ഹോമറിനെക്കാളും ഷേക്സ്പിയറെക്കാളും ശ്രേഷ്ഠന്മാരല്ല. അങ്ങനെ നാം കവികളുടെ ആവിഷ്കരണവൈദഗ്ധ്യത്തിലേയ്ക്കു വന്നുചേരുന്നു. അഞ്ചു തരത്തിലുള്ള കാവ്യശൈലികൾ ഉണ്ടെന്നാണ് അരവിന്ദഘോഷ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. ആദ്യത്തേത് 'പര്യാപ്തമായ ശൈലി' (adequate style) പ്രതിപാദ്യവിഷയം അല്ലെങ്കിൽ കാവ്യവസ്തു കവിയിലുളവാക്കുന്ന ആഘാതത്തെ—കാവ്യവസ്തുവുമായി കവിക്കുണ്ടായ സമ്പർക്കത്തെ—അതേ രീതിയിൽ ആവിഷ്കിക്കുമ്പോഴാണ് പര്യാപ്തമായ ശൈലി ഉളവാകുന്നത്. 'ചലനാതമകമായ ശൈലി' (dynamic style) യാണ് രണ്ടാമത്തേത്. പ്രതിപാദ്യവിഷയത്തിന്റെ ചലനമാണ് ഇതാവിഷ്കരിക്കുക. വസ്തുവിന്റെ അവസ്ഥതി ഇവിടെ പരിഗണനാർഹമാകുന്നില്ല. മൂന്നാമത്തേത് 'പ്രകാശപൂർണ്ണമായ ശൈലി'യാണ് (illiminated style). കാവ്യവസ്തുവിന്റെ അവസ്ഥിതി, ചലനാതമകത്വം എന്നിവയെ വിട്ട് അതിന്റെ പരമപ്രധാന്യത്തിലേയ്ക്കു കവി കടന്നുചെല്ലുകയും അദ്ദേഹം കുറെക്കൂടി ഭാവനാസമ്പന്നത പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ഈ ശൈലി രൂപംകൊള്ളുന്നു. അടുത്തത് 'പ്രചോദനാത്മകമായ ശൈലി' (inspired style) യാണ്. ശ്രേഷ്ഠമായ എല്ലാ കവിതകളും പ്രചോദനാത്മകങ്ങളത്രെ. എങ്കിലും ഈ ശൈലിക്കൊരു സവിശേഷതയുണ്ട്. ഇതിലൊരു അന്തർവീക്ഷണമുണ്ട്; ആന്തരശബ്ദമുണ്ട്. മാന്ത്രികപ്രഭാവമാണ് ഈ ശൈലിയുടെ സവിശേഷത. ഈ നാലു ശൈലികൾക്കും ഉത്കൃഷ്ടരൂപമാർജ്ജിക്കാൻ കഴിയുമെന്നു പ്രസ്താവിച്ചതിനുശേഷം അരവിന്ദ്ഘോഷ് 'ശ്രേഷ്ഠമായ കാവ്യഭാഷണം.' (supreme poetic utterence) എന്ന അഞ്ചാമത്തെ കാവ്യശൈലിയെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദിക്കുന്നു. അസാധാരണമായ വിധത്തിൽ വിശുദ്ധവും സത്യാത്മകവും അന്യൂനവുമായ കാവ്യഭാഷണമാണിത്. ഇതിനെ അപഗ്രഥിക്കാൻ വയ്യ. അത്രകണ്ട് ഉജ്ജ്വലമാണ് ഈ ശൈലി. ഒരു നിരൂപകൻ ഈ അഞ്ചു ശൈലികളുടെയും വൈജാത്യങ്ങൾ നമുക്കു മനസ്സിലാക്കിത്തരാനായി ചില ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നു. കുറ്റമറ്റ ഒരു ഛായാഗ്രഹണചിത്രത്തിന് സദൃശമാണ് 'പര്യാപ്തമായ ശൈലി'. 'ചലനാത്മക ശൈലി' യെ 'ടെക്നികളർ' സിനിമയായി കരുതാം. അപ്പോൾ 'പ്രചോദനാത്മകമായ ശൈലി' നമ്മുടെ മുൻപിൽ അഭിനയിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു നാടകത്തിനു തുല്യമാകും. 'ശ്രേഷ്ഠമായ കാവ്യഭാഷണം' അനവരതം സ്പന്ദിക്കുന്നതും വിവിധരൂപങ്ങലിൽ നമ്മെ സമാക്രമിക്കുന്നതുമായ ജീവിതം തന്നെയാണ്.

കവിതയെസ്സംബന്ധിച്ച് അരവിന്ദഘോഷിനുള്ള സങ്കല്പങ്ങൾ തികച്ചും മൗലികങ്ങളാണ്. പ്രജ്ഞയോ ഭാവനയോ ശ്രോത്രമോ കാവ്യപരമായ ആനന്ദത്തിന് പ്രതിഗ്രാഹകരമല്ലെന്ന് അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. കാവ്യപാരായണം കൊണ്ടു പ്രജ്ഞയ്ക്കു കിട്ടുന്ന സംതൃപ്തിയും കാതിനു കിട്ടുന്ന സുഖവും ഉന്നതമായ കാവ്യാസ്വാദനത്തിൽനിന്നു ജനിക്കുന്ന ആനന്ദത്തിനു തുല്യമായി കരുതാൻ പാടില്ലെന്നാണ് അതിന്റെ അർത്ഥം. ഭാവനയുടെ പ്രവർത്തനംകൊണ്ട് കാവ്യത്തിന് ആകർഷകത്വം ലഭിച്ചാലും പോരാ. അവ മൂന്നും പരമമായ ആനന്ദമനുഭവിക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങളേ ആകുന്നുള്ളൂ. അവ് ഒന്നിച്ചുചേർന്ന് ആത്മാവിന്റെ അഗാധമായ ആനന്ദമായി മാറുമ്പോഴാണ് കവിത മഹനീയമാവുക. കവിത പ്രജ്ഞയ്ക്കുമാത്രം ഒരിളക്കമുണ്ടാക്കിയിരിക്കട്ടെ; അത് ശ്രേഷ്ഠമായ കവിതയല്ല. ഭാവനയേയും വികാരങ്ങളേയും ഇളക്കിവിടട്ടെ; അതു ശ്രേഷ്ഠമായ കവിതയല്ല. കവി കാവ്യഭാഷണത്തിന്റെ തീക്ഷണതയിലേയ്ക്കു ചെല്ലണം; പ്രചോദനാത്മകമായ പദം കണ്ടെത്തണം; നമ്മുടെ ചൈതന്യത്തിന്റെ നീരുറവയിൽനിന്നു കുതിച്ചുപൊങ്ങുന്ന അനന്തങ്ങളായ അർഥവിശേഷങ്ങളെ ദൈവികമായ ലയാത്മചലനത്തോടു കൂട്ടിയിണക്കണം; അപ്പോൾ ഉളവാകുന്ന കവിത അത്യുത്തമമാണ്. അതിനെ അരവിന്ദ്ഘോഷ് മന്ത്രം എന്നു വിളിക്കുന്നു.[14]

14. 'Future Poetry'—Page 13.20.

രൂപവും ഭാവവും മാർക്സിയൻ വീക്ഷണഗതിയിൽ

കലയിലെ രൂപം സുപ്രധാനമാണ്, ഉത്കൃഷ്ടമാണ്. അത് കലയുടെ അധ്യാത്മികഘടകമാണ് എന്നു വാദിക്കുന്നവരാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിൽതൊട്ടുള്ള തത്വചിന്തകന്മാർ. ഭാവം അപരിപൂർണ്ണവും അപ്രധാനവുമാനെന്നാണ് അവരുടെ പക്ഷം. പൂർണ്ണസത്യത്തിൽ ചെല്ലാനുള്ള വിശുദ്ധി ഭാവത്തിനില്ലെന്ന് അവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. സത്യത്തിന്റെ സാരാംശമാണ് ശുദ്ധമായ രൂപം. എല്ലാ വസ്തുക്കളും രൂപത്തിൽ വിലയം പ്രാപിക്കുകയും കഴിയുന്നിടത്തോളം രൂപമായി ഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ ഗണിതശാസ്ത്രം അന്യൂനമായ ശാസ്ത്രമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്; സംഗീതം അന്യൂന്യമായ കലയും. കാരണം, രണ്ടിലും രൂപംതന്നെ അതിന്റെ സ്വന്തം ഭാവമായി മാറിയിരിക്കുകയാണ്.



ഏർണ്ണസ്റ്റ് ഫിഷർ

ഈ വീക്ഷണഗതി തെറ്റാണെന്ന് ഏർണ്ണസ്റ്റ് ഫിഷർ എന്ന മാർക്സിസ്റ്റ് നിരൂപകൻ സ്ഥാപിക്കുന്നു. ആസ്ട്രിയയിലെ കോമോട്ടൗ എന്ന സ്ഥലത്ത് 1899-ൽ ഫിഷർ ജനിച്ചു. ആദ്യം കുറെക്കാലം തത്ത്വചിന്ത പഠിച്ചതിനുശേഷം അദ്ദേഹം ഒരു തൊഴിൽശാലയിൽ തോഴിലാളിയായി ചേർന്നു. 1927-ൽ, വിയന്നയിൽനിന്നു പ്രസാധനം ചെയ്തിരുന്ന തൊഴിലാളികളുടെ ഒരു പത്രത്തിന്റെ പത്രാധിപസമിതിയിലെ അംഗമായി. 1934 വരെ അദ്ദേഹം ആ ജോലി നോക്കി. ഫെബ്രുവരി വിപ്ലവത്തിനുശേഷം, 1934-ൽ ഫിഷർ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയിൽ ചേർന്നു. രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധകാലത്ത് മോസ്കോയിലെ റേഡിയോ പ്രവക്താവായി പ്രവർത്തിച്ച അദ്ദേഹം 1945-ൽ ആസ്ട്രിയൻ ഗവണ്മെന്റിലെ വിദ്യാഭ്യാസമന്ത്രിയായി. ആ വർഷം നവംബർമാസംവരെ അങ്ങനെ കഴിഞ്ഞു. പിന്നീട് അദ്ദേഹം ഒരു പത്രമാരംഭിക്കുകയും വളരെ വർഷങ്ങൾ അതിന്റെ പ്രധാന പത്രാധിപരായി ഇരിക്കുകയും ചെയ്തു. 1959-നു ശേഷമാണ് ഫിഷർ സാഹിത്യപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ മുഴുകുന്നത്. കാവ്യങ്ങളും നാടകങ്ങളും നിരൂപണങ്ങളും അദ്ദേഹം എഴുതി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രശസ്തമായ നിരൂപണഗ്രന്ഥമാണ് "കലയുടെ ആവശ്യകത." 1959-ൽ പ്രസാധനംചെയ്ത ആ കൃതിയുടെ സ്വാധീനശക്തി അപരിമിതമാണെന്നാണു ജർമ്മൻ നിരൂപകർ പറയുന്നത്. അതിനെ അവലംബിച്ചിട്ടുള്ള വാദപ്രതിവാദങ്ങൾ ഇന്നും നടക്കുന്നുവെന്നത് അതിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ കാണിക്കുന്നുവെന്നും അവർ പ്രസ്താവിക്കുന്നു. ആ ഗ്രന്ഥത്തിൽ രൂപത്തെയും ഭാവത്തെയും സംബന്ധിച്ചു ഫിഷർ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ള മതങ്ങളിലേയ്ക്കാണ് ഞാൻ വായനക്കാരുടെ ശ്രദ്ധയെ സാദരം ക്ഷണിക്കുന്നത്.

രൂപത്തിനാണ് സർവപ്രാധാന്യമെന്ന ബൂർഷ്വ ചിന്താഗതിയെ വിമർശിക്കുകയാണ് ഫിഷർ. പക്ഷേ, അതിനു യതിക്കുന്നതിനുമുൻപ് അദ്ദേഹം പ്രകൃതിയിലേ ചില വസ്തുക്കളുടെ രൂപത്തെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുന്നു,

പ്രകൃതിയിൽ അന്യൂന്യമായ രൂപമുള്ളത് സിതോപലങ്ങൾക്കാണ് (crystals) അത്ഭുതാവഹമായ രീതിയിൽ വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തിയതും മറുപുറം കാണാവുന്നമട്ടിൽ ഉജ്ജ്വലമായതുമായ അവയെ കാണുമ്പോൾ, അവയുടെ കർക്കശസൗന്ദര്യത്തെ അഭിനന്ദിക്കുമ്പോൾ, അവയുടെ ആകർഷകമായ ക്രമികതയെ ധ്യാനിക്കുമ്പോൾ ജഡവസ്തു എങ്ങനെ ഈ രീതിയിൽ അന്യൂനസൗഭാഗ്യമാർജ്ജിച്ച് ആധ്യാത്മികതയിലെത്തിച്ചേർന്നുവെന്ന് ആരും പര്യാലോചന ചെയ്തുപോകും. സർഗ്ഗാത്മപ്രകൃതിയുടേയോ ദൈവികമായ സർഗ്ഗശക്തിയുടേയോ കലാസൃഷ്ടികളാണ് അവയെന്ന് ശാസ്ത്രീയമായ മനസ്ഥിതിയില്ലാത്തവർക്കു തോന്നുകയും ചെയ്യും. ഈ ആധ്യാത്മിക ചിന്താഗതി സത്യത്തോടു പൊരുത്തപ്പെട്ടതാണോ? രൂപമാണോ സിതോപലത്തെ ആ രീതിയിൽ ആക്കിയതു? അതോ അതിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന പരമാണുക്കൾ അതിന് ആ രൂപം നൽകിയോ?

ഒരു സിതോപലത്തിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന പരമാണുക്കളാണ് അതിന് രൂപംനൽകുന്നത്. ഒരു മിശ്രിതദ്രവ്യത്തിൽ (Chemical compound) ഉള്ള പരമാണുക്കളുടെ സ്വഭാവത്തെ ആസ്പദമാക്കി അതിന്റെ സിതോപലഘടനയെ (Crystalline structure) മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിക്കാമെന്നു ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

ഒരു സിതോപലത്തിലുള്ള പരമാണുക്കൾ നിശ്ചലസ്ഥിതിയിലല്ല; അവ ചലിക്കുകയാണ്. ഓരോ ചലനത്തിനും അതിന് അനുരൂപമായ ചൂടുണ്ട്. ചൂടു കൂടുമ്പോൾ ചലനവും കൂടുന്നു. ചൂടു വർദ്ധിക്കുന്തോറും സിതോപലത്തിന്റെ ഘടന മാറിമാറി വരുന്നു. ഒരു പ്രത്യേക ഘട്ടത്തിൽ ദ്രവീകരണ ഘട്ടത്തിൽ (meliting point) മാത്ര (quantity) ഗുണമായി (quality) മാറുകയും സിതോപലഘടന തകരുകയും ചെയ്യുന്നു. ജലത്തിലെ പരമാണുഘടന പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ളതാണ്. എന്നാൽ ജലം മഞ്ഞുകട്ടയാകുമ്പോൾ ആ ഘടനയല്ല മറ്റൊരു ഘടനയാണ് അതിൽ കാണുക. ഇതിൽനിന്നു തെളിയുന്നത് സിതോപലം സമ്പൂർണ്ണവും അന്തിമവും (finished and final) ആയ വസ്തുവല്ലെന്നാണ്; ഭൗതിക പരിതഃസ്ഥിതികളിൽ തുടർച്ചയായി ഉണ്ടാകുന്ന മാറ്റങ്ങളുടെ ഫലമായി രൂപംകൊള്ളുന്ന ഒരു ക്ഷണികവസ്തുവാണെന്നാണ്; നാലു ഹൈഡ്രജൻ പരമാണുക്കളും കാർബണും ചേർന്ന മിശ്രിതവസ്തുവിലെ ഹൈഡ്രജൻ പരമാണുക്കൾ 18 ഡിഗ്രി സെന്റിഗ്രേഡ് ചൂടിനു താഴെ ചില പ്രത്യേക അവസ്ഥകളിൽ വന്നു നില്ക്കുന്നു. എങ്കിലും അവ തുടർച്ചയായി ആന്ദോളനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. 22.8 ഡിഗ്രി സെന്റിഗ്രേഡിനു മുകളിൽ ചൂടാകുമ്പോൾ അവ ഭ്രമണം ചെയ്യുന്നു. അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടുമുള്ള ചലനം വൃത്താകൃതിയിലുള്ള ചലനമാകുന്നുവെന്നു വ്യക്തമായി പറയാം. ചൂടുകൂടി ചലനം കൂടുമ്പോൾ സിതോപലനത്തിന്റെ ഘടന തകരുന്നു.

രൂപവും ഉള്ളടക്കവും (form & content) തമ്മിലുള്ള ബന്ധം സിതോപരിതലത്തിൽ വ്യക്തമായി കാണാം. നാം രൂപമെന്നു പറയുന്നത് വിശേഷകമായ സംവിധാനമാണ് (Specific arrangement); ജഡവസ്തുവിന്റെ തുലിതാവസ്ഥയാണ് (equlibrium of matter). ഉള്ളടക്കം മാറുന്നു; എപ്പോഴും മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അത് രൂപവുമായി സംഘട്ടനത്തിലേർപ്പെടുകയും രൂപത്തെ തകർക്കുകയും പുതിയ രൂപങ്ങളെ ഉണ്ടാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രത്യേക സമയത്തുള്ള തുലിതാവസ്ഥയുടെ സ്പഷ്ടീകരണമാണ് രൂപമെന്നത് (Forms is the manifestation of the state of equilibruim attained at a given time) ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സവിഷേഷതകൾ ചലനവും മാറ്റവും ആണ്. അപ്പോൾ രൂപം യാഥാസ്ഥിതികവും ഉള്ളടക്കം (ഭാവം) വിപ്ലവാത്മകവും ആണെന്നു വന്നുകൂടുന്നു.

ഇനി ജീവനുള്ളവയുടെ ലോകത്തിലേയ്ക്കു കടന്നാലോ? അവിടെയും ഈ തത്ത്വം പ്രവർത്തിക്കുന്നതു കാണാം. ചെടികൾ വളരുന്നു. പക്ഷേ, ആ വളർച്ചയ്ക്ക് അഭിവൃദ്ധിയുണ്ടാക്കാം. അതിനെ തടയുകയും ചെയ്യാം. നല്ല വളമിട്ടാൽ ചെടികളുടെ വളർച്ച കൂടുന്നു. റേഡിയേഷൻകൊണ്ട് അവയുടെ വളർച്ചയ്ക്കു മാറ്റമുണ്ടാക്കാം. അങ്ങനെ ചെടികളുടെ രൂപത്തിനു മാറ്റം വരുത്താൻ ഒരു പ്രയാസവുമില്ല. കടലിൽ കഴിയുന്ന Ophryotrocha pueritis എന്ന കൃമിയുടെ സന്തതികൾ ആൺജാതിയിൽപ്പെട്ടവയാണ്. അവ പതിനഞ്ചിലധികം ഖണ്ഡങ്ങളായി വളരുമ്പോൾ പെണ്ണായി മാറുന്നു. അവരുടെ രൂപത്തിനും പരിഗണനാർഹമായ മാറ്റം വരുന്നു. ആൺജാതിയിൽപ്പെട്ടവയെ പട്ടിണിയിട്ടാൽ അവ ആണായിത്തന്നെയിരിക്കും; പെണ്ണായവ ആണായി മാറുകയും ചെയ്യും. തുലിതാവസ്ഥയിൽ നിശ്ചലമായിരിക്കുന്ന രൂപത്തെ ചലനാത്മകമായ ഉള്ളടക്കത്തിനു തകർക്കാൻ വൈഷമ്യമൊന്നുമില്ല.

സമുദായത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും വ്യത്യാസമില്ല. ജീവന്റെ ഉല്പാദനം പുനരുല്പാദനം എന്നിവയാണ് സമുദായത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കമെന്നു പറയുന്നത്. സാമുദായികസംഘടന, സ്ഥാപനങ്ങൾ, നിയമങ്ങൾ, ആശയങ്ങൾ, എന്നീ വൈജാത്യമാർന്ന രൂപങ്ങളിലൂടെയാണ് ഈ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടക്കുന്നത്. ജീവന്റെ ഉല്പാദനം പുനരുല്പാദനം എന്ന പ്രവർത്തങ്ങളിൽ ആഹാരവും വസ്ത്രവും വീടും ആയുധങ്ങളും എല്ലാം ഉൾപ്പെടും. സാമുദായിക സംഘടന തുടങ്ങിയ രൂപങ്ങൾ കുറെക്കാലത്തേയ്ക്കു ഉല്പാദനശക്തികൾക്ക് അനുരൂപങ്ങളായി ഇരിക്കും.

പിന്നീട് അവ ആ ശക്തികളോടുതന്നെ സംഘട്ടനം ചെയ്യുന്നു. അവ (രൂപങ്ങൾ) കാലത്തിനു യോജിക്കാത്തതും അയവില്ലാത്തതുമായി ഭവിക്കുന്നു. അപ്പോൾ അവയെ നവീകരിക്കേണ്ടതായിവരും.

സമുദായത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം (അതായത് ഉൽപ്പാദനശക്തികൾ) എപ്പോഴും മാറുന്നവയും വികസിക്കുന്നവയുമാണ്. സമുദായത്തിന്റെ രൂപങ്ങളാകട്ടെ സ്ഥിരമായി നില്ക്കാനുള്ള പ്രവണത കാണിക്കുന്നു. ഒരു തലമുറയിൽനിന്നു മറ്റൊരു തലമുറയിലേക്ക് അവയെ പകർന്നുകൊടുക്കാനുള്ള പ്രവണതയും അതിനുണ്ട്. ഭരണവർഗ്ഗക്കാർ യാഥാസ്ഥിതികങ്ങളായ ഈ രൂപങ്ങളെ പറ്റിപ്പിടിച്ചു നില്ക്കുന്നു. മർദ്ദിതർ യാഥാസ്ഥിതികങ്ങളായ ഈ രൂപങ്ങളെ അടിച്ചുടയ്ക്കാൻ യതിക്കുന്നു. അവർ ആ രൂപങ്ങളിൽ പാവനമായി ഒന്നും കാണുന്നില്ല.

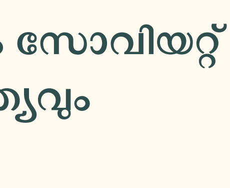
സ്വന്തം സ്ഥാനങ്ങൾക്കു ഭ്രംശംവരുമെന്നു പേടിക്കുന്ന ഭരണവർഗ്ഗം അതിന്റെ വർഗ്ഗമേധാവിത്വം എന്ന ഉള്ളടക്കത്തെ ഒളിച്ചുവയ്ക്കുന്നു. എന്നിട്ടു കാലംചെന്ന ഒരു സമുദായത്തിന്റെ 'രൂപത്തെ' പരിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ടുപോകാനുള്ള അതിന്റെ വ്യഗ്രതയെ ശാശ്വതങ്ങളായ മാനുഷികമൂല്യങ്ങളെ പരിരക്ഷിക്കാനുള്ള ഒരു സമരമായി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. അവർ ശ്രമിക്കുന്നതു കാലത്തിനു യോജിക്കാത്ത ഒരു രൂപത്തെ നിലനിറുത്താനാണ്. അതിനാണവരുടെ സമരം. പക്ഷേ, ആസമരത്തെ മാനുഷികമൂല്യങ്ങളെ സംരക്ഷിക്കാനുള്ള സമരമായി അവർ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. മുതലാളിത്തവും സോഷ്യലിസവും തമ്മിലാണ് സംഘട്ടനം. പക്ഷേ, അവർ ആ വസ്തുത മറച്ചുവെച്ചിട്ട് ജനാധിപത്യവും ഡിക്റ്റേറ്റർഷിപ്പും തമ്മിൽ സംഘട്ടനം നടക്കുന്നുവെന്ന് ജനങ്ങളെ ധരിപ്പിക്കുകയാണ്. ഉള്ളടക്കത്തെ അവഗണിച്ച് രൂപത്തിനു പ്രാധാന്യം കൽപ്പിക്കുവാനുള്ള ഈ പ്രവണതയിൽനിന്നാണു മുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥിതി നിലവിലിരിക്കുന്ന രാജ്യങ്ങളിൽ ഫോർമലിസം—രൂപശിൽപ്പവാദം—കലയെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളിൽ ഉണ്ടായിട്ടുള്ളതെന്ന് ഏവരും മനസ്സിലാക്കണം.

ഇത്രയും ഉപന്യസിച്ചുകഴിഞ്ഞതിനുശേഷം കലയിലെ ഉള്ളടക്കത്തെ അല്ലെങ്കിൽ ഭാവത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുകയാണ് ഫിഷർ. കലയിലെ (സാഹിത്യത്തിലെ) പ്രതിപാദ്യവിഷയം വേറെ, ഭാവം വേറെ. ഒരേ വിഷയം സ്വീകരിക്കുന്ന രണ്ടു സാഹിത്യകാരന്മാർ വിഭിന്നങ്ങളായ ഭാവങ്ങളാണ് തങ്ങളുടെ കലാസൃഷ്ടികളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുക. മാർലോ, ലെസ്സിങ്ങ്, തോമസ്മൻ എന്നിവർ 'ഫൗസ്റ്റ്' എന്ന ഒരേ വിഷയം കൈകാര്യംചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ. അവരുടെ കൃതികളിലെ ഭാവങ്ങൾ വിഭിന്നങ്ങളാണ്. പ്രതിപാദ്യവിഷയമല്ല രൂപത്തിന് ആധാരം. ഭാവവും (ഉള്ളടക്കവും) രൂപവും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. പ്രതിപാദ്യവിഷയം ഭാവത്തിന്റെ പദവിയാർജ്ജിക്കുന്നത് കലാകാരന്റെ വീക്ഷണഗതിയാലാണ്. 'കൊയ്ത്ത്' എന്നൊരു വിഷയത്തെ ഒരു ലഘുകാവ്യമാക്കാം; ഗ്രാമീണചിത്രമാക്കാം; അമാനുഷികമായ ധർമ്മാധർമ്മപരീക്ഷയാക്കാം; പ്രകൃതിയുടെമേലുള്ള മനുഷ്യന്റെ വിജയമാക്കാം. എല്ലാം കലാകാരന്റെ അഭിവീക്ഷണമാർഗ്ഗത്തെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. അയാൾ ഭരണവർഗ്ഗത്തിന്റെ പക്ഷംപിടിക്കുന്നവനായോ നിരാശതയിൽ വീണ കർഷകനായോ വിപ്ലവകാരിയായ സോഷ്യലിസ്റ്റായോ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാം.

പ്രതിപാദ്യവിഷയത്തിന്റെ ഭാവം അനുക്രമം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണല്ലോ. ഈജിപ്റ്റിലെ പ്രാചീനചിത്രങ്ങൾ നോക്കുക. നിലം ഉഴുതുമറിക്കുകയും വിത്തു വിതയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കർഷകനെ യജമാനൻ എങ്ങനെ കാണുന്നുവെന്നതാണ് ആ ചിത്രങ്ങളിലെ പ്രധാന വസ്തുത. തന്റെ പത്തായം നിറയ്ക്കാൻ കർഷകൻ പ്രയോജനകാരിയാകുന്നു എന്നാണ് യജമാനന്റെ നിലപാട്. കർഷകനെ വ്യക്തിയായി അയാൾ കാണുന്നതേയില്ല. കലപ്പപോലെ, കാളയെപ്പോലെ ഒരു ഉപകരണം മാത്രമാണ് അയാൾക്ക് കർഷകൻ. പക്ഷേ, കാലം ചെന്നപ്പോൾ ഈ വീക്ഷണഗതി മാറി. തൊഴിലാളികൾക്ക് ആധിപത്യം വന്നപ്പോൾ അവരെ മാന്യമായ രീതിയിൽ ചിത്രീകരിച്ചുതുടങ്ങി. ഒരു പഴയ വിഷയം പുതിയ ഭാവം ആർജ്ജിച്ചു.

ഇത്രയും പറഞ്ഞതിൽനിന്നും നാം മനസിലാക്കേണ്ടതു രൂപം യഥാസ്ഥിതികമാണെന്നാണ്; ഭാവം (ഉള്ളടക്കം) പരിവർത്തനാത്മകമാണെന്നാണ്. ഫിഷറിയുടെ വാദഗതി ആ രീതിയിലത്രേ. വസ്തുത അതായതുകൊണ്ട് ഒരു സാഹിത്യസൃഷ്ടിയുടെ രൂപത്തെക്കുറിച്ചു മാത്രമുള്ള പരിചിന്തനം അതിന്റെ സത്യാത്മകതയെ വ്യക്തമാക്കുവാൻ അസമർഥമായി ഭവിക്കുന്നു.

ഭൂമിയും ചന്ദ്രനും സോവിയറ്റ് സാഹിത്യവും



സ്റ്റാലിൻ

മാർക്സിസ്റ്റ് സിദ്ധാന്തങ്ങളെ കലയുടെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും മണ്ഡലങ്ങളിലേയ്ക്കു വ്യാപിപ്പിച്ചപ്പോഴാണ് 'സോഷ്യലിസ്റ്റു റിയലിസം' എന്ന പ്രസ്ഥാനം റഷ്യയിൽ ഉണ്ടായത്. കലാകാരൻ, സാഹിത്യകാരൻ സ്റ്റേറ്റിന്റെ പരിചാരകനാണെന്നും സോഷ്യലിസത്തിനുവേണ്ടി വാദിക്കേണ്ടവനാണെന്നും ഉള്ള ചിന്താഗതിയിൽ നിന്നാണ് ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആവിർഭാവം. 'മനുഷ്യാത്മാക്കളുടെ എൻജിനീയറ'ന്മാരായി സ്റ്റാലിൻ കലാകാരന്മാരെ വിശേഷിപ്പിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലത്തു റഷ്യയിലെ കലാകാരന്മാർ സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസ്റ്റുകളായിത്തന്നെ വർത്തിച്ചു. എന്നാൽ സ്റ്റാലിൻ അന്തരിച്ചതിനുശേഷം റഷ്യയിൽ പല മണ്ഡലങ്ങളിലും മാറ്റങ്ങളുണ്ടായി; അപ്പോൾ അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന നിയന്ത്രണങ്ങൾക്കു ശൈഥില്യം സംഭവിച്ചു. സാഹിത്യത്തിലെ നിയന്ത്രണങ്ങൾക്കുവന്ന അയവ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവചിത്രീകരണ മാർഗ്ഗത്തിൽ പ്രകടമായി, സമുദായത്തിന്റെ പ്രതിരൂപങ്ങളായി മാത്രം കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചാൽ പോരാ, അവരെ പ്രാഥമികമായും മനുഷ്യരായിട്ടുവേണം ചിത്രീകരിക്കാൻ എന്ന വിചാരഗതിക്കു പ്രാബല്യമുണ്ടായി. അതിന്റെ ഫലമായി കലാകാരന്മാർ സോവിയറ്റ് ജീവിതത്തിലേയ്ക്കു കൂടുതൽ അടുത്തു. ഈ സമീപനത്തെ സോഷ്യലിസ്റ്റു റിയലിസത്തിന്റെ നേർക്കുള്ള ക്രിട്ടിക്കൽ റിയലിസത്തിന്റെ ആക്രമണമായി ചില നിരൂപകർ കാണുകയാണ്. അതു ശരിയാകട്ടെ അല്ലെങ്കിൽ തെറ്റാകട്ടെ. എന്തായാലും ലെനിന്റെയും സ്റ്റാലിന്റെയും പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നു വിഭിന്നമായി കലാസൃഷ്ടിക്കു കൂടുതൽ 'സ്വയം ശാസനാധികാരം' (Autonomy) ഈ ചിന്താഗതി പ്രദാനം ചെയ്തു എന്നതിൽ ഒരു സംശയവുമില്ല. സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസത്തിൽ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ താല്പര്യങ്ങളും വ്യക്തിയുടെ താല്പര്യങ്ങളും ഒന്നായിച്ചേർന്നിരുന്നു. പരിവർത്തനം വന്ന സാഹിത്യത്തിൽ വ്യക്തികളുടെ സ്വകീയതാല്പര്യങ്ങൾക്കായി പ്രാധാന്യം. ഈ നൂതന സാഹിത്യത്തിന്റെ ഉദ്ഘോഷകരായി വാസിലി അക്സ്യോനോവ്, ആന്ദ്രേബിറ്റോവ്, വ്ളാഡിമീർ വോയിനോവിച്ച്, അനറ്റോളി ഗ്ലേഡിലിൻ, ഫസിൽ ഇസ്കന്തർ, വിക്ടർ കോണേറ്റ്സ്കി, വാലന്റീൻ റാസ്പുട്ടിൻ, യൂറി ട്രിഫോനോവ് ഇവരെയാണ് ചിലരെങ്കിലും ആരാധിക്കുന്നത്. സ്റ്റാലിനുശേഷം റാഷ്യയിൽ 'ലിബറെലൈസേഷൻ' ഉണ്ടായതുകൊണ്ട് വ്യക്തിഗതങ്ങളായ വികാരങ്ങളേയും ചിന്തകളേയും സാഹിത്യത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ഈ എഴുത്തുകാർക്കു വലിയ പ്രയാസം ഉണ്ടാകാറില്ല. എന്നുമാത്രമല്ല, ഇവരിൽ ചിലരുടെ കഥകൾ മോസ്കോയിലെ പ്രോഗ്രസ് പ്രസാധകർ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി ഞാൻ കണ്ടിട്ടുമുണ്ട്. (ഫസിൽ ഇസ്കന്തറുടെ The Thirteenth Labour എന്ന കഥാസമാഹാരം ഒരു ഉദാഹരണം.) ഈ സാഹിത്യകാരന്മാർ സമൂഹത്തിന്റെ വിമർശകരേയല്ല. പക്ഷേ, സമൂഹത്തിലുണ്ടായ മാറ്റങ്ങൾ അവർ കണ്ടറിയുന്നവരാണ്. ഭാവസംദ്ദബ്ധതയോടെ അവയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നവരാണ്. സ്ഥലകാല സത്യം (Spatio-temporal reality) ഇല്ലാത്ത സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസം സാദ്ധ്യമല്ലല്ലോ. സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസത്തിന്റെ നാടായ സോവിയറ്റ് രാജ്യത്ത് ഇന്നുണ്ടാകുന്ന കൃതികളിൽ ഏറിയകൂറും സ്ഥലകാല സത്യത്തെ മാനിക്കുന്നില്ല. മോസ്കോയിൽ രണ്ടാംലോക മഹായുദ്ധത്തിനുശേഷമാണ് ഇക്കഥ നടന്നത് എന്നും മറ്റുള്ള പ്രസ്താവങ്ങൾ അവയിൽ ഉണ്ടായെന്നുംവരും. എന്നാൽ ആ കലാസൃഷ്ടികളുടെ ആസ്വാദനത്തിന് സ്ഥലകാലസത്യം അനുപേക്ഷണീയമായി ഭവിക്കുന്നില്ല. അക്സ്യോനോവിന്റെ (ജനനം 1933) ചേതോഹരമായ ഒരു കഥയെടുത്തുകാണിച്ച് ഈ സാമാന്യസ്വഭാവത്തെ വ്യക്തമാക്കാവുന്നതാണ്. 1962-ൽ അദ്ദേഹമെഴുതിയതും 1963-ൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയതുമായ Halfway to the Moon എന്നതാണ് ചെറുകഥ. കിഴക്കൻ സോവിയറ്റ് നാട്ടിലെ ട്രക്ക് ഡ്രൈവറാണ് കിർപിചെങ്കോ. വെക്കേഷൻകാലം ഒന്നാഹ്ലാദിച്ചുകളയാമെന്നു അയാൾ തീരുമാനിച്ചു. പരുക്കൻ സ്വഭാവമുള്ള ആ ട്രക്കു ഡ്രൈവർ ഖബ്റോവ്സ്കിൽ നിന്നു മോസ്കോയിലേയ്ക്കു വിമാനയാത്ര നിർവഹിക്കാമെന്നാണ് കരുതിയത്. നാലായിരം നാഴികയുണ്ട് മോസ്കോയിലേക്ക്. മണിക്കൂറിൽ 700 കിലോമീറ്റർ വേഗത്തിൽപോകുന്ന ഭീമാകാരമാർന്ന ആ സോവിയറ്റ് 'എയർലൈനർ' ഏതാണ്ടു എട്ടരമണിക്കൂർകൊണ്ട് അയാളെ മോസ്കോയിലെത്തിക്കും. തന്റെ സീറ്റിൽ കയറിയിരുന്ന ഒരുത്തനെ നിഷ്കരുണം എഴുന്നേൽപ്പിച്ചിട്ട് കിർപിചെങ്കോ വിമാനത്തിലിരുന്നു. അപ്പോഴാണ് അയാൾ അവളെ—എയർഹോസ്റ്റസിനെ—കണ്ടത്. ഒരതിസുന്ദരി. ശ്വാസംപിടിച്ച് അയാൾ ഇരുന്നുപോയി. അവൾ പുഞ്ചിരിപൊഴിക്കുന്നുണ്ട്. മന്ദഹാസാർദ്രമായ ആ മുഖം അയാളുടെ മുഖത്തിന് അടുത്തുതന്നെ. അവൾ അയാളുടെ കോട്ട് ബട്ടണിളക്കി എടുക്കുകയാണ്. എന്തൊരു മനോഹരമായ കറുത്ത തലമുടി? പട്ടുപോലെ; നൈലോൺപോലെ, ലോകത്തെ അമൂല്യങ്ങളായ വസ്തുക്കൾ പോലെ. അവളുടെ വിരലുകളോ? യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിൽ ഇത്ര സുന്ദരങ്ങളായ വിരലുകൾ വേറെകാണാൻ കഴിയുമോ? ഈ ലോകത്തെ ഏറ്റവും സുന്ദരിയായവളുടെ ശബ്ദം. ഇല്ല ഇങ്ങനെയൊരു പുഞ്ചിരിയും ഇങ്ങനെയൊരു ശബ്ദവും വേറെ കാണാൻപറ്റില്ല. ദൈവികത്വമാർന്ന പൊന്മേനി. അവൾ പറഞ്ഞു. 'സഖാക്കളെ ബൽറ്റ് കെട്ടിക്കൊള്ളൂ.' വിമാനത്തിന്റെ യന്ത്രങ്ങൾ ഗർജ്ജിച്ചു. യാത്രക്കാരിയായ ഒരു വൃദ്ധ കുരിശുവരച്ചു. അതുകണ്ട് ഒരു നാവികൻ അവരെ കളിയാക്കി. ട്രക്ക് ഡ്രൈവർ അതുകണ്ടു രസിച്ചോ എന്നറിയാനായി നാവികൻ അയാളെ നോക്കി. പക്ഷേ, കിർപിചെങ്കോ ഹോസ്റ്റസ് പോയവഴിയെ അവളെ നോക്കുകയായിരുന്നു... വളരെതാഴെ ഭൂവിഭാഗങ്ങൾ ഇഴഞ്ഞുപോകുന്നത് അയാൾ കണ്ടു. പാറക്കെട്ടുകളാർന്ന, ചൈതന്യശൂന്യങ്ങളായ, ആപൽക്കരങ്ങളായ ഭൂവിഭാഗങ്ങൾ. ആ തണുത്ത ശൂന്യാകാശത്തിൽ, ക്രൂരവും വിജനവുമായ ഭൂമിക്കുവെളിയിലായി ലോഹംകൊണ്ടുള്ള ഒരു ചുരുട്ട് എങ്ങനെ പൊങ്ങിസഞ്ചരിക്കുന്നുവന്ന് അയാൾ ആലോചിച്ചു നോക്കി. അതിനകത്താകട്ടെ മനുഷ്യന്റെ ചൂട്, വിനയം, സിഗററ്റിന്റെ പുക, അടക്കിയസംഭാഷണവും ചിരിയും, വൃത്തികെട്ട നേരമ്പോക്കുകൾ. കിർപിചെങ്കോ അവിടിരുന്നു പുകവലിക്കുമ്പോൾ ഒരു പെൺകുട്ടി വിമാനത്തിൽ അങ്ങുമിങ്ങും നടക്കുന്നു. ചന്ദ്രനിൽ ചെല്ലാൻ പ്രതീക്ഷയുണ്ടോ നിങ്ങൾക്ക്? അത്രകണ്ടു പ്രതീക്ഷ അവളെ സമീപിക്കുന്ന കാര്യത്തിലുമുണ്ട്. എന്തൊരു വാനമ്പാടിയാണ് അവൾ!

യൂറി ട്രിഫോനോവ്

അയാൾ അവളെ അന്വേഷിച്ച് എഴുന്നേറ്റുനടന്നു. ഒരു 'ക്യാപ്പിറ്റലിസ്റ്റ്' ആ സുന്ദരിയെ വശപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുകയായിരുന്നു. ക്യാപിറ്റലിസ്റ്റ്: 'സിംഗപ്പൂരിൽ നാരകങ്ങൾ വളർന്നുനില്ക്കുന്ന കടൽത്തീരത്ത്'

അവൾ: 'ഏത്തവാഴകൾ കാറ്റിൽ തലകുനിക്കുന്നിടത്തു?'

ട്രക്ക് ഡ്രൈവർ അവളോടു ഒരു ഗ്ലാസ്സ് വെള്ളം ചോദിച്ചു. അവൾ വെള്ളം നിറഞ്ഞ ഗ്ലാസ്സെടുത്തുയർത്തി. സൂര്യപ്രകാശത്തിൽ അതു വെട്ടിത്തിളങ്ങി.

അയാൾ: പേരെന്തു?

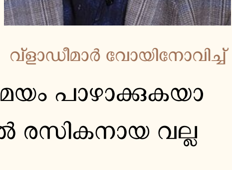
അവൾ: ടാനിയ.

കുറെനേരം അവർ പരസ്പരം നിശ്ശബ്ദരായി നോക്കി.

അയാൾ പുഞ്ചിരിപൊഴിച്ചു. ജീവിതത്തിൽ ഒരുകാലത്തും അയാളങ്ങനെ പുഞ്ചിരിതൂകിയിട്ടില്ല.

വ്ളാഡിമീർ വോയിനോവിച്ച്

ടാനിയ അയാൾക്കു ഡിന്നർ കൊണ്ടുകൊടുത്തു. ആ ട്രേയിലെ ആപ്പിൾ മാത്രം വലുത്. റൊട്ടി കൂടുതൽ. പിന്നീട് അവൾ ചായകൊണ്ടുവന്നു. മോസ്കോയിലാണോ ടാനിയയുടെ വീട്? ട്രക്ക് ഡ്രൈവറുടെ ആ ചോദ്യം കേട്ട് നാവികൻ ചിരിച്ചുകൊണ്ടു പറഞ്ഞു: 'സഖാവേ, നിങ്ങൾ സമയം പാഴാക്കുകയാണ്. അവൾക്കു മോസ്കോയിൽ രസികനായ വല്ല ചെറുപ്പക്കാരനും കാണും.'



അനറ്റോളി ഗ്ലേഡിലിൻ

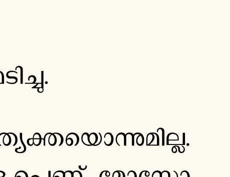
പക്ഷേ, ഇമ്മാതിരി പറക്കലുകൾ അവസാനിക്കാത്തത് അല്ലല്ലോ. ഉയരത്തിൽനിന്ന് വിമാനം താഴെ വരണം. കോട്ട് നിങ്ങൾക്കു തിരിച്ചുകിട്ടും. ലോലങ്ങളായ ആ വിരലുകൾ നിങ്ങളുടെ സ്വറ്റർ തിരിച്ചുതരും. അവളുടെ കണ്ണുകൾ നിങ്ങളിലല്ല; വേറേ എവിടെയോ ആണ്. ഹാ! ഉയർന്ന മടമ്പും തലമുടിക്കെട്ടും എല്ലാം വ്യാമോഹങ്ങൾ. മോസ്കോയിൽ വിമാനമിറങ്ങി. അല്പനേരം കഴിഞ്ഞ് അത് അപ്രത്യക്ഷമായി. അതോടെ ട്രക്കുഡ്രൈവറുടെ സ്വപ്നങ്ങളും. കിർപിചെങ്കോ നാവികനോട് ചോദിച്ചു;—'ഈ വിമാനം ഇപ്പോൾതന്നെതിരിച്ചു പറക്കുമോ?

'നാളെ'

'ഇതേ ജോലിക്കാർതന്നെ?'

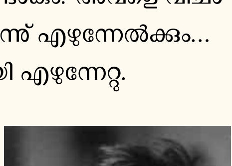
നാവികൻ പരിഹസിച്ചു ചൂളമടിച്ചു.

'അതുമറക്കു. അവൾക്കു പ്രത്യേകതയൊന്നുമില്ല. കാണാൻ കൊള്ളാവുന്ന ഒരു പെണ്ണ്. മോസ്കോയിൽ ലക്ഷക്കണക്കിനുണ്ട് ഇവളെപ്പോലെയുള്ളവർ.'



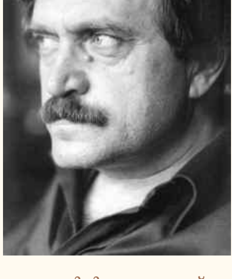
ഫസിൽ ഇസ്കന്തർ

ട്രക്ക് ഡ്രൈവർ കാലത്ത് വിമാനത്തിൽകയറി. പക്ഷേ, ടാനിയ അതിലില്ല. ഖബ്റോവ്സ്കിൽ എത്തിയ അയാൾ വീണ്ടും മോസ്കോവിലേയ്ക്കു പറന്നു. ആ വിമാനത്തിലും ടാനിയയെ കാണാനില്ല. ഇങ്ങനെ അയാൾ ഏഴുതവണ അങ്ങോട്ടും ഏഴുതവണ തിരിച്ചും പറന്നു. വിമാനത്തിലുള്ളവർ തെറ്റിദ്ധരിക്കാതിരിക്കാനായി അയാൾ ഓരോ തവണയും പുതിയ പുതിയ വേഷം ധരിച്ചു. ചാരനാണുതാനെന്ന് മറ്റുള്ളവർ സംശയിച്ചേക്കുമോ എന്നായിരുന്നു അയാളുടെ പേടി. ബാങ്ക് നോട്ടുകൾ കുറഞ്ഞുകുറഞ്ഞു വന്നു. എന്നിട്ടും ടാനിയയെ അയാൾ കണ്ടില്ല. ഒടുവിൽ ഖബ്റോവ്സ്ക് വിമാനത്താവളത്തിൽ വെച്ച് അയാൾ അവളെ കണ്ടു. അവൾ കൂട്ടുകാരികൾക്കു ചോക്ക്ലെറ്റ് വിതരണം ചെയ്യുകയായിരുന്നു. അവർ എല്ലാവരും ചിരിക്കുന്നു. എന്തിനാണ് ഒരിടത്തും പോകാതെ അവരെല്ലാം അവിടെനിന്ന് അങ്ങനെ ചിരിക്കുന്നത്? അപ്പോഴാണ് അയാൾക്ക് ഓർമ്മവന്നത്, വസന്തകാലമായി എന്ന കാര്യം. വസന്തകാല നിശീഥിനിയാണത്. ചന്ദ്രൻ വിമാനത്താവളത്തിനുമുകളിൽ ഓറഞ്ചുപോലെ. തണുപ്പില്ല. അവിടെ എത്രനേരം വേണമെങ്കിലും നിന്നുചിരിക്കാം. കിർപിചെങ്കോ കൂട്ടുകാരനോടു ചോദിച്ചു: 'ചന്ദ്രനിലേയ്ക്ക് എത്ര കിലോമീറ്റർ ദൂരമുണ്ട് ചങ്ങാതീ'. സ്നേഹിതൻ: 'ഒഴിവുകാലത്ത് നിങ്ങൾ അതിലും കവിഞ്ഞ ദൂരം സഞ്ചരിച്ചല്ലോ.'



വാലന്റീൻ റാസ്പുട്ടിൻ

അയാളുടെ പോക്കറ്റിൽ ഇനി ഏതാനും പത്തുറൂബിൾ നോട്ടുമാത്രമേയുള്ളൂ. അയാൾ ടാനിയയെ നോക്കി. മലയിടുക്കിലേക്കുള്ള പാതയിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ താനെങ്ങനെ അവളെക്കുറിച്ച് ഓർക്കുമെന്നും അവിടെയെത്തിക്കഴിഞ്ഞാൽ അവളെയെങ്ങനെ പെട്ടെന്നു വിസ്മരിക്കുമെന്നും അയാൾ ചിന്തിച്ചുനോക്കി. തിരിച്ചുപോരുമ്പോൾ അയാൾ അവളെ വീണ്ടും ഓർമ്മിക്കും. എല്ലാ സായാഹ്നങ്ങളിലും രാത്രികളിലും ആ ഓർമ്മയുണ്ടാകും. അവളെ വിചാരിച്ചുകൊണ്ട് അയാൾ ഉണർന്ന് എഴുന്നേൽക്കും... കിർപിചെങ്കോ പോകാനായി എഴുന്നേറ്റു.



വാസിലി അക്സ്യോനോവ്

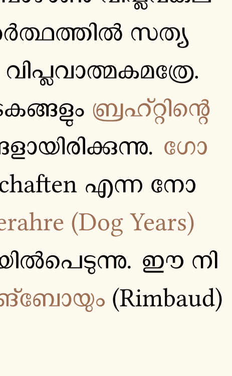
ഈ കഥ മനോഹരമല്ലെന്ന് ആരാണ് പറയുക! നട്ടും ബോൾട്ടും ഉണ്ടാക്കുന്നതിന്റെ സാദ്ധ്യതകളെക്കുറിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾ സുദീർഘങ്ങളായ ചർച്ചകൾ നടത്തുന്നതിന്റെ ബഹളം സോവിയറ്റ് നോവലുകളിൽനിന്ന് ഇപ്പോൾ നാം കേൾക്കുന്നില്ല. സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസത്തിന്റെ കാലത്ത് ചുംബനമെന്നത് ശരീരത്തിലേക്കു ഭക്ഷണം കൊണ്ടുപോകാനുള്ള അവയവങ്ങളുടെ കൂടിച്ചേരൽ മാത്രമായിരുന്നു. ഇന്ന് അത് ചുണ്ടുകളുടെ അന്യോന്യസ്പർശം തന്നെയായിട്ടുണ്ട്. ഈ കഥ നോക്കു ദൈനംദിന ജീവിതത്തിന്റെ വൈരസ്യവും ആദർശാത്മക ജീവിതത്തിന്റെ ആഹ്ലാദവും എത്ര അനായാസമായിട്ടാണ് അക്സ്യോനോവ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. വിമാനം ഉയർന്നുകഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഫാന്റസിയുടെ ലോകം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു. അപ്പോൾ ആഹ്ലാദം മാത്രമേയുള്ളൂ. അവിടെയിരുന്നുകൊണ്ട് താഴത്തേയ്ക്കു നോക്കുമ്പോൾ നിത്യജീവിതത്തിന്റെ യാതനകൾ മാത്രം. എന്നാൽ അക്സ്യോനോവ് ഫാന്റസി സൃഷ്ടിച്ചിട്ട് അതിൽതന്നെ കഴിഞ്ഞുകൂടുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ആളല്ല. എത്ര ഔന്നിത്യത്തിൽ വിമാനം പറന്നാലും അതു ഭൂമിയിലേക്കു വന്നേ മതിയാവൂ. അതുപോലെ മനോരഥ സൃഷ്ടിയുടെ ആഹ്ലാദം ഉപേക്ഷിച്ചിട്ടു നിത്യജീവിതത്തിന്റെ വൈരുദ്ധ്യത്തിന് അഭിമുഖീഭവിച്ചുനിൽക്കാൻ ആരും നിർബദ്ധനായിപ്പോകും. പക്ഷേ, ആ വൈരസ്യം തന്നെ, തീവ്രവേദന തന്നെ മനുഷ്യൻ അനുഭവിച്ചുകൊള്ളണമെന്നില്ല. ട്രക്ക് ഡ്രൈവർ ടാനിയെ കാണാൻ ഏഴുതവണ മോസ്കോയിലേയ്ക്കും ഏഴുതവണ തിരിച്ചും പറന്നെങ്കിലും അവളെ നേരിട്ടു കണ്ടപ്പോൾ അയാൾ പരിചയം പുതുക്കാനോ അങ്ങനെ സ്നേഹം സാക്ഷാത്കരിക്കാനോ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. അപ്രാപ്യമായതിന്റെ സൗന്ദര്യമെന്താണെന്നു ടാനിയ അയാൾക്കു മനസ്സിലാക്കികൊടുത്തിരിക്കുന്നു. അതു സാക്ഷാത്കരിച്ചാൽ മതി, അങ്ങനെ ജീവിതത്തിനു ലക്ഷ്യമുണ്ടാകും. ലക്ഷ്യസാക്ഷാത്ക്കാരത്തിനു ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ജീവിത വൈരസ്യം അകലും. ചന്ദ്രൻ കലാകാരൻ വാഴ്ത്തുന്ന അദ്ധ്യാത്മിക സൗന്ദര്യത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. Half way എന്നത് ആകെയുള്ള ദൂരത്തിന്റെ മദ്ധ്യബിന്ദു ആകാം. പക്ഷേ, ആ പദത്തിന് 'ഏറിയകൂറും' എന്ന അർത്ഥം കൂടിയുണ്ട്. ഫാന്റസിയുടെ സൗന്ദര്യത്തിലേക്ക്, ട്രക്ക് ഓടിക്കുന്ന പരുക്കൻജീവിതം നയിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ കിർപിചെങ്കോ പറന്ന് അടുക്കുന്നു. ആ യാത്രയാണ് അയാളുടെ ജീവിതത്തെ സാർത്ഥകമാക്കി മാറ്റുന്നത്. ജീവിതത്തിന്റെ ഉപരിതലത്തിൽ പാരുഷ്യം. അതിനുതാഴെ ആദർശാത്മകത്വം. സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസം ആ പാരുഷ്യത്തെമാത്രം കണ്ടു. അതിനെ കണ്ടുകൊള്ളൂ; എന്നാൽ ആ ആദർശാത്മകത്വംകൂടി കാണേണ്ടതാണ് എന്നാണ് സോവിയറ്റ് രാഷ്ട്രത്തിലെ ഈ ആധുനിക സാഹിത്യകാരന്മാർ ലോകജനതയോടു പറയുന്നത്.

കല: നിയോമാർക്സിസ്റ്റിന്റെ നോട്ടത്തിൽ

ഹെർബർട്ട് മർക്കുസ്

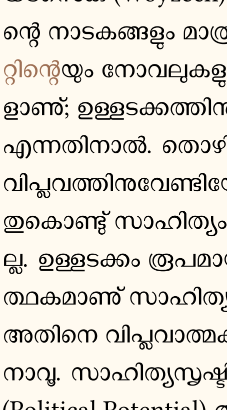
മാർക്സിസ്റ്റ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ സാങ്കേതിക സ്വഭാവത്തെ അല്ലെങ്കിൽ യാഥാസ്ഥിതികസ്വഭാവത്തെ വിമർശിച്ചു കൊണ്ട് ജർമൻ-അമേരിക്കൻ തത്വചിന്തകൻ ഹെർബർട്ട് മർക്കുസ് എഴുതിയ The Aesthetic Dimension എന്ന പുസ്തകം ചിന്താലോകത്തു പരിവർത്തനത്തിന്റെ സ്ഫുലിംഗങ്ങൾ ഇളക്കിവിട്ടിരിക്കുന്നു. 1977-ലാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം ജർമൻ ഭാഷയിൽ ആവിർഭവിച്ചത്. മർക്കുസും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സഹധർമ്മിണി എറിക്ക ഷെറോവറും അത് ഇംഗ്ലീഷിലേക്കു തർജ്ജമ ചെയ്തു. ആ തർജ്ജമ 1979-ൽ ഇംഗ്ളണ്ടിൽ പ്രസാധനം ചെയ്തു. 'മേജർ വർക്ക്'—പ്രമുഖ കൃതി—എന്ന് നിരൂപകരെല്ലാം വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ഈ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥത്തെക്കുറിച്ച് സാഹിത്യസംസ്കാരത്തിൽ താല്പര്യമുള്ളവരെല്ലാം അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതാണ്. മനീഷികളുമായി ബന്ധം പുലർത്തിയാൽ നമ്മുടെ സംസ്കാര ചക്രവാളം വികസിക്കും. അതുകൊണ്ട് ഈ ഗ്രന്ഥത്തെക്കുറിച്ച് അറിയേണ്ടത് ഒരാവശ്യകത തന്നെയാണ്.

മാർക്സിസത്തിന്റെ സാങ്കേതികസ്വഭാവം അല്ലെങ്കിൽ യാഥാസ്ഥികത്വം എന്നു പറയുമ്പോൾ മർക്കുസ് ലക്ഷ്യമാക്കുന്നത് നിലവിലിരിക്കുന്ന "ഉത്പാദനബന്ധങ്ങളോ"ടു (Relations of Production) ചേർത്തുകൊണ്ട് കലാസൃഷ്ടിയുടെ സത്യവും ഗുണവും നിർണ്ണയിക്കുന്നരീതി തന്നെയാണ്. മാർക്സിസ്റ്റ്-ലെനിനിസ്റ്റ് സാമൂഹികശാസ്ത്രത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ആശയമാണ് "ഉത്പാദനബന്ധങ്ങൾ". ഭൗതിക സമ്പത്തിന്റെ ഉല്പാദനം, കൈമാറ്റം, വിതരണം. ഈ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽനിന്ന് ജനിക്കുന്നതാണ് ഈ ബന്ധങ്ങൾ. ഉത്പാദനമാർഗ്ഗങ്ങളുടെ ഉടമസ്ഥതയെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്ന ഉത്പാദനബന്ധങ്ങൾ. ഉപകരണങ്ങൾ ധാരാളം കൈവശമുള്ള ആൾ അവയില്ലാത്ത ആളിനെ തന്റെ അധികാര പരിധിയിൽ കൊണ്ടുവരുമല്ലോ. അങ്ങനെ അടിമകളുടെ ഉടമസ്ഥത (Slave ownership), ഫ്യൂഡൽ ഉടമസ്ഥത (feudal ownership), ക്യാപിറ്റലിസ്റ്റ് ഉടമസ്ഥത (capitalist ownership) ഇവ ഉണ്ടാകുന്നു. മനുഷ്യൻ മനുഷ്യനെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന മൂന്നു ഹീനമാർഗ്ഗങ്ങളാണിവ. കലാസൃഷ്ടി ഈ വർഗ്ഗങ്ങളുടെ താല്പര്യങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് അവയെ അവലംബിച്ച് അതിനെ (കലാസൃഷ്ടിയെ) വ്യാഖ്യാനിക്കണം എന്ന് പറയുന്നതാണ് മർക്കുസിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ സങ്കേതികത്വം അല്ലെങ്കിൽ യാഥാസ്ഥികത്വം. ഇതിനെ അദ്ദേഹം വിമർശിക്കുമ്പോൾ മാർക്സിസ്റ്റ് സിദ്ധാന്തത്തിൽനിന്നു മാറിപ്പോകുന്നില്ല. നിലവിലുള്ള സാമൂഹികബന്ധങ്ങളെ അദ്ദേഹം കാണുന്നു. കലയ്ക്കു രാഷ്ട്രീയമായ വ്യാപാരവും (Political function) രാഷ്ട്രീയമായ ശക്യതയും (Political potential) ഉള്ളതായി അദ്ദേഹം സമ്മതിക്കുന്നു. പക്ഷേ, യാഥാസ്ഥിതികത്വമാർന്ന മാർക്സിസ്റ്റ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിൽനിന്ന് അകന്നുമാറി കലയുടെ രാഷ്ട്രീയമായ ശക്യത അതിന്റെ സുന്ദര രൂപശില്പത്തിൽത്തന്നെയിരിക്കുന്നു എന്നു മർക്കുസ് വാദിക്കുകയാണ്. കല അതിന്റെ രമണീയമായ രൂപശില്പംകൊണ്ട് സ്വയം ശാസനാധികാരമുള്ളതായി (autonomous) വർത്തിക്കുന്നുവെന്നും സാമൂഹികബന്ധങ്ങളെ അത് അതിശയിക്കുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹത്തിന് അഭിപ്രായമുണ്ട്. അങ്ങനെ കല സർവ്വസാധാരണങ്ങളായ അനുഭവങ്ങളെ ധ്വംസിക്കുന്നു. കലയ്ക്കു സ്വയം ശാസനാധികാരമുണ്ടെന്നും (autonomy) അതിനു സാധാരണാനുഭവധ്വംസനത്തിനു ശക്തിയുണ്ടെന്നും മർക്കുസ് വാദിക്കുമ്പോൾ യാഥാസ്ഥിതികത്വമാർന്ന മാർക്സിസ്റ്റ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം എതിർക്കാതിരിക്കില്ല.



ബ്രഹ്റ്റ്

പല അർത്ഥത്തിൽ കലയെ വിപ്ലവാത്മകമെന്നു വിളിക്കാമെന്ന് മർക്കുസ് പ്രസ്താവിക്കുന്നു. ശൈലിയിലും ടെക്നിക്കിലും തികഞ്ഞ മാറ്റം ഉണ്ടാകുമ്പോൾ സങ്കുചിതമായ അർത്ഥത്തിൽ അത് വിപ്ലവപരമാണ്. പക്ഷേ യഥാർത്ഥമായ വിപ്ലവകലയല്ല അത്. നിലവിലുള്ള പാരതന്ത്ര്യത്തേയും വിപ്ലവാത്മകശക്തികളേയും ആവിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ട് സാമൂഹിക സത്യത്തെ ഭേദിച്ച് പരിവർത്തനത്തിന്റെ ചക്രവാളത്തെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു തരുമ്പോഴാണ് വിപ്ലവകല ആവിർഭവിക്കുന്നത്. ഈ അർത്ഥത്തിൽ സത്യതയുള്ള ഏത് കലാസൃഷ്ടിയും വിപ്ലവാത്മകമത്രേ. അങ്ങനെ ക്ളാസ്സിക്കൽനാടകങ്ങളും ബ്രഹ്റ്റിന്റെ നാടകങ്ങളും വിപ്ലവാത്മകങ്ങളായിരിക്കുന്നു. ഗോയ്ഥേയുടേ Wahlver-wandtschaften എന്ന നോവലും ഗുന്തർഗ്രസ്സിന്റെ Hunderahre (Dog Years) എന്ന നോവലും വിപ്ലവകലയിൽപെടുന്നു. ഈ നിലയിൽ വില്യം ബ്ളേക്കും റാങ്ബോയും (Rimbaud) വിപ്ലവകാരികളാണ്.



ഗുന്തർഗ്രസ്സ്

ഈ കൃതികളിലെ വിനാശകരമായ ശക്യതയ്ക്ക് (Subversive Potential) വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ട്. അത് ഓരോ കൃതിക്കും അഭിമുഖീഭവിക്കേണ്ടിവന്ന സമൂഹഘടനയുടെ വ്യത്യാസം കൊണ്ട് സംഭവിച്ചതാണ്. ഓരോ കൃതിയിലും സത്യമുണ്ട്. പ്രതിഷേധമുണ്ട്. വാഗ്ദാനമുണ്ട്. ആ സത്യവും പ്രതിഷേധവും വാഗ്ദാനവും രൂപശില്പത്തിന്റെ ഫലങ്ങളാണ്. അങ്ങനെ ബൂഹനറുടെ (Buchner), വോയ്ട്സെക് (Woyzech) എന്ന നാടകവും ബ്രഹ്റ്റിന്റെ നാടകങ്ങളും മാത്രമല്ല കാഫ്കയുടെയും ബക്കറ്റിന്റെയും നോവലുകളും കഥകളും വിപ്ലവാത്മകങ്ങളാണ്; ഉള്ളടക്കത്തിന് രൂപം നൽകിയിരിക്കുന്നു എന്നതിനാൽ. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തിനുവേണ്ടിയോ വിപ്ലവത്തിനുവേണ്ടിയോ രചിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതുകൊണ്ട് സാഹിത്യം വിപ്ലവപരമാകണമെന്നില്ല. ഉള്ളടക്കം രൂപമായി മാറിയെന്ന മട്ടിൽ സാർത്ഥകമാണ് സാഹിത്യസൃഷ്ടി. അങ്ങനെ മാത്രമേ അതിനെ വിപ്ലവാത്മകം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാനാവൂ. സാഹിത്യസൃഷ്ടിയുടെ രാഷ്ട്രീയമായ ശക്യത (Political Potential) അതിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ മണ്ഡലത്തിനകത്തു തന്നെയാണിരിക്കുന്നത്. കലാസൃഷ്ടി പ്രത്യക്ഷത്തിൽ രാഷ്ട്രീയമാകുന്തോറും പരിവർത്തനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യത്തിലെത്താനുള്ള അതിന്റെ ശക്തി കുറഞ്ഞുകുറഞ്ഞുവരും. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ബോദ്‌ലേറിന്റെയും റാങ്ബോയുടേയും കാവ്യങ്ങളിലുള്ള വിനാശകരമായ ശക്യത (Subversive potential) ബ്രഹ്റ്റിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ കണ്ടില്ലെന്നുവരും.

താഴെ നല്കുന്ന മാർക്സിസ്റ്റ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ തത്വങ്ങളെ അവലംബിച്ചാണ് മർക്കുസ് ഗ്രന്ഥം രചിച്ചിട്ടുള്ളത്.

1. കലയും ഉൽപ്പാദനബന്ധങ്ങളും തമ്മിൽ നിശ്ചിതമായ ബന്ധമുണ്ട്. ഉൽപ്പാദന ബന്ധങ്ങൾ മാറുമ്പോൾ ഉപരിഘടനയുടെ (Super structure) ഭാഗമെന്ന നിലയിൽ കലയ്ക്കും മാറ്റം വരുന്നു.
2. കലയും സമൂഹത്തിലെ വർഗ്ഗവും (Sociala class) തമ്മിൽ നിശ്ചിതമായ ബന്ധമുണ്ട്. സത്യാത്മകവും പുരോഗമനാത്മകവുമായ കല ഉന്നതി പ്രാപിക്കുന്ന വർഗ്ഗത്തിന്റെ കലയാണ്.
3. അതിന്റെ ഫലമായി രാഷ്ട്രീയവുംസൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ അംശങ്ങൾ ഒരുമിച്ചുചേരുന്നു. വിപ്ലവാത്മകമായ ഉള്ളടക്കവും കലാത്മകമായ അംശവും ഒരുമിച്ചുചേരുന്നു.
4. ഉന്നതി പ്രാപിക്കുന്ന വർഗ്ഗത്തിന്റെ താൽപര്യങ്ങളും ആവശ്യകതകളും ആവിഷ്കരിക്കാൻ എഴുത്തുകാരൻ കടമപ്പെട്ടവനാണ്. (മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതിയിൽ ഇതു തൊഴിലാളി വർഗ്ഗമാണ്).
5. അധഃപതിക്കുന്ന വർഗ്ഗത്തിന് അല്ലെങ്കിൽ അതിന്റെ പ്രതിനിധികൾക്കു "ജീർണ്ണിച്ച" കലയല്ലാതെ വേറൊന്നും സൃഷ്ടിക്കാനാവില്ല.
6. സാമുദായികബന്ധങ്ങൾക്ക് ഏറ്റവും യോജിച്ച കലാരൂപം റിയലിസമാണ്. അതുതന്നെയാണ് "ശരിയായ" രൂപവും.

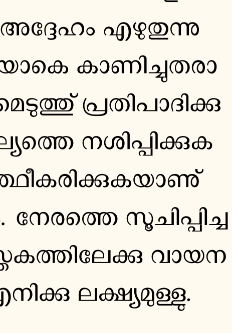
സാഹിത്യസൃഷ്ടിയിൽ ഉത്പാദനത്തിന്റെ സാമൂഹിക ബന്ധങ്ങൾക്ക് ആവിഷ്കാരം നല്കണമെന്നാണ് ഈ ആറു തത്വങ്ങളിൽ ഓരോന്നും അനുശാസിക്കുന്നത്. ബാഹ്യമായി അതു നിവേശിപ്പിച്ചാൽ പോരാ. ആന്തരമായ യുക്തിയുടേയും പ്രതിപാദ്യവിഷയത്തിന്റെ യുക്തിയുടേയും ഭാഗമായി ഭവിക്കണം അത്.

ഈ ഓരോ തത്വത്തെയും മർക്കുസ് എങ്ങനെ വിമർശിക്കുന്നു, എന്നിട്ടും അദ്ദേഹം എങ്ങനെ മാർക്സിസത്തിൽനിന്നു വിട്ടുപോകാതെ നില്ക്കുന്നു എന്നതൊക്കെ വിശദീകരിക്കാൻ ഈ ലേഖനത്തിൽ സ്ഥലമില്ല. പ്രാധാന്യമുള്ള ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലേക്കു വായനക്കാരുടെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കാനേ ഉദ്ദേശ്യമുള്ളൂ. ആതിനാൽ ചില കാര്യങ്ങൾ മാത്രം ചുരുക്കിപ്പറയാം.

കല നിർമ്മിക്കുന്ന ലോകം സത്യാത്മകമായി അംഗീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടല്ലോ. ആ സത്യാത്മകത, നിലവിലുള്ള വാസ്തവികത്വത്തിനു പരിവർത്തനംവരുത്തിയതിന്റെ ഫലമാണ്. അതുവരെ നിഷേധിക്കപ്പെട്ടിരുന്നതോ അല്ലെങ്കിൽ കേൾക്കപ്പെടാതിരുന്നതോ ആയ സത്യത്തിനുവേണ്ടി നിലവിലുള്ള വാസ്തവികത്വത്തെ പൊട്ടിച്ചെറിയുമ്പോൾ കലയുടെ സവിശേഷമായ ലോകം ആവിർഭവിക്കുന്നു. പ്രധാനപ്പെട്ട സാമൂഹിക സ്ഥാപനങ്ങളിൽ ചേർന്നിരിക്കുന്ന യുക്തിയേയും ഭാവസംവേദ്യതയേയും (sensibility) അവഗണിച്ചിട്ട് മറ്റൊരു യുക്തിയേയും ഭാവസംവേദ്യതയേയും അതു (കല) സൃഷ്ടിക്കുന്നു. നിത്യജീവിതത്തിലെ വാസ്തവികത്വത്തിൽനിന്ന് ഇങ്ങനെ വലിച്ചെടുക്കുന്ന കലാസൃഷ്ടിക്ക് അതിന്റേതായ സത്യം ലഭിക്കുന്നു. ഭാഷയ്ക്കു മറ്റൊരു രൂപം നല്കി അവഗമനത്തിനു (perception) വേറൊരു രൂപം നല്കി കലാകാരൻ ഈ മാറ്റമുളവാക്കുന്നു. അപ്പോൾ സ്വാതന്ത്ര്യം നേടാനുള്ള സമരത്തിൽ കല മനുഷ്യനെ സഹായിക്കുന്നതെങ്ങനെ? കലയുടെ ഈ വിമർശനപരമായ ധർമ്മം (critical function) അതിന്റെ രൂപശില്പത്തിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ഉള്ളടക്കത്തെ ആശ്രയിച്ചല്ല. ശുദ്ധമായ രൂപത്തെ ആശ്രയിച്ചല്ല കലാസൃഷ്ടിയുടെ സത്യത നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത്; ഉള്ളടക്കം രൂപമായി മാറിയതിനെ ആശ്രയിച്ചാണ്. ഈ രൂപശില്പം വർഗ്ഗസമരത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്നു കലയെ മാറ്റിക്കളയുന്നു എന്നതു വാസ്തവം. മർക്കുസ് അതു സമ്മതിക്കുന്നു. പക്ഷേ, സുന്ദരമായ രൂപമാണ് കല. സ്വയം ശാസനാധികാരം (Autonomy) പ്രകടിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതു തെറ്റായ ബോധമോ വ്യാമോഹമോ ഉളവാക്കുന്നില്ല എന്നാണ് അദ്ദേഹം നൽകുന്ന സമാധാനം. സ്ഥിരീകൃതസത്യങ്ങളെ പൊട്ടിച്ചെറിയുന്നതിലാണ് കലയുടെ സത്യമിരിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ പൊട്ടിച്ചെറിയുമ്പോൾ കലയുടെ സാങ്കല്പിക ലോകം സത്യാത്മകമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു.

മുകളിൽ നല്കിയ മാർക്സിസ്റ്റ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ആറു തത്വങ്ങളിൽ ആറാമത്തേതിനെ സംബന്ധിച്ചുള്ള മർക്കുസിന്റെ അഭിപ്രായപ്രകടനമാണിത്. ഇത് മാർക്സിന്റെയും എംഗൽസിന്റെയും വീക്ഷണങ്ങൾക്ക് എതിരാണെന്നു ചിലർ പറഞ്ഞേക്കാം. അതിന് അദ്ദേഹം നല്കുന്ന സമാധാനം വേറൊരു ചിന്തകന്റെ വാക്യത്തിലൂടെയാണ്. Most of Marxist aesthetics is not only a gross vulgarization, Marx and Engles views are also turned into their opposite എന്ന നിഗമനത്തിലെത്തിയ ആ ചിന്തകന്റെ വാക്യം ഇതാ: Marx's and Engles saw "the essence of a work of art precisely not in its political or social relevance." (Hans-Dutrich Sander എഴുതിയ Marxistiche ideolog und allgemenine Kunsttheorie എന്ന ഗ്രന്ഥം.)

ഇതെല്ലം സാമൂഹികസിദ്ധാന്തംകൊണ്ട് കലാസൃഷ്ടിയെ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുകയില്ലെന്നു സ്ഥാപിക്കുകയാണ്. സാമൂഹികസിദ്ധാന്തംകൊണ്ട് അതിനെ മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കുകയില്ലെങ്കിൽ തത്വചിന്തകൊണ്ടും ഗ്രഹിക്കാൻ കഴിയുകയില്ല. അതിനാലാണ് മാർക്സിസത്തേയും സ്ട്രക്ചറലിസത്തേയും കൂട്ടിയിണക്കിയ ഗോൾഡ്മൻ എന്ന റുമേനിയൻ നിരൂപകൻ ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞത്: "കലാസൃഷ്ടിയെന്നത് വർണ്ണങ്ങളുടേയും നാദങ്ങളുടേയും വാക്കുകളുടെയും മൂർത്തങ്ങളായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും പ്രപഞ്ചമാണ്. അതിൽ മരണമില്ല. ഫേദ്രെ മരിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നതുമാത്രമേയുള്ളൂ." (Phedre—റേസിന്റെ ട്രാജിക് നാടകം. ഫേദ്രെ വിഷം കുടിച്ച് ആത്മഹത്യചെയ്യുന്നു).



ബൂഹനർ

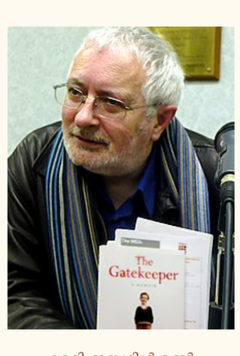
മാർക്സിസ്റ്റ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രചരണം പ്രസാദാത്മകത്വത്തെ മാത്രമേ അംഗീകരിക്കുന്നുള്ളൂ. പക്ഷേ, കലയിൽ വിഷാദാത്മകത്വവും കലർന്നിരിക്കുന്നുവെന്ന് മർക്കുസ് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. കലയിലെ വിഷാദാത്മകത്വം "കൗണ്ടർ റവലൂഷനറി" അല്ല, ബൂഹനറുടെ "Death of Danton" ഒരുദാഹരണം. ഈ നാടകം വിഷാദാത്മകമാണെങ്കിലും വിപ്ലവാത്മകമാണ്.

മർക്കുസിന്റെ ഗ്രന്ഥത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ പ്രതിപാദനം ഇവിടെ അവസാനിപ്പിക്കാം. ഗഹനങ്ങളായ മറ്റു പല തത്വങ്ങളെക്കുറിച്ചും അദ്ദേഹം എഴുതുന്നുണ്ട്. ആ ചിന്താമണ്ഡലത്തെയാകെ കാണിച്ചുതരാതെ അതിന്റെ ഒരംശം മാത്രമെടുത്ത് പ്രതിപാദിക്കുന്നത് ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ഔജ്ജ്വല്യത്തെ നശിപ്പിക്കുകയാണ്, അതിനെ അയഥാർത്ഥീകരിക്കുകയാണ് എന്നൊക്കെ എനിക്കറിയാം. നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ മർക്കുസിന്റെ പുസ്തകത്തിലേക്കു വായനക്കാരെ നയിക്കണമെന്നേ എനിക്കു ലക്ഷ്യമുള്ളൂ.

മർക്കുസ് നിയോ മാർക്സിസ്റ്റാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതങ്ങൾ പ്രതിഷേധം ക്ഷണിച്ചുവരുത്തുന്നവയാണ്. യൂറോപ്പിലും ഇംഗ്ളണ്ടിലും അമേരിക്കയിലും ഇതിനെക്കുറിച്ച് വാദപ്രതിവാദങ്ങൾ നടക്കുന്നുണ്ടെന്നുള്ളത് ഇതിന്റെ വൈശിഷ്ട്യത്തിലേക്ക് കൈചൂണ്ടുന്നു. നമ്മുടെ പല അനുഭവമണ്ഡലങ്ങളും സ്വതന്ത്രങ്ങളല്ല. സ്വതന്ത്ര്യത്തിന്റെ വായുവീശുന്ന ഒറ്റ മണ്ഡലം കലയുടേതാണ്. അവിടെയും പാരതന്ത്ര്യം വരുത്തരുതെന്ന് മാർക്സിസ്റ്റായ അല്ലെങ്കിൽ നിയോ മാർക്സിസ്റ്റായ മർക്കുസിനു നിർബന്ധമുണ്ട്. ഈ ഗ്രന്ഥം വായിക്കൂ. മനുഷ്യന്റെ മസ്തിഷ്കത്തെക്കാൾ ആശ്ചര്യകരമായി ഈ ലോകത്ത് വേറൊന്നുമില്ലെന്ന സത്യം മനസ്സിലാക്കാം.

ബൻയമിൻ മാർക്സിസ്റ്റ് നിരൂപകനോ?

സാഹിത്യത്തിലും കലയിലും ലെനിനോടു ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു പാരമ്പര്യമുണ്ട്. ഈ പാരമ്പര്യം വർഗ്ഗസമരത്തിനു പരമപ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്നു. ഇതു ശരിയല്ലെന്നും കലാസൃഷ്ടികളുടെ സാമൂഹികങ്ങളായ ഉൾക്കാഴ്ചകൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം നല്കേണ്ടതെന്നും ചിലർ വാദിക്കാനാരംഭിച്ചു. അവരിൽ പ്രമുഖൻമാരാണ് ലൂക്കാച്ച്, അഡോർനൊ, മർക്കുസ്, ബൻയമിൻ എന്നിവർ. പത്തൊൻപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ ബൂർഷ്വാ നോവലുകളുടെ മഹത്വം അംഗീകരിച്ചതുകൊണ്ടും സമകാലികങ്ങളായ കലാരൂപങ്ങളെ നിരാകരിച്ചതുകൊണ്ടും ലൂക്കാച്ചിന് അവരുടെ കൂട്ടത്തിൽനിന്നു മാറി നില്ക്കേണ്ടതായി വന്നു. മറ്റുള്ളവർ തമ്മിലും വലിയ അഭിപ്രായവ്യത്യാസങ്ങളുണ്ട്. എങ്കിലും ലൂക്കാച്ചിനെപ്പോലെ അവരിൽ ആർക്കും ഒറ്റപ്പെടേണ്ടതായി വന്നില്ല. ഗ്രന്ഥകാരന്റെ രാഷ്ട്രീയമായ നിലപാടിന് ഊന്നൽനല്കുന്ന ലെനിനിസ്റ്റ് പാരമ്പര്യത്തെ അംഗീകരിക്കാതെ മാർക്സിന്റെയും എംഗൽസിന്റെയും പാരമ്പര്യത്തെ സ്വീകരിച്ചവരാണ് അഡോർനെയും മർക്കുസും ബൻയമിനും. ഈ മൂന്നു പേരിൽ മാർക്സിനോട് കൂടുതൽ അടുത്തു നിൽക്കുന്നത് ജർമ്മൻ-ജൂതനായ വാൽറ്റർ ബൻയമിനാണെന്നു പലരും പറയുന്നു (Walter Benjamin, 1892–1940). ഈ നിരൂപകൻ മാർക്സിന്റെ തത്ത്വചിന്താപദ്ധതികളോടു സത്യസന്ധത പാലിച്ചുകൊണ്ട് സാഹിത്യത്തേയും കലയേയും വിപ്ലവത്തോട് ബന്ധിപ്പിക്കുന്നുവെന്നും അവർക്ക് അഭിപ്രായമുണ്ട്.


ടെറി ഈഗിൾ ടൺ

മാർക്സിന്റെ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് സമുദായത്തിന്റെ ചരിത്രം വർഗ്ഗസമരത്തിന്റെ ചരിത്രമാണ്. അപ്പോൾ സമുദായത്തിന്റെ ഉൽപാദകശക്തികൾക്കു ഭംഗിയായി പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്ന കാലഘട്ടത്തോളം മാത്രമേ ഒരു വർഗ്ഗത്തിനു ഭരിക്കാനാവൂ. അത് പ്രയോജനശൂന്യമാകുമ്പോൾ അതിനെ നശിപ്പിക്കുകയും മറ്റൊരു വർഗ്ഗത്തെ അതിന്റെ സ്ഥാനത്തു പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ പ്രവർത്തനം മുന്നോട്ടു പോകുമ്പോൾ ഒരുകാലത്ത് വർഗ്ഗരഹിതമായ സമുദായം ആവിർഭവിക്കും. ബൂർഷ്വാവർഗ്ഗം ഫ്യൂഡൽ വർഗ്ഗത്തെ നശിപ്പിച്ചു. ബൂർഷ്വാവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം അവസാനിക്കുമ്പോൾ തൊഴിലാളി വർഗ്ഗം അതിനെ നശിപ്പിക്കും. മാർക്സിന്റെ ഈ സിദ്ധാന്തത്തെ സാങ്കേതിക പദങ്ങളുപയോഗിച്ചു വിവരിക്കാം. ടെറി ഈഗിൾ ടൺ എന്ന സ്ട്രക്ചറലിസ്റ്റ് മാർക്സിസ്റ്റിനെ അവലംബിച്ചുകൊണ്ട് അതു നിർവഹിക്കട്ടെ. ഉൽപാദകശക്തികളും ഉൽപാദകബന്ധങ്ങളും തമ്മിലിടയുമ്പോൾ വിപ്ലവത്തിനുള്ള കളം ഒരുക്കപ്പെടുകയായി. ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ സാമൂഹികബന്ധങ്ങൾ ക്യാപിറ്റലിസത്തിന്റെ ഉൽപാദകശക്തികളുടെ വികാസത്തിനു തടസ്സം സൃഷ്ടിച്ചപ്പോൾ അവ (ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ സാമൂഹികബന്ധങ്ങൾ) തകർക്കപ്പെട്ടു. ക്യാപിറ്റലസത്തിന്റെ സാമൂഹികബന്ധങ്ങളെ സോഷ്യലിസം തകർക്കാതിരിക്കില്ല. മാർക്സിന്റെ ഈ സിദ്ധാന്തത്തെ കലയിലേക്കും സാഹിത്യത്തിലേക്കും സംക്രമിപ്പിച്ച ചിന്തകനാണ് ബൻയമിൻ. കലയുടെ മണ്ഡലത്തിലും സാമൂഹികബന്ധങ്ങളും ഉൽപാദകശക്തികളും ഉണ്ടെന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു. കല ഉൽപാദിപ്പിക്കുന്നവനും അനുവാചകരും തമ്മിലാണ് സാമൂഹിക ബന്ധങ്ങളുള്ളത്. കലോൽപാദനത്തിന്റെ ടെക്നിക്കുകൾ ഉൽപാദക ശക്തിവിശേഷങ്ങളുടെ ഒരു ഭാഗമത്രെ. കലാകാരൻ ഈ ശക്തിവിശേഷങ്ങളെ പരിവർത്തനം ചെയ്യുമ്പോൾ അയാൾ പുതിയ സാമൂഹികബന്ധങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെന്നാണ് ബൻയമിന്റെ മതം. ഈ മതവും അതിന്റെ വിശദീകരണങ്ങളും അദ്ദേഹത്തിന്റെ The Author as Producer എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ബൻയമിന്റെ കാലംവരെയും മാർക്സിസ്റ്റുകാർ ചോദിച്ചിരുന്നത് What is the attitude of a work to the relations of production of its time?—കൃതിയുടെ കാലത്തെ ഉൽപാദകബന്ധങ്ങളോട് അതിനുള്ള ഭാവമെന്താണ്?—എന്നത്രേ. The Author as Producer എന്ന പ്രബന്ധത്തിന്റെ അഞ്ചാമത്തെ ഖണ്ഡിക നോക്കുക. ഈ ചോദ്യത്തിനുപകരം ബൻയമിൻ ചോദിക്കുന്നത് What is its position in them?—കൃതിയുടെ കാലത്തെ ഉൽപാദകബന്ധങ്ങളിൽ അതിനുള്ള സ്ഥാനമെന്തു?—എന്നാണ്. ബൻയാമിന്റെ ഈ ചോദ്യം കലയുടെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും ടെക്നിക്കിനെ സംബന്ധിച്ചുള്ളതാണ്. ടെക്നിക്കൽ പരിവർത്തനം വരുത്തുമ്പോഴാണ് വിപ്ലവകലയുണ്ടാകുന്നത്. നിലവിലിരിക്കുന്ന ഉപാധികളിലൂടെ വിപ്ലവസന്ദേശം കടത്തിവിടുന്നതുകൊണ്ട് പ്രയോജനമില്ല. ഉപാധികളിൽത്തന്നെ പരിവർത്തനം വരുത്തണം. ഇതിനുള്ള ഒരു ഉദാഹരണം വർത്തമാനപ്പത്രം തന്നെ. വായനക്കാരൻ ബുഭുക്ഷയോടെ പത്രത്തോടു ബന്ധപ്പെടുന്നു. ഈ ആർത്തിയെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന പ്രസാധകർ പുതിയ കോളങ്ങൾ ഉദ്ഘാടനം ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ വായനക്കാർ പ്രസാധകരുടെ പങ്കാളികളായി ഉയർത്തപ്പെടുന്നു. "ബൂർഷ്വാ പ്രസ്സിൽ" എഴുത്തുകാരനും ബഹുജനവുമായി അകൽച്ചയുമുണ്ട്. സോവിയറ്റ് വൃത്താന്തപത്രത്തിൽ ആ അകൽച്ച കുറഞ്ഞു കുറഞ്ഞു വരുന്നു. അവിടെ വായനക്കാരൻ തന്നെ എഴുത്തുകാരനാകാൻ സന്നദ്ധനാകുന്നു. അങ്ങനെ എഴുത്തുകാരനും കവിയും പണ്ഡിതനും സാധാരണക്കാരനും ഗ്രന്ഥകാരനും വായനക്കാരനും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങൾ അന്തർദ്ധാനം ചെയ്യുന്നു.

(For by the press, at any rate by the Soviet Russian Press, one recognizes that the mighty process of recasting which I spoke of earlier not only affects the conventional distinction between genres, between writer and poet, between scholar and popularizer, but also revises even the distinction between author and and reader.)

വാൽറ്റർ ബൻയമിൻ

സംഗീതത്തിലേക്കു വരൂ. യേശുദാസ് പാട്ടുകച്ചേരി നടത്തുന്നു. ഏതെങ്കിലും ഹാളിലിരുന്ന് അദ്ദേഹം പാടുമ്പോൾ അതൊരു "യുണീക്കാ"യ സംഭവമായി പരിണമിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഗ്രാമഫോൺ റെക്കാർഡുകളിൽക്കൂടി ആ പാട്ടുകച്ചേരി തന്നെ പില്ക്കാലത്ത് നാട്ടിന്റെ നാനാഭാഗങ്ങളിലും എത്തുമ്പോൾ ആദ്യത്തെ പാട്ടുകച്ചേരിയുടെ അനാദൃശസ്വഭാവം (unique quality) ഇല്ലാതാവുന്നില്ലേ? 1979 മാർച്ച് 24-ആം തീയതി തിരുവനന്തപുരത്തെ ടൗൺഹാളിൽ രാത്രി ഒൻപതര മണിക്കു തുടങ്ങിയ പാട്ടുകച്ചേരിയുടെ മെഴുകിലാക്കിയ രൂപം പിന്നീട് ഏതു സ്ഥലത്തും ഏതു കാലത്തും ഏതു സമയത്തും ലഭിക്കുന്നതാണ്. ഇരുപത്തിയഞ്ചു രൂപയുടെ ടിക്കറ്റെടുത്ത് ടൗൺ ഹാളിൽ കടന്നുകൂടാൻ വയ്യാത്ത പാവപ്പെട്ട തൊഴിലാളി ഒരു ചായക്കടയുടെ മുമ്പിൽ നിന്നു അതേ ഗാനാലാപം കേൾക്കുന്നു. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചും ഫോട്ടോഗ്രാഫിയെ സംബന്ധിച്ചും ഇതുതന്നെയാണു പറയാനുള്ളത്. ശ്രീ ചിത്രാ ആർട് ഗാലറിയിൽച്ചെന്നു രവിവർമ്മയുടെ ചിത്രം കാണേണ്ടതില്ല. അതിന്റെ ഫോട്ടോ കണ്ടാൽമതി. ഈ മാറ്റം ഉൽപാദനത്തിന്റെ മാർഗ്ഗങ്ങളിൽ വന്ന പരിവർത്തനത്തിന്റെ ഫലമാണ്. അതാകട്ടെ, ഉല്പാദകന്റെ പങ്കാളികളായി ദ്രഷ്ടാവിനെയും അനുവാചകനെയും മാറ്റിക്കളയുന്നു. കലോൽപ്പാദനത്തിന്റെ ശക്തികളെ കലാകാരൻ പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. വർഗ്ഗവിഭജനം നിലവിലുള്ള സമുദായത്തിൽ ഹസ്തസാദ്ധ്യമായ കർമ്മത്തിനും (manual labour) മാനസികമായ കർമ്മത്തിനും (mental labour) തമ്മിൽ വിഭജനം കൽപിച്ചിട്ടുണ്ട്. കലയ്ക്കും ശാസ്ത്രത്തിനും തമ്മിൽ വിഭജനം കല്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ വിഭജനം വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്ന മതിലുകളെ തട്ടിയെറിയാമെന്ന് മനുഷ്യർ മനസ്സിലാക്കുന്നത് ടെക്നിക്കിൽ വരുത്തുന്ന ഈ വിപ്ലവത്തിലൂടെയാണ്. ഈ സങ്കല്പങ്ങളിലെല്ലാം ബൻയമിൻ മാർക്സിനോട് ചേർന്ന് നില്ക്കുകയല്ല; ഒരു പടികൂടി മുന്നോട്ടു കയറി നില്ക്കുകയാണെന്ന് അഭിപ്രായമുണ്ട്. പ്രതിപാദ്യവിഷയത്തിന്റെ പുരോഗമനാത്മകതയല്ല ബൻയമിനു പ്രധാനം; ടെക്നിക്കിന്റെ പുരോഗമനാത്മകതയാണ്.

ബൻയമിന്റെ ഒരേയൊരു കൂട്ടുകാരൻ "എപിക് തീയറ്റർ" എന്ന നാടക സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാവായ ബ്രഹ്റ്റായിരുന്നു. അഭിനേതാക്കളും പ്രേക്ഷകരും നാടകത്തിൽനിന്നും നാടകാവതരണത്തിൽനിന്നും വിമർശനാത്മകമായ വിയുക്തത പുലർത്തണമെന്ന് ബ്രഹ്റ്റ് അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. തങ്ങൾ കാണുന്നത് നാടകമാണെന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് തോന്നണം. കഥാപാത്രങ്ങളായി ദ്രഷ്ടാക്കൾ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നതിനെ തടയേണ്ടതാണ്. അതുപോലെ അഭിനേതാക്കൾ തങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളിൽനിന്നും മാറിനില്ക്കണം. ഈ തത്വങ്ങൾ ബൂർഷ്വാ നാടക സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്ക് കടകവിരുദ്ധങ്ങളായി വർത്തിക്കുന്നു. അഭിനേതാക്കൾ കഥാപാത്രങ്ങളുമായും പ്രേക്ഷകർ അഭിനേതാക്കളുമായും താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കണമെന്നാണ് ബൂർഷ്വാനാടക സിദ്ധാന്തം. ഈ വ്യാമോഹം (illusionism) ഒരു തരം എസ്കേപ്പിസമാണെന്ന് ബ്രഹ്റ്റ് കരുതി. അപ്പോൾ പ്രേക്ഷകർ ചിന്തിക്കുന്നതേയില്ല. നാടകവേദിയുമായി അകൽച്ചയുണ്ടാകുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് ചിന്തിക്കാനുള്ള സന്ദർഭമുണ്ടാകുന്നു. ബൂർഷ്വാനാടകവേദിയിലെ അഭിനേതാക്കൾ കഥാപാത്രങ്ങളായി മാറുന്നു. എപിക് തീയറ്ററിലെ അഭിനേതാക്കൾ തങ്ങൾ അഭിനേതാക്കളാണെന്നുതന്നെ ദ്രഷ്ടാക്കൾക്ക് ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളെ അവർക്ക് (ദ്രഷ്ടാക്കൾക്ക്) കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. സോവിയറ്റ് വൃത്താന്തപത്രങ്ങളിൽ എഴുത്തുകാരും വായനക്കാരും തുല്യപങ്കാളികളായതുപോലെ ബ്രഹ്റ്റിന്റെ എപിക് തീയറ്ററിൽ പ്രൊഡ്യൂസറും അഭിനേതാക്കളും ദ്രഷ്ടാക്കളും തുല്യസഹകാരികളായി മാറുന്നുവെന്ന് ബൻയമിൻ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു.

വ്യക്തിയിൽനിന്നോ വസ്തുവിൽനിന്നോ ഉത്ഭവിക്കുന്നതും ആ വ്യക്തിയുടെയോ വസ്തുവിന്റെയോ ചുറ്റും വ്യാപിക്കുന്നതുമായ അന്തരീക്ഷത്തെ ഇംഗ്ലീഷിൽ "ഔറേ" (aura) എന്നുപറയുന്നു. കലാസൃഷ്ടികളെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോൾ ബൻയമിൻ പലപ്പോഴും ഉപയോഗിക്കാറുള്ള വാക്കാണിത്. കലാസൃഷ്ടിയുടെ സവിശേഷതയാർന്ന ഈ അന്തരീക്ഷം അല്ലെങ്കിൽ മണ്ഡലം അതിന്റെ യാന്ത്രികമായ പുനരാവിഷ്കരണത്തിൽ (mechanical reproduction) ഇല്ലാതാവുന്നു എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം. രവിവർമ്മയുടെ ഏതെങ്കിലും ചിത്രമൊന്നു സങ്കൽപ്പിക്കൂ. കാലിൽ ദർഭമുന കൊണ്ടെന്ന് നടിക്കുന്ന ശകുന്തളയുടെ ചിത്രം തന്നെയാവട്ടെ. ആർട് ഗാലറിയിൽ ഇരിക്കുന്ന ആ ചിത്രം നമ്മൾ തെല്ലകലെനിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ "ഔറേ" നമുക്കനുഭവപ്പെടുന്നു. ആ ചിത്രത്തിന്റെ ഫോട്ടോ എടുത്ത് പലർക്കും വിതരണംചെയ്തുവെന്നു കരുതു. ഫോട്ടോയിൽ ഒറിജിനൽ ചിത്രത്തിലുള്ള സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷം അല്ലെങ്കിൽ "ഔറേ" ഇല്ല. സാംസ്കാരിക പൈതൃകം നല്കിയ ഒരു മൂല്യം ഒറിജിനലിനുണ്ട്. ഛായാഗ്രഹണം അതില്ലാതെയാക്കുന്നു. അങ്ങനെ ക്യാമറ പാരമ്പര്യത്തെ തകർക്കുന്നു. യന്ത്രംകൊണ്ടുള്ള ഈ പുനരുൽപ്പാദനം കലാസൃഷ്ടിയുടെ അനാദൃശ്യ സ്വഭാവം നശിപ്പിക്കുന്നു. അപ്പോൾ സ്ഥലത്തെ സംബന്ധിച്ച അകൽച്ച ഇല്ലാതാകുന്നു. കലാസൃഷ്ടി കൂടുതൽ മാനുഷികതയോടെ ദ്രഷ്ടാക്കളുടെ അടുത്തെത്തുന്നു. ഇതാണ് യന്ത്രംവരുത്തിയ വിപ്ലവം (Illuminations എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലെ The work of art in the Age of Mechanical Reproduction പ്രബന്ധം നോക്കുക. Illiuminations, Walter Benjamin collins, Fontana Books, Page 2191). ഫാസ്സിസമാണ് കലയിലെ പാരമ്പര്യത്തേയും മറ്റും ഉയർത്തിക്കാണിക്കുന്നത്. യന്ത്രംകൊണ്ടുള്ള പുനരുൽപ്പാദനം ആ പാരമ്പര്യത്തെ തകർത്ത് കലയ്ക്ക് സമഷ്ടിഗതമായ രൂപം നല്കുന്നു. ഈ സങ്കല്പത്തിൽ ബൻയമിനും ബ്രഹ്റ്റും യോജിക്കുന്നു. മുകളിൽപ്പറഞ്ഞ പ്രബന്ധത്തിൽ മാത്രമല്ല ഈ ചിന്താഗതിക്ക് ബൻയമിൻ ആവിഷ്കാരം നൽകിയിട്ടുള്ളത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ Illuminations എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ വേറെയും രണ്ടു പ്രബന്ധങ്ങളുണ്ട്. "ഔറേ"യുടെ തകർച്ചയെ കാണിക്കുന്നതായി. The Story teller (1936), On some motifs in Baudelaire എന്നാണ് ആ ഉപന്യാസങ്ങളുടെ തലക്കെട്ടുകൾ. "ഔറേ"യുള്ള കലാസൃഷ്ടികൾ ഏകാഗ്രതയും താദാത്മ്യവും അനുവാചകന് ഉളവാക്കുന്നു. അങ്ങനെ കലാസൃഷ്ടികളിൽ വിലയംകൊണ്ട് അനുവാചകന്റെ വ്യക്തിത്വം ഇല്ലാതാകുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലം ജാഡ്യമാണ്. ഇത് ഒഴിവാക്കാൻ യന്ത്രംകൊണ്ടുള്ള പ്രത്യുത്പത്തി (mehanical reproduction) സഹായിക്കുന്നു. അനുവാചകനും കലാസൃഷ്ടിയും തമ്മിലുള്ള അകൽച്ച അങ്ങനെ ഇല്ലാതാകുന്നു. കലാസൃഷ്ടികൾ ബഹുജനത്തോടു അടുക്കുന്നു. അവ അവരുടേതായിത്തീരുന്നു. ഇത്രയുമെഴുതിയതുകൊണ്ട് ബൻയമിൻ യന്ത്രത്താലുള്ള പ്രത്യുൽപ്പാദനത്തെ മാത്രമേ കാണുന്നുള്ളൂവെന്നു കരുതരുത്. സാമ്പത്തികവും സാമൂഹികവും ആയ പ്രവണതകളും കലാസൃഷ്ടികളുടെ അന്യാദൃശ സ്വഭാവത്തെയും സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷത്തെയും (ഔറേ) നശിപ്പിക്കുമെന്നും ബൻയമിൻ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

ഈ ലേഖനത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് ബൻയമിൻ മാർക്സിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളോട് അടുത്തു നില്ക്കുന്നുവെന്നു പറഞ്ഞു. രണ്ടാമത് അദ്ദേഹം അടുത്തു നില്ക്കുകയല്ല ഒരു പടികൂടി മുന്നോട്ടു കയറി നില്ക്കുന്നുവെന്നു പറഞ്ഞു. ഉൽപാദകശക്തികളും ഉൽപാദകബന്ധങ്ങളും തമ്മിലിടയുമ്പോൾ വിപ്ലവമുണ്ടാകുന്നു എന്ന മാർക്സിയൻ സിദ്ധാന്തം കലയിൽ സംക്രമിപ്പിച്ചതുകൊണ്ടാണ് ബൻയമിൻ മാർക്സിനോട് അടുത്തു നില്ക്കുന്നുവെന്ന് ചിലർ പറഞ്ഞത്. അവിടെനിന്നും അദ്ദേഹം വളരെ മുന്നോട്ടു പോയി. പാരമ്പര്യത്തിന്റെ തകർച്ചയും 'ഔറേ'യുടെ നാശവും മറ്റും യാന്ത്രികമായ പ്രത്യുൽപാദനമെന്ന പ്രക്രിയയിലൂടെ വിശദീകരിച്ചല്ലോ. അപ്പോൾ മാർക്സിൽനിന്ന് അദ്ദേഹം മുന്നോട്ടു പോയി എന്നുപറയാനും അവർ നിർബദ്ധരായി. പക്ഷേ, ഈ മുന്നോട്ടുള്ള പോക്ക് എത്രകണ്ടു ശരിയാണ്?

താജ്മഹൽ സുന്ദരമാണെന്നും അസുന്ദരമാണെന്നും വാദങ്ങളുണ്ട്. അത് സുന്ദരമാണെന്നിരിക്കട്ടെ. ആ ശവകുടീരം കാണുന്നയാളിന് കലയോടു ബന്ധപ്പെട്ട അനുഭൂതി ഉണ്ടാകുന്നു. ആ അനുഭൂതിതന്നെയാണോ അതിന്റെ ഫോട്ടോ കണ്ടാൽ ഉളവാകുന്നതു? ബൻയമിന്റെ സിദ്ധാന്തം ക്യാമറ ദ്രഷ്ടാവിന്റെ സംവേദനങ്ങൾക്കു രൂപാന്തരീകരണം വരുത്തുന്നു എന്നാണ്. 1980-ൽ തിരുവനന്തപുരത്തിരുന്ന് താജ്മഹലിന്റെ ഫോട്ടോ കാണുന്ന ആളിന് സ്ഥലം മാറിക്കിട്ടി. കാലവും മാറി. താജ്മഹലിന്റെ "ഔറേ"യും ഇല്ലാതായി. പക്ഷേ, ആ ശവകുടീരത്തിന്റെ ദർശനമുളവാക്കുന്ന കലാപരമായ അനുഭൂതി ഫോട്ടോയുടെ ദർശനം ഉളവാക്കുകയില്ല. രണ്ടും രണ്ടനുഭൂതികളാണ്. ഛായാഗ്രഹണം കലയല്ലാത്ത സ്ഥിതിക്ക് അതിന്റെ ഫലമായ ഫോട്ടോ കലാത്മകമായ അനുഭൂതി ഉളവാക്കുകയേയില്ല. കലയ്ക്ക് ടെക്നോളജിയുടെ അടിസ്ഥാനം ബൻയമിൻ നല്കിയതിന്റെ തകരാറാണിത്. ചരിത്രത്തിന്റെ നിർണ്ണായകമായ ഘടകം സാങ്കേതിക ശക്തികളാണെന്ന വിചാരം—ടെക്നിക്കൽ ഫോഴ്സസ് ആണെന്ന വിചാരം—മാർക്സിസത്തിനു യോജിച്ചതല്ല. മാർക്സിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളോടു യോജിക്കു. യോജിക്കാതിരിക്കു. എന്തായാലും അവ യുക്തിയെ ഹനിക്കുന്നുവെന്ന് പറയാൻ പറ്റില്ല. ബൻയമിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ സ്ഥിതി അതല്ല. അപ്പോൾ അദ്ദേഹത്തെ മാർക്സിന്റെ അനുയായി എന്ന മട്ടിൽ ചിലർ അവതരിപ്പിച്ചതു ശരിയോ?

ഏർണ്ണസ്റ്റ് ബ്ലോക്ക്

ബൻയമിൻ 1892-ൽ ബർലിനിൽ ജനിച്ചു. നിരൂപകൻ, പ്രബന്ധകാരൻ എന്നീ നിലകളിൽ അദ്ദേഹം പ്രസിദ്ധനായി. ഏർണ്ണസ്റ്റ് ബ്ലോക്കാണ് (Ernst Bloch 1885–1977) അദ്ദേഹത്തെ മാർക്സിസത്തിലേക്കു നയിച്ചതു. നാത്സികൾ അധികാരത്തിൽ വന്നപ്പോൾ ബൻയമിൻ 1933-ൽ പാരിസിലേക്കു പലായനം ചെയ്തു. ഫ്രാൻസ് നാത്സികൾ കൈവശപ്പെടുത്തിയപ്പോൾ അദ്ദേഹം സ്പെയിനിലേക്കു രക്ഷപ്പെടാൻ ശ്രമിച്ചു. 1940 സെപ്തംബർ 26-ആം തീയതി ആയിരുന്നു ഇത്. താൻ രഹസ്യപ്പോലീസിന്റെ കൈയിലകപ്പെടുമെന്നു കണ്ട ബൻയമിൻ ഫ്രാങ്കോ-സ്പാനിഷ് അതിർത്തിയിൽ വച്ച് ആത്മഹത്യ ചെയ്തു. നാൽപ്പത്തിയെട്ടാമത്തെ വയസ്സിൽ ആ പ്രതിഭാശാലി ഈ ലോകം വിട്ടുപോയി. ഹിറ്റ്ലർ ഉപദ്രവിച്ചില്ലെങ്കിൽ അദ്ദേഹം ഇന്നും ജീവിച്ചിരിക്കാൻ പാടില്ലായ്കയില്ല. എന്തെല്ലാം മഹനീയങ്ങളായ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിൽ നിന്നു നമുക്ക് ലഭിച്ചേനേ. ബൻയമിന്റെ ആത്മഹത്യ ഇന്നും ഖേദമുളവാക്കുന്നു. എങ്കിലും സത്യദർശന കൗതുകം നമ്മൾ ഉപേക്ഷിച്ചു കളയരുതല്ലോ.

ബൻയമിൻ ഒരിക്കലും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി അംഗമായിരുന്നില്ല. മാർക്സിന്റെയും എംഗൽസിന്റെയും ചരിത്രപരമായ ഭൗതിക വാദത്തിന്റെ ഉദ്ഘോഷകനാണ് താനെന്ന് അദ്ദേഹം ഭാവിച്ചെങ്കിലും സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചും കലയെക്കുറിച്ചും രൂപവത്ക്കരിച്ചുവച്ചിരുന്ന സിദ്ധാന്തം അദ്ദേഹം അതിനോട് (ചരിത്രപരമായ ഭൗതികവാദത്തോട്) ഒട്ടിച്ചുവച്ചതെയുള്ളു. ആ സിദ്ധാന്തം മാർക്സിയൻ സിദ്ധാന്തങ്ങളോട് ബന്ധപ്പെട്ടതാണെന്ന് ചിലർ പറയുമെങ്കിലും ക്ലാസിക്കൽ മാർക്സിസ്റ്റുകൾ അത് അംഗീകരിച്ചു തരില്ല. മാർക്സിസം എന്ന മഹാ പ്രവാഹത്തിന്നെതിരെ സഞ്ചരിക്കാൻ വേണ്ടി ഒരു കൊച്ചു വള്ളത്തിൽ കയറിയിരുന്ന് തുഴയെടുത്ത ഒരാളായി ക്ലാസിക്കൻ മാർക്സിസ്റ്റുകൾ ബൻയമിനെ കണ്ടാൽ നമ്മൾ അതിലെന്തിന് അത്ഭുതപ്പെടണം?

ലൂക്കാച്ചിന്റെ മാർക്സിസ്റ്റ് കലാസങ്കൽപം

ദ്യോർദ്യേ ലൂക്കാച്ച്

ഈ ശതാബ്ദത്തിലെ മഹാനായ മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകനാര്? മഹാനായ സാഹിത്യനിരൂപകനാര്? ഈ ചോദ്യങ്ങൾ ആരിൽനിന്നെങ്കിലുമുണ്ടായാൽ ഉത്തരം ഒന്നേയുള്ളൂ—ഹംഗറിയിലെ ദ്യോർദ്യേ ലൂക്കാച്ച് (Gyorgy Lukacs 1885-1971). പ്രജ്ഞയുടെ പ്രകാശം കാണിക്കുന്ന മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്താമണ്ഡലം വേറെ കാണാൻ പ്രയാസം; വിചാരണാശക്തിയാർന്ന സാഹിത്യനിരൂപണം വേറെ ദർശിക്കാൻ ദുഃസാദ്ധ്യം. ജ്ഞാനം ശക്തിയായതുകൊണ്ട് ലൂക്കാച്ചിന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ വായിക്കുന്നവർ ശക്തന്മാരായിത്തീരുന്നു. ജ്ഞാനത്തിന് ദേശീയങ്ങളായ അതിരുകളില്ലാത്തതുകൊണ്ട് ഹംഗറിയിലെ ഈ ചിന്തകൻ കേരളീയരായ നമ്മുടെ ഒരു സഹോദരനായി മാറുന്നു. ലൂക്കാച്ചിന്റെ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളേയും സാഹിത്യനിരൂപണങ്ങളേയും കുറിച്ച് എഴുതാനാണ് ഈ ലേഖകന് കൗതുകം. ആ സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കും നിരൂപണങ്ങൾക്കും അവലംബം നൽകുന്ന മാർക്സിയൻ തത്വങ്ങൾ ആനുഷംഗികമായി ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുമെന്നേയുള്ളു. അതിനു മുൻപായി ലൂക്കാച്ചിന്റെ ജീവിതകഥ സംക്ഷേപിച്ചു പറഞ്ഞുകൊള്ളട്ടെ.

മാദ്സ് ദ്വോർഷാക്ക്

1885 ഏപ്രിൽ 13-ആം തീയതി ലൂക്കാച്ച് ജനിച്ചു. ഹംഗറിയിലെ ജനറൽ ക്രഡിറ്റ് ബാങ്കിന്റെ മാനേജിങ് ഡയറക്ടറായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ അച്ഛൻ. 1919-ലെ കമ്മ്യൂണിൽ മകൻ പങ്കുകൊണ്ടു എന്ന കാരണം പറഞ്ഞ് അധികാരികൾ അദ്ദേഹത്തെ ജോലിയിൽ നിന്നു പറഞ്ഞയച്ചു. അസാമാന്യമായ ബുദ്ധിശക്തിയാൽ അനുഗൃഹീതനായിരുന്ന ലൂക്കാച്ച് പതിനേഴാമത്തെ വയസ്സുതൊട്ട് പ്രൗഢങ്ങളായ ലേഖനങ്ങൾ എഴുതിത്തുടങ്ങി. ആ പ്രായത്തിൽത്തന്നെ അദ്ദേഹം ഇബ്സന്റെയും ഹൗപ്റ്റ്മാനിന്റെയും നാടകങ്ങളുടെ മാതൃകയിൽ അഞ്ചു നാടകങ്ങളും രചിച്ചു. അവയുടെ അപര്യാപ്തതകൊണ്ടാവണം ലൂക്കാച്ച് ആ നാടകങ്ങൾ തീയിലെരിച്ചുകളഞ്ഞു. പിന്നീടൊരിക്കലും അദ്ദേഹം സർഗാത്മകസാഹിത്യത്തിൽ കൈവച്ചില്ല. അച്ഛന്റെ ആഗ്രഹത്തെ മാനിച്ച് ലൂക്കാച്ച് ബുഡാപെസ്റ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ ചേരുകയും 1906-ൽ 'ഡോക്ടർ ഓഫ് ലാ' എന്ന ബിരുദം നേടുകയുംചെയ്തു. ആ വർഷം തന്നെയാണ് അദ്ദേഹം 'History of the Development of Modern Drama' എന്ന ഗ്രന്ഥമെഴുതി പ്രശസ്തിയിലേക്ക് കുതിച്ചുചെന്നത്. ജർമൻ നോവലിസ്റ്റ് തോമസ് മന്നിനെ സ്നേഹിക്കുകയും ബഹുമാനിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു ലൂക്കാച്ച്. അദ്ദേഹത്തെക്കുറിച്ച് അനേകം പ്രബന്ധങ്ങൾ 1909-ൽ ലൂക്കാച്ച് എഴുതി പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ പ്രധാന സ്ഥാനത്തിന് അർഹമായ Theory of the Novel 1920-ലാണ് ഗ്രന്ഥരൂപത്തിൽപ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. വിശ്വവിഖ്യാതനായ കലാ ചരിത്രകാരൻ മാദ്സ് ദ്വോർഷാക്ക് (Max Dvorak) അതിൽ പ്രതിഫലിച്ച ധിഷണവൈഭവം കണ്ട് വിസ്മയാധീനനായി. ലൂക്കാച്ചിന്റെ പ്രഥമ പത്നിയും റഷ്യൻ സോഷ്യൽ റവല്യൂഷനറിയുമായ ഗ്രബേൻകോയ്ക്കാണ് വിശിഷ്ടമായ ആ ഗ്രന്ഥം സമർപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. പക്ഷേ, ആ ദാമ്പത്യജീവിതം പരാജയപ്പെട്ടു. ലൂക്കാച്ച് ഗ്രബേൻകോയെ ഉപേക്ഷിച്ചു.

ബേലാ കുൺ

ഒക്ടോബർ വിപ്ലവം ലൂക്കാച്ചിനെ എന്തെന്നില്ലാത്താവിധം ആഹ്ലാദിപ്പിച്ചു. വളരെ വർഷം മുമ്പു തന്നെ മാർക്സിന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പഠിച്ച് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റായി മാറിയിരുന്ന അദ്ദേഹം 1918-ൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയിൽ ചേർന്നു. ആ "ബൂർഷ്വാ ഇന്റലക്ച്വലി"നെ പാർട്ടിയിൽനിന്ന് നിഷ്കാസനം ചെയ്യണമെന്ന് ഒരംഗംവാദിച്ചപ്പോൾ, ലൂക്കാച്ച് മാർക്സിന്റെ Critique of Political Economy എന്ന ഗ്രന്ഥമെടുത്ത് ഹോമറിനെ unsurpassable example എന്ന് മാർക്സ് വിശേഷിപ്പിച്ചതു കാണിച്ചുകൊടുത്തു. "യാഥാസ്ഥിതികങ്ങളായ അഭിപ്രായങ്ങൾ" വച്ചു പുലർത്തുന്നവനെന്ന് ശത്രുക്കളാൽ അധിക്ഷേപിക്കപ്പെട്ടെങ്കിലും അദ്ദേഹം ഹംഗറിയിലെ വിദ്യാഭ്യാസമന്ത്രിയായി. ബേലാ കുണിന്റെ (Bela Kun, 1886–1939) കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ഗവൺമെന്റിൽ വിദ്യാഭ്യാസമന്ത്രിയായിരുന്നു ലൂക്കാച്ച്. ആ ഗവണ്മെന്റ് വീഴുകയും ഹോർട്ടി (Horthy) ഭരണാധികാരിയാവുകയും ചെയ്തപ്പോൾ ലൂക്കാച്ച് ഡ്രൈവറുടെ വേഷത്തിൽ ഹംഗറിയിൽനിന്നും ഒളിച്ചോടി. 1919 ഒക്ടോബറിൽ അദ്ദേഹം വിയന്നയിൽവച്ച് അറസ്റ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടു. ഹോർട്ടിയുടെ ഗവൺമെന്റ് ലൂക്കാച്ചിന്റെ 'എക്സ്ട്രാഡിഷൻ' ആവശ്യപ്പെട്ടെങ്കിലും ഹൈന്റീഫ് മന്നും തോമസ് മന്നും മറ്റും ഇടപെട്ടതിന്റെ ഫലമായി ആസ്ട്രിയൻ ഗവണ്മെന്റ് എക്സ്ട്രാഡിഷനുള്ള അഭ്യർത്ഥന നിരാകരിക്കുകയും ഡിസംബറിൽ അദ്ദേഹത്തെ മോചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു.

1920-ൽ ലൂക്കാച്ച് ബാല്യകാലത്തെ പ്രേമഭാജനമായിരുന്ന ഗർട്രൂഡിനെ വിവാഹം കഴിച്ചു. തികച്ചും ആഹ്ലാദനിർഭരമായിരുന്നു അവരുടെ ദാമ്പത്യജീവിതം. ലൂക്കാച്ചിന്റെ History and Class Consciousness തുടങ്ങിയ മഹാഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഗർട്രൂഡ് സഹധർമ്മിണിയായില്ലെങ്കിൽ ആവിർഭവിക്കുമായിരുന്നില്ലെന്നാണ് പലരും പറയുന്നത്.

1923-ലാണ് ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ ഏറ്റവും ശ്രേഷ്ഠമായ ദാർശനികഗ്രന്ഥം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന History and Class Consciousness ബർലിനിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്. ആ വർഷത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ Marxism & Philosophy എന്ന ഗ്രന്ഥവും. 1929-ൽ മൂന്നു മാസത്തോളം ലൂക്കാച്ച് ഹംഗറിയിലായിരുന്നു. തിരിച്ച് അദ്ദേഹം ആസ്ട്രിയയിൽ എത്തിയപ്പോൾ, അവിടത്തെ ഗവൺമെന്റ് അദ്ദേഹത്തെ പുറത്താക്കിക്കൊണ്ടുള്ള കല്പന പുറപ്പെടുവിച്ചിരുന്നു. തോമസ് മന്നിന്റെ മദ്ധ്യവർത്തിത്വംകൊണ്ട് ഗവൺമെന്റ് ആ കല്പന റദ്ദാക്കിയെങ്കിലും ആസ്ട്രിയയിൽ കഴിയാൻ ലൂക്കാച്ചിന് ഇഷ്ടമില്ലായിരുന്നു. അദ്ദേഹം മോസ്കോയിലേക്കു പോയി. 1931-ൽ ബർലിനിൽ ചെന്ന ലൂക്കാച്ച്, നാത്സികൾ അധികാരത്തിൽ വരുന്നതുവരെ അവിടെ പാർത്തു. 1933-ൽ വീണ്ടും മോസ്കോയിലേക്ക് പോയി. അവിടെ താമസിക്കുന്ന കാലത്താണ് 'Young Hegel' എന്ന ഗ്രന്ഥം അദ്ദേഹം എഴുതിത്തുടങ്ങിയത്. ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ തന്നെയാണ് (1936-37) The Historical Novel എന്ന വിശിഷ്ടമായ വിമർശനഗ്രന്ഥം രചിച്ചതും.

ലൂക്കാച്ച് ട്രോഡ്സ്കിയിസ്റ്റ് ഏജന്റാണെന്ന് ഒരു സംശയം എക്കാലത്തുമുണ്ടായിരുന്നു. അതിന്റെ പേരിൽ അദ്ദേഹം 1941-ൽ അറസ്റ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടു. ജർമ്മനിയിലും ആസ്ട്രിയയിലും ഫ്രാൻസിലും ഇറ്റലിയിലും ധൈഷണിക ജീവിതം നയിച്ചിരുന്നവർ ലൂക്കാച്ചിനെ മോചിപ്പിക്കണമെന്ന് അഭ്യർത്ഥിച്ചപ്പോൾ ഗവൺമെന്റ് അതു സ്വീകരിക്കുകയും അദ്ദേഹത്തെ കാരാഗ്രഹത്തിൽനിന്നു വിടുകയും ചെയ്തു. പിന്നീടുള്ള കാലം മുഴുവനും ഗ്രന്ഥരചനയ്ക്കായി ഉപയോഗിക്കുകയാണ് അദ്ദേഹം ചെയ്തത്. അതോടെ ശത്രുക്കൾ വർദ്ധിക്കുകയായി. പഴയ സ്നേഹിതന്മാർപോലും ശത്രുക്കളായി മാറി. 'തിരുത്തൽ വാദി', 'വലതുപക്ഷക്കാരൻ', 'ലെനിന്റെ നിന്ദകൻ', 'ഇംപീരിയലിസത്തിന്റെ പരിചാരകൻ' ഇവയൊക്കെ ലൂക്കാച്ചിന് നൽകപ്പെട്ട വിശേഷണങ്ങളാണ്. ആ അപമാനങ്ങളെയെല്ലാം അദ്ദേഹം ധീരതയോടെ സഹിച്ചു. 1952-ലാണ് ലൂക്കാച്ചും ബ്രഹ്റ്റും കൂടുതൽ അടുത്തത്. 1956 ആഗസ്റ്റിൽ ബ്രഹ്റ്റ് മരിച്ചു. അതുവരെയും അവരുടെ ആത്മബന്ധത്തിന് ഉലച്ചിൽ സംഭവിച്ചില്ല. ജർമ്മനി, ഇറ്റലി, സ്വീഡൻ ഈ രാജ്യങ്ങളിൽ സഞ്ചരിച്ച അദ്ദേഹം സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കുറിച്ചു പ്രസംഗിച്ചു. ആ പ്രഭാഷണപരമ്പരയാണ് പിൽക്കാലത്ത് The Meaning of Contemporary Realism എന്ന ഗ്രന്ഥമായി പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടത്. 1956 ഒക്ടോബർ 24-ആം തീയതി അദ്ദേഹം ഇമ്രേ നൊഡ്യേയുടെ ഗവൺമെന്റിൽ (Imre Nagy 1895-1958) സാംസ്കാരിക മന്ത്രിയായി. നവംബർ 4-ആം തീയതി അദ്ദേഹം യൂഗോസ്ലോവിയ എംബസ്സിയിൽ അഭയം തേടി. അവിടെനിന്നു റുമേനിയയിലേക്കാണ് അദ്ദേഹം നാടുകടത്തപ്പെട്ടത്. 1957 ഏപ്രിൽ 10-ആം തീയതി ലൂക്കാച്ച് ബുഡാപെസ്റ്റിൽ തിരിച്ചെത്തി. എതിർപ്പുകൾ അതോടെ വർദ്ധിച്ചു. പക്ഷേ, അദ്ദേഹം ഗ്രന്ഥരചനയിൽ വ്യാപൃതനായിരുന്നു. ലൂക്കാച്ചിന്റെ സുപ്രധാനമായ ഗ്രന്ഥം History and class Consciousness എന്നതാണ്. അതിനേക്കാൾ മഹനീയമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ Aesthetics എന്ന ഗ്രന്ഥം. 1962-ൽ അത് പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടു. Ontology of Social Being എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ രചനയിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുമ്പോഴാണ് ലൂക്കാച്ചിന്റെ സഹധർമ്മിണി ഗർട്രൂഡ് മരിച്ചത് (1963-ൽ). ഇത് വല്ലാത്തൊരു ആഘാതമായി അദ്ദേഹത്തിന്. ആത്മഹത്യയ്ക്ക് അദ്ദേഹം പലപ്പോഴും സന്നദ്ധനായി പിന്നീടുള്ള ജീവിതം ദൗർഭാഗ്യങ്ങൾ നിറഞ്ഞതായിരുന്നു. സർവ്വകലാശാലകൾ ബിരുദങ്ങൾനൽകി അദ്ദേഹത്തെ ബഹുമാനിച്ചെങ്കിലും സഹധർമ്മിണിയുടെ ദേഹവിയോഗം ഉളവാക്കിയ ദുഃഖത്തിൽ നിന്ന് അദ്ദേഹം കരകയറിയതേ ഇല്ല. 1970 ഡിസംബർ ആയപ്പോൾ കാൻസർ രോഗം തന്നെ പിടികൂടിയിരിക്കുന്നുവെന്ന് ലൂക്കാച്ച് കണ്ടു. അതിനുശേഷം ഏതാനും മാസങ്ങൾ മാത്രമേ അദ്ദേഹം ജീവിച്ചിരുന്നുള്ളു. 1971 ജൂൺ 4-ആം തീയതി അദ്ദേഹം ചരമം പ്രാപിച്ചു. ഹംഗറിയിലെ സോഷ്യലിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിൽ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന മഹാന്മാർക്കു മാത്രമായുള്ള ശ്മശാനത്തിൽ ലൂക്കാച്ചിന്റെ മൃതദേഹം സംസ്കരിക്കപ്പെട്ടു. മരണത്തിനുശേഷം ഒന്നുമില്ലായിരിക്കാം. പക്ഷേ, മരണം തന്നെ നിസ്സാരമാണെന്ന നമുക്ക് തോന്നുന്നു. കാരണം, ലൂക്കാച്ചിന്റെ പ്രത്യക്ഷശരീരം ഇല്ലാതായിട്ടും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം കൂടുതൽ കൂടുതലായി നമ്മൾ അറിഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നുതന്നെ.

ഇമ്രേ നൊഡ്യേ

ഒരു സാഹിത്യചിന്തകന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കുറിച്ച് എഴുതാൻ ഉദ്യമിക്കുന്ന ആൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ എല്ലാ ഗ്രന്ഥങ്ങളും വായിച്ചിരിക്കണമല്ലോ. ലൂക്കാച്ച് എന്ന അപ്രതിമനായ സാഹിത്യചിന്തകന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ സംഗ്രഹിച്ചെഴുതുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഒരു പ്രബന്ധംപോലും വിട്ടുകളയാൻ പാടില്ല. പക്ഷേ, മനീഷികൾ നിസ്തുലമെന്നും അന്യാദൃശമെന്നും വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ Aesthetics എന്ന ഗ്രന്ഥം ഈ ലേഖകനു കാണാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. എന്റെ അറിവിൽപ്പെട്ടിടത്തോളം അതു ഇംഗ്ലീഷിലേക്കു തർജ്ജമ ചെയ്തിട്ടില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പല ഗ്രന്ഥങ്ങളും തർജ്ജമചെയ്യപ്പെടുന്നതേയുള്ളു. ഒരുപക്ഷേ, Aesthetics ഉം അവയിൽ ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ടാകാം. വസ്തുത അതായതുകൊണ്ട് ഈ ലേഖനത്തിന് ഒരു അപരിപൂർണ്ണ സ്വഭാവം വരാതിരിക്കില്ല. അതു മുൻകൂട്ടി വ്യക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് ലൂക്കാച്ചിന്റെ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഉപന്യസിക്കട്ടെ.

മഹാന്മാരായ മാർക്സിസ്റ്റുകൾ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിൽപ്പോലും സാംസ്കാരിക പൈതൃകത്തെ (Classical heritage എന്നു ലൂക്കാച്ച്) മാനിക്കുന്നവരാണ്. മാനിക്കുന്നുവെന്നു പറഞ്ഞാൽ അവർ ഭൂതകാലത്തേക്കു പിൻതിരിയുന്നുവെന്ന് അർത്ഥമാക്കരുത്. ഭൂതകാലം എന്നന്നേക്കുമായി നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്നും അതിനെ നവീകരിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ലെന്നും മാർക്സിസ്റ്റുകൾക്ക് അറിയാം. അവർ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിലെ സാംസ്കാരികപൈതൃകത്തെ ബഹുമാനിക്കുന്നുവെന്നു പറയുമ്പോൾ നമ്മൾ ഗ്രഹിക്കേണ്ടത് സമ്പൂർണ്ണമായ സമുദായത്തിൽ സമ്പൂർണ്ണനായ മനുഷ്യനെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന മഹനീയമായ കലയെ അവർ അംഗീകരിക്കുന്നു എന്നാണ്. ചരിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച മാർക്സിസ്റ്റ് ഫിലോസഫി സമ്പൂർണ്ണനായ മനുഷ്യനെ അപഗ്രഥിക്കുന്നു. സമ്പൂർണ്ണതയിൽ ചെല്ലാനുള്ള അവന്റെ യത്നത്തിൽ ഭാഗികങ്ങളായ നേട്ടങ്ങളുണ്ടാകും; ഒന്നും നേടാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെന്നും വരും അവയെക്കൂടി മാർക്സിസ്റ്റുകൾ പരിഗണിക്കുന്നുണ്ട്. വർഗവിഭജനമുള്ള സമുദായത്തിൽ മനുഷ്യന് രൂപപരിവർത്തനവും വൈകല്യവും വരും. അവയിൽ നിന്ന് അവനെ സ്വതന്ത്രനാക്കി പരിപൂർണ്ണനായ മനുഷ്യനാക്കുക എന്നതാണ് പ്രോലിറ്റേറിയൻ ഹ്യൂമനിസത്തിന്റെ യത്നം. ഇങ്ങനെ ക്ലാസിക്കുകളുമായി മാർക്സിസം ബന്ധമുണ്ടാക്കുന്നു. സമകാലിക സമുദായത്തിൽ ആവിർഭവിക്കുന്ന പുതിയ ക്ലാസിക്കുകൾ കണ്ടുപിടിക്കുന്നു. പ്രാചീനരായ ഗ്രീക്കു സാഹിത്യകാരൻമാരും ഡാന്റേയും ഷേക്സ്പിയറും ഗോയ്ഥേയും ബൽസാക്കും ടോൾസ്റ്റോയിയും മാനുഷികവികാസത്തിന്റെ മഹനീയങ്ങളായ കാലഘട്ടങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങൾ നൽകിയിട്ടുണ്ട്. സമ്പൂർണ്ണ മനുഷ്യത്വത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള സംഘട്ടനങ്ങളിൽ അവർ ചൂണ്ടുപലകകളായി നിന്നിട്ടുണ്ട് (Studies in European Realism, Preface, Page 5). ഇതു തന്നെയാണ് ലൂക്കാച്ചിന്റെ നിരൂപണസിദ്ധാന്തത്തിലെ കേന്ദ്രസ്ഥിതമായ ആശയം. മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ സാകല്യാവസ്ഥയെ പിടിച്ചെടുക്കുന്നവനും അതിനെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്നവനുമാണ് മഹാനായ കലാകാരൻ. "മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഫലമായ അന്യവത്ക്കരണംകൊണ്ട് സമുദായത്തിൽ സാമാന്യമായതും സവിശേഷമായതും തമ്മിൽ അകലുമ്പോൾ, സാമൂഹികമായതും വ്യക്തിനിഷ്ഠമായതും തമ്മിൽ അകലുമ്പോൾ വലിയ കലാകാരൻ അവയെ ഒരുമിച്ചുചേർത്ത് സാകല്യാവസ്ഥയുണ്ടാക്കുന്നു. അങ്ങനെ സമുദായത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണതയുള്ള സാകല്യാവസ്ഥയുടെ പ്രതിഫലനമായിത്തീരുന്നു, നോവൽ. ഇതിനെയാണ് ലൂക്കാച്ച് റിയലിസം എന്നു വിളിക്കുന്നത്. (Terry Eagleton, Marxism and Literary Criticism, page 27–28) ഈ രീതിയിലുള്ള റീയലിസ്റ്റുകളാണ് ബൽസാക്കും ടോൾസ്റ്റോയിയും. പ്രാചീന ഗ്രീക്ക് സാഹിത്യകാരൻമാരെയും ഷേക്സ്പിയറിനെയും റീയലിസ്റ്റുകളായിട്ടാണ് ലൂക്കാച്ച് കാണുന്നത്.

സാകല്യാവസ്ഥ—totality—എന്ന ഈ ആശയം മാർക്സിയൻ ആശയമാണ്. ലോകത്തെ സമ്പൂർണ്ണമായും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതാണ് യഥാർത്ഥമായ സാഹിത്യകൃതികൾ എന്ന് അങ്ങനെ വന്നുകൂടുന്നു. സാകല്യാവസ്ഥ സോഷ്യലിസ്റ്റ് കല സാക്ഷാത്കരിക്കേണ്ട ഒരാദർശമാണ് എന്നും ലൂക്കാച്ചിന് അഭിപ്രായമുണ്ട്. സാഹിത്യത്തിൽ 'നാച്ചുറലിസം' (Naturalism) എന്നൊരു പ്രസ്ഥാനമുണ്ടല്ലോ. സംഭവിക്കുന്നതും നേരിട്ട് കണ്ണിൽ വന്നുവീഴുന്നതും മാത്രം ചിത്രീകരിച്ചാൽ മതി; അങ്ങനെ യാഥാർത്ഥ്യം ആവിഷ്കരിച്ചാൽ മതി എന്നാണ് നാച്ചുറലിസ്റ്റുകളുടെ വാദം. ഇത് ശരിയല്ലെന്ന് ലൂക്കാച്ച് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. നേരിട്ടുള്ള നിരീക്ഷണത്തിൽനിന്നു കിട്ടുന്ന വസ്തുതകൾ മാത്രം ആലേഖനം ചെയ്താൽ സാകല്യാവസ്ഥ വരില്ലെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാദം. മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ തീരെ നിസ്സാരങ്ങളായ വസ്തുതകളെപ്പോലും സമ്പൂർണ്ണതയിലേക്ക്—സാകല്യാവസ്ഥയിലേക്ക്—യോജിപ്പിച്ച് സാമൂഹികസത്യം ആവിഷ്കരിക്കുന്നവനെ മാത്രമേ കലാകാരനായി ലൂക്കാച്ച് കാണുന്നുള്ളു. ഇത് അനുഷ്ഠിക്കണമെങ്കിൽ സമുദായത്തെക്കുറിച്ച് അറിവ് ഉണ്ടായിരിക്കണം. അത്തരം അറിവ് മാർക്സിസ്റ്റിനു മാത്രമേ ലഭിക്കുകയുള്ളു. അതിനാൽ നല്ല സാഹിത്യകാരൻ മാർക്സിസ്റ്റായിരിക്കും. മാർക്സിസ്റ്റ് അല്ലെങ്കിലും അയാൾ സാകല്യാവസ്ഥയിലേക്ക് എല്ലാം കൂട്ടിയിണക്കിയാൽ ലൂക്കാച്ച് അയാളെ അംഗീകരിക്കും. അതിനാലാണ് ബൽസാക്കിനെ അദ്ദേഹം പ്രശംസിച്ചതും ഏമിൽസോലയെ (Zola) നിന്ദിച്ചതും. Hence Zola's fate is one of the literary tragedies of the nineteenth century എന്ന് അദ്ദേഹം അസന്ദിഗ്ദ്ധമായി ഭാഷയിൽ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക (Studies in European Realism, page 95).

ലൂക്കാച്ചിന്റെ Aesthetics എന്ന വിശിഷ്ടമായ ഗ്രന്ഥം ഇംഗ്ലീഷിലേക്കു തർജ്ജമ ചെയ്തിട്ടില്ലെന്നാണ് ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നതെന്ന് മുമ്പു പറഞ്ഞല്ലോ. ലൂക്കാച്ചിനെക്കുറിച്ചെഴുതുന്നവർ ജർമൻ ഭാഷയിൽ അതു വായിച്ചിട്ടുതന്നെയാണ് തങ്ങളുടെ മതങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. മാർക്സിസ്റ്റു ചിന്തകനായ കോലാകോവസ്കി ലൂക്കാച്ചിന്റെ speciality എന്നൊരു സാഹിത്യസിദ്ധാന്തത്തെക്കുറിച്ചു പറയുന്നുണ്ട്. അത് Aesthetics എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലെ ആശയമാവാം. കല അല്ലെങ്കിൽ സാഹിത്യം സാകല്യാവസ്ഥയോടു വിധേയത്വമുള്ളതായിരുന്നാൽ മാത്രം പോരാ. സ്പെഷ്യാലിറ്റിയോടും—വിശേഷതയോടും—വിധേയത്വമുള്ളതായിരിക്കണമെന്ന് ലൂക്കാച്ച് കരുതുന്നതായി കോലാകോവസ്കി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. വ്യക്തിയിൽ തരവും സവിശേഷസംഭവത്തിൽ സാർവലൗകികസംഭവവും കല കാണുന്നു. (Art endeavours to find the type in the individual, the universal in particular phenomena Kolakowski) എഴുത്തുകാരൻ വ്യക്തിനിഷ്ഠങ്ങളായ അനുഭവങ്ങളെ തരങ്ങളായോ (types) സാർവലൗകികമൂല്യമുള്ള ബിംബങ്ങളായോ മാറ്റുന്ന പ്രവർത്തനമാണ് വിശേഷത. വായനക്കാരൻ ആ താരങ്ങളിലൂടെ, ബിംബങ്ങളിലൂടെ സാകല്യാവസ്ഥ ദർശിക്കുന്നു. (Lukasc's speciality may be defined, it seems, as this process whereby a writer transforms individual experiences into types or images of universal validity, so that they become the medium through which the reader apprehends the social whole—Kolakowski) സൊലായുടെയും കൂട്ടുകാരുടെയും നാച്ചുറലിസം വ്യക്തിയിലേക്ക് തിരിയുന്നതിനാൽ അത് ലൂക്കാച്ചിന്റെ അംഗീകാരം നേടുന്നില്ല.

മനുഷ്യന്റെ ജീവിതത്തെ മാർക്സിസം പറയുന്ന സാകല്യാവസ്ഥയിലേക്ക് സമ്പൂർണ്ണാവസ്ഥയിലേക്ക്—കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതിനെ മാത്രമേ റിയലിസമായി ലൂക്കാച്ച് ദർശിക്കുന്നുള്ളു. ആ റിയലിസത്തെ ക്രിട്ടിക്കൽ റിയലിസമെന്നും സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസമെന്നും അദ്ദേഹം വിഭജിക്കുന്നു. ക്രിട്ടിക്കൽ റിയലിസത്തിന്റെ ഉദ്ഘോഷകർ ടോൾസ്റ്റോയിയും ബൽസാക്കും തോമസ് മന്നുമാണ്. അവർ തങ്ങളുടെ കാലഘട്ടങ്ങളിലെ ചരിത്രപ്രവാഹങ്ങളെ വർണ്ണിച്ചു. അവയോട് വ്യക്തികളുടെ ജീവിതത്തെ കൂട്ടിയിണക്കി അവർ കാഫ്കയെപ്പോലെ, ജോയ്സിനെപ്പോലെ, സാമുവൽ ബക്കറ്റിനെപ്പോലെ സാകല്യാവസ്ഥയെ കാണാതെ സ്വന്തം ആത്മാവിലേക്ക് അല്ലെങ്കിൽ സത്തയിലേക്ക് ഒതുങ്ങിക്കൂടിയില്ല.

ക്രിട്ടിക്കൽ റിയലിസത്തെക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമാണ് സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസം. സോഷ്യലിസത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള യത്നംതന്നെയാണ് സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസം. മൂർത്തമായ സോഷ്യലിസ്റ്റ് കാഴ്ചപ്പാടിൽ അധിഷ്ഠിതമാണത്. സോഷ്യലിസം സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ സഹായിക്കുന്ന ശക്തിവിശേഷങ്ങളെ അത് കണ്ടറിയുന്നു. പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു (The perspective of socialist realism is, of course, the struggle for socialism. Socialist realism differs from critical realism, not only in being based on a concrete socialist perspective, but also in using this perspective to forces working towards socialism from the inside. The Contemporery Realism) ഗോർക്കി, ഷൊളോക്കോവ്, അല്ക്സി, ടോൾസ്റ്റോയി ഇവരുടെ കൃതികൾ സോഷ്യലിസ്റ്റ് റീയലിസത്തിന്റെ ഉജ്ജ്വലമാതൃകകളാണെന്ന് ലൂക്കാച്ചിന് അഭിപ്രായമുണ്ട്. ലിയോ ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ കൃതികളിൽ രാഷ്ട്രീയമായ സമരങ്ങളും സംഘട്ടനങ്ങളും ഉണ്ട്. പക്ഷേ, ഷൊളോക്കോവിന്റെ കൃതികളിൽ സോഷ്യലിസത്തിലേക്കുള്ള പ്രയാണം എങ്ങും ദൃശ്യമാണ്.

ഈ ചിന്താഗതിയുള്ള ലൂക്കാച്ച് നവ്യസാഹിത്യത്തെ (മോഡേണിസ്റ്റ് എന്ന പദമാണ് ലൂക്കാച്ച് പ്രയോഗിക്കുന്നത്) നിന്ദിക്കുന്നതിൽ നമ്മൾ വിസ്മയിക്കേണ്ടതില്ല. ഫ്ളോബറിന്റെയും സൊലയുടെയും നാച്ചുറലിസ്റ്റ് പാരമ്പര്യം ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ പരിതഃസ്ഥിതികളുമായി കൂടിച്ചേർന്നപ്പോൾ കാഫ്കയുടെയും യെനസ്കോയുടെയും സാമുവൽ ബക്കറ്റിന്റേയും നവ്യസാഹിത്യം ജനിച്ചുവെന്നാണ് ലൂക്കാച്ച് കരുതുന്നത്. അദ്ദേഹം ആസ്ട്രിയൻ സാഹിത്യകാരനായ മൂസിലിനെയും ഫ്രഞ്ച് സാഹിത്യകാരനായ കമ്യൂവിനെയും അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. അവരുടെ കൃതികളിൽ ചരിത്രമില്ല, മനുഷ്യസ്വഭാവമില്ല; മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിനുപകരം മാനസികാവസ്ഥകളേയുള്ളു എന്നൊക്കെയാണ് ലൂക്കാച്ചിന്റെ ഉപാലംഭം. സന്ത്രാസത്തിനു വിധേയരായ കുറെ കഥാപാത്രങ്ങൾ സാമൂഹികബന്ധങ്ങൾ വിസ്മരിച്ചു പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ഇത് "ജീർണ്ണിച്ച ആധുനികത" (decadent modernism) തന്നെന്ന് അദ്ദേഹം ഉറക്കെപ്പറയുന്നു.

ലോകത്തെയും സത്യത്തെയും മനസ്സിലാക്കാൻ മനുഷ്യനെ സഹായിക്കുന്നത് റിയലിസ്റ്റ് കല മാത്രമാണെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെട്ട ആദ്യത്തെ നിരൂപകനും സാഹിത്യചിന്തകനുമാണ് ലൂക്കാച്ച്. ഏത് കലാസൃഷ്ടിയേയും റിയലിസമെന്ന മാനദണ്ഡംകൊണ്ട് അളന്നുനോക്കണമെന്നും അദ്ദേഹം പറയുകയുണ്ടായി. റിയലിസമെന്ന പദം വ്യാപ്തിയാർന്ന മട്ടിലാണ് അദ്ദേഹം പ്രയോഗിക്കുന്നതെന്ന് നമ്മൾ കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. നവീനസാഹിത്യത്തെ ലൂക്കാച്ച് നിന്ദിച്ചതുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം സങ്കുചിതമായ മാനസികനിലയുള്ള നിരൂപകനാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിക്കരുത്. കാഫ്കയെക്കാൾ തോമസ് മന്നിന് പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്ന ലൂക്കാച്ച്, കാഫ്കയുടെ പ്രതിഭയെ നിരാകരിക്കുന്നില്ല. കാഫ്ക 'റിയാലിറ്റി'യിലേക്ക് കടന്നു ചെന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് അദ്ദേഹം സമ്മതിക്കുന്നു. പക്ഷേ, അത് ഭാഗികമായ രീതിയിലാണെന്ന് ലൂക്കാച്ച് വിചാരിക്കുന്നു. "ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂൾ" (അഡോർനോ ബെൻയമിൻ, മർക്കൂസ് എന്നിവർ) ലൂക്കാച്ചിനെ അകറ്റിനിറുത്തിയെങ്കിലും അദ്ദേഹം മാർക്സിസത്തിൽനിന്ന് വളരെയൊന്നും അകന്നുപോയിട്ടുണ്ടെന്നു കരുതാൻ വയ്യ. ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂളിലെ മറ്റംഗങ്ങൾക്കൊന്നും ലഭിക്കാത്ത കുശാഗ്രബുദ്ധിയോടുകൂടിയാണ് ലൂക്കാച്ച് സാഹിത്യസൃഷ്ടികളെ അപഗ്രഥിച്ചിട്ടുള്ളത്. അപഗ്രഥിച്ച് അദ്ദേഹം ചെന്നുനിന്നതു കല ജ്ഞാനത്തിന്റെ ഒരു രൂപമാണെന്ന മാർക്സിയൻ ചിന്താഗതിയിൽത്തന്നെയാണ്.

സർറീയലിസം

സർറീയലിസമെന്നാൽ എന്ത്? അതിന്റെ സവിശേഷതകൾ എന്തെല്ലാം? ഈ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് സമാധാനം നല്കുന്നതിനു മുൻപ് സർറീയലിസത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാക്കളും ഉദ്ഘോഷകന്മാരും ആ പ്രസ്ഥാനത്തെ എങ്ങനെ നിർവ്വചിക്കുന്നുവെന്നു നോക്കാം.

“സർറീയലിസം ഒരു രീതിയല്ല, (Style) അതൊരു സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനമോ ചിത്രലേഖനമോ ചിത്രലേഖന പ്രസ്ഥാനമോ അല്ല; അത് രസജ്ഞാനശാസ്ത്രവുമല്ല.”

(ഡേവിഡ് ഗാസ്കോയിൻ—Short survey of surrealism)

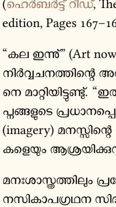
ഹെർബർട്ട് റീഡ് (Herbert Read) ആ നിർവ്വചനത്തെ ഇപ്രകാരം പൂർണ്ണമാക്കുന്നു.

“അതിനെ ഒരു പക്ഷേ, ജീവിതദർശനമെന്ന് വിളിക്കാം” (H. Read, A coat of many colours, Page 196). “സർറീയലിസം: ചിന്തയുടെ യഥാർത്ഥമായ പ്രവർത്തനത്തെ വാചികമായോ രേഖാമൂലമായോ മറ്റു മാർഗ്ഗങ്ങളാലോ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന മാനസികമായ സ്വയം പ്രേരിതരചനാവിന്യാസം (Psychic automatism). രസബോധനിഷ്ഠവും (aesthetic) സാന്മാർഗ്ഗികവുമായ എല്ലാ കാര്യങ്ങളിൽനിന്നു ബാഹ്യമായുള്ളതും യുക്തിയുടെ (reason) സകല നിയന്ത്രണങ്ങളുടെയും അഭാവത്തിലുള്ളതുമായ ചിന്തയുടെ ആജ്ഞാപനം.”

(ആന്ദ്രേ ബ്രട്ടാങ്, സർറീയലിസത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ പ്രകടനപത്രിക)

“ചിത്തഭ്രമത്തിന് ഒട്ടും താഴെയല്ലാതെയുള്ള ഒരവസ്ഥയെ വീണ്ടും സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന് സർറീയലിസം ഇപ്പോൾ ശ്രമിക്കുന്നു. ഭ്രാന്തിന്റെ സീമവരെ നമ്മെ കൊണ്ടുപോകുന്നതിനും സമുദായം ഭ്രാന്താലയത്തിൽ അടച്ചിടുന്നവരുടെ അവ്യവസ്ഥിതമായ മനസ്സിൽ നടക്കുന്നതെന്തെന്ന് നമ്മേ അറിയിക്കുന്നതിനുമാണ് അതിന് (സർറീയലിസത്തിന്) ആഗ്രഹമുള്ളത്.”

ഒരു ഫ്രഞ്ച് നിരൂപകൻ


ഹെർബർട്ട് റീഡ്

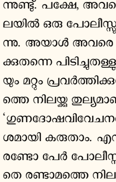
“കലാകാരൻ—അയാൾ കവിയോ, മിസ്റ്റിക്കോ, ചിത്രമെഴുത്തുകാരനോ ആകട്ടെ—ഗ്രഹണശക്തിക്ക് സ്പഷ്ടവും സ്വതന്ത്ര വിശദീകരണത്തിന് സമർത്ഥവുമായതിനുവേണ്ടി പ്രതിരൂപത്തെ അന്വേഷിക്കാറില്ല. ജീവിതം, പ്രത്യേകിച്ചും മാനസികജീവിതം രണ്ടു മണ്ഡലങ്ങളിൽ വർത്തിക്കുന്നുവെന്ന് അയാൾ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഒന്ന് സ്ഥൂലവിശദരൂപങ്ങളിൽ നിശ്ചിതവും പ്രത്യക്ഷവും; മറ്റത് (ഒരു പക്ഷേ, ജീവിതത്തിന്റെ ഏറിയ പങ്കും) നിഗൂഢവും അവ്യക്തവും അനിശ്ചിതവും. മനുഷ്യൻ മഞ്ഞുകട്ടിപോലെ കാലത്തിലൂടെ നീങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ബോധാവസ്ഥയുടെ (consciousness) നിരപ്പിനു മുകളിൽ ഭാഗികമായിട്ടുമാത്രം ഒഴുകുകയാണ്. നിഗൂഢമായ സത്തയുടെ ചില പരിമാണങ്ങളും പ്രത്യേകതകളും പരീക്ഷിക്കുകയും ഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്യുക എന്നതു് സർറീയലിസ്റ്റിന്റെ ലക്ഷ്യമാണ്. ഇതിനുവേണ്ടി അയാൾ പല തരത്തിലുള്ള സിംബോളിസവും ആശ്രയിക്കുന്നു.” (ഹെർബർട്ട് റീഡ്, The meaning of Art, Pelican edition, Pages 167–168.)

“കല ഇന്ന്” (Art now) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഈ നിർവ്വചനത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്തെ റീഡ് ഇങ്ങനെ മാറ്റിയിട്ടുണ്ട്. “ഇതിനുവേണ്ടി അയാൾ സ്വപ്നങ്ങളുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട ചിത്രപരമ്പരകളെയും (imagery) മനസ്സിന്റെ സ്വപ്നസദൃശമായ അവസ്ഥകളെയും ആശ്രയിക്കുന്നു.”

മനഃശാസ്ത്രത്തിലും പ്രത്യേകിച്ച് ഫ്രായിറ്റിന്റെ മാനസികാപഗ്രഥന സിദ്ധാന്തങ്ങളിലും (Theory of psycho-analysis) ഒരു സാമാന്യജ്ഞാനമെങ്കിലും സിദ്ധിച്ചവർക്കേ ഈ നിർവ്വചനങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. സർറീയലിസത്തിന്റെ ജനനംതന്നെ ഫ്രായിറ്റിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ നിന്നാണെന്ന് വരുമ്പോൾ ആ സിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കുറിച്ച് അറിയുകയെന്നത് അത്യന്താപേക്ഷിതമായും തീരുന്നു.

ബോധമനസ്സ്, (Conscious mind) ഉപബോധമനസ്സ്, (Pre conscious mind) അബോധമനസ്സ് (Unconscious or Subconscious mind) ലൈംഗികശക്തി (libido) ഉണദോഷ വിവേചനം (censorship) എന്നിവ ഫ്രായിറ്റിന്റെ മനഃശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട കാര്യങ്ങളാണ്. ബാഹ്യലോകവുമായി സമ്പർക്കത്തിലേർപ്പെടുന്ന മനസ്സിന്റെ ഭാഗത്തെയാണ് ബോധമനസ്സ് എന്നു പറയുന്നത്. വ്യക്തിയുടെ ഭൂതകാലാനുഭവങ്ങളും പ്രേരണകളും (impulses) സംഭരിച്ചിരിക്കുന്ന സ്ഥലമാണ് ഉപബോധമനസ്സ്. അവിടെയുള്ള കാര്യങ്ങൾ വ്യക്തിക്ക് അജ്ഞാതമാണ്. എന്നാൽ വേണമെങ്കിൽ അവ ബോധമനസ്സിലേക്ക് വരും. അൽപം ശ്രമിച്ചാൽ മതി. ബോധമനസ്സിനും അബോധമനസ്സിനും ഇടയ്ക്കുള്ള ഭാഗമാണ് ഈ ഉപബോധമനസ്സ്. ചിരപരിചിതങ്ങളായ ചില പേരുകളും തീയതികളും മറ്റും താല്ക്കാലികമായി നാം മറന്നുപോകാറുണ്ടല്ലോ? അവ പൊടുന്നനവെ നമ്മുടെ സ്മൃതിപഥത്തിൽ വന്നുചേരും. സാഹചര്യപരങ്ങളായ മറ്റുചില ആശയങ്ങളാണ് അവയെ ബോധമനസ്സിൽ കൊണ്ടുവരുന്നത്. ഇങ്ങനെ താല്ക്കാലികമായി വിസ്മരിക്കപ്പെടുന്ന പേരുകളും മറ്റും ഉപബോധമനസ്സിൽ ഇരിക്കുകയാണ്. മനസ്സിന്റെ ബോധാത്മകമല്ലാത്ത ഭാഗമാണ് അബോധമനസ്സ്. നമ്മുടെ ജന്മവാസനകൾ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന വിപുലവും അഗാധവുമായ ഒരു ഭാഗമാണത്. ഡോക്ടർ ജി. സ്റ്റാൻലി ഹാൾ (G. Stanely Hall) മനസ്സിനെ വെള്ളത്തിലൊഴുകുന്ന ഒരു മഞ്ഞുകട്ടിയോട് ഉപമിച്ചിട്ടുണ്ട്. മഞ്ഞുകട്ടിയുടെ[15] എട്ടിലൊരുഭാഗം ജലത്തിനു മുകളിലാണെന്നിരിക്കട്ടെ. ഈ ഭാഗം ബോധമനസ്സിന് സദൃശമാണ്. ജലത്തിന് താഴെയുള്ള എട്ടിൽ ഏഴുഭാഗവും അബോധമനസ്സിന് തുല്യമായി കരുതാം. ജനനത്തിന് ശേഷമുള്ള ഓരോ കാഴ്ചയും ശബ്ദവും വികാരവും ഈ അബോധമനസ്സിൽ അടഞ്ഞുകിടക്കുകയാണ്. അവയെല്ലാം ബോധമനസ്സിന് നഷ്ടപ്പെട്ടവയായിരിക്കാം. പക്ഷേ, അബോധമനസ്സിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അങ്ങനെയൊരു നഷ്ടം സംഭവിക്കുകയേ ഇല്ല.

15. libido എന്നതിന് ലൈംഗികശക്തി എന്ന പരിഭാഷ അത്ര പറ്റിയതല്ല; ‘ലമ്പടൻ’ എന്ന് ശ്രീ. ആർ. നാരായണപ്പണിക്കർ തർജ്ജമ ചെയ്യുന്നു.


സി. ഇ. എം. ജോഡ്

‘ലിബിഡോ’ എന്ന ശക്തി തന്നെയാണ് എല്ലാ മാനുഷിക പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കും കാരണമാകുന്നത്. അത് അബോധമനസ്സിൽനിന്ന് പ്രേരണകളെ (impulses) മുകളിലേക്കു അയച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ അവയെല്ലാം ബോധമനസ്സിലേക്കു വരുന്നില്ല. സമുദായവും സന്മാർഗ്ഗവും അനുവദിക്കാത്ത കാര്യങ്ങൾ അബോധമനസ്സിൽനിന്ന് ഇങ്ങനെ ഉയർന്നുവരുമ്പോൾ അതിനെ താഴോട്ട് അടിച്ചമർത്തുന്നു. ഈ പ്രവർത്തനത്തെയാണ് “ഗുണദോഷവിവേചനം” (censorship) എന്ന് ഫ്രോയിറ്റ് വിളിക്കുന്നത്. സി. ഇ. എം. ജോഡ് (C. E. M. Joad) നല്കുന്ന ഒരു ദൃഷ്ടാന്തംകൊണ്ട് ഇത് കൂടുതൽ വ്യക്തമാകും. മനുഷ്യമനസ്സ് രണ്ടു നിലയിലുള്ള ഒരു കെട്ടിടമാണെന്ന് സങ്കല്പിക്കുക. താഴത്തെ നിലയിൽ ദുശ്ചരിതന്മാരായ ആളുകൾ താമസിക്കുകയാണ്; മുകളിലത്തെ നിലയിൽ സന്മാർഗ്ഗചാരികളും. ഈ ദുശ്ചരിതന്മാർ മുകളിലത്തെ നിലയിലേക്ക് പാഞ്ഞുചെല്ലുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, അവരെ തടയാൻ രണ്ടാമത്തെ നിലയിൽ ഒരു പോലീസ്സുകാരനെ നിറുത്തിയിരിക്കുന്നു. അയാൾ അവരെ ബലാല്ക്കാരമായി താഴത്തേക്കുതന്നെ പിടിച്ചുതള്ളുകയാണ്. ലൈംഗികശക്തിയും മറ്റും പ്രവർത്തിക്കുന്ന അബോധമനസ്സ് താഴത്തെ നിലയ്ക്കു തുല്യമാണ്. പോലീസുകാരന്റെ കൃത്യം ‘ഗുണദോഷവിവേചനത്തിന്’ (censorship) സദൃശമായി കരുതാം. എന്നാൽ ചിലപ്പോൾ ഒന്നോ രണ്ടോ പേർ പോലീസ്സുകാരന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽപ്പെടാതെ രണ്ടാമത്തെ നിലയിൽ ചെന്നുചേർന്നേക്കാം. അങ്ങനെ സംഭവിച്ചുപോയാൽ അവരെ പരിഷ്കരിച്ചെടുക്കുക മാത്രമേ സാദ്ധ്യമാകയുള്ളൂ. ഒരു ലൈംഗികാശയം അബോധമനസ്സിൽനിന്ന് ‘സെൻസറി’നെയും കടന്ന് ബോധമനസ്സിൽ വന്നാൽ അത് സംശോധിത രൂപത്തിൽ (Sublimated form) പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അതിനും ഒരു ഉദാഹരണം ജോഡ് നല്കുന്നു. അയൽവീട്ടുകാരന്റെ ഭാര്യയുമായി ഒളിച്ചോടാനുള്ള അഭിലാഷം ചിലപ്പോൾ ഉപ്പിലിട്ട ചുവന്നുള്ളിയോടുള്ള വെറുപ്പായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നുവെന്നു വരാം (Guide to Modern thought എന്ന ഗ്രന്ഥം നോക്കുക).

മനുഷ്യന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളും വികാരങ്ങളും എല്ലാം ബോധാത്മകങ്ങളായ ചിന്തകളാലും ആഗ്രഹങ്ങളാലും മാത്രമല്ല ഭരിക്കപ്പെടുന്നത്. ബോധമനസ്സിൽ വരാൻ അനുവദിക്കപ്പെടാത്ത അപരിഷ്കൃതങ്ങളായ പ്രേരണകൾക്കും (Impulses) അക്കാര്യത്തിൽ അനിഷേധ്യമായ പങ്കുണ്ട്. പല പ്രേരണകളേയും പ്രതിരോധം ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടാണ് ‘ഹിസ്റ്റീരിയ’ തുടങ്ങിയ മാനസിക രോഗങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ അബോധമനസ്സിന്റെ പ്രാധാന്യം നമുക്കു ഗ്രഹിക്കാവുന്നതാണ്. അബോധമനസ്സിലെ ഈ ചിന്തകളും അഭിലാഷങ്ങളും സ്വപ്നങ്ങൾ, ദിവാസ്വപ്നങ്ങൾ, സർഗ്ഗാത്മകങ്ങളായ കലകൾ എന്നീ പ്രച്ഛന്നരൂപങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുവെന്ന് ഫ്രായിറ്റ് വ്യക്തമാക്കി. അബോധാത്മകങ്ങളായ ഈ അഭിലാഷങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിച്ചെങ്കിൽ മാത്രമേ കലയ്ക്കു പ്രയോജനമുണ്ടാകുകയുള്ളൂവെന്ന് സർറീയലിസ്റ്റുകാർ വിശ്വസിച്ചു. കലാസൃഷ്ടിയുടെ യഥാർത്ഥ പ്രഭവസ്ഥാനം അബോധമനസ്സാണ്. ബോധാത്മകമായ നിയന്ത്രണംകൊണ്ട് അതിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ തടയാൻ പാടില്ലെന്ന് അവർ ശഠിച്ചു. ബോധപരമായ പ്രയത്നമോ നിയന്ത്രണമോ ഇല്ലാതെ പദങ്ങളെ പ്രവഹിക്കാൻ അനുവദിച്ചാൽ, സാധാരണരീതിയിൽ അർത്ഥശൂന്യങ്ങളാണെങ്കിലും വിചിത്രമായ ഒരാകർഷണശക്തിയുള്ള കവിതകൾ എഴുതാൻ സാധിക്കുമെന്ന് സർറീയലിസ്റ്റുകൾ കണ്ടുപിടിച്ചു. കലാകാരന്റെ ഭാവനയെ യുക്തിയുടെ (Reason) നിയന്ത്രണത്തിൽനിന്നു മോചിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് സർറിയലിസ്റ്റുകളുടെ ലക്ഷ്യം. അബോധമനസ്സിന്റെ അഭിലാഷങ്ങളെ പ്രതിരൂപങ്ങൾകൊണ്ട് ചിത്രീകരിച്ചാൽ മതി; അല്ലതെ യാഥാർത്ഥ്യം ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടേണ്ട കാര്യമില്ല എന്നായിരുന്നു അവരുടെ വാദഗതി. മനുഷ്യന്റെ അബോധമനസ്സ് ബാഹ്യപ്രപഞ്ചത്തെക്കാൾ ഉയർന്ന മണ്ഡലമാണെന്നും അത് വസ്തു (Matter) യുക്തി (Reason) എന്നിവയേക്കാൾ കൂടുതൽ വാസ്തവികമാണെന്നും അവർ വിശ്വസിച്ചു. അബോധമനസ്സിൽ നിന്ന് ഉയർന്നുവരുന്ന രൂപങ്ങളെ (images) അതേ രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കാനായിരുന്നു അവരുടെ ശ്രമം. സാധാരണയായി ഈ രൂപങ്ങളെ രസബോധനിഷ്ഠവും ബുദ്ധിപരവുമായ തത്വങ്ങളനുസരിച്ച് കൂട്ടിയിണക്കാറുണ്ടല്ലോ. ഈ കൂട്ടിച്ചേർക്കൽ സർറീയലിസ്റ്റു കവിതയിലോ ചിത്രത്തിലോ കാണുകയില്ല. ഒരു കലാസൃഷ്ടിയുടെ നിർമ്മാണത്തിൽ പ്രധാനമായും പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ഭാവനയാണെന്നും (Imagination) യുക്തി (Reason) അല്ലെന്നുമുള്ള പ്രാചീനാഭിപ്രായത്തെ അങ്ങേയറ്റം ആദരിക്കുകയാണ് സർറീയലിസ്റ്റുകൾ.

രണ്ടു ലോകമഹായുദ്ധങ്ങളുടെ ഇടയ്ക്കുള്ള കാലഘട്ടത്തിലാണ് സർറീയലിസം വളർന്നതും വികാസംപ്രാപിച്ചതും. എന്നാൽ ഇതിന്റെ ജനനത്തിന് പ്രേരകമായി വർത്തിച്ച മറ്റൊരു പ്രസ്ഥാനം 1916-ൽ തന്നെ ജനങ്ങളെ ആകർഷിച്ചു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. സാറാ എന്നൊരാളാൽ സമാരംഭിക്കപ്പെട്ട ‘ദാദാ’ (Dada) പ്രസ്ഥാനം സർറീയലിസത്തിന്റെ ജനനത്തിന് കാരണമായി. സകല സാന്മാർഗ്ഗികാടിസ്ഥാനങ്ങളേയും അഭിരുചികളേയും തകർക്കണമെന്നതായിരുന്നു ദാദാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം. ഭാവികാലത്തിലെ മിക്ക സർറീയലിസ്റ്റുകളും കലയേയും സമുദായത്തിനേയും പുച്ഛിക്കാൻ പഠിച്ചത് ഈ ആക്ഷേപപ്രസ്ഥാനത്തിൽനിന്നാണ്.

“നിഷേധാത്മകത്വം, എതിർപ്പ്. എല്ലാ മൂല്യങ്ങളുടേയും വിധ്വംസനം. ഇവയായിരുന്നു ദാദാ പ്രസ്ഥാനം. അത് കല, സാഹിത്യം, സന്മാർഗ്ഗം, സമുദായം എന്നിവയോടുള്ള ഒരു പ്രചണ്ഡപ്രതിഷേധമായിരുന്നു… ജീവിതം ജുഗുപ്സാവഹമായ ഒരു പ്രഹേളികയാണ്; പക്ഷേ, നമുക്കു പ്രയാസംകൂടിയ മറ്റു കടംകഥകളും ചോദിക്കാം. ഇതായിരുന്നു ദദായിസ്റ്റിന്റെ മനോഭാവം. ജീവിക്കുക എന്ന പ്രശ്നത്തിന് ശേഷിച്ചിരുന്ന ഒരേ ഒരു നിവൃത്തിമാർഗ്ഗം ആത്മഹത്യയായി അക്കാലത്തെ ബുദ്ധിമാന്മാരിൽ പലർക്കും തോന്നി. ദാദാപ്രസ്ഥാനം തന്നെ ആത്മഹത്യയുടെ പ്രകടനാത്മകമായ ഒരു രൂപമായിരുന്നു. മിക്കവാറും ഉന്മാദജനകമായ നൈരാശ്യത്തിന്റെ പ്രകടനം.”

1916 നും 1922-നു മിടയ്ക്കാണ് ദാദാപ്രസ്ഥാനം സകല മൂല്യങ്ങളെയും തകർത്തുകൊണ്ട് വിരാജിച്ചത്. പക്ഷേ, ദാദായുടെ വിപ്ലവാത്മകമായ ഈ അരാജകത്വം മറ്റൊരു പീഡനമാണെന്ന് ചിലർ മനസ്സിലാക്കി. ഏതു തരത്തിലുള്ള നിയന്ത്രണത്തെയും ഒഴിവാക്കണമെന്ന് അവർ ആഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്തു. “മനുഷ്യന്റെ അവകാശങ്ങളുടെ ഒരു നൂതന പ്രഖ്യാപനമുണ്ടാകണമെന്ന്” അവർ ആവശ്യപ്പെട്ടു. അങ്ങനെ ചില ദാദായിസ്റ്റുകൾ സർറീയലിസ്റ്റുകളായി. ഇവർ വിശ്വസിച്ചതിങ്ങനെയാണ്.

“ദാദാ: നിഷേധാത്മകത്വം. സർറീയലിസം: നിഷേധാത്മകത്വത്തിന്റെ നിഷേധാത്മകത്വം… ഈ പ്രക്ഷോഭണത്തിന്റെ പേരിൽ എല്ലാം സാദ്ധ്യമായി. “ഈ ഗ്രീഷ്മകാലത്തിൽ റോസാപുഷ്പങ്ങൾ നീലനിറമാണ്.” “കാട്ട് സ്ഫടികംകൊണ്ട് നിർമ്മിതമായിരിക്കുന്നു. നഖം വിതച്ചാൽ ദീപയഷ്ടി കൊയ്യെടുക്കും”—അങ്ങനെ പലതും.

മനുഷ്യന്റെ ബോധമനസ്സിലെ കാര്യങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ടുമാത്രം അവനെ ആർക്കും മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുകയില്ലെന്നും അതിന് അബോധമനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തേണ്ടതാണെന്നും സർറീയലിസ്റ്റുകൾ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. നമ്മുടെ ബോധാത്മകമായ സംഭാഷണങ്ങളും ദൈനംദിന പ്രവർത്തനങ്ങളും നമ്മുടെ യഥാർത്ഥസ്വഭാവത്തിനും അഗാധങ്ങളായ അഭിലാഷങ്ങൾക്കും വിരുദ്ധമാണെന്നുള്ളത് പ്രത്യക്ഷമാണല്ലോ. റീയലിസ്റ്റ് കലാകാരന്മാർ ചിത്രീകരിക്കുന്ന മാനുഷിക സ്വഭാവത്തിന്റെ രീതിവിശേഷങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ സാമുദായിക ശക്തികൾകൊണ്ട് രൂപീകരിക്കപ്പെടുന്നവയാണ്. അല്ലാതെ നമ്മുടെ ആഗ്രഹങ്ങൾക്കോ, സ്വഭാവങ്ങൾക്കോ, മാനസിക ജീവിതത്തിനോ അതിൽ പങ്കില്ല. അബോധമനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ പ്രകടമാകുന്ന സ്വപ്നങ്ങളിലാണ് മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യം പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതെന്ന വിശ്വാസമാണ് സർറീയലിസത്തിന് അടിസ്ഥാനപരമായി വർത്തിക്കുന്നത്. മനുഷ്യന്റെ പരിമിതമായ ബോധമനസ്സ് മാത്രം കാണുന്നതും റിയലിസ്റ്റ് കലാകാരന്മാർ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതുമായ റിയലിസത്തെ സർറീയലിസ്റ്റുകൾ നിരാകരിച്ചു.

എല്ലാ കലകളും കർത്തൃനിഷ്ഠങ്ങളാണ് (Subjective). ഒരുവിഷയത്തെക്കുറിച്ചു കലാകാരൻ അനുഭവിക്കുന്നതും വിചാരിക്കുന്നതുമെല്ലാം ഓരോ കലയും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു. പക്ഷേ, നമ്മുടെ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾകൊണ്ട് നാം കാണുന്ന വസ്തുവിനെക്കുറിച്ച് അനുഭവിക്കുന്നതും ചിന്തിക്കുന്നതും ഒന്ന്; നമുക്കു കാണാൻ കഴിയാതെ നമ്മുടെ മനസ്സിൽമാത്രം ഇരിക്കുന്ന വിഷയത്തെപ്പറ്റി അനുഭവിക്കുന്നതും ചിന്തിക്കുന്നതും മറ്റൊന്ന്. ഇവതമ്മിൽ വലിയ വ്യത്യാസമുണ്ടെന്നുള്ളത് നിരാക്ഷേപമാണ്. ഇതു തന്നെയാണ് റിയലിസവും സർറീയലിസവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസവും. ദൃഷ്ടിവിഷയകങ്ങളായ വസ്തുക്കളിലാണ് റീയലിസം ആരംഭിക്കുക. മാനസികമായ രൂപങ്ങൾ (Images) സ്വപ്നങ്ങൾ എന്നിവയിലാണ് സർറീയലിസം ആരംഭിക്കുന്നത്.[16]

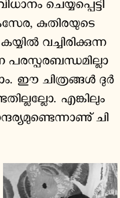
16. ഈ ഖണ്ഡികയിലെ ആശയത്തിന് ഹെർബർട്ട് റീഡിനോടു കടപ്പാടുണ്ട്.

രൂപങ്ങളുടെ (Images) രീതിയിൽ യുക്തിവിരുദ്ധമായ (irrational) ചിന്തയുടെ അനസ്യൂതപ്രവാഹമാണ് കവിതയെന്ന് ഗാസ്കോയിൻ പറയുന്നു. അതുകൊണ്ടു പല സർറീയലിസ്റ്റു കവിതകളും നമുക്കു മനസ്സിലായില്ലെന്നു വരും. ഒരു സർറീയലിസ്റ്റ് കവിതയുടെ പരാവർത്തനം നോക്കുക.

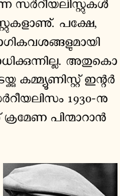
“വിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ഉറങ്ങുന്നതിന് ചൂട്ട പിടിപ്പിച്ച വിഞ്ഞ് ചെറിയ മത്സ്യത്തെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നില്ലെങ്കിലും പ്ലേഗുകൊണ്ട് മരിക്കുന്ന വണ്ടുകൾ റെയിൽവേ എങ്ങനെയിരിക്കുന്നുവെന്ന് പരിഗണിക്കുന്നതേയില്ല”.

വേറൊരു സർറീയലിസ്റ്റ് കവിതയുടെ ഒരു ഭാഗം:

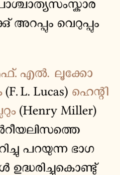
“എന്റെ അമ്മൂമ്മയുടെ ഒരു രൂപം അവരുടെ തല ഒരു മേഘത്തിൽ കീഴ്മേൽ മറിഞ്ഞുകാണുന്നു. ദൂരത്തുള്ള വിജനമായ ഒരു തീവണ്ടിയാപ്പീസിലെ സ്ഥപികാഗ്രത്തിൽ മേഘം ഉറപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.”


മാക്സ് ഏർണസ്റ്റ്

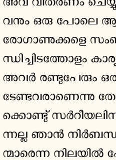
അബോധമനസ്സിൽനിന്നുയർന്നുവരുന്ന രൂപങ്ങളാണ് നാമിവിടെ ദർശിക്കുക. കവിതപോലെ വിരൂപങ്ങളാണ് സർറീയലിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങളും. സ്വപ്നലോകത്തിൽനിന്നു സ്വീകരിക്കപ്പെട്ട കാര്യങ്ങളെ പ്രതിരൂപാത്മകമായി ആ കലാകാരന്മാർ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. സ്വപ്നങ്ങളിൽ മിക്കപ്പോഴും വിചിത്രമായ ഒരു സൗന്ദര്യവും വികാരവും ഉള്ളതുപോലെ ഈ ചിത്രങ്ങൾക്കും രസബോധനിഷ്ഠമായ മൂല്യമുണ്ടെന്നാണ് കലാനിരൂപകന്മാർ പറയുന്നത്. മാക്സ് ഏർണസ്റ്റ് (max Ernst), ഡാലി (Dali), പിക്കാസോ (Picasso) എന്നിവരെല്ലാം പ്രസിദ്ധന്മാരായ സർറീയലിസ്റ്റ് ചിത്രകാരന്മാരാണ്. ഒരു കഷണ്ടിത്തല കാണുമ്പോൾ സാഹചര്യപരങ്ങളായ ആശയങ്ങൾ ഒരു ഞണ്ടിന്റെ രൂപമാണ് മനസ്സിലുദിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ അതിന്റെ ഫലമായുണ്ടാകുന്ന സർറീയലിസ്റ്റു ചിത്രം ഒരു കഷണ്ടിത്തലയിൽ ഒരു ഞണ്ട് ഇരിക്കുന്നതായിത്തീരും. ഡാലിയുടെ ഒരു ചിത്രത്തിൽ വസ്തുക്കൾ വിചിത്രമായ രീതിയിൽ സംവിധാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഒരു ദേവാലയം, കസേര, കുതിരയുടെ തലയോട്, മുന്തിരിങ്ങാക്കുല കയ്യിൽ വച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു പെൺകുട്ടി എന്നിങ്ങനെ പരസ്പരബന്ധമില്ലാത്ത പലതും അവിടെ കാണാം. ഈ ചിത്രങ്ങൾ ദുർഗ്രഹങ്ങളാണെന്ന് പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. എങ്കിലും അവയ്ക്കൊരസാധാരണ സൗന്ദര്യമുണ്ടെന്നാണ് ചിലരുടെ മതം.


ഡാലി

കലയിൽ സ്വപ്നലോകത്തിന്റെ ഒരംശം നിവേശിപ്പിക്കണമെന്നു മാത്രമല്ല സർറീയലിസം ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. അത് ആ സ്വപ്നലോകത്തിന്റെ ഔത്കൃഷ്ട്യം നിശ്ചിതമായി പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. അതിന്റെ രൂപങ്ങളും (Images) പ്രവർത്തനങ്ങളും യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്കുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങളാണ്. ജീവിതപ്രശ്നങ്ങൾക്കുള്ള പരിഹാരവുമാണത്. അതിനാൽ സർറീയലിസം വെറുമൊരു കലാപ്രസ്ഥാനം മാത്രമല്ലെന്നാണ് ഹെർബർട്ട് റീഡിന്റെ അഭിപ്രായം. അത് ജീവിതപരിവർത്തനം പരമലക്ഷ്യമായി കരുതണമെന്ന് അദ്ദേഹം അനുശാസിക്കുന്നു. അപ്പോൾ അതൊരു ജീവിതദർശനമാകും. ജീവിതത്തെ പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്ന ഒരു ദർശനമാണ് അതെങ്കിൽ നിശ്ചയമായും അത് രാഷ്ട്രീയമണ്ഡലത്തിലും വിപ്ലവാത്മകമായിരിക്കണം. സർറീയലിസ്റ്റുകൾ വിപ്ലവകാരികൾ തന്നെ. മുതലാളിത്തസംസ്കാരത്തിന്റെ ബൂർഷ്വാ… ആദർശങ്ങളെ അത് എതിർക്കുന്നുണ്ട്. വൈരുദ്ധ്യവാദം (dialetical materialism) അംഗീകരിക്കുന്ന സർറീയലിസ്റ്റുകൾ ആദർശപരമായി കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകളാണ്. പക്ഷേ, കമ്മ്യൂണിസത്തിന്റെ പ്രായോഗികവശങ്ങളുമായി അവർക്ക് യോജിക്കാൻ സാധിക്കുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് 1924-നും 1930-നുമിടയ്ക്കു കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ഇന്റർനാഷനലുമായി യോജിച്ച സർറീയലിസം 1930-നു ശേഷം മോസ്കോയിൽ നിന്ന് ക്രമേണ പിന്മാറാൻ തുടങ്ങിയത്.

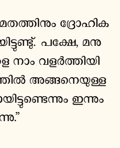

പിക്കാസോ

സർറീയലിസ്റ്റ് കവിതകൾക്കും ചിത്രങ്ങൾക്കും കലാപരമായ മേന്മയുണ്ടോ, അവയ്ക്കു ശാശ്വതികത്വം ലഭിക്കുമോ എന്ന ചോദ്യങ്ങൾ ഇവിടെ സംഗതങ്ങളാണ്. അവയ്ക്കു പെട്ടെന്ന് ഉത്തരം പറയുക സാദ്ധ്യമല്ല. സർറീയലിസത്തെ വാഴ്ത്തുന്ന പ്രാമാണികന്മാരായ കലാനിരൂപകന്മാർ പലരുണ്ട്. അതുപോലെ അതിനെ അവഹേളിക്കുന്നവരുമുണ്ട്. സർറീയലിസത്തിനുവേണ്ടി വാദിക്കുന്നവർ എത്ര മഹാന്മാരായാലും അതു കലയിലെ ജീർണ്ണത ആണെന്ന് പറയാതെ തരമില്ല. ബുദ്ധിപരമായ ഒരധഃപതനം ഇന്ന് ഏതു മണ്ഡലത്തിലും ദൃശ്യമാണ്. കഴിഞ്ഞ 50 കൊല്ലത്തെ കലയും സാഹിത്യവും പരിശോധിച്ചുനോക്കൂ. അവയ്ക്ക് അന്തസ്സും ഗാംഭീര്യവും പുലർത്തിക്കൊണ്ടുപോകാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലെന്ന് നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാം. സർറീയലിസ്റ്റു ചിത്രങ്ങൾ വച്ചിരുന്ന ഒരു പ്രദർശനശാലയിലേക്കുള്ള പ്രവേശനം ഒരു മൂത്രപ്പുരയിലൂടെയായിരുന്നുവെന്നത് ആലോചിക്കുമ്പോൾ നാം അമ്പരന്നു പോകുന്നു. പാശ്ചാത്യസംസ്കാരത്തിന്റെ ഗതിവിശേഷം നമുക്ക് അറപ്പും വെറുപ്പും ജനിപ്പിക്കുന്നു.


എഫ്. എൽ. ലൂക്കോസ്

എഫ്. എൽ. ലൂക്കോസും (F. L. Lucas) ഹെന്റീ മില്ലറും (Henry Miller) സർറീയലിസത്തെക്കുറിച്ചു പറയുന്ന ഭാഗങ്ങൾ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് ഞാൻ ഈ ലേഖനം അവസാനിപ്പിക്കാം.

“സർറീയലിസ്റ്റുകാരോടു ഞാൻ കാണിക്കുന്ന ക്രൂരതയ്ക്കെതിരായി വാദിച്ചുകൊണ്ട് വിനോദകരമായ ഒരു കത്ത് എനിക്കു നിങ്ങളിലൊരാളിൽനിന്ന് കിട്ടി, ‘താങ്കൾ ഫ്രായിറ്റിനെ അംഗീകരിക്കുന്നു. എന്നിട്ടും ഡാലിയെ അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. അദ്ദേഹം മാനസികാപഗ്രഥനത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ കലയിലേക്ക് പകർത്താൻ മാത്രമേ ശ്രമിക്കുന്നുള്ളൂ”.


ഹെന്റീ മില്ലർ

പക്ഷേ, യഥാർത്ഥമായ ഒരു സാദൃശ്യം ഇവിടെയുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. സന്നിപാതജ്വരത്തിന്റെ അണുക്കൾ പരിശോധിക്കുന്ന ശാസ്ത്രജ്ഞനും അവ വിതരണം ചെയ്യുന്നവനും ഒരു പോലെ ആ രോഗാണുക്കളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കാര്യ വ്യാപൃതരാണ്. എന്നാൽ അവർ രണ്ടുപേരും ഒരുപോലെ ബഹുമാനിക്കപ്പെടേണ്ടവരാണെന്നു തോന്നുന്നില്ല. പോലീസുകാരെക്കൊണ്ട് സർറീയലിസത്തെ അടിച്ചമർത്തണമെന്നല്ല ഞാൻ നിർബന്ധിക്കുന്നത്. കലാനിരൂപകന്മാരെന്ന നിലയിൽ പോലീസുകാരെ എനിക്കു വിശ്വസമില്ല. ഈ നിരോധനം പ്രകൃതിക്ക് വിട്ടുകൊടുക്കുന്നത് നല്ലതാണെന്ന് എനിക്ക് തോന്നുന്നു. കാലാന്തരത്തിൽ പ്രകൃതി പോലീസിനെക്കാൾ ക്രൂരമാണെന്ന് തെളിയുന്നതാണ്.”

(എഫ്. എൽ. ലൂക്കോസ്, Literture and Psychology)

എല്ലാ സർറീയലിസ്റ്റുകൾക്കുമായി എഴുതിയ ഒരു തുറന്ന കത്തിൽ ഹെന്റീ മില്ലർ പറയുന്നു:

“വർഗ്ഗത്തിനും രാജ്യത്തിനും മതത്തിനും ദ്രോഹികളായിട്ടുള്ളവർ നമുക്ക് ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ, മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ ദ്രോഹികളെ നാം വളർത്തിയിട്ടില്ല. എങ്കിലും കലാലോകത്തിൽ അങ്ങനെയുള്ള അനേകം ദ്രോഹികൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്നും ഇന്നും ഉണ്ടെന്നും എനിക്ക് തോന്നുന്നു.”

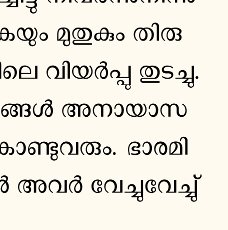
ശൂന്യതയുടെ ദീപ്തി

കോളിൻ വിത്സൻ

ശ്രീരാമകൃഷ്ണപരമഹംസനെ "എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ ഔട്ട് സൈഡറാ"യി (existential outsider) കാണുന്ന ബ്രിട്ടീഷ് എഴുത്തുകാരനാണ് കോളിൻ വിത്സൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ "The Outsider" എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലാണ് ഈ അസംബന്ധം എഴുന്നള്ളിച്ചിട്ടുള്ളത്. ജീവിതം വ്യർത്ഥമാണെന്നും സമുദായത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ഘടന ഭയജനകമായ ഈ സത്യം മറച്ചുവെച്ചിരിക്കുകയാണെന്നും കണ്ടുപിടിക്കുന്നവനെ വിൽസൻ "ഔട്ട് സൈഡർ" എന്നു വിളിക്കുന്നു. മിസ്റ്റിക്കുകളിൽ മിസ്റ്റിക്കായ ശ്രീരാമകൃഷ്ണനെയാണ്, ക്രിസ്തുവിനെയും മുഹമ്മദിനെയും ആരാധിച്ച് മിസ്റ്റിസിസത്തിന്റെ അനുഭൂതികൾക്കു വിധേയനായ ശ്രീരാമകൃഷ്ണനെയാണ് ഈ ബ്രിട്ടീഷ് എഴുത്തുകാരൻ

"അന്യനാ"യി (Outsider) ദർശിക്കുന്നത്. 1956-ലായിരുന്നു ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആവിർഭാവം. കോളിൻ വിത്സന് അന്നു വയസ്സ് ഇരുപത്തിയഞ്ചുമാത്രം. പതിനാറു വയസ്സിൽ സ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസം അവസാനിപ്പിച്ച ഒരു ചെറുപ്പക്കാരന്റെ നൂതനാശയങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കൃതിയെ പുതുമയ്ക്കുവേണ്ടി കൊതിച്ചിരുന്ന യുവാക്കന്മാർ സ്വാഗതം ചെയ്തതിൽ അത്ഭുതപ്പെടാനൊന്നുമില്ല. ശ്രീരാമകൃഷ്ണനെപ്പോലും "ഔട്ട് സൈഡറാ"ക്കിയ ഈ ഗ്രന്ഥകാരൻ ബ്ലേക്കിനെയും ടോൾസ്റ്റോയിയേയും ദസ്തെയെവ്സ്കിയെയും "അന്യൻമാ"രാക്കാതെ വിട്ടുകളഞ്ഞാലേ നമ്മൾ വിസ്മയിക്കേണ്ടതുള്ളു. വിത്സൻ അവരെയും ഉപേക്ഷിച്ചിട്ടില്ല. കേരളത്തിലുള്ള ചില നിരൂപകന്മാരും ഇതുപോലെ തന്നെ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവരുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ എഴുത്തച്ഛൻ പോലും "ഔട്ട് സൈഡറാ"ണ്. കോളിൻ വിത്സന്റെ ഗ്രന്ഥം കൊട്ടുവടിയാക്കിവച്ചുകൊണ്ട് അവർ ഇടപ്പള്ളി രാഘവൻ പിള്ളയെയും ചങ്ങമ്പുഴയേയും മറ്റും അതുകൊണ്ടു തന്നെ തലയ്ക്കടിക്കുന്നു. അവർ താഴെവീണു കിടന്നു പിടയ്ക്കുന്നു. ഇമ്മട്ടിലുള്ള മറിമായങ്ങൾ ലോകമാകെ നടക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും "ഔട്ട് സൈഡർ" എന്ന സങ്കല്പത്തെയും അത് ആശ്രയസ്ഥാനമാക്കിയിട്ടുള്ള എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസത്തെയും അവലംബിച്ചുകൊണ്ടു ചേതോഹരങ്ങളായ കൃതികൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഉണ്ടാകുകയും ചെയ്യുന്നു.

എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസത്തിൽനിന്നു ജനനംകൊണ്ട ഒരു പ്രധാനപ്പെട്ട ആശയമാണ് "അബ്സേഡിസം". പരിതഃസ്ഥിതികളുമായി ഒരിക്കലും യോജിക്കാൻ കഴിയാത്ത മനുഷ്യന് ജീവിതത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമില്ലായ്മയെക്കുറിച്ച് ആത്മധർമ്മവിഷയകമായ വേദന (metaphsyical anguish) ഉണ്ടാകുന്നു. ഇതാണ് അബ്സേഡിസത്തിന്റെ പ്രധാന ഘടകം. ഇതിനെ അവലംബിച്ചാണ് സാമുവൽ ബക്കറ്റും ഷാങ്ഷെനയും യനസ്കോയും നാടകങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. അമ്മട്ടിൽ രൂപം കൊണ്ട ഭംഗിയാർന്ന ഒരു നാടകത്തെക്കുറിച്ചാണ് ഞാൻ വായനക്കാരോടു പറയുന്നത്. യനസ്കോയുടെ "The New Tenant"—"പുതിയ താമസക്കാരൻ." യവനിക ഉയരുമ്പോൾ ഒഴിഞ്ഞ മുറിയാണ് പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നത്. വീട്ടുസൂക്ഷിപ്പുകാരി ആദ്യമായും പുതിയ താമസക്കാരൻ രണ്ടാമതായും പ്രവേശിക്കുന്നു. വിശേഷിച്ചൊരർത്ഥവും കൂടാതെ അതുമിതും പറയുകയാണ് വീട്ടുസൂക്ഷിപ്പുകാരി. "സർ, തീർച്ചയായും നിങ്ങൾ വീട്ടിലെത്തിയിരിക്കുകയാണ്, അല്ലേ? കഴിഞ്ഞയാഴ്ച ഇതു നിങ്ങളുടെ വീടായിരുന്നില്ല—എപ്പോഴും മാറ്റമുണ്ട്—ഇത് അവരുടെ വീടായിരുന്നു—ശരി വേറെ മാർഗ്ഗമില്ല—നിങ്ങൾക്കു പ്രായം കൂടിക്കൂടി വന്നേ പറ്റൂ—വയസ്സിന്റെ പ്രശ്നം മാത്രമാണത്—ഇപ്പോൾ ഇതു നിങ്ങളുടെ വീട്—" ഇമ്മട്ടിലാണ് അവളുടെ സംസാരം. അവരങ്ങനെ സംഭാഷണം ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ കൂലിക്കാരൻ രണ്ടു ചെറിയ സ്റ്റൂളുമായി കടന്നുവന്നു "ഇവ എവിടെയാണ് ഇടേണ്ടത്?" എന്നു ചോദിച്ചു. താമസക്കാരന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് വാതിലിന് ഇടത്തും വലത്തുമായി അയാൾ സ്റ്റൂളുകൾ വച്ചു. കൂലിക്കാരൻ വച്ച സ്റ്റൂളുകളെ പരസ്പരം മാറ്റിയിട്ടിട്ട് അതിനു ഭംഗിയുണ്ടോ എന്നു പരിശോധിച്ചു താമസക്കാരൻ. വിശേഷിച്ചൊരു ഫലവും അതുകൊണ്ടുണ്ടാകാനില്ലെന്നു കണ്ടപ്പോൾ അയാൾ അവയെ പഴയ മട്ടിൽത്തന്നെയിട്ടു. അതുകഴിഞ്ഞ് കൂലിക്കാരൻ കൊണ്ടുവന്ന ഒരു പാത്രം അയാൾ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു കൊടുത്ത സ്ഥലത്തുവച്ചു. അപ്പോഴേക്കും രണ്ടാമത്തെ കൂലിക്കാരൻ എത്തി. രണ്ടു കൂലിക്കാരന്മാരും ചേർന്ന് ഒഴിഞ്ഞ ഒരു പാത്രം താങ്ങിപ്പിടിച്ചു കൊണ്ടുവന്നു. ഒട്ടും ഭാരമില്ലാത്തതാണ് അതെങ്കിലും വലിയ ഭാരമുള്ള ഏതോ വസ്തു ചുമക്കുന്ന മട്ടിലാണ് അവർ അതു എടുത്തുകൊണ്ടുവന്നത്. അവർ അതു താഴെ വച്ചിട്ട് നിവർന്നുനിന്ന് ദീർഘശ്വാസം പൊഴിച്ചു. കൈയും മുതുകും തിരുമ്മി.തൊപ്പിയെടുത്ത് നെറ്റിയിലെ വിയർപ്പു തുടച്ചു. മഹാഭാരമാർന്ന മരസ്സാമാനങ്ങൾ അനായാസമായി അവർ മുറിയിലേക്കു കൊണ്ടുവരും. ഭാരമില്ലാത്തവ കൊണ്ടു വരുമ്പോൾ അവർ വേച്ചുവേച്ച് നടക്കുന്നതു കാണാം.



കാറൽ യാസ്പേഴ്സ്

സൂട്ട്കേസ്, മേശ ഇവ മുറിയിൽ കൊണ്ടുവച്ചു കൂലിക്കാർ. അതിനുശേഷം വേറൊരു മേശ. പിന്നീട് അനേകം മേശകൾ, കസേരകൾ, സ്ക്രീനുകൾ, മേശവിളക്കുകൾ, പുസ്തകങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം വന്നുചേർന്നു. കൂലിക്കാർ ഒരേണി കൊണ്ടുവന്നു ചുവരിൽ ചാരിവച്ചിട്ട് പടങ്ങൾ എടുത്തു കൊണ്ടുവരികയായി. ഏണിയിൽ കയറിനിന്ന അവർ ചുവരിൽ പടങ്ങൾ തൂക്കി. ഇനിയാണ് ഏറ്റവും ഭാരം കൂടിയ മരസ്സാമാനങ്ങൾ വരുന്നത്. ആദ്യമായി സൈഡ്ബോർഡ് "എവിടെവയ്ക്കണം?" എന്നു കൂലിക്കാരന്റെ ചോദ്യം. 'അതാ അവിടെത്തന്നെ" എന്ന് താമസക്കാരന്റെ ഉത്തരം. ജനൽ മറഞ്ഞ് "വെളിച്ചം തടയുകയില്ലേ" എന്നു കൂലിക്കാരന്റെ വീണ്ടുമുള്ള ചോദ്യം. ഇലക്ട്രിക് ലൈറ്റ് ഉള്ളതുകൊണ്ട് സാരമില്ല എന്ന് അയാളുടെ സമാധാനം. ഇതിനുശേഷം കൈയുള്ള കസേരകൾ എത്തി. നാലു വാർഡ്റോബുകൾ തിക്കി ഞെരുക്കി അകത്തിട്ടു. ഇങ്ങനെ മരസ്സാമാനങ്ങൾ ഒഴുകുകയാണ് മുറിയുടെ ഉള്ളിലേക്ക്. ഓരോന്നു കൊണ്ടുവരുമ്പോഴും "അവിടെ... അവിടെ... അവിടെ... അവിടെ" എന്ന് താമസക്കാരൻ നിർദ്ദേശങ്ങൾ നല്കും. ഒടുവിൽ കൊണ്ടുവരുന്നതു പ്രവർത്തിക്കാത്ത റേഡിയോയാണ്. അതും അവിടെവച്ചു. താമസക്കാരൻ കൈയുള്ള കസേരയിൽ കയറിയിരിപ്പായി. അയാൾ തൊപ്പി തലയിൽവച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രേക്ഷകരെ നോക്കിയിരിക്കുന്ന അയാളോട് തട്ടികളാൽ മറഞ്ഞ കൂലിക്കാരന്മാർ "നിങ്ങൾക്ക് ഇപ്പോൾ സുഖസൗകര്യങ്ങളുണ്ടോ" എന്നു ചോദിക്കുകയാണ്. "വീട്ടിലെത്തിയ സുഖ"മെന്ന് അയാളുടെ പ്രത്യുക്തി. ഇനിയും മരസ്സാമാനങ്ങൾ പുറത്തുണ്ട്. പക്ഷേ, വാതിലിനെക്കാൾ ഉയരവും വീതിയും കൂടിയ അവ അകത്തേക്ക് കൊണ്ടുവരാൻ വയ്യ. അകത്താണെങ്കിൽ സ്ഥലവുമില്ല. കോണിപ്പടികൾ നിറഞ്ഞിരിക്കുകയാണ് മരസ്സാമാനങ്ങൾകൊണ്ട്. ആർക്കും മുകളിലേക്കു കയറാൻ വയ്യ. താഴോട്ടു പോരാനും വയ്യ. മാത്രമല്ല മുറ്റം നിറയെ ഫർണിച്ചർ. റോഡിലും അങ്ങനെത്തന്നെ. പട്ടണത്തിലെ 'ട്രാഫിക്' മരസ്സാമാനങ്ങളുടെ ആധിക്യം കൊണ്ട് തടസ്സപ്പെട്ടുപോയി. ഭൂമിക്കടിയിലുള്ള പാതകളിലും ഫർണിച്ചർ, നദി ഒഴുകുന്നില്ല. അതു നിറയെ മരസ്സാമാനങ്ങൾ. നദിയുടെ പ്രവാഹം നിലച്ചതുകൊണ്ട് ആളുകൾക്ക് വെള്ളവും കിട്ടുന്നില്ല. "നിങ്ങൾക്ക് എല്ലാ വിധത്തിലും സൗകര്യമുണ്ടോ എന്ന് കൂലിക്കാരന്റെ ചോദ്യം വീണ്ടും ഉയർന്നു. ഫർണിച്ചറിന്റെ നടുക്കിരുന്നുകൊണ്ട് താമസക്കാരൻ മറുപടി നല്കി. "എനിക്കു പരമസുഖം" കൂലിക്കാർക്ക് അവിടെനിന്ന് രക്ഷപ്പെടണം. പ്രകാശമില്ല. അവർ തപ്പിയും തടഞ്ഞും നീങ്ങി. എങ്ങോട്ടാണ് അവർ പോകുന്നതെന്ന് ഈശ്വരനു മാത്രമെ അറിയാവൂ. നാടകം അവസാനിക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തെ കൂലിക്കാരൻ:—ഇനി നിങ്ങൾക്ക് വേറെ എന്തെങ്കിലും വേണോ? താമസക്കാരന്റെ ശബ്ദം: (കുറെ നേരത്തെ നിശ്ശബ്ദതയ്ക്കുശേഷം വേദിയിൽ ഒരു ചലനംപോലുമില്ല) വിളക്ക് കെടുത്തിയേക്കൂ. (പൂർണ്ണമായ അന്ധകാരം) നിങ്ങൾക്കു നന്ദി.

ഷക്ക്മാറീതാങ്

ഫ്രഞ്ച് നിയോ തോമിസ്റ്റ് തത്ത്വചിന്തകൻ ഷക്ക്മാറീതാങ് (Jacques Maritain 1882–1973) എഴുതിയ Creative Intuition in Art and Poetry എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ 'ശൂന്യതയുടെ അന്ധമായ ദീപ്തി' (The blind glitter of nothingness-passage 189) എന്നൊരു പ്രയോഗം കാണുന്നു. മാറീതാങ് വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്ന ശൂന്യതയ്ക്കും യനസ്കോ പറയുന്ന ശൂന്യതയ്ക്കും തമ്മിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. എങ്കിലും ഈ നാടക കർത്താവിന്റെ നാടകം ശൂന്യതയുടെ കലാപരമായ തിളക്കമാണെന്നതിൽ സംശയമില്ല. എന്തു ശൂന്യത? ജീവിതം സംജ്ഞാരഹിതമാണ് (Anonymous) ഓരോ വ്യക്തിക്കും. ഏകാന്തതയുടെ ദുഃഖം ചേർന്ന ഒരസ്തിത്വമാണ് ഓരോ വ്യക്തിക്കുമുള്ളത്. എല്ലാം നഷ്ടമായി എന്നൊരു തോന്നൽ. അടുത്തിരിക്കുന്ന സ്നേഹിതന്മാരേയോ ബന്ധുക്കളേയോ നാമറിയുന്നില്ല. കാറൽ യാസ്പേഴ്സ് (Karl Jaspers 1883–1969) എന്ന ജർമ്മൻ ദാർശനികൻ പറയുന്ന ശൂന്യതയുടെ പേരില്ലാത്ത ശക്തിവിശേഷങ്ങൾ—the nameless powers of Nothingness—മനുഷ്യനെ ആക്രമിച്ചു തളർത്തുന്നു. അപ്പോൾ നീച്ചേയോടൊപ്പം "ഈശ്വരൻ മരിച്ചു" എന്ന് ഈ ശതാബ്ദത്തിലെ മനുഷ്യൻ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. The desert is in the heart of your brother എന്ന് ടി. എസ്. എല്യറ്റ് പറയുന്നില്ലേ? ആ മണൽക്കാട് അല്ലെങ്കിൽ ആ ശൂന്യത തന്നെയാണ് യനസ്കോ ഈ നാടകത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. നാടകത്തിലെ ശൂന്യമായ മുറി ഈ ലോകത്തിന്റെ, ഈ ജീവിതത്തിന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തുള്ള ശൂന്യതയെ കാണിക്കുന്നു. ആ ശൂന്യത കണ്ടാൽ മനുഷ്യനു പേടിയാണ്. ഫ്രഞ്ച് തത്വചിന്തകൻ ബ്ലേസ് പസ്കൽ (Blaise Pascal 1623–1662) ൽ 'അനന്തങ്ങളായ ഈ ശൂന്യാകാശങ്ങളുടെ ശാശ്വതമായ നിശ്ശബ്ദത എന്നെ പേടിപ്പിക്കുന്നു' എന്നു പറഞ്ഞു. ഇന്ന് ആ പേടി വളരെ കൂടിയിരിക്കുന്നു. ശാസ്ത്രം പുരോഗമിച്ചപ്പോൾ ഭയം വർദ്ധിച്ചു. മുമ്പെങ്ങുമുണ്ടാകാത്ത ഒരു അരക്ഷിതാവസ്ഥ ഉണ്ടായിരിക്കുന്നു. ഈ ശൂന്യതയിൽ നിന്ന് രക്ഷ പ്രാപിക്കാനായി മനുഷ്യൻ ഭൗതിക വസ്തുക്കൾ ചുറ്റുംകൊണ്ടുവയ്ക്കുന്നു. ശൂന്യതയെ അത്തരം വസ്തുക്കളും വസ്തുതകളും കൊണ്ടു നിറയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു എന്നു പറയാം. മറ്റു മനുഷ്യരിൽ നിന്നു രക്ഷ നേടാൻ കൂടിയാണ് നാടകത്തിലെ താമസക്കാരൻ എന്ന കഥാപാത്രം തനിക്കു ചുറ്റും ഫർണിച്ചർ കൊണ്ടു വയ്ക്കുന്നത്. പ്രകാശവും അയാൾക്കു വേണ്ട. മരസ്സാമാനം കൊണ്ട് അയാൾ ജനൽ മറച്ചുവയ്ക്കുന്നു. ശബ്ദവും കേൾക്കേണ്ടതില്ല. പ്രവർത്തിക്കാത്ത റേഡിയോ തൊട്ടടുത്തിരിക്കുമ്പോൾ അയാൾക്കു സംതൃപ്തി. ആധ്യാത്മികത്വത്തിന്റെ ശൂന്യതയാണത്. അതിൽ കയറിയിരുന്ന് ഭൗതിക വസ്തുക്കളുടെ സാമീപ്യംകൊണ്ടു ശ്വാസം മുട്ടുമ്പോൾ അയാൾക്കു പ്രകാശവും വേണ്ട. വിളക്കണയ്ക്കാൻ അയാൾ നിർദ്ദേശം നൽകുന്നു കൂലിക്കാർക്ക്. ഇത് ഒരു തരത്തിലുള്ള അമാനവീകരണ പ്രവർത്തനമാണ്—dehumanizing process. ആ മുറിയിൽ മാത്രം അത് ഒതുങ്ങിനില്ക്കുന്നില്ലെന്നും നമ്മൾ മനസ്സിലാക്കണം. മുറ്റത്തും തെരുവുകളിലും നദിയിലും ഫർണിച്ചർ എന്നു യനസ്കോ പറയുമ്പോൾ ലോകത്തെമ്പാടും അമാനവീകരണ പ്രവർത്തനം നടക്കുന്നുവെന്നാണ് സൂചന. ശൂന്യതയെ, അധിദൈവികമായ ശൂന്യതയെ—ഭൗതിക വസ്തുക്കൾ കൊണ്ട് നിറച്ച് അതിനെ ഇല്ലാതാക്കാൻ മനുഷ്യൻ വിഫലയത്നം നടത്തുന്നു എന്നാണ് ഈ നാടകക്കാരൻ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നത്. ശൂന്യത എന്ന എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ അനുഭവത്തെ കലാത്മകമായി സ്ഫടീകരിക്കുന്ന നാടകമാണ് ഇത്. സർവസാധാരണങ്ങളായ എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ നാടകങ്ങളിൽ കാണുന്ന നിഷേധാത്മകത്വവും മൂല്യനിരാസവും യനസ്കോയുടെ കൃതിയിൽ ഉണ്ടെന്ന് എനിക്ക് തോന്നുന്നില്ല.

ഭൗതിക വസ്തുക്കൾ കൊണ്ട് അധിദൈവികമായ ശൂന്യതയെ നിറയ്ക്കുകയെന്നു പറഞ്ഞാൽ ഭൗതികത്വത്തെ മനുഷ്യൻ ആദരിക്കുന്നു എന്നാണല്ലോ അർത്ഥം. പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെ ഇരുട്ടിൽ ഇരുത്തി അതുതന്നെ സുഖപ്രദം എന്ന് അയാളെക്കൊണ്ട് ഉദീരണം ചെയ്യിക്കുന്ന യനസ്കോ ഭൗതികത്വത്തിന് ആഘാതമേല്പിക്കുകയാണ്.

വ്ലാഡ്മീർ നബോക്കോഫ്

ഇതു നന്മ; ഇതു തിന്മ എന്നു നമ്മൾ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നതിനു ഹേതുവെന്താണ്? ആസ്ട്രോ-ഹംഗേറിയൻ സോഷ്യോളജിസ്റ്റ് കാറൽ മൻഹീം (Karl Mannheim 1893–1947) അതു വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ചില അടിസ്ഥാനപരങ്ങളായ അനുഭവങ്ങൾ എല്ലാ മനുഷ്യർക്കും ഉണ്ടെന്നാണ് മൻഹീമിന്റെ വാദം. അവയെ അദ്ദേഹം paradigmatic experiences എന്നു വിളിക്കുന്നു. ഇത്തരം അനുഭവങ്ങൾക്കു ക്ഷണികങ്ങളായ മറ്റനുഭവങ്ങളെക്കാൾ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. മനുഷ്യർക്കു സ്ഥിരമായ സ്വഭാവവും സ്ഥിരമായ പെരുമാറ്റവും ഉണ്ടാകുന്നത് അടിസ്ഥാനപരങ്ങളായ ഈ അനുഭവങ്ങളാലാണ്. യൂങ്ങിന്റെ "ആർക്കിടൈപ്പ്"കളുമായി ഇവയ്ക്കു വലിയ വ്യത്യാസമില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. ഈ അടിസ്ഥാനപരങ്ങളായ അനുഭവങ്ങളാണ് മനുഷ്യനെ മനുഷ്യനാക്കി ഉയർത്തുന്നത്. അവയുടെ അനുശാസനങ്ങൾ ശ്രവിച്ചാണ് മനുഷ്യൻ ഇതു നന്മ, ഇതു തിന്മ എന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത്. മനുഷ്യന് സന്മാർഗ്ഗികമായ ഔന്നത്യവും ഭാവനയും പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ഈ അനുഭവങ്ങൾ ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ സങ്കീർണ്ണതകളാൽ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയിയെന്ന് മൻഹീമിന് അഭിപ്രായമുണ്ട്. അങ്ങനെ നഷ്ടം സംഭവിച്ച് തന്നിലേക്കു മാത്രം ചുരുണ്ടുകൂടുന്ന മനുഷ്യനാണ് യനസ്കോയുടെ നാടകത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം. അയാൾ ഇരുളടഞ്ഞ മുറിയിൽ ബന്ധനസ്ഥനായിരിക്കുന്നു; സ്വന്തം വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ കാരാഗൃഹത്തിലകപ്പെട്ടവനാണ് അയാൾ. അടിസ്ഥാനപരങ്ങളായ അനുഭവങ്ങൾ തകർന്നാൽ ഭാഷയും തകരും. അർത്ഥശൂന്യങ്ങളായ വാക്കുകൾ ഉദീരണം ചെയ്യുന്ന വീട്ടു സൂക്ഷിപ്പുകാരി ഈ തകർച്ചയെ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു. റഷ്യൻ-അമേരിക്കൻ നോവലിസ്റ്റായ വ്ലാഡ്മീർ നബോക്കോഫ് പറഞ്ഞതായിട്ടാണ് എന്റെ ഓർമ്മ. ആരോ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിൽ സന്ദേശങ്ങളില്ലെന്നു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചപ്പോൾ പ്രത്യുല്പന്നമതിത്വം കാണിക്കുന്ന പ്രത്യുക്തി ഉണ്ടായി. നബോക്കോഫ് പറഞ്ഞു: "ഞാൻ കലാകാരനാണ്. പോസ്റ്റ്മാനല്ല." സന്ദേശം കൊണ്ടുവരുന്നയാൾ പോസ്റ്റ്മാൻ തന്നെ. യനസ്കോ കലാകാരനായി വർത്തിച്ചുകൊണ്ട് ഉത്കൃഷ്ടമായ സന്ദേശം അനുവാചകർക്കു നല്കുന്നു.

കലയിൽ മരണമില്ല

മാർക്സ് ഹൊർഹീമർ

ജർമ്മനിയിലെ ഫ്രാങ്ക്ഫൂർട്ട് സർവ്വകലാശാലയോടു ബന്ധപ്പെടുത്തി 1923-ൽ അവിടെ സ്ഥാപിച്ച ഗവേഷണകേന്ദ്രമാണ് "ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഫോർ സോഷ്യൽ സയൻസ്" എന്നതു്. ഈ സ്ഥാപനത്തോടു ചേർന്ന വ്യക്തികളെയും ആശയങ്ങളെയും "ഫ്രാങ്ക്ഫൂർട്ട് സ്ക്കൂൾ"—ഫ്രാങ്ക്ഫൂർട്ട് പ്രസ്ഥാനം—എന്ന പേരുകൊണ്ടു നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. നാത്സികർ അധികാരത്തിലായപ്പോൾ ഈ പ്രസ്ഥാനക്കാർക്കു നാടുവിട്ടുപോകേണ്ടതായിവന്നു. 1949-ലാണ് അവർ തിരിച്ചു നാട്ടിലെത്തിയതു്. ഫ്രാങ്ക്ഫൂർട്ട് സ്ക്കൂളിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട പ്രവർത്തകർ മാർക്സ് ഹൊർഹീമർ, വാൾട്ടർ ബൻയമിൻ, തിയോഡർ അഡോർ നോ, ഹെർബർട്ട്മർക്കൂസ് എന്നിവരാണ്. മാർക്സിസത്തിന്റെ "ഹെഗേലിയൻ ഡൈമൻഷന്" പരമപ്രാധാന്യം കല്പിച്ചവരാണ് ഇവർ. അതു് എത്രകണ്ടു ശരിയാണെന്നുള്ളതിനെക്കുറിച്ച് തർക്കങ്ങൾ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഫ്രാങ്ക്ഫൂർട്ട് സ്കൂളിനെ എതിർക്കുന്നവരും ആ പ്രസ്ഥാനം സൗന്ദര്യതത്ത്വശാസ്ത്രത്തിനു നല്കിയിട്ടുള്ള സംഭാവനകളെക്കുറിച്ച് ആദരത്തോടെ സംസാരിക്കുന്നുണ്ടു്.

കലയിലും സാഹിത്യത്തിലും ലെനിനോടു ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു പാരമ്പര്യമുണ്ടല്ലോ. ആ പാരമ്പര്യം കലാസൃഷ്ടികളെ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ അവ വർഗ്ഗസമരത്തോട്ട് ഏതുവിധത്തിൽ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നു പരിശോധിക്കാറുണ്ടു്. എന്നാൽ ഫ്രാങ്ക്ഫൂർട്ട് പ്രസ്ഥാനം ഇതിൽനിന്ന് അല്പം മാറിയിരിക്കുന്നു. മാർക്സും ഏംഗൽസും ഷേക്സ്പിയറിനെയും ബൽസാക്കിനെയും ബഹുമാനിച്ചവരാണ്. അങ്ങനെ അവരെ ബഹുമാനിച്ച ആ മഹാ ചിന്തകർ എഴുത്തുകാരുടെ രാഷ്ട്രീയമായ വീക്ഷണഗതിയേക്കാൾ സമുദായത്തിന്റെ ആന്തരതരത്തിലേക്കുള്ള അവരുടെ ഉൾക്കാഴ്ചകളെയാണ് പ്രാധാന്യത്തോടെ കരുതിയതെന്നു വ്യക്തമാകുന്നു. അതിനാൽ ഫ്രാങ്ക്ഫൂർട്ട് പ്രസ്ഥാനക്കാർക്ക് ഈ "ഉൾക്കാഴ്ചകൾ" സർവപ്രധാനമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ലെനിനോടു ബന്ധപ്പെട്ട കലാപാരമ്പര്യത്തിൽ കലയ്ക്കു, സാഹിത്യത്തിന് എത്ര സ്വാധികാരമുണ്ടോ അതിനേക്കാളൊക്കെ വലിയൊരു സ്വാധികാരം ഫ്രാങ്ക്ഫൂർട്ട് പ്രസ്ഥാനത്തിൽ അവയ്ക്കു ലഭിച്ചിരിക്കുന്നു. ആ സ്വാധികാരത്തെ (autonomy) അംഗീകരിച്ചതുകൊണ്ടാണ് നിയോ മാർക്സിസത്തിന്റെ (ഫ്രാങ്ക്ഫൂർട്ട് സ്കൂളിന് ആദ്യം നല്കിയിരുന്ന പേരാണ് നിയോമാർക്സിസം എന്നതു്) ഉദ്ഘോഷകനായ ലൂക്കാച്ച് പത്തൊൻപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ ബൂർഷ്വാ നോവലുകളെ 'കലവറയില്ലാതെ' വാഴ്ത്തിയതു്. കലയുടെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും ഈ സ്വാധികാരത്തെ അംഗീകരിച്ചുകൊടുക്കുന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥം 1977-ൽ ജർമ്മനിയിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടു; ഹെർബർട്ട് മർക്കൂസിന്റെ Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte Marxistsche Aesthetik. ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ The Aesthetic Dimension എന്ന പേരിൽ ഹെർബർട്ട് മർക്കൂസ് തന്നെ 1978-ൽ നമുക്കു നൽകുകയുണ്ടായി. വാദപ്രതിവാദങ്ങളുടെ കൊടുങ്കാറ്റിളക്കിവിട്ട അതിനെക്കുറിച്ച് സംസ്കാരത്തിൽ താല്പര്യമുള്ളവരെല്ലാം അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതാണ്. ലൂക്കാച്ചും ബൻയമിനും ബ്രഹ്ത്തും മാർക്സിസത്തിൽ അടിയുറച്ചു നിന്നുകൊണ്ടു കലയെക്കുറിച്ചും സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചും അഭിപ്രായങ്ങൾ രൂപവത്കരിച്ചിട്ടുണ്ടു്. മർക്കൂസും മാർക്സിസത്തിൽനിന്നു മാറിപ്പോകുന്നില്ലെന്ന് അദ്ദേഹംതന്നെ പറയുന്നു. പക്ഷേ, അദ്ദേഹത്തിന്റേതു് കുറേക്കൂടി മുന്നോട്ടുചെന്ന ചിന്താഗതിയാണ്. കലയുടേയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രവ്യവഹാരസംബന്ധിയായ പ്രവർത്തനത്തെയും ശക്തിയെയും മാർക്സിസം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. മർക്കൂസ് അതു അംഗീകരിക്കുന്നു. അതേ സമയം കലയുടെ രാഷ്ട്രവ്യവഹാരസംബന്ധിയായ ശക്തിവിശേഷം അതിന്റെ കലാത്മകമായ രൂപത്തിലാണിരിക്കുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം കരുതുകയും ചെയ്യുന്നു ("I see the political potential of art in out itself in the aesthetic form as such", H. Marcure). ഈ കലാത്മകമായ രൂപത്താൽ, അതിനു (കലയ്ക്കു) സാമൂഹിക ബന്ധങ്ങളോടു ചേർത്തുനോക്കുമ്പോൾ വ്യാപകമായ വിധത്തിലുള്ള സ്വാധികാരമുണ്ടെന്നും അദ്ദേഹം വാദിക്കുന്നു (I argue that by virtue of its aesthetic form, art is largely autonomo vis a vis the given Social relations).

പലതരത്തിൽ കലയെ (സാഹിത്യത്തെ) വിപ്ലവാത്മകമെന്നു വിളിക്കാമെന്നു മർക്കൂസ് പ്രസ്താവിക്കുന്നു. ശൈലിയിലും സങ്കേതത്തിലും പരിവർത്തനം വരുമ്പോൾ കല സങ്കുചിതാർത്ഥത്തിൽ വിപ്ലവപരമാണ്. (ഈ ലേഖനത്തിൽ ഇനിയുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ കലയെന്നു പറയുമ്പോൾ അതു സാഹിത്യത്തെക്കൂടി ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നുണ്ടു്). എക്സ്പ്രഷനിസം സർറീയലിസവും കുത്തകമുതലാളിത്തത്തിന്റെ വിനാശാത്മകതയെ മുൻകൂട്ടിക്കണ്ടതിനാൽ വിപ്ലവാത്മകമാണ്. എന്നാൽ വിപ്ലവകലയുടെ ഈ സാങ്കേതികമായ പരിവർത്തനം അതിന്റെ ഗുണത്തെക്കുറിച്ചോ സത്യതയെക്കുറിച്ചോ ഒന്നും പറയുന്നില്ല. കലാത്മകമായ പരിവർത്തനത്തിലൂടെ കലാസൃഷ്ടി വ്യക്തികളിലൂടെ മെച്ചപ്പെട്ട ഭവിതവ്യതമായി ആവിഷ്കരിക്കുകയും നിലവിലുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമില്ലായ്മയേയും വിപ്ലവാത്മക ശക്തികളെയും ചിത്രീകരിക്കുകയും അങ്ങനെ സാമൂഹിക സത്യത്തിലൂടെ കടന്നുചെന്നു പരിവർത്തനത്തിന്റെ ചക്രവാളത്തെ തുറക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ അതു (കല) വിപ്ലവാത്മകമായി ഭവിക്കുന്നു. ഈ അർത്ഥത്തിൽ യഥാർത്ഥമായ ഏതു കലാസൃഷ്ടിയും വിപ്ലവാത്മകമാണെന്ന് മർക്കൂസ് കരുതുന്നു. അത്തരം സൃഷ്ടികളിൽ സ്ഥിരീകൃതമായ സത്യത്തെ നിന്ദിക്കുന്നുണ്ടാവും. അവയിൽ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ 'ഇമേജ്' പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ടാവും. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ക്ലാസ്സിക്കൽ നാടകങ്ങളും ബ്രഹ്ത്തിന്റെ നാടകങ്ങളും വിപ്ലവപരങ്ങളത്രെ. ഗോയ്ഥെയുടെ Die Wablveruandts chaften എന്ന പ്രതിരൂപാത്മക നോവലും ഗുന്തർ ഗ്രസ്സിന്റെ Dog years എന്ന നോവലും വിപ്ലവാത്മകങ്ങളാണ്. വില്യം ബ്ലേക്കിന്റെയും റാങ്ബോയുടെയും കവിതകളെ സംബന്ധിച്ചും ഇതു ശരിയാണ്. കലാസൃഷ്ടികളിൽ കലാരൂപം പ്രദാനംചെയ്യുന്ന സത്യമുണ്ടു്, പ്രതിഷേധമുണ്ടു്, വാഗ്ദാനമുണ്ടു്. അതിനാൽ ബൂഹനറുടെ വോയ്റ്റ്സെക്കും (Buchners W yzeck) കാഫ്കയുടെയും ബക്കറ്റിന്റെയും നോവലുകളും വിപ്ലവാത്മകങ്ങളാണ്.

തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തിനു വേണ്ടിയോ വിപ്ലവത്തിനുവേണ്ടിയോ രചിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതുകൊണ്ടുമാത്രം കല വിപ്ലവാത്മകമാകുകയില്ലെന്നു മർക്കൂസ് അസന്ദിഗ്ദ്ധമായി പ്രസ്താവിക്കുന്നു. ഉള്ളടക്കം രൂപമായിമാറി എന്ന അർത്ഥത്തിൽ മാത്രമേ കലയെ വിപ്ലവപരമെന്നും വിളിക്കാനാവൂ എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതം. കലയുടെ രാഷ്ട്രവ്യവഹാര സംബന്ധിയായ ശക്തിയിരിക്കുന്നതു് അതിന്റെ കലാത്മകമായ മാനങ്ങളിൽ മാത്രമാണ്. (The Political potential of art lies only in its own aesthetic dimension) ഈ അർത്ഥത്തിൽ ബ്രഹ്മത്തിന്റെ ഉദ്ബോധനാത്മകങ്ങളായ നാടകങ്ങളിൽ ഉള്ളതിനെക്കാൾ വിധ്വംസകശക്തി ബോദ്‌ലയറിന്റെയും റാങ്ബോയുടെയും കാവ്യങ്ങളിലുണ്ടു്.

എന്താണ് കലാത്മകമായ രൂപം? ഉള്ളടക്കത്തെ—യഥാർത്ഥമോ ചരിത്രപരമോ വ്യക്തിപരമോ സാമൂഹികമോ ആയ വസ്തുതയെ—സാകല്യാവസ്ഥയിൽ പരിവർത്തനം ചെയ്യുമ്പോൾ ഉണ്ടാക്കുന്നതാണ് അതു്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഒരു സ്ഥിരപ്രവർത്തനമുണ്ടല്ലോ. അതിൽനിന്നു വലിച്ചെടുക്കപ്പെടുന്നതാണ് കലാസൃഷ്ടി. അതിനു പ്രാധാന്യമുണ്ടു്; അതിന്റേതായ സത്യമുണ്ടു്. ഭാഷയ്ക്കും അവഗമനത്തിനും ധാരണയ്ക്കും മാറ്റം വരുത്തി യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ സാരാംശത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴാണ് "കലാത്മകമായ രൂപം" ഉണ്ടാവുക. അങ്ങനെ കലാസൃഷ്ടി യാഥാർഥ്യത്തെ കുറ്റപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് അതിനെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്നു. (The work of art thus represents reality while accusing it) കലയുടെ വിമർശനപരമായ പ്രവർത്തനം എന്താണ്? സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള ശ്രമത്തിൽ അതു് ഏതു വിധത്തിൽ സംഭാവനയരുളുന്നു? രണ്ടിന്റെയും ഉത്തരം അതിന്റെ കലാത്മകമായ രൂപത്തിലുണ്ടെന്നാണ് മർക്കൂസിന്റെ പ്രസ്താവം. അപ്പോൾ കലാസൃഷ്ടി സത്യാത്മകമാകുന്നതു് അതിന്റെ ഉള്ളടക്കത്താലല്ല (സാമൂഹികാവസ്ഥകളുടെ ശരിയായ പ്രതിപാദനത്താലല്ല), അതിന്റെ വിശുദ്ധമായ രൂപത്താലല്ല. പിന്നെയോ? ഉള്ളടക്കം രൂപമായിത്തീർന്നു എന്നതിനാലാണ്. കലാത്മകമായി രൂപം വർഗ്ഗസമരത്തിന്റെ വാസ്തവികതയിൽനിന്നു കലയെ മാറ്റിക്കളയുന്നു എന്നതു ശരിതന്നെ. കലാത്മകമായ രൂപം കലയുടെ സ്വാധികാരത്തെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു എന്നതും ശരി. എന്നാലും ഇതു് അയഥാർത്ഥമായ ബോധമോ വ്യാമോഹമോ സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ല. മറ്റൊരു ബോധം ജനിപ്പിക്കുന്നതേ ഉള്ളൂ. കലാത്മകമായ രൂപവും സ്വാധികാരവും സത്യവും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സ്ഥിരീകൃതസത്യത്തിന്റെ കുത്തക സ്വഭാവത്തെ തകർത്തു സത്യമെന്തു് എന്ന് നിർവചിക്കുക എന്നതിലാണ് കലയുടെ സത്യമിരിക്കുന്നതു്. ഈ തകർക്കലിൽ—കലാത്മകമായ രൂപത്തിന്റെ സാഫല്യത്തിൽ—കലയുടെ സങ്കല്പജന്യമായ ലോകം "യഥാർത്ഥസത്യ"മായി പ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. (In this rupture, which is the achievement of the aesthetic form, the fictitious world of art appears as true reality) അപ്പോൾ ഒരു സാമൂഹിക സിദ്ധാന്തത്തെ അവലംബിച്ചുകൊണ്ട് കലാസൃഷ്ടിയെ മനസ്സിലാക്കാൻ പ്രയാസമാണെന്നാണോ മർക്കൂസ് കരുതുന്നതു്? അങ്ങനെതന്നെ. സാമൂഹികസിദ്ധാന്തത്തെ അവലംബിച്ച് കലാസൃഷ്ടിയെ മനസ്സിലാക്കാൻ അതു വയ്യതന്നെ. കലാസൃഷ്ടിക്കു മൂർത്ത സ്വഭാവമുണ്ടെന്നും അതിന് അതിന്റേതായ സാകല്യാവസ്ഥയുണ്ടെന്നും അഡോർനയോടു പറഞ്ഞ ഗോൾഡ്മാനോട്ട് (ലൂക്കാച്ചിന്റെ ശിഷ്യൻ Luciengold man) മർക്കൂസ് യോജിക്കും. ഗോൾഡ്മാൻ പറഞ്ഞ ആ വാക്യങ്ങൾ പ്രസിദ്ധങ്ങളാണ് The work of art is a universe of colours, sounds and words and concrete characters. There is no death, there is only Phaedra dying. "—വർണ്ണങ്ങളുടെയും നാദങ്ങളുടെയും വാക്കുകളുടെയും മൂർത്തങ്ങളായ കഥാപാത്രങ്ങളുടേയും പ്രപഞ്ചമാണ് കലാസൃഷ്ടി. അതിൽ മരണമില്ല; ഫേദ്ര മരിക്കുന്നതേയുള്ളൂ." (ഫേദ്ര മിതോളജിയിലെ കഥാപാത്രം. ഹിപോലിറ്റസിന്റെ ചിറ്റമ്മ. ഹിപോലിറ്റസിനെ കാമിക്കുന്നു. അതു സാഫല്യത്തിലെത്താതെ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു.)

ഇങ്ങനെ സ്വാധികാരമുള്ള, സാകല്യാവസ്ഥയിലുള്ള, ഉള്ളടക്കം തന്നെ രൂപമായിത്തീർന്ന വിപ്ലവാത്മകതയുള്ള കലാസൃഷ്ടി വിഷാദാത്മകത്വം പ്രസരിപ്പിച്ചാലും തെറ്റില്ലെന്ന് മർക്കൂസ് പറയുന്നു. കലയിലെ വിഷാദാത്മകത്വം പ്രതിവിപ്ലവപരമല്ല. (The pessimism of art is not counter revolutionary) വിപ്ലവത്തെ ഊന്നിപ്പറയുന്ന സാഹിത്യത്തിൽപ്പോലും വിഷാദാത്മകത്വമുണ്ടു്. ഒരുദാഹരണം ബൂഹനറുടെ "ദാന്താങ്ങിന്റെ മരണം" എന്ന നാടകം (The Death of Danton), മാർക്സിന്റെയും എംഗൽസിന്റെയും സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ ദൃഢവിശ്വാസം പുലർത്തുന്നവരുടെ പ്രതിഷേധം ക്ഷണിച്ചുവരുത്തുന്ന ഈ ചിന്തോദ്ദീപകങ്ങളായ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അഞ്ചു് അധ്യായങ്ങളുണ്ടു്. അവയിൽ പ്രഥമാധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ച ആശയങ്ങളുടെ സ്വഭാവമാണ് മുകളിൽ എടുത്തു കാണിച്ചതു്. മറ്റധ്യായങ്ങളുടെ ആശയ സാമ്രാജ്യത്തിലേക്കു പോകാൻ സ്ഥലമനുവദിക്കുന്നില്ല. ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ രീതി മനസ്സിലാക്കാൻ ഈ അനതിവിസ്തര പ്രതിപാദനം സഹായിക്കുമെന്നാണ് ഈ ലേഖകന്റെ വിശ്വാസം. അതുകൊണ്ട് മർക്കൂസിന്റെ ഗ്രന്ഥമാകെ വായിച്ചുനോക്കാനും സ്വന്തം തീരുമാനങ്ങളിൽ ചെല്ലാനും മാത്രമേ ഞാൻ അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നുള്ളൂ.

ഫോർമലിസത്തിൽ രൂപത്തെ ഉള്ളടക്കത്തിൽ നിന്നും മാറ്റിനിർത്തുകയാണ്. നാച്ചുറലിസം രണ്ടിനെയും ഒന്നായി കാണുന്നു. മാർക്സിസ്റ്റ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രമാകട്ടെ രണ്ടിന്റെയും (രൂപത്തിന്റെയും ഉള്ളടക്കത്തിന്റെയും) സമനിലയ്ക്കു് ഊന്നൽ കൊടുക്കുന്നു. വേർപെടുത്താൻ വയ്യാത്തവിധം അവയ്ക്കു തമ്മിൽ ഐക്യമുണ്ടെന്നാണ് മാർക്സിസ്റ്റ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രഖ്യാപനം. നിയോമാർക്സിസ്റ്റായ മർക്കൂസ് നാച്ചുറലിസ്റ്റുകളോടു യോജിക്കുകയാണോ? അങ്ങനെയാണെങ്കിൽ മാർക്സിസത്തിൽനിന്ന് മാറിപ്പോകാതെയാണ് താൻ യുക്തികൾ ഉന്നയിക്കുന്നതെന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാദം എത്രത്തോളം ശരിയാണ്? ഇതിനെക്കുറിച്ചൊക്കെ ആലോചിക്കാനും മതങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കാനും കേരളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകരോടു അപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ഈ ലേഖകൻ മാറിനില്ക്കട്ടെ.

ചരിത്രത്തിന്റെ കിനാവുകൾ

ഹോർഹേലൂയിസ് ബോർഹെസ്

വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ മഹാഭാഗൻ—the grant of world literature—എന്ന് പ്രതിഭാശാലികൾ പോലും വാഴ്ത്തുന്ന ലാറ്റിനമേരിക്കൻ സാഹിത്യകാരൻ ഹോർഹേലൂയിസ് ബോർഹെസ് (Jorge Luis Borges) "പ്യേർ മേനാർ, ക്യൂക് സോട്ടിന്റെ ഗ്രന്ഥകാരൻ" എന്നൊരു ചെറുകഥ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. മീഗേൽ ഡി തെർവാന്റസിന്റെ (Miguel de Cervantes) നോവലാണ് 'ഡൺ കീഹോട്ടേ',—ഡോൺ ക്യൂക്സോട്ട് എന്ന് ഇംഗ്ലീഷ് ഉച്ചാരണം. മേനോർ സ്വന്തമായി 'ഡോൺ ക്യൂക്സോട്ട്' എഴുതുന്നു. തെർവാന്റസിന്റെ പുസ്തകം അദ്ദേഹം നോക്കുന്നതേയില്ല. എന്നാൽ എഴുതിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ 'വാക്കിനു വാക്ക്' എന്ന മട്ടിൽ രണ്ടും ഒന്നുപോലെയായിരിക്കുന്നു.

ബോർഹെസ് പറയുന്നു:—the text of Cervantes and that of Menard are verbally identical, but the second is almost infinitely richer. തെർവാന്റസിന്റെ പുസ്തകം മേനോറിന്റെ പുസ്തകവും ശബ്ദദ്വാരാ നോക്കുമ്പോൾ സദൃശം. എന്നാൽ രണ്ടാമത്തേത് അത്യന്തം സമ്പന്നം (ബോർഹെസിന്റെ Lavavrinths എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്, ആന്ദ്രേമോർവേ എഴുതിയ അവതാരിക നോക്കുക). "രണ്ടാമത്തേത് അത്യന്തം സമ്പന്നം" എന്ന പ്രയോഗം ചെറുകഥയുടെ അന്തരാർത്ഥം വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു. പതിനേഴാം ശതാബ്ദത്തിലെ വായനക്കാരൻ 'ഡോൺ ക്യൂക്സോട്ട്' വായിച്ച രീതിയിലല്ല ഈ ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ വായനക്കാരൻ അതു വായിക്കുന്നത്. മൂന്നു ശതാബ്ദങ്ങൾകൊണ്ട് മാറിപ്പോയ വീക്ഷണഗതികളോടും ചരിത്രപരങ്ങളായ അനുഭവങ്ങളോടും കൂടിയാണ് ഇന്നത്തെ വായനക്കാരൻ ഡോൺ ക്യൂക്സോട്ട് വായിക്കുക. അതിനാൽ രണ്ടു വായനക്കാരുടേയും അനുഭവങ്ങൾ—ഗ്രന്ഥപാരായണമുളവാക്കുന്ന അനുഭവങ്ങൾ—വിഭിന്നങ്ങളായിരിക്കും. ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ വായനക്കാരൻ ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ വാർ ആൻഡ് പീസും തോമസ് മന്നിന്റെ മാജിക്മൗണ്ടനും വായിച്ച ആളാണെന്നു വിചാരിക്കു. അയാൾ ഡോൺക്യൂക്സോട്ട് വായിക്കുമ്പോൾ അനുഭൂതികൾക്ക് വിധേയനാകുന്നത് പതിനേഴാം ശതാബ്ദത്തിൽ വായനക്കാരൻ അവയ്ക്ക് വിധേയനായ മട്ടിലല്ല. ഗ്രന്ഥ പാരായണത്തെ സംബന്ധിച്ച മാത്രമല്ല ഇതു പറയാനുള്ളത്. ജൂലിയസ് സീസറിനെ ഉപജാപകർ വധിച്ചുവെന്ന് ഞാൻ സെക്കന്റ് ഫോമിലെ വിദ്യാർത്ഥിയായിരുന്ന കാലത്ത് അദ്ധ്യാപകനിൽനിന്ന് ഗ്രഹിച്ചു. വളരെ വർഷം കഴിഞ്ഞ് മഹാത്മാഗാന്ധിയെ ഗോഡ്സെ വധിച്ചു. ആ വാർത്ത കേട്ടപ്പോൾ സീസറിന്റെ മരണത്തെക്കുറിച്ച് എനിക്കുണ്ടായിരുന്ന സങ്കല്പത്തിന് മാറ്റം സംഭവിച്ചു. പിന്നീട് കെന്നഡിയെ വധിച്ചപ്പോൾ സീസറിനും ഗാന്ധിജിക്കും നേരിട്ട ദുരന്തത്തെ വേറൊരു വിധത്തിൽ ഞാൻ ദർശിക്കുകയായി. ചരിത്രത്തിലെ ഓരോസംഭവവും പിന്നീട് ഉണ്ടാകുന്ന സംഭവങ്ങളാൽ രൂപവിഭേദം ആർജിക്കുന്നു. ഗാന്ധിജിയുടെ മരണത്തെ നമ്മൾ ഇന്നുകാണുന്ന നിലയിലല്ല ഇരുന്നൂറുകൊല്ലം കഴിഞ്ഞ് ഭാരതത്തിൽ ജീവിക്കുന്നവർ കാണുന്നത്.

കാവാഫി

സംഭവം നടക്കുന്നകാലത്ത് അതിനെക്കുറിച്ച് ആളുകൾക്കുള്ള അറിവും അതു നടന്നുകഴിഞ്ഞതിനു ശേഷമുള്ള അറിവും വിഭിന്നങ്ങളാണെന്നു കാണിക്കാൻ നിരൂപകർ കൂടെക്കൂടെ എടുത്തുകാണിക്കുന്ന പ്രശസ്തമായ ഒരു കാവ്യമുണ്ട്. ഗ്രീക്കു കവി കാവാഫിയുടെ (C. P. Cavafy, 1868–1933) waiting for the Barbarians

നമ്മളെന്തിനുവേണ്ടി കാത്തിരിക്കുന്നു,
ഇങ്ങനെ ചന്തസ്ഥലത്ത് ഒരുമിച്ചുകൂടി?
അപരിഷ്കൃതൻമാർ ഇന്നു വന്നുചേരും.
നിയമസഭയിൽ പ്രവർത്തനം
ഒട്ടുമില്ലാത്തതെന്താണ്?
സഭാംഗങ്ങൾ നിയമനിർമ്മാണം ചെയ്യാതെ
അവിടിരിക്കുന്നതെന്തിനാണ്?
കാരണം അപരിഷ്കൃതൻമാർ
ഇന്നുവന്നുചേരും എന്നതുതന്നെ
സഭാംഗങ്ങൾ ഇപ്പോൾ എന്തു
നിയമമാണുണ്ടാക്കേണ്ടത്?
അപരിഷ്കൃതന്മാർവന്നെത്തുമ്പോൾ
നിയമങ്ങളുണ്ടാക്കിക്കൊള്ളും.
നമ്മുടെ ചക്രവർത്തി ഇത്രനേരത്തെ
ഉണർന്നെഴുന്നേറ്റത്
എന്തിനാണ്?
നഗരത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ വാതിൽക്കൽ
കിരീടം ധരിച്ച്,
ആധികാരികമായി സിംഹാസനത്തിൽ
അദ്ദേഹമിരിക്കുന്നതെന്തിനാണ്?
കാരണം അപരിഷ്കൃതന്മാർ ഇന്നു വന്നെത്തും
എന്നതുതന്നെ.
ചക്രവർത്തി അവരുടെ
നേതാവിനെ സ്വീകരിക്കാൻ
കാത്തിരിക്കുകയാണ്.
അദ്ദേഹം ഒരു ചർമ്മപത്രം
തന്നെ തയ്യാറാക്കി
വച്ചിരിക്കുകയാണ്.
അതിൽ അദ്ദേഹം അയാൾക്കു
പല സ്ഥാനമാനങ്ങളും
നൽകിയിരിക്കുന്നു.

നമ്മുടെ രണ്ടു കോൺസലുകളും നമ്മുടെ മജിസ്ട്രേട്ടന്മാരും ചുവന്നതും കിന്നരിവച്ചതും ആയ ഉത്തരീയങ്ങളോടുകൂടി പുറത്തേക്കു പോയത് എന്തിനാണ്? ഇത്ര വളരെ നീല രത്നങ്ങൾ പതിപ്പിച്ച വളകളും ജ്വലിക്കുന്ന മരതകമണികൾ പതിച്ച മോതിരങ്ങളും അവർ ധരിച്ചതെന്തിനാണ്? വെള്ളിയും സ്വർണ്ണവുംകൊണ്ട് ഖചിതങ്ങളായ അമൂല്യങ്ങളായ വടികൾ അവർ എടുത്തുകൊണ്ടുപോയതെന്തിനാണ്?

കാരണം അപരിഷ്കൃതന്മാർ ഇന്ന് വന്നെത്തുമെന്നാണ്, അങ്ങനെയുള്ളതൊക്കെ അവരുടെ കണ്ണഞ്ചിക്കുമെന്നതുതന്നെയാണ്.

നല്ല പ്രഭാഷകന്മാർ എല്ലാ സമയവും വരുന്നതുപോലെ വന്ന് പ്രഭാഷണം നിർവ്വഹിക്കാത്തതെന്താണ്? അവർക്ക് പറയാനുള്ളത് പറയാത്തതെന്താണ്?

കാരണം അപരിഷ്കൃതന്മാർ ഇന്ന് വന്നെത്തുമെന്നതു തന്നെ. വാഗ്മിതയും പ്രഭാഷണങ്ങളും അവർക്ക് വൈരസ്യമുളവാക്കും.

പൊടുന്നനവേയുള്ള ഈ അസ്വസ്ഥതയുടെ അർത്ഥമെന്താണ്?

ഈ കുഴപ്പത്തിന്റേയും (വദനങ്ങൾ എത്ര ഗൗരവപൂർണ്ണങ്ങളായി മാറിയിരിക്കുന്നു!) തെരുവുകളും നാലുംകൂട്ടും വഴികളും വേഗത്തിൽ ജനശൂന്യങ്ങളാകാൻ കാരണമെന്ത്? ചിന്താമഗ്നരായി എല്ലാവരും ഭവനങ്ങളിലേക്ക് തിരിച്ചു പോകുന്നത് എന്തുകൊണ്ട്?

രാത്രിയായതുകൊണ്ടും അപരിഷ്കൃതർ വരാത്തതുകൊണ്ടും.

അതിർത്തിപ്രദേശങ്ങളിൽനിന്ന് ചിലർ ഇവിടെ എത്തിയിട്ടുണ്ട്. അവർ പറയുന്നു. അപരിഷ്കൃതർ ഇപ്പോൾ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നതേയില്ലെന്ന്.

അപരിഷ്കൃതർ ഇല്ലെങ്കിൽ ഇപ്പോൾ നമ്മുടെ സ്ഥിതി എന്താവും? അവർ ഒരുവിധത്തിലുള്ള പ്രശ്നപരിഹാരമായിരുന്നു.

പ്രാചീനകാലത്തെങ്ങോ നടന്ന സംഭവമായിട്ടാണ് കവി ഇത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരു പ്രദേശത്തെ ജനങ്ങൾ അപരിഷ്കൃതരുടെ ആഗമനത്തെ പ്രതീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. അവർ വന്നെത്താൻ എന്തു താല്പര്യമാണവർക്ക്! പക്ഷേ, അവരെ നിരാശയിൽ വീഴ്ത്തുന്നു അതിർത്തിദേശങ്ങളിൽനിന്ന് എത്തിയവർ. അപരിഷ്കൃതർ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നതേയില്ലെന്ന് അവർ അറിയിക്കുന്നു, അപ്പോൾ ജനങ്ങളുടെ സ്ഥിതി ദയനീയമായി ഭവിക്കുന്നു. കവി പറയുന്നത് അപരിഷ്കൃതർ ഏതോ ഒരു പ്രശ്നത്തിന്റെ (Problem എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രശ്നത്തിനു ചോദ്യം എന്നേ അർത്ഥമുള്ളൂ. എങ്കിലും മലയാളത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ആ പദം ഇവിടെ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.) പരിഹാരമായിരുന്നു എന്നാണ്, എന്താണ് ആ പ്രശ്നം? സുഖസന്ദായകമായ ജീവിതം നയിക്കുമ്പോഴും മനുഷ്യർ ആപത്തുകൾ വന്നു ചേരാൻ അഭിലഷിക്കുന്നു എന്നതുതന്നെ. ജനാധിപത്യം നിലവിലിരിക്കുമ്പോഴും 'ഫാസിസം', 'എമർജൻസി' ഇവയൊക്കെ ബഹുജനം അഭിലഷിക്കുന്നു എന്നതുതന്നെ. അപരിഷ്കൃതർ വന്നിരുന്നെങ്കിൽ ആ അഭിലാഷത്തിന് സാഫല്യമുണ്ടാകുമായിരുന്നു. അവർ വരാത്തതുകൊണ്ട് അവർക്ക് നൈരാശ്യം. സി. എം. ബൗറ എന്ന വിഖ്യാതനായ നിരൂപകൻ പറയുന്നു:—This is Cavafys comment not merely on the contemporary desire that the world should be refashioned through some fearful change but on the wilfulness of history which frustrates men's wishes and show how curious political emotions are (The Creative experiment C. M. Bowra) മനുഷ്യന്റെ അഭിലാഷത്തെ വ്യർത്ഥമാക്കുന്ന ചരിത്രത്തിന്റെ ഇച്ഛാശക്തി, രാഷ്ട്രവ്യവഹാരത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടവികാരങ്ങളുടെ വിചിത്രാവസ്ഥ ഇതെല്ലാം കാവ്യത്തിലുണ്ടെന്ന് ബൗറ പറയുന്നു. ശരിതന്നെ. പക്ഷേ അതിനേക്കാൾ പ്രാധാന്യം കാവാഫി ഒരു പ്രാചീന സംഭവത്തെ എങ്ങനെ വീക്ഷിക്കുന്നു എന്നതിനാണ്. അപരിഷ്കൃതരുടെ ആഗമനത്തെ വികാരത്തോടെ സംവീക്ഷണം ചെയ്ത പ്രാചീനരുടെ മാനസികനിലയല്ല കാവാഫിക്കുള്ളത്. ആ ഭൂതകാല സംഭവത്തിന്റെ പെഴ്സ്പെക്ടീവ്—പരിപ്രേക്ഷ്യം കാവാഫിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിഭിന്നമാണ്. സ്റ്റാലിൻ പലരെയും വധിച്ചതായി സോൾസെനിറ്റ്സ്യൻ ഗുലാഗ് ആർക്കിപെലാഗോയിൽ (III) പറയുന്നു. ആ വധങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് സോൾഷെനിറ്റ്സ്യനുള്ള കാഴ്ചപ്പാട് ഭ്രട്ടോയുടെ അന്ത്യമറിഞ്ഞപ്പോൾ കുറച്ചെങ്കിലും മാറിയിരിക്കും. ചരിത്രത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിനു വരുന്ന മാറ്റമാണ് കാവാഫിയുടെ കാവ്യത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട അംശമെന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു.

കാവാഫിയുടെ കാവ്യത്തെക്കാൾ ചേതോഹരമായ ഒരു മലയാള കാവ്യത്തിലേക്ക് ഇനി ഞാൻ പ്രിയപ്പെട്ട വായനക്കാരുടെ ശ്രദ്ധയെ സാദരം ക്ഷണിക്കട്ടെ. മഹാകവി ജി. ശങ്കരക്കുറുപ്പിന്റെ 'ചരിത്രത്തിന്റെ കിനാവുകൾ' ഭാരതത്തെ വിഭജിച്ചതും അതിന്റെ ഫലമായി രക്തച്ചൊരിച്ചിലുണ്ടായതും ഒക്കെ ധ്വനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കവി കാവ്യം ആരംഭിക്കുന്നു:

ക്ഷീണമാം ചന്ദ്രക്കല പിന്നെയും പടിഞ്ഞാറെ
ക്കോണിലെ ച്ചിതറിന മുകിലിൻ വക്കിൽക്കൂടി
നിജമാം പ്രകാശത്തിൽ രാജ്യത്തെയീഷദ്രക്ത
നിറമാമാതിരിട്ടുനീളവേ തിരിക്കുന്നു.
ഉലകത്തിലെ ബ്ഭിത്തിയൊക്കെയും
തകർക്കുവാ
നുണരും കൊടുങ്കാറ്റിൽ സന്ദേശം
ശ്രവിക്കാതെ
ഉലകത്തെയൊന്നായിക്കണ്ടുകൊണ്ടാകാശത്തി
ലുദയം കൊള്ളും ജ്യോതിർമയരെ
ശ്രദ്ധിക്കാതെ.

ഭാരതത്തിന്റെ വിഭജനം, ഹിന്ദു-മുസ്ലീം ലഹള, രക്തപ്രവാഹം എന്നീ വർത്തമാനകാല സംഭവങ്ങൾ ഭൂതകാല സംഭവങ്ങളിലേക്ക് കവിയുടെ മനസിനെ നയിക്കുന്നു. "സങ്കുചിതങ്ങളായ ഭിത്തികളാൽ ഭൂമി തുണ്ടുതുണ്ടാക്കപ്പെടാത്ത സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ സ്വർഗമാണ്" കവി മുന്നിൽ കാണുന്നത്. ഐക്യത്തിന്റെ സന്ദേശമാണ് അദ്ദേഹം കേൾക്കുന്നത് ഭാരതീയൻ, യൂറോപ്യൻ എന്നിങ്ങനെ മനുഷ്യനെ 'വെട്ടിച്ചുരുക്കാത്ത' മഹാനുഭാവന്മാരുടെ ഉദ്ബോധനങ്ങളാണ് അദ്ദേഹം ശ്രവിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ അക്ബർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്മരണമണ്ഡലത്തിൽ തെളിയുകയായി. ഈശ്വരന്റെ ഐക്യം വേദംതോറും, ഏടുകൾ തോറും കാണിച്ചുകൊടുത്ത ആ ചക്രവർത്തിക്ക് മനുഷ്യന്റെ ഐക്യത്തെ കാണിച്ചുകൊടുക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ഭക്തനായ ഔറംഗസീബ് കവിയുടെ മനസ്സിന്റെ ദർപ്പണത്തിൽ തെളിയുന്നു. ജപമാല രാജലക്ഷ്മിയുടെ കഴുത്തിൽ ഇറുകുന്നതുവരെ ചുറ്റിയതാണ് ആ ചക്രവർത്തി ചെയ്ത മഹാപരാധം. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാമ്രാജ്യം തകർന്നത്. അതാ ശിവജി ചരിത്രത്തിന്റെ പ്രവാഹത്തെ പരിഗണിക്കാതെ ഹിന്ദുരാജ്യത്തിന്റെ സ്വപ്നം ജ്വലിക്കുന്നത് അദ്ദേഹത്തിന് ഇഷ്ടപ്പെടുന്നില്ല, മുസ്ലീം കിരീടം ചൂടിയതു ശിവജി സഹിച്ചില്ല. ഹിന്ദുരാജ്യത്തിന്റെ അടിത്തറ കെട്ടാൻ അദ്ദേഹം രക്തബിന്ദു ചൊരിഞ്ഞത് കാലവും ക്ഷമിച്ചില്ല. ഇത്രയും ഭൂതകാല സംഭവങ്ങളിലേക്ക് കടന്നുചെന്നിട്ട് കവി വർത്തമാന കാലത്തിലെക്ക് വരുന്നു.

ഇരുളിൻ നിർമ്മാണമേ ഭേദഭാവനയെല്ലാം,
വിരിയും വെളിച്ചമാബ്ഭിത്തിയെസ്സഹിക്കുമോ?

പക്ഷേ, ഐക്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ ചിന്തയെല്ലാം വ്യർത്ഥമത്രേ. കാരണം ഭാരതത്തിലും പാക്കിസ്ഥാനിലും മൃത്യുദേവത സംഹാരതാണ്ഡവം ആടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നതാണ്. കലാ സൗന്ദര്യത്തിന് കിരീടം വയ്ക്കുന്ന രീതിയിൽ കവി ആ വ്യർത്ഥതയെ അഭിവഞ്ജിപ്പിക്കുന്നത് നോക്കുക:

"അന്തരീക്ഷത്തിൻ മൗനമീമനോഹരമായ
ചിന്തയെ ലാളിച്ചു
കൊണ്ടനങ്ങാതെയിരിക്കവേ
ചോരതൻ ഗന്ധം പൂശിശ്ശ്വസഞ്ചയം നക്കി
പ്പാരമ്പെത്തരിപ്പിക്കും ജഡമാമൊരുവാതം
ദില്ലിയിൽ, പഞ്ചാബിൽ, ശ്രീനഗറിൽച്ചുറ്റിപ്പറ്റി
യല്ലിലങ്ങനെ നിരങ്കുശമായ് വിഹരിച്ചു."

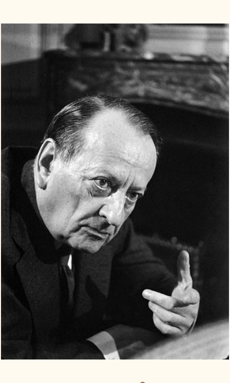
അക്ബർ മരിച്ചു, ഔറംഗസീബ് മരിച്ചു, ശിവജി മരിച്ചു എന്നെല്ലാം ചരിത്രകാരന്മാർ പ്രഖ്യാപിക്കും അവർ മരിച്ചിട്ടില്ല എന്നതാണ് സത്യം. മരിച്ചു എന്നത് അസത്യവും. മരിച്ചെങ്കിൽ അവരെങ്ങനെയാണ് കവിയുടെ മനസിൽ വന്നു നില്ക്കുക? നമ്മളുടെ മനസിലും അവർ ആവിർഭവിക്കുന്നു. അതിനാൽ ആ ചക്രവർത്തിമാർ ഇന്നും ജീവിക്കുന്നു. അവർ വിളംബരം ചെയ്ത ഐക്യമില്ലായ്മയുടെ സന്ദേശം ഇന്നും നമ്മൾ കേട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ആ സന്ദേശം തന്നെയാണ് ഭാരതത്തിലെയും പാക്കിസ്ഥാനിലെയും നേതാക്കന്മാർ പ്രചരിപ്പിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നതും. വർത്തമാനകാല സംഭവങ്ങൾ ഭൂതകാല സംഭവങ്ങൾക്കു മാറ്റം വരുത്തുന്നത് നാം ഈ കാവ്യത്തിൽ കാണുന്നു.

ചരിത്രത്തിലെ സംഭവങ്ങൾക്കു അന്യോന്യ ബന്ധമില്ല. ബേബറിനു ശേഷം ഹുമയൂൺ, ഹുമയൂണിനു ശേഷം അക്ബർ, അക്ബർക്കു ശേഷം ജിഹാംഗീർ, ഷാജഹാൻ, ഔറംഗസീബ് ഇമ്മട്ടിലാണ് ചരിത്രകാരന്റെ വീക്ഷണം. ബേബറിന്റെ പാനിപ്പറ്റ് യുദ്ധവും ഹുമയൂണിന്റെ മാൾവ കീഴടക്കലും അക്ബറിന്റെ ചിറ്റൂർ ആക്രമണവും എല്ലാം ചരിത്രകാരന് ഒറ്റപ്പെട്ട സംഭവങ്ങളാണ്. അവ ഭൂതകാല സംഭവങ്ങളാണ്. പക്ഷേ, കവി ആ സംഭവങ്ങൾക്കു തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ ദർശിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്, കാലത്തെ സംബന്ധിച്ച ഭേദ സങ്കല്പമില്ല അക്ബറും ഔറംഗസീബും ശിവജിയും അദ്ദേഹത്തിനു വർത്തമാനകാലത്തെ വ്യക്തികളാണ്. അവർ വിളംബരം ചെയ്ത അനൈക്യസന്ദേശം അദ്ദേഹം ഭാരതത്തിന്റെ വിഭജനത്തിലും കേൾക്കുന്നു. ബേബറും അക്ബറും ജിഹാംഗീറും ഔറംഗസീബും ശിവജിയും ഒഴുകിയ ചോരയുടെ നാറ്റംതന്നെയാണ് കവി ശ്രീനഗറിലേയും ദില്ലിയിലെയും പഞ്ചാബിലെയും കാറ്റിൽ നിന്ന് അനുഭവിച്ചത്. ഈ 'ഏകകാല ബോധം' നല്ല കവികൾക്കേ ഉണ്ടാകൂ. ചരിത്രത്തിന്റെ കിനാവുകൾ രചിച്ച കവിക്ക് ആ ബോധമുണ്ടെന്നുള്ളത് സ്പഷ്ടമായി. എന്നിട്ടും ചിലർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത് ജി.ശങ്കരക്കുറുപ്പ് കവിയല്ലെന്നാണ്.

ലൈംഗികത്വവും സൗന്ദര്യവും

ആധുനികങ്ങളായ നോവലുകളും ചെറുകഥകളും വായിച്ച് അനാഗതശ്മശ്രുക്കളും അനാഗതാർത്ത വകളും കപോലരാഗമണിയുന്നു. പ്രകമ്പനം കൊള്ളുന്നു. അവർ അവ വീണ്ടും വീണ്ടും വായിക്കുന്നു; നെഞ്ചോടു ചേർക്കുന്നു. ഈ ചേതോവികാരങ്ങളും ശാരീരിക ചേഷ്ടകളും കലാസൗന്ദര്യം ദർശിച്ചിട്ട് ഉണ്ടാകുന്നവയല്ല. അവയിലെ ലൈംഗിക വർണ്ണനകൾ കണ്ടിട്ടാണ്. ഇത്തരം നോവലുകളും ചെറുകഥകളും തന്നെയാണ് യഥാർത്ഥങ്ങളായ കലാസൃഷ്ടികളെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിച്ചിട്ട് അവയുടെ ഗർഹണീയ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നവരോട് അവർ തട്ടിക്കയറുന്നു. ഇതൊക്കെ കാണുമ്പോൾ ഭാരതം സ്വതന്ത്രമായ കാലത്തുണ്ടായ ഒരു സംഭവമാണ് എനിക്കോർമ്മ വരുന്നത്. വടക്കെ ഇന്ത്യയിലെ ഒരു നാട്ടുരാജ്യം, അവിടെ ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെ പ്രതിനിധിയായ ഒരു സായിപ്പുണ്ടായിരുന്നു. ഭാരതത്തിനു സ്വാതന്ത്ര്യം കൈവന്നതോടെ എല്ലാ സായിപ്പുമാരും ഇവിടം വിട്ടുപോയ കൂട്ടത്തിൽ ആ പ്രതിനിധിയും ഇംഗ്ലണ്ടിലേക്ക് കപ്പൽ കയറി. ആധുനികങ്ങളായ എല്ലാ സൗകര്യങ്ങളോടും കൂടിയ ഒരു സൗധത്തിലായിരുന്നു ആ പ്രതിനിധി താമസിച്ചിരുന്നത്. അയാൾ ആ നാടു വിട്ടപ്പോൾ അവിടത്തെ രാജാവ് ആ സൗധം തന്റെ വാസസ്ഥാനമാക്കി. എത്ര കാലമായി അദ്ദേഹം ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നതാണെന്നോ അവിടത്തെ മാർബിൾ പതിച്ച തറയിൽ ഒന്നു ചവിട്ടാൻ! സായിപ്പ് പോയപ്പോൾ രാജാവ് പാഞ്ഞെത്തി ആ സൗധത്തിൽ. പക്ഷേ, അദ്ദേഹം ആദ്യമായി ചെന്നുകയറിയത് സായിപ്പിന്റെ കക്കൂസിലായിരുന്നു. ചുമരിലും തറയിലും എല്ലാം മാർബിൾശിലകൾ പാകിയിട്ടുണ്ട്. വിവിധ വർണ്ണോജ്ജ്വലങ്ങളായ വൈദ്യുത ദീപങ്ങൾ അവിടെ മയൂഖമാലകൾ പ്രസരിപ്പിക്കുന്നു. ചുവരിൽ ഒരിടത്തുള്ള ഒരു കൊച്ചലമാരിയിൽ മനോഹരങ്ങളായ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ അടുക്കിവച്ചിരിക്കുന്നു. രത്നങ്ങൾ ചൊരിയുന്ന ഗുഹയ്ക്കകത്തു ചെന്നു കയറിയ അലാഡിനുണ്ടായ അനുഭവമാണ് രാജാവിനുണ്ടായത്. അവിടം സായ്പിന്റെ കക്കൂസാണെന്നു മനസ്സിലാക്കാതെ, രാജാവ് ഇംഗ്ലീഷിൽ പറഞ്ഞു: “What a beautiful place! Here shall I place my throne” “എന്തൊരു സുന്ദരമായ സ്ഥലം! ഇവിടെ ഞാൻ സിംഹാസനം വച്ച് ഇരിക്കാം.” അദ്ദേഹം അവിടെ ഇരുന്നു രാജ്യം ഭരിക്കാൻ തുടങ്ങി. മറ്റുള്ളവർ പറഞ്ഞിട്ടുപോലും അദ്ദേഹം അവിടെ നിന്നും മാറിയിരുന്നതുമില്ല. ഒടുവിൽ സർദാർ പട്ടേൽ നാട്ടുരാജാക്കന്മാരെ അധികാരഭ്രഷ്ടരാക്കിയപ്പോഴാണ് ഈ രാജാവ് തന്റെ കുത്സിതസ്ഥലത്തുനിന്നു മാറിയത്. നമ്മുടെ യുവതിയുവാക്കന്മാരും ബാലികാബാലന്മാരും അധമങ്ങളായ ലൈംഗിക വർണ്ണനകൾ വായിച്ച് അവ തന്നെയാണ് പരമോത്കൃഷ്ടമായ സാഹിത്യമെന്ന് ധരിച്ച് ആഹ്ലാദത്തിന്റെ സ്രോതസ്വിനികളിൽ നീന്തിത്തുടിക്കുന്നു. ഈ വ്യാമോഹം എന്നു മാറാനാണ്? ഇവർക്ക് എന്ന് മോഹഭംഗമുണ്ടാകാനാണ്?

ലൈംഗികത്വത്തിന് അധീശസ്വഭാവമുണ്ട്. അതിന്റെ സാമ്രാജ്യത്തിൽ മറ്റൊരു വികാരത്തിനും അത് സ്ഥാനമനുവദിക്കുന്നില്ല. എല്ലാ വികാരങ്ങളും അതിന്റെ നിയമങ്ങളെ അനുസരിച്ചുകൊള്ളണമെന്നും അതിനു നിർബ്ബന്ധമുണ്ട്. ഇതൊന്നും മനസ്സിലാക്കാതെയല്ല ഞാൻ ഇന്നത്തെ സാഹിത്യ കൃതികളിലെ ലൈംഗിക വർണ്ണനകളെ നിന്ദിക്കുന്നത്. പക്ഷേ, എന്റെ നിന്ദനത്തിനു മതിയായ ഒരടിസ്ഥാനമുണ്ട്. ലൈംഗിക വികാരത്തിന്റെ സംശോധിത രൂപമാണ് സാഹിത്യ കൃതികളിൽ ആവിഷ്കൃതമാകേണ്ടത്. ആ സംശോധിത രൂപം തന്നെ കലാത്മകമാവുകയും വേണം. അതുണ്ടായില്ലെങ്കിൽ വായനക്കാരൻ അഴുക്കുചാലിൽ വീഴും. വ്യക്തിക്ക് അധഃപതനം വരുമ്പോൾ വ്യക്തികളടങ്ങുന്ന സമുദായത്തിന് അധഃപതനം വരുന്നു. സമുദായങ്ങളടങ്ങിയ രാഷ്ട്രം അങ്ങനെ ജീർണ്ണിക്കുന്നു. ലൈംഗികമായ ‘അരാജകത്വം’ കൊണ്ട് എത്രയോ എത്രയോ രാഷ്ട്രങ്ങൾ തകർന്നുപോയി. നമ്മുടെ സമുദായവും ഈ വിധത്തിലുള്ള ഒരു ജീർണ്ണതയ്ക്കു വിധേയമായിരിക്കുന്നു. അതിനു കാരണക്കാർ നമ്മുടെ സാഹിത്യകാരന്മാർ തന്നെ. ഇതു മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ ‘ദുഷ്ടമായ സാഹിത്യം സമുദായത്തെ അധഃപതിപ്പിക്കുന്നു’ എന്ന് ആൽഡസ്ഹക്സിലി പറഞ്ഞത് സത്യമാണെന്ന് നാം ഗ്രഹിക്കാതിരിക്കുകയില്ല.


ആന്ദ്രേമൽറേ

ജനനേന്ദ്രിയങ്ങളെയും അവയോടു ബന്ധപ്പെട്ട പ്രവർത്തനങ്ങളെയും ഇത്ര പച്ചയായിട്ട് വർണ്ണിക്കാനുള്ള താല്പര്യം നമ്മുടെ സാഹിത്യകാരന്മാർക്ക് ഉണ്ടായതെങ്ങനെയാണ്? അമേരിക്കൻ നോവലുകൾ വായിച്ചുണ്ടായ പ്രവണതയാണിത് എന്നാണ് എന്റെ ഉത്തരം. കുറെ ഫ്രഞ്ച് നോവലുകളും ഇറ്റാലിയൻ നോവലുകളുംകൂടി അവരിൽ സ്വാധീനശക്തി ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ടെന്നും പറയാം. സാഹിത്യം വ്യക്തിഗതമായ അനുഭവത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരമാണെന്നുള്ള വസ്തുത മറന്നല്ല ഞാനിതു പറയുന്നത്. ഇന്നത്തെ പല സാഹിത്യകൃതികളും വ്യക്തിപരമായ വികാരത്തിന്റെ സ്ഫടീകരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നില്ല. ജീവിത വസ്തുതകളും ജീവിത സത്യങ്ങളും ദർശിച്ചല്ല നമ്മുടെ പല സാഹിത്യകാരന്മാരും വികാരാകുലരാകുന്നത്. മറ്റു സാഹിത്യകൃതികളുടെ പാരായണം അവരുടെ വികാരങ്ങളെ ഇളക്കിവിടുന്നു. ആന്ദ്രേമൽറേയുടെ Voices of Silence—നിശ്ശബ്ദതയുടെ ശബ്ദങ്ങൾ—എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രഗല്ഭന്മാരുടെ ചിത്രങ്ങൾക്കുപോലും പ്രചോദനമരുളിയത് മറ്റു ചിത്രങ്ങളാണെന്ന് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അമേരിക്കയിലെയും, ഫ്രാൻസിലെയും, ഇറ്റലിയിലേയും നോവലുകൾ വായിക്കുന്ന നമ്മുടെ എഴുത്തുകാർ അവയെ അനുകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് മലയാളഭാഷയിൽ കൃതികൾ രചിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ നിയന്ത്രണമില്ലാതെ ലൈംഗിക കാര്യങ്ങൾ വർണ്ണിക്കുന്ന ഓഹരയും, ഹരോൾഡ് റോബിൻസും, ഹെൻട്രിമില്ലറും, ആൽബർട്ടോ മൊറാവ്യയായും, സെലിനും അവരുടെ ആചാര്യന്മാരായി ഭവിക്കുന്നു, റഷ്യയിൽനിന്ന് ഗളഹസ്തം ചെയ്യപ്പെട്ട വ്ളാഡിമർ നബോക്കോഫ് അമേരിക്കയിൽ താമസിക്കുകയാണ്. ലോലിറ്റ എന്ന വിലക്ഷണമായ നോവലിന്റെ കർത്താവായ അദ്ദേഹം നമ്മുടെ എഴുത്തുകാർക്കു മാർഗ്ഗ ദർശകനത്രേ. ലൈംഗികമായ വൈലക്ഷണ്യം മാത്രം നാടകത്തിന്റെ പ്രതിപാദ്യവിഷയമായി അംഗീകരിക്കുന്ന ടെനസ്സീ വില്യംസ് മറ്റൊരു ആചാര്യനാണ്. എഴുത്തുകാരെന്ന നിലയിൽ ഈ പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യകാരന്മാർക്ക് ചില മേന്മകളുണ്ട്. പക്ഷേ, നമ്മുടെ ഗ്രന്ഥകാരന്മാർക്ക് അവരുടെ കഴിവുകളില്ല. അവർ ആകെ ചെയ്യുന്നതും സായിപ്പന്മാരുടെ ലൈംഗിക വർണ്ണനകളെ കടം മേടിക്കുന്ന എന്നതാണ്. അസംസ്കൃതങ്ങളായ ലൈംഗിക വർണ്ണനകൾ മാത്രമല്ല ഇവരുടെ കൃതികളിലുള്ളത്. ജനനേന്ദ്രിയങ്ങളുടെ അനാവൃത സ്വഭാവത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുക എന്നതിൽ മാത്രമല്ല അവരുടെ കൗതുകം. ഫ്രായിറ്റിന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്ന സകല വൈകൃതങ്ങളും അവർ ആലേഖനം ചെയ്യുന്നു. പായു, വക്ത്രം എന്നിവയോട് ബന്ധപ്പെട്ട ലൈംഗിക സംഭവങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗം പ്രതിപാദിക്കപ്പെടുന്നു. ഫ്രായിറ്റ് പറഞ്ഞിട്ടുള്ള സകല കോംപ്ലെക്സുകളും—ഈഡിപ്പസ് കോംപ്ലെക്സ്, ഇലക്ട്രകോംപ്ലെക്സ്, കാസ്ട്രേഷൻ കോംപ്ലെക്സ് ഇവയെല്ലാം—ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷീഭവിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ശ്രേഷ്ഠമായ സ്നേഹത്തിനും വാത്സല്യത്തിനും സ്ഥാനമില്ലാതായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഒരു ചോദ്യം ഉണ്ടാവുന്നത് എന്റെ ആന്തരശ്രോത്രം കേൾക്കുന്നുണ്ട്. പ്രാചീനന്മാരും ഈ അപരാധം ചെയ്തിട്ടില്ലേ എന്നാണ് ആ ചോദ്യം. മനുഷ്യന്റെ കാമവികാരത്തെ ഇളക്കിവിട്ട് അവനെ ദുർഗന്ധം നിറഞ്ഞ പ്രണാളിയിലേക്ക് വലിച്ചെറിയുന്ന ഒരു ലൈംഗിക വർണ്ണനയും ഒരു ഗ്രന്ഥത്തിലുമില്ല എന്നാണ് നമ്മുടെ ഉത്തരം. ഒന്നോ രണ്ടോ ശ്ലോകങ്ങളിലോ ഖണ്ഡികകളിലോ ലൈംഗികത്വത്തിനു അമിത പ്രാധാന്യം വന്നാൽത്തന്നെയും കലാസൃഷ്ടി അതിന്റെ സാകല്യാവസ്ഥയിൽ ഉളവാകുന്ന പരമമായ ഫലത്തിൽ ആ ലൈംഗികത്വം ആമജ്ജനം ചെയ്തു പോകുന്നു. ഭാസനാടകചക്രത്തിലുള്ളതും രാമായണം ചമ്പുവിൽ ഉദ്ധരിച്ചിട്ടുള്ളതുമായ ഒരു ശ്ലോകം നോക്കുക:

> കപാലേ മാർജ്ജാരഃപയ ഇതി-
> കരാൻലേഢിശശിന-
> സ്തരുച്ഛിദ്ര പ്രോതാൻ ബിസ
> ഇതികരിസംവലയതി
> രതാന്തേ തല്പസ്താൻ ഹരതി
> വനിതാപ്യം ശുകമിതി
> പ്രദാമത്തശ്ചന്ദ്രോ
> ജഗദിദമഹോ വിഭ്രമയതി.

ഹരോൾഡ് റോബിൻസ്

(പൂച്ച തലയോട്ടിൽ പതിച്ച ചന്ദ്രരശ്മികളെ പാലാണെന്ന് വിചാരിച്ച് നക്കുന്നു. മരങ്ങളുടെ ഇടയിലൂടെ വരുന്ന ചന്ദ്ര രശ്മികളെ താമരവളയമാണെന്ന് വിചാരിച്ച് ആന വലിക്കുന്നു. കിടക്കയിൽ വീണ നിലാവിനെ സംഭോഗാവസരത്തിൽ അഴിഞ്ഞുവീണ വസ്ത്രമാണെന്ന വിചാരിച്ച് വനിത എടുക്കുന്നു. പ്രഭാമത്തനായ ചന്ദ്രൻ ഈ ലോകത്തെ മോഹിപ്പിക്കുന്നു). ഇതു വായിക്കുമ്പോൾ കാമവികാരം ഉണ്ടാകുന്നില്ലെന്ന് ഞാൻ പറയുന്നില്ല. എങ്കിലും കലാ സൗന്ദര്യമാണ് ഇവിടെ മുന്നിട്ടു നില്ക്കുന്നത്. റാബലേ, ഷേക്സ്പിയർ, ടോൾസ്റ്റോയി എന്നിവരുടെ കൃതികളിൽ ലൈംഗിക വർണ്ണനകൾ ഇല്ലാതില്ല. പക്ഷേ, കവിത വീണ് ആ ലൈംഗികത്വത്തിന്റെ ചൂട് നശിക്കുന്നു. കാളിദാസന്റെ മേഘസന്ദേശത്തിലെ ഒരു ശ്ലോകം നോക്കുക:

> തസ്യഃ കിഞ്ചിൽകരധൃതമിവ
> പ്രാപ്തവാനീരശാഖം
> ഹൃത്വാ നീലം സലിലവസനം
> മുക്തരോധോ നിതംബം
> പ്രസ്ഥാനം തേ കഥമപി സഖേ
> ലംബമാനസ്യഭാവി;
> ജ്ഞാതാസ്വാദോ വിപൃതജഘനാം
> കോവിഹാതും സമർത്ഥഃ

(സ്നേഹിതാ, ആറ്റുവഞ്ചിക്കൊമ്പ് താണുവന്ന് മുങ്ങിക്കിടക്കുന്നതുകൊണ്ട് കൈകൊണ്ട് താങ്ങിയിരിക്കുന്നതുപോലെ കാണപ്പെടുന്നതും തീരമാകുന്ന നിതംബത്തിൽനിന്ന് നീങ്ങിയതും നീലനിറമുള്ളതുമായ അവളുടെ (നദിയുടെ) ജലമാകുന്ന വസ്ത്രത്തെ വലിച്ചെടുത്തിട്ട് ജഘനപ്രദേശത്തിൽ തങ്ങി നിന്നാൽ യാത്ര തുടരാൻ വൈഷമ്യമുണ്ടാകും. ആസ്വദിച്ച ഏതൊരുവനാണ് ജഘനം വെളിവാക്കിയവളെ വിട്ടുപോവുക?)

ടെനസ്സീ വില്യംസ്

ഈ ശ്ലോകം സ്വാതിക വികാരമുളവാക്കുന്നുവെന്ന് ആരും അഭിപ്രായപ്പെടുകയില്ല, നിശ്ചയമായും ഇത് കാമവികാരം ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, ആ കാമവികാരം കാളിദാസ കവിതയുടെ ശൈത്യംകൊണ്ട് ശീതളമായി ഭവിക്കുന്നു. ഞാൻ വേറൊരവസരത്തിൽ പറഞ്ഞത് ആവർത്തിക്കട്ടെ. കാമവികാരത്തിന്റെ മാർഗ്ഗത്തിൽ ചെന്നുനില്ക്കുന്ന അനുവാചകനെ കവി പ്രശാന്തതയുടെ ഘണ്ടാപഥത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. പ്രശാന്തതയിലേക്കു നയിക്കുന്നതിനെയാണ് വികാരശോധനമെന്നും മറ്റും പറയുന്നത്. രസാനുഭൂതിയിലുണ്ടാകുന്ന നിർവ്വതിയെന്ന് ഭാരതീയർ പറയുന്നതും ഇതിനെത്തന്നെയാണ്. ആധുനികങ്ങളായ ലൈംഗിക വർണ്ണനകൾ എങ്ങനെ വായനക്കാരനെ ഓടയിലേക്ക് എറിയുന്നു എന്നതിനെ തെളിയിക്കാനായി ഉദ്ധരണങ്ങൾ നൽകാൻ നിവൃത്തിയില്ല. അത്ര കണ്ട് അവ നിന്ദ്യങ്ങളാണ്, ജുഗുപ്സാവഹങ്ങളാണ്.

സാഹിത്യത്തിൽ മാത്രമല്ല ഈ ജീർണ്ണത ദൃശ്യമാകുന്നത്. നമ്മുടെ സംഗീതം സാഹിത്യത്തെക്കാൾ അധഃപതിച്ചിരിക്കുകയാണ്. ഞാൻ ചെമ്മാംകുടി ശ്രീനിവാസയ്യരും മുസിരി സുബ്രഹ്മണ്യയ്യരും സൈഗാളും പങ്കജ്മല്ലിക്കും പാപനാശം ശിവനും രാജമയ്യങ്കാരും ജി. എൻ. ബാലസുബ്രഹ്മണ്യവും ഒക്കെ പാടുന്നത് കേട്ടിട്ടുണ്ട്. അവർ ഓരോ ഗാനം പാടിക്കഴിയുമ്പോഴും “മഹനീയമായ ഒരനുഭവം” എന്ന് എന്റെ മനസ്സ് മന്ത്രിക്കും, പക്ഷേ, ആ വിധത്തിലുള്ള മഹനീയങ്ങളായ അനുഭവങ്ങൾ ഇന്നുണ്ടാകുന്നില്ല; ഉണ്ടാകാൻ സാദ്ധ്യവുമല്ല. ലൈംഗീകരണം കൊണ്ട് ദൂഷിച്ചുപോയി നമ്മുടെ ഗാനങ്ങൾ. അവ പാടുന്നത് അനുഗൃഹീതരായ ഗായകരാണെന്ന പരമാർത്ഥം ഞാൻ വിസ്മരിക്കുന്നില്ല. എങ്കിലും ശ്രോതാക്കളുടെ നിന്ദ്യവികാരങ്ങളെ, ക്ഷുദ്രവികാരങ്ങളെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുവാനേ അവ പ്രയോജകീഭവിക്കുന്നുള്ളൂ. അത്തരം ഗാനങ്ങൾ കേട്ട് യുവതികളും യുവാക്കന്മാരും പുളകപ്രസരമനുഭവിക്കുന്നു. പക്ഷേ, മനസ്സിന് പരിപാകം ലഭിച്ചവർക്കു അവ രസിക്കുന്നില്ല. യുവതീയുവാക്കന്മാരുടെ പുളകപ്രസരം കലാസ്വാദനത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ടതല്ലെന്ന് അവർ മനസ്സിലാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇന്നത്തെ ഈ അശ്ലീലഗാനങ്ങളോട് താഴെ കൊടുക്കുന്ന ഒരു ചൈനീസ് ഗാനത്തെ തട്ടിച്ചുനോക്കുക. മഹാനായ ലിപോ എഴുതിയ ഗാനമാണിത്:

> “കൊട്ടാരത്തിലെ ഉദ്യാനത്തിൽ മന്ദപവനൻ മൃദുലങ്ങളായ താമരപ്പൂക്കളെ തലോടുന്നു. മട്ടുപ്പാവിൽ വിരിച്ചിട്ട പട്ടുമെത്തയിൽ കിടന്നുകൊണ്ട് ചക്രവർത്തി വിശ്രമിക്കുന്നു കനംകുറഞ്ഞ മൂടൽമഞ്ഞിനെക്കാൾ കനംകുറഞ്ഞ്, അന്തരീക്ഷത്തിലെ ആദ്യത്തെ നക്ഷത്രത്തെക്കാൾ ഉജ്ജ്വല ശോഭയാർന്ന് ചക്രവർത്തിയുടെ ഓമന,

സുന്ദരിയായ ലിസി നൃത്തം ചെയ്യുകയാണ്. തുടിക്കുന്ന കൺപോളകളോടുകൂടി, വിറയ്ക്കുന്ന കൈകളോടുകൂടി അവൾ ചക്രവർത്തിയുടെ അടുക്കലേക്ക് വീഴുന്നു...

അതാ രാജകീയ വീക്ഷണമേറ്റ് അവളുടെ കണ്ണുകൾ നിമീലിതങ്ങളാകുന്നു.”

‘പാവാടപ്രായത്തിൽ’ എന്നു തുടങ്ങുന്ന നമ്മുടെ ഗാനവും ലിപോവിന്റെ ഗാനവും ഒന്നു താരതമ്യപ്പെടുത്തൂ. ആദ്യത്തേത് ഗർഹണീയം. രണ്ടാമത്തേത് കലയുടെ ഗന്ധർവ്വലോകത്തിലേക്കു നമ്മെ ഉയർത്തുന്നു. രണ്ടിലും ലൈംഗികത്വമുണ്ട്. പക്ഷേ, ലിപോവിന്റെ വർണ്ണന വിശുദ്ധമായ കലാത്മകത്വം ആവഹിക്കുന്നു. ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളിലെ ബലാൽസംഗവും ലൈംഗികത്വത്തിന്റെ പേരിലുള്ള കൊലപാതകങ്ങളും കണ്ട് നമ്മുടെ ലോലലോലങ്ങളായ വികാരങ്ങളും മൃദുലഭാവങ്ങളും എന്നെന്നേക്കുമായി നശിച്ചിരിക്കുന്നു.

കല ബഹുമാനിക്കപ്പെടേണ്ട ഒരു പ്രക്രിയയാണ്. അത് കാമവികാരത്തിന്റെ നിർഗ്ഗമമാർഗ്ഗമാവുമ്പോൾ സമുദായം അധഃപതിക്കും. കാമവികാരം—മനുഷ്യനിൽ ഏറ്റവും ശക്തമായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന വികാരം—ആദരണീയമാകുന്നത് കലയായി രൂപാന്തരപ്പെടുമ്പോഴാണ്. ആ രൂപാന്തരം സൗന്ദര്യപൂർണ്ണമാകുന്നു. അതിനാൽ അത് സത്യാത്മകവുമായി ഭവിക്കുന്നു. സത്യം സന്മാർഗ്ഗത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ടതുമാണ്. സിരാസംബന്ധങ്ങളായ പ്രകമ്പനങ്ങളെ—കാമവികാരത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട പ്രകമ്പനങ്ങളെ—ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ആധുനിക സാഹിത്യകാരന്മാർ വൈരൂപ്യം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. അസത്യം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്.

കലാകാരൻ സൃഷ്ടികർത്താവോ ഉൽപാദകനോ?

മനുഷ്യജീവിതത്തിന് ആവശ്യമുള്ള ആഹാരം, വസ്ത്രം, വീട്, തൊഴിലിനുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ ഇവയൊക്കെ നേടുന്ന രീതിയേയാണ് ഉൽപാദനപ്രകാരമെന്നു പറയുന്നത്. ഇംഗ്ലീഷിൽ ഇതിനെ mode of production എന്നു വിളിക്കുന്നു. സമുദായം, അതിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട ആശയങ്ങൾ, രാഷ്ട്രവ്യവഹാരത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട വീക്ഷണഗതികൾ, സ്ഥാപനങ്ങൾ ഇവ ഉല്പാദനപ്രകാരത്തെ അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇത് (ഉല്പാദനപ്രകാരം) ഒന്നിനൊന്നു നൂതനത്വം ആവഹിക്കുമ്പോൾ, ഉൽകൃഷ്ടത കൈവരിക്കുമ്പോൾ മനുഷ്യവികാസത്തിന്റെ ചരിത്രവും ഉൽകൃഷ്ടമായി മാറുന്നു. ഉദാഹരണം ഇതു കൂടുതൽ വ്യക്തമാക്കിത്തരും. ആദ്യത്തേത് പ്രാഥമിക-വർഗ്ഗ സമ്പ്രദായം (primitive communal system) രണ്ടാമത്തേത് അടിമകളെ പുലർത്തുന്ന സമ്പ്രദായം (slave owning system) പിന്നീട് ഫ്യൂഡലിസം. അതിനുശേഷം ക്യാപ്പിറ്റലിസം. ഇപ്പോൾ ക്യാപ്പിറ്റലിസ്റ്റ് ഉല്പാദനപ്രകാരത്തെ സോഷ്യലിസ്റ്റ് ഉല്പാദനപ്രകാരം ഒന്നിനൊന്നു നശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഈ ഉല്പാദനപ്രകാരത്തിന് അവിഭാജ്യങ്ങളായ രണ്ടു വശങ്ങളുണ്ട്. ഒന്ന്, ഉല്പാദന ശക്തിവിശേഷങ്ങൾ (productive forces) രണ്ട്: ഉല്പാദനത്തിന്റെ ബന്ധങ്ങൾ (relations of production) സമുദായത്തിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഉല്പാദനശക്തിവിശേഷം തൊഴിലിനുള്ള ഉപകരണങ്ങളെ ഒന്നിനൊന്നു നന്നാക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന തൊഴിൽക്കാർതന്നെ. ഭൗതികസമ്പത്ത് ഉല്പാദിപ്പിക്കുകയും കൈമാറുകയും വിതരണം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ മനുഷ്യർക്ക് തമ്മിലുണ്ടാകുന്ന ബന്ധങ്ങളാണ് 'ഉല്പാദനത്തിന്റെ ബന്ധങ്ങൾ'. ഉല്പാദനശക്തിവിശേഷങ്ങളും ഉല്പാദനത്തിന്റെ ബന്ധങ്ങളും വിരുദ്ധങ്ങളായി വർത്തിക്കുമ്പോൾ വിപ്ലവത്തിനുള്ള കളം ഒരുക്കപ്പെടുന്നു. ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ ഉല്പാദന ബന്ധങ്ങൾ ക്യാപ്പിറ്റലിസത്തിന്റെ ഉൽപാദനശക്തി വിശേഷങ്ങൾക്ക് തടസ്സമാകുന്നു. അപ്പോൾ ഫ്യൂഡലിസം തകർക്കപ്പെടുന്നു. ക്യാപ്പിറ്റലിസത്തിന്റെ ഉൽപാദനബന്ധങ്ങളെ സോഷ്യലിസം തകർത്തെറിയുന്നു. ഇതുതന്നെയാണ് വിപ്ലവം. മാർക്സിന്റെ ഈ സിദ്ധാന്തത്തെ കലയിലേയ്ക്കു സംക്രമിപ്പിച്ച മഹാനാണ് വൊൾറ്റർ ബൻയാമിൻ (Walter Benjamin). വിശ്വസാഹിത്യകാരന്മാരിൽ അതുല്യമായ സ്ഥാനത്തിന് അർഹനായ ബെർടോൾറ്റ് ബ്രക്ഹ്ത്തിന്റെ സുഹൃത്തായിരുന്ന ഈ ജർമൻ മാർക്സിസ്റ്റ് നിരൂപകൻ, നാത്സികൾ അധികാരത്തിൽ വന്നപ്പോൾ പാരീസിലേയ്ക്കു് ഒളിച്ചോടി (1933ൽ). ഫ്രാൻസ് രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിൽ നാത്സികൾക്ക് കീഴടങ്ങിയപ്പോൾ ബൻയാമിൻ സ്പെയിനിലേയ്ക്ക് ഒളിച്ചോടാൻ ശ്രമിച്ചു. പക്ഷേ, അദ്ദേഹം ബന്ധനസ്ഥനായി. നാത്സികൾക്ക് ബൻയാമിനെ കൊല്ലാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അതിനുമുൻപ് അദ്ദേഹം ആത്മഹത്യ ചെയ്തു. ഹംഗേറിയൻ മാർക്സിസ്റ്റ് നിരൂപകനായ ദ്യയോർദിയെ ലൂക്കാച്ചിനേക്കാൾ (Gyorgy Lukacs) ഇന്നത്തെ മാർക്സിസ്റ്റുകൾക്ക് ഇഷ്ടം വൊൾറ്റർ ബൻയാമിനെയാണ്. കാരണം വ്യക്തമത്രേ. മാർക്സിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളോട് യോജിച്ചുനിൽക്കുന്നവയാണ് ബൻയാമിന്റെ കലാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ. നിലവിലിരിക്കുന്ന കലോൽപാദന ശക്തിവിശേഷങ്ങളെ കലാകാരൻ വിമർശനബുദ്ധിയില്ലാതെ സ്വീകരിക്കരുതെന്ന് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ആ ശക്തിവിശേഷങ്ങളെ അയാൾ (കലാകാരൻ) വികസിപ്പിക്കുകയും പരിവർത്തനം ചെയ്യുകയും വേണം. അതു ചെയ്യുമ്പോൾ അയാൾ പുതിയ ഉൽപാദന ബന്ധങ്ങൾ നിർമ്മിക്കും. അതിന്റെ ഫലമായി കലയുടെ ശക്തിവിശേഷത്തെ ന്യൂനപക്ഷത്തിന്റേതായി മാറ്റിയിരിക്കുന്ന വൈരുദ്ധ്യത്തെ അയാൾ ഇല്ലാതാക്കുന്നു. അത് എല്ലാവർക്കും ലഭിക്കത്തക്കതായി മാറ്റുന്നു. കലാകാരൻ അങ്ങനെ കലോൽപാദനത്തിന്റെ പഴയ രീതികളെ തച്ചുടക്കുകയും ചലച്ചിത്രം, റേഡിയോ, ഛായഗ്രഹണവിദ്യ എന്നീ നൂതന 'മാദ്ധ്യമ'ങ്ങളെ വികസിപ്പിക്കുകയും വേണം. ഗ്രാമഫോൺ റെക്കാർഡുകൾ പഴയ പാട്ടുകച്ചേരികളെ ഇല്ലാതാക്കി. ചലച്ചിത്രവും ഛായാഗ്രഹണവും (ഫോട്ടോഗ്രാഫി) കലോൽപാദനത്തിന്റെ പൂർവ്വമാർഗ്ഗങ്ങളെ നശിപ്പിച്ചു. നിലവിലിരിക്കുന്ന മാദ്ധ്യമത്തിൽ ഒരു സന്ദേശം തിരുകിക്കയറ്റുക എന്നതല്ല വിപ്ലവകാരിയായ കലാകാരൻ ചെയ്യേണ്ടതു്. അയാൾ 'മാദ്ധ്യമ'ങ്ങളെത്തന്നെ പരിവർത്തനം ചെയ്യണം. (media എന്ന അർത്ഥത്തിൽ മാദ്ധ്യമങ്ങൾ എന്നു പ്രയോഗിക്കുന്നു. The Author or Producer എന്ന പ്രബന്ധം നോക്കുക.)

ഹനാ ആറന്റ്

പൊളിറ്റിക്കൽ സയന്റിസ്റ്റായ ഹനാ ആറന്റ് (Hannah Arendt) അവതാരിക എഴുതിയതും ഫോൺടാന ബുക്സ് പ്രസാധനം ചെയ്തതുമായ ബൻയാമിന്റെ Illuminations എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ The work of art in the Age of Mechanical Reproduction എന്നൊരു പ്രബന്ധമുണ്ട്. മുകളിൽ പറഞ്ഞ ആശയത്തിന്റെ വിശദീകരണം ഈ ഉപന്യാസത്തിൽ കാണാം. സർഗ്ഗാത്മകത്വം, പ്രതിഭ, ശാശ്വതമൂല്യം, മഹാത്ഭുതം എന്നീ ഫാസിസ്റ്റ് ആശയങ്ങളെ വർഗ്ഗരഹിതസമുദായത്തിന്റെ കല നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു എന്നു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ട് ബൻയാമിൻ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നു: In principle a work of art has always been reproducible—അടിസ്ഥാനതത്ത്വമനുസരിച്ച് കലാസൃഷ്ടിയുടെ പകർപ്പുകൾ എടുക്കാവുന്നതാണ്. മൂലകൃതി ഡാവിഞ്ചിയുടെ 'മോണലിസ' എന്ന ചിത്രമാവട്ടെ. (ഉദാഹരണം എന്റേതു്. ബൻയാമിൻ ഡാവിഞ്ചിയെക്കുറിച്ച് ഒന്നും പറയുന്നില്ല). ആ ചിത്രത്തിനു സവിശേഷ ധർമ്മമുണ്ട്; അതു നോക്കുമ്പോൾ അനന്യായത്തിന്റെ പ്രശാന്തത ദ്രഷ്ടാവിനു ലഭിച്ചുവെന്നു വരും. എന്നാൽ ഛായാഗ്രഹണപേടകമെടുത്ത അതിന്റെ കോപ്പികൾ ആ ചിത്രത്തെ ദ്രഷ്ടാവിന്റെ സ്ഥലത്തും കാലത്തും കൊണ്ടുവയ്ക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. മോണലിസ എന്ന മൂലചിത്രം ദ്രഷ്ടാവിൽനിന്നു വളരെ അകന്നുനില്ക്കുന്നു. ഫിലിം ക്യാമറ അതിന്റെ അന്തർഭാഗത്തേക്കു കടന്നുചെന്ന് അത്ഭുതാംശമൊഴിവാക്കി അതിനെ ദ്രഷ്ടാവിന്റെ തൊട്ടടുത്തു കൊണ്ടുവയ്ക്കുന്നു.

ദ്യയേമൽ

മാജിക്പ്രദർശനത്തോടും ശസ്ത്രക്രിയയോടും ഉപമിച്ചുകൊണ്ട് ഈ പ്രക്രിയക്കു കൂടുതൽ സ്പഷ്ടത നൽകുന്നു, ബൻയാമിൻ. മജീഷ്യൻ സ്വന്തം കൈ രോഗിയിൽ വച്ചു രോഗം ഭേദമാക്കുന്നു. ശസ്ത്രക്രിയ ചെയ്യുന്ന ഡോക്ടർ രോഗിയുടെ ശരീരം കീറുന്നു. മജീഷ്യനും രോഗിയും തമ്മിൽ കുറേ അകലമുണ്ട്. കൈവച്ച് അത് (ദൂരം) അയാൾ കുറയ്ക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സ്വന്തം അധികാരത്താൽ അയാൾ അത് യഥാർത്ഥത്തിൽ വളരെ കൂട്ടുകയാണ്. രോഗിയുടെ ശരീരത്തിന്റെ അകത്തേക്കു ചെന്നിട്ട് സർജൻ ആ അകൽച്ച വളരെ കുറയ്ക്കുന്നു. മജീഷ്യനും ചിത്രകാരനും സദൃശർ. സർജനും ഫോട്ടോഗ്രാഫറും തുല്യർ. ചിത്രകാരൻ സത്യത്തിൽനിന്ന് ഒരളവുവരെ മാറിനിൽക്കുന്നു. ഫോട്ടോ എടുക്കുന്ന ആൾ അതിന്റെ മിടച്ചിലിലേക്ക് (web) ആഴത്തോളം എത്തുന്നു. അയാൾ നിർമ്മിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളും വിഭിന്നങ്ങൾ. സാകല്യാവസ്ഥയിലുള്ളതാണ് ചിത്രകാരന്റെ ചിത്രം. ഫോട്ടോ എടുക്കുന്ന ആളിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ തുണ്ടുതുണ്ടായിട്ടുള്ളതും. ഒരു പുതിയ നിയമമനുസരിച്ച് ആ തുണ്ടുകളെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. ഫിലിമിലൂടെയുള്ള ഈ സത്യസ്പഷ്ടീകരണത്തിന് ചായത്തിലൂടെയുള്ള സത്യാവിഷ്കാരത്തേക്കാൾ മേന്മയുണ്ട്. സത്യത്തെയാകെ യന്ത്രംകൊണ്ട് വലിച്ചെടുക്കുകയാണ് ക്യാമറാമാൻ, ഇതുതന്നെയാണ് കലാസൃഷ്ടിയിൽനിന്ന് നാം ആവശ്യപ്പെടേണ്ടതും. ഫ്രഞ്ച്നോവലിസ്റ്റ് ദ്യയേമൽ (Duhamel) ഫിലിമിനെ വെറുത്തിരുന്നു. ആ വെറുപ്പിൽ അർത്ഥമില്ല. ഫിലിം ഓരോ ഖണ്ഡമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് ദ്രഷ്ടാവിനു ഞെട്ടലുണ്ടാക്കുകയാണ്. പട്ടണത്തിലെ ആൾക്കൂട്ടത്തിലൂടെ നടക്കുമ്പോൾ, ഫിലിം കാണുമ്പോൾ, ഞെട്ടലുളവാകുന്നു. ഈ ഞെട്ടലിൽക്കൂടി ഉൾക്കാഴ്ച ഉളവാക്കുക എന്നതാണ് കലയുടെ ധർമ്മമെന്നു ബൻയാമിൻ വിശ്വസിച്ചു. കലയെക്കുറിച്ചുള്ള ഭൗതിക സിദ്ധാന്തമാണിത്. കലാകാരൻ സ്രഷ്ടാവല്ല, വെറും ഉൽപാദകനാണ് എന്ന് ഇത് ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നു.

ബൻയാമിന്റെ ഈ കലാസിദ്ധാന്തം നാടകത്തിലേക്കു സംക്രമിപ്പിക്കൂ. ബ്രഹ്റ്റിന്റെ 'എപ്പിക് തീയറ്റർ' സിദ്ധാന്തം ലഭിക്കും. വികാരവിരേചനമാണ (catharsis) ട്രാജഡിയുടെ ആത്യന്തികഫലമെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പ്രഖ്യാപിച്ചു. ഒരു ട്രാജിക് ആക്ഷനിൽ നാം പങ്കുകൊള്ളുമ്പോൾ ചില വികാരങ്ങൾ വിമലീകരിക്കപ്പെടുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ അവ ദൂരീകരിക്കപ്പെടുന്നു എന്ന് ആ യവന തത്ത്വചിന്തകൻ വിചാരിച്ചിരുന്നു. ആ ദൂരീകരണം അല്ലെങ്കിൽ വിമലീകരണം പ്രേക്ഷകന് സാന്മാർഗ്ഗികമായ നന്മ (moral good) പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. യഥാർത്ഥസംഭവങ്ങളുടെ തോന്നൽ (illusion) ഉളവാക്കിയാണ് നാടകകാരൻ ഈ വിമലീകരണം നടത്തുന്നതു്. അതിനുവേണ്ടി പ്രേക്ഷകനും അഭിനേതാവും തമ്മിൽ താദാത്മ്യമുണ്ടാക്കുന്നു നാടകകർത്താവ്. പ്രേക്ഷകന് ആത്മവിസ്മൃതി ജനിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ ഈ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കൽ ഉണ്ടാകുന്നു. ഇങ്ങനെ പ്രേക്ഷകരെ മാന്ത്രികശക്തിക്കു വിധേയരാക്കി മോഹത്തിലാഴ്ത്തുന്നതു് "ആഭാസ"മാണെന്ന് ബ്രഹ്റ്റ് വാദിച്ചു. പ്രേക്ഷകർക്ക് മാനസികമായ ഒരുതരം ആഹ്ലാദം ഇതു നൽകാമെങ്കിലും അത്തരം ആഹ്ലാദം ഭക്ഷണം കഴിച്ചിട്ടുണ്ടാകുന്ന ആഹ്ലാദത്തിൽ നിന്ന് ഒട്ടും വിഭിന്നമല്ലെന്നായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതം. ബ്രഹ്റ്റ് പറയുന്നത് പ്രേക്ഷകർ വികാരമനുഭവിക്കാൻ പാടില്ല. ചിന്തിക്കണമെന്നാണ്. താദാത്മ്യമുണ്ടായാൽ ചിന്ത കാണില്ല. അതിനാൽ താൻ കാണുന്നതു യഥാർത്ഥസംഭവമല്ല നാടകമാണ് എന്നു പ്രേക്ഷകനു തോന്നണം. അരിസ്റ്റോട്ടലിന്റെ സിദ്ധാന്തം അനുസരിച്ചാണെങ്കിൽ താൻ കാണുന്ന നാടകം വർത്തമാനകാലത്തിലുള്ളതാണെന്ന് പ്രേക്ഷകനു തോന്നും. ബ്രഹ്റ്റിന്റെ എപ്പിക് തീയറ്റർ ചരിത്രപരമാണ്.

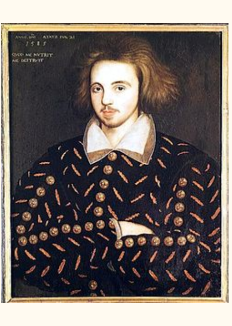
എപ്പിക് തീയറ്റിനെക്കുറിച്ച് സംഭാഷണങ്ങളുടെ മട്ടിൽ ബ്രഹ്റ്റ് എഴുതിയതും വളരെക്കാലം വെളിച്ചം കാണാതിരുന്നതുമായ The Messing Kauj Dialogues ഇംഗ്ലീഷിലേക്ക് തർജ്ജമചെയ്ത് ലണ്ടനിലെ Eyre Methuen കമ്പനി 1977-ൽ പ്രസാധനം ചെയ്തു. അതിൽനിന്ന് വിലയേറിയ പല തത്ത്വങ്ങളും നമുക്കു ഗ്രഹിക്കാനുണ്ട്. ലോകത്തിനു സ്ഥിരീകൃതസ്വഭാവമുണ്ടെന്നും അതു പരിവർത്തനവിധേയമല്ലെന്നുമുള്ള പഴഞ്ചൻ ആശയം ബ്രഹ്റ്റിന് സ്വീകരിക്കാൻ വയ്യ. ആ ആശയം അംഗീകരിച്ചവരാണ് നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം ആഹ്ലാദദായകത്വമാണെന്നു പറയുന്നത്. സത്യം എപ്പോഴും മാറുന്നതാണ്, അതിന് നൈരന്തര്യ സ്വഭാവമില്ല എന്നു കരുതുന്ന ബ്രഹ്റ്റ്. അതിനാൽ കലാകാരന്മാർക്ക് സത്യത്തിന് മാറ്റം വരുത്താമെന്നുള്ള വിശ്വാസവും അദ്ദേഹത്തിനുണ്ട്. സത്യം അങ്ങനെ ഉല്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതിനാൽ നാടകവും ഒരു ഉല്പാദനവസ്തു തന്നെ.

സിഗററ്റ് നിർമ്മിക്കുന്നതുപോലെ, പാത്രമുണ്ടാക്കുന്നതുപോലെ കലാകാരൻ കലാസൃഷ്ടി നിർമ്മിക്കുന്നു എന്നാണ് ഈ രണ്ട് മഹാവ്യക്തികളും പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷമായും പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത് അപാരമായ കാവ്യസംസാരത്തിൽ കവി പ്രജാപതിയാണെന്ന മതം തികഞ്ഞ മണ്ടത്തരമാണെന്ന് അവർ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നു. ഇതേ അഭിപ്രായം തന്നെ ഫ്രഞ്ച് സാഹിത്യനിരൂപകൻ പേർ മഷേരിക്കുമുണ്ട് (Pierre Macherey), ഫ്രഞ്ച് മാർക്സിസ്റ്റ് ദാർശനികൻ അൽത്തൂസയുടെ സഹപ്രവർത്തകനാണ് മഷേരി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ pour une theorie dela production litteraire എന്ന ഗ്രന്ഥം വിശ്വസാഹിത്യത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ ചലനമുളവാക്കി. 1966-ൽ ഫ്രാൻസിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ ആ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ 1978-ൽ ലണ്ടനിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി. മഷേരിയുടെ വാദങ്ങൾ ബൻയാമിന്റെയും ബ്രഹ്റ്റിന്റെയും വാദങ്ങളെ വളരെയേറെ വിപുലീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതൊക്കെ ഈ ലേഖനത്തിൽ വിശദമാക്കേണ്ടതില്ല. മഷേരിയുടെ പുസ്തകത്തെക്കുറിച്ച് പഠനം തയ്യാറാക്കുമ്പോൾ ആ വിശദീകരണം നിർവഹിച്ചുകൊള്ളാം. അതുകൊണ്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട വാദമുഖങ്ങളെ അനതിവിസ്തരമായി ഉപന്യസിക്കാനേ ഉദ്ദേശിക്കുന്നുള്ളു. എഴുത്തുകാരൻ അല്ലെങ്കിൽ കലാകാരൻ സൃഷ്ടികർത്താവാണെന്നുള്ള മതം ഹ്യൂമനിസ്റ്റ് ഐഡിയോളജിയുടെ സന്തതിയാണെന്ന് മഷേരി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. മനുഷ്യനെ അവന്റെ കർത്തവ്യത്തിൽനിന്നു മോചിപ്പിച്ച് അവനില്ലാത്ത ശക്തികളിൽ അവരോധിക്കുകയാണ് ഹ്യൂമനിസത്തിന്റെ പ്രവൃത്തി, അപ്പോൾ അവൻ സൃഷ്ടിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. അങ്ങനെ അവൻ-വെറും മനുഷ്യൻ ഈശ്വരനായ മനുഷ്യനായി മാറുന്നു (God man). ഹ്യൂമനിസത്തിന്റെ ഈ ഐഡിയോളജി പിന്തിരിപ്പനാണ്. അതു കലയുടെ മതം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. (The purest Product of humanism is the religion of art-page 67) എന്നാൽ കല മനുഷ്യന്റെ സൃഷ്ടിയേയല്ല അത് ഉല്പാദിപ്പിക്കപ്പെട്ട വസ്തുവാണ്. മാജിക്ക് കൊണ്ടല്ല അത് നിർമ്മിക്കുന്നത്. ഉല്പാദനത്തിനുള്ള യഥാർത്ഥമായ അദ്ധ്വാനം കലാസൃഷ്ടിയുടെ നിർമ്മാണത്തിലുണ്ട്. (work of art എന്നതിന്റെ തർജ്ജമയാണ് കലാസൃഷ്ടി. ആ സമസ്തപദത്തിലെ സൃഷ്ടി എന്ന പദം സർഗ്ഗാത്മകത്വത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടതാണെന്നു കരുതരുത്) മനുഷ്യൻ മനുഷ്യനെ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ കലാകാരൻ കൃതികൾ നിർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്. ആ നിർമ്മാണത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള കരുക്കൾ—പരുവപ്പെടുത്തിയ കരുക്കൾ—അയാളുടെ മുൻപിലുണ്ട്. മോട്ടോർ കാറിന്റെ വിവിധങ്ങളായ ഭാഗങ്ങൾ അവ ഒരുമിച്ച് ചേർക്കുന്നവന്റെ മുൻപിലുണ്ടല്ലോ. ആ രീതിയിലുള്ള സംയോജകനായിട്ടാണ് കലാകാരനെ മഷേരി കാണുന്നത്. ഭാഷയുടെയും അനുഭവത്തിന്റെയും കരുക്കളെ നിർദ്ധാരകവസ്തുവാക്കി—ഉല്പാദനവസ്തുവാക്കി മാറ്റുന്ന നിർമ്മാതാവാണ് കലാകാരൻ. അയാളുടെ പ്രവർത്തനത്തെ അത്ഭുതകരമായി കാണുന്നത് രണ്ടാംതരം വിഡ്ഢിത്തമല്ല; ഒന്നാംതരം വിഡ്ഢിത്തമാണ്. മനുഷ്യൻ സൃഷ്ടികർത്താവാണെന്നുള്ള സങ്കല്പം യഥാർത്ഥമായ ജ്ഞാനത്തിൽനിന്ന് അതിദൂരം മാറിനില്ക്കുന്നു. സർഗ്ഗാത്മകപ്രവർത്തനം വെറും അദ്ധ്വാനമാണ്. അതിനാൽ ജീനിയസ് കലാകാരന്റെ കർത്തൃനിഷ്ഠത്വം, അയാളുടെ ആത്മാവ് ഇവയെക്കുറിച്ചുള്ള പരിഗണനകളെല്ലാം മഷേരിക്കു താല്പര്യജനകങ്ങളല്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിലൊരിടത്തും സൃഷ്ടി (creation) എന്ന വാക്ക് ഉപയോഗിച്ചിട്ടില്ല പകരമായി ഉല്പാദനം എന്ന വാക്കേ കാണാനുള്ളൂ.

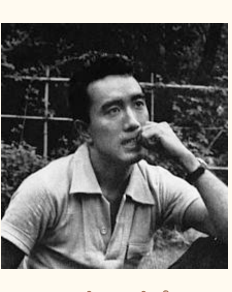
സാഹിത്യത്തിലെ സ്വവർഗ്ഗരതി

ലൂട്ട്‌വിഗ് വിറ്റ്ഗൻഷ്റ്റൈൻ

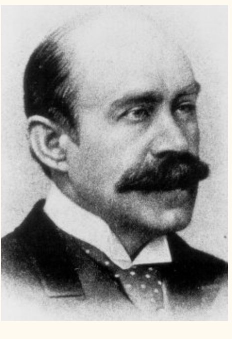
1970 നവംബർ 25. വിശ്വവിഖ്യാതനായ ജാപ്പനീസ് സാഹിത്യകാരൻ യൂക്കിയോ മിഷീമ ഈച്ചിഗയായിലെ പട്ടാളത്താവളത്തിൽചെന്ന് അവിടത്തെ ജനറലിനെ ബന്ധസ്ഥനാക്കി. തന്റെ പിന്നീടുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് സാക്ഷ്യം വഹിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് മിഷീമ അദ്ദേഹത്തെ അങ്ങനെ ബന്ധനസ്ഥനാക്കിയത്. കഠാരയെടുത്ത് മിഷീമ സ്വന്തം വയറ്റിൽ കുത്തിയിറക്കി. വയറാകെ കീറാനാണ് അദ്ദേഹം തീരുമാനിച്ചിരുന്നത്. കഠാര മുറിവിൽത്തന്നെ തങ്ങിനിന്നതേയുള്ളൂ. അപ്പോൾ ഇടതുകൈകൂടി കൊണ്ടുവന്ന് കഠാരിയുടെ പിടിയിൽ അദ്ദേഹം അമർത്തി. എന്നിട്ട് വലിച്ചൊരു കീറൽ. രക്തത്തിന്റെ പ്രവാഹം. കുടല് വെളിയിൽ ചാടി. മിഷീമയുടെ അനുയായിയായ മോറിറ്റ മൂന്നു തവണ ശ്രമിച്ചു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശിരസ്സു വെട്ടിമാറ്റാൻ. വയറു കീറിക്കഴിഞ്ഞാൽ ഉടനെ തല മുറിച്ചുമാറ്റണമെന്നായിരുന്നു മിഷീമ മൊറീറ്റയ്ക്കു നിർദ്ദേശം നൽകിയിരുന്നത്. മോറീറ്റ മൂന്നാമത്തെ തവണ വെട്ടിയിട്ടും തല കഴുത്തിൽനിന്നു വേർപെട്ടില്ല. അതുകൊണ്ട് ഹുറ കോഗ എന്ന വേറൊരു അനുയായി മിഷീമയുടെ ശരീരത്തിനടുത്തെത്തി. അയാൾ മൊറീറ്റയുടെ കയ്യിൽനിന്നു വാളുവാങ്ങി ഒറ്റ വെട്ട്. തല വേർപെട്ടു. ജനറൽ ആജ്ഞാപിച്ചു: "അദ്ദേഹത്തിനുവേണ്ടി പ്രാർത്ഥിക്കൂ". അനുയായികൾ ബുദ്ധമതത്തിലെ ഒരു പ്രാർത്ഥനാഗാനം ചൊല്ലി. മതപരമായ ഈ ആത്മഹത്യയ്ക്ക് "ഹാരെ കീറി" എന്നാണ് ജാപ്പനീസ് ഭാഷയിൽ പേര്. (ഹാരെ എന്ന ജാപ്പനീസ് വാക്കിന് വയറ് എന്നർത്ഥം. കീറി എന്നതിന് മുറിക്കുക എന്നും). നാല്പത്തിയഞ്ചു വയസുമാത്രം പ്രായമുണ്ടായിരുന്ന യൂക്കിയോ മിഷീമ എന്തിനാണ് "ഹാരേ കീറി" അനുഷ്ഠിച്ചതെന്ന ചോദ്യത്തിന് നമ്മളിപ്പോൾ ഉത്തരം കണ്ടെത്തേണ്ടതില്ല. മതപരമായ അനുഷ്ഠാനങ്ങളോടു ബന്ധപ്പെട്ട ഈ ആത്മഹത്യ "ഒരൊഴിയാബാധയായി" അദ്ദേഹത്തെ പിന്തുടർന്നിരുന്നു എന്നതിന് ധാരാളം തെളിവുകളുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പല കഥാപാത്രങ്ങളും മതപരമായ ആത്മഹത്യ നടത്തുന്നു. ആത്മകഥാപരമായ "Sun and Steel" എന്ന കൃതിയിൽ "ഹാരെ കീറി"യെ അദ്ദേഹം വാഴ്ത്തുന്നു. ഈ ആത്മഹത്യയെപ്പോലെ മിഷീമയെ വിടാതെ പിടികൂടിയ വേറൊരാശയമാണ് ഹോമോ സെക്ഷ്വാലിറ്റി—സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗം. ഡച്ച് ഹ്യൂമനിസ്റ്റും മതപണ്ഡിതനും ഗ്രന്ഥകാരനുമായ ഡസിഡേറിയസ് ഇറാസ്മസ് കലാകാരന്മാരായ ലിയോനാർഡോ ഡാവിഞ്ചി, മീക്കലാഞ്ചലോ, ഷേക്സ്പിയർ, മാർലോ, ബേക്കൺ, ബൈറൻ, റഷ്യൻ ഗാനരചയിതാവായ ചികോഫ്സ്കി, റഷ്യൻ നൃത്തവിദഗ്ദ്ധൻ വാട്സ്ലാഫ് നിഷേൻസ്കി (Vaslavd Nijinsky), വാൾട്ടർ പേറ്റർ, ഓസ്കർ വൈൽഡ്, ഫ്രഞ്ച് കവികളായ റാംബോ, വെർലേൻ, ഫ്രഞ്ച് നോവലിസ്റ്റ് മർസൽ പ്രൂസ്ത്, ഫ്രഞ്ച് നോവലിസ്റ്റ് ആന്ദ്രേഷീദ്, ഷാങ്ങ് കോക്തോ, റ്റി. ഇ. ലോറൻസ്, ലിറ്റൺ സ്ട്രേച്ചി, ഡി. എച്ച്. ലോറൻസ്, വാൾട്ട് വിറ്റ്മാൻ, സാന്തായന (ദാർശനികൻ) ഗ്രീക്ക് കവി കാവാഫി (Cavafy)ലൂട്ട്‌വിഗ് വിറ്റ്ഗൻഷ്റ്റൈൻ (Ludwig Wittgenstein—ദാർശനികൻ) ഫ്രഞ്ച് നോവലിസ്റ്റ് മന്തർ ലാന്ദ് (Montherlant)ഇവരെല്ലാം സ്വവർഗ്ഗഭോഗ താല്പരരായിരുന്നു. ഇവരിൽ ഷേക്സ്പിയറിന്റെ കാര്യത്തിൽ മാത്രമേ സംശയമുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. ശേഷമുള്ളവരുടെയെല്ലാം സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗം സന്ദേഹത്തിനിടവരാത്തവിധത്തിൽ തെളിയിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഹോമോ സെക്ഷ്വലിറ്റിയും ലസ്ബിയനിസവും (സ്ത്രീക്ക് സ്ത്രീയോടു തോന്നുന്ന കാമം) നികൃഷ്ടതയുടെ ലക്ഷണങ്ങളാണ്. നിയതമായ മാനസികനിലവരമുള്ളവർക്ക് ഇത് അറപ്പും വെറുപ്പും ജനിപ്പിക്കുന്നു. പുരുഷന്മാരായ നമുക്കു വേറൊരു പുരുഷ ശരീരത്തിൽ തൊടുന്നതുപോലും ഇഷ്ടമല്ല. സത്യമിതുതന്നെ.


മാർലോ

യൂക്കിയോ മിഷീമയ്ക്കു രാഷ്ട്രാന്തരീയ പ്രശസ്തി നല്കിയ കൃതി Confessions of a Mask എന്നതാണ്. കഥ പറയുന്ന ആളും സൊണോക്കയും കൂടി ഒരു നർത്തകാലയത്തിൽ ചെല്ലുന്നു. അവിടെ നിൽക്കുന്ന ഒരു യുവാവിനെ കണ്ടപ്പോൾ കഥ പറയുന്ന ആളിന് കാമാസക്തി ജനിക്കുന്നു. സൂര്യപ്രകാശം ഏറ്റേറ്റ് മിന്നിത്തിളങ്ങി അയാളുടെ ശരീരം. എണ്ണ പുരട്ടിയതുപോലെ ഒരു തോന്നൽ. അയാളുടെ കക്ഷങ്ങളിൽനിന്ന് രോമച്ചുരുൾ തള്ളിനിൽക്കുന്നു. മൂർച്ചയുള്ള കഠാരിയെടുത്ത് ആ യുവാവിന്റെ ശരീരം കുത്തിക്കീറി രക്തമൊഴുക്കാൻ അയാൾക്കു കൗതുകം. (കഠാരി ഇവിടെ സിംബലാണ്) ഗ്രന്ഥം അവസാനിക്കുന്നതും സെക്ഷ്വൽ സിംബലിസത്തോടാണ്. It was time... The group had apparently gone to dance and the chairs stood empty in the blazing sunshine. Some sort of beverage has been spilled on the table top and was throwing back glittering threatening reflections, ഇവിടെ spil (ചിന്തുക) glittering (തിളങ്ങുന്ന) threatening (ഭീഷണിപ്പെടുത്തുന്ന)beverage (പാനീയം) ഇവയെല്ലാം സൂചകപദങ്ങളാണ്.


യൂക്കിയോ മിഷീമ

1949-ലാണ് Confessions of Mask പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. 1951-ൽ Forbidden Colours എന്ന നോവൽ ആവിർഭവിച്ചു. അതോടുകൂടി മിഷീമ ജീനിയസ്സാണെന്ന് ലോകമൊട്ടാകെ സമ്മതിച്ചു. അറുപത്തിയഞ്ച് വയസ്സുള്ള ഷുൻ സൂക്കി എന്ന നോവലിസ്റ്റിന്റെയും യൂച്ചി എന്ന സുന്ദരനായ ചെറുപ്പക്കാരന്റെയും കഥയാണ് ഫർബിഡൻ കളേഴ്സ് എന്ന നോവലിലുള്ളത്. മൂന്നു തവണ വിവാഹം കഴിച്ചയാളാണ് ഷുൻസൂക്കി. അയാൾക്ക് സ്ത്രീകളെ വെറുപ്പാണ്. ഷുൻസൂക്കിയുടെ അഭിപ്രായങ്ങൾ കേട്ടാലും:—പെണ്ണുങ്ങൾക്കു ലോകത്തിനു കുഞ്ഞുങ്ങളെ കൊടുക്കാനല്ലാതെ വേറൊന്നിനും കഴിയുകയില്ല. പുരുഷന്മാർക്കാകട്ടെ കുഞ്ഞുങ്ങൾക്കു മാത്രമല്ല മറ്റു പലതിനും പിതൃത്വം വഹിക്കാൻ കഴിയും. സർഗ്ഗാത്മകത്വവും സന്തത്യുല്പാദനവും പുരുഷന്റെ കഴിവുകളാണ്. സ്ത്രീയുടെ അസൂയ സൃഷ്ടിയോടുള്ള അസൂയയാണ്. മകനെ ഗർഭാശയത്തിൽ വഹിക്കുകയും പ്രസവിച്ച് അവനെ വളർത്തിക്കൊണ്ടുവരികയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീ സർഗ്ഗാത്മകത്വത്തോടുള്ള പ്രതികാരത്തിന്റെ മാധുര്യം അനുഭവിക്കുകയാണ്. ആദ്യമായി മുതലാളിത്തം പുരുഷന്റെ സിദ്ധാന്തമായിരുന്നു; അത് ഉൽപാദനത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തമാണ്. മുതലാളിത്വം അപരിമിത്വത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തമായി മാറി. ഈ ഹെലൻ കാരണമായി യുദ്ധമുണ്ടായി. അതിദൂര ഭാവിയിൽ സ്ത്രീതന്നെ കമ്മ്യൂണിസവും നശിപ്പിക്കും.


വാൾട്ടർ പേറ്റർ

ഷുൻസൂക്കി ഒരുദിവസം കടപ്പുറത്തു ചെന്നപ്പോൾ അന്യാദൃശമായ ആകൃതി സൗഭഗത്താൽ അനുഗ്രഹീതനായ യൂച്ചി എന്ന യുവാവ് നീന്തൽ കഴിഞ്ഞു സമുദ്രത്തിൽ നിന്നു കയറുന്നത് കാണുകയുണ്ടായി. It was an amazingly beautiful, young man, His body surpassed the sculptures of ancient Greece. It was like the Appolo moulded in bronze by an artist of the Peloponnesus school. It overflowed with gentle beauty and carried such a noble column of a neck, such gently sloping shoulders, such a lofty broad chest, such elegantly rounded wrists, such a rapidly tapering tightly filled trunk, such legs. stoutly filled out like a heroic sword. (Page 26 Penguin Books) സുന്ദരനായ യൂച്ചി സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയാണ്. അയാൾ മാത്രമല്ല നോവലിലെ പല കഥാപാത്രങ്ങളും അങ്ങനെതന്നെ. ലൈംഗികപരകോടിയിൽ ചില വിദേശികൾ Tengoku, Tengoku എന്നു വിളിക്കുന്നു. സ്വർഗ്ഗം എന്നാണ് ആ വാക്കിന്റെ അർത്ഥം. യൂച്ചി, മിഷീമായുടെ ആത്മാവിന്റെ ഒരംശത്തിനു പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുകയാണ്. അതിൽനിന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്വവർഗ്ഗസംഭോഗത്തിന്റെ തൽപരത്വം നമുക്ക് ഊഹിക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ.

ഓസ്കർ വൈൽഡ്

സ്വവർഗ്ഗരതിയുള്ളവർക്ക് സ്ത്രീകളെ ഇഷ്ടമാകാൻ തരമില്ലല്ലോ. തന്നെ മൂന്നു സ്ത്രീകൾ ചതിച്ചതുകൊണ്ട് സ്ത്രീവർഗ്ഗത്തോടാകെ പ്രതികാരം ചെയ്യണമെന്നാണ് ഷുൻസൂക്കിയുടെ ആഗ്രഹം. അതിനുവേണ്ടി അയാൾ യൂച്ചിയെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ നിർബന്ധിച്ചു. യുവാവു വഴങ്ങി. അയാളുടെ ഭാര്യയ്ക്ക് എണ്ണിയാലൊടുങ്ങാത്ത പ്രയാസങ്ങൾ ഉണ്ടായി. പക്ഷേ, അന്ത്യംവരെ ഷുൻ സൂക്കിക്ക് വിജയശ്രീലാളിതനായി നിൽക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. Pavind എന്ന മാരകമായ മരുന്നു കഴിച്ചതുകൊണ്ട് അയാൾ ഈ ലോകത്തുനിന്നു യാത്രയായി. തന്റെ സമ്പാദ്യം മുഴുവൻ ഷുൻ സൂക്കി, യൂച്ചിക്കു നൽകാൻ മരണപത്രത്തിൽ വ്യവസ്ഥ ചെയ്തിരുന്നു. യൂച്ചി, ഗവൺമെന്റ് ലയിൻ സ്റ്റേഷനടുത്തേക്കു നടന്നു. സ്റ്റേഷനുമുമ്പിൽ രണ്ടോ മൂന്നോ ചെരുപ്പുകുത്തികൾ ഇരിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. യൂച്ചി വിചാരിച്ചു: "ആദ്യമായി ഷൂസൊന്നു പോളീഷ് ചെയ്യട്ടെ." നോവൽ അവസാനിച്ചു.

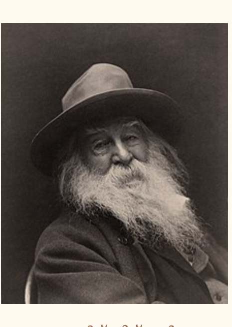
റ്റി. ഇ. ലോറൻസ്

ടോക്കിയോവിൽ ഹോമോസെക്ഷ്വൽ ക്ലബ്ബുകളുണ്ട്. അവിടെ പതിവായി പോയിരുന്നു യൂക്കിയോ മിഷീമ. അതുകൊണ്ട് ഈ നോവലാകെ സ്വവർഗ്ഗരതിയുടെ പ്രകീർത്തനമായതിൽ അത്ഭുതപ്പെടാനില്ല. നോവലിലെ ഒരു ഭാഗം നോക്കുക: According to Ellis, women are fascinated by male strength, but they have no opinions about male beauty. Insensitive almost to the point of being blind, they have a discerning eye for male beauty not greatly different from that of the normal male. Sensitivity to the peculiar beauties of the male is the exclusive property of the homosexual. The establishment of the system of male beauty in Greek sculpture in the field of aesthetics had to wait for the advent of win. Ckelman who was a homosexual (Page 94 Penguin Books).

ബൈറൻ

ജന്മനാ സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയായ മിഷീമ നോവലുകളിൽ അതാവിഷ്കരിച്ചതിൽ വിസ്മയിക്കാനൊന്നുമില്ല. പക്ഷേ, ആ സ്പഷ്ടീകരണത്തിൽ മൗലികത്വമുണ്ടെന്നു ധരിക്കരുത്. ജർമ്മൻ ആർക്കിയോളജിസ്റ്റും കലാ ചരിത്രകാരനുമായ വിങ്കൽമാനെ വരെ മനസ്സിലാക്കിയ മിഷീമ പാശ്ചാത്യ സംസ്കാരചരിത്രത്തിൽ അവഗാഹമുള്ള ആളായിരുന്നു. മിഷീമായ്ക്കും വളരെക്കാലം മുമ്പ് സ്വവർഗ്ഗരതി സാഹിത്യത്തിലെ പ്രതിപാദ്യവിഷയമായി ഭവിച്ചിരുന്നു. ജർമ്മൻ കവി ഷ്റ്റെഫാൻ ഗേഓർഗെ (Stefan George 1868–1933) പതിനാറു വയസ്സുണ്ടായിരുന്ന മാക്സിമിൻ എന്ന ബാലനെക്കണ്ട് കാമത്തിൽ വീണു. "Youth in that unbroken fulness and purity that can still move mountains" എന്നാണ് കവി ആ കുട്ടിയെ വാഴ്ത്തിയത്. മാക്സിമിൻ കുട്ടിയായിരിക്കെത്തന്നെ അന്തരിച്ചു. വിഷാദമഗ്നനായ ഗേഓർഗെ The Seventh Ring എന്ന കാവ്യം 1907-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ബാലന്റെ മരണത്തെക്കുറിച്ച് കവി പറയുന്നു:

> The forest shivers
> In vain it clothed itself in leaves of spring
> The field your foot made consecrate is numb
> And cold without the sun you bring.
>
> The fragile blades on hilly pastures quiver
> For now you never come


വാൾട്ട് വിറ്റ്മാൻ

തോമസ് മന്നിന്റെ വിശ്വവിഖ്യാതമായ ചെറിയ നോവൽ "വെനീസിലെ മരണ"ത്തിന് പ്രചോദനം നൽകിയത് ഗേഓർഗെയുടെ ഈ സ്വവർഗ്ഗരതിയാണെന്നു തോന്നുന്നു. പ്രസിദ്ധനായ ഒരു ജർമ്മൻ സാഹിത്യകാരൻ വെനീസിൽവച്ച് പതിന്നാലു വയസ്സുള്ള ഒരു ബാലനെ കാണുന്നു. കാമിക്കുന്നു. ആ വികാരത്തിന്റെ സമ്മർദ്ദത്തിൽപ്പെട്ട് സാഹിത്യകാരൻ മരിക്കുന്നു. മഹനീയമായ ട്രാജഡിയുടെ ശക്തി ആവഹിക്കുന്ന ഈ കൊച്ചു നോവൽ നിസ്തുലമായ കലാസൃഷ്ടിയാണ്. മന്നിന്റെ ചെറിയ നോവലും ഗേഓർഗെയുടെ കവിതയും വയിക്കുമ്പോൾ സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗത്തിന്റെ ബീഭത്സാവസ്ഥ നമുക്കനുഭവപ്പെടുന്നില്ല. കലയുടെ മാന്ത്രികശക്തിയാണ് അതിനു കാരണം. നിത്യജീവിതത്തിലെ സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗം കുത്സിതമാണല്ലോ. എന്നാൽ അതും അങ്ങനെ തീർത്തു പറയാമോ? ഹോമോ സെക്ഷ്വാലിറ്റിക്ക് ആ രീതിയിൽ ഗർഹണീയത ഇല്ലെന്നാണ് ആധുനികരുടെ അഭിപ്രായം. മതപരങ്ങളായ കാര്യങ്ങളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നവർപോലും സ്വവർഗ്ഗരതിയിൽ ഒരു തെറ്റുമില്ലെന്നു പറഞ്ഞുതുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ജസ്യൂട്ട് പാതിരിയായ ജോൺ ജെ. മക്നീൽ The Church and the Homesexual എന്നൊരു ഗ്രന്ഥമെഴുതി. അതിന്റെ പ്രസിദ്ധീകരണത്തിനുള്ള സമ്മതം റോമിൽനിന്നു വരാൻ രണ്ടുകൊല്ലം കാത്തിരിക്കേണ്ടിവന്നു ഗ്രന്ഥകാരന്. ഗ്രന്ഥം പ്രസാധനം ചെയ്ത് രണ്ടുകൊല്ലം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ റോം ആദ്യം നൽകിയ സമ്മതം പിൻവലിച്ചു. പാതിരിമാരുൾപ്പെടെയുള്ള എല്ലാവർക്കും ഹോമോ സെഐക്ഷ്വാലിറ്റി ആകാമെന്നാണ് മക്നീൽ പ്രസ്താവിക്കുന്നത്. സ്വവർഗ്ഗരതി ഈശ്വരേച്ഛയ്ക്കു യോജിച്ചതുതന്നെയാണെന്ന് അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. We are born male and female, we become men or women by a process of education that is unconscious for the most part. We now know from psychology that a homosexual phase is a normal phase of the sexual maturing Process. ഇങ്ങനെ വാദിച്ചുവാദിച്ച് ഈശ്വരന്റെ "ദൃഷ്ടിയിൽ" ഹോമോ സെക്ഷ്വാലിറ്റിയെക്കാൾ പാവനമായി വേറൊന്നുമില്ലെന്നുവരെ ഈ ഗ്രന്ഥകാരൻ പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ട്. ജോൺ മക്നീലിനെ പലരും ധീരപുരുഷനായി വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. കാലം ചെല്ലുമ്പോൾ വിജാതീ ലൈംഗീക ബന്ധം—സ്ത്രീയും പുരുഷനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം—അനിയതമായി പരിഗണിക്കപ്പെടുകയില്ലെന്ന് ആർക്കു പറയാൻ സാധിക്കും?

അബ്സേഡിറ്റിയും നൈലിസവും

ഷാങ്ങ്പോൾ സാർത്ര്

ഷാങ്ങ്പോൾ സാർത്ര് എന്ന ഫ്രഞ്ച് തത്വചിന്തകനെക്കുറിച്ച് കേട്ടിട്ടില്ലാത്തവർ വളരെക്കാണില്ല. അത്രയ്ക്ക് അദ്ദേഹം പ്രശസ്തനാണ്. ഒരിക്കൽ ഒരു ശിഷ്യൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അടുക്കലെത്തി ഉപദേശം ആരാഞ്ഞു. ശിഷ്യന്റെ സഹോദരൻ രണ്ടാംലോകമഹായുദ്ധത്തിൽ പങ്കുകൊണ്ടു ചരമമടഞ്ഞു. 1940-ൽ ജർമ്മൻകാരുടെ ഷെല്ലേറ്റാണ് അയാൾ മരിച്ചത്. ജർമ്മനിയെ തോല്പിക്കാനുള്ള യുദ്ധത്തിൽ ചേർന്നു ശത്രുവിനോട് പ്രതിക്രിയ ചെയ്യാനാണ് ശിഷ്യന്റെ ആഗ്രഹം. അയാൾ താമസിക്കുന്നത് അമ്മയോടുകൂടിയാണ്. മകൻ യുദ്ധത്തിനു പോയാൽ അമ്മയുടെ ജീവിതം മരണത്തിനു സദൃശമാകും. എന്നാൽ അയാൾക്കു യുദ്ധത്തിനു പോയേ പറ്റൂ. അമ്മയെ പിരിയാനും വയ്യ. ഈ പ്രതിസന്ധിയിൽ താനെന്തു ചെയ്യണം എന്നാണ് ശിഷ്യൻ ഗുരുവിനോട് ചോദിച്ചത്. ഇവിടെ രണ്ടുതരത്തിലുള്ള സദാചാരതത്വങ്ങൾ ദർശിക്കാം. ഒന്ന്, വ്യക്തിയോടുള്ള സ്നേഹം. രണ്ട്, സമൂഹത്തോടുള്ള സ്നേഹം. ഇതിലേതു ശരിയെന്നു ശിഷ്യൻ ഗുരുവിനോടു ചോദിച്ചു. തനിക്കറിഞ്ഞുകൂടാ എന്നായിരുന്നു സാർത്രിന്റെ മറുപടി. അങ്ങനെ മറുപടി നൽകിയാൽ പോരല്ലോ, ഗുരുനാഥൻ ശിഷ്യന്റെ ഏതു സംശയവും പരിഹരിക്കാൻ ബാദ്ധ്യസ്ഥതയുള്ളവനല്ലെ? ശിഷ്യൻ നിർബന്ധിച്ചതുകൊണ്ട് സാർത്ര് പറഞ്ഞു. ജർമ്മൻ തത്ത്വചിന്തകൻ കാന്റിന്റെ മതമനുസരിച്ച് പ്രവർത്തിക്കാൻ. അദ്ദേഹം എന്തു പറഞ്ഞു?

Never regard another as means, but always as an end. അന്യനെ ഒരിക്കലും മാർഗ്ഗമായി കാണരുത്. ലക്ഷ്യമായിട്ടേ കാണാവൂ. കാന്റിന്റെ ഈ തത്വം അംഗീകരിച്ച് ശിഷ്യൻ യുദ്ധത്തിനു പോയാൽ യുദ്ധം ലക്ഷ്യമാകും. അമ്മ മാർഗ്ഗവും. യുദ്ധത്തിനു പോകാതെ അമ്മയോടുകൂടി താമസിച്ചാൽ അമ്മ ലക്ഷ്യമാകും, യുദ്ധം മാർഗ്ഗവും. ശിഷ്യൻ വീണ്ടും ചിന്താക്കുഴപ്പത്തിലായി. അപ്പോൾ സാർത്ര് ഉപദേശിച്ചു. വികാരമനുസരിച്ച് പ്രവർത്തിക്കാൻ. ഏതു വികാരത്തിനു ശക്തിയുണ്ടോ അതനുസരിച്ച് പ്രവർത്തിക്കണം. അമ്മയോടുള്ള സ്നേഹം എന്ന വികാരത്തിനാണ് പ്രാബല്യമെങ്കിൽ അവരോടുകൂടി താമസിക്കണം. അതല്ല, സ്വദേശസ്നേഹം എന്ന വികാരത്തിനാണ് ശക്തിയെങ്കിൽ യുദ്ധത്തിനു പോകണം. ഈ ശക്തി നിർണ്ണയിക്കുന്നതെങ്ങനെ? യുദ്ധത്തിനു പോകാതെ അമ്മയോടുകൂടി താമസിച്ചെങ്കിലേ അമ്മയോടുള്ള സ്നേഹത്തിന്റെ ശക്തി തെളിയൂ. താമസിക്കുന്നതുവരെ ആ വികാരത്തിന്റെ ശക്തി നിർണ്ണയിക്കാൻ വയ്യ. ശിഷ്യൻ വീണ്ടും കുഴപ്പത്തിലായി. അപ്പോൾ സാർത്ര് പറഞ്ഞു: 'മാനുഷികമൂല്യങ്ങൾക്ക് വിലയില്ല എന്നു ഞാൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടത് ഇതുകൊണ്ടാണ്.'

ഈ ശതാബ്ദത്തിന്റെ സവിശേഷത ഇതുതന്നെ. സകല മാനുഷികമൂല്യങ്ങളും തകർന്നിരിക്കുന്നു. ജീവിതത്തിന്റേയും മരണത്തിന്റേയും പ്രധാന മുഹൂർത്തങ്ങളിൽ മാനുഷികമൂല്യങ്ങളെ നിവേശിപ്പിച്ച് പരിശോധന നിർവ്വഹിക്കു. ഈ വാദഗതി ശരിയാണെന്നു കാണാമെന്നത്രേ അവർ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നത്. ശുചിത്വം മൂല്യമാണല്ലോ വാഴയിലയിൽ ബാക്റ്റീരിയ ഉണ്ടെന്ന് കരുതി അതിൽ ചോറുവിളമ്പാൻ സമ്മതിക്കാത്തവൻ, എപ്പോഴും ഡെറ്റോൾ ലോഷൻകൊണ്ട് കൈകഴുകുന്നവൻ വാർദ്ധക്യകാലത്ത് രോഗംപിടിച്ചു കിടക്കുകയും ദുർഗന്ധം വമിക്കുന്ന 'ബഡ്സോറ്' കൊണ്ട് മറ്റുള്ളവരെ കഷ്ടപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്താൽ ശുചിത്വം എന്ന മൂല്യത്തിന് എന്തു പ്രസക്തിയിരിക്കുന്നു? വിനയം വേറൊരു മൂല്യമാണല്ലോ. ജഡ്ജിയുടെ മുമ്പിൽ ശിപായി പഞ്ചപുച്ഛമടക്കി നില്ക്കുന്നു. രണ്ടുപേരും പെൻഷൻ വാങ്ങട്ടെ. പ്രഭാതകാലത്ത് രണ്ടുപേരും മ്യൂസിയംവഴി നടക്കാൻ പോകുമ്പോൾ തോളോടുതോളുചേർന്നു പോകും. (ഇക്കാഴ്ച ഞാൻ കണ്ടിട്ടുണ്ട്.) എന്റെ വിദ്യാർത്ഥികൾക്ക് എന്നോട് ബഹുമാനമുണ്ട്. ഞാൻ പഠിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ തീപിടുത്തമുണ്ടായിയെന്ന് വിചാരിക്കു. രക്ഷപ്രാപിക്കാൻ ഒരു വാതിലേയുള്ളു. അവിടെ ഞാൻ ബോധശൂന്യനായി കിടക്കുന്നു. എന്റെ മുഖത്തു ചവിട്ടിക്കൊണ്ടുമാത്രമേ വിദ്യാർത്ഥികൾക്ക് പുറത്തേക്കുചാടാൻ സാധിക്കുകയുള്ളുവെങ്കിൽ അവരതു പ്രവർത്തിക്കില്ലേ? അപ്പോൾ വിനയം എന്ന മൂല്യത്തിന് എന്തു വില? ഇങ്ങനെ മൂല്യങ്ങൾ തകരുന്നതോടൊപ്പം എല്ലാ പ്രവർത്തനങ്ങളും തകരുന്നു. സുനിശ്ചിതമായ ലക്ഷ്യത്തിൽ എത്തിച്ചേരാൻ പ്രവർത്തനത്തിനു കഴിയുമ്പോൾ മാത്രമേ ആ പ്രവർത്തനത്തിന് അർത്ഥമുള്ളു. നമുക്ക് സുനിശ്ചിതമായ ലക്ഷ്യമില്ല. അതിനാൽ പ്രവർത്തനങ്ങൾ വ്യർത്ഥങ്ങളായിബ്ഭവിക്കുന്നു.

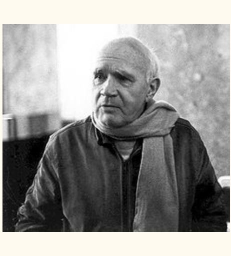
1960 ജനവരി 4. രണ്ടുപേർ ഫ്രാൻസിന്റെ തെക്കുഭാഗത്തുനിന്ന് പാരീസ് നഗരത്തിലേക്ക് കാറോടിച്ചു പോകുകയാണ്. അവരങ്ങനെ വളരെവേഗത്തിൽ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ കാർ 'സ്കിഡ്' ചെയ്ത് മരത്തിൽ ചെന്നിടിച്ചു. കാറോടിച്ചിരുന്ന ആളിന്റെ മുറിവുകൾ നിസ്സാരങ്ങൾ. പക്ഷേ, ഇടതുവശത്തിരുന്ന ആൾ ഉടനെ മരിച്ചു. സാഹിത്യത്തിനുള്ള നോബൽസമ്മാനം നേടിയ അൽബേർ കമ്യുവാണ് മരിച്ചത്. ഈ മരണത്തെക്കുറിച്ചറിഞ്ഞയുടനെ സാർത്ര് പറഞ്ഞത് 'That death is absurd' എന്നാണ്. അങ്ങനെ 'അബ്സേഡ്' എന്ന തത്വചിന്ത പ്രചരിപ്പിച്ച കമ്യു 'അബ്സേഡായ' മരണം വരിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രശസ്തമായ നോവലാണ് The Outsider. അതിലെ കഥാപാത്രമായ മേർസോ ജീവിതത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അന്യനാണ്. അയാളുടെ അമ്മ മരിച്ചു. മരണവാർത്ത കേട്ടിട്ടും അയാൾ കരഞ്ഞില്ല. ഒരു ചെറുപ്പക്കാരിയോടുകൂടി അയാൾ കഴിഞ്ഞുകൂടുന്നുണ്ട്. അതും സ്നേഹംകൊണ്ടല്ല. ഒരു സ്നേഹിതൻ സ്നേഹിതന്റെ ഭാഷ സംസാരിച്ചുകൊണ്ട് മേർസോയെ സമീപിക്കുന്നു. അതിലും അയാൾക്കു വിശ്വാസമില്ല. ആ സ്നേഹിതനുവേണ്ടിയാണ് അയാൾ ഒരറബിയെ കൊന്നത്. അറബിയെ കൊന്നതുകൊണ്ട് അയാൾക്ക് വധശിക്ഷ കിട്ടി.

മരണവും കാത്ത് തടവറയിൽ കിടക്കുമ്പോൾ അന്ത്യോപദേശത്തിന് പുരോഹിതനെത്തി. മേർസോ പറഞ്ഞു. അയാളുടെ ഉപദേശത്തിനു തലമുടിനാരിന്റെ വിലപോലുമില്ലെന്ന്. അയാൾ ആ പുരോഹിതനെ തടവറയ്ക്കു പുറത്താക്കി. മരണത്തെ കാത്തുകിടക്കുന്ന മേർസോമാരാണ് നമ്മളെന്ന് കമ്യു പരോക്ഷമായി നമ്മെ അറിയിക്കുന്നു. മാനുഷിക മൂല്യങ്ങൾക്ക് ഒരു വിലയുമില്ലെന്ന് ഈ നോവൽ തെളിയിക്കുന്നു. ജീവിതം അബ്സേഡാണെന്ന് ഇത് ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നു. എല്ലാവരും മരിക്കും. അബ്സേഡായ മരണം കമ്യുവിനെ സമാശ്ലേഷിച്ചു. നമ്മളേയും അത് സമാശ്ലേഷിക്കും. അതിനാൽ ഓരോ മാനുഷിക പ്രവർത്തനവും ലക്ഷ്യരഹിതമാണ്, അബ്സേഡാണ്. കമ്യുവിന്റെ The Outsider എന്ന നോവൽ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത് ഇതത്രേ.

യനസ്കോ

മനുഷ്യൻ തകർന്നടിയുന്ന ഓരോ നിമിഷവും എന്നാണ് കമ്യുവും കൂട്ടുകാരും ഉദ്ഘോഷിക്കുക. അങ്ങനെ അവന്റെ ആത്മതയും—ഐഡന്റിറ്റിയും—തകരുന്നു. കാലത്തിന്റെ അനുക്രമാവസ്ഥയിൽ മനുഷ്യന് ആത്മത പാലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കാൻ സാധ്യമല്ലെന്നു കാണിച്ചുകൊണ്ട് അത്യന്താധുനികർ നാടകങ്ങളും കഥകളും എഴുതുന്നതിനു കാരണമിതാണ്. യനസ്കോയുടെ നാടകങ്ങൾ നോക്കുക. കിഴവൻ യുവാവാണെന്നും കൊച്ചുകുട്ടിയാണെന്നും പറയുന്നതു കേൾക്കാം. 'കസേരകൾ' എന്ന നാടകത്തിൽ 96 വയസ്സുള്ള കിഴവിയെ അത്രയും വയസ്സുള്ള കിഴവൻ കുഞ്ഞായും അമ്മയായും അമ്മൂമ്മയായും പ്രേമഭാജനമായും കരുതുന്നു, ആർക്കും ഐഡന്റിറ്റി—ആത്മത—ഇല്ല. ഇല്ല എന്നാണ് യനസ്കോയുടെ മതം. പിന്നെ നമ്മളാര്? നമ്മൾ ആരുമല്ല എന്നാണ് ഈ സാഹിത്യകാരന്മാരുടെ ഉത്തരം. നമ്മൾ ആരെങ്കിലുമാകാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അത് നിഷ്ഫലംതന്നെ എന്നും അവർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു.

അബ്സേഡിറ്റി എന്ന ഈ ചിന്താഗതിയുടെ ഉദ്ഘോഷകർ യെനസ്കോയും (Ionesco) ബക്കറ്റും ഷെനെയും (Genet) പിന്ററുമാണ്.


ഷെനെ

അബ്സേഡിറ്റിക്കു പൊരുത്തക്കേട് എന്ന തർജ്ജമ നല്ലാം. മനുഷ്യനും ലോകവും തമ്മിൽ പൊരുത്തമില്ല എന്നതാണ് അബ്സേഡിറ്റിയിലെ കേന്ദ്രസ്ഥിതമായ ആശയം. ക്രമവും വ്യവസ്ഥയും മൂല്യവും വേണമെന്നുണ്ട് മനുഷ്യന്. ഇവയെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രതീക്ഷകളോടുകൂടി അവൻ ഈ ലോകത്ത് ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. പക്ഷേ, ലോകത്ത് അതൊന്നുമില്ല. അങ്ങനെ മനുഷ്യനും ലോകവും തമ്മിൽ ഇടയുന്നു. താൻ ഈ ലോകത്ത് അന്യനാണെന്നു മനുഷ്യന് തോന്നുന്നു. ഇതാണ് അബ്സേഡിറ്റി. അബ്സേഡിറ്റി മനസ്സിലാക്കിയ അന്യനാണ് കമ്യുവിന്റെ മേർസോ.

അന്യവത്കരണം-alienation-എന്ന ഈ ആശയത്തിന് ശതാബ്ദങ്ങളോളം പഴക്കമുണ്ടെങ്കിലും കാറൽമാർക്സാണ് അതിനു പ്രാചാരണം നല്കിയത്. പക്ഷേ, മാർക്സ് പറയുന്ന അന്യവത്കരണവും അത്യന്താധുനികർ പറയുന്ന അന്യവത്കരണവും വിഭിന്നങ്ങളാണ്. മുതലാളിത്ത-വൈയവസായിക-വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഫലമായി തൊഴിലാളിക്ക് താനുല്പാദിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുക്കളുമായി അന്യവത്കരണം സംഭവിക്കുന്നുവെന്ന് മാർക്സ് പ്രഖ്യാപിച്ചു. ഇവിടെ തികച്ചും സാമ്പദികമായ ഒരാശയമാണ് അന്യവത്കരണം. അത്യന്താധുനികരാകട്ടെ അസ്തിത്വത്തിന്റെ ഫലമായി മനുഷ്യന് അന്യവത്കരണം സംഭവിക്കുന്നുവെന്ന് പറയുന്നു. തൊഴിലാളിയുടെ 'അന്യവത്കരണം' വ്യവസ്ഥിതി മാറ്റിയാൽ മാറിപ്പോകും. അസ്തിത്വത്തിന്റെ (existence) ഫലമായ അന്യവത്കരണം മാറുകയില്ല എന്നാണ് കമ്യു, യെനസ്കോ, ബക്കറ്റ്, ഷെനെ ഇവർ പറയുന്നത്.

ഇവിടെ സംഭവിക്കാറുള്ള ഒരു ക്രമഹീനതയിലേക്ക് കൈചൂണ്ടാൻ എനിക്ക് കൗതുകമുണ്ട്. ജീവിതം അർത്ഥരഹിതമാണെന്ന് അബ്സേഡിറ്റിയുടെ ഉദ്ഘോഷകർ പ്രസ്താവിക്കുന്നതായി ചിലരൊക്കെ ധരിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്നു. അർത്ഥരഹിതമായത് അർത്ഥരഹിതം തന്നെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ പ്രയാസമില്ല. അബ്സേഡിറ്റിയുടെ അവസ്ഥ അതല്ല. മാനുഷികമായ ക്രമത്തോടും വ്യവസ്ഥയോടും മൂല്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രതീക്ഷയോടുംകൂടി ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങുന്ന മനുഷ്യനോട് അവയൊന്നുമില്ലാത്ത ലോകം എതിരിടാൻ ഭാവിക്കുമ്പോഴാണ് അബ്സേഡിറ്റിയും അതിനോടു ചേർന്ന അന്യവത്കരണവും അവന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. അർത്ഥരാഹിത്യം നൈലിസത്തിന്റെ (Nihilism)—ശൂന്യതാ വാദത്തിന്റെ—സന്തതിയാണ്. ലോകത്ത് സംഭവിക്കുന്നതൊക്കെ പരമസത്യത്തോട്—അജ്ഞാതവും അജ്ഞേയവും ആയ പരമസത്യത്തോട്—ബന്ധപ്പെട്ടവയാണെന്ന് ചിലർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ആ വിശ്വാസത്തിനു ഘടകവിരുദ്ധമാണ് നൈലിസം എന്ന ചിന്താഗതി. മനുഷ്യജീവിതം അർത്ഥരഹിതമാണ്, മൂല്യങ്ങൾ വിലയില്ലാത്തവയാണ് (ഇക്കാര്യത്തിൽ അബ്സേഡിറ്റിയുടെ ഉദ്ഘോഷകരും നൈലിസ്റ്റുകളോടു യോജിക്കും) എന്ന് അവർ കരുതുന്നു. വൈദ്യുതിയുടെ ആഘാതമേറ്റ് ഒരുത്തൻ മരിക്കാൻ പോകുന്നുവെന്നു വിചാരിക്കു. അയാളെ ഞാൻ രക്ഷിച്ചുവെന്ന് കരുതൂ.

എന്റെ ആ പ്രവൃത്തിയും മൂല്യമൊന്നുമില്ലാത്തതാണെന്നാണ് നൈലിസ്റ്റുകൾ പറയുക. മരിക്കാൻ പോകുന്നവനെ രക്ഷിച്ച ഞാൻ ജീവന്റെ വില മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നുവെന്ന് കരുതുക അബദ്ധം. ആ സമയത്ത് റോഡിൽക്കൂടെ വെറുതേ നടന്നുപോകുന്നതിനേക്കാൾ ഉത്തേജകം രണ്ടാംമുണ്ടുകൊണ്ട് അയാളെ കെട്ടിവലിക്കുക എന്നതായിരുന്നു. അതിനാൽ—അല്ലെങ്കിൽ ചിത്താവേഗമുണ്ടാകുന്നതിന് മാത്രമായി—ഞാൻ നേരിയത് അയാളുടെ ശരീരത്തിൽ ചുറ്റി അയാളെ കമ്പിയിൽനിന്നു വലിച്ചുമാറ്റി. അത്രേയുള്ളു. വേറൊരു ദിവസം ഇതേ കാഴ്ച കണ്ടാൽ ഞാൻ മിണ്ടാതെ പോയേക്കും. ആഘാതമേല്ക്കുന്നയാൾ മരിക്കുകയും ചെയ്യും. കാര്യമിങ്ങനെയായതുകൊണ്ട്, അടുത്ത ദിവസം സമ്മേളനം കൂടി മന്ത്രി എന്നെ ധീരതയുടെ പേരിൽ അഭിനന്ദിച്ചാൽ ഞാൻ ആഹ്ലാദിക്കുന്നതെങ്ങനെ? ഒരർത്ഥവുമില്ല ഒന്നിനും എന്നാണ് ശൂന്യതാവാദികളുടെ—നൈലിസ്റ്റുകളുടെ—നിലപാട്.

'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം' എന്ന നോവലിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ രവി അബ്സേഡിറ്റിയെ അംഗീകരിക്കുന്നോ അതോ നൈലിസത്തേയോ? അഗമ്യഗമനത്താലുള്ള പശ്ചാത്താപത്തിൽപ്പെട്ട് ഒട്ടാക്കെ വൈഷമ്യമനുഭവിക്കുന്ന ആ കഥാപാത്രം നൈലിസ്റ്റല്ല. യാദൃച്ഛികമായ സർപ്പദംശനത്തിൽ പൊതിഞ്ഞ ആത്മഹത്യ കൈവരിക്കുന്ന അയാൾ 'അബ്സേഡിസ്റ്റ്' മല്ല. സവിശേഷതയാർന്ന കഥാപാത്രം എന്നേ പറയാൻ പറ്റൂ. എന്നാൽ ഹെമിംഗ്‌വേയുടെ A clean Well-Lighted Place എന്ന ചെറുകഥയിലെ വൃദ്ധൻ നൈലിസ്റ്റാണ്. ശൂന്യതയുടെ അന്തരീക്ഷമാണ് ആ കഥയ്ക്ക് ആകെയുള്ളത്. പട്ടണത്തിലെ ഒരു മദ്യശാലയിൽ ഒരു വൃദ്ധൻ ഇരിക്കുന്നു. അയാൾ അർദ്ധരാത്രി കഴിഞ്ഞിട്ടും പോകുന്നില്ല. ഇടവിടാതെ കുടിക്കുകയാണ് അയാൾ. അവിടെ രണ്ടു ജോലിക്കാരുണ്ട്. ഒരാൾ ചെറുപ്പകാരൻ, രണ്ടാമത്തെയാൾ കിഴവൻ. ചെറുപ്പക്കാരന് ഭാര്യയുടെ അടുക്കലെത്തിക്കൊള്ളാൻ തിടുക്കമായി. കിഴവനായ ജോലിക്കാരന് ആ തിടുക്കമില്ല. സമയമേറെ കഴിഞ്ഞിട്ടും മദ്യശാലയിൽനിന്ന് ആ വൃദ്ധൻ പോകാത്തതെന്തുകൊണ്ടാണെന്ന് അയാൾക്ക് അറിയാം. ഒന്നും പ്രവർത്തിക്കാനില്ലാത്തതുകൊണ്ടുതന്നെ; എല്ലാം ശൂന്യമായതുകൊണ്ടു തന്നെ. ഒടുവിൽ ചെറുപ്പകാരൻ കുടിയനെ പിടിച്ച് പുറത്താക്കി. മദ്യശാല അടയ്ക്കുമ്പോൾ കിഴവൻ ജോലിക്കാരൻ ആത്മഗതം നിർവ്വഹിക്കുന്നു:

"Some lived in it and never felt it but he knew it was nada y pues nada y nada y pues nada. Our nada who art in nada, nada be thy name thy kingdom nada thy will be nada in nada as it is in nada. Give us this nada, our daily nada and nada us our nada as we nada our nadas and made us not into nada but deliver us from nada; pues nada. Hall nothing full of nothing, nothing is with thee."

ശൂന്യതയ്ക്കുള്ള സ്പാനിഷ് പദമാണ് nada എന്നത്. ഈ വാക്യങ്ങൾ ശൂന്യതയുടെ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ച് വായനക്കാരെ ചലനംകൊള്ളിക്കുന്നുവെന്ന് നിരൂപകർ പറയുന്നു. ശരിയായിരിക്കാം. കമ്യു, യനസ്കോ, ഷെനെ, ബക്കറ്റ്, ഹെമിംഗ്‌വേ ഇവരുടെ കൃതികൾക്കുള്ള ശക്തി ആർക്കു നിഷേധിക്കാനാവും? എങ്കിലും ആലോചിച്ചുനോക്കു. ലോകം നിസ്സംഗമല്ലേ? മനുഷ്യന്റെ കൂട്ടുകാരനല്ല ലോകം അവന്റെ ശത്രുവുമല്ല. അത് വിഷാദാത്മകമല്ല; പ്രസാദാത്മകവുമല്ല. ആളുകൾ വിഷാദത്തോടെ ലോകത്തെ നോക്കുമ്പോൾ അത് വിഷാദപൂർണ്ണം സന്തോഷത്തോടെ നോക്കുമ്പോൾ അതു സന്തോഷപൂർണ്ണം. അതുപോലെ ലോകത്തിന് അബ്സേഡിറ്റിയുമില്ല. നോക്കുന്ന മനസ്സിലാണ് അബ്സേഡിറ്റി. ആ അബ്സേഡിറ്റിയോടെ നോക്കുമ്പോൾ ലോകം അബ്സേഡായിമാറുന്നു. കമ്യുവിന്റെയും കൂട്ടുകാരുടേയും മനസ്സിലാണ് പൊരുത്തക്കേട്.

കമ്യുവിന്റെ "'പ്ലേഗും" യനസ്കോയുടെ "ചെയേഴ്സ്" മാക്സ്ഫ്രിഷിന്റെ "അയാം നോട്ട് സ്റ്റില്ലറും" ബക്കറ്റിന്റെ "വെയ്റ്റിംഗ് ഫോർ ഗദോ"യും ചേതോഹരങ്ങളല്ലെന്നല്ല ഞാൻ പറഞ്ഞത്. ഒരത്യന്തസുന്ദരി 'ബേത്തിംഗ് സ്യൂട്ട്' ധരിച്ച് പലകപ്പുറത്തുനിന്ന് തലകീഴായി വെള്ളത്തിലേക്കു ചാടിയാൽ കാണാൻ ഭംഗിയുണ്ടല്ലോ. അവളങ്ങനെ ചാടി കുളത്തിന്റെ അടിത്തട്ടിൽ ചെന്ന് തലയിടിച്ചുമരിച്ചാലോ? ഈ സാഹിത്യകാരന്മാരുടെയെല്ലാം ചാട്ടങ്ങൾ സുന്ദരങ്ങൾ പക്ഷേ, അവരുടെ തലകൾ പൊട്ടുന്നു. ജലത്തിൽ രക്തം കലരുന്നതു ഞാൻ കാണുന്നു.

കലാകാരന്റെ അപരാധബോധം

'കലാകാരന്റെ അപരാധബോധം' എന്ന ആശയത്തിന് ഈ ശതാബ്ദത്തിൽ പ്രാധാന്യം വന്നിരിക്കുന്നു. Kunstlerschuld-കുൺസ്ലരഷ്യൾറ്റ് എന്നാണ് ഇതിനുള്ള ജർമ്മൻ പദം. കുൺസ്ലർ എന്നാൽ കലാകാരനെന്നും Schuld എന്നാൽ കുറ്റമെന്നും അർത്ഥം. കലയ്ക്കു സമൂഹത്തിനുവേണ്ടി ഒന്നും ചെയ്യാനാവില്ലെന്നും ആ നിലയ്ക്കു കലാപ്രക്രിയ തികച്ചും പ്രയോജനരഹിതമാണെന്നും ചിലർ വിശ്വസിക്കുന്നു. കലാകാരന്റെ സ്വാർത്ഥാഭിലാഷങ്ങളുടെ സാഫല്യത്തിനുമാത്രം പ്രയോജകീഭവിക്കുന്ന ഈ പ്രക്രിയയിൽ അഭിരമിക്കുന്നതു തെറ്റാണെന്നാണ് അവരുടെ മതം. ഈ തോന്നൽ പണ്ടുമുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ ഇന്ന് ഇതിന് പരമപ്രാധാന്യം സിദ്ധിച്ചിരിക്കുന്നു.

പ്രവർത്തനത്തിന് പ്രതിപ്രവർത്തനമുണ്ട്. പ്രതിബദ്ധ സാഹിത്യത്തിന്—Committed Literature—ഇന്നു പ്രാമുഖ്യമുണ്ടല്ലോ. സമൂഹത്തിലെ സംഘട്ടനങ്ങളും അതിന്റെ സവിശേഷതയാർന്ന വിഷയങ്ങളും കലയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ കലാകാരൻ നിർബദ്ധനാണ് എന്ന വിചാരഗതിയാണ് പ്രതിബദ്ധ സാഹിത്യത്തിനു മാർഗ്ഗം തെളിച്ചത്. ഏതാശയവും അത്യന്തതയിലെത്തിയാൽ അതിന്റെ വിപരീതഭാവം ആവിർഭവിക്കും.

റൈനർ മാറീയ റിൽക്കെ

സാഹിത്യത്തിന് പ്രയോജനമുണ്ടെന്നു ഒരു കൂട്ടർ ശക്തിയോടെ വാദിച്ചപ്പോൾ പ്രയോജനമില്ലെന്നു വേറൊരു കൂട്ടർ വാദിക്കാൻ തുടങ്ങി. അവരുടെ നേതാക്കന്മാരാണ് റിൽക്കെ, മൻ, ബ്രോക്ക, റൈഡിങ്ങ് എന്നിവർ. ആസ്ത്രിയൻ കവിയായ റൈനർ മാറീയ റിൽക്കെ (Rainer Maria Rilke) 'കല ആവശ്യത്തിൽ കവിഞ്ഞതാണ്. കലയ്ക്കു മുറിവുണക്കാൻ കഴിയുമോ? മരണത്തിന്റെ കയ്പ് ഇല്ലാതാക്കാൻ പറ്റുമോ?' എന്നൊക്കെ ചോദിച്ചു. ഡോക്ടറായി കഴിഞ്ഞാൽ മതി കവിയാകേണ്ടതില്ല എന്ന് അദ്ദേഹം തീരുമാനിച്ചു. പൊടുന്നനവേ ഉണ്ടായതല്ല ഈ മാനസിക നില, റിൽക്കെ ഈ ചോദ്യം ചോദിക്കുന്നതിനു വളരെ മുമ്പെഴുതിയ കവിതയാണ് Panther—പുള്ളിപ്പുലി—എന്നതു്. തന്റെ ആന്തരമായ ദർശനവും (Vision) ബാഹ്യലോകത്തിന്റെ വിനാശാത്മകമായ സ്വഭാവവും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനം അദ്ദേഹം ഈ കവിതയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു.

> His gaze those bars keep passing is so misted
> with tiredness, it can take nothing more
> He feels as though a thousand bars existed;
> and no more world beyond them than before
> ......
> Just now and then the pupils noiseless shutter
> is lifted-then an image will indart,
> down through the limbs'
> intensive stillness flutter,
> and end its being in the heart.

ഇതിലെ പുള്ളിപ്പുലി കവിതന്നെ. അദ്ദേഹം പുലിയെപ്പോലെ ഇരുമ്പഴിക്കുള്ളിൽ വസിക്കുന്നു. കമ്പികൾക്കപ്പുറത്തുള്ള ലോകത്തെക്കുറിച്ച് ചിലപ്പോൾ ഒരു ചിത്രം അദ്ദേഹത്തിനു ലഭിക്കും. പക്ഷേ, നൈരാശ്യം അതിനെ ഉടനെതന്നെ തച്ചുടയ്ക്കുന്നു. ഈ വൈരുദ്ധ്യം നിലവിലിരിക്കുമ്പോൾ കവിതകൊണ്ടെന്തു പ്രയോജനം? ആ ചിന്താഗതിയുടെ പരകോടിയിൽ ചെന്നുനിന്നുകൊണ്ടാണ് റിൽക്കെ കലയുടെ വ്യർത്ഥതയെക്കുറിച്ച് ഉദ്ഘോഷണം നടത്തിയതു്.

പ്രശസ്തയായ അമേരിക്കൻ കവിയിത്രിയാണ് ലോറ റൈഡിങ്. പരിപൂർണ്ണസത്യത്തിലെത്തിച്ചേരാൻ കവിതയ്ക്കു കഴിയുകയില്ലെന്നു കണ്ട് അതിനെ അവർ നിരസിച്ചുകളഞ്ഞു. "Poetry had no provision in it for ultimate practical attainment of that rightness of word that is truth"—എന്നാണ് അവർ പ്രഖ്യാപിച്ചതു്. കലാപരമായി വാക്കുകൾ പ്രയോഗിക്കുന്നതിലുള്ള മിഥ്യാഗർവ്വത്തെ ലോറ റൈഡിങ് പലപ്പോഴും പുച്ഛിച്ചിരുന്നു. അവരുടെ ഏതു കവിതയും പരിശോധിക്കൂ. കവിതയുടെ വ്യർത്ഥ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രത്യക്ഷങ്ങളും പരോക്ഷങ്ങളും ആയ പരാമർശങ്ങൾ കാണാം. 'മുഖാവരണം' എന്ന പേരിൽ അവരെഴുതിയ കവിതയിൽ ലോകത്തിന്റെ കാപട്യവും വൈരൂപ്യവും സ്ഫുടീകരിക്കപ്പെടുന്നു. കവിതാ രചനയുടെ വിഫലതയും അവിടെ വ്യഞ്ജിക്കുന്നുണ്ട്. ആ കാവ്യം-മുഖാവരണം എന്ന കാവ്യം അവസാനിക്കുന്നതു്-ഇങ്ങനെയാണ്.

> "Is there no pure then?
> The eternal taint wears beauty like a mask
> But a mask eternal"

കലയുടെ വ്യർത്ഥതയെക്കുറിച്ച് കലാകാരനു സമുദായം കല്പിക്കുന്ന പ്രാധാന്യത്തിന്റെ അർത്ഥരാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ച് അത്യന്തസുന്ദരങ്ങളായ നോവലുകളും കൊച്ചു നോവലുകളും രചിച്ച മഹാനായ ജർമ്മൻ സാഹിത്യകാരനാണ് തോമസ് മൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ Tonio Kroger എന്ന കൊച്ചു നോവലിൽ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ റ്റോണിയോ കലാകാരന്റെ നിഷ്പ്രയോജന സ്വഭാവത്തിനു പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്നു. റ്റോണിയോ ഒരു പെൺകുട്ടിയോടു പറയുകയാണ്. "To see things clear, if even through you tears, to recognize notice, observe and have, to put it all down with a smile at the very moment when hands are clinging, and lips meeting and the human gaze is blinded with feeling it is infamous, indecent, outrageous..."

മനുഷ്യന്റെ നോട്ടം വികാരത്താൽ അന്ധമായി ഭവിക്കുമ്പോൾ മന്ദഹാസത്തോടെ സർഗ്ഗ പ്രക്രിയയിൽ മുഴുകുന്നതു് നിന്ദ്യമാണ്, അന്തസ്സില്ലായ്മയാണ്, അക്രമപരമാണ് എന്നത്രെ മന്നിന്റെ അഭിപ്രായം. കലാകാരൻ വഞ്ചകനാണെന്നുവരെ തോമസ് മൻ ഈ കഥയിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

മന്നിന്റെ ഡോക്ടർ ഫൗസ്റ്റസ് അനാദൃശ്യമായ നോവലാണ്. ഗാനരചയിതാവായ ഏഡ്രിയൻ ലീവർക്കുണിന്റെ കഥ അയാളുടെ ഒരു സുഹൃത്ത് പറയുന്ന മട്ടിലാണ് ഈ നോവൽ രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു്. സിഫിലിസ് പിടിച്ച ഒരു പെൺകുട്ടിയുമായി കരുതിക്കൂട്ടി ലൈംഗികവേഴ്ച നടത്തി ആ രോഗം തന്നിലേക്കു പകർത്തിയെടുക്കുന്ന ഏഡ്രിയനെയാണ് ഇതിൽ നാം കാണുക. ഈ രോഗം പിടിപെട്ടതിനുശേഷം അയാളുടെ പ്രതിഭയ്ക്കു വികാസം ലഭിച്ചു. ഏറെ വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം ഇറ്റലിയിൽ വച്ച് ഈ ഗാനരചയിതാവിന് പിശാചുമായി സാങ്കല്പിക സമാഗമം ഉണ്ടാകുന്നു. അപ്പോൾ ആത്മാവ് വിറ്റിട്ട് ഇരുപത്തിനാലു കൊല്ലത്തെ ഉജ്വലമായ കലാജീവിതം അയാൾ പകരംവാങ്ങുന്നു. വർഷങ്ങൾ കഴിഞ്ഞു. 1930-ൽ ഒരു ദിവസം ഏഡ്രിയൻ സംഗീതക്കച്ചേരി നടത്താൻ സന്നദ്ധനായി. ഗാനോപകരണത്തിന്റെ ഒരു കമ്പിയിൽ ഒന്നു തൊട്ടു. അതോടെ അയാൾ ബോധശൂന്യനായി നിലംപതിക്കുകയും ചെയ്തു. പിന്നീട് പത്തുകൊല്ലം ഭ്രാന്തനായി അയാൾ ഈ ലോകത്തു കഴിഞ്ഞുകൂടി. പിശാചിന്റെ സഹായത്തോടെ മഹായശസ്കനായി ഭവിച്ച കലാകാരനാണ് ഏഡ്രിയൻ. ആ കലാവൈഭവമോ? അതു് സിഫിലിസാണ് പ്രധാനംചെയ്തതു്.

കലയ്ക്കുവേണ്ടി രോഗം പകർത്തിയെടുക്കുകയും ആത്മാവ്, വില്ക്കുകയും ചെയ്ത ഏഡ്രിയൻ ഈ ശതാബ്ദത്തിലെയെന്നല്ല എല്ലാക്കാലത്തെയും കലാകാരന്മാർക്കു പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുകയില്ലേ? തോമസ് മന്നിന്റെ ഉത്തരം.

മന്നിന്റെ സമകാലികനായിരുന്നു ഹെർമൻബ്രോക്ഹ്. ആസ്ത്രിയൻ നോവലിസ്റ്റായ അദ്ദേഹത്തിന് സദൃശ്യനായി മറ്റൊരു നോവലിസ്റ്റില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാസ്റ്റർപീസായ The Death of Virgil-'വെർജിലിന്റെ മരണ'ത്തിനു സദൃശ്യമായി മറ്റൊരു നോവലുമില്ല. ഗദ്യകാവ്യം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടാവുന്ന ഈ കലാശില്പം കലയുടെ അനർത്ഥകത്വത്തേയും കലാകാരന്റെ ക്ലീബതയേയും വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു. വെർജിൽ റോമാ ചക്രവർത്തിയുടെ കവിയാണ്. അദ്ദേഹം ആ ചക്രവർത്തിയോടുകൂടി ഗ്രീസിലെ ഏതൻസ് നഗരത്തിൽനിന്ന് ഇറ്റലിയിലെ ബ്രിൻഡീസിപ്പട്ടണത്തിലേക്കു വന്നു. രചന പൂർണ്ണമാകാത്ത ഇനീഡിന്റെ കൈയെഴുത്തുപ്രതി വെർജിൽ കൊണ്ടുവന്നിട്ടുണ്ട്. അതു നശിപ്പിച്ചുകളയാനാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഗ്രഹം. കലയെന്നതു് കപടദൈവതമാണ്. അതിനു സേവനമനുഷ്ഠിച്ച് അനുഷ്ഠിച്ച താൻ ജീവിതത്തെ ശൂന്യമാക്കിയെന്ന് വെർജിൽ വിശ്വസിച്ചു. Knowledge of beauty was lack of knowledge, perception of beauty was lack of perception—സൗന്ദര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ജ്ഞാനം ജ്ഞാനമില്ലായ്മയാണ് സൗന്ദര്യാവഗമനം അവഗമനമില്ലായ്മയും—എന്നാണ് വെർജിലിന്റെ മതം. ജീവിതത്തെ ഉപേക്ഷിച്ച് സൗന്ദര്യത്തെ അന്വേഷിച്ചുപോകുന്ന കലാകാരൻ ഏകാന്തതയുടെ ദുഃഖമനുഭവിക്കുകയാണ്. അതുകൊണ്ട് ഇനീഡ് മഹാകാവ്യം തനിക്കു മുമ്പേ പോകണമെന്ന് വെർജിൽ കരുതുന്നു. അയാർത്ഥമായതു് ഒന്നും നിലനില്ക്കാൻ പാടില്ലല്ലോ അതുകൊണ്ട് 'ഇനീഡ് ചുട്ടെരിക്കു' എന്ന് അദ്ദേഹം ഉറക്കെപ്പറഞ്ഞു. കലാകാരന്റെ കുറ്റബോധം സാന്ദ്രതയാർന്ന അവസ്ഥയിൽ പ്രത്യക്ഷമാകുകയാണ് ഈ നോവലിൽ.

ഈ ആശയത്തിനു നവീനതയില്ലെന്നും പ്രാചീനകാലത്തുതന്നെ ഇങ്ങനെയൊരു ചിന്താഗതി ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നും സൂചിപ്പിച്ചല്ലോ. പ്ലേറ്റോയുടെ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ കലാകാരന്റെയും കലയുടെയും അസാരതയെക്കുറിച്ച് സുവ്യക്തങ്ങളായ പരമാർശങ്ങളുണ്ട്. വസ്തുക്കളുടെ മുമ്പിൽ കണ്ണാടി കൊണ്ടുവച്ച് പ്രതിഫലനങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നതുപോലെയാണ് ചിത്രകാരൻ പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നു പ്ലേറ്റോ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ഉദാഹരണം കട്ടിലാവട്ടെ. കട്ടിലെന്ന ആശയം ഈശ്വരന്റേതാണ്. ആ ആശയത്തെ ചിത്രകാരൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നതു്. ആ ആശയം മനസിൽ വച്ചുകൊണ്ട് ആശാരി നിർമ്മിച്ച കട്ടിലിനെയാണ് ചിത്രകാരൻ കാൻവാസിൽ പകർത്തുക. അങ്ങനെ നമുക്കു മൂന്നു കട്ടിലുകൾ കിട്ടുന്നു. ഈശ്വരന്റെ ആശയമായ കട്ടിൽ, ആശാരി നിർമ്മിച്ച കട്ടിൽ, ചിത്രമെന്ന കട്ടിൽ. ചിത്രകാരന് സത്യത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മൂന്നാമത്തെ സ്ഥാനമേയുള്ളൂ. ഈ അനുകരണത്തിന് ജ്ഞാനം ആവശ്യമില്ല. കവികളുടെ കൃതികളെല്ലാം ഇമ്മട്ടിൽ അനുകരണങ്ങളത്രേ. കലയും കലാകാരനും ഈ വിധത്തിൽ സത്യത്തിൽനിന്ന് മാറിനില്ക്കുന്നതിനാൽ രണ്ടിനും പ്രാധാന്യമില്ലെന്നാണ് പ്ലേറ്റോയുടെ വാദം. പ്ലേറ്റോ 'ആശയത്തിന്റെ പ്രധാന ധർമ്മ'ത്തിന് ഊന്നൽ നല്കുകയാണെന്നും കലയെ അദ്ദേഹം തള്ളിപ്പറഞ്ഞിട്ടില്ലെന്നും ചിലർ പറയുന്നു. പ്ലേറ്റോയുടെ Laws എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലെ ചില ഭാഗങ്ങൾ എടുത്തു കാണിച്ച് കലയ്ക്കു മാന്യമായ സ്ഥാനം അദ്ദേഹം നല്കിയിരുന്നുവെന്നും അവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ, കലയ്ക്കും കലാകാരനും പ്ലേറ്റോ പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്നില്ലെന്ന് ആദ്യമായി അഭിപ്രായപ്പെട്ടതു് അരിസ്റ്റോട്ടലാണെന്ന സത്യം ഇക്കൂട്ടർ വിസ്മരിക്കുന്നു. പ്ലേറ്റോയുടെ ശിഷ്യൻ അരിസ്റ്റോട്ടൽ പറയുന്നതാണോ ശരി അതോ രണ്ടായിരത്തിയഞ്ഞൂറു വർഷത്തിനു ശേഷം ഇംഗ്ലണ്ടിലുള്ളവർ പറയുന്നതാണോ ശരി? അരിസ്റ്റോട്ടലിന്റെ വാദഗതിയെ അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ട്, പ്ലേറ്റോ കലയ്ക്കും കലാകാരനും മാന്യമായ സ്ഥാനം കല്പിച്ചില്ലെന്നു നമുക്ക് വിശ്വസിക്കാം.

എന്നാൽ ഇന്നത്തെ ചിന്താഗതിക്കു വ്യത്യസ്തതയുണ്ട്. തന്റെ 'മാതൃകാ റിപ്പബ്ലി'ക്കിൽനിന്ന് പ്ലേറ്റോ കലാകാരന്മാരെ നിഷ്കാസനം ചെയ്തതിനുള്ള കാരണങ്ങൾ ഇന്നുള്ള കാരണങ്ങളിൽ നിന്ന് വിഭിന്നങ്ങളാണ്. ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിൽ വന്ന വിസ്മയാവഹങ്ങളായ പരിവർത്തനങ്ങളാണ്, കല, കലാകാരൻ ഈ രണ്ടിനും അസാരത കല്പിക്കുവാൻ ഇന്നത്തെ കലാകാരന്മാരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതു്.

മനുഷ്യൻ ഇന്നു ലോകത്തിന് എതിരായി വർത്തിക്കുകയാണ്. അന്യവല്ക്കരണവും ഏകാന്തതയും അവനെ പീഡിപ്പിക്കുന്നു. ഈശ്വരൻ മരിച്ചു എന്ന് അവൻ വിശ്വസിക്കുന്നു. വിപ്ലവത്തിനും ചോരചിന്താനും അവൻ സന്നദ്ധനാണ്. എല്ലാം മാറുകയാണ്. പലതും തകർന്നു കഴിഞ്ഞു. പാവനങ്ങളെന്നു കരുതപ്പെട്ട മൂല്യങ്ങളും കലാമൂല്യങ്ങളും അപ്രത്യക്ഷങ്ങളായിരിക്കുന്നു. അങ്ങനെ കലയ്ക്ക് ഒരു പ്രാധാന്യവുമില്ല. കലാകരന് സമൂഹത്തിനുവേണ്ടി ഒന്നും ചെയ്യാനാവില്ല എന്ന ചിന്താഗതി സംജാതമായിരിക്കുന്നു. റിൽക്കെ, ബ്രോകഹ, തോമസ് മൻ, ലോറ ഡൈംഗ് ഇവരുടെ കൃതികളിൽ നാം ദർശിക്കുന്നതു് ഈ വിചാരഗതി തന്നെയാണ്.

ഫ്രഞ്ചെഴുത്തുകാരി നത്താലിസറോട്ടിന്റെ കൃതികളിൽ കലയുടെ പാവനത്വം തകർന്നു വീഴുന്ന കാഴ്ച അനുവാചകനു ദർശിക്കാം. ഇതു് ഒരു താല്കാലിക ചിന്താഗതിയല്ലേ? കലയുടെ നിസ്സാരതയെ വ്യക്തമാക്കിത്തരാൻ മന്ന്, ബ്രോക്ഹം എഴുതിയ നോവലുകൾ ഈ ശതാബ്ദത്തിൽ ഉത്കൃഷ്ടങ്ങളായ കലാശില്പങ്ങളല്ലേ? ആ വൈരുദ്ധ്യം തന്നെ ആ രണ്ടു സാഹിത്യകാരന്മാരുടെയും അഭിപ്രായത്തിന്റെ അസാധുതയെയല്ലേ വിളംബരം ചെയ്യുന്നതു്? ഈ ചോദ്യങ്ങളെല്ലാം ഞാൻ കേൾക്കുന്നുണ്ട്. അവയ്ക്കു ഉത്തരം നല്കാതെ ഈ ലേഖനം അവസാനിപ്പിക്കട്ടെ.

അന്തരീക്ഷത്തിൽ മഷിക്കുപ്പി, മേശപ്പുറത്ത് നക്ഷത്രം

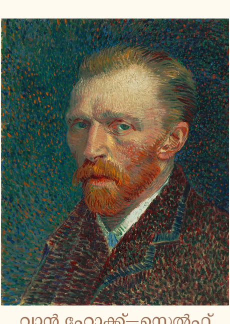
ഇന്നത്തെ സംസ്കാരസൗധത്തിന്റെ വാതായനം തുറന്നു തരുന്ന ചില പദങ്ങളുണ്ട്... ഉദ്ഘാടകപദങ്ങളാണ് അവ. താക്കോൽകൊണ്ടു വീടു തുറക്കുന്നതുപോലെ ഈ ഉദ്ഘാടകപദങ്ങൾകൊണ്ട് നമ്മൾ ആധുനിക സംസ്കാരഭവനത്തിന്റെ വാതിൽ തുറക്കുന്നു. ശൂന്യത, വൈരസ്യം, യാതന, സന്ത്രാസം ഇവ ആ വാക്കുകളിൽ ചിലതുമാത്രം. സ്വാതന്ത്ര്യം (അസ്തിത്വവാദത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട സ്വാതന്ത്ര്യം—existential freedom) എന്നതും ആ രീതിയിലുള്ള പദമത്രേ. എല്ലാ വാക്കുകളും കൊരുത്തിട്ടിരിക്കുന്നത് ഒരു വളയിൽത്തന്നെ.

ജീവിതം ഏതു നിമിഷവും ശൂന്യതയിൽച്ചെന്നുവീഴാം എന്നതിൽനിന്നു ജനിക്കുന്ന സന്ത്രാസം (Dread Angst) ഒരു വസ്തുവിനെയും ഒരു വസ്തുതയെയും ആശ്രയിച്ചല്ല ഇരിക്കുന്നത്. മനുഷ്യൻ ആരുമാകട്ടെ, അവൻ മഹാരാജ്യത്തിന്റെ പ്രസിഡന്റായിരിക്കാം; പ്രധാനമന്ത്രിയായിരിക്കാം; അവിടത്തെ വിറകുവെട്ടുകാരനായിരിക്കാം; ലോകം കണ്ട ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരിൽ അദ്വിതീയനായിരിക്കാം. എങ്കിലും ശൂന്യതയാൽ—മരണത്താൽ അവൻ ഗ്രസിക്കപ്പെടും. ഇതു് ഉളവാക്കുന്ന സന്ത്രാസം അവന്റെ സത്തയിൽ കലർന്നിരിക്കുന്നു. അങ്ങനെ മരണം എന്ന അബ്സേഡിറ്റിയിലേക്ക് അവൻ നീങ്ങുന്നു. വരാത്ത—ഒരിക്കലും വരാത്ത—ഗദോയെ അവൻ കാത്തിരിക്കുന്നു. (സാമുവൽ ബക്കറ്റിന്റെ Waiting for godot—ഗദോയെ കാത്ത്—എന്ന നാടകം) നീഷേ, ഹൈഡിഗർ, യാസ്പേഴ്സ്, സാർത്ര്, കമ്യൂ ഇവരുടെ പരസ്പര വിഭിന്നങ്ങളെങ്കിലും സാമാന്യതത്ത്വങ്ങളിൽ ഏകഭാവം പുലർത്തുന്ന ഈ തത്വചിന്താഗതിയാണ് ഇന്ന് പാശ്ചാത്യലോകത്തെ ഭരിക്കുന്നത്. അതിനാൽ കലയുടെ ലോകത്തും അതിന്റെ അതിപ്രസരം കാണാം പാശ്ചാത്യസാഹിത്യത്തിലും ചിത്രകലയിലും മനുഷ്യൻ മരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ ഡിഹ്യൂമനൈസേഷൻ—അമാനവീകരനം—കൂടിക്കൂടി സാഹിത്യസൃഷ്ടികളുടെയും കലാസൃഷ്ടികളുടെയും നിരാകരണത്തിൽവരെ ചെന്നെത്തിയിട്ടുണ്ട്. “മോണലിസ”യ്ക്കു മീശ വരയ്ക്കുക, കർണ്ണാനന്ദകരമായ സംഗീതം ഒഴുകിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ പരുക്കൻ ശബ്ദം കേൾപ്പിക്കുക, നല്ല ചിത്രങ്ങളിൽ തെരുവിലെ വീപ്പയിൽനിന്നെടുക്കുന്ന വൃത്തികെട്ട വസ്തുക്കൾ ഒട്ടിച്ചുവയ്ക്കുക ഇവയെല്ലാം “കലാസൗന്ദര്യത്തെ ഞങ്ങൾ അംഗീകരിക്കുന്നില്ല.” “എല്ലാ പരമ്പരാഗതങ്ങളായ മൂല്യങ്ങളെയും ഞങ്ങൾ നിഷേധിക്കുന്നു” എന്ന പ്രത്യക്ഷപ്രസ്താവനകൾക്കു പകരമായിട്ടുള്ള പരോക്ഷപ്രസ്താവങ്ങളായിട്ടാണ് നാം മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്. എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസ്റ്റ് ചിന്താഗതി വരുത്തിയ കെടുതികളായിട്ടാണ് നമ്മൾ ഇവയെ കാണേണ്ടത്. മനുഷ്യനും സാഹിത്യത്തിനും കലയ്ക്കുംവന്ന ഈ അധഃപതനം അമേരിക്കൻ സാഹിത്യകാരനായ ഹെന്റി മില്ലറുടെ “ട്രോപിക് ഓഫ് കാൻസർ” എന്ന നോവലിലെ ഒരു ഭാഗം വ്യക്തമാക്കിത്തരും.

“Once I thought that to be human was the highest aim man could have, but I see now that it was meant to destroy me. Today I am proud to say that I am in-human, that I belong not to men and governments, that I have nothing to do with creeds and principles. I have nothing to do with the cracking machinery of humanity… A man who belongs to this race must stand up on the high place with gibberish in his mouth and rip out his entrails! And anything that falls short of this frightening spectacle, anything less shuddering, less terrifying, less mad, less intoxicated, less contaminated, is not art.”

ഫ്രാൻസീസ് ബേക്കൺ

താൻ മനുഷ്യനല്ലെന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതിലാണ് മില്ലർക്കു താല്പര്യം. മനുഷ്യൻ ഒരുന്നത സ്ഥാനത്തു കയറിനിന്ന് അന്യനു മനസ്സിലാക്കാൻ വയ്യാത്ത ഭാഷയിൽ അതുമിതും പുലമ്പണമെന്നും സ്വന്തം വയറു കീറി കുടൽമാല വലിച്ചു പുറത്തിടണമെന്നും മില്ലർ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. ഭയജനകമായ, ഞെട്ടിപ്പിക്കുന്ന ആ കാഴ്ചയിൽ കുറഞ്ഞതൊന്നും കലയല്ല അദ്ദേഹത്തിനു്. 1934-ലാണ് മില്ലർ “ട്രോപിക് ഓഫ് കാൻസർ” പാരീസിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. പതിനൊന്നു കൊല്ലം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ, ഐർലണ്ടിൽ ജനിച്ച ബ്രിട്ടീഷ് ചിത്രകാരൻ ഫ്രാൻസീസ് ബേക്കൺന്റെ ‘മഗ്ദലേൻ’ എന്ന ചിത്രം ആവിർഭവിച്ചു. ആധുനിക മനുഷ്യന്റെ വൈരൂപ്യം മുഴുവൻ അദ്ദേഹത്തിന് അതിൽ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. ഭീമമായ ഒരു രൂപം ശരീരത്തിന്റെ രണ്ടു ഭാഗങ്ങളിലുമുള്ള വളവോടുകൂടി കമഴ്ന്നുകിടക്കുന്നു. തലയുടെ മുകളിൽ വലിയ കുട നിവർത്തിവച്ചിട്ടുണ്ട്. അതിൽ നിന്നു സുതാര്യമായ ഒരു തുണി തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്നു. ആ തുണിയുടെ താഴെയായി ആ രൂപത്തിന്റെ—സ്ത്രീയുടെ—തല. ഏതോ ക്രൂരമായ മൃഗത്തിന്റെ തലപോലുണ്ടതു്. അവളുടെ വായ് തുറന്നിരിക്കുന്നു. അസഹനീയമായ വേദനകൊണ്ട് അവൾ നിലവിളിക്കുകയാണെന്നു തോന്നുന്നു. രാക്ഷസീയവും രോഗാർത്തവുമായ ഒരു രൂപം. ഇതു് ആധുനിക മനുഷ്യന്റെ രാക്ഷസീയതയുടെയും രോഗാവസ്ഥയുടേയും ശാശ്വത പ്രതീകം തന്നെ. ബേക്കൺ എഴുതിയ എല്ലാ ചിത്രങ്ങളും ഈ വിധത്തിൽ ഭീതിപ്രദങ്ങളത്രേ. ഡച്ച് പെയ്ന്റർ വാൻ ഹോക്ക് (വാൻ ഗോ എന്ന് ഇംഗ്ലീഷുച്ചാരണം) ജീവിതാന്ത്യത്തോട് അടുപ്പിച്ച് തന്റെ രൂപം തന്നെ ചിത്രീകരിക്കുകയുണ്ടായി. അത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രാധാന്യമുള്ളതു്. 1890-ൽ അദ്ദേഹം വരച്ച “സെൽഫ് പോർട്രീറ്റ്”നാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൊടുമ്പിരിക്കൊണ്ട മാനസികനില മുഴുവനും ചിത്രത്തിലെ വാൻ ഹോക്കിന്റെ മുഖത്തു കാണാം. ഈ ചിത്രത്തിനു വിപര്യയം വരുത്തിക്കൊണ്ട് ബേക്കൺ 1959-ൽ വരച്ച Head of a Man-Study of Drawing by Van Gogh എന്ന ചിത്രം കണ്ടാൽ നമ്മൾ ഞെട്ടും. ആരോ അടിച്ചു ചതച്ച ഒരു മുഖം. നീരുവന്നു വീർത്ത മട്ടിലുള്ള മൂക്ക്. അസ്ഥിപഞ്ജരത്തിനുള്ളതുപോലെ രണ്ടു നേർത്ത ഗർത്തങ്ങൾ, തലയിൽ ഒരു മുടിനാരുപോലുമില്ല. തലയോട് വെളുത്തു തെളിഞ്ഞു കാണാം. കഷ്ടപ്പാടിന്റെയും നിരാശതയുടേയും അന്യവത്ക്കരണത്തിന്റെയും രൂപം. ബേക്കൺ വരച്ച എല്ലാ രൂപങ്ങളും ഇങ്ങനെതന്നെ. ഇവിടെ മനുഷ്യൻ മൃഗമായി മാറുന്നു. സാമുവൽ ബക്കറ്റിന് സാഹിത്യത്തിൽ എന്തു സ്ഥാനമുണ്ടോ, ആ സ്ഥാനമാണ് ചിത്രകലയിൽ ഈ ചിത്രകാരനുള്ളത്. “ശൂന്യത മാത്രമായ ഈ ലോകത്ത് എനിക്കാരുമില്ല, എന്നെ രക്ഷിക്കൂ” എന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലെ “സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ”, (അവരെ അങ്ങനെ വിളിക്കാമെങ്കിൽ) നിലവിളിക്കുന്നു. ഇതു കേട്ടുകൊണ്ടു നമ്മൾ സാഹിത്യത്തിലേക്കു തിരിയുകയാണ്.


വാൻ ഹോക്ക്—സെൽഫ് പോർട്രീറ്റ്

റുമേനിയൻ നാടക കർത്താവായ യനസ്കോയുടെ നാടകങ്ങളിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട പ്രമേയം “വസ്തുക്കളുടേയും വസ്തുതകളുടേയും കേന്ദ്രത്തിലുള്ള ശൂന്യത” (Void at the centre of things) എന്നതാണ്. കേവലസത്യങ്ങളില്ല; അതിനാൽ അവയെ അവലംബിച്ചുകൊണ്ട് മനുഷ്യന് ഒന്നും പ്രവർത്തിക്കാൻ വയ്യ എന്നും അദ്ദേഹം വിശ്വസിക്കുന്നു. ആകെയുള്ളതു് പേടി മാത്രം. ഈ ഭയം, ശൂന്യത ദർശിച്ചിട്ട് ഉണ്ടാകുന്നതും. പോളണ്ടിലെ നാടകകർത്താവ് മ്രോഷക്ക് “ടാങ്കോ” എന്ന ഉജ്ജ്വലമായ നാടകത്തിലൂടെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത് സാന്മാർഗ്ഗികമൂല്യങ്ങൾ അധഃപതിച്ച ഈ ലോകത്ത് അധികാരം മാത്രമേ അവശേഷിക്കുന്നുള്ളു എന്നാണ്. ആ അധികാരം പ്രയോഗിക്കാൻ മടിയില്ലാത്തവർ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ നേതാക്കന്മാരായി മാറുന്നു. ജർമ്മനിയിലെ പീറ്റർ ഹൻഡ്കെ സത്യത്തിന്റെ സ്വഭാവമെന്താണെന്നു കണ്ടുപിടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മൂന്നോ നാലോ നാടകങ്ങളിൽ “കസ്പർ” എന്നതു മാത്രമേ എനിക്കു വായിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ളൂ. ഏകാന്തതയിൽ വളർന്നുവന്ന കസ്പർ, ഒരിക്കലും സംസാരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത കസ്പർ ഭാഷയുടെ ആക്രമണത്തിൽ തകർന്നടിയുന്നത് നമ്മൾ ആ നാടകത്തിൽ കാണുന്നു. ഒടുവിൽ രംഗത്ത് അനേകം കസ്പർമാർ. ആദ്യത്തെ കസ്പറെ തിരിച്ചറിയാൻ വയ്യാതെ നമ്മൾ നില്ക്കുമ്പോൾ നാടകത്തിൽ യവനിക വീഴുകയാണ്. ഇവിടെയും മനുഷ്യന്റെ വ്യക്തിത്വം നഷ്ടപ്പെട്ട് അവൻ മനുഷ്യനല്ലാതായി മാറുന്നു.

ഇതിൽനിന്നെല്ലാം മോചനം നൽകാനായി “മയക്കമരുന്നുകൾ ഉപയോഗിക്കാൻ” എന്നു ചിലർ ആജ്ഞാപിച്ചുതുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. സർവ്വസാധാരണങ്ങളായ അനുഭവങ്ങളിൽനിന്ന് അതീതങ്ങളായ അനുഭവങ്ങൾ അവ പ്രദാനംചെയ്യുമെന്നാണ് അക്കൂട്ടരുടെ വാദം. സന്ത്രാസത്തിൽനിന്നും അർത്ഥരാഹിത്യത്തിൽനിന്നും രക്ഷനേടാൻ വേണ്ടി അതീതമനുഷ്യർ—Supermen—സോമം കഴിച്ച് അതീന്ദ്രിയലോകത്തു പ്രവേശിക്കുന്നതായി ആൽഡസ് ഹക്സിലി “Brave New World” എന്ന നോവലിൽ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട്. സങ്കല്പത്തോടു മാത്രം ബന്ധപ്പെട്ട ഈ പ്രസ്താവം ഇന്നു പ്രായോഗിക തലത്തിൽ എത്തിയിരിക്കുന്നു. ആളുകൾ LSD25, മെപ്രൊബമേറ്റ് ഇവ കഴിച്ച് മനസ്സിന് വ്യാപകത്വം നേടുന്നു. പുതിയ അറിവും നൂതനമായ ബോധവും ഈ മയക്കമരുന്നുകൾ നല്കുന്നു എന്നതാണ് അവരുടെ ഉദ്ഘോഷണം. ഇവ ഉപയോഗിക്കുന്നവർക്കു ഭ്രാന്ത് വരുന്നു.

അല്ലെങ്കിൽ തലച്ചോറിന് സ്ഥിരമായ ക്ഷതം സംഭവിക്കുന്നു എന്നല്ലാതെ വേറൊന്നും ഇതിനെക്കുറിച്ചു പറയാനില്ല. ഇനി താല്ക്കാലികമായി മനസ്സിനു വ്യാപകത്വം സിദ്ധിച്ചു എന്നുതന്നെയിരിക്കട്ടെ; നൂതനമായ അറിവും നൂതനമായ ജ്ഞാനവും ലഭിച്ചുവെന്നിരിക്കട്ടെ. എന്നാൽത്തന്നെ എന്ത്? മയക്കമരുന്നിന്റെ ശക്തി ഇല്ലാതാവുമ്പോൾ അതു ഉപയോഗിച്ചവൻ വീണ്ടും ഭൗതികസത്യത്തിലേക്കുതന്നെ പോരില്ലേ? ഏതു മരുന്നു കഴിച്ചാലും മാനുഷികാനുഭവത്തിന്റെ സാധാരണത്വത്തെ എങ്ങനെ ഇല്ലാതാക്കാൻ സാധിക്കും? ഇന്ദ്രിയങ്ങളിലൂടെയുള്ള അവശമനഃശക്തിയെ എങ്ങിനെ നശിപ്പിക്കാൻ കഴിയും? അപ്പോൾ നൂതനമായ ജ്ഞാനവും മറ്റും വെറും തോന്നലാണെന്നു വന്നുകൂടുന്നു.

ഇമ്മട്ടിൽ പാശ്ചാത്യലോകത്ത് എല്ലാ മണ്ഡലങ്ങളിലും ജീർണ്ണത തേർവാഴ്ച നടത്തുന്നു. ഇതു മനസ്സിലാക്കിയവർ ദോഷനിരസനവുമായി മുന്നോട്ടുവരുന്നുണ്ട്. ആളുകളെ ഞെട്ടിച്ച് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്ക് നയിക്കാനായി തങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നു എന്നാണ് അവരുടെ മതം. ഓടയിൽ കിടക്കുന്ന ഒരു നാറുന്ന വസ്തുവിനെ അവിടെനിന്നെടുത്ത് മനോഹരമായ ചിത്രത്തിലൊട്ടിച്ചുവച്ചാൽ, മോണാലിസയ്ക്കു മീശ വരച്ചു ചേർത്താൽ അത്ഭുതമെന്ന വികാരം ഇളക്കിവിടാമല്ലോ. അതിന് ഒരു ബന്ധനമുക്തിയുടെ സ്വഭാവമുണ്ട്. ചിരപരിചിതത്വത്തിന്റെ ബന്ധനത്തിൽ നിന്നുള്ള മോചനം. ഈ അത്ഭുത വികാരത്തിന്റെ ഉദ്ദീപനത്തിനുവേണ്ടിയാവണം നവീന കവികൾ “മേശപ്പുറത്ത് നക്ഷത്രം, അന്തരീക്ഷത്തിൽ മഷിക്കുപ്പി” എന്ന രീതിയിൽ ഇമേജുകൾ കാവ്യത്തിൽ നിവേശിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ വാദവും ഇതിന് യോജിച്ച പ്രവർത്തനവും വെറും ‘മണ്ടൻകളി’യാണ്. ബന്ധവിമുക്തിയെന്ന പേരും പറഞ്ഞു് മനുഷ്യനെ പ്രകമ്പനം കൊള്ളിക്കുന്ന പാശ്ചാത്യദേശത്തെ കലാകാരന്മാരും ചിന്തകരും സത്യത്തിലേക്ക് അവനെ നയിക്കുന്ന ഭാവനയെ ഗളഹസ്തം ചെയ്യുകയാണ്. ലോകത്തെ ബുദ്ധിപൂർവ്വകമായി നോക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നവരെ ഭ്രാന്തന്മാരെന്നു മുദ്രകുത്തുകയാണ് അവർ. കലയുടെ ചേതോഹരമായ ലോകം പാശ്ചാത്യദേശത്ത് മതിവിഭ്രാമകത്വത്തിന്റെ ലോകമായി മാറിയിരിക്കുന്നു. സത്യത്തിനു പകരം അസത്യം അവിടെയുള്ളവർ സ്വീകരിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ബന്ധനവിമുക്തി എന്നു പറഞ്ഞുപറഞ്ഞ് മറ്റൊരു ബന്ധനത്തിൽച്ചെന്നു വീഴുകയാണ് അക്കൂട്ടർ. പാശ്ചാത്യരെ കണ്ണടച്ച് ആരാധിക്കുന്ന കേരളത്തിലെ നവീന കലാകാരന്മാർ ഈ പരമാർത്ഥം മനസിലാക്കിയെങ്കിൽ!

സംസ്കൃതം സംസാരിക്കുന്ന കടുവ

ഓർട്ടീഗാ

‘നീഷേക്കു ശേഷം യുറോപ്പ് കണ്ട എറ്റവും വലിയ തത്ത്വചിന്തകൻ’ എന്നു അൽബേർ കമ്യൂ വാഴ്ത്തുന്ന ഹോസ് ഓർട്ടീഗാ ഈ ഗാസറ്റ് (Jose Ortega y Gasset), മനുഷ്യത്വവിഹീനമായി മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ കലയെക്കുറിച്ച് ‘The Dehumanization of Art’ എന്നൊരു പ്രബന്ധം എഴുതിട്ടുണ്ട്. അത്യന്താധുനിക കലാകാരന്മാർക്ക് സർവ്വഥാ ആദരണീയമായി ഭവിച്ചിട്ടുള്ള ആ പ്രബന്ധം തികച്ചും ഉജ്ജ്വലമാണെന്നതിൽ സംശയമേയില്ല. പ്രതിഭാശാലികൾ തങ്ങളുടെ മതങ്ങളെ യുക്തി പ്രദർശനത്തോടെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ അനുവാചകർ വിസ്മയിച്ചു പോകും. ആ മതങ്ങളുടെ സാധുതയെ ചോദ്യം ചെയ്തുകൊണ്ട് മറ്റ് പ്രതിഭാശാലികൾ സ്വകീയങ്ങളായ മതങ്ങൾ സ്ഥാപിക്കുമ്പോൾ അനുവാചകർ വീണ്ടും അത്ഭുതപ്പെടുകയായി. വിഭിന്നത പുലർത്തുന്ന ആ അഭിപ്രായങ്ങളിൽ ഏതു ശരി എന്ന് അവർ ആലോചിക്കുകയും ചെയ്യും. ഒർട്ടീഗായുടെ കലാസിദ്ധാന്തങ്ങളെ വിമർശിച്ചെഴുതിയ പ്രബന്ധങ്ങൾ എനിക്കു കാണാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. അതുകൊണ്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രബന്ധം വായിച്ചുണ്ടായ വിസ്മയത്തോടു കൂടി മാത്രം ഞാൻ നിന്നു പോകുന്നു. അസാമാന്യമായ പ്രതിഭയാൽ അനുഗ്രഹീതനായിരുന്ന ഈ സ്പാനിഷ് തത്ത്വചിന്തകന്റെ ആശയസാമ്രാജ്യത്തിൽ സ്വൈരസഞ്ചാരം നിർവഹിക്കുന്നതു മനസ്സിന് ഉന്നമനം നൽകുന്ന പ്രവൃത്തിയാണ്. അതിനാലാണ് ഞാൻ പ്രിയപ്പെട്ട വായനക്കാരെ അതിലേക്കായി സാദരം ക്ഷണിക്കുന്നത്.

ഒരു സാങ്കല്പികസംഭവം വർണ്ണിച്ചു കൊണ്ടാണ് ഒർട്ടീഗ പ്രബന്ധത്തിന്റെ കാതലായ ഭാഗത്തേക്ക് കടക്കുന്നത്. പ്രശസ്തനായ ഒരുവൻ മരിക്കുന്നു. അയാളുടെ ഭാര്യ തൊട്ടടുത്തുണ്ട്. ഡോക്ടർ മരിക്കുന്ന ആളിന്റെ നാഡി പരിശോധിക്കുന്നു. പിറകിൽ രണ്ടുപേരെക്കൂടി കാണാം. ഒരാൾ പത്രത്തിന്റെ ലേഖകൻ, മറ്റേയാൾ കലാകാരൻ. തന്റെ ജോലിയുടെ അനുശാസനങ്ങളെ അവഗണിക്കാൻ വയ്യാത്തതു കൊണ്ടാണ് ലേഖകൻ അവിടെ എത്തിയത്.

കലാകാരന്റെ ആഗമനം യാദൃച്ഛികമത്രേ. ഈ നാലുപേരും നാലു തരത്തിലാണ് മരണമെന്ന സത്യത്തെ വീക്ഷിക്കുന്നത്. വിഭിന്നങ്ങളായ വീക്ഷണഗതികളെ അവലംബിക്കുമ്പോൾ ഒരു സത്യം വിഭിന്ന സത്യങ്ങളായി ഭേദിക്കപ്പെടുന്നു. വിഷാദത്തിൽ വീണു കിടക്കുന്ന ഭാര്യ, ഭർത്താവിന്റെ മരണം കാണുന്നത് ഒരു വിധത്തിൽ, കലാകാരൻ അതു കാണുന്നതു മറ്റൊരു വിധത്തിൽ. തന്റെ വായനക്കാരെ കരയിപ്പിക്കണമെന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തോടെ അവിടെ നിൽക്കുന്ന റിപ്പോർട്ടർ മരണം കാണുന്നത് ഈ രണ്ടു വിധത്തിലുമല്ല. യശസ്സാർജ്ജിച്ച ഒരുവനെ മരണത്തിൽ നിന്ന് രക്ഷിച്ച് തന്റെ യശസ്സ് വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ഡോക്ടർ ആ സത്യം ദർശിക്കുന്നത് ഇനിയും വേറൊരു വിധത്തിൽ. ഇതിലേതു ശരി? മറുപടി നൽകാൻ വയ്യ. ഓരോ വീക്ഷണഗതിയനുസരിച്ചും ഓരോന്നു ശരിയെന്നേ പറയാൻ പറ്റൂ.

ഇതിനുശേഷം ഒർട്ടീഗാ ഓരോ വ്യക്തിയുടെയും മാനസികനില വിശദമാക്കുന്നു. മരണശയ്യയുടെ അടുത്തു നിൽക്കുന്ന ഭാര്യ വേദന കൊണ്ട്, വിഷാദം കൊണ്ട് പുളയുകയാണ്. അവൾ ആ സംഭവത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമാണ്. വസ്തുവിനെയോ സംഭവത്തെയോ കാണണമെങ്കിൽ നാം അതിൽ നിന്നു മാറി നില്ക്കണമല്ലോ. ഭാര്യയ്ക്ക് അങ്ങനെ മാറി നിൽക്കാൻ കഴിയുകയില്ല. അവൾ മരണമെന്ന സംഭവം കാണുകയല്ല, ഇന്നത്തെ രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ അതിൽ ‘ജീവിക്കുക’യാണ്. ഡോക്ടർക്ക് മരിക്കുന്ന ആളിന്റെ സഹധർമ്മിണിക്കുള്ള വിഷാദമോ ഉൽക്കണ്ഠയോ ഇല്ല. ഹൃദയം കൊണ്ട് ആ സംഭവത്തിൽ അയാൾ പങ്കുകൊള്ളുന്നില്ല. ഡോക്ടർ എന്ന നിലയിൽ—ഒരു തൊഴിൽക്കാരൻ എന്ന നിലയിൽ—മാത്രമാണ് അയാളുടെ പങ്കുകൊള്ളൽ. മരണമെന്ന സംഭവത്തിനു ഒരു വൈകാരിക കേന്ദ്രമുണ്ടല്ലോ. അതിൽ ചെന്നു വീണ് ഭാര്യ ‘ജീവിക്കു’മ്പോൾ ഡോക്ടർ അതിൽ നിന്നു മാറി തന്റെ തൊഴിലിന്റെ ഉപരിതലം കൊണ്ടു മാത്രം ആ സംഭവത്തിൽ ‘ജീവിക്കുന്നു.’ ലേഖകനോ? അയാൾക്ക് ‘ജീവിക്ക’ലേയില്ലാ, നിരീക്ഷണമേയുള്ളൂ. അടുത്ത ദിവസം പത്രം തുറന്നു നോക്കുന്ന വായനക്കാരൻ മരണത്തിന്റെ റിപ്പോർട്ടു വായിച്ച് തല്പരത്വമുള്ളവനാകണം, ചലനം കൊള്ളണം, കണ്ണീരൊഴുക്കണം. ‘എന്റെ കണ്ണീരൊഴുകണമെങ്കിൽ നിങ്ങൾ തന്നെ ആദ്യം ദുഃഖിക്കണം’ എന്നു ഹൊറേസ് പറഞ്ഞത് റിപ്പോർട്ടർ പണ്ടേ മനനസ്സിലാക്കിയിട്ടുണ്ട്. അതിനാൽ അയാളെ സ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മരണം ഒരു ‘കാഴ്ച’ (Spectacle) മാത്രമാണ്. വികാരം കൂടാതെ അയാൾ അതു നോക്കുന്നു. ഡോക്ടർ ആ സംഭവത്തിൽ കരുതിക്കൂട്ടി ഇടപെടുമ്പോൾ റിപ്പോർട്ടർ കരുതിക്കൂട്ടി മാറി നില്ക്കുന്നു. അയാൾക്കു വികാരമില്ല. വികാരത്തിന്റെ നാട്യം മാത്രം. ഇനി കലാകാരന്റെ കാര്യം. അവിടെ സംഭവിക്കുന്നതിലൊന്നും അയാൾക്കു താല്പര്യമില്ല. അതിൽ നിന്നു നൂറു നാഴിക അകന്നു നിൽക്കുന്ന അയാൾ ആ സംഭവത്തിന്റെ വർണ്ണമൂല്യങ്ങൾ, പ്രകാശം വീണ ഭാഗങ്ങൾ, നിഴലു പതിഞ്ഞ സ്ഥലങ്ങൾ ഇവയെക്കുറിച്ചു വിചാരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ഒർട്ടീഗ സത്യത്തെ ‘ജീവിച്ച’ സത്യം (lived realy), നിരീക്ഷിച്ച സത്യം (observed reality) എന്നു രണ്ടായി തരംതിരിക്കുന്നു. മരിക്കുന്ന ആളിന്റെ ഭാര്യക്ക് മരണം lived reality അല്ലെങ്കിൽ മാനുഷിക സത്യമാണ്. ആ സംഭവത്തിന്റെ മാനുഷിക സത്യത്തിൽ കടക്കാതെ അതിന്റെ വർണ്ണമൂല്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് ആലോചിക്കുന്ന കലാകാരൻ മനുഷ്യത്വവിഹീനമായ അംശത്തിൽ മാത്രം മനസ്സ് ഊന്നിയവനാണ്. അത്യന്താധുനിക കലയും സാഹിത്യവും ഇങ്ങനെ മനുഷ്യത്വശൂന്യമായി മാറിയിരിക്കുന്നു. ‘ജീവിച്ച’ സത്യം അല്ലെങ്കിൽ മാനുഷികസത്യം മാത്രമാണ് സത്യമെന്നു കരുതുന്നവർ മനുഷ്യത്വശൂന്യമായ അത്യന്താധുനിക സാഹിത്യത്തെയും കലയേയും നിന്ദിക്കുന്നു. ഇതു ശരിയല്ലെന്നാണ് ഒർട്ടീഗായുടെ മതം.

മനുഷ്യത്വശൂന്യമായ കല

അത്യന്ത്യാധുനിക സാഹിത്യത്തിനും കലയ്ക്കും പ്രാമുഖ്യം വരുന്നതിനു മുമ്പുള്ള കാലഘട്ടത്തിലെ സാഹിത്യവും കലയും നിരീക്ഷണം ചെയ്യൂ. എന്താണ് നാം കാണുന്നത്. മാനുഷികസത്യം (lived reality) മാത്രമേ അതിലുള്ളൂ. വിശദീകരണത്തിനു വേണ്ടി കുറച്ചു നേരത്തേക്ക് ഒർട്ടീഗായുടെ വിചാരഗതിയിൽ നിന്നു നമുക്കൊന്നു മാറി നിൽക്കാം. രവിവർമ്മയുടെ പ്രഖ്യാതങ്ങളായ ഏതെങ്കിലും ചിത്രത്തെക്കുറിച്ചൊന്ന് ഓർമ്മിക്കു. വൽക്കലാഞ്ചലം ഇലപ്പടർപ്പിൽ ഉടക്കിയെന്നുഭാവിച്ച്, കാലിൽ ദർഭമുന കൊണ്ടുവെന്നു നടിച്ച് കഴുത്തു തിരിച്ചു നിൽക്കുന്ന ശകുന്തള; മകന്റെ കഴുത്തു വെട്ടാൻ രുഗ്മാംഗദനോട് ആവശ്യപ്പെടുന്ന മോഹിനി; അരയന്നത്തോടു സംസാരിക്കുന്ന ദമയന്തി—ഈ സ്ത്രീരൂപങ്ങളെയൊക്കെ കാണുമ്പോൾ നാം ആഹ്ലാദിക്കുന്നു. കാരണം മാനുഷിക സത്യത്തിന്റെ പ്രത്യഭിജ്ഞാനം അവ ഉളവാക്കുന്നു എന്നതാണ്. മർസൽ ദ്യൂഷാൻ (Marcel Du Champ, 1887–1968) എന്ന ഫ്രഞ്ച് ചിത്രകാരൻ വരച്ച ‘Nude Descending a Staircase’—‘കോണിപ്പടിയിറങ്ങുന്ന നഗ്നരൂപം’ എന്ന ചിത്രം നോക്കൂ. ഹോക്കിസ്റ്റിക്ക് പോലുള്ള കുറെ രൂപങ്ങൾ മാത്രമേ ഞാനതിൽ കാണുന്നുള്ളൂ. മാസ്റ്റർപീസായി കരുതപ്പെടുന്ന ഈ ചിത്രം കണ്ട് പകച്ചു നോക്കി ഞാനും വായനക്കാരും ഇതാണോ ചിത്രം എന്നു ചോദിച്ചു പോകുന്നു. ഇതിലെവിടെ കോണിപ്പടി? ഇതിലെവിടെ നഗ്നരൂപം? എന്നൊക്കെ നാം ചോദ്യശരങ്ങൾ വർഷിക്കുന്നു. ഇതിനുള്ള ഉത്തരം ഓർട്ടീഗ നൽകുന്നുണ്ട്. lived reality—മാനുഷികസത്യം—കണ്ടു പരിചയിച്ച നമ്മുടെ തകരാറുകൊണ്ടാണ് ഈ പ്രശ്നങ്ങൾ (ചോദ്യങ്ങൾ) ഉളവാകുന്നത്. നൂതനമായ ഒരു ഭാവസംവേദനക്ഷമതയോടെയാണ് (new sensibility) ഇന്നത്തെ കലാകാരൻ ചിത്രങ്ങൾ വരയ്ക്കുന്നത്, കാവ്യങ്ങളും കഥകളും രചിക്കുന്നത്. സത്യത്തിലേക്കല്ല അയാളുടെ പ്രയാണം. അതിനെതിരായിട്ടുള്ള പ്രയാണമാണ് അയാളുടേത്. മാനുഷിക സത്യത്തെ അടിച്ചു തകർത്ത് മനുഷ്യത്വശൂന്യമായ കല സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലാണ് അയാൾ തൽപരനായിരിക്കുന്നത്. പഴയ രീതിയിലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ കാണുമ്പോഴും പഴയ രീതിയിലുള്ള കഥകൾ വായിക്കുമ്പോഴും നമുക്കു സാങ്കല്പികമായി അവയുമായി ബന്ധപ്പെടാൻ സാധിക്കുന്നു. ഒർട്ടീഗ നൽകുന്ന ഒരു ഉദാഹരണത്തെ മാറ്റിപ്പറയാം. ലിയനാർഡോ ഡാവിഞ്ചിയുടെ ‘മോണലിസ’ (Mono Lisa), ടിഷന്റെ ‘വീനസ്’ ഇവയെക്കണ്ടു പ്രേമത്തിൽ വീണിട്ടുള്ളവർ എത്രപേർ? ഇന്ദുലേഖയോട് സ്നേഹം തോന്നിയവർ നമ്മുടെ കൂട്ടത്തിൽത്തന്നെ ധാരാളം പേർ. ഈ ബന്ധപ്പെടലിനു അത്യന്താധുനിക സാഹിത്യവും കലയും പ്രയോജനപ്പെടുകയില്ല. മാനുഷിക സത്യത്തേ (lived reality) നിരാകരിക്കുന്ന ആധുനിക കലാകാരൻ നിത്യപ്രപഞ്ചത്തിലേക്കു പോകാനുള്ള നമ്മുടെ പാലങ്ങളെ തകർക്കുകയും യാനപാത്രങ്ങളെ തീവച്ച് നശിപ്പിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. (By divesting them of their aspect of ‘lived’ reality, the artist has blown up bridges and burned the ships that could have taken us back to our daily world.) ഈ പോക്കിൽ സംവേദനങ്ങളില്ലെന്നോ വികാരങ്ങളില്ലെന്നോ തെറ്റിദ്ധരിക്കേണ്ടതില്ല. ആ സംവേദനങ്ങൾക്കും വികാരങ്ങൾക്കും പ്രാഥമികവും മാനുഷികവും ആയ ജീവിതത്തോടു ബന്ധമില്ലെന്നേ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുള്ളൂ.

സ്വിസ്സ് ചിത്രകാരൻ പൗൾ ക്ലേ (Paul Klee, 1879–1940, ഉച്ചാരണം പൗൾ ക്ലേ എന്നാണ്, പാൾ ക്ലീ എന്നല്ല) സ്പാനിഷ് കലാകാരൻ സാൽവാ തോർ ഡാലി (Salvador Dali, 1904–) വിശ്വവിഖ്യാതനായ പാവ്ലോ പീകാസ്സോ ഇവരുടെ ചിത്രങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ ഒർട്ടീഗയുടെ ഈ കലാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ ശരിയാണെന്ന് നമുക്കും തോന്നാതിരിക്കില്ല. ബെക്കറ്റ്, യോനസ്കോ, ഷെനേ, പിന്റർ എന്നീ മഹാന്മാരുടെ നാടകങ്ങൾ വായിക്കുമ്പോഴും മറിച്ചൊരഭിപ്രായം നമുക്ക് ഉണ്ടാവുകയില്ല. മനുഷ്യൻ തകർന്നടിഞ്ഞ് സ്വകീയമായ മനുഷ്യത്വം നശിപ്പിക്കുന്നതായി അവരുടെ നാടകങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവന്റെ അനന്യത (identity) നശിക്കുന്നു. പ്രായമായ മനുഷ്യൻ അടുത്ത നിമിഷത്തിൽ ശിശുവായി മാറുന്നു. ഉത്തരക്ഷണത്തിൽ അവൻ വൃദ്ധനാണ്. അടുത്തിരിക്കുന്ന സ്ത്രീ കാമുകിയാണ്, അമ്മൂമ്മയാണ്, പേരക്കുട്ടിയാണ് (യോനസ്കോയുടെ കസേരകൾ എന്ന നാടകത്തിൽ ഈ ആശയമുണ്ട്) ഇതെല്ലാം ഒർട്ടീഗയുടെ ‘മനുഷ്യത്വശൂന്യത’ എന്ന ആശയം ശരിയാണെന്നു തെളിയുന്നു. പക്ഷേ, ഈ ‘ശരി’യിൽ എത്രത്തോളം സമ്പൂർണ്ണസത്യമുണ്ട്? അതൊന്ന് ആലോചിക്കണമല്ലോ.

പ്രചോദനഹേതു മാനുഷിക സത്യം തന്നെ

ബി. സി. എണ്ണൂറിനോടടുപ്പിച്ചാണ് ഹോമർ ജീവിച്ചിരുന്നത്. വാല്മീകിയുടെ കാലം അതിനു വളരെ മുമ്പാണ്. ശ്രേഷ്ഠമായ കാവ്യഭാഷണത്തിൽ (Supreme poetic utterance) ആ രണ്ടു കവികളേയും അതിശയിച്ച കവികൾ ഇന്നു വരെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല. ഷേക്സ്പിയർ മാത്രം അവർക്കു സദൃശ്യനായി നില്ക്കുന്നു. വാല്മീകിയും ഹോമറും ഷേക്സ്പിയറും ഒർട്ടീഗാ പറയുന്ന മാനുഷികസത്യത്തെ (lived reality) ആവിഷ്കരിച്ചു തന്നെയാണ് മഹനീയമായ കാവ്യം രചിച്ചത്. വ്യാസന്റെ

> ‘വനം പ്രതിഭയം ശൂന്യം
> ഝില്ലികാഗണനാദിതം’
> ‘പല്വലാനിതഡാഗാനി
> ഗിരികൂടാനി സർവ്വശഃ’

ഈ വരികൾ ശ്രേഷ്ഠമായ കാവ്യഭാഷണമാണെന്ന് അരവിന്ദഘോഷ് പറയുന്നു:

> ‘നിഷ്പന്ദാസ്തരവഃ സർവേ
> നിലീനാ മൃഗപക്ഷിണഃ
> നൈശേന തമസാ വ്യാപ്തം
> ദിരശ്ച രഘുനന്ദന’

എന്നാരംഭിക്കുന്ന വാല്മീകിയുടെ ശ്ലോകങ്ങളും അങ്ങനെ തന്നെയാണെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം. മക്ബത്തിലെ

> Out, out brief candle

എന്നു തുടങ്ങി

Life is but a walking shadow; a poor player that struts and frets his hour upon the stage and then is heard no more; it is a tale told by an idiot, full of sound ans fury signifying nothing

എന്നു അവസാനിക്കുന്ന ഭാഗത്തെക്കാൾ ഉത്കൃഷ്ടമായ കാവ്യഭാഗങ്ങൾ വേറെ അധികമില്ല. ഇവയെല്ലാം ഉത്കൃഷ്ടങ്ങളായത് എന്തുകൊണ്ട്? മാനുഷികസത്യത്തെ അന്തർവീക്ഷണപാടവത്തോടുകൂടി ആ കവികൾ പ്രതിപാദിച്ചതു കൊണ്ടുതന്നെ. ഡാവിഞ്ചിയുടെ ‘മോണോലിസ’യും മീക്കലാഞ്ചലോയുടെ ‘ഡേവിഡും’ ഇന്നും വിസ്മരിക്കപ്പെടാത്തത് അവ മാനുഷിക സത്യത്തിൽ അടിയുറച്ചിരിക്കുന്നതു കൊണ്ടാണ് എന്നതിനെ എങ്ങനെയാണ് നിഷേധിക്കുക? പ്രചോദനമാണല്ലോ ഏതു കലാസൃഷ്ടിയുടെയും ആദ്യത്തെ അവസ്ഥ. ആ പ്രചോദനം പ്രാപഞ്ചിക വസ്തുക്കളേയും വസ്തുതകളേയും കണ്ടാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. ശൂന്യതയിൽ നിന്ന് പ്രചോദനം (inspiration) ജനിക്കുകയില്ല. പ്രാപഞ്ചിക വസ്തുക്കളേയും വസ്തുതകളേയും ദർശിച്ചാണ് ‘കലാപ്രചോദനം’ ജനിക്കുന്നതെന്നു പറയുമ്പോൾ മാനുഷികസത്യമാണ് അതിനു ഹേതുവെന്നു തെളിയുന്നു. ഈ പ്രചോദനം അടുത്ത പടിയിലുള്ള സർഗ്ഗാത്മക സൗന്ദര്യാഭിവാഞ്ഛയുമായി ചേരുകയും അത് ചായത്തിലൂടെയോ പദങ്ങളിലൂടെയോ രൂപം കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നു. മാനുഷിക സത്യത്തിൽ നിന്ന് മാറി നില്ക്കുന്ന മനുഷ്യത്വശൂന്യമായ സത്യമില്ല. ഉണ്ടെന്നു സങ്കല്പിച്ച് കലാസൃഷ്ടി നടത്തുന്നതിന്റെ തകരാറാണു നാമിന്നു കാണുന്നത്. ഒർട്ടീഗാ പറയുന്നത് ശരിയാണെങ്കിൽ മനുഷ്യത്വശൂന്യമായ കല എന്തുകൊണ്ടാണ് മനുഷ്യത്വ പൂർണ്ണമായ കലയേക്കാൾ ഉന്നതമായി പരിഗണിക്കപ്പെടാത്തതു? ഡാവിഞ്ചിയോ പികാസയോ കേമൻ?

ഷേക്സ്പിയർ ഉത്കൃഷ്ടനായ കലാകാരനോ? അതോ യോനസ്കോയോ? ഈ ചോദ്യങ്ങൾ മറുപടി അർഹിക്കാത്ത വിധം ബാലിശങ്ങളാണ്. ഷേക്സ്പിയറിന്റെ In cradle of the rude imperious surge എന്ന മാനുഷിക സത്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന വരിയെടുത്ത് ത്രാസിന്റെ ഒരു തട്ടിലിടൂ. മറ്റേതട്ടിൽ പീകാസോയുടേയും ബക്കറ്റിന്റേയുമൊക്കെ കലാസൃഷ്ടികൾ എടുത്തു വയ്ക്കൂ. ഷേക്സ്പിയറിന്റെ വരികിടക്കുന്ന ത്രാസ് താണിരിക്കുകയേയുള്ളൂ. മാർലോ വലിയ കവിയല്ലല്ലോ. എങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ See, see where Christ’s blood streams in the firmament എന്ന വരിക്കു സദൃശമായ ഒരു വരി ആധുനികകവികളുടെ ഏതെങ്കിലും കൃതിയിൽ നിന്ന് ഉദ്ധരിക്കാമോ?

ഏഴായിരം കൊല്ലമായി മാനുഷിക സത്യത്തെ കലാകാരന്മാർ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ ഒരു സുപ്രഭാതത്തിൽ ആരെങ്കിലും മനുഷ്യത്വശൂന്യമായ കല നിർമ്മിച്ചാൽ അതിനു നിലനില്പുണ്ടാവുകയില്ല. എങ്കിലും ഓർട്ടീഗയുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കു സ്വാധീനശക്തിയുണ്ടെന്ന പരമാർത്ഥം ഞാൻ വിസ്മരിക്കുന്നില്ല. കവിതയും നോവലും ചിത്രകലയോടൊരുമിച്ച് മനുഷ്യത്വഹീനമാകുന്നു. ‘ലിവ്ഡ് റിയാലിറ്റി’യുടെ ഈ നിരാകരണം തെറ്റല്ലെന്ന് പലരും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. അർജന്റീനയിലെ സാഹിത്യകാരനായ ഹോർഹ ലൂയിസ് ബോർഹസിന്റെ കഥകളെല്ലാം ഒരളവിൽ മനുഷ്യത്വഹീനങ്ങളാണ്. കൊളമ്പിയായിലെ മഹാനായ എഴുത്തുകാരനാണ് ഗബ്രിയേൽ ഗാർതിയ മാർക്വിസ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പേരുകേട്ട നോവലാണ് One hundred years of solitude. അതിൽ മനുഷ്യത്വശൂന്യമായ പലതും കാണാം.

ബോർഹസിന്റെ El otro tigre എന്ന കവിതയിൽ ബംഗാളിലെ കാടുകളിൽ നടക്കുന്ന കടുവയും കടലാസ്സിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന കടുവയും തമ്മിൽ വ്യത്യാസമുണ്ടെന്നു തെളിയിച്ചിരിക്കുന്നു. വനത്തിലെ കടുവയ്ക്കും കടലാസ്സിലെ കടുവയ്ക്കും തമ്മിൽ വലിയ വ്യത്യാസമുണ്ടെങ്കിൽ താൻ ആലേഖനം ചെയ്യുന്ന കടുവയ്ക്കു മൂന്നു കാലു മാത്രം ഉണ്ടായാൽ എന്താണു കുഴപ്പമെന്ന് അദ്ദേഹം ചോദിക്കുന്നു. ആ മൃഗം സംസ്കൃതം സംസാരിച്ചാലും ഹോക്കി കളിച്ചാലും തെറ്റില്ല. കലാസൃഷ്ടികളിലെ സാങ്കല്പികാംശത്തിന് ഒരതിരു കല്പിക്കാൻ വയ്യെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം. അതുകൊണ്ടാവണം മാർക്വിസിന്റെ നോവലിൽ മരിച്ച ഒരുവൻ ജീവനോടെ എഴുന്നേറ്റു വരുന്നതായി വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആകാശത്തു നിന്നു മഞ്ഞപ്പൂക്കൾ തെരുവിൽ വീഴുന്നതായി എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. പക്ഷേ, ഒരു കാര്യം പറയേണ്ടതുണ്ട്. സംസ്കൃതം സംസാരിക്കുന്ന, ഹോക്കി കളിക്കുന്ന, മൂന്നു കാലുള്ള കടുവയെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും ‘ലിവ്ഡ് റിയാലിറ്റി’യിൽ നിന്നു കലാകാരൻ പൂർണ്ണമായും അകന്നു പോകുന്നില്ല. അതു കടുവയെങ്കിലുമാണല്ലോ. അതല്ല പല അത്യന്താധുനികരുടേയും സ്ഥിതി. മർസൽ ദ്യൂഷാന്റെ ചിത്രത്തിൽ തികഞ്ഞ മനുഷ്യത്വശൂന്യതയേയുള്ളൂ. അങ്ങനെയുള്ള കലയ്ക്കു സംവേദനങ്ങളേയും വികാരങ്ങളേയും സ്ഥാപിക്കാൻ കഴിവുണ്ടെന്ന് ഒർട്ടീഗാ പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതു തെളിയിക്കപ്പെടേണ്ടതായിരിക്കുന്നു.

അന്യനും ആധുനികതയും

ഫ്രഞ്ച് തത്ത്വചിന്തകൻ സാർത്ത്രിന്റെ 'ല നോസേ' (La Nausee) എന്ന നോവൽ പരാജയമാണെന്നു സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഫ്രഞ്ച് സാഹിത്യകാരൻ അൽബേർ കമ്യു എഴുതിയ പ്രബന്ധം ആരംഭിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്:—"A novel is never anything but a philosophy put into images. And, in a good novel, the whole of the philosophy has passed into the images. But if once the philosophy overflows the characters and action, and therefore looks like a lable stuck on the work, the plot loses its authenticity and the novel its life." ബിംബാവലിയായി മാറ്റപ്പെടുന്ന തത്ത്വചിന്തയല്ലാതെ നോവൽ വേറൊന്നുമല്ല. നല്ല നോവലിൽ തത്ത്വചിന്ത മുഴുവൻ ബിംബാവലിയായി മാറിയിരിക്കും. പക്ഷേ, എപ്പോഴെങ്കിലും തത്ത്വചിന്ത കഥാപാത്രങ്ങളെയും ക്രിയാംശത്തെയും മുക്കിക്കളഞ്ഞാൽ കൃതിയിൽ ഒട്ടിച്ചുവച്ച സൂചകപത്രംപോലെ അതു കാണപ്പെട്ടാൽ, ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സത്യാത്മകത നഷ്ടപ്പെടും. നോവലിൽ ജീവിതവുമില്ലാതാകും. ഇതാണ് കമ്യൂവിന്റെ അഭിപ്രായം. ഈ സാരസ്വത രഹസ്യം തന്റെ കൃതികൾക്കുകൂടി യോജിക്കുമെന്ന് കമ്യൂ വിചാരിക്കാത്തതെന്താണ്? 1938-ലാണ് 'ല നോസേ' പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ ആധുനിക സാഹിത്യത്തിന്റെ തുടക്കം കുറിക്കുന്ന കമ്യൂവിന്റെ The Stranger എന്ന നോവൽ 1942-ലാണ് ഫ്രാൻസിൽ ആവിർഭവിച്ചത്. പ്രജ്ഞാപരത്വത്തിനെതിരായി, രാഷ്ട്രവ്യവഹാരത്തിനും മതത്തിനും എതിരായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ഈ നോവൽ കമ്യൂവിന്റെ സവിശേഷതയാർന്ന തത്ത്വചിന്തയെത്തന്നെയാണ് സ്ഫുടീകരിക്കുന്നത്. പള്ളിക്കും സ്റ്റേറ്റിനും എതിരായി അദ്ദേഹം ശബ്ദമുയർത്തുമ്പോൾ കൃതിയിലൊട്ടിച്ചുവച്ച ലേബൽപോലെ ആ തത്ത്വചിന്തയ്ക്ക് പ്രകടനാത്മകതയുണ്ട്. ഭാവനയിലൂടെ സൗന്ദര്യത്തിന് രൂപം നല്കാനല്ല കമ്യൂ ശ്രമിച്ചത്. സ്വന്തം തത്ത്വചിന്തയെ ഉടുപ്പു ധരിപ്പിച്ച് നമ്മുടെ മുൻപിൽ നിർത്താനാണ്. അങ്ങനെ നിർത്തിയതുകൊണ്ട്, മേൽവിലിന്റെ 'മോബിഡിക്ക്' നിലനില്ക്കുന്നതുപോലെ കമ്യൂവിന്റെ 'അന്യൻ' നിലനില്ക്കുമോ? സംശയംതന്നെ. ഈ ന്യൂനത അത്യന്താധുനിക സാഹിത്യത്തിന് ആകെയുള്ള ന്യൂനതയാണ്.

അൾജീരിയിലാണു കഥ നടക്കുന്നത്. കഥ പറയുന്ന ആളിന്റെ പേര് മർസോ. (ശരിയായ ഫ്രഞ്ചുച്ചാരണം മർസോ എന്നല്ല) ഒരറബിയെ കൊന്നതിനുവേണ്ടി വധശിക്ഷ നൽകപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന അയാൾ കാരാഗൃഹത്തിൽ കിടക്കുകയാണ്. അവിടെ കിടന്നുകൊണ്ട് അയാൾ സ്വന്തം കഥ പറയുന്നു. അമ്പതു നാഴിക അകലെ താമസിച്ചിരുന്ന അമ്മ മരിച്ചെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ അയാൾ ശവസംസ്കാരത്തിൽ പങ്കുകൊള്ളാൻ പോയി. പക്ഷേ, അവരുടെ മരണം അയാളെ ചലിപ്പിച്ചില്ല. ഒരു തുള്ളി കണ്ണുനീർ പോലും മർസോ വീഴ്ത്തിയതുമില്ല. അയാൾക്കു കൂടെകിടക്കാൻ ഒരു ചെറുപ്പക്കാരിയെ കിട്ടിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ അവളെ അയാൾ സ്നേഹിക്കുന്നില്ല. അവളെ വിവാഹം കഴിക്കാമെന്ന് മർസോ കൂടക്കൂടെ പറയാറുണ്ടെങ്കിലും വിവാഹം നടത്തുന്നില്ല. ഇങ്ങനെ ഒന്നിലും താൽപര്യമില്ലാതിരിക്കുമ്പോഴാണ് അയാൾ അറബിയെ കൊല്ലുന്നത്. അറബി കൈയിലെടുത്ത കത്തി സൂര്യപ്രകാശത്തിൽ വെട്ടിത്തിളങ്ങി. അത് തന്റെ നേരെ അയാൾ പ്രയോഗിച്ചേക്കുമെന്നു കരുതി മർസോ അയാളെ വെടിവെച്ചു കൊന്നു. താഴെവീണ അറബിയുടെ ശരീരത്തിൽ അയാൾ നാലു വെടിയുണ്ടകൾകൂടി പായിച്ചു. മരിച്ചവന്റെ ശരീരത്തിൽ പിന്നെയും നാലു തവണ വെടിവെച്ചതെന്തിനെന്ന് കോടതി ചോദിച്ചപ്പോൾ അയാൾക്കു മറുപടിയില്ലായിരുന്നു. 'നിങ്ങൾ ഈശ്വരനിൽ വിശ്വസിക്കുന്നോ?' എന്നു കോടതിയുടെ ചോദ്യം. ഇല്ലെന്നു പ്രത്യുക്തി. തടവുമുറിയിൽ അന്ത്യോപദേശത്തിനു വന്ന പാതിരിയെ മർസോ ചീത്ത വാക്കുകൾ പറഞ്ഞു. കോടതി തനിക്കു വധശിക്ഷ നൽകിയതിലും അയാൾക്ക് പരാതിയില്ല. തടവറയിലെ മർസോ ഒരന്യനാണ്. പുറത്ത് സ്വതന്ത്രനായി കഴിഞ്ഞിരുന്നാലും അയാൾ അന്യൻതന്നെ.

ഈ നോവലിൽ കാണുന്ന തത്ത്വചിന്താഗതിയോടു സദൃശമായ തത്ത്വചിന്താഗതിതന്നെയാണ് കമ്യൂവിന്റെ 'മിത്ത് ഓഫ് സിസെഫെസ്' എന്ന പ്രബന്ധത്തിലുള്ളത്. ഒരു കുന്നിലേക്കു കല്ലുരുട്ടിക്കയറ്റാൻ നിർബന്ധനായി 'സിസെഫെസ്'. ആ കല്ല് കുന്നിന്റെ മുകളിലെത്തുമ്പോൾ താഴേക്ക് ഉരുണ്ടുപോകുന്നു. സിസെഫെസ് അതു വീണ്ടും മുകളിലേക്ക് കയറ്റുന്നു. കല്ല് എത്രതവണ താഴത്തേക്കുപോന്നാലും നിരാശനാകാതെ തന്റെ കർത്തവ്യം അനുഷ്ഠിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണല്ലോ സിസെഫെസ്. അയാൾക്ക് 'റബല്യസ് സ്പിരിറ്റ്'—വിപ്ലവത്തിനുള്ള വീര്യം—ഉണ്ടത്രേ. അതുപോലെ, പുരോഹിതനെ ചീത്തവാക്കുകൾ വിളിക്കുകയും അറബിയെ കൊല്ലുകയും ചെയ്ത മർസോ റബലാണെന്ന്—വിപ്ലവകാരിയാണെന്ന്—ചിലർ പറയുന്നു. ഈ മതത്തിനു കമ്യൂവിന്റെ അനുഗ്രാഹകതകൂടി കണ്ടേക്കാം. എങ്കിലും അതു സമ്മതിച്ചുകൊടുക്കാൻ പ്രയാസം. ഇടയ്ക്ക് ഉത്തേജകത്വം കാണിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും മനുഷ്യത്വം നഷ്ടപ്പെട്ട കഥാപാത്രമാണ് മർസോ. അയാൾക്ക് അന്തർബോധം ഒട്ടുമില്ല. ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ അമ്മയുടെ മരണത്തിൽ അയാൾ ദുഃഖിച്ചേനേ. അമ്മയുടെ മരണമറിയിക്കുന്ന കമ്പിസന്ദേശം കിട്ടിയത് തലേദിവസമാണോ അതോ അതിനു മുൻപുള്ള ദിവസമാണോ എന്നതുകൂടി അയാൾക്കു ഓർമ്മയില്ല. തുടരെത്തുടരെ നാലു വെടിയുണ്ടകൾകൂടി മൃതദേഹത്തിൽ പായിച്ചത് എന്തിനാണെന്ന് അയാൾക്ക് അറിഞ്ഞുകൂടാ. ഇതെല്ലാം അന്തർബോധത്തിന്റെ അഭാവത്തെയാണ് കാണിക്കുന്നത്.

മനുഷ്യനെ പ്രകൃതിയിൽനിന്ന് വിഭിന്നനാക്കി നിർത്തുന്നത് ഈ അന്തർബോധമാണ്. ഞാൻ ആര്? ഞാനെന്തു ചെയ്യുന്നു? എന്ന ചോദ്യങ്ങൾ മനുഷ്യനേയുള്ളു. ഇവയുടെ പ്രഭവകേന്ദ്രം അന്തർബോധമാണ്. ഈ അന്തർബോധമുണ്ടായത് മനുഷ്യന്റെ സവിശേഷതയായി ഒരു കാലത്ത് കരുതിയിരുന്നു. ഇന്നാകട്ടെ ചിലർക്ക് അങ്ങനെയൊരു കരുതലില്ല. അന്തർബോധത്തെ നശിപ്പിച്ച് പ്രകൃതിയിലെ കല്ല്, മരം, മൃഗം ഇവയെപ്പോലെ ജീവിക്കാനാണ് മനുഷ്യന് കൗതുകം. അന്തർബോധമുള്ളതുകൊണ്ട് മനുഷ്യന് ദുഃഖം (anguish) ഉണ്ടാകുന്നുവെന്നു പോലും അഭിപ്രായമുണ്ട്. അതിനാൽ ദുഃഖത്തിൽനിന്നു രക്ഷപ്പെടാൻ മനുഷ്യനെയും പ്രകൃതിയെയും വേർതിരിച്ചുനിർത്തുന്ന അന്തർബോധത്തെ നശിപ്പിക്കുക എന്നാണ് ആധുനികരുടെ ആഹ്വാനം. ഹിപ്പികൾ ഈ ആഹ്വാനം നടത്തുന്നവരാണ്; അതനുസരിച്ച് പ്രവർത്തിക്കുന്നവരാണ്. അന്തർബോധത്തെ നശിപ്പിക്കുന്ന അല്ലെങ്കിൽ അന്തർബോധം നശിച്ച കഥാപാത്രമാണ് മർസോ. കമ്യൂവിന് ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ മൗലികത്വം അവകാശപ്പെടാമോ? അക്കാര്യത്തിൽ എനിക്കു സന്ദേഹമുണ്ട്. ദസ്തേയേഫ്സ്കിയുടെ നോവലുകളിൽ, ഡി. എച്ച്. ലോറൻസിന്റെ നോവലുകളിൽ അന്തർബോധത്തെ നശിപ്പിക്കാനുള്ള ആഹ്വാനങ്ങൾ ഉണ്ട്. സെൻ ബുദ്ധമതത്തിലും ഇതുതന്നെയാണുള്ളത്.

മനുഷ്യനൊഴിച്ച് മറ്റുള്ളവയെല്ലാം—മൃഗങ്ങളും വൃക്ഷങ്ങളും കല്ലുകളും എല്ലാം—അന്തർബോധത്തെ ഉപേക്ഷിച്ചാണ് ജീവിക്കുന്നത് എന്ന് സെൻബുദ്ധമതം സ്ഥാപിക്കുന്നു. മനുഷ്യനും അതുപോലെയാവണമെന്നും അങ്ങനെ ഒരു കാലത്ത് അയാൾ ഉപേക്ഷിച്ചുകളഞ്ഞ സത്യഭവനത്തിലേക്കു തിരിച്ചെത്തണമെന്നും ആ മതം ആവശ്യപ്പെടുന്നു. മനുഷ്യനു നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ പ്രാഥമികാവസ്ഥയിലേക്കു തിരിച്ചുവരികയെന്നതിനെയാണ് സത്യഭവനത്തിലേക്കുള്ള പ്രത്യാഗമനമായി സെൻബുദ്ധമതക്കാർ കരുതുക. ഹിപ്പികളും അത്യന്താധുനികരും സെൻബുദ്ധമതത്തെ അംഗീകരിക്കുന്നത് എന്തുകൊണ്ടാണെന്ന് ഇപ്പോൾ വ്യക്തമായിരിക്കുമല്ലോ.

ഈ ചിന്താഗതി, കൃതിയിലൊട്ടിച്ച ലേബൽപോലെയല്ല അധരസീമയെ ലംഘിച്ച ഒറ്റപ്പല്ലുപോലെ ഇവിടെ ഉന്തിനില്ക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് തന്നെയാണ് ദസ്തേയേഫ്സ്കിയുടെ white Nights എന്ന കൊച്ചു നോവലോ കവാബത്തയുടെ Lake എന്ന നോവലോ വായിക്കുമ്പോഴുള്ള സൗന്ദര്യാനുഭൂതി ഈ നോവലിൽ ജനിപ്പിക്കാത്തത്.

ഇതാണ് സത്യമെങ്കിലും ഈ നോവലിലെ തത്ത്വചിന്ത കമ്യൂവിന്റെ ജീവരക്തത്തിൽനിന്നുണ്ടായതാണെന്നു ഞാൻ സമ്മതിക്കുന്നു. ദസ്തേയേഫ്സ്കിയിലും ലോറൻസിലും അങ്കുരാവസ്ഥയിലിരുന്നത് കമ്യൂവിൽ വികസിതാവസ്ഥയിലെത്തിയിരിക്കുന്നു. അതിനെ അവലംബിച്ച് കമ്യൂ നോവലെഴുതിയതു നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാവുന്ന കാര്യമാണ്. എന്നാൽ ആ രീതിയൊന്നുമില്ലാത്ത കേരളത്തിലെ സാഹിത്യകാരന്മാർ ഈ ഫ്രഞ്ചെഴുത്തുകാരന്റെ നോവലിനുള്ള രൂപം കടംവാങ്ങി നോവൽ രചിക്കുന്നത് എനിക്കു ഒട്ടും മനസ്സിലാക്കാൻ വയ്യാത്ത വസ്തുതയാണ്. കമ്യൂവിന്റെ നോവലിൽ മർസോക്ക് അമ്മ മരിച്ചത് എന്നാണെന്നു അറിഞ്ഞുകൂടെങ്കിൽ ഇവിടത്തെ എഴുത്തുകാരന്റെ നോവലിലെ കഥാപാത്രത്തിന് അച്ഛൻ മരിച്ചത് എന്നാണെന്ന് അറിഞ്ഞുകൂടാ. ഈ ദാസ്യമനോഭാവമാണ് നമ്മുടെ ആധുനിക സാഹിത്യത്തെ ജുഗുപ്സാവഹമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. കമ്യൂവിനോടു യോജിക്കു; അല്ലെങ്കിൽ യോജിക്കാതിരിക്കു. തത്ത്വചിന്താത്മകങ്ങളായ വസ്തുതകളെ ആഴത്തിൽ പരിശോധിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിവില്ലെന്ന് ആരും പറയുകയില്ല. പാശ്ചാത്യന്റെ കലാസൃഷ്ടികളുടെ രൂപശില്പം കടംവാങ്ങുന്ന കേരളത്തിലെ എഴുത്തുകാരൻ ആ ചിന്താഗതിയുടെ സ്വഭാവംപോലും ഗ്രഹിച്ചവനല്ല.

കമ്യൂവിന്റെ ഈ നോവലിനെക്കുറിച്ച് വിഭിന്നങ്ങളായ അഭിപ്രായങ്ങളുണ്ടെന്ന കാര്യം വിസ്മരിച്ചല്ല ഞാനിത്രയും എഴുതിയത്. മർസോ അന്തർബോധത്തെ നിരാകരിച്ചവനല്ല, ആന്തരമായ പരിവർത്തനം സ്വയം ഉളവാക്കിയവനാണ് എന്ന് വാദിക്കുന്നവർ ധാരാളമുണ്ട്. ഈ ലേഖകൻ ഇതു നിഷേധാത്മകമായ നോവലാണെന്നു കരുതുന്നു. അതിനുള്ള കാരണങ്ങൾ സൂചിപ്പിച്ചുകഴിഞ്ഞു. നിഷേധാത്മകത്വം ഒരുതരത്തിലുള്ള സബ്കൾച്ചർ ആണ്. ഒരു ജനസമൂഹത്തിലെ ഒരു വിഭാഗം അതിന്റേതായ, പ്രത്യേകങ്ങളായ ആചാരങ്ങൾ അനുഷ്ഠിക്കുമ്പോൾ അതിനെ സബ്കൾച്ചർ എന്നു വിളിക്കുന്നു. ഈ വിഭാഗം ന്യൂനപക്ഷമാണ്; ഭൂരിപക്ഷമില്ല. സബ്കൾച്ചറിനെ അവലംബിച്ച് നോവലുകൾ എഴുതുമ്പോൾ, കാവ്യങ്ങൾ രചിക്കുമ്പോൾ അവ മഹനീയതയിലേക്കു എത്തുമോ? എത്തുകില്ലെങ്കിൽ അനുകരിച്ച് കേരളത്തിലുണ്ടാകുന്ന കൃതികൾക്ക് എന്തു വൈശിഷ്ട്യമാണുള്ളത്?

ആധുനികത മരിച്ചു

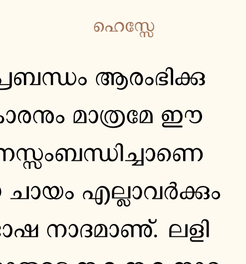
പാശ്ചാത്യദർശനത്തിന്റെ—ഫിലോസഫിയുടെ ചരിത്രം മനുഷ്യൻ ഏതെങ്കിലും വന്മരത്തിൽ കയറിക്കയറി മുകളിലോട്ടു ചെല്ലുന്നതിനു സദൃശമാണെന്നു ഒരു ജർണ്ണലിസ്റ്റ് എഴുതിയതു് ഞാൻ വായിച്ചിട്ടുണ്ടു്. മരത്തിന്റെ താഴ്ത്തടി മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ മഹാത്ഭുതമാണ്, സോക്രട്ടീസും പ്ലേറ്റോയും അവിടെ കയറ്റം ആരംഭിച്ചവരാണ്. അവർ അവസാനിപ്പിച്ചിടത്തുനിന്ന് മറ്റുള്ളവർ മുകളിലോട്ടു കയറാൻ തുടങ്ങി. കയറുന്തോറും തടിയുടെ കനം കുറഞ്ഞു കുറഞ്ഞു വന്നു. ഒടുവിൽ സാർത്രും കമ്യൂവും യാസ്പേഴ്സും കയറിയിരുന്നതു് ഒരു മില്ലിമീറ്റർ കനം മാത്രമുള്ള ഒരു ഇലഞെട്ടിലാണ്. അവിടെയിരുന്നുകൊണ്ടു് അവർ അതു മുറിച്ചിടുകയും ചെയ്തു. ഞെട്ടു് താഴെ വീണപ്പോൾ മൂന്നു പേരും ഒരുമിച്ചു താഴെ വീണു. ജർണ്ണലിസ്റ്റ് ഇത്ര വിശദമായി എഴുതിയിട്ടില്ല. എങ്കിലും ഒരു വാക്യത്തിനുള്ളിൽ അദ്ദേഹം നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന അർത്ഥാലങ്കാരത്തിന്റെ വ്യാപ്തിയേറിയ അർത്ഥം ഇതു തന്നെയാണ്. യാസ്പേഴ്സ് സാർത്രിനെപോലെയും കമ്യൂവിനെപ്പോലെയും നിരീശ്വരനല്ലെങ്കിലും ഐശ്വരാംശം മൂന്നു പേരുടേയും ദർശനങ്ങളിലില്ല. നീഷേയിലാരംഭിക്കുന്ന ഈ സവിശേഷത സാർത്ര് തുടങ്ങിയ അസ്തിത്വവാദികളിൽ വികാസംകൊണ്ടു നില്ക്കുകയാണ്. മനുഷ്യനെ മാത്രം പരിഗണിക്കുന്ന ദർശനമാണ് യാസ്പേഴ്സിന്റേതു്. യഥാർത്ഥമായ ഫിലോസഫി മനുഷ്യന്റെ വ്യക്തിനിഷ്ഠമായ ജീവിതത്തിൽ ആരംഭിക്കുന്നുവെന്നും മറ്റുള്ള മനുഷ്യർക്കു തങ്ങളുടെ ജീവിതത്തെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിന് അതു പ്രയോജകീഭവിക്കണമെന്നും അദ്ദേഹം വാദിക്കുന്നു. (യാസ്പേഴ്സ് 1969-ൽ മരിച്ചു). അർത്ഥരഹിതമായ ലോകത്ത് സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടെ അലയുന്ന ഏകാന്തജീവിയായി സാർത്ര് മനുഷ്യനെ കാണുന്നു. (1980-ൽ സാർത്ര് അന്തരിച്ചു). ധീരതയാർന്ന ഹ്യൂമനിസത്തിന്റെ ഉദ്ഘോഷകനാണ് കമ്യൂവെങ്കിലും അദ്ദേഹവും മനുഷ്യൻ അബ്സേഡായ ലോകത്തു കഴിഞ്ഞുകൂട്ടുന്നവനാണെന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. (1960-ൽ കമ്യൂ ചരമം പ്രാപിച്ചു). മനുഷ്യനിൽ മാത്രം ദർശനത്തെ ഒതുക്കുന്ന അസ്തിത്വവാദികൾ അവന്റെ ഐശ്വരാംശത്തെ പാടേ നിഷേധിച്ചു. സോക്രട്ടീസ് തുടങ്ങിയ തത്ത്വചിന്തകർ ഉണർന്നിരിക്കുന്ന ബോധത്തിന്റേയും സാന്മാർഗ്ഗിക സ്വഭാവത്തിന്റേയും ഇരിപ്പിടമായി ആത്മാവിനെ കണ്ടു. ലോകത്തെ ആദർശാത്മകമായി വീക്ഷിച്ച അദ്ദേഹം മനുഷ്യന്റെ ഐശ്വരാംശത്തെ പരോക്ഷമായി അംഗീകരിച്ചു. തുടർന്നുള്ള എല്ലാ തത്ത്വചിന്തകരും ഈ അടിസ്ഥാനതത്ത്വത്തിൽനിന്നു മാറിയിട്ടില്ല. പക്ഷേ, ആധുനിക തത്ത്വചിന്ത ഈ ദൈവികത്വത്തെ ഗളഹസ്തം ചെയ്യുകയും ആ സ്ഥാനത്ത് മനുഷ്യരെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇന്നു മനുഷ്യനും ഗളഹസ്തം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അപമാനവികരണത്തിന്റെ യത്നങ്ങളേ എങ്ങും കാണാനുള്ളു. അതിനോടു ബന്ധപ്പെട്ട ശബ്ദങ്ങളേ എങ്ങും കേൾക്കാനുള്ളു. ഇങ്ങനെ ദർശനം വഴിമുട്ടി നില്ക്കുകയാണ്. ഇനി അപ്പുറം പോകാൻ വയ്യ. ഈ ചിന്താഗതി അവലംബിച്ച സാമുവൽ ബക്കറ്റ് അതിനാലാണ് ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞതു്: I have nothing to say and I can only say to what extent I have nothing to say എനിക്കൊന്നും പറയാനില്ല എനിക്കൊന്നും പറയാനില്ല എന്നതു ഏതുവരെ പറയാമോ അതു മാത്രമെ എനിക്കു പറയാനുള്ളു എന്നു കലാകാരൻ എഴുതുമ്പോൾ അദ്ദേഹം എത്ര സർഗ്ഗശക്തിയുള്ളവനാണെങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനസ്സ് കുത്സിതമായിരിക്കുന്നു എന്നു മാത്രമേ നമ്മൾ ഗ്രഹിക്കുകയുള്ളു. ഇതാണ് നവീന സാഹിത്യത്തിന്റെ സ്വഭാവം. ഈ സ്വഭാവം മനുഷ്യനു യോജിച്ചതല്ല, ലോകത്തിന് യോജിച്ചതല്ല, പ്രപഞ്ചത്തിനാകെ യോജിച്ചതല്ല. വിത്തു മുളച്ച് ചെടിയായ്, മരമായി, വന്മരമായിത്തീരുമ്പോൾ വികാസമാണ് നമ്മൾ കാണുന്നതു്. നെബ്യൂലയിൽനിന്ന് (nebula) ഗ്രഹങ്ങളും കോടാനുകോടി നക്ഷത്രങ്ങളും ഉണ്ടാകുമ്പോൾ വികാസമാണ് സംഭവിക്കുക. വന്മരം വീണാലും അതിന്റെ വിത്ത് മറ്റൊരു വന്മരം സൃഷ്ടിക്കും. നക്ഷത്രങ്ങൾ നശിച്ചാലും അവയുടെ നാശത്തിൽനിന്നു മറ്റൊരു നക്ഷത്രമുണ്ടാകും. മനുഷ്യന്റെ സ്ഥിതി വിഭിന്നമല്ല. അവന്റെ ഒരു പ്രക്രിയയായ സാഹിത്യത്തിന്റെയും രീതി അതു തന്നെ. എല്ലാം എപ്പോഴുമുണ്ടു്. പക്ഷേ, സൂക്ഷ്മത്തിൽനിന്നു സ്ഥൂലത്തിലേക്ക് ചെന്നിട്ടു് വീണ്ടും സൂക്ഷ്മത്തിലേക്കും അവിടെനിന്നു സ്ഥൂലത്തിലേക്കും ചെല്ലുമ്പോൾ ഇടയ്ക്കൊരു താല്ക്കാലികമായ നാശമുണ്ടാകും. വന്മരം മറിഞ്ഞുവീഴുന്നതു പ്രത്യക്ഷത്തിലുള്ള നാശംതന്നെ. അണുക്കൾ നശിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും ആ നിലയിൽ പാശ്ചാത്യദർശനം ഇന്നു നാശത്തിലെത്തിയിരിക്കുന്നു. അതു നീഷേയാൽ ആരംഭിച്ചു സാർത്രിൽ പര്യവസാനിച്ചു. ഇനി വീണ്ടും തളിർത്തു തുടങ്ങും. അപ്പോൾ ഐശ്വരാംശത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന ഫിലോസഫി ആവിർഭവിക്കും.

ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ കലാകാരന്മാർ പ്രതിഭാശാലികളാണെന്നതിൽ സംശയമില്ല. പീകാസ്സോയെ ആർക്കു നിന്ദിക്കാൻ കഴിയും? അതു തന്നെയാണ് സാർത്ര്, സാമുവൽ ബക്കറ്റ്, യെനസ്കോ എന്നീ സാഹിത്യകാരന്മാരുടെ നിലയും. പക്ഷേ അവരുടെ പ്രതിഭ ആവിഷ്കരിച്ചതു് ലോകത്തിന്റെ അർത്ഥശൂന്യതയെ മാത്രമാണ്. പൊരുത്തക്കേടിനെ മാത്രമാണ്. മനുഷ്യ സംസ്കാരത്തിന്റെ സിംബലായ ഭാഷ പ്രയോജനശൂന്യമാണെന്ന് അവർ വാദിച്ചു. (ആ വാദത്തിനും ഭാഷയാണ് പ്രയോജനപ്പെട്ടതു് എന്നതു് ഒരു വൈരുദ്ധ്യം). ആദ്യമൊക്കെ ഇതു ഒരു ‘ഷോക്ക്’ ഉളവാക്കി. ബക്കറ്റിന്റെ “വെയ്റ്റിങ്ങ് ഫോർഗദോ” എന്ന നാടകം ആളുകൾ “നെഞ്ചേറ്റി ലാളിക്കാൻ” തുടങ്ങി. പക്ഷേ, അവരുടെ ആ സർഗ്ഗാത്മകത്വവും വാദങ്ങളും ശോഷണത്തിലെത്തിക്കഴിഞ്ഞു. ഇന്നു യൂറോപ്പിലോ ഇംഗ്ലണ്ടിലോ അമേരിക്കയിലോ ആരും ബക്കറ്റെന്നും യനസ്കോയെന്നും ഹാരോൾഡ് പിന്ററെന്നും ആൽബിയെന്നും പറയുന്നില്ല. പറഞ്ഞാലും അതു സാഹിത്യചരിത്രത്തെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ്. വ്യക്തമായി പറയട്ടെ, കലയിലെയും സാഹിത്യത്തിലെയും നവീന പ്രസ്ഥാനം (അത്യന്താധുനികത) മരിച്ചുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. അതിനു പ്രാണവായു നല്കിയിരുന്ന തത്ത്വചിന്തയും അപ്രത്യക്ഷമായിരിക്കുന്നു.

ഇവരുടെ കൃതികളിൽ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും മനുഷ്യത്വത്തെയും കണ്ടെത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങളില്ലേ എന്നു ചോദിക്കുമായിരിക്കും. ആ ശ്രമങ്ങൾക്കും അന്വേഷണങ്ങൾക്കും ആത്മാവിന്റെ യഥാർത്ഥമായ സ്വാതന്ത്ര്യമുളവാക്കുന്ന ശാന്തതയോ ആഹ്ലാദമോ ഇല്ല. “എല്ലാം മരണത്തിലേക്ക്” എന്നു പറഞ്ഞു് അതു മനുഷ്യനു ജാഡ്യം ഉളവാക്കുന്നതേയുള്ളു. മരണത്തെ മനുഷ്യന്റെ അബ്സേഡിറ്റി മാത്രമായി കാണുന്ന നവീന സാഹിത്യകാരൻ മനുഷ്യ ജീവിതത്തെ മരണത്തിലേക്കുള്ള യാത്രയായി മാത്രം കാണുന്നു. ഇക്കാരണത്താലാണ് നവീന സാഹിത്യം മനുഷ്യന് മാനസികോന്നമനം ഉളവാക്കാത്തതു്. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ ‘വാർ ആൻഡ് പീസ്’ നോക്കു. ഐശ്വരാംശം അതിന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തു നിൽക്കുന്നു. ദസ്തേയേവ്സ്കിയുടെ ബ്രദേഴ്സ് കാരമാസോവ് എന്ന നോവൽ ഈശ്വരനാൽ ‘ഹോൺട്’ ചെയ്യപ്പെടുന്ന കലാശില്പമാണ്. അവ വായിക്കുമ്പോൾ നമ്മൾ ഔന്നത്യത്തിലേക്കു ചെല്ലുന്നു. ബക്കറ്റിന്റെ “വെയിറ്റിങ് ഫോർഗദോ” നമുക്കു ജാഡ്യവും അസ്വസ്ഥതയും ഖിന്നതയും ഉളവാക്കുന്നു. പറഞ്ഞതു് ആവർത്തിക്കട്ടെ. ആ ശതാബ്ദത്തിലെ ഫിലോസഫിയും സാഹിത്യവും അവയുടെ അത്യന്തതയിൽ എത്തി മരണം പ്രാപിച്ചിരിക്കുന്നു.

വിരൽത്തുമ്പുമുറിഞ്ഞാൽ ‘ട്രാജിക്’

ക്രി. പി. 880-നും 920-നും ഇടയ്ക്ക് ജീവിച്ചിരുന്ന രാജശേഖരൻ രചിച്ച “കാവ്യമീമാംസ”യിൽ കാവ്യസ്വരൂപമെന്താണെന്നു വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. “പണ്ട് പുത്രനുണ്ടാകണമെന്ന അഭിലാഷത്തോടുകൂടി സരസ്വതി ഹിമാലയപർവ്വതത്തിൽ ചെന്നു തപസ്സ് ആരംഭിച്ചു. ആ തപോനുഷ്ഠാനത്തിൽ പ്രീതനായ ബ്രഹ്മാവ് ദേവിയോടു പറഞ്ഞു: “നിനക്കു ഞാൻ പുത്രനെ തരുന്നുണ്ട്.” അനന്തരം സരസ്വതി കാവ്യപുരുഷനെ പ്രസവിച്ചു. അവൻ എഴുന്നേറ്റ് ദേവിയുടെ കാലുതൊട്ടുകൊണ്ടു ഛന്ദോമയമായ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞു. “അമ്മേ ഈ വിശ്വം ഏത് അർത്ഥമൂർത്തയായി വിവർത്തനം ചെയ്യുന്നുവോ (പരിണമിക്കുന്നുവോ) ആ വാങ്മയമാകുന്ന ഞാൻ നിന്റെ പാദങ്ങളെ വന്ദിക്കുന്നു.” അത്തരം ഛന്ദോമുദ്രയായ ഭാഷ വേദങ്ങളിൽ മാത്രമേ കണ്ടിട്ടുള്ളു എന്നു മനസ്സിലാക്കിയ സരസ്വതി ആഹ്ലാദത്തോടെ അവനെ മടിയിൽ കയറ്റിയിരുത്തിയിട്ട് പറഞ്ഞു: “മകനേ ഞാൻ വാങ്മയത്തിന്റെ മാതാവാണെങ്കിലും ഛന്ദോബദ്ധമായ ഈ ഭാഷകൊണ്ട് നീ അമ്മയേയും (എന്നെയും) ജയിച്ചിരിക്കുന്നു... ഛന്ദോബദ്ധമായ ഭാഷയുടെ ഉപജ്ഞാതാവ് നീ തന്നെ.” കാവ്യത്തിനു ദിവ്യമായ പ്രഭവകേന്ദ്രം കണ്ടുപിടിക്കുന്ന ഭാരതീയന്റെ സ്വഭാവമാണിത്. രാജശേഖരൻ മാത്രമല്ല എല്ലാ ഭാരതീയാലങ്കാരികന്മാരും ഇത്തരത്തിൽ ഐശ്വര്യമായ പ്രഭവസ്ഥാനം കാവ്യത്തിന് നല്കിയിട്ടുണ്ട്. കാവ്യം പാദങ്ങളാൽ നിർമ്മിതമാണ്. സാരസ്വതൻമാരായ കവികൾക്കു പദങ്ങൾ വാരിധിയിൽ തിരമാലയെന്നപോലെ തോന്നിക്കൊള്ളും. അവർക്കു വാക്കുകളുടെ പിറകേ പോകേണ്ടതില്ല. പ്രാചീനമായ ഈ സങ്കല്പത്തിന് ഇന്നും ഭാരതത്തിൽ മാറ്റമില്ല. എന്നാൽ പാശ്ചാത്യർ ആശയനിവേദനത്തിനും വികാരസംക്രമണത്തിനും ഭാഷ അസമർത്ഥമാണെന്നു പറഞ്ഞു തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. പത്തൊൻപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ ഇംഗ്ലീഷ് കവി ടെനിസൺ “...I would that my tongue could utter/The thoughts that arise in me” എന്നു ഭാഷയുടെ അപൂർണ്ണതയേയും അതിന്റെ, ആശയാവിഷ്കാരത്തിനുള്ള അശക്തിയേയും ലക്ഷ്യമാക്കിക്കൊണ്ടു പ്രഖ്യാപനം നടത്തിയതിനെയല്ല ഞാനുദ്ദേശിക്കുന്നത്. ഈ ശതാബ്ദത്തിൽ എല്ലാ മണ്ഡലങ്ങളിലും ശിഥിലീകരണം സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നും ആ ശിഥിലീകരണം ഭാഷയേയും ബാധിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നും ചിന്തകൻമാർ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരിക്കുന്നു. “In every sphore our simple ‘thingy’ view of the world is being altered and often disintegrated at an unprecedented rate; and a crisis in our view of the operation of language is inevitable” എന്ന ബ്രിട്ടീഷ് നോവലെഴുത്തുകാരിയായ ഐറിസ്മർഡോക് ഉദ്ഘോഷണം ചെയ്തു. ആ മഹതിയുടെ മാത്രം അഭിപ്രായമായി കരുതാൻ പാടില്ല. തത്ത്വചിന്തകന്മാർക്കും സാഹിത്യകാരന്മാർക്കും ഭാഷയെക്കുറിച്ച് ഈ മതംതന്നെയാണുള്ളത്. ആശയസംവാദത്തിനുള്ള മാർഗ്ഗമെന്ന നിലയിൽ ഭാഷയ്ക്കു സുതാര്യാവസ്ഥ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നും അത് നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയെന്നും മർഡോക് തന്നെ പറയുന്നു. കണ്ണാടിച്ചില്ലിൽക്കൂടി അപ്പുറം നോക്കുമ്പോൾ ചില്ലിനെക്കുറിച്ച് നമ്മൾ അറിയുന്നില്ല. അതുപോലെ ഭാഷയെക്കുറിച്ചു നാം അറിഞ്ഞിരുന്നേയില്ല. ഇപ്പോഴാകട്ടെ കണ്ണാടിയാണ് നമ്മുടെ മുൻപിലുള്ളത്. ഭാഷയുടെ പ്രകാശഭേദ്യാവസ്ഥ ഇല്ലാതായി, ഇന്ന് അതിനു പ്രകാശ പ്രതിബന്ധാവസ്ഥയാണുള്ളത്.


ഹെസ്സേ

മഹാനായ ജർമ്മൻ സാഹിത്യകാരൻ ഹെസ്സേ ഈ ചിന്താഗതികാരനാണ്. ഭാഷ ഒരു ബാധയാണ്; പൃഥിവീതലത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട ഈ പരിമിതത്വംകൊണ്ട് കവി മറ്റാരെയുംകാൾ വിഷമിക്കുന്നു; എന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് ഹെസ്സേ ‘ഭാഷ’ എന്ന പ്രബന്ധം ആരംഭിക്കുന്നത്. കവിക്കും സാഹിത്യകാരനും മാത്രമേ ഈ വൈഷമ്യമുള്ളു. ചിത്രകാരനെസ്സംബന്ധിച്ചാണെങ്കിൽ അയാളുടെ ഭാഷയായ ചായം എല്ലാവർക്കും സുഗ്രഹമത്രേ. ഗായകന്റെ ഭാഷ നാദമാണ്. ലളിതമായ രാഗം തൊട്ടു മേളക്കാരുടെ നൂറു നൂറു നാദങ്ങൾ വരെയുള്ളതെല്ലാം ആർക്കും മനസ്സിലാകും. അതല്ല സാഹിത്യകാരന്റെ സ്ഥിതി. പാഠശാലയിലും കമ്പിയാപ്പീസിലും വക്കീലാപ്പീസിലും ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷയാണ് അയാൾക്കു ഉപയോഗിക്കാനുള്ളത്. സ്വന്തം കലയ്ക്കായുള്ള സ്വകീയമായ ഉപകരണം അയാൾക്ക് ഇല്ല. സ്വന്തമായ ഭാവനയില്ല, സ്വന്തമായ ഉദ്യാനമില്ല. ചന്ദ്രനെ നോക്കാനുള്ള സ്വന്തമായ കിളിവാതിൽ ഇല്ല. സാഹിത്യകാരൻ ‘ഹൃദയം’ എന്ന വാക്കു പ്രയോഗിച്ചുവെന്നു കരുതു. ആന്തരമായ കഴിവുകളെയും ദൗർബല്യങ്ങളെയും ലക്ഷ്യമാക്കിയാണ് ആ വാക്കിന്റെ പ്രയോഗമെന്നും കരുതു. ഉടനെ ഹൃദയമെന്നത് ഒരു തുണ്ടു മാംസപേശിയാണെന്ന അർത്ഥംകൂടി ഉയർന്നുവരും. സാഹിത്യകാരനെ കുറ്റപ്പെടുത്തുമ്പോഴും വാഴ്ത്തുമ്പോഴും, അയാളെ സ്നേഹിക്കുമ്പോഴും, പുച്ഛിക്കുമ്പോഴും അയാളുടെ യഥാർത്ഥത്തിലുള്ള സ്വപ്നങ്ങളും ആശയങ്ങളുമല്ല ആ പ്രക്രിയകൾക്കു വിധേയമാവുക. ഭാഷയുടെ ഇടുങ്ങിയ മാർഗ്ഗത്തിലൂടെ പ്രയാസപ്പെട്ടു കടന്നുവരുന്ന സ്വപ്നങ്ങളുടെയും ആശയങ്ങളുടെയും നൂറിലൊരംശത്തെയായിരിക്കും സ്തുതിക്കുന്നത്; അല്ലെങ്കിൽ നിന്ദിക്കുന്നത്. അതിനാൽ ഒരാധുനിക കലാകാരനോ, യുവകലാകാരൻമാരുടെ മുഴുവൻ തലമുറയോ ഭാഷയിൽ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തുമ്പോൾ ബഹുജനം പേടിക്കുന്നു. പൂച്ചയൊന്നു വാലാട്ടുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന ഭംഗിയും ഉത്തേജകത്വവും ഒരു ഭാഷയ്ക്കും ഉളവാക്കാൻ ഇന്നുവരെ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ഭാഷയുടെ ഈ അസമർത്ഥത ഹെസ്സേയുടെ നോവലുകളിലും പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. സിദ്ധാർത്ഥൻ പദങ്ങൾ പ്രയോജന രഹിതങ്ങളാണെന്നു തന്നെ പറയുന്നു. Klengsor’s Last Summer എന്ന ദീർഘമായ കഥയിൽ ആ പേരുള്ള കഥാപാത്രം വാചികമായ ആശയനിവേദനത്തിൽ സംശയാലുവായിത്തീരുന്നതു നമുക്കു കാണാം. Klsin and Wagner എന്ന കഥയിൽ വാക്കുകൾ കുഴപ്പമുണ്ടാക്കുന്നതായി പ്രതിപാദിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഈ വിഷയത്തെക്കുറിച്ച് “Tragic” എന്നൊരു കഥതന്നെ ഹെസ്സേ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. തികച്ചും മനോഹരമാണ് ആ കഥ. യോഹന്നാസ് എന്ന കമ്പോസിറ്റർ പ്രധാനപ്പെട്ട പത്രാധിപരെക്കണ്ട് പലപ്പോഴും പറഞ്ഞിട്ടുള്ള പരാതി അപ്പോഴും സമർപ്പിക്കുന്നു. ഭാഷ ജീർണ്ണിച്ചുപോയിയെന്നാണ് അയാളുടെ പരിദേവനം. അതു ഇന്നൊരു രാക്ഷസീയതയാണ്. ഈ ദുരവസ്ഥയ്ക്ക് അറുതിവരുത്തണമെന്നാണ് യോഹന്നാസിന്റെ അഭ്യർത്ഥന. ജീവിതമാണ് ഈ പരിധികൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്നും അതിനാൽ കമ്പോസിറ്ററുടെ ദുഃഖനിവേദനത്തിന് അർത്ഥമില്ലെന്നും പത്രാധിപർ അറിയിച്ചു. ജീവിതമാണ് ഈ പരിധികൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അവയെ ലംഘിച്ച് നമ്മൾ പഴയതിനെ മുറുകെപ്പിടിക്കുമ്പോൾ ജീവിതത്തോടുതന്നെ സംഘട്ടനത്തിൽ ഏർപ്പെടുകയാണ്. പത്രാധിപരുടെ ഈ വാദമൊന്നും യോഹന്നാസിനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തിയില്ല. ലേഖകന്മാർ ‘ട്രാജിക്’ എന്ന വാക്കു പ്രയോഗിക്കുന്നതിൽ കാണിക്കുന്ന ഔചിത്യമില്ലായ്മയെക്കുറിച്ചും അയാൾക്കു പരാതിപ്പെടാനുണ്ട്. സൈക്കിളിൽ നിന്ന് ആരെങ്കിലും വീണാൽ മതി. ഉടനെ അത് ട്രാജിക്കായി. കുഞ്ഞിന്റെ വിരൽത്തുമ്പു പൊള്ളിയാൽ, ജോലിക്കാർ ഏണിയിൽനിന്നു വീണാൽ, കാറ് കയറി ഒരു കോഴിക്കുഞ്ഞ് ചത്താൽ ലേഖകർ ‘ട്രാജിക്’ എന്ന പദം പ്രയോഗിക്കുന്നു. അസിസ്റ്റന്റ് എഡിറ്ററെക്കണ്ടു ഇക്കാര്യം പറയാനായി ചീഫ് എഡിറ്റർ യോഹന്നാസിനോട് അഭ്യർത്ഥിച്ചു. അയാൾ പോയി അല്പം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഒരു ബഹളം. യോഹന്നാസിനെ അസിസ്റ്റന്റ് എഡിറ്റർ മുറിക്കു പുറത്താക്കി. കമ്പോസിറ്റർ ഹൃദയവേദനയോടെ കസേരയിൽ വന്നിരുന്നു. അരമണിക്കൂറിനകം വൃദ്ധനായ അയാൾ അച്ചുനിരത്താൻ വേണ്ടിയുള്ള കൈയെഴുത്തു പ്രതിയുടെ മേൽ മറിഞ്ഞുവീണു മരിച്ചു. വളരെക്കാലം ആ സ്ഥാപനത്തിൽ സേവനമനുഷ്ഠിച്ച യോഹന്നാസിനെക്കുറിച്ച് പത്രത്തിൽ വാർത്ത കൊടുക്കണമല്ലോ. പഴയ തലമുറയിൽപ്പെട്ട നല്ല കവിയുമായിരുന്ന അയാൾ. അസിസ്റ്റന്റ് എഡിറ്റർ എഴുതി “Tragic end of a poet” (കവിയുടെ ദുരന്തം). അതെഴുതിക്കഴിഞ്ഞപ്പോഴാണ് ‘ട്രാജിക്’ എന്ന വാക്കിനെക്കുറിച്ച് യോഹന്നാസിനുള്ള വിപ്രതിപത്തി അദ്ദേഹം ഓർമ്മിച്ചത്. അതിനാൽ “Regrettable Demise” (വിഷാദം ജനിപ്പിക്കുന്ന മരണം) ആ വാക്കുകൾ ശൂന്യങ്ങളാണെന്നും അപര്യാപ്തങ്ങളാണെന്നും അസിസ്റ്റന്റ് എഡിറ്റർക്കു തോന്നി. One of the old guard (ഓൾഡ്ഗാർഡിലെ ഒരാൾ: നെപ്പോളിയന്റെ സൈന്യമാണ് ഓൾഡ് ഗാർഡ്. യാഥാസ്ഥിതികൻ എന്ന അർത്ഥവുമുണ്ടു ആ വാക്കിന്). ജീവിതത്തിന്റെ വിഭിന്ന പ്രവണതകളെ സ്ഫുടീകരിക്കാൻ ഭാഷ അസമർത്ഥമാണെന്ന് ഈ ചെറുകഥയിലൂടെ ഹെസ്സേ ഉദ്ഘോഷണം ചെയ്യുന്നു. ഹെസ്സേക്കു ശേഷമുള്ള സാഹിത്യകാരന്മാർക്കും ഈ ആവലാതി തന്നെയാണുള്ളത്. യനസ്കൊ എന്ന റുമേനിയൻ നാടകകർത്താവിന്റെ Lesson, Chavis ഈ നാടകങ്ങൾ ഭാഷയുടെ അപര്യാപ്തതയെക്കുറിച്ചുള്ളവയത്രേ.

ഹെസ്സേയും യനസ്കോയും ഒക്കെ ആര്? ഞാനാര്? എങ്കിലും എനിക്ക് ഇവരുടെ ചിന്താഗതിയോടു യോജിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. കല, ശാസ്ത്രം, സദാചാരനിയമങ്ങൾ ഇവയെപ്പോലെ പരിഷ്കാരത്തിന്റേയും സംസ്കാരത്തിന്റേയും ഒരുല്പന്നമാണ് ഭാഷയെന്ന വസ്തുത ഈ മഹാന്മാർ മറന്നോ എന്നാണ് എന്റെ സംശയം. മാത്രമല്ല, ഈ സാംസ്കാരികോല്പന്നങ്ങളെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുമ്പോൾ ഏറ്റവും മൗലികമായി പ്രത്യക്ഷമാകുന്നതും ഭാഷ തന്നെ. സംസ്കാരത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട ഏതു നേട്ടത്തേയും അന്യരിലേക്കു പകരണമെങ്കിൽ ഭാഷ വേണം. അതിനാൽ ഭാഷയ്ക്കാണ് ആദ്യത്തെ സ്ഥാനം. കുഞ്ഞിന് ഉടുപ്പ് ഇട്ടുകൊടുക്കുന്നതുപോലെ ആശയത്തിന് ഭാഷയാകുന്ന കഞ്ചുകം ഇട്ടുകൊടുക്കുന്നു എന്ന വിചാരമാണ് ഹെസ്സേയെപ്പോലെയുള്ളവരെ ഈ ചിന്താഗതിക്കു പ്രേരിപ്പിച്ചതെന്നു തോന്നുന്നു. ആശയവും ഭാഷയും വിഭിന്നങ്ങളല്ല. ചിന്തയും ആശയവും ഭാഷാപരമാണ്. ഭാഷയിൽനിന്നകന്നുള്ള നിലനില്പ് അവയ്ക്കില്ല. വസ്തുക്കളെയും ചിന്തകളെയും ഭാഷയിൽനിന്ന് അകറ്റിനിർത്തിക്കാണുമ്പോൾ ഹെസ്സേക്കും സുഹൃത്തുക്കൾക്കും പ്രമാദം സംഭവിക്കുന്നു. ലോകത്തുള്ള എല്ലാ വസ്തുക്കളും ഭാഷയിലൂടെയാണ് നമുക്കു പ്രത്യക്ഷീഭവിക്കുന്നത്. അതിനാൽ ഭാഷ അപര്യാപ്തമാണെന്ന വാദം അംഗീകരിക്കത്തക്കതല്ല.

ഹൃദയം എന്ന വാക്കിനു പല അർത്ഥങ്ങളുണ്ടെന്നും അതിനാൽ അതിനു നിയതത്വമില്ലെന്നും ഹെസ്സേ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത് ശരിയല്ല. ആ വാക്ക് ഒരു വാക്യത്തിൽ പ്രയോഗിക്കു. ഉടനെ നിയതത്വം വരുന്നതു കാണാം. ഉദാഹരണം രാമകൃഷ്ണനു നല്ല ഹൃദയമുണ്ട്: ഹൃദയത്തിന് ഒട്ടൊക്കെ നിയതത്വം വന്നു. എങ്കിലും സംശയം. ഹൃദയം എന്നതു രക്താശയമാണോ? അതോ നന്മ ചെയ്യാനുള്ള പ്രവണതയോ? ആ വാക്യത്തെയോ അതിന്റെ അർത്ഥത്തെയോ സവിശേഷമായ സന്ദർഭത്തിൽ നിവേശനം ചെയ്യു. ‘രാമകൃഷ്ണന് ഇന്നലെ നെഞ്ചുവേദന ഉണ്ടായി. ഡോക്ടർ അയാളുടെ നെഞ്ചു പരിശോധിച്ചു. ഈ. സി. ജി. എടുത്തു. എന്നിട്ട് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു: രാമകൃഷ്ണനു നല്ല ഹൃദയമാണുള്ളത്. അതിനു ഒരു രോഗവുമില്ല.’ ഇപ്പോൾ ഹൃദയശബ്ദത്തിന് പല അർത്ഥങ്ങളില്ല. ഒരർത്ഥമേയുള്ളു. നമ്മൾ ഭാഷയിലൂടെ വളരുന്നു. നമ്മൾ വേറെ, ഭാഷ വേറെ എന്നില്ല—നമ്മളും ഭാഷയും ഒന്നുതന്നെ. ഇതു മനസ്സിലാക്കാതെയാണ് ഹെസ്സേയും യനസ്കോയും ബക്കറ്റും മർഡോക്കുമൊക്കെ ഭാഷയുടെ അസമർത്ഥതയെ ച്ചൊല്ലി നിലവിളിക്കുന്നത്.

ചിത്രകാരനു ‘ചായം’ എന്ന ഭാഷയുണ്ട്, ഗായകനു ‘നാദം’ എന്ന ഭാഷയുണ്ട്, സാഹിത്യകാരന് പള്ളിക്കൂടത്തിലേയും കോടതിയിലേയും ഭാഷയേയുള്ളു എന്ന മതത്തിനും സാമഞ്ജസ്യമില്ല. ചായം ക്യാൻവാസിൽ എങ്ങനെ തേക്കുന്നു എന്നതിനെ ആശ്രയിച്ചാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ഭംഗിയിരിക്കുന്നത്. നമ്മുടെ സ്കൂൾ ഓഫ് ആർട്സിലെ വിദ്യാർത്ഥി ക്യാൻവാസിൽ ചായം തേക്കുന്നു. രവിവർമ്മയും അങ്ങനെ പ്രവർത്തിച്ചു. പക്ഷേ, രവിവർമ്മയുടെ പ്രവർത്തനം ദർഭമുന കാലിൽക്കൊണ്ടെന്നപോലെ നിൽക്കുന്ന ശകുന്തളയുടെ ചിത്രമായി പര്യവസാനിക്കുന്നു. രണ്ടുപേരും ഉപയോഗിച്ചതു ചായം. പക്ഷേ, രവിവർമ്മയുടെ പ്രവൃത്തി കാലത്തിന്റെ ആവർത്തിക്കാൻ വയ്യാത്ത നിമിഷമായി മാറുന്നു. വിദ്യാർത്ഥിയുടെ പ്രവർത്തനം അതല്ലതാനും. അപ്പോൾ രവിവർമ്മ ഉപയോഗിച്ച ചായം അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാത്രമായ “വാക്കാ”ണെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു. സൈഗാളും തീവണ്ടിയിലെ യാചകനും ഒരേ നാദം തന്നെയാണ് അവലംബിക്കുന്നത്. എന്നാൽ സൈഗാളിന്റെ ഗാനം നമ്മെ കലയുടെ ഗന്ധർവലോകത്തേക്കു നയിക്കുന്നു. യാചകന് അതൊട്ടു കഴിയുന്നുമില്ല. വിദ്യാലയങ്ങളിലെയും കോടതികളിലേയും സാമാന്യഭാഷയാണ് സാഹിത്യകാരൻ പ്രയോഗിക്കുന്നതെന്ന് ഹെസ്സേ പറയുന്നല്ലോ. ഹെസ്സേ തന്നെ അങ്ങനെയാണോ ചെയ്തത്? ജീവിതത്തിന്റെ മഹാത്ഭുതങ്ങളും മിസ്റ്റിസിസത്തിന്റെ ഉജ്ജ്വല നിമിഷങ്ങളും ആവിഷ്കരിക്കാൻ ഹെസ്സേക്കു സ്വകീയമായ പദങ്ങളും പദസമൂഹങ്ങളുമുണ്ടായിരുന്നു. അവ പ്രയോഗിച്ചതുകൊണ്ടാണ് ഹെസ്സേക്കു രാഷ്ട്രാന്തരീയ പ്രശസ്തി ഉണ്ടായത്; നോബൽ സമ്മാനം കിട്ടിയത്. ഗോയ്ഥേക്ക് സ്വന്തമായ ഭാഷയുള്ളതുപോലെ ഹെസ്സേക്കും സ്വന്തമായ ഭാഷയുണ്ട്. പക്ഷേ, അവർ പള്ളിക്കൂടത്തിലേയും കോടതിയിലേയും ഭാഷ തന്നെയാണ് സ്വീകരിച്ചത്. അതിൽ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്തിയെന്നേയുള്ളു. കേരളത്തിലെ കവികളുടെ കാവ്യങ്ങൾ നോക്കുക. കുമാരനാശാന്റെയും വള്ളത്തോളിന്റേയും ഭാഷകൾ വിഭിന്നങ്ങളല്ലേ? ചങ്ങമ്പുഴയുടേയും വൈലോപ്പിള്ളിയുടെയും ഭാഷകൾ വിഭിന്നങ്ങളല്ലേ? എന്നാൽ നമ്മൾ എപ്പോഴും ഉപയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകൾ മാത്രമേ അവരും സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളൂ. കോൾറിജ്ജ് പറഞ്ഞതുപോലെ ഉചിതങ്ങളായ പദങ്ങൾ ഉചിതമായ രീതിയിൽ വിന്യസിക്കു. കവിതയാകും, കലയാകും, ക്ഷേമേന്ദ്രൻ “ഔചിത്യ വിചാര ചർച്ച”യിൽ പറയുന്നു:—

> തിലകം വിഭ്രതി സൂക്തിർ ഭാത്യേകമുചിതംപദം
> ചന്ദ്രാനനേവ കസ്തൂരികൃതം ശ്യാമേവചന്ദനം

(ഒരു ഉചിതമായ വാക്ക് തിലകംപോലെ ധരിച്ച സൂക്തി കസ്തൂരിതൊട്ട സുന്ദരിയെപ്പോലെയും ചന്ദനമണിഞ്ഞ ശ്യാമയെപ്പോലെയും ശോഭിക്കുന്നു—ശ്യാമ = യൗവനമദ്ധ്യസ്ഥ)

സാരസ്വതന്മാരായ കവികൾ, കലാകാരന്മാർ വേണ്ട രീതിയിൽ വാക്കു പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ നൂതനമണ്ഡലം ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടു. ഭാഷ അസമർത്ഥമോ ആശയനിവേദനത്തിന്? ശുദ്ധമായ അസംബന്ധം.

ഭൂമിയെന്ന നക്ഷത്രത്തിൽനിന്ന് അന്തരീക്ഷത്തിലെ നക്ഷത്രത്തിലേക്ക്

'ആണി മന്ത്രിക്കുന്നു; എന്നെ നിങ്ങളുടെ ഹൃദയത്തിൽ കുത്തിയിറക്കൂ. രക്തമിറ്റിറ്റു വീഴുന്നത് നിങ്ങളെ പേടിപ്പിക്കേണ്ട കാര്യമില്ല.' പേനാക്കത്തി സൂചിപ്പിക്കുന്നു 'എന്റെ കത്തിക്ക് ഒരിക്കലും തെറ്റപറ്റില്ല; ഒരു നിമിഷത്തെ തീരുമാനം മതി കഷ്ടപ്പാടിനെയും കുറച്ചിലിനെയും നിങ്ങൾ പരാജയപ്പെടുത്തിയിരിക്കും.' ജനൽ തനിയെ തുറന്ന് നിശബ്ദതയിൽ കറകറ ശബ്ദം കേൾപ്പിക്കുന്നു. 'സാധുക്കളോടൊരുമിച്ച് നിങ്ങൾക്കു പട്ടണത്തിന്റെ ഔന്നത്യം പങ്കുവെയ്ക്കാം. എടുത്തു പുറത്തുചാട്ടൂ. എന്റെ നിർദ്ദേശം ഔദാര്യം കലർന്നതാണ്; ഇമ ചിമ്മുന്നതിനു മുമ്പ് ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥമോ അർത്ഥരാഹിത്യമോ മനസ്സിലാക്കികൊണ്ട് നിങ്ങൾ തെരുവിൽ വന്ന് പതിച്ചിരിക്കും.' അഭ്യർത്ഥിക്കുന്ന ശക്തിയുടെ നാദം കടംവാങ്ങിക്കൊണ്ട് ഏതോ ആദർശാത്മകമായ ഗളനാളത്തിന് ചുറ്റമെന്നപോലെ കയറ് ചുരുണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഞാൻ എല്ലാക്കാലത്തേക്കുമായി നിങ്ങളെ കാത്തിരിക്കുകയാണ്. നിങ്ങളുടെ ഭീതികളും നിങ്ങളുടെ കഷ്ടപ്പാടുകളും നിങ്ങളുടെ രോഷങ്ങളും ഞാൻ കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. ചുളിവുകൾ വീണ നിങ്ങളുടെ കിടക്കവിരിപ്പുകൾ ഞാൻ കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. നിങ്ങളുടെ ദേഷ്യം കരണ്ടെടുത്ത തലയിണ ഞാൻ ദർശിക്കുന്നു. നിങ്ങളുടെ ഈശ്വരന്മാരെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താനുള്ള ആണയിടലുകൾ ഞാൻ കേട്ടിരിക്കുന്നു. ദരിദ്ര വത്സലതയോടെ ഞാൻ സഹതപിച്ചുകൊണ്ട് എന്റെ സേവനങ്ങൾ നിങ്ങൾക്കായി അർപ്പിക്കുന്നു. തൂങ്ങിച്ചാകാനാണ് നിങ്ങൾ ജനിച്ചത്...

റുമേനിയയിൽ ജനിച്ച ഈ.എം. സിയോറൻ എന്ന തത്വചിന്തകന്റെ A short History of Decay എന്ന വിശ്വവിഖ്യാതമായ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉള്ളതാണ് മുകളിൽ ചേർത്ത വാക്യങ്ങൾ. ഇപ്പോൾ അദ്ദേഹം ഫ്രാൻസിൽ താമസിക്കുന്നു. കഴിഞ്ഞ 25 കൊല്ലമായി അദ്ദേഹം തത്ത്വചിന്താത്മകങ്ങളായ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഫ്രഞ്ച് ഭാഷയിൽ എഴുതുന്നു. ആ ഗ്രന്ഥങ്ങളെല്ലാം ഇംഗ്ലീഷിലേക്കു തർജമ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഭുവനപ്രശസ്തിയാർജ്ജിച്ച സൂസൻ സൊൺടാഗ് സിയോറന്റെ ഈ തത്വവിചാരത്തെ പ്രശംസിച്ചിട്ട് ഇത്തരം ചിന്താമാർഗ്ഗങ്ങൾ കീർക്കേഗോറിലും നീഷേയിലും വിറ്റ്ഗൻടൈനിലും മാത്രമേ കണ്ടിട്ടുള്ളു എന്ന് രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

സിയോറന്റെ രചനാവിശേഷത്തെ അഭിനന്ദിച്ചുകൊണ്ട് ഈ ലേഖകൻ ഒന്നു ചോദിക്കട്ടെ. ഈ ലോകത്തുള്ളവരെല്ലാം ഇങ്ങനെ ആണി ഹൃദയത്തിൽ കുത്തിയിറക്കിയും പേനാക്കത്തി ശരീരത്തിൽ കടത്തിവിട്ടും ജനലിൽക്കൂടി അഗാധതയിലേക്ക് ചാടിയും കയറിൽ തൂങ്ങിയും ജീവിതമവസാനിപ്പിച്ചാൽ ഇവിടത്തെ സ്ഥിതി എന്തായിരിക്കും? ഈ ഉപദേശം നൽകുന്ന സിയോറൻ മാത്രമല്ലേ പിന്നെ ഈ ലോകത്തുണ്ടായിരിക്കു? സിയോറന്റെ പടം ഗ്രന്ഥത്തിലുണ്ട്. ആകൃതിസൗഭഗമുള്ള ഒരു മദ്ധ്യവയസ്കൻ. അദ്ദേഹം തലമുടി ഭംഗിയായി ചീകിവച്ചിരിക്കുന്നു. ജീവിതസുഖങ്ങൾ എല്ലാം അനുഭവിച്ചതിന്റെ ആഹ്ലാദം അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുഖത്തുണ്ട്. നല്ല വേഷം ധരിച്ചിരിക്കുന്ന ആത്മഹത്യയുടെ ഈ ഉപദേശകൻ. താൻ നല്കുന്ന ഉപദേശം തനിക്കുംകൂടി ചേരേണ്ടതാണെന്ന് അദ്ദേഹം ഓർമിക്കാത്തതെന്തേ? കാര്യം വ്യക്തമാണ്. ബഹുജനത്തെ വഴിതെറ്റിക്കാനുള്ള നിർദ്ദേശങ്ങളാണിവയെല്ലാം. മൂഢന്മാർ ഇവ വിശ്വസിച്ച് ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു. ഉപദേശകർ മാളികയിൽ വസിച്ചും നല്ല ആഹാരം കഴിച്ചും വിലകൂടിയ കാറിൽ സഞ്ചരിച്ചും ബാങ്ക് ബാലൻസ് അനുദിനം വർദ്ധിപ്പിച്ചും സുഖമായി കഴിഞ്ഞുകൂടുന്നു. ജലദോഷം വന്നാൽമതി അവർ വിദഗ്ദ്ധന്മാരായ ഡോക്ടർമാരെ കാണാൻ അമേരിക്കയിലേക്കു പറക്കുന്നു.

എന്റെ ഈ ഉപാലംഭം ബുദ്ധിശൂന്യതയെ കാണിക്കുന്നുവെന്നു ചിലർ പറയാതിരിക്കില്ല. പ്രപഞ്ചത്തിലാകെ ആത്മാവ് നടത്തുന്ന സാഹസികതയാർന്ന സഞ്ചാരമാണ് തത്വചിന്തയെന്നും അത് നടത്തുന്നവർ സാധാരണ മനുഷ്യരെപ്പോലെ കരയുകയും ചിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നവരാണെന്നും അവർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കും. അതുകൊണ്ട് ആ സത്യാന്വേഷകരുടെ സത്യദർശനത്തെ പ്രായോഗിക ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നത് ഭോഷത്തമാണെന്ന് അവർ വാദിക്കും. വേദന മറക്കണമെന്നും അതുണ്ടായാൽ ദുഃഖിക്കരുതെന്നും ഉപദേശിച്ച തത്വചിന്തകന്റെ കാലൊടിഞ്ഞാൽ അയാൾ നിലവിളിക്കില്ലേ? വസ്തുത അതായതുകൊണ്ട് തത്വചിന്തകരുടെ ജഗത്സംബന്ധിയായ കാഴ്ചപ്പാടുകൾക്ക് യോജിച്ച മട്ടിൽ അവർ ജീവിക്കണമെന്ന് പറയുന്നത് ശരിയല്ലെന്ന് അവർ എന്നോടു പറയും. അതിരിക്കട്ടെ. സിയോറൻ മാത്രമല്ല വിഷാദാത്മകത്വം പ്രചരിപ്പിച്ചത്. ഈ ശതാബ്ദത്തിലെ എല്ലാ എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ ചിന്തകരും എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ സാഹിത്യകാരന്മാരും ഇക്കാര്യത്തിൽ കുറ്റക്കാരാണ്. ഇത് ഉത്കണ്ഠയുടെ കാലമാണ്, അണ്വായുധത്തിന്റെ കാലമാണ്, വിശ്വാസതകർച്ചയുടെ കാലമാണ്, എന്നൊക്കെ ഉദ്ഘോഷിച്ച ജനതയെ ആലസ്യത്തിലേക്കും ജാഡ്യത്തിലേക്കും നയിക്കുന്നത് അവർതന്നെയാണ്. പല എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ സാഹിത്യകൃതികളും ചേതോഹരങ്ങളാണ്, സുശക്തങ്ങളാണ്. എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ ചിന്തകർ ബഹുജനത്തിൽ സ്വാധീനശക്തി ചെലുത്താൻ കഴിവുള്ളവരാണ്. അതിനാൽ അവർ ചെയ്യുന്ന ദ്രോഹം അനിർവാച്യമായിഭവിച്ചിരിക്കുന്നു.

എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസം (അസ്തിത്വവാദം) ശക്തിയാർജിക്കുന്നത് ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലാണ്. എങ്കിലും പത്തൊൻപതാം ശതാബ്ദത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽത്തന്നെ ഇതിലേക്കു നയിക്കുന്ന ചിന്താഗതികൾ പാശ്ചാത്യദേശത്ത് ആവിർഭവിച്ചു. ജീവിതം യുക്തിക്ക് വിരുദ്ധമാണെന്നാണ് ഷോപൻ ഹൗവർ വാദിച്ചത്. എല്ലാ അസ്തിത്വങ്ങളുടെയും പിറകിൽ അന്ധവും അർത്ഥരഹിതവുമായ ജീവിതേച്ഛ പ്രവർത്തിക്കുന്നു; അതിന് ലക്ഷ്യമില്ല. പൂർവ്വ സങ്കല്പങ്ങളില്ല. ഈ ജീവിതേച്ഛ—Will to life—യാദൃച്ഛികമായി സംഭവങ്ങളുണ്ടാകുന്നു. ജീവിതമാർഗ്ഗങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. മനുഷ്യനെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നത് യുക്തിയല്ല അന്ധമായ ജീവിതേച്ഛ തന്നെയാണ്. ഷോപൻ ഹൗവറുടെ ശിഷ്യനാണ് നീഷേ. പക്ഷേ, ചിന്താഗതിയിൽ അദ്ദേഹം ഗുരുനാഥനിൽ നിന്ന് വിഭിന്നനായിരുന്നു.

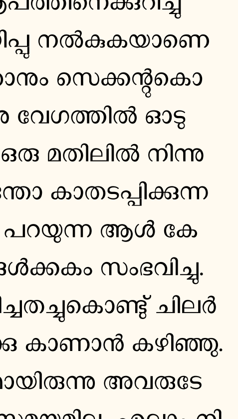
നീഷേ ജനിക്കുന്നതിനു മുപ്പതു കൊല്ലം മുൻപ് ജനിച്ച ഡാനിഷ് തത്ത്വചിന്തകൻ കീർക്കേഗോർ ഇന്നത്തെ എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാക്കളിൽ പ്രധാനനാണ്. ജീവിതം അർത്ഥശൂന്യമാണെന്ന ബോധം മനുഷ്യനുണ്ടാകുമെന്ന് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. മാത്രമല്ല അവൻ സന്ത്രാസത്തിന് (ഈ പ്രയോഗത്തിന് ശ്രീ.എൻ.വി. കൃഷ്ണവാരിയരോട് കടപ്പാടുണ്ടെനിക്ക്) വിധേയനാണെന്നും കീർക്കേഗോർ പറഞ്ഞു. സന്ത്രാസത്തിന് നിത്യജീവിതത്തിലെ പേടിയിൽ നിന്ന് വിഭിന്നതയുണ്ട്. ഒരാന മദമിളകി നമ്മുടെ നേരെ ഓടി വന്നാൽ നമ്മൾ പേടിക്കും. ആ ആനയെ ആരെങ്കിലും പിടിച്ചുകെട്ടിക്കഴിഞ്ഞാൽ ഭയവും തീരും. അതല്ല എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ ആയ സന്ത്രാസത്തിന്റെ സ്വഭാവം. കാരണംകൂടാതെ അത് മനുഷ്യന്റെ ജീവിതത്തിൽ ഉണ്ടാകുന്നു. മനുഷ്യൻ തന്നെ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് സന്ത്രാസം ജനിക്കുന്നത്. അവൻ പ്രധാനമന്ത്രിയായിരിക്കും ജഡ്ജിയായിരിക്കും ലോകമാരാധിക്കുന്ന ഡോക്ടർ ആയിരിക്കും എങ്കിലും സന്ത്രാസത്തിന് വിധേയനാണ്. സ്വന്തം അസ്തിത്വത്തെ കാണുകയും അതിന്റെ ഉപാധികളെ സ്വീകരിക്കുകയും അതിന്റെ ഉത്തരവാദിത്വത്തെ അംഗീകരിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ മാത്രമേ അവൻ മനുഷ്യനായിത്തീരുന്നുള്ളു. അപ്പോൾ മാത്രമേ സന്ത്രാസത്തെ ഒഴിവാക്കാൻ പറ്റൂ.

കീർക്കേഗോറിന്റെ ഈ ആശയത്തെയും ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കാത്ത മറ്റുപല ആശയങ്ങളെയും സാർത്രും കൂട്ടുകാരും വികസിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു വന്നതിനെയാണ് ഇന്നത്തെ എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസമായി ലോകജനത അംഗീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അസ്തിത്വത്തെ (existence) പരിതഃസ്ഥിതികൾ ഒരു ലക്ഷ്യവും കൂടാതെ സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെന്നും ആഴത്തിൽ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ അത് പൊരുത്തക്കേടുള്ളതാണെന്നും എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസം—അസ്തിത്വവാദം—സ്ഥാപിക്കുന്നു. മനുഷ്യൻ സങ്കല്പിക്കുന്ന മൂല്യങ്ങളും ആദർശങ്ങളും യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇല്ലെന്നാണ് ആ തത്ത്വചിന്ത പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത്. ഇക്കാര്യത്തിൽ നീഷേയുടെ അഭിപ്രായങ്ങളോടാണ് അസ്തിത്വവാദം യോജിക്കുക. കിർക്കേഗോർ സ്പഷ്ടമാക്കിത്തന്ന സന്ത്രാസം (dread) യാദൃശ്ചികമായി വന്നുചേർന്ന ഒരാശയമല്ല. തികച്ചും അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരാശയമാണ് അതെന്ന് അസ്തിത്വവാദികൾ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

ജീവിതം അബ്സേഡാണ്—പൊരുത്തക്കേടുള്ളതാണ്—എന്ന തത്ത്വം എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ സാഹിത്യകാരന്മാർ തങ്ങളുടെ കൃതികളിലൂടെ സ്ഫുടീകരിക്കുന്ന കാലമാണിത്. മാനുഷികമൂല്യങ്ങളുടെ തകർച്ചയും അവർ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. വളരെക്കാലം രോഗമായി കിടന്നവന്റെ ശരീരത്തിലെ വ്രണങ്ങൾ ദുർഗന്ധം വ്യാപിപ്പിക്കുമ്പോൾ ശുചിത്വം എന്ന മൂല്യത്തിന് എന്ത് സ്ഥാനം? തീപിടിക്കുന്ന വീട്ടിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ അമ്മാവന്റെ മുഖത്തു ചവിട്ടിക്കൊണ്ടേ വാതിലിലൂടെ കടന്നുപോകാൻ കഴിയുകയുള്ളു എന്നുവന്നാൽ ആ അമ്മാവനോട് അതുവരെ കാണിച്ച വിനയത്തിന് എന്ത് വിലയിരിക്കുന്നു? മരണത്തിന്റെയും ജീവിതത്തിന്റെയും പ്രതിസന്ധിഘട്ടങ്ങളിൽവച്ചു പരിശോധിക്കുമ്പോൾ എല്ലാ മൂല്യങ്ങൾക്കും വിലയില്ലാതായിത്തീരുന്നു. അപ്പോൾ മനുഷ്യന്റെ ഓരോ പ്രവർത്തനവും അർത്ഥരഹിതം തന്നെ. സാർത്ഥകം എന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് നാമോരോ പ്രവൃത്തിയും ചെയ്യുന്നത്. പക്ഷേ, എല്ലാം ശൂന്യതയിലും മരണത്തിലും പര്യവസാനിക്കുന്നതിനാൽ പ്രവർത്തനങ്ങളാകെ അർത്ഥരഹിതങ്ങളത്രെ.

അർത്ഥരാഹിത്യവും (meaning less) പൊരുത്തക്കേടും (absurdity) വിഭിന്നങ്ങളായ ആശയങ്ങളാണ്. വ്യവസ്ഥ, ക്രമം, ലക്ഷ്യം, മൂല്യബോധം ഇവയോടുകൂടിയാണ് മനുഷ്യൻ അസ്തിത്വത്തെ സമീപിക്കുന്നത്. അസ്തിത്വത്തിലാകട്ടെ ഇതൊന്നുമില്ലതന്നെ. രണ്ടുംകൂടി ഏറ്റുമുട്ടുമ്പോൾ പൊരുത്തക്കേട് ഉണ്ടാകുന്നു. ഈ പൊരുത്തക്കേട് കൊണ്ട് താൻ അന്യനാണ് ഈ ലോകത്ത് എന്ന് മനുഷ്യന് തോന്നുന്നു. ഇതിനെയാണ് അന്യവത്കരണം (alienation) എന്ന് എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസ്റ്റുകൾ—അസ്തിത്വവാദികൾ—വിളിക്കുന്നത്.

അസ്തിത്വവാദത്തിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട തത്ത്വങ്ങളെല്ലാം ഞാൻ പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞുവെന്നു തോന്നുന്നു. സാർത്രിന്റെയോ കമ്യുവിന്റെയോ ഏതു കൃതിയും പരിശോധിക്കൂ. ഈ തത്ത്വങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരം കാണാം. അവരുടെ നോവലുകളെക്കുറിച്ച് പലവട്ടം പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞതുകൊണ്ട് കേരളീയർക്ക് അത്ര കണ്ട് പരിചയമില്ലാത്ത ഒരു ഇറ്റാലിയൻ സാഹിത്യകാരന്റെ ഒരു ചെറുകഥയെക്കുറിച്ച് എഴുതാം.


ഡിനോ ബുറ്റ്സാറ്റി

ഡിനോ ബുറ്റ്സാറ്റി (Dino Buzzati. മരണം 1972-ൽ) എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പേര്. കഥ പറയുന്ന ആൾ പത്തു മണിക്കൂർ നേരത്തേക്ക് ഒരിടത്തും നിർത്താതെ ഓടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന തീവണ്ടിയിലെ യാത്രക്കാരനാണ്. ട്രെയിൻ കുറച്ചു ദൂരം പോയതേയുള്ളു. അയാൾ തല വെളിയിലേക്കിട്ടു നോക്കിയപ്പോൾ ലവൽക്രോസിങ്ങിൽ ഒരു ചെറുപ്പക്കാരി നിൽക്കുന്നു. വടക്കൻ എക്സ്പ്രസ്സ് ട്രെയിനിനെ നോക്കാനെന്ന മട്ടിലാണ് അവളുടെ നിൽപ്പ്. പക്ഷേ, അവൾ തീവണ്ടിയെ നോക്കിയതേയില്ല. അവൾ ശ്രദ്ധിച്ചത് തന്റെ അടുക്കലേക്ക് എന്തോ ഉറക്കെ പറഞ്ഞുകൊണ്ട് ഓടിയെത്തുന്ന ഒരുത്തനെയാണ്. വരാൻ പോകുന്ന ഏതോ ആപത്തിനെക്കുറിച്ച് അയാൾ അവൾക്കു മുന്നറിയിപ്പ നൽകുകയാണെന്ന തോന്നി. ഇതെല്ലാം ഏതാനും സെക്കന്റുകൊണ്ട് കഴിഞ്ഞു. തീവണ്ടി വളരെ വേഗത്തിൽ ഓടുകയാണ്. പൊക്കം കുറഞ്ഞ ഒരു മതിലിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ഒരു കർഷകൻ എന്തോ കാതടപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദത്തിൽ പറയുന്നത് കഥ പറയുന്ന ആൾ കേട്ടു. ഇതും ഏതാനും നിമിഷങ്ങൾക്കകം സംഭവിച്ചു. വയലിലെ ചെടികളെ ചവിട്ടിച്ചതച്ചുകൊണ്ട് ചിലർ ഓടിയെത്തുന്നതും അയാൾക്കു കാണാൻ കഴിഞ്ഞു. ഉൻമാദമാർന്ന പ്രവർത്തനമായിരുന്നു അവരുടേത്. നിരീക്ഷിക്കാൻ കൂടുതൽ സമയമില്ല. എല്ലാം നിമിഷങ്ങൾകൊണ്ടു മറഞ്ഞു. ഈ രണ്ട് സംഭവങ്ങൾക്കും പൊതുവായ ഒരു കാരണമുണ്ടായിരിക്കുമെന്ന് അയാൾ കരുതി. എന്തോ സംഭവിച്ചിരിക്കണം. തീവണ്ടിയിൽ സഞ്ചരിക്കുന്നവർക്ക് അതറിയാൻ കഴിയുമോ? മറ്റു യാത്രക്കാരും വെളിയിലുള്ള ഈ ഉന്മാദങ്ങൾ അറിയുന്നുണ്ടോ? കഥ പറയുന്ന ആൾ നോക്കിയപ്പോൾ അയാളുടെ മുൻപിലിരുന്ന സ്ത്രീ പകുതി അടഞ്ഞ കണ്ണുകൾകൊണ്ട് അയാളെ നോക്കുകയാണ്; അയാൾ ബാഹ്യലോകത്തെ സംഭവവിശേഷങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുന്നുണ്ടോ എന്നറിയാനായിട്ടായിരുന്നു അവരുടെ നോട്ടം.

നേപ്പിൾസ് തീവണ്ടികൾ അവിടെ നിറുത്താറുണ്ട്. വടക്കൻ എക്സ്പ്രസ്സ് നിർത്താറില്ല. പഴയ വീടുകൾ പാഞ്ഞു പോകുന്നു. സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും കെട്ടുകൾ കെട്ടുന്നു. പെട്ടികൾ അടയ്ക്കുന്നു. അവരൊക്കെ എവിടെയോ പോകാൻ ഭാവിക്കുകയാണ്. വണ്ടി വടക്കോട്ട് പോകുന്തോറും ആളുകൾ കൂട്ടംകൂട്ടമായി തെക്കോട്ട് പോകുന്നു. യുദ്ധം, വിപ്ലവം, പ്ലേഗ്, അഗ്നി ഇങ്ങനെയുള്ള ആപത്തുകളെ പേടിച്ചിട്ടാവാം അവരുടെ ഓട്ടം. തീവണ്ടിയിലെ എല്ലാ യാത്രക്കാരും പേടിച്ചിരിക്കുകയാണ്. ഈ സമയംകൊണ്ട് തെക്കോട്ട് പോകുന്ന ആളുകളെക്കൊണ്ടും വാഹനങ്ങളെക്കൊണ്ടും റോഡ് നിറഞ്ഞു കഴിഞ്ഞു. വടക്കോട്ട് പാഞ്ഞുപോകുന്ന തീവണ്ടിയെക്കണ്ട് വഴിവക്കിൽ നിന്നവർ അത്ഭുതപ്പെട്ടു. ട്രെയിൻ ഒരു സ്റ്റേഷനിലേക്കു ചെല്ലാൻ വേഗം ഒന്നു കുറച്ചപ്പോൾ എല്ലാവരും വിചാരിച്ചു. ഡ്രൈവർ അത് നിറുത്തുമെന്ന്. ഇല്ല, കൊടുങ്കാറ്റ് പോലെ ട്രെയിൻ പ്ലാറ്റ്ഫോമിനടുത്തുകൂടെ അട്ടഹസിച്ചുകൊണ്ട് കടന്നുപോയി. ഒരു പയ്യൻ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച പത്രം തീവണ്ടിയിലെ ഒരു യാത്രക്കാരി പിടിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. പക്ഷേ, കൈയിൽ കിട്ടിയത് ഒരു ചെറിയ കഷണം മാത്രം. അതിൽ TION എന്ന വലിയ അക്ഷരങ്ങൾ മാത്രമുണ്ട്. TION എന്ന് അവസാനിക്കുന്ന ഏതോ ഒന്നിൽ തീവണ്ടിയാത്രക്കാർ ഇരച്ചകയറുകയായിരിക്കാം. ശത്രുക്കൾ പാർക്കുന്നിടത്ത് ഓടി ചെല്ലുന്ന സത്യസന്ധനായ ഭടനെപ്പോലെ തീവണ്ടി ആപത്തിൽ ചെന്നു ചേരുകയാവാം. ട്രെയിൻ നിന്നു. പ്ലാറ്റ്ഫോമിലൂടെ യാത്ര. 'എക്സിറ്റി'ലേക്ക് ഓടി. പക്ഷേ, ഒരിടത്തും ഒരാളുപോലുമില്ല. പട്ടണത്തിൽ ഒരാളുമില്ലേ? പെട്ടെന്ന് വെടിപൊട്ടുന്നതുപോലെ ഒരു സ്ത്രീയുടെ ശബ്ദം. അത് കേട്ട് യാത്രക്കാർ ഞെട്ടി. സഹായത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള നിലവിളിയായിരുന്നു അത്. ആ ശബ്ദം സ്ഫടിക നിർമ്മിതമായ ആർച്ചുകളിൽ പ്രതിധ്വനിച്ചു. എന്നന്നേക്കുമായി ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട ആ സ്ഥലത്തെ അനുനാദങ്ങളോടുകൂടി ആ പ്രതിധ്വനികൾ ഒരുമിച്ചു ചേർന്നു. കഥ തീർന്നു.

ഈ കഥയെഴുതിയ ഡിനോ ബുറ്റ്സാറ്റി കാഫ്കയുടെ അനുകർത്താവാണ്. പക്ഷേ, ബ്രിട്ടീഷ് നോവലിസ്റ്റ് റേക്സ് വാർനറെ പോലെയുള്ള അനുകർത്താവല്ല. വാർനർക്കു കാഫ്കയുടെ നോവലുകളിലെ ആന്തരശക്തി പിടികിട്ടിയിട്ടില്ല. അതല്ല ബുറ്റ്സാറ്റിയുടെ അവസ്ഥ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകൾ ആവേശജനകങ്ങളാണ്. എങ്കിലും കാഫ്കയുടെ 'വിഷൻ'—ജീവിത വീക്ഷണരീതി—കടം വാങ്ങുന്ന ബുറ്റ്സാറ്റിയെ രണ്ടാം തരം എഴുത്തുകാരനായേ ഞാൻ കാണുന്നുള്ളു. മലയാളത്തിലെ കാഫ്കാ അനുകർത്താക്കൾ റെക്സ്‌വാർനറെക്കാൾ മോശപ്പെട്ട എഴുത്തുകാരാണ്. ക്ലിക്കുകളാണ് അവരെ ഉയർത്തിക്കൊണ്ടു നടക്കുന്നത്. പ്രകൃതത്തോടു ബന്ധമില്ലാത്ത ഈ വിചാരം ഇവിടെ നിൽക്കട്ടെ.

കഫ്ക എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസ്റ്റ്—അസ്തിത്വവാദി—അല്ലെങ്കിലും ആ ചിന്താഗതി ഉള്ള എഴുത്തുകാരനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിൽ കാണുന്ന സന്ത്രാസവും ശൂന്യതാബോധവും അനുകർത്താവായ ബുറ്റ്സാറ്റിയുടെ കഥകളിലും കാണുന്നു. ഈ കഥയിലെ ട്രെയിൻ ജീവിതമാണ്. അത് ശൂന്യതയിലേക്ക്—മരണത്തിലേക്ക്—കുതിക്കുന്നു. മാർഗ്ഗത്തിലുള്ള അജ്ഞാതങ്ങളായ സംഭവങ്ങൾ ജീവിതമാർഗ്ഗത്തിൽ നമ്മെ പേടിപ്പിക്കുകയും പ്രകമ്പനം കൊള്ളിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സംഭവങ്ങൾ തന്നെ. ബുറ്റ്സാറ്റിയുടെ കഥ നമുക്കു ഞെട്ടലുണ്ടാക്കുന്നു. (എന്റെ സംഗ്രഹം ദുർബലമാണെന്ന് എനിക്കറിയാം). ഇവിടെയാണ് എനിക്ക് എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസ്റ്റുകളോടു യോജിക്കാൻ കഴിയാത്തത്.

സന്ത്രാസവും ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥമില്ലായ്മയും അബ്സേഡിറ്റിയും (പൊരുത്തക്കേട്) അസ്തിത്വവാദികൾ പറയുന്നതുപോലെ പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടനയിൽ ഉള്ളതുതന്നെയാവട്ടെ. എങ്കിലും ജീവിതത്തിന് ഒരർത്ഥം കല്പിച്ച് അതിനെ സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിൽ എന്താണ് തെറ്റ്? അകലെക്കാണുന്ന നക്ഷത്രത്തിലേക്ക് ചെല്ലാൻ മനുഷ്യൻ കൊതിച്ചുകൂടേ? ഭൂമി തന്നെ ഒരു നക്ഷത്രമായതുകൊണ്ട് ആ അഭിലാഷത്തിന് അർത്ഥമില്ലെന്ന് അസ്തിത്വവാദികൾ പറഞ്ഞേക്കും. നക്ഷത്രമായ ഭൂമിയിലിരുന്നുകൊണ്ട് അന്തരീക്ഷത്തിലെ നക്ഷത്രത്തിലെത്താൻ ശ്രമിക്കണമെന്നാണ് ഇന്നത്തെ എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസ്റ്റുകളെക്കാൾ പ്രഗല്ഭരായ ചിന്തകർ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. മനഃശാസ്ത്രത്തിലെ ഒരു വിഭാഗമായ 'ലോഗോതെറാപ്പി'യുടെ ഉദ്ഘോഷകനായ ഈ. ഫ്രാങ്കൽ മൂന്നു വിധത്തിൽ ജീവിതത്തെ സാർത്ഥകമാക്കണമെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. 1) നമ്മൾ ജീവിതത്തിന് നൽകുന്നതിലൂടെ 2) നമ്മൾ ജീവിതത്തിൽനിന്ന് സ്വീകരിക്കുന്നതിലൂടെ. 3) വിധിയുടെ നേർക്ക് നമ്മൾ സ്വീകരിക്കുന്ന നിലപാടിലൂടെ. ജീവിതമെന്നത് ടാഗോറിന്റെ ഒരു കവിതയിൽ പറയുന്നതുപോലെ ചില ചോദ്യങ്ങളാണ്. ആ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് നമ്മൾ ഉത്തരങ്ങൾ വെറുതെ തോന്നിയമട്ടിലല്ല നൽകുന്നത്. ഉത്തരവാദിത്വത്തോടെ ശരിയായ ഉത്തരങ്ങൾ നൽകുമ്പോൾ നമ്മുടെ ജീവിതത്തിന് അർത്ഥമുണ്ടാകുന്നു. ആ അർത്ഥമുണ്ടായിക്കഴിഞ്ഞാൽ എക്സ്റ്റെൻഷ്യൽ വാക്വം—അസ്തിത്വസംബന്ധിയായ ശൂന്യത—ഇല്ലാതാവുന്നു. പാലത്തിൽനിന്ന് നദിയിലേക്ക് ചാടാൻ പോകുന്ന തരുണിയെ കമ്യുവിന്റെ കഥാപാത്രത്തിന് (Fall എന്ന നോവൽ) വേണമെങ്കിൽ രക്ഷിക്കാമായിരുന്നു. അയാളതു ചെയ്തില്ല. ചെയ്യാത്തതുകൊണ്ട് മനഃസാക്ഷിയുടെ വേദന പൊട്ടിച്ചിരിയായി അയാൾ കേട്ടിരുന്നു. പാലത്തിൽനിന്ന് താഴോട്ടു ചാടാൻ പോകുന്നവളെ രക്ഷിക്കണോ എന്നതാണ് ചോദ്യം. രക്ഷിക്കണം എന്ന് ഉത്തരം. ആ ഉത്തരം നൽകിയാൽ ജീവിതത്തിന് അർത്ഥമുണ്ടാകും. അത്രേയുള്ളൂ.

അർബുദം പിടിച്ച് മരിക്കാൻ പോകുന്നവനുപോലും ജീവിതം സാർത്ഥകമാക്കാം. അയാൾക്ക് ഒരു ഗ്രന്ഥമെഴുതിത്തീർക്കാനുണ്ടെങ്കിൽ, ആരെയെങ്കിലും പഠിപ്പിച്ച് നല്ല നിലയിൽ എത്തിക്കാനുണ്ടെങ്കിൽ, റബ്ബർത്തൈകൾ നടാനുണ്ടെങ്കിൽ അതു ചെയ്യട്ടെ. അപ്പോൾ വേദന മാറുമെന്നല്ല. ജീവിതം അർത്ഥരഹിതമാണെന്നു തോന്നുകയില്ല. മനുഷ്യൻ ആരാണ്? അവൻ എന്തു ചെയ്യണം? ഇവ രണ്ടും തമ്മിൽ പ്രവർത്തനവും പ്രതിപ്രവർത്തനവും നടന്നിട്ട് സംഹതത്വത്തിന്റെ മണ്ഡലം (Sphere of tension) സംജാതമാകുന്നുവെന്ന് ഫ്രാങ്കൽ പറയുന്നു. ഈ മണ്ഡലമാണ് മനുഷ്യന് അഭികാമ്യം. വാല്മീകിയുടെ രാമായണവും വ്യാസന്റെ മഹാഭാരതവും ഹോമറിന്റെ ഇലിയഡും ഷേക്സ്പിയറിന്റെ നാടകങ്ങളും ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ വാർ ആന്റ് പീസും ഈ വിധത്തിലുള്ള ഉത്കൃഷ്ടമായ ജീവിതത്തെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചത്. അവ മനുഷ്യന് പ്രകാശപൂർണ്ണമായ ലോകം അനാവരണം ചെയ്തുകൊടുക്കുന്നു. ബക്കറ്റിന്റെയും യനസ്കോയുടേയും നാടകങ്ങൾ രമണീയങ്ങൾ തന്നെ. പക്ഷേ, കറുത്ത വിഷാദാത്മകത്വമാണ് അവ പ്രചരിപ്പിക്കുക. അതു മനുഷ്യനെ ഉയർത്തുന്നില്ല, തളർത്തുന്നതേയുള്ളു. "ഭൂമിയെന്ന നക്ഷത്രത്തിൽനിന്ന് അന്തരീക്ഷത്തിലെ നക്ഷത്രത്തിലേയ്ക്ക് ഉയരു" എന്നതാവട്ടെ നമ്മുടെ മുദ്രാവാക്യം.

ശൂന്യത തന്നെ ഈശ്വരൻ

റോബസ്പ്യേർ

ഫ്രഞ്ചുവിപ്ലവം അതിന്റെ സന്തതികളെ തിന്നൊടുക്കി എന്നതു് എല്ലാ ചരിത്രകാരന്മാരും പറയുന്ന വസ്തുതയാണ്. ഈ സന്താനങ്ങളിൽ പ്രമുഖരായിരുന്ന റോബസ്പ്യേറും മറായും ദാങ്താങ്ങും (Robespierre, Marat, Danton). ഈ മൂന്നുപേരും അപരാധം ചെയ്യാത്ത ആയിരക്കണക്കിനുള്ള ആളുകളെ 'ഗിലറ്റീൻ' ചെയ്തു. വിപ്ലവം നടന്ന കാലത്തു് ആളുകളുടെ കഴുത്തു കണ്ടിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ഉപയോഗിച്ച ഒരു ഉപകരണമായിരുന്നു ഗിലറ്റീൻ. അതിന്റെ മുകളിൽ ഭയജനകമായ ഒരു കത്തി. താഴെ ദ്വാരമുള്ള ഒരു പലക. പലകയിലെ ദ്വാരത്തിലൂടെ വധിക്കപ്പെടേണ്ടവന്റെ തല കടത്തുന്നു. ഒരു ചരടു് അഴിച്ചുവിടുമ്പോൾ കത്തി ഊക്കോടെ താഴത്തേക്കു് വന്നു് ആളിന്റെ തലയും ഉടലും വേർപെടുത്തുന്നു. തല അപ്പുറത്തുവച്ച കുട്ടയിൽ വീഴും. ഉടലു് ഇപ്പുറത്തും. ഇങ്ങനെ ആയിരമായിരം ആളുകളുടെ ശീർഷച്ഛേദം നടത്തിയവരാണു് റോബസ്പ്യേറും മറായും ദാങ്താങ്ങും. പക്ഷേ, ഏതു പ്രവർത്തനത്തിനും പ്രതിവർത്തനമുണ്ടല്ലോ. ഈശ്വരൻ ഇല്ലെങ്കിൽ വേണ്ട. ആക്ഷനു് റീയാക്ഷനുണ്ടു്. 1794-ജൂലൈ 28-ആം നു- റോബസ്പ്യേറിന്റെ തല മുറിച്ചു, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശത്രുക്കൾ. മറായെ ഒരു സ്ത്രീ കുത്തിക്കൊന്നു. 1793 ഏപ്രിൻ 5-ആം തീയതി 'കൺവെൻഷൻ' ദാങ്താങ്ങിനെ വധശിക്ഷയ്ക്കു് വിധിച്ചു. വിധി കേട്ടയുടനെ ദാങ്താങ് ഉദ്ഘോഷിക്കുകയായി "നീചനായ റോബസ്പ്യേർ! ഗിലറ്റീൻനിന്നെയും വിളിക്കും. വിളിക്കും. നീ എന്റെ പിറകേവരും." ദാങ്താങ്ങിന്റെ ഭവിഷ്യത്കഥനം ശരിയായിരുന്നു. ഏതാനും മാസങ്ങൾ മാത്രമേ റോബസ്പ്യേറിനു് പിന്നീടു് ജീവിതമുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുറിച്ചെടുത്ത തല വധകർത്താവു് ഉയർത്തിക്കണിച്ചപ്പോൾ പ്രേക്ഷകർ ആഹ്ലാദം കൊണ്ടു തുള്ളിച്ചാടി. വിപ്ലവസന്തതികളിൽ പ്രധാനരായ ഈ മൂന്നു പേരിൽ ഒരാളുടെ ജീവിതത്തെ—ദാങ്താങ്ങിന്റെ ജീവിതത്തെ—കലാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ഒരു നാടകം വിശ്വസാഹിത്യത്തിലുണ്ടു്; ബ്യൂക്‌ഹ്നർ എഴുതിയ "ദാങ്താങ്ങിന്റെ മരണം" ആധുനികങ്ങളായ എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസ്റ്റ് നാടകങ്ങളുടെയും വിശ്വവിഖ്യാതനായ ബ്രക്ക്ഹ്ത്തിന്റെ എപ്പിക്ക് നാടകങ്ങളുടെയും മുന്നോടിയായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന ഈ കൃതി ഉജ്ജ്വലമായ ഒരു 'മാസ്റ്റർ പീസാ'ണ്. ക്ലാസിക്കൽ നാടകങ്ങളിൽ കൗതുകമുള്ളവരും ഈ രത്നത്തിന്റെ കാന്തികണ്ടേ മതിയാവൂ. അല്ലെങ്കിൽ നമ്മൾ കാണേണ്ടതെല്ലാം കാണുന്നില്ലെന്നു പറയേണ്ടതായി വരും.

ദാങ്താങ്

ആദ്യമായി പറയട്ടെ. ചരിത്രപുരുഷനായ ദാങ്താങ്ങല്ല നാടകത്തിലെ ദാങ്താങ്. വിപ്ലവഗവണ്മെന്റിന്റെ നിയമമന്ത്രിയായി ദാങ്താങ് നിയമിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിനു് മുപ്പത്തിമൂന്നു വയസ്സേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. രണ്ടു കൊല്ലം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ അദ്ദേഹം വധിക്കപ്പെട്ടു. വിരൂപനായിരുന്നു ഈ വിപ്ലവകാരി. പക്ഷേ, ഉന്നതകായനായ ചിന്തകൾ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ ആളുകൾ ഇളകിപ്പോയിരുന്നു. സഭ്യമല്ലാത്ത നേരമ്പോക്കുകൾ പറയുകയും കേൾക്കുകയും ചെയ്തു് രസിക്കാനും സുന്ദരികളെ തേടിപ്പോയി അവരെ പാട്ടിലാക്കാനും എന്തെന്നില്ലാത്ത കൗതുകമായിരുന്നു ദാങ്താങ്ങിനു്. പെട്ടെന്നു കോപം വരും അദ്ദേഹത്തിനു്; അതുപോലെ അതു് തണുക്കുകയും ചെയ്യും. ഏതു കുറവും ക്ഷമിച്ചിരുന്ന ദാങ്താങ് ചരിത്രത്തിൽ കപ്രസിദ്ധമായിക്കഴിഞ്ഞ "സെപ്റ്റംബർ മാസക്കർ" എന്ന കൂട്ടക്കൊലപാതകത്തിനു് നേതൃത്വം വഹിച്ചു. ത്യാഗോജ്ജ്വലമായ ജീവിതമല്ല അദ്ദേഹം നയിച്ചതു്. ധാരാളം പണം സമ്പാദിക്കാൻ ഈ രാഷ്ട്രീയ നേതാവിനു് ഒരു മനസ്സാക്ഷിക്കുത്തും ഇല്ലായിരുന്നു. രാജാവിന്റെ കൈയിൽ നിന്നുപോലും ഈ വിപ്ലവകാരി പണം വാങ്ങിച്ചിരുന്നത്രെ. അതൊക്കെക്കൊണ്ടാവണം അദ്ദേഹം കുറ്റക്കാരനാണെന്നു് കോടതി വിധിച്ചതു്. റോബസ്പ്യേറിന്റെ 'കറുത്ത കൈ' അതിന്റെ പിന്നിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. ദാങ്താങ് അതറിഞ്ഞു. എങ്കിലും അദ്ദേഹം കൂട്ടാക്കിയില്ല. "ഈ മാസം കഴിയുന്നതിനു മുൻപു് എന്റെ ശത്രുക്കളെ ആളുകൾ പിച്ചിച്ചീന്തും" എന്നാണു് അദ്ദേഹം കോടതിയോടു പറഞ്ഞതു്. ഗിലറ്റീൻ ഇരിക്കുന്നിടത്തേക്കുള്ള പടികൾ കയറിയപ്പോൾ ദാങ്താങ് ഭാര്യയെക്കുറിച്ചു് ഓർമ്മിച്ചു് അല്പം വികാരംകൊണ്ടു. പക്ഷേ, നിയന്ത്രണം വീണ്ടെടുത്തു് അദ്ദേഹം സ്വയം പറഞ്ഞു "വരൂ, ദാങ്താങ്; ദൗർബല്യം പാടില്ല." ആരാച്ചാരെ നോക്കി അദ്ദേഹം പറഞ്ഞതു് ഇങ്ങനെയാണു്: "എന്റെ തല ജനങ്ങളെ കാണിക്കൂ അതിനു വിലയുണ്ടു്."

ചരിത്രകാരൻ നൽകുന്ന ദാങ്താങ്ങിന്റെ ചിത്രമാണിതു്. ഈ ചിത്രം സജീവമാകണമെങ്കിൽ അതു് നാടകക്കാരന്റെ കൈയിൽവന്നേ മതിയാവൂ എന്നു് വിശ്വസിച്ച കലാകാരനാണു് ബ്യൂക്‌ഹ്നർ. അതുകൊണ്ടു് അദ്ദേഹം നാടകത്തിൽ ചില വ്യതിയാനങ്ങൾ വരുത്തി. ചില സാങ്കല്പിക കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചു. ചരിത്രപുരുഷന്മാരെക്കൊണ്ടു് ബ്യൂക്‌ഹ്നർ സംസാരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്. പക്ഷേ, നാടകത്തിലുള്ള അവരുടെ ആ സംസാരം മുഴുവൻ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ അവർ നിർവ്വഹിച്ചതാണോ എന്നു് സംശയമുണ്ടു്. ഇതാണു് യാഥാർത്ഥ്യവും നാടകവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം. എന്നാലും നാടകം വായിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോൾ നമ്മൾ അതിലെ വാക്കുകളിലൂടെ മറ്റൊരു മണ്ഡലത്തിലെത്തുന്നു കലയുടെ തേജസ്സാർന്ന മണ്ഡലമാണതു്. അവിടെ സ്വൈരസഞ്ചാരം ചെയ്തിട്ടു് നാം നമ്മുടെ ദൈനംദിന ജീവിതത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ, ഒരു ഇരുപത്തിയൊന്നു വയസ്സുകാരൻ ഈ അത്ഭുതം സൃഷ്ടിച്ചതെങ്ങനെയെന്നു് ആലോചിച്ചു് മഹാത്ഭുതത്തിൽ വീണുപോകും. 1813-ൽ ജർമ്മനിയിൽ ജനിച്ച ബ്യൂക്‌ഹ്നർ ഇരുപത്തിനാലാമത്തെ വയസ്സിൽ ചരമം പ്രാപിച്ചു. മൂന്നു നാടകങ്ങളും ഒരു ചെറുകഥയും മാത്രമേ അദ്ദേഹം എഴുതിയുള്ളൂ. അവയിൽ ആദ്യത്തേതാണു് "ദാങ് താങ്ങിന്റെ മരണം". ഇരുപത്തിയൊന്നാമത്തെ വയസ്സിൽ രചിച്ച ഒരു നാടകത്തിനു് ഇത്രത്തോളം മഹനീയതയുണ്ടെങ്കിൽ പില്ക്കാലത്തു് ഉണ്ടാകുമായിരുന്ന കൃതികൾക്കു് ഏതു വിധത്തിലുള്ള മാഹാത്മ്യം കൈവരുമായിരുന്നു എന്ന കാര്യം നമുക്കു് ഊഹിക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ. അനന്തമായ കാലത്തിലെ ആവർത്തിക്കപ്പെടാത്ത ഉജ്ജ്വലനിമിഷം എന്നു് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഷേക്സ്പിയറിന്റെ ആദ്യത്തെ കൃതി (The Comedy of Errors) ആണെന്നുള്ളതു് നാം വിസ്മരിക്കരുതു്. അതു വിസ്മരിച്ചില്ലെങ്കിൽ നമുക്കു് ബ്യൂക്‌ഹ്നറെ കൂടുതൽ ബഹുമാനിക്കാൻ കഴിയും.

ദാങ്താങ്ങും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാര്യയും സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന രംഗത്തോടുകൂടിയാണു് നാടകത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ അങ്കം ആരംഭിക്കുന്നതു്. ബ്യൂക്‌ഹ്നറുടെ ദാങ്താങ് തകർന്ന മനുഷ്യനാണു്. അദ്ദേഹത്തിൽനിന്നു് ജീവിതത്തിന്റെ ശക്തി മുഴുവൻ വാർന്നുപോയിരിക്കുന്നു. ഈശ്വരവിശ്വാസമോ നിരീശ്വരത്വമോ ഉൽക്കടവികാരമോ ദൃഢപ്രത്യയം നൽകാറുണ്ടു്. അതു് മനുഷ്യനെ കർമ്മപഥത്തിലേക്കു് തള്ളിവിടും. അയാൾ അപ്പോൾ സാഹസിക കർമ്മങ്ങൾ അനുഷ്ഠിക്കും. ഇതൊന്നും നാടകത്തിലെ ദാങ്താങ്ങിനു് ഇല്ല. അദ്ദേഹം ഏകാന്തതയുടെ ദുഃഖത്തിൽ പെട്ടിരിക്കുന്നു. "എന്നെ വെറുതേ വിട്ടേക്കു" എന്ന മട്ടാണു് അദ്ദേഹത്തിനു്. "ശവക്കുഴിയെയെന്നപോലെ ഞാൻ നിന്നെ സ്നേഹിക്കുന്നു"വെന്നാണു് ദാങ്താങ് ഭാര്യയോടു പറയുന്നതു്. അതുകേട്ടു് അവൾ "ഹോ" എന്നു പറഞ്ഞു തല തിരിച്ചുകളയുന്നു. അപ്പോൾ ദാങ്താങ് വീണ്ടും അറിയിക്കുകയാണു്: "അരുതു്. തലതിരിച്ചുകളയരുതു്...! ഞാൻ പറയുന്നതു കേൾക്കൂ. ശവക്കുഴിയിൽ ശാന്തതയുണ്ടെന്നാണു് എല്ലാവരുടേയും മതം. അപ്പോൾ കുഴിയിലിട്ടുമൂടുകയെന്നു പറഞ്ഞാൽ വിശ്രമിക്കുക എന്നാണു് അർത്ഥം. അതു ശരിയാണെങ്കിൽ ഞാൻ നിന്റെ മടിയിൽ കിടക്കുമ്പോൾ കുഴിച്ചുമൂടപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന മനോഹരമായ ശവക്കുഴിയേ! നിന്റെ ചുണ്ടുകൾ ശവസംസ്കാര സന്ദർഭത്തിൽ മണികളാണു്.നിന്റെ ശബ്ദം എന്റെ മരണമണിനാദമാണു്. നിന്റെ വക്ഷസ്സു് എന്റെ ശവക്കുഴിയുടെ മുകളിലുള്ള മൺകൂനയാണു്. നിന്റെ ഹൃദയം എന്റെ ശവപ്പെട്ടിയും." തന്റെ സഹധർമ്മിണിയെ സ്നേഹമില്ലാഞ്ഞിട്ടല്ല ദാങ്താങ് ഇങ്ങനെ പറയുന്നതു്. മരണം നൽകുന്ന ശാന്തതയും സ്നേഹം നൽകുന്ന ശാന്തതയും തമ്മിൽ അദ്ദേഹം ഒരു വ്യത്യാസവും കല്പിക്കുന്നില്ല. അതുതന്നെയാണു് ഈ പ്രസ്താവത്തിനു് കാരണം. ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിൽ എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ ചിന്താഗതിയെ എത്ര വിദഗ്ദ്ധമായി ബ്യൂക്‌ഹ്നർ 1835-ൽ തന്നെ കണ്ടെത്തിയിരിക്കുന്നു! "മനുഷ്യൻ തിരയുടെ മുകളിലുള്ള പതയാണു്; മഹത്വം തികഞ്ഞ യാദൃശ്ചികത്വമാണു്; പ്രതിഭയുണ്ടെന്നുള്ള 'വീരവാദം' അയവില്ലാത്ത നിയമത്തോടുള്ള പരിഹാസ്യമായ സംഘട്ടനമാണു്." ഇങ്ങനെ ഉദ്ഘോഷിച്ച ബ്യൂക്‌ഹ്നർ മനുഷ്യന്റെ ഇച്ഛാശക്തിയെ നിന്ദിച്ചു് ദൈവായത്തതയ്ക്കു് പരമപ്രാധാന്യം കല്പിക്കുകയാണെന്നതു് വ്യക്തം. ദൈവായത്തത എന്നു പറഞ്ഞതുകൊണ്ടു് ഈ നാടകക്കാരൻ ഈശ്വരവിശ്വാസിയാണെന്നു് കരുതേണ്ടതില്ല. ബ്യൂക്‌ഹ്നർ നിരീശ്വരനായിരുന്നു; അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാപാത്രമായ ദാങ്താങ്ങും അങ്ങനെതന്നെ. ചരിത്രം ദാങ്താങ്ങിനെയും റോബസ്പ്യേറിനെയും മറായെയും ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവരുന്നു. അതുപോലെ താഴെത്തള്ളിയിടുകയും ചെയ്യുന്നു. മനുഷ്യനു നിയന്ത്രിക്കാനാവാത്ത ഏതോ ശക്തിവിശേഷമുണ്ടു്. അതു് അവനെ കർമ്മപദ്ധതിയിലേക്കു് എടുത്തെറിയുന്നു. അങ്ങനെ എടുത്തെറിയുമ്പോൾ ആ ശക്തിവിശേഷത്തിന്റെ പ്രതിഷേധാർഹമായ സ്വഭാവം അവനറിയുന്നില്ല. കാലം കഴിയുമ്പോൾ മാത്രമേ അതറിയൂ.

റോബസ്പ്യേറും മറ്റു ശത്രുക്കളും തനിക്കെതിരായി പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തുന്നുവെന്നും അവർ തന്നെ ഗിലറ്റീനിലേക്കു നയിക്കുമെന്നും ദാങ്താങ്ങിനു് അറിയാം. എങ്കിലും അദ്ദേഹം അനങ്ങുന്നില്ല. അസാധാരണമായ ശക്തിയാലും അതിരറ്റ ഉത്സാഹത്താലും അനുഗ്രഹീതനായിരുന്നല്ലോ ദാങ്താങ്. പിന്നെന്തുകൊണ്ടാണു് അദ്ദേഹം ജഡതയാർന്നു കിടന്നുപോയതു്. ചരിത്രത്തിന്റെ ദൈവായത്തത എന്ന മാത്രമേ സമാധാനം നൽകാനുള്ളൂ. അതിന്റെ ആഘാതമേറ്റു കഴിഞ്ഞാൽ ഒരു നേതാവിനും ഒന്നും ചെയ്യാൻ സാദ്ധ്യമല്ല എന്നല്ല ജീവിതത്തിലെ ഓരോ സംഭവവും വിരസമായി, ആവർത്തനാത്മകമായി തോന്നുകയും ചെയ്യും. ദാങ്താങ് പറയുന്നു: 'ആദ്യമായി ഷർട്ടിടുക, പിന്നീടു് കാലുറയിടുക. രാത്രി കിടക്കയിലേക്കു് ഇഴഞ്ഞു കയറുക. നേരം വെളുക്കുമ്പോൾ അതിൽനിന്നു് ഇറങ്ങിപ്പോവുക, എപ്പോഴും ഒരു കാലു് മറ്റേക്കാലിനു മുൻപായി വയ്ക്കുക—ഇതൊക്കെ എത്ര മുഷിപ്പനാണു്. ഇതു് മാറ്റമെന്നു് വിചാരിക്കാനും സാദ്ധ്യമല്ല. നമ്മൾക്കു മുൻപു് കോടിക്കണക്കിനാളുകൾ ഇങ്ങനെ പ്രവർത്തിച്ചു, നമുക്കുശേഷം കോടിക്കണക്കിനു് ആളുകൾ ഇങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യും. ഇതു മനസ്സിലാക്കുന്നതു് എത്ര ഖേദകരം!' ദാങ്താങ് ഇങ്ങനെ പറയുന്നതു് കേട്ടപ്പോൾ മറ്റൊരു കഥാപാത്രം ഉദ്ഘോഷിച്ചു:— 'നിങ്ങൾ ശിശുവിനെപ്പോലെ സംസാരിക്കുന്നു.' അതിനുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ മറുപടി 'മരിക്കുന്നവർ ശിശുക്കളെപ്പോലെ പെരുമാറും'. എന്നായിരുന്നു. ഇതിനുശേഷമുള്ള ദാങ്താങ്ങിന്റെ പ്രസ്താവം മർമ്മ പ്രകാശികയായി വർത്തിക്കുന്നു: 'റോബസ്പ്യേർ വിപ്ലവത്തിന്റെ സാഹസികതയാണു്. നിങ്ങൾക്കു സാഹസികതയെ മായ്ച്ചുകളയാൻ പറ്റില്ല... ഞങ്ങൾ വിപ്ലവമുണ്ടാക്കിയില്ല. വിപ്ലവമാണു് ഞങ്ങളെ നിർമ്മിച്ചതു്. മറ്റുള്ളവരെ ഗിലറ്റീനിലേക്കു നയിക്കുന്നതിനുപകരം ഞാൻ തന്നെ ഗിലറ്റീൻ ചെയ്യപ്പെടാനാണു് എനിക്കാഗ്രഹം. എനിക്കിതു മതിയായി. മനുഷ്യരെന്തിനാണു് അന്യോന്യം യുദ്ധം ചെയ്യുന്നതു്' സാർത്രിന്റെ 'ലാ നോസാ', കമ്യുവിന്റെ 'ലേത്രാങ്ഷേ' യനസ്കോയുടെ 'ലസൊലീതർ'—ഈ നോവലുകളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ സംസാരിക്കുന്ന മട്ടിലല്ലേ വളരെ വർഷങ്ങൾക്കു മുൻപു് ബ്യൂക്‌ഹ്നറുടെ കഥാപാത്രവും സംസാരിച്ചതു്? ഇതു കൊണ്ടാണു് ബ്യൂക്‌ഹ്നറുടെനാടകങ്ങളെ ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ കൃതികളുടെ മുന്നോടിയായി നിരൂപകർ കാണുന്നതു്. പക്ഷേ, കമ്യുവിന്റെ കഥാപാത്രത്തെപ്പോലെ നിരന്തരമായ ജാഡ്യത്തിൽപ്പെട്ടു കിടക്കുകയല്ല ബ്യൂക്‌ഹ്നറുടെ കഥാപാത്രം, സുന്ദരിയായ ഒരു ഫ്രഞ്ച് യുവതിയുമായി സല്ലപിക്കാനും കോടതിയിൽ കരഘോഷം ജനിപ്പിക്കുന്നമട്ടിൽ പ്രഭാഷണം നിർവ്വഹിക്കാനും അദ്ദേഹം മടിക്കുന്നില്ല. പക്ഷേ, അങ്ങനെ വാഗ്മിത പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു നിൽക്കുമ്പോൾ: 'സെപ്റ്റംബർ വധങ്ങൾ'—കർമ്മത്തിന്റെ ഗർഹണീയത—അദ്ദേഹത്തെ സമാക്രമിക്കുന്നു. അപ്പോൾ ദാങ്താങ് ആലസ്യത്തിലേക്കു വീഴുകയാണു്. 'ശൂന്യതയെക്കാൾ വിശ്രമദായകമായി വേറെ ഏതെങ്കിലുമൊന്നിൽ നിങ്ങൾക്കു് ആമജ്ജനം ചെയ്യാൻ കഴിയുമോ? ഈശ്വരൻ പരമപ്രധാനമായ ശാന്തതയാണെങ്കിൽ ശൂന്യത തന്നെ ഈശ്വരനല്ലേ?' എന്നാണു് ദാങ്താങ്ങിന്റെ ചോദ്യം. സൃഷ്ടി ജഗത്സംബന്ധിയായ സ്ഖലിതമാണെന്നാണു് ആ വിപ്ലവകാരിയുടെ അഭിപ്രായം. മനുഷ്യർ അതിന്റെ തെളിവാണെന്നും അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. കറകളഞ്ഞ ശൂന്യതാവാദമാണു് ഈ നാടകത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നതു്. മരണം അനിവാര്യം, ശൂന്യത സുനിശ്ചിതം. നാടകത്തിലെ ദാങ്താങ്ങിന്റെ അവസാനത്തെ വാക്കുകൾ ഈ ചിന്താഗതിയെ വിളംബരം ചെയ്യുന്നു:

ദാങ്താങ്: ...ഗിലറ്റീനാണു് ഏറ്റവും നല്ല ഭിഷഗ്വരൻ...(ആരാച്ചാരോടു്) മരണത്തെക്കാൾ നിങ്ങൾക്കു ക്രൂരനാകാൻ കഴിയുമോ? ഞങ്ങളുടെ തലകൾ കുട്ടയുടെ താഴത്തെ ഭാഗം ചുംബിക്കുന്നതു് തടയാൻ നിങ്ങൾക്കു സാദ്ധ്യമാവുകയില്ല'.

കീർക്കഗോർ sickness unto death എന്നു വിളിച്ച രോഗമാണു് ഈ നാടകത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം. മനുഷ്യനു് ഒരു ലക്ഷ്യവുമില്ല; അവനു് ഒരാദർശവുമില്ല. പ്രപഞ്ചമെന്ന വല്ലാത്ത വിടവു്. ആ വിടവു നികത്താൻ നമ്മൾ ഷർട്ടിടുന്നു. കാലുറയിടുന്നു. ഉറങ്ങുന്നു. ഉണരുന്നു. ഒരു കാലു് മറ്റേക്കാലിന്റെ മുൻപിൽ വയ്ക്കുന്നു. എന്തൊരു വ്യർത്ഥപ്രയത്നം! ബ്യൂക്‌ഹ്നറുടെ ഈ നൈലിസം—ശൂന്യതാവാദം—കണ്ടു് നമ്മൾ ഞെട്ടും. അതാവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന മാർഗം കണ്ടു് നമ്മൾ പുളകമണിയും.

സാഹിത്യനിരൂപകർ രണ്ടു വിധത്തിലുള്ള നാടകീയഘടനകളെക്കുറിച്ചു് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്; തുറന്നതും അടഞ്ഞതുമായ ഘടനകൾ. സോഫോക്ലിസ്സിന്റെ 'ഈഡിപ്പസ്' ഇബ്സന്റെ 'മാസ്റ്റർബിൽഡർ'. ഈ നാടകങ്ങളിൽ അടഞ്ഞ അല്ലെങ്കിൽ അശിഥിലമായ ഘടനയാണുള്ളതു്. നാടകക്കാരന്റെ സമഗ്രമായ വീക്ഷണത്തിനു യോജിച്ച വിധത്തിൽ ഓരോ അങ്കവും അതിലെ ഓരോ രംഗവും രചിക്കപ്പെടുന്നു. രംഗങ്ങളിലെ ഓരോ വാക്കും ആ സമഗ്രാഭിവീക്ഷണത്തിനു് അനുരൂപമായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. അങ്ങനെയുള്ള നാടകങ്ങളിൽ നിന്നു് ഏതെങ്കിലും വാക്കെടുത്തു മാറ്റിയാൽ അവയുടെ ഘടന തകരും. തുറന്ന അല്ലെങ്കിൽ ശിഥിലമായ ഘടനയുള്ള നാടകങ്ങളിൽ ഒരു രംഗം മറ്റൊരു രംഗത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നില്ല. രംഗങ്ങൾ വിഭിന്നങ്ങളായ അവസ്ഥകളുടെ ആവിഷ്കാരങ്ങളാണെന്നു പറയാം. അവ തീക്ഷ്ണങ്ങളായിരിക്കും; സുവ്യക്തത ആവഹിച്ചിരിക്കും. പക്ഷേ, ക്രിയാംശമോ സംഭവമോ അവയിൽ കണ്ടില്ലെന്നു വരും. നാടകം മുഴുവൻ വായിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ ഫ്രഞ്ചുവിപ്ലവത്തിന്റെ ഒരു ചരിത്രം നമുക്കു ലഭിക്കുകയും ചെയ്യും. പിൽക്കാലത്തു് ബ്രക്ക്ഹ്ത് എഴുതിയ 'കോക്കേഷൻ ചാക്കു് സർക്കിൾ', 'മദർ കറേജ്' എന്നീ നാടകങ്ങളിൽ ഈ കലാസങ്കേതമാണു് കാണുക. ബ്രക്ക്ഹ്ത് അതിനെ 'എപ്പിക്' നാടകകലാസങ്കേതമെന്നു വിളിച്ചു. അദ്ദേഹം ബ്യൂക്‌ഹ്നറിൽ നിന്നാണു് അതു് സ്വീകരിച്ചതെന്നതിൽ ഒരു സംശയവുമില്ല. എപ്പിക് നാടകങ്ങളിൽ സംഘട്ടനങ്ങൾ കണ്ടില്ലെന്നുവരും. ഈ നാടകത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം ദാങ്താങ്ങാണു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രതിയോഗി റോബസ്പ്യേറും. രണ്ടുപേരും കൂട്ടിമുട്ടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുണ്ടു്. അവർ സംഭാഷണം ചെയ്യുന്നുണ്ടു്. എങ്കിലും ക്ലാസിക്കൽ നാടകങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പരസ്പരം കാണുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന ബാഹ്യസംഘട്ടനവും ആന്തരസംഘട്ടനവും ഇവിടെയില്ല. പ്രധാനപ്പെട്ട വികാരം അല്ലെങ്കിൽ ആശയം ആ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ഉളവാക്കുന്ന 'പ്രതികരണങ്ങൾ' മാത്രമേ ഇവിടെ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ. അക്കാരണത്താൽ ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ ചലനാത്മകങ്ങളല്ല, നാടകീയങ്ങളല്ല എന്നു് ചിലർ പറയാറുണ്ടു്. ദാങ്താങ്ങിന്റെ മരണം പലപ്പോഴും നിശ്ചലമാണു്. പക്ഷേ, ദാങ്താങ് മനഃസാക്ഷിയുടെ ചാട്ടവാറടിയേറ്റു പുളയുമ്പോൾ, അദ്ദേഹം വീഴ്ത്തിയ മരണത്തിന്റെ നിഴലിൽ റോബസ്പ്യേർ നിന്നു് തനിക്കും അന്ത്യം അതുതന്നെയെന്നു് മനസ്സിലാക്കി പിടയുമ്പോൾ അനുവാചകർ കലജനിപ്പിക്കുന്ന അനുഭൂതിക്കു് വിധേയനാകുന്നു. ആ രീതിയിൽ 'ദാങ്താങ്ങിന്റെ മരണം' തികച്ചും നാടകീയമാണു്. യുഗം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കൃതികൾ ഓരോ കാലത്തും ആവിർഭവിക്കാറുണ്ടല്ലോ. സോഫോക്ലിസ്സിന്റെ 'ഈഡിപ്പസ്' യുഗ നിർമ്മാണ നാടകമാണു്. ഷേക്സ്പിയറിന്റെ 'ഹാംലറ്റ്' ആ രീതിയിലുള്ള കൃതിയത്രെ. പിറാന്തെല്ലോയുടെ 'ഗ്രന്ഥകാരനെ അന്വേഷിക്കുന്ന ആറു് കഥാപാത്രങ്ങൾ' എന്ന നാടകം യുഗം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ബ്യൂക്‌ഹ്നർ യുഗ പ്രഭാവനാണു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈ നാടകം വിശ്വസാഹിത്യത്തിൽ ഒരു നൂതനയുഗം സൃഷ്ടിച്ചു.

ഈ മഹാദ്ഭുതം കാണുക

ചിക്കോഫ്സ്കി

വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ മഹനീയങ്ങളായ “മാസ്റ്റർ പീസു”കളിൽ ഒന്നായിട്ടാണ് ലീയോ ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ “ഇവാൻ ഇലീച്ചിന്റെ മരണം” (The Death of Ivan IIyich) എന്ന കൊച്ചു നോവൽ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നത്. റഷ്യൻ ഗാനരചയിതാവായ ചിക്കോഫ്സ്കി (Tchaikovsky) ഇത് വായിച്ച് അദ്ഭുതസ്തബ്ധനായി ടോൾസ്റ്റോയിയെ The greatest author painter എന്നു വിളിക്കുകയുണ്ടായി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ “അപ്രമേയത്വമാർന്നതും ദിവ്യവും ആയ പ്രാധാന്യം കണ്ട് ചിക്കോഫ്സ്കി പുളകപ്രസരം അനുഭവിച്ചു. സ്റ്റാസോഫ് എന്ന റഷ്യനെഴുത്തുകാരൻ ഈ നോവലിനെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞതിങ്ങനെയാണ്:—No nation anywhere in the world has a work as great as this. Everything is little and petty in comparison with these seventy pages. ലോകത്തെ മറ്റൊരു രാജ്യത്തിലും ഇതുപോലെ മഹത്ത്വമാർന്ന വേറൊരു കൃതിയില്ല. ഈ എഴുപതു പുറങ്ങളോടു തുലനം ചെയ്യുമ്പോൾ എല്ലാം അല്പത്വവും ക്ഷുദ്രത്വവും ആവഹിക്കുന്നു. അതിമഹത്വമുള്ള ഈ കലാസൃഷ്ടിയുടെ രാമണീയകം വായനക്കാർക്ക് അനുഭവപ്പെടുത്തിത്തരാൻ ഞാൻ അശക്തനാണ്. ഇവാൻ ഇലീച്ച് റഷ്യയിലെ സത്യസന്ധനായ ജഡ്ജിയായിരുന്നു. ഒരു ഗവർണ്ണറുടെ സെക്രട്ടറിയായി ജോലിയിൽ പ്രവേശിച്ച അദ്ദേഹം മജിസ്റ്റ്രേട്ടായി; പിന്നീട് ജഡ്ജിയായി. ജനതയുടെ ആരാധനാപാത്രം. അദ്ദേഹം കൈക്കൂലി വാങ്ങുകയില്ല, കള്ളം പറയുകയില്ല; ഭാര്യയെ ചതിക്കുകയില്ല. പ്രേമവിവാഹമായിരുന്നു ഇവാൻ ഇലിച്ചിന്റേത്. പക്ഷേ, ക്രമേണ അവരുടെ ദാമ്പത്യ ജീവിതം തകരാൻ തുടങ്ങി. ഭാര്യ എപ്പോഴും ശണ്ഠകൂടാൻ സന്നദ്ധയായപ്പോൾ കുടുംബബന്ധങ്ങളിൽനിന്ന് ഒറ്റപ്പെട്ട് അദ്ദേഹം ആ വീട്ടിൽത്തന്നെ ജീവിച്ചു.

പീറ്റർസ്ബർഗ് നഗരത്തിൽ നല്ലൊരു വീടു കണ്ടുപിടിച്ച് താമസമായി ഇവാൻ ഇലീച്ചും കുടുംബവും. ഒരു ദിവസം ആ ഭവനത്തിൽ കർട്ടൻ ഇട്ടുകൊണ്ടിരിക്കെ അദ്ദേഹം ഏണിയിൽനിന്നും താഴെ വീണു. ഇടതുവശം പന്നിടിച്ചു. കുറച്ചു ദിവസം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഉദരഭാഗത്ത് ഒരുതരത്തിലുള്ള വേദന. അത് കൂടിക്കൂടി വന്നപ്പോൾ അദ്ദേഹം ഡോക്ടറെ വിളിച്ചു. ജഡ്ജി തന്റെ മുമ്പിലെത്തുന്ന കേസ്സുകളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി, നിസ്സംഗമായി നോക്കുന്നപോലെ ഡോക്ടർ, ഇവാൻ ഇലീച്ചിന്റെ രോഗം പരിശോധിച്ച് മരുന്നുകൾ നിർദ്ദേശിച്ചു. ജഡ്ജിക്കു ഉദരത്തിലെ ക്യാൻസറാണെന്ന് ഡോക്ടറൊട്ടു പറഞ്ഞതുമില്ല. ഡോക്ടർ ആശ്വാസദായകങ്ങളായ വാക്കുകൾ ഇവാൻ ഇലീച്ചിനോടു പറയും. അത്തരത്തിലുള്ള സ്വാന്തനങ്ങൾ പോലും ഭാര്യയിൽനിന്നോ മകളിൽനിന്നോ ഉണ്ടായില്ല. രോഗം കൂടിയപ്പോൾ സ്പെഷ്യലിസ്റ്റുകൾ ജഡ്ജിയെ പരിശോധിക്കാനെത്തി. അവരുടേയും തന്റേയും നിസ്സഹായാവസ്ഥ അദ്ദേഹത്തിനു ബോധപ്പെട്ടു. ഒന്നേയുള്ളു സത്യമായി; മരണം. “ഞാൻ ജീവിച്ചിരിക്കുകയായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ എന്റെ ജീവിതം അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. അതു പോവുകയാണ്. എനിക്കൊട്ട് തടയാൻ കഴിയുന്നുമില്ല... ഞാൻ ഇല്ലാതെയാകുമ്പോൾ എവിടെയായിരിക്കും?” ഭയജനകമായ ഈ ചോദ്യത്തിന്റേയും അതിലടങ്ങിയ സംശയത്തിന്റേയും തീവ്രതകൂട്ടി ഭാര്യയുടേയും മകളുടേയും പെരുമാറ്റം. അവർ നാടകമഭിനയിക്കുന്നതുപോലെയാണ് പെരുമാറിയത്. ഇവാൻ ഇലീച്ച് മരിക്കാൻ പോകുന്നില്ലെന്നായിരുന്നു അവരുടെ നാട്യം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരിചാരകനായ ബാലൻ മാത്രമെ കാപട്യം കാണിക്കാതെ പരിചരണങ്ങൾ നിർവ്വഹിച്ചുള്ളു. മരണം യഥാർത്ഥമാണെന്നും സ്വാഭാവികമാണെന്നും അവൻ തുറന്നു പറഞ്ഞു. ജഡ്ജി അവനെ സ്നേഹിച്ചു. തനിക്കു രോഗം കൂടിയിരിക്കുമ്പോൾ നാടകം കാണാൻവേണ്ടി മനോഹരമായി വസ്ത്രധാരണം ചെയ്തു പോകുന്ന ഭാര്യയേയും മകളേയും അവളുടെ കാമുകനേയും ഇവാൻ ഇലീച്ച് വെറുത്തു.

തന്റെ പഴയ ജീവിതം തിരിച്ചുകിട്ടിയാൽ കൊള്ളാമെന്നുണ്ട് അദ്ദേഹത്തിന്. പക്ഷേ, എന്തുചെയ്യാനാണ്? ശൈശവകാലത്തെ ഓർമ്മകൾ മാത്രമേ ഇന്നു ആഹ്ലാദം നൽകാനുള്ളു. എല്ലാം ശൂന്യം, വ്യർത്ഥം. തനിക്ക് ഈ ദുരന്തമെങ്ങിനെ സംഭവിച്ചുവെന്നാണ് ഇവാൻ ഇലീച്ചിന്റെ ചോദ്യം. തെറ്റായി ഒന്നും അദ്ദേഹം പ്രവർത്തിച്ചിട്ടില്ല. ഒരു ജീവിയെപ്പോലും വേദനിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. ജീവിതത്തിന്റെ സത്യം അദ്ദേഹത്തിന്നറിഞ്ഞുകൂടായിരിക്കും. അതുപോലെ മരണത്തിന്റെ സത്യവും അദ്ദേഹത്തിനു അറിഞ്ഞുകൂടാ.

ഭർത്താവിന് ഇനി അധികം കാലമില്ല ജീവിതമെന്നു ഗ്രഹിച്ച ഭാര്യ ഒരു പാതിരിയെക്കൊണ്ടുവന്ന് അദ്ദേഹത്തിന് “അന്ത്യകൂദാശ” നൽകി. അത് ഇവാൻ ഇലീച്ചിന് ആശ്വാസം പ്രദാനം ചെയ്തെങ്കിലും ഭാര്യയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം ജീവിതത്തിന്റെ കാപട്യം അദ്ദേഹത്തിനു ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊടുത്തു. അവിടെ നിന്നു അവൾ പോകണമെന്ന് അദ്ദേഹം ആവശ്യപ്പെട്ടു. മരണത്തോടു മല്ലിട്ടുകൊണ്ട് ഇവാൻ ഇലീച്ച് നിലവിളിച്ചു. പൊടുന്നനവെ എല്ലാം ശാന്തമായി. ഭാര്യയും മകനും തന്റെ മരണശയ്യയ്ക്ക് അടുത്തുനിന്നു കരയുന്നത് അദ്ദേഹം കണ്ടു. അവരെ വേദനിപ്പിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ താനൊന്നും പ്രവർത്തിക്കരുതെന്ന് ഇവാൻ ഇലീച്ച് കരുതി. ഈ യാതനയിൽനിന്ന് അദ്ദേഹം അവരെ മോചിപ്പിക്കണം; സ്വയം മോചിതനാവണം. “വേദനേ! നീ എവിടെ?” എന്നായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചോദ്യം. “മരണമേ നീ എവിടെ?” ഇപ്പോൾ മരണഭയമില്ല. മരണവുമില്ല. മരണത്തിനു പകരം പ്രകാശമേയുള്ളു. അടുത്തു നിന്ന ആരോ പറഞ്ഞു. “തീർന്നു”. അദ്ദേഹമതുകേട്ട് ആത്മാവിൽ ആവർത്തിച്ചു. “മരണം അവസാനിച്ചു. ഇനി അതില്ല”. ഒന്നു ദീർഘമായി ശ്വസിച്ചിട്ട് ഇവാൻ ഇലീച്ച് ചരമം പ്രാപിച്ചു.

ഫ്രാന്റ്സ് കാഫ്കായുടെ “രൂപാന്തരപ്രാപ്തി” (Metamorphosis) എന്ന നീണ്ടകഥ ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ ഈ ‘മാസ്റ്റർ പീസി’ന്റെ അനുകരണമാണെന്നു ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നു. കാഫ്കായ്ക്കു ഏറ്റവും ഇഷ്ടപ്പെട്ട കഥയാണതെന്നു മാക്സ് ബ്രോഡ് എവിടെയോ എഴുതിയിരുന്നുവെന്നും എനിക്കോർമ്മയുണ്ട്. “രൂപാന്തരപ്രാപ്തി”യുടെ കഥ സാഹിത്യത്തിൽ താല്പര്യമുള്ളവർക്കെല്ലാം അറിയാം. എങ്കിലും സംഗ്രഹിച്ചെഴുതട്ടെ. ഗേയോർഗസാംസ്സാ ഒരു കമ്പനിയുടെ പ്രതിനിധിയാണ്. പ്രതിനിധിയെന്ന നിലയിൽ യാത്ര ചെയ്യുകയും അങ്ങനെ ‘ബിസിനസ്സ്’ നടത്തുകയുമാണ് അയാളുടെ ജോലി. അച്ഛനമ്മമാരോടും സഹോദരിയോടും കൂടിയാണ് അയാളുടെ താമസം. ഒരു ദിവസം കാലത്തുണർന്നപ്പോൾ താനൊരു വലിയ പാറ്റയായി (മൂട്ടയാണെന്നും ചിലർ; ഷട്പദമാണെന്ന് വേറെ ചിലർ) രൂപാന്തരപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതായി അയാൾ കണ്ടു. പാറ്റയ്ക്ക് മനുഷ്യചേതനയുണ്ട്. മറ്റുള്ളവർ പറയുന്നതൊക്കെ അയാൾക്കു കേൾക്കാം; മനസ്സിലാക്കാം. എന്നാൽ അവരോടൊന്നും പറയാൻ അതിനു വയ്യ. ഭീമാകാരമാർന്ന ആ ജീവിയെക്കണ്ടു വീട്ടുകാർ ഞെട്ടി. ആദ്യത്തെ ആ ഞെട്ടൽ കഴിഞ്ഞപ്പോൾ അവർ അതിനെ ഒരു മുറിക്കുള്ളിൽ ഇട്ടു പൂട്ടി. മൂന്നു തവണ അത് മുറിക്കു പുറത്തുവരാൻ ശ്രമിച്ചു. മൂന്നാമത്തെ തവണ ഒരാപ്പിളെടുത്ത് അയാൾ ആ ജീവിയെ എറിഞ്ഞു. അപ്പോഴുണ്ടായ ക്ഷതം അതിന്റെ മരണംവരെ ഉണങ്ങിയതുമില്ല ഗേയോർഗസ്സാംസ്സായ്ക്ക് ജോലിക്കു പോകാൻ നിവൃത്തിയില്ലാതായപ്പോൾ അവന്റെ അച്ഛൻ ആ ജോലിക്കു തന്നെ പോയി.

പണത്തിനുവേണ്ടി വീട്ടിന്റെ ഒരു ഭാഗം വാടകയ്ക്കു കൊടുത്തു. ഒരു ദിവസം പാറ്റയുടെ സഹോദരി വയലിൻ വായിച്ച് വാടകക്കാരെ രസിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നപ്പോൾ ആ ജീവി മുറിയിൽനിന്നു പുറത്തിറങ്ങി അവരുടെ അടുക്കലെത്തി. വാടകക്കാർ അതുകണ്ടു ഭയന്നു. ജീവി തിരിച്ചു മുറിക്കുള്ളിലേക്ക് ഓടിക്കപ്പെട്ടു. ഏകാന്തത, ശരീരത്തിനേറ്റ ക്ഷതം ഇവയാൽ ഒരു രാത്രി ഉറങ്ങാതെ കിടന്നിട്ട് അത് ചരമമടഞ്ഞു. ഈ കഥയുടെ അർത്ഥമെന്താണെന്ന് വ്യക്തമാക്കാൻ പ്രയാസമുണ്ട്. ഓരോ നിരൂപകന്റേയും മനോധർമ്മമനുസരിച്ച് ഓരോ വ്യാഖ്യാനമാണ് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. കഥയ്ക്ക് സ്പഷ്ടതയുണ്ടെന്നു തോന്നും. പക്ഷേ, പ്രതീകങ്ങളെ വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ നിരൂപകർ കുഴങ്ങുന്നു; വായനക്കാരന് അതേ അനുഭവം. ഫലമോ? കാഫ്ക ഈശ്വരവിശ്വാസിയാണ് എന്ന് ഒരു കൂട്ടർ; അദ്ദേഹം നിരീശ്വരനാണെന്ന് വേറൊരു കൂട്ടർ; ഫാസിസ്റ്റ് ചിന്താഗതിക്കാരനാണെന്നു മാർക്സിസ്റ്റുകാർ; അബ്സേഡിറ്റിയുടെ ഉദ്ഘോഷകനാണെന്ന് എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസ്റ്റുകൾ. പ്രഗല്ഭൻമാർ തന്നെ പരാജയപ്പെട്ടിടത്ത് അപ്രഗല്ഭനായ ഞാൻ എന്തിനു കയറിച്ചെല്ലണം? എങ്കിലും ഒരു കാര്യം അസന്ദിഗ്ദ്ധമായി പറയാം. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ കഥ വായിച്ചിട്ടുതന്നെയാണ് കാഫ്ക “രൂപാന്തരപ്രാപ്തി” എഴുതിയത്. ജഡ്ജി ഒരു തെറ്റും ചെയ്യുന്നില്ല. സ്സാംസ്സയും അങ്ങനെതന്നെ. പക്ഷേ, ജഡ്ജിക്ക് അർബ്ബുദം പിടിപെടുന്നു. സ്സാംസ്സ കാലത്തുണർന്നപ്പോൾ ഭീകരമായ ജീവിയായി മാറിപ്പോകുന്നു. രണ്ടുപേരും മരണത്തെ മുൻകൂട്ടിക്കണ്ട് തകർന്നടിയുന്നു. ജഡ്ജി രോഗമായി കിടക്കുമ്പോൾ ഭാര്യയോ മകളോ പരിചരിക്കാനെത്തുന്നില്ല. ഒരുകണക്കിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുറി കാരാഗൃഹംതന്നെ. സ്സാംസ്സയും മുറിക്കുള്ളിൽ ബന്ധനസ്ഥൻ. “എനിക്കെന്തു സംഭവിച്ചു?” എന്നു പാറ്റ സ്വയം ചോദിക്കുന്നു. “എനിക്ക് ഈ രോഗം വരാൻ കാരണമെന്തു?” എന്ന് ജഡ്ജി തന്നോടുതന്നെ ചോദിക്കുന്നു. പാറ്റയെ അച്ഛനമ്മമാരും സഹോദരിയും വെറുക്കുന്നതുപോലെ ജഡ്ജിയെ ഭാര്യയും മകളും വെറുക്കുന്നു.

ഇവാൻ ഇലീച്ച് രോഗവിവശനായി കിടക്കുമ്പോൾ ഭാര്യയും മകളും കാമുകനും നാടകം കാണാൻ പോകുന്നു. സഹോദരൻ ഭീഷണാകാരമാർന്ന ജീവിയായി മുറിക്കുള്ളിൽ കിടക്കുമ്പോൾ സഹോദരി വയലിൻ വായിച്ചു രസിക്കുന്നു. ജഡ്ജി വേദനകൊണ്ടു പുളയുമ്പോൾ മകൾ ശരീരത്തിന്റെ പല ഭാഗങ്ങളും നഗ്നമാക്കിയമട്ടിൽ വസ്ത്രധാരണംചെയ്തു അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുൻപിൽ എത്തുകയാണ്. തികഞ്ഞ ആരോഗ്യം അവൾക്ക്. അച്ഛൻ ഇങ്ങനെ ജീവിച്ചിരുന്ന് ഉപദ്രവിക്കാതിരുന്നെങ്കിൽ! അദ്ദേഹം കഴിയുന്നതും വേഗം അങ്ങു മരിച്ചെങ്കിൽ! സ്സാംസ്സയുടെ സഹോദരിയുടെ നിലയും വിഭിന്നമല്ല. എന്തൊരു സുന്ദരിയാണവൾ! ജീവി ഒഴിഞ്ഞു. ഇനി അവൾക്ക് അനുരൂപനായ ഭർത്താവിനെ കിട്ടും.

ഈ ലേഖനത്തിന്റെ ഹ്രസ്വതയെക്കരുതി സമാനങ്ങളായ അംശങ്ങൾ ഇനിയും എടുത്തുകാണിക്കുന്നില്ല. എങ്കിലും ഉൾക്കാഴ്ചയിൽ രണ്ടു കഥകളും വിഭിന്നങ്ങളത്രേ. പ്രപഞ്ചത്തിൽ ലക്ഷ്യവും ക്രമവും കാണാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മനുഷ്യന് അത് ദർശിക്കാൻ സാധിക്കുന്നില്ലെന്നും അതിനാൽ അവൻ ഈ ലോകത്ത് ഒരന്യനായി (Outsider) നിൽക്കുന്നുവെന്നും അസ്തിത്വവാദികൾ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഏത് കലാകാരനേയും ഔട്ട് സൈഡറായി—അന്യനായി—കാണുവാൻ അവർക്കു കൗതുകമുണ്ട്. അങ്ങനെ അസ്തിത്വവാദികൾ ഷേക്സ്പിയറെപ്പോലും ഔട്ട്സൗഡറാക്കിയിട്ടുണ്ട്. പാശ്ചാത്യസാഹിത്യത്തിലും നിരൂപണത്തിലും കാണുന്നതൊക്കെ ശരിയാണെന്ന് കരുതുന്ന ചില കോളേജ് അധ്യാപകർ കണ്ണശ്ശപ്പണിക്കർ തൊട്ട് ഇടപ്പള്ളി രാഘവൻപിള്ള വരെയുള്ള കവികൾ “എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ ഔട്ട് സൈഡേഴ്സ്” ആണെന്നു വാദിക്കുന്നുണ്ട്. താമസിയാതെ രാമകഥാപ്പാട്ടിന്റെ കർത്താവിനേയും അവർ “ഔട്ട്സൈഡറാ”ക്കിയേക്കും. അതുകൊണ്ട് ടോൾസ്റ്റോയിയേയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാപാത്രമായ ഇവാൻ ഇലീച്ചിനേയും “അന്യന്മാരാക്കി”യതിൽ നമുക്കു അത്ഭുതം തോന്നേണ്ടതില്ല. വില്യം ബാരറ്റ് മഹാനായ നിരൂപകനാണ്. അദ്ദേഹം പോലും ബൂർഷ്വാമൂല്യങ്ങൾ കണ്ട് മോഹഭംഗം വന്ന “ഔട്ട് സൈഡറാ”യി അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാപാത്രമായ ഇവാൻ ഇലീച്ചിനെ ദർശിക്കുന്നു. (Time of Need എന്ന പുസ്തകം) ഇവരാരും കഥയുടെ പര്യവസാനം ശ്രദ്ധിക്കാത്തതെന്തേ? “In place of death there was light”—മരണത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് പ്രകാശം—എന്നാണ് ടോൾസ്റ്റോയി പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത്. തന്റെ അതുവരെയുള്ള ജീവിതം കുറ്റമറ്റതാണെന്ന് ജഡ്ജിക്കു തോന്നിയിരുന്നെങ്കിൽ അന്ത്യത്തോട് അടുത്തപ്പോൾ അത് തികച്ചും വ്യർത്ഥമായിരുന്നു എന്ന് അദ്ദേഹം ഗ്രഹിച്ചു. ഭൗതികങ്ങളായ നേട്ടങ്ങൾ ക്ഷുദ്രങ്ങൾ. ഇവിടെ സ്നേഹവും സ്നേഹമില്ലായ്മയും അർത്ഥരഹിതങ്ങൾ. ഒന്നേ സത്യമായുള്ളു, ആധ്യാത്മികമായ പ്രകാശം. മരിക്കാറായപ്പോൾ ഇവാൻ ഇലീച്ചിന് ആ പ്രകാശത്തിൽ മുങ്ങിനില്ക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. അതോടെ മരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പേടി അദ്ദേഹത്തിന് ഇല്ലാതാകുന്നു. ഭാര്യയോടും മകളോടുമുള്ള വെറുപ്പ് മാറുന്നു. Spiritual Rebirth എന്ന് ഇംഗ്ലീഷിൽ പറയാറില്ലേ? ആധ്യാത്മികമായ പുനർജന്മം. അതുണ്ടാവുകയാണ് ഇവാൻ ഇലീച്ചിന്. കഥ വായിച്ചവസാനിപ്പിക്കുന്ന അനുവാചകനും അതേ ആധ്യാത്മിക പ്രകാശത്തിൽ മുങ്ങിനിൽക്കുന്നു.

നേരേ മറിച്ചാണ് “രൂപാന്തരപ്രാപ്തി”യുടെ സ്ഥിതി. ശൂന്യതയ്ക്ക് അടിമപ്പെട്ട് അച്ഛനേല്പിച്ച ക്ഷതത്തോടുകൂടി സ്സാംസ്സ മരിക്കുന്നു. വിഷാദാത്മകത്വമാണ് അക്കഥയുടെ മുദ്ര. നമ്മൾ അതു വായിച്ച് ഞെട്ടുന്നു. കലയുടെ ശക്തികണ്ട് അത്ഭുതപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ, ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ കഥക്കുള്ള മഹത്വം അതിനില്ല. സംക്ഷേപണം കൊണ്ടുണ്ടാകുന്ന ശക്തി “ഇവാൻ ഇലീച്ചിന്റെ മരണ്”ത്തെ നിസ്തുലമാക്കിയിരിക്കുന്നു. അത് ശരീരത്തിന്റെയും ആത്മാവിന്റേയും അഗാധതകളിലേക്ക് ആഞ്ഞിറങ്ങുന്നു. അതു വായിച്ചു കഴിയുമ്പോൾ ആ റഷ്യൻ ഗാനരചയിതാവ് പറഞ്ഞതുപോലെ ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ “ദിവ്യമായ പ്രാധാന്യം” നാമറിയുന്നു.

പ്രതിപാദനരീതിയിലും ഇക്കഥകൾ വിഭിന്നങ്ങളായിവർത്തിക്കുന്നു. സൈക്കോളജിക്കൽ റിയലിസമാണ് ടോൾസ്റ്റോയിക്കു ഇഷ്ടം. കാഫ്ക അസദൃശങ്ങളായ വസ്തുതകൾ സങ്കലനംചെയ്ത് “ഗ്രൊട്ടസ്കാ”യ ബീഭത്സമായ—കലയുടെ പ്രപഞ്ചം ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഇവയിൽ ഏത് ഉത്തമം എന്ന ചോദ്യത്തിന് ഉത്തരം പറയാൻ വൈഷമ്യമുണ്ട്. രണ്ടുപേരും—ടോൾസ്റ്റോയിയും കാഫ്കായും—തങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യങ്ങളിലെത്തുന്നു, രീതിയിൽ വിഭിന്നങ്ങൾ എന്നേയുള്ളു, ‘എ’ എന്ന സ്ഥലത്തുനിന്ന് ‘ബി’ എന്ന സ്ഥലത്തേക്കു പോകണമെങ്കിൽ നടക്കാം, ഓടാം, ഇഴയാം, പൊയ്ക്കാലിൽ കയറിയും പോകാം. ടോൾസ്റ്റോയി നടന്നു ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുന്നു. കാഫ്ക പൊയ്ക്കാലിൽ കയറി ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുന്നു. പൊയ്ക്കാലിലുള്ള നടത്തം എനിക്കിഷ്ടമല്ല; സാധാരണരീതിയിലുള്ള നടത്തത്തിനാണ് ഭംഗി. ഇനി ലക്ഷ്യങ്ങളെക്കുറിച്ചാണെങ്കിലോ? ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ ലക്ഷ്യത്തിനു മഹത്വം കൂടും. ജലാശയത്തിലേക്ക് ഒരു കല്ലെടുത്തു എറിയൂ.ഒരു തരംഗം. ആ തരംഗം വേറൊരു തരംഗം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ ജലാശയം മുഴുവൻ തരംഗങ്ങൾ. അവിടെയും തീരുന്നില്ല. വായുവിൽ തരംഗങ്ങൾ. അതു ലോകമാകെ വ്യാപിക്കുന്നു. ഈ പ്രക്രിയയ്ക്കു അസമർത്ഥമാണ് കാഫ്കയുടെ സർഗ്ഗശക്തി. ഒരത്യുക്തി പ്രയോഗിച്ചു കൊള്ളട്ടേ? ടോൾസ്റ്റോയി കഴിഞ്ഞാൽ ഈശ്വരനുമാത്രമേ “ഇവാൻ ഇലീച്ചിന്റെ മരണം” പോലൊരു കൃതി രചിക്കാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ.

പ്രതിശ്രുത വധു

“എന്നാൽ പുറന്തോട് പുറന്തോടു മാത്രമാണ്. കവിതയെന്നത് അതിനകത്തു വസിക്കുന്ന ജീവനുള്ള സത്ത്വവും. അത് അവിടം വാസസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ട് അഭിരുചി മാറുന്നതിനനുസരിച്ച് പുറന്തോടിനു മാറ്റംവരുത്തുന്നു. സത്ത്വം അതിന്റെ മുന്നോട്ടുള്ള പോക്കിൽ പുറന്തോട് കൊണ്ടുനടക്കുന്നു. സ്കോട്ട്മറ്റുള്ളവരെ പറഞ്ഞുകേൾപ്പിച്ച് രസിപ്പിക്കാനായി പതിവുപോലെ തന്റെ നേരിയകഥ അതിനകത്തുവെയ്ക്കുന്നു. ആലേ സാന്ദ്രോ മാൻദ്സോണിയാകട്ടെ മനുഷ്യനെ സംബന്ധിക്കുന്ന എല്ലാ ട്രാജഡിയും കോമഡിയും അതിനകത്തു നിവേശിപ്പിച്ചു; സൂക്ഷ്മവും ഗുപ്തവുമായ ധർമ്മബോധമുള്ളവർ മനസ്സിലാക്കിയതു പോലെ” വിശ്വോത്തരമായ I Promessi Sposi (The Betrothed എന്നപേരിൽ ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ) എന്ന നോവലിന്റെ രചയിതാവ് ആലേസാന്ദ്രോ മാൻദ്സോണിയേയും സ്കോട്ടിഷ് നോവലിസ്റ്റ് വാൾട്ടർ സ്കോട്ടിനെയും താരതമ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഇറ്റലിയിലെ തത്ത്വചിന്തകനും സാഹിത്യ നിരൂപകനുമായ ക്രോച്ചേ പറഞ്ഞതാണിത്. പുറന്തോട് (Shell) എന്ന പദംകൊണ്ട് ഈ മഹാൻ ലക്ഷ്യമാക്കിയത് ചരിത്രപരമായ റൊമാൻസിനെയാണ്. സ്കോട്ട്ബഹിർഭാഗസ്ഥാനവും ആത്മാവില്ലാത്തതുമായ കഥകളെഴുതിയപ്പോൾ മാൻദ്സോണി തികച്ചും കാവ്യാത്മകമായ ഒരു നോവൽ രചിച്ചുവെന്നാണ് ക്രോച്ചേയുടെ മതം. ക്രോച്ചേ മാത്രമല്ല ഈ നോവലിനെക്കുറിച്ച് സ്തുതിഗീതങ്ങളുതിർത്തത്. “എനിക്കു ചെറുപ്പമായിരുന്നെങ്കിൽ ഞാൻ I Promessi Sposi തർജ്ജമ ചെയ്തേനെ. മാൻദ്സോണിക്ക് ഭാവമുണ്ട്; ഭാവചാപല്യമില്ല. കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ സ്പഷ്ടങ്ങളും ശക്തങ്ങളുമാണ്. വിഷയങ്ങൾ പ്രതിപാദനം ചെയ്യുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ രീതി ഇറ്റലിയിലെ അന്തരീക്ഷം പോലെ തെളിവാർന്നതാണ്” എന്നു പറഞ്ഞു വിശ്വമഹാകവിയായ ഗോയ്ഥേ. ഫ്രഞ്ച് രാജ്യതന്ത്രജ്ഞനും സാഹിത്യകാരനുമായ ഷാതോബ്രിയാങ് (Chateaubriand 1768–1848) അഭിപ്രായപ്പെട്ടതു്. “വോൾട്ടർ സ്കോട്ട്മഹാനാണ്; പക്ഷേ, ആലേ സാന്ദ്രോ മാൻദ്സോണി അദ്ദേഹത്തെ അതിശയിക്കുന്നു” എന്നത്രേ. “ദർപ്പണത്തിൽ നോക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന നിത്യതയാണ് സൗന്ദര്യം” എന്ന് ഈ കലാശില്പം സാഹിത്യത്തിൽ താൽപ്പര്യമുള്ളവരെല്ലാം കണ്ടിരിക്കേണ്ടതാണ്.

1828-ലാണ് മാൻദ്സോണിയുടെ ഈ നോവൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. അന്ന് അത് ഇറ്റലിയിലെ ഒരു മഹാ സംഭവമായി. ആഹ്ലാദം, അത്ഭുതം ഈ വികാരങ്ങളെ ഇളക്കിവിടും അത്തരം സംഭവങ്ങൾ. കാലംചെല്ലുമ്പോൾ ആ വികാരങ്ങളുടെ തീക്ഷ്ണത കുറയുകയും ചെയ്യും. പക്ഷേ, മാൻദ്സോണിയുടെ നോവലിനെ സംബന്ധിച്ച് അതല്ല ഉണ്ടായത്. നാടകങ്ങൾ, സംഗീതശില്പങ്ങൾ, ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്നിവ ഈ നോവലിനെ അവലംബിച്ച് ഇപ്പോഴും ആവിർഭവിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. സഭാവേദികളിൽ അതിലെ വാക്യങ്ങൾ ഉദ്ധരിക്കപ്പെടുന്നു സ്വകാര്യസംഭാഷണങ്ങളിൽ, രാഷ്ട്രവ്യവഹാരമണ്ഡലങ്ങളിൽ “പ്രതിശ്രുത വധു”വിൽനിന്നുള്ള ലോകോക്തികൾ എടുത്തു കാണിക്കപ്പെടുന്നു. മനുഷ്യരുടെ സ്വഭാവസ്വിശേഷതകൾ നോവലിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളോട് യോജിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ അവരെ ആ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരുകൾ പറഞ്ഞുവിളിക്കുന്നു. ഇത്രത്തോളം ചലനമുളവാക്കിയ വേറൊരു നോവൽ ഇല്ലതന്നെ. ഈ നോവൽ ആവിർഭവിച്ചിട്ട് നൂറ്റമ്പതു കൊല്ലം കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. മാൻദ്സോണിയെ അതിശയിച്ച വേറൊരു നോവലിസ്റ്റ് ഇന്നുവരെ ഇറ്റലിയിൽ ഉണ്ടായിട്ടില്ല. “പ്രതിശ്രുതവധു”വിനെ അതിശയിച്ച വേറൊരു ഇറ്റാലിയൻ നോവലും ഇല്ല.

കാലം പതിനേഴാം ശതാബ്ദം. സ്ഥലം ഇറ്റലിയിലെ മിലാൻ സംസ്ഥാനം. ലോറന്റ്സോ എന്ന യുവാവ് ലൂച്ചിയ എന്ന യുവതിയെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ തീരുമാനിച്ചു. ലറ്റ്ച്ചോ ഗ്രാമത്തിലെ വൈദികൻ അബാൺടിയോയാണ് അവരുടെ വിവാഹം നടത്തിക്കൊടുക്കേണ്ടത്. വിവാഹദിനത്തിന്റെ തലേദിവസം വൈദികൻ ബൈബിൾ വായിച്ചും പ്രാർത്ഥിച്ചും ഒരു പാലം കടക്കുന്ന വേളയിൽ രണ്ടാഭാസന്മാർ അദ്ദേഹത്തെ തടഞ്ഞുനിർത്തി. അവരിലൊരുത്തൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാതിൽ പറഞ്ഞു. “ആ വിവാഹം നടക്കാൻ പാടില്ല. നാളെയല്ല, ഒരിക്കലും പാടില്ല” തങ്ങൾ റോഡ്റിഗോ പ്രഭുവിന്റെ ആളുകളാണെന്നാണ് അവർ അബാൺടിയോയെ അറിയിച്ചത്. രാത്രി കൊടുങ്കാറ്റടിക്കുന്ന സമയത്ത് മിന്നലുണ്ടായാൽ താൽക്കാലികമായി കുഴപ്പം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു നിമിഷത്തേക്ക് ചുറ്റുപാടുകൾ തെളിയുമല്ലോ. എന്നിട്ട് അത് എല്ലാറ്റിനേയും മുൻപുള്ളതിനേക്കാൾ കൂടുതൽ ഭയജനകമാക്കിമാറ്റും. ഈ സ്ഥിതിവിശേഷമാണ് ആ ആഭാസൻമാരുടെ വാക്കുകൾ വൈദികന്റെ മനസ്സിലുളവാക്കിയത്. ജീവൻ നഷ്ടപ്പെടുമല്ലോ എന്നു വിചാരിച്ച് അദ്ദേഹം അവർക്കു വഴങ്ങി. വിവാഹം നടത്താൻ സാദ്ധ്യമല്ലെന്നു യുവതിയേയും യുവാവിനേയും അറിയിക്കുകയും ചെയ്തു. അബാൺടിയോയെ പറ്റിച്ച് വിവാഹം നടത്താനായി ലോറന്റ്സോയുടെയും ലൂച്ചിയയുടെയും യത്നം. രണ്ടുപേരും അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുൻപിലെത്തി. “Your Reverence, in the presence of these witnesses this is my wife—” അത്ര ഭവാൻ, ഈ സാക്ഷികളുടെ മുൻപിൽവച്ച് ഇവൾ എന്റെ ഭാര്യ... ആ വാക്യം പൂർണ്ണമാക്കാൻ അബാൺടിയോ സമ്മതിച്ചില്ല. മേശയും മറ്റും തട്ടിത്തെറിപ്പിച്ച് അദ്ദേഹം ബഹളമുണ്ടാക്കി.

റോഡ്റിഗോയ്ക്കു സുന്ദരിയായ ലൂച്ചിയയിൽ നോട്ടമുണ്ടായിരുന്നതുകൊണ്ടാണ് അയാൾ വിവാഹം മുടക്കിയത്. മാത്രമല്ല, അവളെ വീട്ടിൽനിന്നു അപഹരിച്ചുകൊണ്ടുപോകാനും അയാൾ ശ്രമിച്ചു. ആ യത്നം വിഫലമായി. ലോറൻസോയും ലൂച്ചിയയും മറ്റൊരു വൈദികനായ ക്രിസ്റ്റോഫോറോയുടെ സഹായം തേടി. അദ്ദേഹം ലൂച്ചീയേയും അവളുടെ അമ്മയേയും മൊൺട്സ് നഗരത്തിലെ ഒരു സന്യാസിമഠത്തിലേക്കു അയച്ചു. ലോറന്റ്സോയെ മിലാൻ പട്ടണത്തിലുള്ള ഒരു മഠത്തിലേക്കും. (മിലാൻ സംസ്ഥാനത്തിൽ മിലാൻ എന്നു പേരുള്ള പട്ടണമുണ്ട്.) പക്ഷേ, അയാൾ ആ ആശ്രമത്തിൽ ചെന്നു ചേർന്നില്ല. നാട്ടിലുണ്ടായ ക്ഷാമത്താൽ ബഹളംകൂട്ടുന്ന ബഹുജനത്തോടൊരുമിച്ച് അയാളും ബഹളംവയ്ക്കുകയായി. പോലീസ് ലോറന്റ്സോയെ അറസ്റ്റു ചെയ്തു. വിപ്ലവകാരികൾ അയാളെ മോചിപ്പിച്ചു. അയാളുടെ തല കൊണ്ടുവരുന്നവന് പ്രതിഫലം നൽകാൻ സർക്കാർ നിശ്ചയിച്ചപ്പോൾ അയാൾ വെനീസ് സംസ്ഥാനത്തിലേക്കു ഒളിച്ചോടി. അവിടെ ഒരു സിൽക്ക് മില്ലിൽ ജോലി സമ്പാദിച്ച് പ്രച്ഛന്നവേഷനായി കഴിഞ്ഞുകൂടി.

റോഡ്റിഗോ ലൂച്ചിയയെ അന്വേഷിക്കുകയായിരുന്നു. അവൾ മൊൺട്സ് നഗരത്തിലെ ആശ്രമത്തിലുണ്ടെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ അയാൾ പേരില്ലാത്ത ഒരു പ്രഭുവിന്റെ (un-named nobleman) സഹായം അഭ്യർത്ഥിച്ചു. സാമന്തനെന്നനിലയിൽ വർത്തിച്ചിരുന്ന റോഡ്റിഗോ ഈ പ്രഭുവിൻ മുൻപ് പല ഉപകാരങ്ങളും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ട്, ‘പേരില്ലാത്ത പ്രഭു’ അയാളെ സഹായിക്കാൻ തീരുമാനിച്ചു. അയാൾ ലൂച്ചിയയെ അവിടെനിന്നു അപഹരിച്ചു. അവളെ നേരിട്ടു കണ്ടപ്പോഴാണ് അവൾ ഏതുവിധത്തിലുള്ള സൗന്ദര്യധാമമാണെന്ന് ‘പേരില്ലാത്ത പ്രഭു’ മനസ്സിലാക്കിയത്. ലൂച്ചിയയുടെ നിഷ്കളങ്കമായ സ്വഭാവവും അയാൾക്കിഷ്ടമായി. ‘പേരില്ലാത്ത പ്രഭു’ നേരെ ചെന്നത് കാർഡിനലിന്റെ അടുത്താണ്. തനിക്കു മാനസാന്തരം വന്നിരിക്കുന്നുവെന്നും ദുഷ്ടനായ റോഡ്റിഗോയെ അവളെ ഏല്പിക്കാൻ തനിക്ക് ഇഷ്ടമില്ലെന്നും അയാൾ അദ്ദേഹത്തെ അറിയിച്ചു. കാർഡിനൽ അയാളുടെ പശ്ചാത്താപത്തിൽ മനസ്സലിഞ്ഞു യുവതിയെയും അവളുടെ അമ്മയേയും ഒരു പ്രഭ്വിയുടെ കൂടെ താമസിപ്പിച്ചു.

കാലം കഴിഞ്ഞു. ഒരു വർഷത്തിലേറെയായി. മിലാൻ നഗരത്തിൽ പ്ലേഗ്. പ്ലേഗ്ബാധ വരുത്തിക്കൂട്ടിയ കുഴപ്പം മുതലെടുത്ത് തനിക്കുള്ള വിലക്ക് പരിഗണിക്കാതെ ലോറന്റ്സോ മിലാനിലെത്തി. അയാൾ പ്രണയിനിയെ അന്വേഷിച്ചുനടന്നു. അങ്ങനെ നടക്കുന്ന വേളയിൽ ലോറന്റ്സോക്ക് രോഗം ബാധിച്ചു. അതിൽനിന്നു രക്ഷപ്പെട്ടതിനുശേഷം അന്വേഷണം തുടർന്നപ്പോൾ ലൂച്ചിയ പ്ലേഗ് ബാധിച്ചവരെ കിടത്തിയിരിക്കുന്ന പൊതുവായ ഒരു കെട്ടിടത്തിലുണ്ടെന്ന് അറിഞ്ഞു. അയാൾ അവളെ കണ്ടു. ആ ഭവനത്തിൽ ദുഷ്ടനായ റോഡ്റിഗോയും രോഗംപിടിച്ചു കിടക്കുകയാണ്. ക്രിസ്റ്റോ ഫെറോ രോഗികളെ ശുശ്രൂഷിക്കാൻ എത്തിയിരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉപദേശം സ്വീകരിച്ച് ലോറന്റ്സോ റോഡ്റിഗോക്കു മാപ്പുകൊടുത്തു. ലൂച്ചിയ പ്ലേഗിൽനിന്നു രക്ഷപ്പെടുകയും റോഡ്റിഗോ അതിന്റെ പിടിയിൽപ്പെട്ടു മരിക്കുകയും ചെയ്തു. അബാൺടിയോ ലോറന്റ്സിന്റെയും ലൂച്ചിയയുടേയും വിവാഹം നടത്തുമ്പോൾ നോവൽ അവസാനിക്കുന്നു.

ഏത് ഉത്കൃഷ്ടമായ നോവലിന്റേയും ഇതിവൃത്തം സംഗ്രഹിച്ചു പറഞ്ഞാൽ “ഇതിലെന്തിരിക്കുന്നു?” എന്ന സംശയം ആർക്കുമുണ്ടാകും. ആ സന്ദേഹം തന്നെ ഈ കഥാസംഗ്രഹം ജനിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് ഞാൻ മനസ്സിലാക്കുന്നുണ്ട്. കലാത്മകങ്ങളായ അനേകം ഏകകങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന ആഹ്ലാദാനുഭൂതി സംക്ഷേപത്തിൽനിന്നു ലഭിക്കുകയില്ല. നോവലിസ്റ്റ് എന്തെല്ലാം പറയുന്നുവോ അതൊക്കെ കൂടിച്ചേർന്നതാണ് നോവൽ. അതുകൊണ്ട് ഈ കൃതിയുടെ സൗന്ദര്യം കാണാൻ കൊതിയുള്ളവർ ഇതിലേക്കുതന്നെ പോകേണ്ടതാണ് നേരിട്ട്. അങ്ങനെ പോയാൽ ക്രോച്ചെ പറഞ്ഞതുപോലെ മനുഷ്യജീവിതത്തിലെ ട്രാജഡിയും കോമഡിയും ഒരു “ഹിസ്റ്റോറിക്കൽ റൊമാൻസി”ൽ മാൻദ്സോണി ഒതുക്കിയിരിക്കുന്നതിന്റെ അസുലഭമായ ചിത്രം വായനക്കാർക്കു ലഭിക്കും.

ചരിത്രപരമായ റൊമാൻസ് എന്നു ഈ നോവലിനെ വിളിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ചരിത്രമെന്നത് ഇവിടെ പശ്ചാത്തലം മാത്രമാണ്. ചരിത്രത്തെ അവലംബിച്ച് രചിക്കപ്പെട്ട മറ്റു നോവലുകളിൽ രാജാക്കന്മാരും അവരുടെ പ്രതിപുരുഷൻമാരുമാണ് സംസാരിക്കുന്നതും പ്രവർത്തിക്കുന്നതും. മാൻദ്സോണിയുടെ കൃതിയിലാകട്ടെ കർഷകർക്കാണ് പ്രാധാന്യം. ലോറന്റ്സോയും ലൂച്ചിയയും പാവപ്പെട്ട കർഷകരത്രേ. അവരെ പ്രഭുക്കന്മാരും പാർശ്വവർത്തികളും പീഡിപ്പിക്കുന്നു. അതിൽ അവർ തകർന്നടിയുന്നു. ദുഷ്ടരായ അക്കൂട്ടരുടെ പീഡിപ്പിക്കൽ മാത്രമല്ല നോവലിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. പ്രാപഞ്ചികസംഭവങ്ങൾ പാവങ്ങളെ ബാധിക്കുന്നതുപോലെ സാമ്പദികസൗകര്യങ്ങളുള്ളവരെ ബാധിക്കാറില്ലല്ലോ. ക്ഷാമവും പ്ലേഗുംകൊണ്ട് ചത്തുവീണത് പാവപ്പെട്ടവരാണ്. കലാകാരന്റെ അഗാധസ്ഥിതമായ മനുഷ്യസ്നേഹമാണ് ഇവിടെ പ്രകടമാകുന്നത്. അങ്ങനെ സാധുക്കൾ സങ്കടമനുഭവിക്കുമ്പോൾ വായനക്കാരായ നമ്മളും അവരോടൊരുമിച്ച് ദുഃഖിക്കുന്നു. അവർ ആഹ്ലാദിക്കുമ്പോൾ നമ്മളും ആഹ്ലാദിക്കുന്നു. പതിനേഴാംശതാബ്ദത്തിലെ മിലാൻ ജനതയെയാണ് പത്തൊൻപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ നോവലിസ്റ്റ് ചിത്രീകരിക്കുക. പക്ഷേ, മാൻദ്സോണിയുടെ കലാവൈഭവംകൊണ്ട് ആ ജനത നമ്മോടൊരുമിച്ച് ജീവിക്കുന്നവരാണെന്ന് തോന്നുന്നു. ഇനിയുള്ള നൂറ്റാണ്ടുകളിലേയും സഹൃദയർ മിലാൻ ജനതയെ ഇങ്ങനെതന്നെ കാണും. തന്റെ ആവിഷ്കാരത്തിന് സാർവജനീനസ്വഭാവം വരുത്താൻ മാൻദ്സോണിക്കു കഴിഞ്ഞു എന്നാണ് നമ്മൾ ഇതിൽ നിന്നു ഗ്രഹിക്കേണ്ടത്.

ഉത്കടപ്രേമത്തിനു എത്ര ഔന്നിത്യമുണ്ടെങ്കിലും അവാസ്തവികസ്വഭാവമുണ്ടെന്നാണ് എന്റെ പക്ഷം. അതുകൊണ്ടാണോ എന്നറിഞ്ഞുകൂടാ മാൻദ്സോണി അതിന്റെ പ്രതിപാദനം ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുന്നു. മരണത്തിലും മറ്റു രീതിയിലുള്ള ദുരന്തങ്ങളിലും എത്തുന്ന ഉത്കൃഷ്ടപ്രേമം പാവപ്പെട്ട കർഷകർക്കുണ്ടാകുന്നതിലും അനൗചിത്യമുണ്ട്. മാൻദ്സോണിയുടെ നായകനും നായികയും ലളിതമായ സ്നേഹത്തിന്റെ മാത്രം പ്രതിരൂപങ്ങളാണ്. അത്തരത്തിലുള്ള വികാരം വിഷമന്വേഷിക്കുന്നില്ല; സൗധങ്ങളുടെ മുകൾത്തട്ടിൽനിന്നു താഴേക്കു നോക്കുന്നില്ല; കഠാരയുടെ മൂർച്ച പരിശോധിക്കുന്നില്ല. അടിത്തട്ടു കാണാവുന്ന കൊച്ചരുവിപോലെ പ്രശാന്തമായി ഒഴുകുന്നതേയുള്ളു. ലൂച്ചിയയിടേയും ലോറന്റ്സോയുടേയും സ്നേഹം ഇതുപോലൊരു നിർമ്മലപ്രവാഹമാണ്. ആ പ്രവാഹത്തിന്റെ രണ്ടു കരകളും സന്മാർഗ്ഗത്തിന്റേതാണ്. അതു മന്ദംമന്ദം ഒഴുകി ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുന്നു. വിശ്വസാഹിത്യത്തിൽത്തന്നെ വിരളമായ കാഴ്ചയാണിത്.

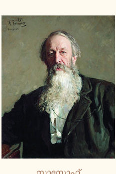
ലോകസാഹിത്യത്തിലെ മാസ്റ്റർപീസുകളെ വായനക്കാർക്കു പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കാൻ മാത്രമേ ഇവിടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നുള്ളൂ. അപ്പോൾ ഗ്രന്ഥകാരനെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവിനും സാഹിത്യകൃതിയുടെ ഇതിവൃത്തസംഗ്രഹത്തിനുമാണ് പ്രാധാന്യം കൈവരിക. പാശ്ചാത്യനിരൂപകരുടെ മട്ടിലുള്ള നിരൂപണത്തിനു ഒരു പ്രകരണാനുസാരവുമില്ല. അതിനാൽ അതിനൊന്നും ഞാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നില്ല. ഈ നോവലിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ—അബാൺടിയേയും ലൂച്ചിയയും ലോറന്റ്സോയും അച്ചടിമഷിപുരണ്ട പുറങ്ങളിൽ നിന്ന് എഴുന്നേറ്റുവന്നു നമ്മോടു സംസാരിക്കുന്നു. അവർ പുഞ്ചിരിപൊഴിക്കുന്നു, കരയുന്നു. പൊടുന്നനവേ അവർ നമ്മുടെ അനുജന്മാരായും അനുജത്തിമാരായും മാറുന്നു. ഉദ്ഗ്രഥിതമായ ഭാവനാശക്തിയാൽ അനുഗൃഹീതരായവർക്കു മാത്രമേ ജീവനാർന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കാനാവൂ.

“പ്രതിശ്രുതവധു”വിലെ വർണ്ണനകൾ നിസ്തുലങ്ങളാണ്. ക്ഷാമത്തിന്റേയും പ്ലേഗിന്റേയും വർണ്ണനകൾ വായിച്ചാൽ നമ്മൾ പ്രകമ്പനംകൊള്ളും. മാൻദ്സോണിയുടെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു ശക്തിയുണ്ടു, ദൗർബല്യമുണ്ട്. ആ ശക്തി ദൗർബല്യങ്ങളാണ് അവയ്ക്കു പരമമായ മനുഷ്യത്വം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രകൃതിവർണ്ണനകൾക്കുമുണ്ട് ഈ ദ്വന്ദ്വഭാവം. ക്ഷാമത്തിന്റേയും പ്ലേഗിന്റേയും വർണ്ണനകൾ നോക്കു. മാൻദ്സോണി നോവൽസാഹിത്യത്തിലെ മീക്കലാഞ്ചലോയോ ഡാവിഞ്ചിയോ ആണെന്നു കാണാം.

തുക്കങ്ങളും അളവുകളും

മനുഷ്യനു തന്റെ ആദർശങ്ങൾ സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല എന്നതാണ് സമകാലിക സംസ്കാരത്തിന്റെ സവിശേഷത. അവനു ലക്ഷ്യങ്ങളുണ്ട്, സ്വപ്നങ്ങളുണ്ട്. എന്നാൽ ആ ലക്ഷ്യങ്ങളിലെത്താൻ, കിനാക്കളെ പ്രാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അവൻ ശൂന്യതയിൽ വീണു പോകുന്നു. ജീർണ്ണതയ്ക്ക് അവൻ അഭിമുഖീഭവിച്ചുനിന്നുപോകുന്നു. ഇതാണ് ഒരു വിധത്തിലുള്ള അസ്തിത്വദുഃഖം. ഇന്നത്തെ പ്രഖ്യാതങ്ങളായ പല സാഹിത്യ കൃതികളുടെയും പ്രതിപാദ്യവിഷയം ഇതുതന്നെയാണ്. പക്ഷേ, ഒന്നാലോചിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇന്നു മാത്രമാണോ ഈ പ്രമേയം കൈകാര്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്? കഴിഞ്ഞ കാലത്തും ഇതു പ്രതിപാദിക്കപ്പെട്ടില്ലേ? ഇനിയുള്ള ദീർഘദീർഘങ്ങളായ ശതാബ്ദങ്ങളിലും മനുഷ്യന്റെ ഈ ദുഃഖവും നിസ്സഹായാവസ്ഥയും പ്രതിപാദിക്കപ്പെടില്ലേ? മനുഷ്യൻ ഇവിടെ ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന കാലമത്രയും അവൻ സർഗ്ഗാത്മക പ്രവർത്തനത്തിൽ വ്യാപരിക്കുന്ന കാലമത്രയും ഇവ കൈകാര്യം ചെയ്യപ്പെടുമെന്നതിൽ സംശയമില്ല. അങ്ങനെയുള്ള പ്രതിപാദനമോരോന്നും അന്യാദൃശമായിരിക്കും. ആ അന്യാദൃശസ്വഭാവം തന്നെയാണ് ഒരേ പ്രമേയം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന കൃതികൾക്കു വൈവിധ്യം നല്കുക. ഫ്ളോബറിന്റെ Madame Bovary, തേഓഡർ ഫോൺടാനെയുടെ Effic Briest ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ Anna Karenina ഈ മൂന്നു നോവലുകളുടെയും വിഷയം സ്ത്രീയുടെ വ്യഭിചാരമാണ്. എന്നാൽ മൂന്നു കൃതികളും മൂന്നു വിധത്തിൽ മാനുഷികാനുഭവങ്ങളെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഓരോന്നിനും അന്യാദൃശ സ്വഭാവം ലഭിക്കുന്നു.

ഒരു മഹാദ്ഭുതം


സ്റ്റാസോഫ്

വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ ഒരു മഹാദ്ഭുതമാണ് ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ "ഇവാൻ ഇലീച്ചിന്റെ മരണം" എന്ന കൊച്ചു നോവൽ. സ്റ്റാസോഫ് എന്ന റഷ്യൻ എഴുത്തുകാരൻ ഇതിനെക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞത് "No nation anywhere in the world has a work as great as this, Everything is little and petty in comparison with these seventy pages" എന്നാണ്. (ലോകത്തെ മറ്റൊരു രാജ്യത്തിലും ഇതു പോലെ മഹത്വമാർന്ന വേറൊരു കൃതിയില്ല. ഈ എഴുപതു പുറങ്ങളോടു തുലനം ചെയ്യുമ്പോൾ എല്ലാം അല്പവും ക്ഷുദ്രവുമാണ്.) ഇവാൻ ഇലീച് റഷ്യയിലെ സത്യസന്ധനായ ജഡ്ജി. ജനത അദ്ദേഹത്തെ ആരാധിച്ചു. ജീവിതത്തിൽ ഒരു തെറ്റും ചെയ്യാത്ത അദ്ദേഹം അർബ്ബുദം പിടിച്ചു മരിക്കാറായി. അപ്പോൾ ഭാര്യയും മകളും അദ്ദേഹത്തെ വെറുത്തു. പരിചാരകൻ മാത്രമേ സ്നേഹിക്കാനുണ്ടായിരുന്നുള്ളു. മരണം യാഥാർത്ഥ്യമാണെന്നും സ്വാഭാവികമാണെന്നും അവൻ ജഡ്ജിയോടു തുറന്നു പറഞ്ഞു. ഭാര്യയും മകളുമാകട്ടെ സത്യം ഒളിച്ചു വച്ചു. അവർ മരണശയ്യയിൽ കിടക്കുന്ന മനുഷ്യനെ അവഗണിച്ച് നാടകം കാണാൻ പോയി. പക്ഷേ, മരണം അടുത്തപ്പോൾ ഇലീച്ചിന്റെ വെറുപ്പു മാറി. തന്റെ കുറ്റമറ്റ ജീവിതം വ്യർത്ഥമായിരുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം മനസ്സിലാക്കി, മരണത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് പ്രകാശം വന്നെത്തി. ഭൗതികങ്ങളായ നേട്ടങ്ങൾ ക്ഷുദ്രങ്ങളാണെന്നും സ്നേഹവും സ്നേഹമില്ലായ്മയും അർത്ഥ രഹിതങ്ങളാണെന്നും ജഡ്ജി ഗ്രഹിച്ചു അദ്ദേഹത്തിന് spiritual rebirth—ആദ്ധ്യാത്മികമായ പുനർജ്ജന്മം—ഉണ്ടായി. കഥ വായിച്ച് അവസാനിപ്പിക്കുന്ന വായനക്കാരനും അദ്ധ്യാത്മിക പ്രകാശത്തിൽ മുങ്ങിനിൽക്കുന്നു.

മറ്റൊരു മഹാദ്ഭുതം

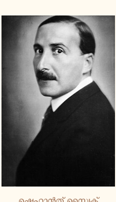
യോസഫ് റോട്ട്

"ഇവാൻ ഇലീച്ചിന്റെ മരണം" എന്ന നോവലിന്റെ പാരായണത്തിനു ശേഷം ഈ ലേഖനം എഴുതുന്ന ആളിനെ വിസ്മയിപ്പിക്കുകയും ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുകയും ഉദാത്തമായ മണ്ഡലത്തിലേക്കു നയിക്കുകയും ചെയ്ത ഒരാസ്ത്രിയൻ മാസ്റ്റർപീസാണ് "Weights and Measures"—"തുക്കങ്ങളും അളവുകളും." അതിന്റെ രചയിതാവ് യോസഫ് റോട്ട് എന്ന ആസ്ത്രിയൻ നോവലിസ്റ്റാണ്. (Joseph Roth, 1894–1939). റില്കെ (Rilke), ബ്രോഹ് (Broch), ഷ്ടെഫാൻ ത് സ്വൈക് (Stephan Zweig), ഫ്രാന്റ്സ് വെർഫൽ (Franz Werfel) ഈ ആസ്ത്രിയൻ സാഹിത്യകാരന്മാരെപ്പോലെ മഹാ യശസ്കനല്ല യോസഫ് റോട്ട്. പക്ഷേ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ കീർത്തി ഒന്നിനൊന്നു വ്യാപിക്കുകയാണ്. Great writer—മഹാനായ എഴുത്തുകാരൻ എന്ന് സഹൃദയർ അദ്ദേഹത്തെ വിശേഷിപ്പിച്ചു തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. "തുക്കങ്ങളും അളവുകളും" എന്ന നോവൽ വായിക്കൂ. റോട്ട് "ഗ്രേയ്റ്റ് റൈറ്റർ" തന്നെന്നു നമ്മൾ പറയും. എന്താണ് മഹത്വത്തിന്റെ ലക്ഷണം? വ്യാപകമായി, അഗാധമായി, അതിസൂക്ഷ്മമായി മഹനീയങ്ങളായ വിഷയങ്ങൾ എഴുത്തുകാരൻ കൈകാര്യം ചെയ്യുമ്പോഴാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികൾക്കു മഹത്വം സിദ്ധിക്കുന്നത്. "ഇവാൻ ഇലീച്ചിന്റെ മരണ"ത്തിന് വ്യാപ്തിയും അഗാധതയും അതിസൂക്ഷ്മതയുമുണ്ട്. റോട്ടിന്റെ നോവലിനുമുണ്ട് ഈ ഗുണങ്ങൾ.

നോവലിസ്റ്റ്

യു. എസ്. എസ്. ആറിന്റെ ഒരു ഭാഗമായിരുന്ന വൊളീന്യായിൽ (Volhynia) 1894-ൽ ജനിച്ച റോട്ട് അർദ്ധജൂതനായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അച്ഛൻ ഹോളണ്ടിലെ ഒരു ഭ്രാന്താലയത്തിൽ കിടന്നു മരിച്ചു ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിൽ സൈനികോദ്യോഗസ്ഥനായി സേവനമനുഷ്ഠിച്ച റോട്ട് തികച്ചും യാദൃച്ഛികമായി റഷ്യൻ വിപ്ലവത്തിൽ പങ്കുകൊണ്ടും അധികം കാലം കഴിയുന്നതിനു മുമ്പ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാര്യ ഭ്രാന്തിയായി. ജീവസന്ധാരണത്തിനു വേണ്ടി മഹാനായ ഈ കലാകാരൻ ഒരു സിനിമാശാലയിലെ ടിക്കറ്റ് പരിശോധകനായി കുറേക്കാലം ജോലിനോക്കി. ഹിറ്റ്ലറുടെ കൈയിൽ വിയന്നയ്ക്കു സംഭവിച്ച ദുരന്തവും സ്വന്തം ജീവിത വൈഷമ്യങ്ങളും റോട്ടിനെ മദ്യപനാക്കി. അതിമദ്യപാനത്തിന്റെ ഫലമായി അദ്ദേഹം നാല്പത്തി നാലാമത്തെ വയസ്സിൽ പാരീസിലെ ഒരാശുപത്രിയിൽ കിടന്നു ചരമം പ്രാപിച്ചു മരണത്തിന് രണ്ടുവർഷം മുൻപ് പ്രസാധനം ചെയ്ത "തുക്കങ്ങളും അളവുകളും" എന്ന നോവലിനു പുറമേ അദ്ദേഹം 'റാഡിറ്റ്സ്കിമാർഷ്' (Radetzkymarsch, 1932) 'ജോബ്' (Job, 1930) എന്നീ നോവലുകളും രചിച്ചു. 1939-ൽ പ്രസാധനം ചെയ്ത "വിശുദ്ധനായ മദ്യപന്റെ കഥ"—The Legend of the Holy Drinker—എന്ന കൊച്ചു നോവലാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അവസാനത്തെ കൃതി. ഈ ലേഖകന് "തുക്കങ്ങളും അളവുകളും" എന്ന നോവൽ മാത്രമേ വായിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ളൂ.

ഇതിവൃത്തം


ഷ്ടെഫാൻത് സ്വൈക്

മുൻപ്, സ്ലോറ്റോഗ്രോറ്റ് ഡിസ്ട്രിക്ടിൽ തുക്കങ്ങളുടെയും അളവുകളുടെയും ഒരു ഇൻസ്പെക്ടർ ഉണ്ടായിരുന്നു. ആൻസലം ഐബൻഷൂട്സ് എന്നായിരുന്നു അയാളുടെ പേര്. ആ ഡിസ്ട്രിക്ടിലെ വ്യാപാരികൾ കച്ചവടത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന അളവുകളും തുക്കങ്ങളും പരിശോധിക്കുക എന്നതായിരുന്നു അയാളുടെ ജോലി. ആൻസലം ആദ്യകാലത്ത് ആസ്ട്രോ-ഹംഗേറിയൻ പട്ടാളത്തിൽ ഉദ്യോഗസ്ഥനായിരുന്നു. റിജീന എന്ന ചെറുപ്പക്കാരി യൂണിഫോം ധരിച്ച അയാളെക്കണ്ട് പ്രേമത്തിൽ വീണു. യൂണിഫോമില്ലാതെ നഗ്നനായി കിടക്കയിൽ കിടന്ന അയാളെ പല രാത്രികളിലും സ്വീകരിച്ച അവൾ ഒരുദിവസം അറിയിച്ചു, ശേഷമുള്ള കാലമത്രയും അയാൾ സാധാരണ പൗരന്റെ വേഷം ധരിച്ചാൽ മതിയെന്ന്; ജോലിയും വീടും വേണമെന്ന്; കുഞ്ഞുങ്ങളും പേരക്കുട്ടികളും ഉണ്ടാവണമെന്ന്. ആൻസലം ഭാര്യയുടെ നിർബ്ബന്ധത്തിനു വഴങ്ങി അളവുകളുടെയും തുക്കങ്ങളുടെയും ഇൻസ്പെക്ടറായി. അങ്ങനെ സ്ലോറ്റോഗ്രോറ്റിലേക്കു യാത്രയായി. ആകൃതി സൗഭഗമുള്ള പുരുഷൻ. ശക്തനും സത്യസന്ധനുമായ ഇൻസ്പെക്ടർ; അതിരുകടന്ന വിധത്തിൽ സത്യസന്ധൻ എന്നും പറയാം. പക്ഷേ, കുഞ്ഞുങ്ങളില്ലാത്ത ആൻസലം ഏകാന്തതയുടെ ദുഃഖം അനുഭവിച്ചിരുന്നു. പന്ത്രണ്ടുവർഷം സൈനികോദ്യോഗസ്ഥന്റെ യൂണിഫോം ധരിച്ചു നടന്ന അയാൾ ഇന്നു സിവിലിയൻ വേഷത്തിലാണ്. താൻ ഏകാകിയാണെന്നും ഭവനരഹിതനാണെന്നും ആൻസലമിനു തോന്നി. അയാൾ ഭാര്യയെ സ്നേഹിച്ചില്ല. അവൾ അവിടെ കിടക്കയിൽ കിടക്കുകയാണ്. ഭംഗിയുള്ള മുലകൾ, ശിശുവിന്റേതുപോലുള്ള ശാന്തമായമുഖം, വളഞ്ഞ പുരികങ്ങൾ, ആകർഷകമായ പകുതി തുറന്നവായ്, ഇരുണ്ടുചുവന്ന ചുണ്ടുകൾക്കിടയിലൂടെ കാണപ്പെടുന്ന പല്ലുകളുടെ അവ്യക്തമായ തിളക്കം, ആൻസലം അവളെ ആഗ്രഹിച്ചില്ല. രാത്രിയും പകലും അയാൾ ഏകാന്തതയുടെ ദുഃഖം അനുഭവിച്ചു.

ആൻസലമിന്റെ ഓഫീസിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ക്ലാർക്കാണ് യോസഫ് നോവക്. അയാളെ ആൻസലം വെറുത്തിരുന്നു. ഒരു ദിവസം ഇൻസ്പക്ടർക്കു കിട്ടിയ കത്തുകളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഇങ്ങനെയൊരു കത്തുമുണ്ടായിരുന്നു.

ഫ്രാന്റ്സ് വെർഫൽ

"ബഹുമാനപ്പെട്ട ഇൻസ്പെക്ടർ, നിങ്ങളുടെ കാഠിന്യത്തിന്റെ ബലിയാടായി, പത്തു കിലോ വെയ്റ്റിന്റെ പേരിൽ കോടതിക്കേസ്സു മായി കഴിയുന്നവനാണ് ഞാനെങ്കിലും സ്വാതന്ത്ര്യമെടുത്തു പറഞ്ഞു കൊള്ളട്ടെ. നിങ്ങളുടെ ഭാര്യ കുത്സിതമായി അന്യനു ലജ്ജയുളവാക്കുമാറ് നിങ്ങളെ ചതിക്കുകയാണ്; നിങ്ങളുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട ക്ലാർക്ക് യോസഫ് നോവക്കുമായി. ബഹുമാനപൂർവ്വം, അനുസരണശീലത്തോടെ എക്സ്. വൈ." നോവക്കിന്റെ വിരലിൽക്കിടന്ന ഒരു കല്ലുവച്ച മോതിരം റിജീനയുടെ വിരലിൽ കണ്ടപ്പോൾ കത്തിലെ വിവരം ശരിയാണെന്ന് ആൻസലമിനു മനസ്സിലായി. താൻ ഗർഭിണിയായിരിക്കുന്നുവെന്ന് ആഹ്ലാദത്തോടെ അറിയിച്ച ഭാര്യയോട് ഭർത്താവ് പറഞ്ഞു: "ഈ മോതിരം യോസഫ് നോവക്കിന്റേതാണ്... നീ അവനിൽ നിന്നു ഗർഭം ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. എന്താണ് ചെയ്യേണ്ടതെന്ന് ഞാൻ ഇനി തീരുമാനിക്കും." തീരുമാനിക്കുമെന്ന് ആൻസലം അറിയിച്ചെങ്കിലും അപവാദമുണ്ടാകുമെന്ന പേടിച്ച് അയാൾ ഭാര്യയെ വീട്ടിനു പുറത്താക്കിയില്ല. അവളോട് ഒരു ബന്ധവും പുലർത്താതെ അയാൾ കഴിഞ്ഞുകൂടി.

സ്ലോറ്റോഗ്രോറ്റ് ഡിസ്ട്രിക്ടിലെ സ്വാബീ ഗ്രാമത്തിൽ ലീബുഷ് യഡ്ലോക്കർ ഒരു മദ്യശാല നടത്തിയിരുന്നു. അയാൾ പഞ്ചാരക്കട്ട കൊണ്ട് ആരോ ഒരാളെ തലയ്ക്കടിച്ചു കൊന്നിട്ട് ഒഡീസയിൽ നിന്ന് സ്വാബിയിലെത്തിയെന്നാണ് ജനസംസാരം. സ്ലോറ്റോഗ്രോറ്റ് ഡിസ്ട്രിക്ടിലെ എല്ലാ കുറ്റങ്ങൾക്കും ഉത്തരവാദിയായിരുന്ന അയാളുടെ വെപ്പാട്ടിയാണ് യൂഫേമിയ. അവളുടെ അഗാധ നീലിമയാർന്ന കണ്ണുകൾ കടൽ കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത ആൻസലമിന് കടലിന്റെ ഓർമ്മയുളവാക്കി. അവളുടെ വെളുത്തമുഖം മഞ്ഞു കണ്ടിട്ടുള്ള അയാൾക്ക് അഭൗമമായ എതോ മഞ്ഞിന്റെ പ്രതീതിയുളവാക്കി. അവളുടെ ഇരുണ്ടു നീലിച്ച കറുത്ത തലമുടി തെക്കൻ രാത്രികളുടെ സ്മരണ അയാളിൽ ജനിപ്പിച്ചു ഒരു ദിവസം അവൾ മുഖം ആൻസലമിന്റെ മുഖത്തോട് അടുപ്പിച്ചു വച്ചു കാതിലിട്ടിരുന്ന സ്വർണ്ണവളയങ്ങളിലെ സ്വർണ്ണനാണയങ്ങൾ തമ്മിലുരസി ശബ്ദം പുറപ്പെടുവിച്ചു. അന്നുവരെ മദ്യശാലയിൽ നിന്ന് പണം കൊടുക്കാതെ കുടിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ആൻസലം യൂഫേമിയയുടെ നിർബ്ബന്ധമനുസരിച്ച് മദ്യം കുടിച്ചു. വില കൊടുത്തതുമില്ല. പിന്നീട് എവിടെപ്പോയാലും എന്തുചെയ്താലും ആൻസലം കേൾക്കുന്നതു ആ വളയങ്ങളുടെ നാദം മാത്രം. റിജീന പെറ്റു. യോസഫ് നോവക്കിന്റെ കുഞ്ഞ് നിലവിളിച്ചു. ആ നിലവിളിയുടെ മുകളിലും കേട്ടത് ആ നാദം തന്നെ.

ഇൻസ്പെക്ടർ കാരുണ്യം കൂടാതെ കുറ്റക്കാരെ അറസ്റ്റുചെയ്തു. കോഴി വളർത്തുകയും വിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു പാവപ്പെട്ട സ്ത്രീയുടെ കടയിൽനിന്ന് ഏഴു കള്ള കിലോവെയ്റ്റ് അയാൾ കണ്ടെടുത്തു. അവൾ കാരാഗൃഹത്തിലായി. ആ സ്ത്രീ കാതടപ്പിക്കുന്ന മട്ടിൽ നിലവിളിച്ചപ്പോഴും ആൻസലം കേട്ടതു വളയങ്ങളുടെ കിലുക്കം.

അവിടെ മീൻവിൽക്കാനും ലൈസൻസ്വേണം. ലൈസൻസില്ലാതെ മദ്യശാല നടത്തുന്ന ലീബുഷ് മത്സ്യം വിറ്റപ്പോൾ ഇൻസ്പെക്ടർ അയാളോടു ലൈസൻസ് കാണിക്കാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടു. ബഹളമായി. ലീബുഷ്, ചക്രവർത്തിക്കും സ്റ്റേറ്റിനും നിയമത്തിനും ഈശ്വരനുമെതിരായി ശാപവചനങ്ങൾ ഉച്ചരിച്ചു. ഇൻസ്പെക്ടർ അയാളെ അറസ്റ്റ് ചെയ്തു. രണ്ടു വർഷം തടവാണ് ലീബുഷിനു കിട്ടിയ ശിക്ഷ. സ്വാബിഗ്രാമം ശാന്തം. ഇൻസ്പെക്ടറുടെ കാതുകളിൽ അപ്പോഴും വളയത്തിന്റെകിലുക്കം.

ലീബുഷ് ജയിലിലായപ്പോൾ സർക്കാർ, ആൻസലമിനെ മദ്യശാലയുടെ താൽക്കാലിക മാനേജരായി നിയമിച്ചു. അതോടെ യൂഫേമിയയുടെ നാദം ഒരു കമാനം പോലെ ഇൻസ്പെക്ടറുടെ ശിരസ്സിനു മുകളിൽ നിന്നു. അതിനു നേരേ താഴെയാണ് അയാളുടെ നില്പ്. കാലം അധികമായില്ല. യൂഫേമിയയുടെ "ഉടമസ്ഥനായ" ഒരു സമേസ്ച്കിൻ ബസ്സറേബ്യയിൽ നിന്ന് അവിടെയെത്തി. യൂഫേമിയ ഇൻസ്പെക്ടറെ മദ്യശാലയിൽ നിന്നു പുറത്താക്കുകയും ചെയ്തു.

കോളറ, സ്ലോറ്റോഗ്രോറ്റ് ഡിസ്ട്രിക്ടിലെ ജനങ്ങളിൽ പലരും മരിച്ചു. അവരുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഇൻസ്പെക്ടറുടെ ഭാര്യയും നോവക്കിന്റെ കുഞ്ഞും ചരമമടഞ്ഞു. തന്റെ ജീവിതമാകെ അർത്ഥരഹിതമാണെന്ന് ആൻസലം കണ്ടു. ഏതു ദുഷ്ടദൈവമാണ് തന്നെ യൂഫേമിയയുടെ അടുക്കലെത്തിച്ചത്? "ആരാണു ഈ ലോകം ഭരിക്കുന്നത്?" എന്ന് അയാൾ ഉറക്കെച്ചോദിച്ചു.

കോളറ പിടിച്ചു മരിച്ചവരെ കുഴിച്ചിടാൻ വേണ്ടി ജയിലധികാരികൾ തടവുകാരെ നിയോഗിച്ചു. അവരുടെ കൂട്ടത്തിൽ പുറത്തെത്തിയ ലീബുഷ് പ്രതികാര നിർവ്വഹണത്തിന് തരംനോക്കി നടന്നു. വേറൊരു ദുഷ്ടന്റെ പ്രേരണയും അയാൾക്കു ലഭിച്ചു. കൈലേസിൽ കല്ലുപൊതിഞ്ഞു കെട്ടിക്കൊണ്ട് ലീബുഷ് ഇൻസ്പെക്ടറുടെ നേർക്ക് ചാടിച്ചെന്നു. ഒരടി തലയ്ക്ക്. ഇൻസ്പെക്ടർ വീണു. അയാളുടെ സാർജെന്റ് നിശ്ചലമായ ശരീരമെടുത്ത് വണ്ടിയിൽ കിടത്തി ആശുപത്രിയിലേക്കു കൊണ്ടുപോയി. ഇൻസ്പെക്ടർ മരിച്ചിട്ടില്ല, മരണത്തിലേക്കു നീങ്ങുകയാണ്. അയാൾ ഇനി തുക്കങ്ങളുടെയും അളവുകളുടെയും ഇൻസ്പെക്ടറല്ല. കച്ചവടക്കാരൻ മാത്രം. കള്ളത്തുക്കങ്ങൾ, ആയിരക്കണക്കിന്, പതിനായിരക്കണക്കിന് കള്ളത്തുക്കങ്ങളേ അയാളുടെ കൈയിലുള്ളൂ. വലിയ ഇൻസ്പെക്ടർ, ഇൻസ്പെക്ടറന്മാരിൽ വച്ച് ഏറ്റവും വലിയവൻ വന്നു. "എനിക്ക് താങ്കളെ അറിയാമല്ലോ" എന്നു ആൻസലം. "എല്ലാം എനിക്കൊരുപോലെ. കർത്തവ്യം കർത്തവ്യമാണ്. ഇനി നിങ്ങളുടെ തുക്കങ്ങൾ പരിശോധിക്കട്ടെ" എന്ന് ആ വലിയ ഇൻസ്പെക്ടർ പറഞ്ഞു. ആൻസലം മറുപടി സ്വയം നല്കി: "...ഞാൻ സ്ലോറ്റോഗ്രോറ്റിലെ മറ്റു വ്യാപാരികളെപ്പോലെ വ്യാപാരി മാത്രം. കള്ളത്തുക്കങ്ങളുപയോഗിച്ചാണു ഞാൻ വിൽക്കുന്നത്." വലിയ ഇൻസ്പെക്ടർ തുക്കങ്ങൾ പരിശോധിച്ചിട്ട് അറിയിച്ചു;

"നിങ്ങളുടെ തുക്കക്കട്ടകളെല്ലാം കള്ളമാണ്; എങ്കിലും അവ ശരിയുമാണ്. അതുകൊണ്ട് ഞങ്ങൾ നിങ്ങളുടെ പേരിൽ റിപ്പോർട്ട് അയയ്ക്കുന്നില്ല. നിങ്ങളുടെ എല്ലാത്തുക്കങ്ങളും ശരിയാണെന്ന് ഞങ്ങൾ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഞാനാണ് വലിയ ഇൻസ്പെക്ടർ."

ആൻസലമിന്റെ നിശ്ചലശരീരം പരിശോധിച്ചിട്ട് ആശുപത്രിയിലെ ഡ്യൂട്ടി ഡോക്ടർ പറഞ്ഞു. "ഈ മനുഷ്യൻ മരിച്ചു പോയി. നിങ്ങൾ എന്തിനാണ് ഇയാളെ ഇവിടെ കൊണ്ടുവരാൻവേണ്ടി പ്രയാസപ്പെട്ടത്?" നോവൽ അവസാനിച്ചു.

ആധികാരിക ജീവിതം

ലളിതമായി, സർവ്വസാധാരണമായി യോസഫ് റോട്ട് കഥ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ അതു വായിച്ചു തീരുമ്പോൾ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണതകൾ മുഴുവനും നമ്മൾ കാണുകയായി. പല തലങ്ങളിൽ അർത്ഥം പറയാവുന്ന ഉദാത്തമായ കലാസൃഷ്ടിയാണിത്. ആദ്യത്തെ തലം ആൻസലത്തിന്റെ ആധികാരികജീവിതം—ഒഫിഷ്യൽലൈഫ്—തന്നെയാണ് വലിയ ദോഷമൊന്നുമില്ലാത്ത ഒരു സർക്കാരുദ്യോഗസ്ഥനാണ് ആൻസലം. പട്ടാളത്തിലായിരുന്നപ്പോൾ അയാൾക്കു മേലുദ്യോഗസ്ഥന്മാരെ അനുസരിക്കാനേ അറിഞ്ഞുകൂടു. ഇൻസ്പെക്ടറായപ്പോൾ അനുസരിക്കാനല്ല, അനുസരിപ്പിക്കാനായിരുന്നു അയാൾക്കു താല്പര്യം. രണ്ടിലും കൃത്യത വേണമെന്നു ശഠിച്ച മനുഷ്യൻ. ആധികാരികലോകത്തിന്റെ അടിമയായിരുന്നു അയാൾ. സ്നേഹവും കാരുണ്യവും തലയുയർത്തുമ്പോഴും ആ അടിമത്തത്തിനായിരുന്നു അയാൾ പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചത്. നോവലിലെ ഒരു ദുഷ്ടകഥാപാത്രമായ കപ്ലൂറാക്ക് "നിങ്ങൾ ഒരു കടപരിശോധിക്കുന്നതേയില്ലല്ലോ." എന്നു പറഞ്ഞപ്പോൾ ഉദ്യോസ്ഥനെന്ന അടിമ ഉണർന്നു. വിശുദ്ധനായ നിങ്ങളുടെ കട ആൻസലം പരിശോധിച്ചു. കള്ളത്തുക്കങ്ങൾ കണ്ടെടുത്തു. തിങ്കളാഴ്ചയും വ്യാഴാഴ്ചയും വ്രതമനുഷ്ഠിക്കുന്ന നിങ്ങൾ ശിക്ഷയ്ക്കു വിധേയനാകാൻ പോകുന്നു. "നമ്മളതു ചെയ്യാൻ പാടില്ലായിരുന്നു." എന്ന് ആൻസലം സാജെന്റിനോടു പിന്നീടു പറഞ്ഞെങ്കിലും ധീരതയോടെ പരിശോധനയിൽനിന്നു പിന്തിരിയാൻ അയാൾക്കു കഴിഞ്ഞില്ല. മറ്റുള്ളവരിൽ ആധിപത്യം പുലർത്താനുള്ള വാസനയാണ് നിയമപരിപാലനമായി പലപ്പോഴും പ്രത്യക്ഷമാകാറുള്ളത്. അധികാരത്തിന്റെ സദാചാരം ഒന്ന്; വ്യക്തിയുടെ സദാചാരം വേറൊന്ന്. രണ്ടും കൂട്ടിമുട്ടുമ്പോൾ ജയിക്കേണ്ടത് വ്യക്തിയുടെ സദാചാരമാണ്. (സോഫോക്ലിസ്സിന്റെ ആന്റിഗണി എന്ന നാടകം നോക്കുക.) ആൻസലം അധികാരത്തിന്റെ സദാചാരം ജയിക്കാൻ അനുവദിക്കുന്നു. അപ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ദുരന്തത്തിന് തീവ്രത കൂടുന്നത് ആ ഇൻസ്പെക്ടർ കാമോത്സുകതയ്ക്ക് അടിമപ്പെടുമ്പോഴാണ്. പ്രേമം മനുഷ്യനെ ഉത്തേജിപ്പിക്കും, ഉന്നമിപ്പിക്കും. കാമം അവനെ അധഃപതിപ്പിക്കുകയേയുള്ളു. യൂഫേമിയയോടു ബന്ധം പുലർത്തുമ്പോൾ ആൻസലമിന്റെ അധികാരത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട സന്മാർഗ്ഗവും കാറ്റത്തു കരിയില പോലെ പറന്നുപോകുന്നു. കാമം മനുഷ്യനെ ഉപദ്രവിക്കുകയേയുള്ളൂ. അത് അവനെ വേദനിപ്പിക്കുകയേയുള്ളൂ.

ആധ്യാത്മികജീവിതം

രണ്ടാമത്തെ തലം ആധ്യാത്മികത്വത്തിന്റേതാണ്. ഉദ്യോഗസ്ഥനെന്ന നിലയിൽ, സ്റ്റേറ്റിന്റെ പ്രതിനിധിയെന്ന നിലയിൽ വൾഗാറിറ്റിയോളമെത്തുന്ന സംശുദ്ധി പ്രദർശിപ്പിച്ച ആൻസലം ജീവിതാന്ത്യത്തോട് അടുത്തപ്പോൾ തന്റെ ആ ആധികാരിക ജീവിതം (official life) മുഴുവൻ കള്ളമായിരുന്നുവെന്നു ഗ്രഹിച്ചു. ആത്മവഞ്ചനയും ബഹുജന വഞ്ചനയും താൻ നടത്തിയെന്നു അയാൾക്കു തോന്നി.

"കള്ളത്തുക്കങ്ങൾ കൊണ്ടു വില്പന നടത്തിയവനാണ് ഞാൻ" എന്ന് ആൻസലം സ്വയം സമ്മതിച്ചു. തന്നെക്കാൾ വലിയവനായ ഇൻസ്പെക്ടർ—ഈശ്വരനോ മനഃസാക്ഷിയോ ആകാം, അദ്ദേഹം തന്നോടു പറഞ്ഞു. "നിങ്ങളുടെ എല്ലാത്തുക്കങ്ങളും കള്ളമാണ്. എന്നാൽ അവയെല്ലാം ശരിയുമാണ്." സ്റ്റേറ്റിന്റെ സദാചാരമനുസരിച്ച് ആൻസലം സംശുദ്ധിയാർന്ന ഉദ്യോഗസ്ഥൻ. ഒരുന്നതസത്യത്തിന്റെ സദാചാരമനുസരിച്ചാണെങ്കിൽ അവ അവാസ്തവികങ്ങളും, ആൻസലമിന്റെ ജീവിതത്തിൽ ആദ്യം തൊട്ടേവിഷം കലർന്നു. അത് അയാൾ മറ്റുള്ളവരിലേക്കു പകർത്തി. ജീവിതത്തിലെ വിഷം അയാളുടെ അന്തരാത്മാവിലേക്കു കടന്നപ്പോൾ മരണമെത്തി. എങ്കിലും അയാൾ ആധ്യാത്മികസത്യത്തിന്റെ ദർശനത്തോളമെത്തിയിരുന്നു. ഭൗതികമൂല്യങ്ങളുടെ തുക്കങ്ങൾ ആകെ അവാസ്തവികങ്ങൾ എന്നു മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ടുതന്നെയാണ് ആൻസലം ഈ ലോകം വിട്ടുപോയത്. അതോടെ ആധ്യാത്മിക ശോഭ നോവലിലാകെ പ്രസരിക്കുന്നു. വായനക്കാരും അതിൽ മുങ്ങിനിൽക്കുന്നു. മഹനീയമായ കല—Great art—എപ്പോഴും ലളിതമാണ്. ലാളിത്യമാണ്, അസങ്കീർണ്ണതയാണ് ഈ മാസ്റ്റർ പീസിന്റെ മുദ്ര. ആ ലാളിത്യത്തിലൂടെ നമ്മൾ ചെന്നെത്തുന്നത് സങ്കീർണ്ണങ്ങളായ ജീവിതമണ്ഡലങ്ങളിലും. അവിടെ മിസ്റ്റിക്കൽ അനുഭവത്തിന് വിധേയരായിക്കൊണ്ട് നമ്മൾ അനുധ്യാനത്തിന്റെ പ്രശാന്താവസ്ഥയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നു. "തുക്കങ്ങളും അളവുകളും"—ചിരസ്ഥായിയായ കലാസൃഷ്ടി എന്നാണ് ഇതിനെ വിശേഷിപ്പിക്കേണ്ടത്.

രജതനാദം

'ഒരു മൃഗത്തിനും നമ്മൾ ചെയ്തതു ചെയ്യാൻ കഴിയുമായിരുന്നില്ല' എന്നു പറയുന്നതിലല്ല മനുഷ്യപ്രേമാത്മകത്വം ഇരിക്കുന്നത്. നേരെമറിച്ച് 'നമ്മിലുള്ള മൃഗം നമ്മെക്കൊണ്ടു പ്രവർത്തിപ്പിക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ചതിനെ നാം നിരാകരിച്ചു കളഞ്ഞു' എന്നു പ്രഖ്യാപിക്കാൻ നമുക്കു കഴിയണം—അടുത്ത കാലത്ത് അന്തരിച്ച മഹാനായ ഫ്രഞ്ച് സാഹിത്യകാരൻ ആങ്ദ്രേ മൽറോ പറഞ്ഞതാണിത്. അദ്ദേഹം തുടർന്നെഴുതുന്നു: 'തന്നിലുള്ള സമുന്നതമായതിനെ അന്വേഷിക്കുമ്പോഴാണ് മനുഷ്യൻ യഥാർത്ഥ മനുഷ്യനാകുന്നത്. എങ്കിലും തനിക്കു മരണമുണ്ടെന്ന് അറിയുന്ന ഈ മൃഗത്തിന് ശുക്ലപടലത്തിന്റെ (Nebula) അവഹേളനാസ്പദമായ ശോഭയിൽ നിന്ന് ഗോളങ്ങളുടെ സംഗീതം പിടിച്ചെടുത്ത് വരാനിരിക്കുന്ന വർഷങ്ങളിലേക്കു പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യാനും അവയിൽ ഇന്നുവരെ അറിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത സന്ദേശങ്ങൾ നിവേശനം ചെയ്യാനും കഴിയുമെന്ന ചിന്ത തന്നെ സുന്ദരമായിരിക്കുന്നു (Voices of Silence, Andre Malraux). ഈ വാക്യങ്ങളിൽ മനുഷ്യന്റെ ശക്തിയും മഹത്വവുമാണ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഉത്കൃഷ്ടനായ ഈ മനുഷ്യന്റെ ഉത്കൃഷ്ടമായ പ്രക്രിയയാണ് കല. സോഫോക്ലിസ്സിന്റെ 'ഈഡിപ്പസ്' കലാസൃഷ്ടിയാണ്. ആ നാടകം അഭിനയിച്ചു കണ്ട അന്നത്തെ യവനൻ രാജാവ് പൊടിപടലത്തിൽ കിടന്നുരുളുന്നതു ദർശിച്ച് ആഹ്ലാദിക്കുക മാത്രമാണോ ചെയ്തതു? അല്ല തന്നെ. മനുഷ്യന്റെ പാരതന്ത്ര്യവും ആ പാരതന്ത്ര്യത്തെ ലംഘിച്ച് അവൻ ആർജ്ജിക്കുന്ന മഹത്വവും കണ്ടാണ് പ്രേക്ഷകൻ ഹർഷപുളകിതനായത്. നാടകം തീർന്നയുടനെ ആ യവനൻ—പ്രേക്ഷകൻ തന്റെ കണ്ണുകൾ കുത്തിപ്പൊട്ടിച്ചില്ല. അവൻ വീണ്ടും ആ നാടകം കാണാൻ തീരുമാനിച്ചേയുള്ളു. നിയതിയുടെ (destiny) കാർക്കശ്യം മാത്രമുള്ള ലോകത്ത് തലയെടുത്തു നില്ക്കുന്ന മനുഷ്യൻ തലയെടുപ്പ് ഉണ്ടെങ്കിലും അവന് അതിൽ നിന്ന് രക്ഷ നേടാൻ പ്രയാസം. ദൈവപുത്രൻ പോലും 'അങ്ങ് എന്തിന് എന്നെ ഉപേക്ഷിച്ചു' എന്ന് ചോദിച്ചു. നിയതി എന്നതു് മരണമല്ല. മനുഷ്യന്റെ ദയനീയ സ്ഥിതിയെക്കുറിച്ച് ബോധമുളവാക്കാനായി നമ്മിൽ എന്തെല്ലാം വന്ന് ശക്തിയായി പതിക്കുന്നുവോ അതിനെയൊക്കെയാണ് നിയതി എന്നു പറയുന്നത്. അപ്പോൾ നിയതി മരണമല്ല; നിർഭാഗ്യത്തെക്കാൾ ഗൗരവമാർന്നതാണത്. അതുകൊണ്ടാണ് രക്ഷനേടാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മനുഷ്യൻ സ്നേഹത്തെ ആശ്രയസ്ഥാനമായി കാണുന്നത്.

സ്വന്തം ശബ്ദം ഗ്രാമഫോണിൽ ആദ്യമായി കേട്ടാൽ തിരിച്ചറിയാൻ വയ്യാത്ത മനുഷ്യൻ! അവൻ ആ ശബ്ദം കാതുകളിലൂടെയാണ് കേൾക്കുന്നത്. അതിനാലാണ് അവന് അതു മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയാത്തത്. കണ്ഠത്തിലൂടെ കേട്ടെങ്കിൽ മാത്രമേ അവൻ സ്വന്തം ശബ്ദം തിരിച്ചറിയൂ. നമ്മുടെ ആന്തരശബ്ദത്തെ കണ്ഠത്തിനു മാത്രമേ ഉപസംക്രമിപ്പിക്കാൻ കഴിയുകയുള്ളു ഈ ദയനീയാവസ്ഥയെ വിശദീകരിക്കാനാണ് ആങ്ദ്രേ മൽറോ 'ല കൊങ്സ്യോങ് യ്യുമെൻ'—La Condition Humaine—എന്ന നോവൽ എഴുതിയത്. കലയുടെ മറ്റു നാദങ്ങൾ ഈ ആന്തരശബ്ദത്തെ മനുഷ്യനിലേക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കുന്നു. കല അന്ധമായ നിയതിയെ പരാജയപ്പെടുത്തുന്നു. ഓരോ 'മാസ്റ്റർപീസും' നിയതിയുടെ മേലുള്ള മനുഷ്യന്റെ വിജയത്തെയാണ് പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്നത്. ആങ്ദ്രേ മൽറോയുടെ Voices of Silence എന്ന ഉജ്ജ്വലമായ ഗ്രന്ഥം ഈ തത്ത്വങ്ങളെയാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രവ്യവഹാരം (Politics) നശിപ്പിച്ച മനുഷ്യരാശിയെ കല കൂട്ടിയിണക്കുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം ആ ഗ്രന്ഥമെഴുതി സമർത്ഥിച്ചു. അങ്ങനെ കല മാത്രം മനുഷ്യന് രക്ഷാമാർഗ്ഗമായി പരിണമിച്ചിരിക്കുന്നു. 'കലയുടെ കഥ മനുഷ്യന്റെ കഥ' തന്നെയാണെന്ന് മൽറോ ആ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അസന്ദിഗ്ദ്ധമായി പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട്.

മനുഷ്യന്റെ വിധി

'നിശ്ശബ്ദതയുടെ ശബ്ദങ്ങൾ' (Voices of Silence) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട ഈ ചിന്തകൾ നമ്മെ സ്വാഭാവികമായും മൽറോയുടെ മഹനീയമായ നോവലിലേക്കു—ല കൊങ്ദീസ്യോങ്യ്യുമെൻ എന്ന നോവലിലേക്കു—നയിക്കുന്നു. Man's fate—മനുഷ്യന്റെ വിധി—എന്ന പേരിലാണ് അത് ഇംഗ്ലീഷിലേക്കു തർജ്ജമ ചെയ്യപ്പെട്ടത്. കഥ നടക്കുന്ന സ്ഥലം കിഴക്കേ ചൈനയിലെ ഷാങ്ഹി നഗരം. കാലം 1927. 1911-ൽ സുൻയാത് സെൻ രൂപവൽക്കരിച്ചതും 1925-നു ശേഷം ചിയാങ് കൈഷക്ക് നയിച്ചു വന്നതും ആയ കോമിന്റാങ് എന്ന രാഷ്ട്രീയകക്ഷി അധീശത്വം പുലർത്തുന്നു. ചിയാങ് തന്റെ അധികാരം വടക്കോട്ടു വ്യാപിപ്പിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. അതിന് ചൈനയിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകളും റഷ്യൻ ഉപദേശകരും അദ്ദേഹത്തെ സഹായിച്ചു. പക്ഷേ, ഷാങ്ഹി കൈയിലായപ്പോൾ ചിയാങ് അവർക്കു നേരെ തിരിഞ്ഞു. ഇതാണ് നോവലിലെ രാഷ്ട്രീയപശ്ചാത്തലം. നോവൽ തുടങ്ങുമ്പോൾ നാം കാണുന്നത് ഭീകരപ്രവർത്തകനായ ചെൻ ഒരു ഹോട്ടൽ മുറിയിൽ കട്ടിലിനടുത്തു നിന്ന് അതിൽ ഉറങ്ങിക്കിടന്നവനെ കൊല്ലാൻ ഭാവിക്കുന്നതാണ്.

ഒന്നേ അയാൾക്കു സംശയമുളവാക്കുന്നുള്ളു. കൊതുകു വല ഉയർത്തിയിട്ടാണോ കത്തി ശരീരത്തിൽ കുത്തിയിറക്കേണ്ടതു? അതോ കൊതുകു വലയിൽക്കൂടിത്തന്നെ കുത്താമോ? എതായാലും വധം നടന്നു. മരിച്ചവന്റെ കൈയിലുണ്ടായിരുന്ന സുപ്രധാനമായ ഒരു രേഖ അപഹരിക്കപ്പെട്ടു. ചൈനയിലെ ഗവൺമെന്റിനെ ആയുധങ്ങൾ നല്കാൻ അധികാരപ്പെടുത്തുന്ന പ്രമാണമായിരുന്നു അത്. ആ രേഖ സ്വന്തമായാൽ ഉടനെ നടത്താൻ പോകുന്ന വിപ്ലവത്തിന് ആവശ്യമുള്ള ആയുധങ്ങൾ കമ്യൂണിസ്റ്റുകൾക്കു ലഭിക്കും. അവർക്ക് അത് കിട്ടി. വധം നടന്നതിന്റെ അടുത്ത ദിവസം തന്നെ യുദ്ധോപകരണങ്ങൾ വിപ്ലവകാരികൾക്കു വിതരണം ചെയ്തു. ചെന്നിന് മൂന്നു കൂട്ടുകാരാണുള്ളത്. 'പകുതി ഫ്രഞ്ചും പകുതി ജാപ്പനീസുമായ' ക്യോ, റഷ്യൻ വിപ്ലവകാരിയായ കതോഫ്, ജർമ്മൻ ഷാപ്പുടമസ്ഥനായ ഹേമൽ റിക്ഹ്. ഇവരിൽ ക്യോയും കതോഫുമാണ് യുദ്ധസാമഗ്രികൾ വിപ്ലവകാരികൾക്കു വിതരണം ചെയ്തത്.

രക്തരൂഷിതമായ വിപ്ലവം നടക്കുന്ന ഷാങഹീയിലാകെ. ചെൻ 'ഹാൻഡ് ഗ്രനേഡ്' എറിഞ്ഞെറിഞ്ഞു മുന്നേറുകയാണ്. പല പൊലീസ് സ്റ്റേഷനുകളും അയാൾക്കും കൂട്ടുകാർക്കും കീഴടങ്ങി. അപ്പോൾ ഒരു നിർദ്ദേശമുണ്ടായി, വിപ്ലവകാരികൾ ആയുധങ്ങൾ ചിയാങ് കൈഷക്കിനു കൈമാറ്റം ചെയ്യണമെന്ന്. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ഹൈക്കമാൻഡ് ആ നിർദ്ദേശത്തിന് അനുകൂലമായി നിന്നു. ഹൈക്കമാൻഡിന്റെ നിർദ്ദേശം സ്വീകരിക്കാത്ത സഖാക്കളെ പാർട്ടിയിൽ നിന്നു പുറന്തള്ളുമെന്നും പ്രഖ്യാപനമുണ്ടായി. മറ്റു മാർഗ്ഗമില്ലാത്തതുകൊണ്ട് ചെൻ, ചിയാങ് കൈഷക്കിനെ കൊല്ലാൻ തീരുമാനിച്ചു. ബോംബ് ഒരു പെട്ടിയിലാക്കിക്കൊണ്ട് അയാൾ ഒരു കടയിൽ നിന്നു. ചിയാങ് കടന്നു പോയപ്പോൾ ചെന്നിന് റോഡിലേക്കു വന്ന് ബോംബ് എറിയാൻ സാധിച്ചില്ല. രണ്ടു കൂട്ടുകാരെക്കൂടി അയാൾ വധം നടത്താൻ ഏർപ്പാടു ചെയ്തിരുന്നു. അവർക്കും ചിയാങിനെ കൊല്ലാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ചെൻ കൂട്ടുകാരനായ ഹേമൽ റിക്ഹിന്റെ അടുത്തേക്ക് ഓടി. പക്ഷേ, അയാളുണ്ടോ ചെന്നിനെ സഹായിക്കുന്നു. ഭീകരപ്രവർത്തകർ ഒറ്റയ്ക്കാണ് പൊരുതേണ്ടതെന്ന് തീരുമാനിച്ച ചെൻ വീണ്ടും ചിയാങിന്റെ കാറിനെ ലക്ഷ്യമാക്കി ബോംബെറിഞ്ഞു. പക്ഷേ, ചിയാങ് രക്ഷപ്പെട്ടു; ചെന്നിന് ആത്മഹത്യ ചെയ്യേണ്ടതായും വന്നു.

ഗവൺമെന്റിന്റെ പുതിയ പൊലീസ് ചീഫ് ചെന്നിന്റെ കൂട്ടുകാരൻ ക്യോവിനെ അറസ്റ്റ് ചെയ്തു വധശിക്ഷയ്ക്കു വിധിച്ചു. വിധി നടത്തുന്നതിനു മുമ്പു തന്നെ ക്യോ പൊട്ടാസ്യം സൈനയിഡ് കഴിച്ച് ഈ ലോകം വെടിഞ്ഞു. ക്യോവിനെ അറസ്റ്റു ചെയ്ത കൂട്ടത്തിൽ ത്തന്നെ കതോഫിനെയും മറ്റു ഭീകരപ്രവർത്തകരെയും പൊലീസ് ബന്ധനസ്ഥരാക്കിയിരുന്നു. കതോഫിന്റെ കൈയിലുണ്ടായിരുന്ന പൊട്ടാസ്യം സൈനയിഡ് വാങ്ങിക്കഴിച്ചാണ് ക്യോ ആത്മഹത്യ ചെയ്തത്. കതോഫിന്റെ കൈയിൽ പിന്നെയുമുണ്ട്. ആ മാരകമായ രാസദ്രവ്യം. ചിയാങിനെ വധിക്കാൻ ശ്രമിച്ച കുറ്റത്തിന് ഗവൺമെന്റ് ഭീകരപ്രവർത്തകരെ ജീവനോടെ അഗ്നിക്കിരയാക്കാൻ പോവുകയാണ്. രണ്ടുപേരുടെ മരണത്തിനു മതിയാവുന്ന സൈനയിഡ് മറ്റു രണ്ടു പ്രവർത്തകന്മാർക്കും കൊടുത്തിട്ട് കതോഫ് പൊള്ളലേറ്റ് മരിക്കാൻ തയ്യാറായി നിന്നു. നോവൽ അവസാനിക്കുന്നു. ഹേമൽ റിക്ഹ് റഷ്യയിൽ ഒരു പൗവർ സ്റ്റേഷനിൽ ഫിറ്ററായി കഴിഞ്ഞു കൂടുകയാണ്. ക്യോയുടെ അച്ഛൻ 'ഓപ്പിയം' തിന്നു കൊണ്ട് മകന്റെ മരണത്തിൽ ഹൃദയം തകർന്നവനായി ജപ്പാനിൽ വസിക്കുന്നു. ക്യോയുടെ ഭാര്യ 'I hardly ever weep now, any more'—'ഞാൻ ഇപ്പോൾ കരയാറേയില്ല' എന്നു പറയുമ്പോൾ 'മനുഷ്യന്റെ വിധി' എന്ന ഈ മഹാനാടകത്തിന്റെ തിരശ്ശീല വീഴുന്നു.

ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഈ സംഗ്രഹം മൽറോയുടെ കലാസൃഷ്ടിക്കുള്ള ഉജ്ജ്വലത വ്യക്തമാക്കിത്തരാൻ അപര്യാപ്തമാണെന്ന് ഇതെഴുതുന്ന ആളിന് അറിയാൻ പാടില്ലാതില്ല. ചിലപ്പോൾ ഇത് പരിഹാസജനകമായും തോന്നുണ്ടാവും. എങ്കിലും ഇതേ പറ്റൂ. നോവൽ എന്നത് നോവലിസ്റ്റ് എന്തെല്ലാം പറയുന്നുവോ അതെല്ലാം കൂടിച്ചേർന്നതാണ്. അതിൽ നിന്ന് ഒരു വാക്കെടുത്തു മാറ്റിയാൽ നോവൽ അല്ലാതെയായിത്തീരും. ആ പരമാർത്ഥം മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ട് മൽറോയുടെ നോവൽ തന്നെ വായിച്ചു നോക്കാൻ ഞാൻ പ്രിയപ്പെട്ട വായനക്കാരോട് അപേക്ഷിക്കുന്നു. വായിച്ചു കഴിയുമ്പോൾ ജെ. ബി. പ്രീസ്റ്റിലി പറഞ്ഞതു പോലെ അതൊരു 'കാവ്യാത്മകസൃഷ്ടി വിശേഷ'മാണെന്ന വസ്തുത അവർക്കു ഗ്രഹിക്കാൻ കഴിയും.

ബ്ലസ് പസ്കൽ

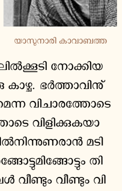
1927-ൽ ഷാങ്ഹീയിൽ ഏതാനും ദിവസങ്ങൾക്കുള്ളിൽ നടന്ന സംഭവങ്ങളാണ് മൽറോ പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ചില ജപ്പാൻകാരും ചൈനാക്കാരുമാണ്. എങ്കിലും നോവലിന് സാർവ്വലൗകിക സ്വഭാവം സിദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. ഷാങ്ഹീ ഈ ലോകത്തിനാകെ പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ കഷ്ടപ്പെടുന്ന മനുഷ്യരുടെ പ്രതീകങ്ങളായി മാറുന്നു. മനുഷ്യജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് തനിക്കുള്ള ദർശനത്തെ വാങ്മയചിത്രങ്ങളാക്കി മാറ്റാൻ മൽറോയ്ക്കുള്ള പ്രാഗത്ഭ്യമാണ് നോവലിനെ ഈ രീതിയിൽ ആക്കിത്തീർക്കുന്നത്. ബ്ലസ് പസ്കൽ എന്ന ഫ്രഞ്ച് തത്ത്വചിന്തകൻ പറഞ്ഞു: 'ബന്ധനസ്ഥരായ അനേകമാളുകളെക്കുറിച്ച് സങ്കല്പിക്കൂ. അവരെല്ലാം വധശിക്ഷ അനുഭവിക്കാൻ പോകുകയാണ്. ചിലരെ മറ്റുള്ളവരുടെ മുമ്പിൽ വച്ച് കഴുത്തു ഞെരിച്ചു കൊല്ലുന്നു. അതു കാണുന്നവർ തങ്ങളുടെ അവസ്ഥയും അങ്ങനെ തന്നെന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നു. എല്ലാ മനുഷ്യരുടെയും സ്ഥിതി ഇതു തന്നെ. 'പസ്കലിന്റെ ഈ വാക്യങ്ങളിൽ ഇന്നത്തെ 'അബ്സേഡ്' ചിന്താഗതി പ്രതിഫലിക്കുന്നു. 1623 തൊട്ട് 1662 വരെയായിരുന്നു പസ്കലിന്റെ ജീവിത കാലം. മുന്നൂറു കൊല്ലം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ കമ്യൂവും ഷെനെയും യെനസ്കോയും 'അബ്സേഡിറ്റി'ക്ക് തങ്ങളുടെ കലാശില്പങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കാരം നല്കി. പക്ഷേ, അവർക്കു മുമ്പ് അതിന് സ്ഫുടീകരണം നല്കിയത് മൽറോയാണ്. 'ജീവിതത്തിന്റെ 'അബ്സേഡിറ്റി'ക്ക് (അനുപപത്തിക്ക്) എതിർവാദമറ്റ തെളിവ് മരണം തന്നെയാണ്' എന്ന് അദ്ദേഹം ഈ നോവലിലൂടെ ഉദ്ഘോഷിച്ചു. ക്യോ എന്ന വിപ്ലവകാരിയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നോക്കുക. 'ഈശ്വരൻ മരിച്ചു എന്നാണ് അയാളുടെ വിശ്വാസം. ഈശ്വരനില്ലാത്ത ഈ ലോകത്ത് മനുഷ്യൻ അന്തസ്സ് ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചേ മതിയാവൂ എന്നാണ് അയാളുടെ പക്ഷം. കമ്മൂണിസം ആ അന്തസ്സ് ഉളവാക്കിത്തരും എന്ന് അയാൾ വിശ്വസിക്കുന്നു. ആ വിശ്വാസത്തോടെ അയാൾ സമരം ചെയ്യുന്നു; മരണം വരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 'മനുഷ്യൻ അവന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ആകെത്തുകയാണ്. പ്രവർത്തനങ്ങൾ അവനെ ചരിത്രമാക്കി മാറ്റുന്നു. ചരിത്രം എത്രത്തോളം വലുതാകുമോ അത്രത്തോളം വലുതാകട്ടെ. ഒരു ലക്ഷ്യമുണ്ട്. ആ ലക്ഷ്യത്തിലൂടെ മനുഷ്യൻ 'അബ്സേഡിൽ നിന്നു രക്ഷ നേടുന്നു. (ആങ്ദ്രേ മാർവേ) ഈ തത്ത്വം തന്റെ ജീവിതം കൊണ്ട് ക്യോ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു.

നിഷേധം മറ്റൊന്നിന്റെ ദൃഢീകരണം

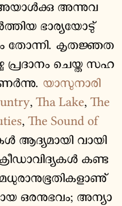
ആധുനികസാഹിത്യം നിഷേധാത്മകമാണെന്ന് പലരും പറയാറുണ്ട്. ഇതിൽ സത്യമില്ലാതില്ല. പക്ഷേ, Modern Dogma and the Rhetoric of Assent എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ സി. ബൂത്ത് പറഞ്ഞതു പോലെ എല്ലാ കാലത്തും മനുഷ്യൻ 'ഇല്ല' എന്നു പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രോമിതീസ് ഈശ്വരനോട് 'ഇല്ല' എന്നു പറഞ്ഞു. ക്രിസ്ത്യാനികൾ മർദ്ദകരോടും പ്രൊട്ടസ്റ്റന്റുകാർ കത്തോലിക്കരോടും ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ മുമ്പുള്ള ശാസ്ത്രജ്ഞരോടും ഫൗസ്റ്റ് അനുസരണശീലത്തോടും കലാകാരന്മാർ പാരമ്പര്യത്തോടും വിപ്ലവകാരികൾ ഭരണസംവിധാനത്തോടും സ്ത്രീകൾ പുരുഷന്മാരോടും കറുത്ത വർഗ്ഗക്കാർ വെള്ള വർഗ്ഗക്കാരോടും അസ്തിത്വവാദികൾ ലോകത്തോടും 'ഇല്ല' എന്നു തന്നെ പറയുന്നു. എന്നാൽ ഈ നിഷേധം വേറൊന്നിന്റെ ദൃഢീകരണമാണെന്ന വസ്തുത നാം മറക്കുന്നു. അബ്സേഡായ ലോകത്തെ നോക്കി നിഷേധാത്മകശബ്ദം പുറപ്പെടുവിച്ച ക്യോ 'പ്രവർത്തിക്കൂ, അങ്ങനെ മനുഷ്യന്റെ അന്തസ്സ് പ്രകടിപ്പിക്കൂ' എന്ന ദൃഢീകരണശബ്ദവും നമ്മെ കേൾപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ഇങ്ങനെയാണ് മൽറോ 'പോസിറ്റീവ് ആർട്ടിസ്റ്റാ'യി മാറുന്നത്. കതോഫിന്റെ മരണവും മനുഷ്യന്റെ അന്തസ്സിനെ കാണിച്ചു തരുന്നു. പക്ഷേ, പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ അല്പം പിശകു പറ്റിയാൽ അതു ദുരന്തതയിലേക്കു മനുഷ്യനെ നയിക്കുകയും ചെയ്യും. ചെൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആത്മഹത്യ അതാണല്ലോ വ്യക്തമാക്കുക.

ഇങ്ങനെ മനുഷ്യന്റെ തേജസ്സിനേസ്സും മഹിമയേയും ഭംഗ്യന്തരേണ മൽറോ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ ദയനീയാവസ്ഥയേയും അദ്ദേഹം പ്രത്യക്ഷമാക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടു ഈ നോവൽ വായിക്കുന്നയാൾ വേദന കണ്ട് ചഞ്ചലചിത്തനായിബ്ഭവിക്കും. മനുഷ്യന്റെ ദുഃഖം കണ്ട് അയാൾ തന്നെ വിഷാദത്തിന്റെ നീർക്കയത്തിൽ വീഴും. അവിടെ നിന്ന് രക്ഷപ്പെട്ട് അയാൾ മനുഷ്യമഹത്വത്തിന്റെ ശോഭ കണ്ടു രസിക്കാതിരിക്കില്ല. എങ്കിലും വിഷാദം അയാളെ ഗ്രസിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. ഇങ്ങനെ സങ്കീർണ്ണങ്ങളായ അനുഭവങ്ങൾ ഈ കലാസൃഷ്ടി ജനിപ്പിക്കുന്നു. കണ്ഠത്തിലൂടെ സ്വന്തം ശബ്ദം കേൾക്കാത്ത മനുഷ്യന്റെ വേദന ഇവിടെയുണ്ട്. പക്ഷേ, നോവൽ വായിച്ചു തീരുമ്പോൾ കലയുടെ നാദം അത് അനുവാചകരിലേക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കുന്നു എന്നു നാം മനസ്സിലാക്കും. അങ്ങനെ നാം തുടങ്ങിയ സ്ഥലത്ത് എത്തിച്ചേരുന്നു. മനുഷ്യസംസ്കാരങ്ങൾ മുഴുവൻ നശിച്ചു പോകുന്നില്ല. കല ഒരു സംസ്കാരമത്രേ. അത് മനുഷ്യരെ കൂട്ടിയിണക്കുന്നു. 'ഭിത്തികളില്ലാത്ത കാഴ്ചബംഗ്ലാവ്'—Museum without walls—അതാണ് കല. മനുഷ്യന്റെ മരണത്തിനും ദുരന്തതയ്ക്കും നേരെയുള്ള പ്രതിഷേധത്തിന്റെ പ്രകടനമാണത്. അതിന്റെ ശബ്ദം യുഗങ്ങളായി നാം കേട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. മൽറോ ചോദിക്കുകയാണ്: 'ഫ്ളോറൻസിലെ ശവകുടീരങ്ങൾക്കു മുകളിൽ മീക്കലാഞ്ചലോ മുഴക്കിയ വെള്ളി മണികളുടെ നാദം നിങ്ങൾ കേൾക്കുന്നില്ലേ.' ഈ നാദം കേൾക്കുന്നതു മാത്രമേ മനുഷ്യനു രക്ഷാമാർഗ്ഗമായുള്ളു.

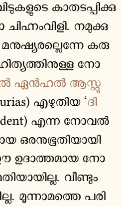
കൊട്ടാരങ്ങൾ രക്തംകൊണ്ട് നനഞ്ഞിരിക്കുന്നു


യാസുനാരി കാവാബത്ത

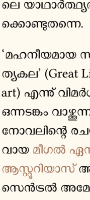
അവരുടെ വിവാഹം കഴിഞ്ഞിട്ട് ദിവസങ്ങൾ അധികമായില്ല; മധുവിധു എന്ന മനോഹരമായ കാലം പോലും അവസാനിച്ചിട്ടില്ല. അയാൾ സുഷുപ്തിയിൽ ലയിച്ചിരിക്കുന്നു. തൊട്ടടുത്ത് ഉറങ്ങിക്കിടന്നിരുന്ന അവൾ എന്തോ ശബ്ദം കേട്ട് ഉണർന്നു. തുറന്ന ജനലിൽക്കൂടി നോക്കിയപ്പോൾ ചേതോഹരമായ ഒരു കാഴ്ച. ഭർത്താവിന് അതു കാണിച്ചുകൊടുക്കണമെന്ന വിചാരത്തോടെ അവൾ അയാളെ സ്നേഹത്തോടെ വിളിക്കുകയായി: 'ദേ, നോക്കൂ.' ഉറക്കത്തിൽനിന്നുണരാൻ മടിച്ച് അയാൾ മൂളിക്കൊണ്ട് അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും തിരിഞ്ഞുകിടക്കുകയാണ്. അവൾ വീണ്ടും വീണ്ടും വിളിച്ചു. അങ്ങനെ കുലുക്കിയുണർത്തുന്നതിനിടയിൽ അവളുടെ സ്വർണ്ണവളകളിൽ ഒന്നു അയാളുടെ കവിളിൽ ലേശം പോറലേല്പിച്ചു. അയാൾ ദേഷ്യത്തോടെ കണ്ണു തുറന്നു. 'ഉറങ്ങാൻ സമ്മതിക്കില്ലേ?' ഭാര്യ പരിഭവിച്ചില്ല. അവൾ അയാളെ പിടിച്ചുവലിച്ച് ജനലരുകിൽ കൊണ്ടുപോയി നിർത്തി 'നോക്കൂ' എന്ന പ്രേമം നൽകുന്ന അധികാരത്തോടെ ആജ്ഞാപിച്ചു. അടുത്തുള്ള അമ്പലത്തിൽ ഉത്സവം. അതിന്റെ പരിസമാപ്തിയിൽ കമ്പക്കെട്ട് നടക്കുകയാണ്. അമിട്ടുകൾ ഒന്നൊന്നായി പൊട്ടിച്ചിതറി ആകാശത്ത് രസക്കുടുക്കകൾ ഒഴുകുകയാണ്. ആയിരമായിരം നിറങ്ങളുള്ള രസഗോളങ്ങൾ. ഇതുപോലൊരു അനുഭൂതി അയാൾക്കു അന്നുവരെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല. വിളിച്ചുണർത്തിയ ഭാര്യയോട് അയാൾക്കു കൂടുതൽ സ്നേഹം തോന്നി. കൃതജ്ഞത തോന്നി. അസുലഭമായ കാഴ്ച പ്രദാനം ചെയ്ത സഹധർമ്മിണിയെ ഭർത്താവ് പുണർന്നു. യാസുനാരി കാവാബത്തയുടെ Snow Country, Tha Lake, The House of the Sleeping Beauties, The Sound of the Mountain എന്നീ കൃതികൾ ആദ്യമായി വായിച്ച സന്ദർഭത്തിൽ ആഗ്നേയക്രീഡാവിദ്യകൾ കണ്ടപ്പോൾ ആ മനുഷ്യനുണ്ടായ മധുരാനുഭൂതികളാണ് എനിക്കുളവായത്. നിസ്തുലമായ ഒരനുഭവം; അന്യാദൃശമായ അനുഭവം എന്നു തിരുത്തിപ്പറയട്ടെ.


മീഗൽ ഏൻഹൽ ആസ്റ്ററിയാസ്

കൊടുങ്കാട്ടിൽ ചെന്നിട്ടുണ്ടോ? വൃക്ഷങ്ങൾ കെട്ടുപിണഞ്ഞു വളരുന്നു. ഓരോന്നും ഭീമാകാരമായ വേഷം. മുകളിലോട്ടു നോക്കിയാൽ നോക്കെത്താത്ത പൊക്കത്തിൽ ഇലച്ചാർത്തുകൾ ഒരുമിച്ചു ചേർന്ന് മേല്ക്കട്ടി രചിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒറ്റ സൂര്യരശ്മി പോലും അകത്തേക്കു കടക്കുന്നില്ല. അതിന്റെ ഫലമായി അന്ധകാരം. ചീവിടുകളുടെ കാതടപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദം. ദൂരെ എവിടെയോ ചിഹ്നംവിളി. നമുക്കു പേടിയാവുന്നില്ലെങ്കിൽ നാം മനുഷ്യരല്ലെന്നേ കരുതേണ്ടതുള്ളു. 1967-ലെ സാഹിത്യത്തിനുള്ള നോബൽസമ്മാനം നേടിയ മീഗൽ ഏൻഹൽ ആസ്റ്ററിയാസ് (Miguel Angel Asturias) എഴുതിയ 'ദി പ്രസിഡന്റ്' (El Senor President) എന്ന നോവൽ വായിച്ചാൽ ഇതിനു സദൃശമായ ഒരനുഭൂതിയായിരിക്കും ഉളവാകുക. ഞാൻ ഈ ഉദാത്തമായ നോവൽ ഒരു തവണ വായിച്ചു. മതിയായില്ല. വീണ്ടും വായിച്ചു. അലംഭാവമുണ്ടായില്ല. മൂന്നാമത്തെ പരിവൃത്തി വായിച്ചു. ഓരോ പാരായണവും ജീവിതത്തിന്റെ ഓരോ മുഖം പ്രദർശിപ്പിച്ചുതന്നു.കലയുടെ മഹനീയത സ്പഷ്ടമാക്കിത്തന്നു. No man steps into the same river twice—ഒരുവനും ഒരു നദിയിൽത്തന്നെ രണ്ടുപ്രാവശ്യം മുങ്ങുന്നില്ല—എന്ന് ഹെറാക്ലീറ്റസ് പ്രഖ്യാപിച്ചതു ശരിയാണെന്ന് എനിക്കു തോന്നി. മനുഷ്യന്റെ പ്രജ്ഞയാണോ ചൈതന്യമാണോ ഈ ലോകത്തെ ഭരിക്കുന്നതു? പ്രജ്ഞയാണെന്നു ഉത്തരം നൽകുന്നവർ 'ഹാംലറ്റും', 'വാർ ആൻഡ് പീസും', 'പ്രസിഡന്റും', വായിക്കാത്തവരാണ്. മനുഷ്യചൈതന്യത്തിന്റെ ഉജ്ജ്വലമായ ആവിഷ്കാരമാണ് ഈ നോവൽ. ഇത് നിങ്ങളെ പ്രകമ്പനംകൊള്ളിക്കും. നിങ്ങളുടെ നയനങ്ങളിൽനിന്ന് ബാഷ്പം പ്രവഹിക്കും, സർവ്വോപരി നിങ്ങളെ മറ്റൊരാളായി മാറ്റും. ഇതിന്റെ ഉദാത്തസൗന്ദര്യം ഒരു പ്രബന്ധത്തിലൂടെ വ്യക്തമാക്കാൻ ഞാൻ ആളല്ല. എങ്കിലും ഞാനതിനു ശ്രമിക്കുകയാണ്; പ്ലേറ്റോ പറഞ്ഞതുപോലെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്നു മൂന്നു പ്രാവശ്യം മാറിക്കൊണ്ടുതന്നെ.


ഹോർഹ ഊവികോ

'മഹനീയമായ സാഹിത്യകല' (Great Literary art) എന്ന് വിമർശകർ ഒന്നടങ്കം വാഴ്ത്തുന്ന ഈ നോവലിന്റെ രചയിതാവായ മീഗൽ ഏൻഹൽ ആസ്റ്ററിയാസ് ആരാണ്? സെൻട്രൽ അമേരിക്കയിലെ ഒരു റിപ്പബ്ലിക്കാണ് ഗ്വാട്ടിമാലാ. അവിടെയാണ് ആസ്റ്ററിയാസ് 1899-ൽ ജനിച്ചത്. സ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസം നാട്ടിലും, നിയമവിദ്യാഭ്യാസം ബാൻകാർലസ് സർവ്വകലാശാലയിലും അനുഷ്ഠിച്ചതിനുശേഷം അദ്ദേഹം 1923-ൽ യൂറോപ്പിലേക്കു പോയി. പാരീസിൽ അദ്ദേഹം 10 വർഷം താമസിച്ചു. 1923-നും 1933-നുമിടക്കുള്ള ആ കാലഘട്ടത്തിലാണ് ആസ്റ്ററിയാസ് 'പ്രസിഡന്റ്' എന്ന നോവലെഴുതിയത്. പക്ഷേ, 1933-ൽ ഗ്വാട്ടിമാലായിലേക്കു വന്നപ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിനു നോവലിന്റെ കൈയെഴുത്തുപ്രതി കൊണ്ടുവരാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ഡിക്റ്റേറ്റർ ഹോർഹ ഊവികോ (Jorge Ubico) അവിടം ഭരിക്കുകയായിരുന്നു. സമഗ്രാധിപത്യത്തിന്റെ കെടുതികളെ വർണ്ണിക്കുന്ന ആ നോവലുമായി ആസ്റ്ററിയാസ് ഗ്വാട്ടിമാലയിൽ വന്നിരുന്നെങ്കിൽ ഊവികോ അദ്ദേഹത്തെ വധിച്ചു കളയുമായിരുന്നു. 1944-ൽ ഊവികോ അധികാരസ്ഥാനത്തുനിന്നു വീണു. പ്രൊഫസർ ഹ്വാൻഹോസ് ആറിവാലോ (Professor Juan Jose Arevalo) പ്രസിഡന്റായി. അദ്ദേഹം ഉടനെ ആസ്റ്ററിയാസിനെ മെക്സിക്കോയിലെ ഗ്വാട്ടിമാലൻ എമ്പസിയിൽ 'കൾച്ചറൽ അറ്റേഷ'യായി നിയമിച്ചു. അവിടെ—മെക്സിക്കോയിൽ—1946-ൽ 'പ്രസിഡന്റ്' എന്ന നോവൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടു. 1952-ൽ ബ്വാനസ് ഐറിസിൽ (Buenos Aires—ആർജന്റീനയുടെ തലസ്ഥാനം) അതിന്റെ പുനഃപ്രസാധനം നടന്നു. സ്പാനിഷ് ഭാഷയിൽ രചിക്കപ്പെട്ട ആ നോവലിന്റെ കലാസൗഭഗം കണ്ട് ലോകം അത്ഭുതപ്പെട്ടു. 1967-ൽ ഫ്രാൻസിസ് പാർട്ട് റിജ്ജ് അതിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയപ്പോൾ സ്പാനിഷ് ഭാഷയിൽ അഭിജ്ഞരല്ലാത്തവർക്കും ആ കലാശില്പത്തിന്റെ മഹനീയത മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. അതുകണ്ടു വിശ്വവിഖ്യാതനായ ഒരു നിരൂപകൻ പ്രഖ്യാപിക്കുകയായി:


ഹ്വാൻഹോസ് ആറിവാലോ

'Miguel Angel Asturias in one of his most important books, EI Senor Presidente, produces a strong effect by skilfully working with time and light. Asturias paints in dark colours—against this back ground the rare light makes a so much stronger impression with his passionate, but artistically well balanced protest against tyranny, injustice, slavery, and arbitrariness. He transforms glowing indignation into great literary art.'

(കാലം, പ്രകാശം ഇവയെ വിദഗ്ദ്ധമായി പ്രവർത്തിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മീഗൽ ഏൻഹൽ ആസ്റ്ററിയാസ് തന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട കൃതികളിൽ ഒന്നായ 'പ്രസിഡന്റി'ൽ എന്തെന്നില്ലാത്ത ശക്തിവിശേഷം സംജാതമാക്കിയിരിക്കുന്നു... ആസ്റ്ററിയാസ് ഇരുണ്ട വർണ്ണങ്ങൾകൊണ്ടാണ് ചിത്രീകരണം നിർവ്വഹിക്കുക. പ്രജാപീഡനം, ധർമ്മവിരുദ്ധത, അടിമത്തം, നിഷ്ഠുരത ഇവയോടുള്ള വികാരോജ്ജ്വലമെങ്കിലും കലാത്മകമായി സമനിലയിലെത്തിയ പ്രതിഷേധം അദ്ദേഹത്തിനുണ്ട്. ഈ പ്രതിഷേധത്തിന്റെ സങ്കലനത്തോടുകൂടി ആ വിരളമായ പ്രകാശം ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സുശക്തമായി വിരാജിക്കുന്നു. ഉജ്ജ്വലമായ കോപത്തെ അദ്ദേഹം മഹനീയമായ സാഹിത്യ കലയാക്കി മാറ്റുന്നു.)

നോവൽ ആരംഭിക്കുകയാണ്:

'Boom bloom, alum-bright, Lucifer of alunite! The sound of the church bells summoning people to prayer lingered on, like a humming in the ears, an uneasy transition from brightness to gloom, from gloom to brightness.'

തെക്കെ അമേരിക്കയിലെ ഒരു രാജ്യം. അതിന്റെ തലസ്ഥാനത്തുള്ള പള്ളി. ആ പള്ളിയിലെ മണിനാദം പ്രാർത്ഥനയ്ക്ക് ആളുകളെ ക്ഷണിക്കുകയാണ്. അതിന്റെ ശബ്ദമാണ് 'ബൂം ബ്ലൂം' എന്നൊക്കെ കേൾക്കുന്നത്. സാത്താനോടു സാദൃശ്യമുള്ള ലൂസിഫറെ വിദഗ്ദ്ധമായി പരാമർശിച്ചുകൊണ്ട് ആസ്റ്ററിയാസ് പ്രകാശത്തിൽനിന്ന് അന്ധകാരത്തിലേക്കും അന്ധകാരത്തിൽനിന്ന് പ്രകാശത്തിലേക്കും മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ലോകത്തിന്റെ അവസ്ഥയെ കലാപരമായി അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു. ഈ പള്ളിയുടെ മുഖമണ്ഡപത്തിൽ യാചകർ ഒരുമിച്ചുകൂടും, അന്ധകാരം നക്ഷത്രങ്ങളെ ഒരുമിച്ചു കൂട്ടുന്നതുപോലെ. വിശപ്പിനു ശമനം വരുത്തിയിട്ട് ശേഷിച്ച പണം കൈലേസിൽ ഏഴു കെട്ടുകൾ കെട്ടി സൂക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് അവർ ഉറക്കമാവും. അവരെ ചിലപ്പോൾ ഗാഢനിദ്രയിൽനിന്നുണർത്തുന്നത് അവരുടെ കൂടെത്തന്നെയുള്ള ഒരു മൂർഖന്റെ കാതടിപ്പിക്കുന്ന നിലവിളിയായിരിക്കും. അവനെ തേനേ (Zany—സ്സാനി എന്ന് ഇംഗ്ലീഷുച്ചാരണം) എന്നാണ് അവർ വിളിക്കുന്നത്. അവൻ 'അമ്മേ' എന്നു വിളിക്കുന്നത് സവിശേഷമായ മട്ടിലാണ്. ആരെങ്കിലും അതൊന്ന് അനുകരിച്ചാൽ മതി, തേനേ കോപാകുലനാകും; അനുകരിക്കുന്നവനെ വധിച്ചെന്നും വരും.

അവനും മറ്റുള്ള യാചകരും പള്ളിയുടെ പൂമുഖത്ത് ഉറങ്ങിക്കിടക്കുമ്പോൾ ഒരുവൻ അവിടെയെത്തി. നവാഗതൻ നിന്നു. അയാളുടെ മുഖം മന്ദസ്മിതംകൊണ്ടു ശോഭിച്ചു. കാൽവിരലൂന്നി മൂർഖന്റെ അടുത്തെത്തിയിട്ട് അയാൾ പരിഹാസസ്വരത്തിൽ 'അമ്മേ' എന്നു വിളിച്ചു. അത്രേയുള്ളു. തേനേ തന്റെ ഉപദ്രവകാരിയുടെ നേർക്കു കുതിച്ചു. അയാൾക്ക് ആയുധമെടുക്കാൻ കഴിയുന്നതിനുമുമ്പ് അവൻ വിരലുകൾകൊണ്ട് അയാളുടെ കണ്ണുകളെ കുത്തി, മൂക്ക് കടിച്ചുപറിച്ച് ഗുഹ്യാവയവത്തിൽ മുട്ടുകൊണ്ടിടിച്ചു. അയാൾ ചലനരഹിതനായിത്തീരുന്നതുവരെ അവനിതെല്ലാം ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്നു. യാചകർ ഭയംകൊണ്ട് കണ്ണടച്ചു. മൂങ്ങ പറന്നുപോയി. ഉന്മാദജനകമായ പേടിയോടെ തേനേ നിഴലുകൾ വീണ പാതകളിലൂടെ പലായനം ചെയ്തു. മരിച്ചയാൾ കേണൽ സോൺറിന്റേ ആയിരിക്കുന്നു.

'പ്രസിഡന്റ്' എന്ന ഈ നോവലിൽ സുഘടിതമായ ഒരിതിവൃത്തമില്ല. സമഗ്രാധിപത്യം ജനിപ്പിക്കുന്ന ഭയം ആവിഷ്കരിക്കുന്ന നോവലിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഒറ്റപ്പെട്ട അവസ്ഥയേ ഉണ്ടായിരിക്കൂ. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിനോട് സംസാരിക്കാൻ തന്നെ പേടിയാണ്. അതിനാൽ ഓരോ അദ്ധ്യായവും ഒറ്റപ്പെട്ട മട്ടിൽ നില്ക്കുന്നു. അവയിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോൾ നമ്മളും സന്ത്രാസത്തിനു വിധേയരാവുന്നു. കാര്യമിതാണെങ്കിലും കേണലിന്റെ മരണം നോവലിലെ മറ്റു സംഭവങ്ങൾക്ക് കാരണമായി ഭവിക്കുന്നു. ആ മരണത്തെ അവലംബിച്ചുകൊണ്ട് ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഒരു നേരിയ തന്തുവിനെ വേണമെങ്കിൽ പ്രത്യക്ഷമാക്കിത്തരാം.

കേണലിനെ കൊന്നത് തേനേ എന്ന മൂർഖനാണെന്ന് എല്ലാവർക്കുമറിയാം; പ്രസിഡന്റിനുമറിയാം. പക്ഷേ, അയാളും അയാളുടെ അനുചരനായ അഡ്വക്കേറ്റ് ജനറലും ആ സംഭവത്തെ സ്വാർത്ഥാഭിലാഷങ്ങളുടെ സാഫല്യത്തിനുവേണ്ടി ഉപയോഗിച്ചു. അഡ്വക്കേറ്റ് ജനറൽ ഒരടയാളം കാണിച്ചപ്പോൾ പൊലീസ് യാചകരുടെമേൽ ചാടിവീണ് മർദ്ദനമുറകൾ തുടങ്ങി. സത്യംപറഞ്ഞു രക്ഷപ്പെടാൻവേണ്ടി, മർദ്ദനമനുഭവിക്കുന്ന ആദ്യത്തെ യാചകൻ വിളിച്ചുപറഞ്ഞു: 'മൂഢനായിരുന്നു. സർ, മൂഢനായിരുന്നു. മൂഢനായിരുന്നു. ഈശ്വരന്റെ മുമ്പിൽ പറയാം. മൂഢൻ, മൂഢൻ. തേനേ, തേനേ. അവനായിരുന്നു. അവൻ. അവൻ.' അതുകൊണ്ടൊന്നും ഫലമില്ല. അഡ്വക്കേറ്റ് ജനറൽ തനിക്കു പറയേണ്ടതു തറപ്പിച്ചു പറയുകയായി: 'കേണൽ സോൺറിന്റേയെ കൊന്നത് ആരാണെന്നു ഞാൻ പറയാം... ഞാൻ തന്നെ പറയാം. ജനറൽ കനേലസും വക്കീൽ കർവഹലും ആണ്.'

കറുത്ത ഷൂസ്, കറുത്ത സൂട്ട്, കറുത്ത റ്റൈ, കറുത്ത ഹാറ്റ് ഇവ ധരിച്ചാണ് പ്രസിഡന്റ് പ്രത്യക്ഷനാവുക. പല്ലുകളില്ലാത്ത മോണകൾ അയാൾ നരച്ച മീശയിൽ മറച്ചുവച്ചു. പ്രസിഡന്റിന്റെ 'രഹസ്യക്കാര'നാണ് ഏൻഹൽ ഫേസ് (Angel Face). സാത്താനെപ്പോലെ സുന്ദരനും ദുഷ്ടനുമായ അയാളെ വിളിച്ച് പ്രസിഡന്റ് പറഞ്ഞു: 'മീഗൽ, നിന്നെ ഞാൻ ഇവിടെ വരാൻ പറഞ്ഞത് ഇന്നു രാത്രി ശരിയാക്കേണ്ട ഒരു കാര്യത്തിനുവേണ്ടിയാണ്. ആ കള്ളൻ ജനറൽ കനേലസിനെ അറസ്റ്റുചെയ്യാൻ അധികാരമുള്ളവർ കല്പന നല്കിക്കഴിഞ്ഞു. നാളെ കാലത്ത് അവന്റെ വീട്ടിൽവച്ച് അറസ്റ്റ് ആദ്യത്തെ സംഭവമായിത്തന്നെ നടക്കും. അവൻ കേണലിന്റെ കൊലപാതകികളിൽ ഒരാളാണെങ്കിലും പ്രത്യേക കാരണങ്ങളാൽ അവൻ ജയിലിൽ പോകുന്നത് ഗവൺമെന്റിനു യോജിച്ച കാര്യമല്ല. അതുകൊണ്ട് അവൻ ഒളിച്ചോടേണ്ടത് അത്യാവശ്യമത്രേ. നീ പോയി അവനെ കണ്ടുപിടിക്ക്. നിന്റെ ആശയമെന്ന മട്ടിൽ, നിനക്കറിയാവുന്നതു പറഞ്ഞ് ഇന്നുരാത്രിതന്നെ ഒളിച്ചോടാൻ അവനെ ഉപദേശിയ്ക്ക്.' ഈ സംഭാഷണം ജനറലും മറ്റുള്ളവരും അറിയരുതെന്ന് പ്രസിഡന്റ് താക്കീതു നല്കി. ഏൻഹൽ ഫേസ് ജനറലിനെ കാണുന്നത് പൊലീസിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ പ്പെടരുതെന്നും അയാൾ ആജ്ഞാപിച്ചു.

'Generals are the Princes of the Army'—സൈന്യത്തിലെ രാജകുമാരന്മാരാണ് ജനറൽമാർ—എന്ന് ജനറൽ കനേലസ് ഒരിക്കൽ പ്രസംഗിച്ചുപോയി. പ്രസിഡന്റ് അതറിഞ്ഞു. അതിന്റെ ഫലമാണ് ഈ ദുരന്തമെന്ന് കനേലസിന് അറിയാം. എങ്കിലും താൻ നിരപരാധനാണെന്ന് അയാൾക്ക് ഒരു തോന്നൽ. രക്ഷപ്പെടാൻ ഉപദേശിക്കുന്ന ഏൻഹൽ ഫേസിനോട് അയാൾ അതു പറയുകയും ചെയ്തു. അപ്പോൾ പ്രസിഡന്റിന്റെ സ്നേഹഭാജനം നൽകുന്ന മറുപടി 'മർമ്മപ്രകാശിക'യാണ്:

'Whether you're guilty or innocent is irrelevant. General; what matters is whether you're in favour or not with the President; it's worse to be an innocent man frowned on by Government than a guilty one.'

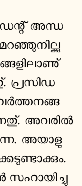
ജനറൽ കനേലസിനു കമീല എന്നൊരു മകളുണ്ട്. തന്റെ സഹോദരൻ ഹ്വാന്റെ കൂടെ കുറച്ചുകാലം അവൾ താമസിക്കട്ടെ എന്ന് കനേലസ് തീരുമാനിച്ചു. അയാൾ ഒളിച്ചോടി. ഏൻഹൽ ഫേസ്—പ്രസിഡന്റിന്റെ ഉപദേശകൻ—അവളെ കൈക്കലാക്കുകയും ചെയ്തു. കൈക്കലാക്കിയെങ്കിലും അവൾ ജനറലിന്റെ സഹോദരന്റെ വീട്ടിൽ പോകുന്നത് അയാൾക്ക് ഇഷ്ടമില്ലാത്ത കാര്യമല്ല. പക്ഷേ, അയാൾ കമീലയെ സ്വന്തം വീട്ടിൽ താമസിപ്പിക്കുകയില്ല. ഗവൺമെണ്ടിന്റെ ശത്രു കനേലസ്. അയാളുടെ മകളെ വീട്ടിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്നിട്ട് പ്രസിഡന്റിന്റെ വിരോധം നേടുകയോ? ഒരിക്കലുമില്ല. കമീല തന്നെ അയാളുടെ വീട്ടിൽച്ചെന്ന് വളരെനേരം വാതിലിനു തട്ടി. റാറ്റ്-റ്റാറ്റ്-റ്റാറ്റ്; റാറ്റ്-റ്റാറ്റ്-റ്റാറ്റ്... ഒരു പ്രയോജനവുമില്ല. കമീല ഏൻഹൽ ഫേസിനോടൊരുമിച്ചു താമസമായി. അവൾ അയാളുടെ ഭാര്യയായി മാറിയതിൽ അത്ഭുതപ്പെടാനൊന്നുമില്ലല്ലോ.

നോബൽസമ്മാനം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ആസ്റ്ററിയാസ് ചെയ്ത പ്രസംഗത്തിൽ ഇപ്രകാരം പറഞ്ഞു:

'Cataclysms which engendered a geography of madness, terrifying traumas, such as the Conquest: these cannot be the antecedents of a literature of cheap compromise; and, thus our novels appear to Europeans as illogical or aberrant. They are not shocking for the sake of shock effects. It is just that what happened to us was shocking. Continents submerged in the sea, races castrated as they surged into independence to the fragmentation of the New World. As the antecedents of a literature these are already tragic.

And from there we have had to extract not the man of defeat, but the man of hope that blind creature who wanders through our songs.'

(ഉന്മാദത്തിന്റെ 'ഭൂമിശാസ്ത്രം' ഉത്പാദിപ്പിച്ചവിട്ട മഹാവിപത്തുകൾ, ഭയജനകങ്ങളായ ക്ഷതങ്ങൾ, ആക്രമണംപോലെയുള്ളവ. വിലകുറഞ്ഞ ഒത്തുതീർപ്പിന്റെ സാഹിത്യത്തിന് ഇവ പൂർവ്വവൃത്താന്തങ്ങളായിരിക്കാൻ വയ്യ. അതിനാൽ ഞങ്ങളുടെ നോവലുകൾ യൂറോപ്പിലുള്ളവർക്ക് യുക്തിരഹിതങ്ങളും ഉന്മാർഗ്ഗഗമനങ്ങളും ആയിത്തോന്നുന്നു. ഞെട്ടിപ്പിക്കാൻവേണ്ടി മാത്രമല്ല അവ പ്രകമ്പനസ്വഭാവം ആവഹിക്കുന്നത്. ഞങ്ങൾക്ക് എന്തു സംഭവിച്ചുവോ അതു ഞെട്ടിപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു—സമുദ്രത്തിൽ മുങ്ങിയ രാഷ്ട്രങ്ങൾ, സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്ക് ഉയർന്ന വർഗ്ഗങ്ങളുടെ വൃഷണോല്പാടനം, നൂതനലോകത്തിന്റെ ശകലീകരണം. സാഹിത്യത്തിന്റെ പൂർവവൃത്താന്തങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ ഇവ ദുരന്തപൂർണ്ണങ്ങളാണ്. ഇവയിൽനിന്ന ഞങ്ങൾക്കു വലിച്ചെടുക്കേണ്ടിയിരുന്നത് പരാജയപ്പെട്ടന്ന മനുഷ്യനെയല്ല, പ്രത്യാശയുള്ള മനുഷ്യനെയായിരുന്നു; ഞങ്ങളുടെ ഗാനങ്ങളിൽ അലഞ്ഞുതിരിയുന്ന അന്ധമായ ജീവി.)


എസ്ത്രാതാ കാബ്രീറാ

ഈ ഉന്മാദത്തിന്റെ 'ഭൂമിശാസ്ത്രം' ഉത്പാദിപ്പിച്ചത് ഡിക്റ്റേറ്റർമാരാണ്. ആസ്റ്ററിയാസിന്റെ ബാല്യകാലത്ത് ഗ്വാട്ടിമാലാ ഭരിച്ചിരുന്നത് എസ്ത്രാതാ കാബ്രീറാ (Estrada Cabrera 1857–1924) എന്ന ഭയങ്കരനായിരുന്നു. അയാളുടെ ദൗഷ്ട്യം 1917 ഡിസംബർ 25-ആം തീയതി അവസാനിച്ചു. അന്നാണ് അയാളെ ജയിലിലാക്കിയത്. വിസ്തരിക്കാനായി അയാളെ കോടതിയിൽ കൊണ്ടുവരും. അന്നു കോടതിയിലെ സെക്രട്ടറിയായിരുന്ന ആസ്റ്ററിയാസ്. അതുകൊണ്ട് അയാളോട് നേരിട്ട് സംസാരിക്കാൻ ഈ മഹാസാഹിത്യകാരന് കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ആസ്റ്ററിയാസിന്റെ നോവലിലെ പ്രസിഡന്റ് എസ്ത്രാതാ കാബ്രീറാ തന്നെ. നോവലിലെ പല സംഭവങ്ങൾക്കും യഥാർത്ഥ സംഭവങ്ങളോടു ബന്ധമുണ്ടു താനും.

നോവലിലെ കഥാപാത്രമായ പ്രസിഡന്റ് അന്ധകാരത്തിലെ ദുർഭൂതമെന്ന കണക്ക് മറഞ്ഞുനില്ക്കുന്നതേയുള്ളു. രണ്ടോ മൂന്നോ സന്ദർഭങ്ങളിലാണ് അയാൾ നമ്മുടെ മുമ്പിൽ എത്തുന്നത്. പ്രസിഡന്റിന്റെ കിങ്കരന്മാരാണ് കത്സിതപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ മുഴുകി നമുക്ക് ത്രാസമുളവാക്കുന്നത്. അവരിൽ പ്രധാനൻ അഡ്വക്കേറ്റ് ജനറൽ തന്നെ. അയാളുടെ ക്രൂരകർമ്മങ്ങൾ നമുക്കു ബോധക്കേടുണ്ടാക്കും. ജനറൽ കനേലസിനെ രക്ഷപ്പെടാൻ സഹായിച്ചു എന്ന ആരോപണത്തിന്റെ പേരിൽ അയാൾ നീനാ എന്ന യുവതിയെ അറസ്റ്റുചെയ്തു കൊണ്ടു വന്നിരിക്കയാണ്. നിരപരാധിയാണ് അവൾ. അപരാധം ചെയ്യാത്ത അവളെക്കൊണ്ട് കുറ്റം സമ്മതിപ്പിക്കാനായി അഡ്വക്കേറ്റ് ജനറൽ അവളുടെ വിശന്നുപൊരിയുന്ന കുഞ്ഞിനെ എടുത്തുമാറ്റി. കുഞ്ഞ് മുലപ്പാലു കിട്ടാതെ വിശന്ന് തൊണ്ടയുണങ്ങി ഞരങ്ങുന്നു. അമ്മ അതു കേൾക്കുന്നു. അവൾ ബോധക്കേടിലേക്കും അവിടെനിന്നു ബോധത്തിലേക്കും നീങ്ങുന്നു. ഏതാണ്ടു പന്ത്രണ്ടു മണിക്കൂർ നേരത്തെ പട്ടിണിക്കിടൽ. അതിനുശേഷം ഒരു ചുണ്ണാമ്പുപ്രയോഗം. പന്ത്രണ്ടു മണിക്കൂർകൂടി കഴിഞ്ഞ് അവൾ തടവറയിൽ തിരിച്ചെത്തിയപ്പോൾ കുഞ്ഞ് മരവിച്ചു മരിക്കാറായിക്കിടക്കുന്നു. 'Oh my son is dying. Oh my son is dying. Oh my life, my little one, my life! For God's sake come' എന്നൊക്കെ നിലവിളിക്കാനേ അവൾക്കു കഴിഞ്ഞുള്ളു.

പ്രസിഡന്റിന്റെ സ്നേഹഭാജനമാണല്ലോ ഏൻഹൽ ഫേസ്. താൻ എന്നും അങ്ങനെതന്നെ കഴിയുമെന്നും അയാൾ വിചാരിച്ചിരുന്നു. ഒരു ദിവസം പ്രസിഡന്റ് അയാളെ വിളിച്ചു പറഞ്ഞു, വാഷിങ്ടനിൽ ദൗത്യവുമായി പോകണമെന്ന്. ആഹ്ലാദത്തോടെ, അഭിമാനത്തോടെ അയാൾ യാത്രയായി. പക്ഷേ, പകതിവഴിക്കുവച്ച് പ്രസിഡന്റിന്റെ വേറെ ചില കിങ്കരന്മാർ അയാളെ അറസ്റ്റ് ചെയ്ത് കാരാഗൃഹത്തിലാക്കി. ഏൻഹൽ ഫേസിന്റെ ഛായയുള്ള വേറൊരുവൻ അയാളുടെ കൈയിലിരുന്ന രേഖകളും പ്രമാണങ്ങളും കൈക്കലാക്കിക്കൊണ്ട് യാത്ര തുടർന്നു. വാഷിങ്ടനിലേക്കു തന്നെയാണ് രണ്ടാമത്തെ ഏൻഹൽഫേസ് പോയത്. സാക്ഷാൽ ഏൻഹൽ ഫേസിനെക്കുറിച്ച് ഉടനെയാരും കേട്ടില്ല. അയാളെ കാത്തിരുന്ന ഭാര്യ വാഷിങ്ടനിൽ അയാൾ ചെന്നതായി അറിഞ്ഞു. അവിടെനിന്ന് അയാൾ കിഴക്കൻ ദിക്കുകളിലേക്ക പോയതായി മനസ്സിലാക്കി. അത്രതന്നെ. ജനറൽ കനേലസ് കാട്ടിൽ താമസിക്കുന്ന ചിലരുടെ സഹായത്തോടെ അടുത്ത രാജ്യത്തിലേക്ക കടന്നു. ഒരുദിവസം മകൾ കമീല കേട്ടു അച്ഛൻ നിര്യാതനായെന്ന്. ഏൻഹൽഫേസ് 17-ആം നമ്പർ തടവുകാരനാണ്. രണ്ടു മണിക്കൂർ നേരം അയാൾക്കു സൂര്യപ്രകാശം കിട്ടും. 22 മണിക്കൂർനേരം ഇരുട്ട്. ഒരു ടിൻ സൂപ്പ്, ഒരു ടിൻ മലം. ഇതാണ് അണ്ടർഗ്രൗണ്ട് സെല്ലിലെ ജീവിതം. കാലം കഴിഞ്ഞു. 17-ആം നമ്പർ തടവുകാരൻ മരിച്ചു. മരണകാരണം മരണസർട്ടിഫിക്കറ്റിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിരുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്: (Died of infectious dysentery—പകരുന്ന വയറുകടി പിടിച്ചു മരിച്ചു.)

1967-ൽ നോബൽസമ്മാനം കിട്ടിയപ്പോൾ ആസ്റ്ററിയാസ് പാരീസിലെ ഗ്വാട്ടിമാലൻ അമ്പസഡറായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിനു സ്വാഗതമാശംസിച്ചുകൊണ്ട് സ്വീഡിഷ് അക്കാഡമി സെക്രട്ടറി പറഞ്ഞു: 'we take pleasure in welcoming you as a messenger from Latin America, its people, its spirit and its future'—'ലാറ്റിൻ അമേരിക്കയുടെയും അതിന്റെ ജനതയുടേയും അതിന്റെ ചൈതന്യത്തിന്റേയും അതിന്റെ ഭാവിയുടേയും സന്ദേശവാഹകനായി അങ്ങയെ സ്വാഗതം ചെയ്യാൻ ഞങ്ങൾക്ക് ആഹ്ലാദമുണ്ട്.' ആസ്റ്ററിയാസ് ലാറ്റിൻ അമേരിക്കയുടെ മാത്രം സന്ദേശവാഹകനല്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ നോവൽ ആ സത്യമാണ് വിളംബരം ചെയ്യുന്നത്. ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിൽ ലാറ്റിൻ അമേരിക്കയിലും മറ്റു സ്ഥലങ്ങളിലും പ്രത്യക്ഷരായ ഡിക്റ്റേറ്റന്മാരുടെ പ്രതീകമായിട്ടാണ് ഈ നോവലിലെ പ്രസിഡന്റ് നമ്മുടെ മുമ്പിൽ വന്നുനില്ക്കുന്നതെങ്കിലും അയാൾ ലോകത്തെമ്പാടുമുള്ള സമഗ്രാധിപത്യത്തിന്റെ ശാശ്വതമായ പ്രതീകമാണ്. അയാളെ കാണുമ്പോൾ നാം വിറക്കുന്നു. തികഞ്ഞ വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രമാണ് പ്രസിഡന്റ്. എങ്കിലും അയാൾ ഒരാശയത്തിനു പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്നു. അങ്ങനെ നോവലിന് സാർവലൗകികത്വം എന്ന സ്വഭാവം കൈവരുന്നു. ഇത് ഉളവാക്കുന്നത് ഭാവനയുടെ പ്രവർത്തനമാണ്. ലാറ്റിൻ അമേരിക്കയിലെ മൂന്നു ഭാവനാശാലികളാണ് ഹോർ ഹ ലൂയിസ് ബോർഹസ്, ഗാബ്രിയേൽ ഗാർതിയ മാർക്വിസ്, മീഗൽ ഏൻഹൽ ആസ്റ്ററിയാസ് എന്നിവർ. ഇവരിൽ ആരാണ് അദ്വിതീയൻ എന്ന് എനിക്കു നിർണ്ണയിക്കാൻ വയ്യ. എന്താണ ഭാവന? അതു ഭാവസംവേദ്യതയല്ലെന്ന് (Sensibility) കോളിങ്വുഡ്ഡ് പറയുന്നു. അതു പ്രജ്ഞയല്ലെന്നും (intellect) അദ്ദേഹത്തിനു മതമുണ്ട്. ഭാവന മനസ്സിന്റെ ഒരു പ്രവർത്തനമാണ്; അതു സത്യമാണ്, ജ്ഞാനമാർഗ്ഗമാണ്. യഥാർത്ഥമായ വികാരത്തെയാണ് അതാവിഷ്കരിക്കുന്നത്. കോളിങ്വുഡ്ഡിന്റെ ഈ മതം അംഗീകരിച്ചാൽ ആസ്റ്ററിയാസ് യഥാർത്ഥമായ വികാരത്തെ—ഭയമെന്ന വികാരത്തെ—ആവിഷ്കരിച്ച് സത്യാത്മകമായ ഒരു പ്രപഞ്ചത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതായി നമുക്കു കാണാൻ കഴിയും. ആ പ്രപഞ്ചം ജ്ഞാനമാർഗ്ഗത്തിലൂടെയാണ് രൂപംകൊള്ളുന്നത്. നോവൽ വായിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ ജനാധിപത്യത്തിന്റെ മനോഹാരിതയെക്കുറിച്ചു നാം ബോധമുള്ളവരായി മാറുന്നു. ആ ബോധം നമുക്കു മാനസികോന്നമനം ഉളവാക്കുന്നു. കൊടുങ്കാട്ടിന്റെ ദർശനം ഭയം ജനിപ്പിക്കാം. എങ്കിലും ആ ഭയം മനസ്സിന്റെ ഉന്നമനത്തിനാണ് സഹായിക്കുന്നത്. 'പ്രസിഡന്റ്' അനുഷ്ഠിക്കുന്ന കൃത്യവും അതു തന്നെ.

പ്രതിപാദ്യവിഷയത്തിലോ രൂപശില്പത്തിലോ അതുവരെയുള്ള സാഹിത്യകൃതികളിൽനിന്നു വിഭിന്നമായ ഒരു നൂതനത്വം കലാകാരൻ പ്രത്യക്ഷമാക്കുമ്പോൾ ആ കലാകാരനെ 'ഒറിജിനൽ' (മൗലികത്വമുള്ളയാൾ) എന്ന് ആളുകൾ വിളിക്കും. രചനാരീതി, വാങ്മയചിത്രനിവേശനം ഇവയിലൊക്കെ ഈ അഭിനവത്വം കാണാം. ആ അളവുകോൽ വച്ചു നോക്കുമ്പോൾ ആസ്റ്ററിയാസ് തികച്ചും മൗലികപ്രതിഭയുള്ള കലാകാരനാണെന്ന് നമുക്ക് ഗ്രഹിക്കാൻ കഴിയും.

ജനറൽ കനേലസിന്റെ കൂടെ ഒരഭിഭാഷകനേയും അറസ്റ്റുചെയ്തല്ലോ. അയാളെ കാണാൻ സഹധർമ്മിണി പോകുന്നതിനെ ആസ്റ്ററിയാസ് വർണ്ണിക്കുന്നു. ആ വർണ്ണന വായിച്ചാൽ ഏതുവിധത്തിലുള്ള കലാസങ്കേതത്തിലാണ് മഹായശസ്കനായ ഈ നോവലിസ്റ്റിന് താല്പര്യമെന്നത് വ്യക്തമാകും. അവൾ കതിരവണ്ടിയിലിരിക്കുകയാണ്. വണ്ടി വളരെ വേഗത്തിൽ പോകുന്നെങ്കിലും അതു നീങ്ങുന്നില്ലെന്ന് അവൾക്കു തോന്നുന്നു:

Faster, faster, faster,... she snatched the whip from the driver, she must save her husband. The horses increased their speed under her cruel lashing... The whip scorched their flanks save her husband... They ought to be there by now... But the carriage would not move she could feel that it wasn't moving, the wheels were revolving round the sleeping axles without advancing at all; they were standing still in the same place... Yet she must save her husband... yes. yes, yes, yes, yes... her hair had come down—save him-her blouse came unfastened—save him.

ഈ സർറിയലിസ്റ്റ് ടെക്നിക് അവളുടെ ഉല്ലണ്ഠയെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു. അതു വായനക്കാരായ നമ്മളിലേക്കു പകർന്നിട്ട് വണ്ടിക്കു വേഗം പോരെന്ന തോന്നൽ നമുക്കും ഉളവാക്കുന്നു.

ആശുപത്രിയിൽ കിടക്കുന്ന രോഗികൾ ആരോഗ്യത്തെക്കുറിച്ചു സംസാരിക്കുന്നതുപോലെ തടവറയിൽ കിടക്കുന്ന ചിലർ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചു സംസാരിക്കുന്നു. അവരിൽ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വാക്കുകൾ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് ഞാൻ ഈ ലേഖനം അവസാനിപ്പിക്കട്ടെ.

'കൂട്ടുകാരെ, നമുക്കു സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രത്യാശയില്ല. ഈശ്വരൻ തീരുമാനിക്കുന്നതുവരെ നാം ഇതു സഹിക്കണം. ഈ രാജ്യത്തിന്റെ നന്മ ആഗ്രഹിച്ച ഈ പട്ടണത്തിലെ ആളുകൾ ഇപ്പോൾ വിദൂരതയിലാണ്. അവരിൽ ചിലർ ഏതോ വിദേശത്ത് ഭവനങ്ങൾക്കു വെളിയിൽ നിന്നു തെണ്ടുകയാണ്. മറ്റുള്ളവർ പൊതുവായ ശവക്കുഴിയിൽ അഴുകുന്നു. ഈ പട്ടണത്തിലെ പാതകളിൽക്കൂടെ നടക്കാൻ ആരും ധൈര്യപ്പെടാത്ത ദിവസം വന്നുചേരും. മരങ്ങളിൽ പഴയപോലെ കനികൾ ഇല്ല. ധാന്യത്തിനു മുമ്പുള്ളതുപോലെ പോഷകശക്തിയില്ല. ഉറക്കം അത്രകണ്ടു വിശ്രമദായകമല്ല; ജലം മുമ്പുള്ളതുപോലെ ആശ്വാസം നൽകുന്നില്ല. വായു ശ്വസിക്കാൻ കൊള്ളുകില്ല. മഹാമാരികൾക്കു ശേഷം പ്ലേഗുകൾ വരുന്നു. പ്ലേഗുകൾക്കുശേഷം മഹാമാരികളും. താമസിയാതെ ഭൂകമ്പം നമ്മെയെല്ലാം ഇല്ലാതാക്കും. നമ്മുടെ വർഗ്ഗം നശിച്ചെന്ന് എന്റെ കണ്ണുകൾ പറയുന്നു! ഇടിവെട്ടുമ്പോൾ അത് അന്തരീക്ഷത്തിൽനിന്നുള്ള നിലവിളിയായി മാറുന്നു: 'നിങ്ങൾ തിന്മയുള്ളവരാണ്, പാപചേതസ്സുകളാണ്, ദുഷ്ടതയ്ക്കു കൂട്ടുനില്ക്കുന്നവരാണ്.' പ്രാണാന്തകങ്ങളായ വെടിയുണ്ടകളേറ്റ് ആയിരക്കണക്കിന് ആളുകളുടെ തലച്ചോറുകൾ നമ്മുടെ തടവറഭിത്തികളിൽ ചിതറിവീണു കഴിഞ്ഞു. നമ്മുടെ മാർബിൾ കൊട്ടാരങ്ങൾ ദോഷമറ്റ രക്തംകൊണ്ടു നനഞ്ഞിരിക്കുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യമന്വേഷിച്ച് എവിടേക്കാണ് കണ്ണുകൾ തിരിക്കുക.'

വെർജിലിന്റെ മരണം

ഹെർമൻ ബ്രോക്ക്

ക്രിസ്തുവർഷം 1945-ന് വിശ്വസാഹിത്യത്തിൽ സവിശേഷപ്രാധാന്യമുണ്ട്. ആ സംവത്സരത്തിലാണ് ഹെർമൻ ബ്രോക്കിന്റെ 'ദ് ഡത്ത് ഓഫ് വെർജിൽ' (വെർജിലിന്റെ മരണം.) എന്ന നോവൽ പ്രസാധനം ചെയ്യുത്. ആ ജർമ്മൻ നോവലിന്റെ നിരതിശയ സൗന്ദര്യം കണ്ട് ഉജ്ജ്വലപ്രതിഭാശാലികൾപോലും വിസ്മയിച്ചു. ഈ ശതാബ്ദത്തിലെ മഹാനായ കലാകാരനാണല്ലോ തോമസ് മൻ. അദ്ദേഹം അതിനെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞതു കേൾക്കുക: "His 'Sleep Walkers', is an admirable work. And I consider his 'Virgil' one of the most extra ordinary and profound experiments ever" to have been under taken with the flexible medium of the novel ബ്രോക്കിന്റെ Sleep walkers എന്ന നോവൽ അഭിനന്ദനാർഹമായ കൃതിയാണ്. എന്നാൽ 'വെർജിലിന്റെ മരണം' അസാധാരണവും ഗഹനവും ആയ കൃതിയാണെന്നാണ് മന്നിന്റെ അഭിപ്രായം. തുടർന്ന് ബ്രോക്കിന് നോബൽസമ്മാനം നൽകേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം പ്രതിപാദിക്കുന്നു. അൽവിൻ ജോൺസൺ എന്ന ഗ്രന്ഥകാരന് തോമസ്മൻ എഴുതിയ ആ കത്ത് ഇങ്ങനെ അവസാനിക്കുന്നു: As for my self. I am so throughly convinced of the important place his two chief works, and particularly his "Virgil" are occupying in the history of literature of whose development they are representative, that I would not exclude myself from such an action..." (The letters of Thoms Mann). ബ്രോക്കിന് നോബൽ സമ്മാനം കൊടുപ്പിക്കാനായി താൻ ശ്രമിക്കുമെന്ന് മൻ പ്രസ്താവിച്ചെങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിന് സ്റ്റോക്ക് ഹോം പ്രൈസ് കമ്മിറ്റി അതു നൽകിയില്ല. 1951 ഏപ്രിൽ 18-ആം തീയതിയാണ് മൻ കത്തെഴുതിയത്. 1951-ൽതന്നെ ബ്രോക്ക് ചരമം പ്രാപിച്ചു. വേറൊരു സന്ദർഭത്തിലും തോമസ് മൻ "വെർജിലിന്റെ മരണ"ത്തെ പ്രശംസിക്കുകയുണ്ടായി. "One of the most representative and advanced works of our time and destined to endure—a boldly conceived, original and astonishing performance, the magic of which must grip everyone who comes in contact with it" അത്ഭുതാവഹമായ ഈ കലാശില്പത്തെക്കുറിച്ച്, അതു എങ്ങനെ മാന്ത്രികശക്തികൊണ്ട് അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ച് എഴുതാൻ എനിക്ക് കെല്പില്ല. എനിക്കെന്നല്ല ആർക്കും കഴിയുകയില്ല. കലാസൃഷ്ടി തന്നെ സത്യത്തിൽനിന്നു മൂന്നുതവണ മാറിനില്ക്കുന്നുവെന്ന് പ്ലേറ്റോ. അതിനെക്കുറിച്ചുള്ള നിരൂപണം അഞ്ചു പ്രാവശ്യം മാറിനിൽക്കുന്നുവെന്ന് സാന്തായാന. തേയിലയിൽ അഞ്ചാമത്തെ തവണ തിളച്ചവെള്ളം ഒഴിച്ച് ചായ ഉണ്ടാക്കിയാൽ; അതു കടുപ്പം കുറഞ്ഞിരിക്കില്ലേ? ആ വൈഷമ്യം മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ട് തന്നെ ഞാൻ 'വെർജിലിന്റെ മരണ'ത്തെക്കുറിച്ച് എഴുതിക്കൊള്ളട്ടെ.

"വെർജിലിന്റെ മരണം" ഗദ്യത്തിലുള്ള കാവ്യമാണ്. പൊയറ്റിക് മിസ്റ്റിസമാണ് അതിന്റെ സവിശേഷത. അങ്ങനെയുള്ള ഒരു കലാസൃഷ്ടിയുടെ ഇതിവൃത്തം സംഗ്രഹിച്ചെഴുതുന്നത് കലാഹിംസയാണ്. ആ കലാഹിംസയ്ക്ക് യതിക്കുമ്പോൾ ഞാൻ ആദ്യമായി കാണുന്നത് ഇറ്റലിക്കും യൂഗോസ്ലാവ്യാക്കും ഇടയ്ക്കുള്ള ഏഡ്രിയാറ്റിക് സമുദ്രത്തിൽ നീങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ചില യാനപാത്രങ്ങളെയാണ്. റോമാ ചക്രവർത്തി അഗസ്റ്റസ് സീസർ ഗ്രീസിൽ നിന്ന് ഇറ്റലിയിലെ ബ്രിൻഡീസി പട്ടണത്തിലേയ്ക്കു വരുന്ന വരവാണത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിയാണ് വെർജിൽ. 'ഇനീഡ്' ('Aeneid') എന്ന മഹാകാവ്യം രചിച്ച ആ കവി ആ ഏഴ് യാനപാത്രങ്ങളിലൊന്നിൽ അവശനായി കിടക്കുകയാണ്. മരണം അതിന്റെ മുദ്ര ആ മുഖത്തു ചാർത്തിയിരിക്കുന്നു. ഏതൻസ് നഗരത്തിൽ പാർക്കുകയായിരുന്നു വെർജിൽ. അദ്ദേഹം എന്തിന് ഏതൻസ് ഉപേക്ഷിച്ച് ഇറ്റലിയിലേക്ക് സീസറോടൊരുമിച്ച് പോന്നു? ഹോമറിന്റെ പാവനമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ 'ഇനീഡ്' പൂർണ്ണമാക്കാമെന്ന അഭിലാഷം നശിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്ലേറ്റോയുടെ നഗരത്തിലിരുന്നു ധ്യാനിച്ചുകൊണ്ട് സ്വതന്ത്രമായ ജീവിതം നയിക്കാമെന്ന ആശ ഇല്ലാതായിരിക്കുന്നു. വിജ്ഞാനത്തിലൂടെ സുഖം പ്രാപിക്കാം എന്ന പ്രത്യാശ നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. എന്തിനാണ് വെർജിൽ അതൊക്കെ ഉപേക്ഷിച്ചത്? കരുതിക്കൂട്ടിയോ? അല്ല. വിധിയുടെ വിനോദം. അത്രയേയുള്ളു. രചന പൂർണ്ണമാകാത്ത 'ഇനീഡിന്റെ കൈയെഴുത്തുപ്രതി അദ്ദേഹത്തിന്റെ അടുത്തുതന്നെയുണ്ട്. അതുണ്ടെന്ന് ഉറപ്പുവരുത്തിയിട്ട് അദ്ദേഹം അസ്തമിക്കുന്ന നക്ഷത്രത്തെ നോക്കി കണ്ണടച്ചിമ്മി. പുതപ്പ് താടിവരെ വലിച്ചിട്ടു. അദ്ദേഹത്തിനു തണുക്കുണ്ടായിരുന്നു.

സീസറിനെ സ്വീകരിക്കാൻ റോമാക്കാർ കൂടിയിരിക്കുകയാണ്. ചക്രവർത്തിക്ക് 43 വയസ്സു തികയുന്നു. റോമിലാകെ ജന്മദിനം ആഘോഷിക്കപ്പെടും. ഭടന്മാരുടെ ആഹ്ലാദ നിർഭരങ്ങളായ ശബ്ദങ്ങൾ കടൽത്തിരത്തുനിന്നുയർന്നു. അന്തസ്സാരശൂന്യരായ റോമക്കാർ. അതെ, അവരെത്തന്നെയാണ് കൃഷിക്കാരന്റെ പുത്രനായ വെർജിൽ പ്രകീർത്തിച്ചത്. വർണ്ണനയല്ല, പ്രകീർത്തനം. അതൊരു തെറ്റായിപ്പോയി. അവരുടെ ചക്രവർത്തിയും അന്തസ്സാരശൂന്യൻ. അദ്ദേഹത്തിനുവേണ്ടിയാണ് 'ഇനീഡി'ന്റെ കവി ഇത്രയും കാലം സേവനമനുഷ്ഠിച്ചത്.

സീസറിന്റെ ആജ്ഞയനുസരിച്ച് നാലു പരിചാരകർ രോഗാർത്തനും ശക്തിരഹിതനുമായ വെർജിലിനെ പൊക്കിയെടുത്തു. അവരുടെ വിയർപ്പിനുള്ള ദുസ്സഹമായ, രൂക്ഷമായ ഗന്ധം അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാസാരന്ധ്രങ്ങളിൽ തറച്ചുകയറി. നേരത്തെ യാനപാത്രത്തിൽ ഒരു കുട്ടി പാടുന്നത് വെർജിൽ കേട്ടു. അവൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുൻപിൽ നടന്ന് 'വെർജിലിനു വഴിമാറിക്കൊടുത്തു. നിങ്ങളുടെ കവിക്കു വഴി മാറിക്കൊടുക്കു' എന്ന് ഉച്ചത്തിൽ വിളിച്ചു. സീസറിന്റെ ആരോ ആണെന്നു വിചാരിച്ചാവാം അവർ മാറിയത്. അല്ലെങ്കിൽ കവിയുടെ, പനിപിടിച്ചുതിളങ്ങുന്ന കണ്ണുകളും ഭയജനകമായ മുഖവും അവരെ വ്യാകലപ്പെടുത്തിയിരിക്കാം. വൃദ്ധരേ സ്ത്രീകൾ പരിഹസിക്കുമല്ലോ. അവർ അദ്ദേഹത്തെ ചീത്തവിളിച്ചു. "നീ ചാകമ്പോൾ മറ്റാരെപ്പോലെയും അഴുകിനാറും. ശവത്തുണിചുമക്കുന്നവരേ, അവൻ താഴെ വീഴട്ടെ"—രാജവീഥിയുടെ ഇരുവശവുമുള്ള ഭവനങ്ങളിലെ വാതായനങ്ങളിൽനിന്ന് ശകാരം ഇങ്ങനെ വർഷിക്കുകയായി. തന്റെ ജീവിതം വ്യർത്ഥമായിരുന്നുവെന്ന് വെർജിലിനു ബോധ്യപ്പെട്ടു.

വെർജിലിൻ ആ ബാലനുമായി—ലിസാനിയാസുമായി—സംസാരിച്ചു. "അങ്ങ് വെർജിലാണ്". എന്ന് അവൻ പറഞ്ഞപ്പോൾ "എനിക്കതറിയാം." കൂടാതെ ഉറമുഖത്തുള്ള ആളുകളുടെ കാതിൽ തറച്ചുകയറത്തവിധത്തിൽ നീ അത് ഉച്ചത്തിൽ വിളിച്ചുപറയുകയുകയും ചെയ്യുല്ലോ എന്നായിരുന്നു വെർജിലിന്റെ മറുപടി. തുടർന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞ വാക്കുകൾകൂടി കേൾക്കു: മരണത്തിന്റെ വക്കിലെത്തിയ കവിയുടെ മാനസികനിലയേയും അദ്ദേഹം നയിച്ച ജീവിതത്തിന്റെ വ്യർത്ഥതയേയും അതു വ്യക്തമാക്കും. 'പേര്, നമ്മുടേതല്ലാത്ത ഉടുപ്പുപോലെയാണ്. നമ്മുടെ പേരിന്റെ താഴെ നാം നഗ്നരാണ്. പേരു നൽകാനായി അച്ഛൻ താഴെനിന്ന് ഉയർത്തിയെടുക്കുന്ന കുഞ്ഞിനെക്കാൾ നഗ്നർ. പേരിൽ നമ്മൾ സത്ത കൊടുക്കുന്തോറും അതു നമുക്കു കൂടുതൽ അപരിചിതമായി ഭവിക്കുന്നു: കൂടുതൽ അതു നമ്മളിൽനിന്ന് അകന്നുപോകുന്നു; നമ്മൾതന്നെ കൂടുതൽ പരിത്യക്തരാകുന്നു. നാം വഹിക്കുന്ന പേരു കടം വാങ്ങിയതാണ്. നാം കഴിക്കുന്ന ഭക്ഷണം കടം വാങ്ങിയതാണ്. നമ്മൾ തന്നെ കടം വാങ്ങപ്പെട്ടവർ. അജ്ഞാതമായതിലേക്ക് നഗ്നരായി ഉയർത്തിപ്പിടിക്കപ്പെട്ടവർ. കടം വാങ്ങിയതൊക്കെ ദൂരെയെറിയുന്നവർ മാത്രമേ, അവൻ മാത്രമേ ലക്ഷ്യം ദർശിക്കു. അവസാനമായി സ്വന്തം പേരിനോടു യോജിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ അവൻ ആ ലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് ആഹ്വാനം ചെയ്യപ്പെടും ("The death of Virgil", Hermann Broch, Translated by Jean Starr Untermeyer, Routledge & Kegan paul London, page 61).

വെർജിൽ ആ കൊട്ടാരത്തിൽ കിടന്ന് മരണം ശ്രവിക്കുകയായിരുന്നു. ഒരു ഞെട്ടൽപോലുമില്ലാതെ അതിനെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവ് അദ്ദേഹത്തിന് കിട്ടിക്കഴിഞ്ഞു. മരണത്തിന്റെ ബീജം ഓരോ ജീവിതത്തിലും നിക്ഷിപ്തമത്രേ. അത് അനുനിമിഷം വികസിച്ചുവരുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് വെർജിൽ മനസിലാക്കി. സീസറിനെ തെറ്റായ വിധത്തിൽ ബഹുജനം ആരാധിക്കുന്നതുപോലെ താനും വേറൊരുവിധത്തിൽ കപടദൈവങ്ങളെ ആരാധിക്കുകയായിരുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം ഗ്രഹിച്ചു. കാവ്യത്തിന് സേവനമനുഷ്ഠിച്ച് ജീവിതത്തെ ഉപേക്ഷിക്കുകയായിരുന്നു വെർജിൽ.

ശരിയായി ശ്വസിക്കാൻവേണ്ടി കവി ജന്നലിനരികിൽച്ചെന്നുനിന്നു. പ്രശാന്തത. നക്ഷത്രങ്ങൾ പ്രകാശിക്കുന്നു. അപ്പോൾ മൂന്നു രൂപങ്ങൾ; രണ്ടു പുരുഷന്മാരും ഒരു സ്ത്രീയും, തെരുവിലൂടെ അശ്ലീലപദങ്ങൾ വർഷിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്നത് കാണാറായി. അവരിലൊരാൾ:

"Filth is what Caesar is going to give us... and flith is what your Caesar is, filth that's what he is. All he knows is dancing and singing and fucking and whoring, your fine Caesar, but that's all he can do and he won't give a speck, away!"—Fucking, fucking, fucking," repeated the fat one rapturously. (page 113)

അത്യന്ത സുന്ദരമായ ആ യാമിനിയിൽ അശ്ലീലതയുടെ ഈ വൈരൂപ്യം കണ്ടപ്പോൾ വെർജിൽ സൗന്ദര്യത്തെക്കുറിച്ചുതന്നെ വിചാരിക്കുകയുണ്ടായി. സൗന്ദര്യം ജ്ഞാനത്തിന് എതിരാണ്. സൗന്ദര്യം ജനിപ്പിക്കുന്ന ഐക്യം ക്ഷണികമത്രേ. സൗന്ദര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവ് അറിവില്ലായ്മതന്നെയാണ്. സൗന്ദര്യാവഗമനം അവഗമനമില്ലായ്മയാണ്. (Knowledge of beauty was lack of knowledge, perception of beauty was tack of perception—page 119) ജീവിതത്തെ വിട്ട് സൗന്ദര്യത്തിന്റെ പിറകെ പോകുന്ന കലാകാരൻ ഏകാന്തതയിൽ ചെന്നു വീഴുന്നു. ഈ വിധത്തിലാണ് തനിക്കു അധഃപതനം വന്നതെന്ന് വെർജിൽ വിചാരിച്ചു. സ്നേഹത്തിന്റെ ചൂടുള്ള ജീവിതമെവിടെ? സൗന്ദര്യത്തിന്റെ തണുപ്പ് എവിടെ? സൗന്ദര്യത്തെ അനുധാവനം ചെയ്തു വെർജിൽ എന്നേ മരിച്ചുകഴിഞ്ഞു. അങ്ങനെ താൻ ഒരിക്കൽ സ്നേഹിച്ചിരുന്ന പ്ലോട്ടിയ എന്ന യുവതിയെ വെർജിൽ ഓർമ്മിച്ചു. അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു: Oh Plotia, do I still remember your name? In your tresses dwelt the night spangled over with stars, presager of longing promiser of light I could not let your life into mine. അതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദുഃഖം. ജീവിതത്തെ ഉപേക്ഷിച്ചിട്ട് സൗന്ദര്യത്തിൽ മുഴുകി 'ഇനീഡ്' രചിച്ചു. ഗർഹണീയമായ സാഹിത്യജീവിതം! വെർജിലിനു പനി കൂടി. അപ്പോൾ റോമിനെ സംബന്ധിച്ച ഭയജനകങ്ങളായ പല സ്വപ്നങ്ങളും അദ്ദേഹം കണ്ടു. പെട്ടന്ന് ഒരു ശബ്ദം അദ്ദേഹത്തിൽനിന്നുയർന്നു: "ഇനീഡ് ചുട്ടെരിക്കൂ." ഈ വാക്കുകൾ വെർജിലിന്റെ ചുണ്ടിൽനിന്നുതന്നെ ഉതിർന്നവയാണോ? അദ്ദേഹത്തിനറിഞ്ഞുകൂടായിരുന്നു. എങ്കിലും പ്രതിധ്വനിപോലൊരു ശബ്ദം. 'അങ്ങു വിളിച്ചോ?' ലിസാനിയാസായിരുന്നു അവിടെ എത്തിയത്. അങ്ങയുടെ കാവ്യത്തിന്റെ അനുനാദങ്ങൾ ശാശ്വതങ്ങളാണെന്ന് ആ ബാലൻ പറഞ്ഞപ്പോൾ 'ഇല്ല'. 'എന്റെ ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രതിശബ്ദങ്ങൾ എനിക്കിനി കേൾക്കുകയേ വേണ്ട' എന്നാണ് വെർജിൽ മറുപടി നൽകിയത്. "എന്റെ ഹൃദയത്തിന്റെ നിഴലില്ലാത്ത അഗാധതകളിൽ എനിക്ക് അപ്രത്യക്ഷനാകണം. അതുകൊണ്ട് എന്റെ കാവ്യം എനിക്കു മുൻപേ പോകണം."—ഇതാണ് വെർജിലിന്റെ വാദം. "'ഇനീഡ് ചുട്ടെരിക്കപ്പെടുമോ!" ലിസാനിയാസിനു വല്ലാത്ത പേടി. "എന്റെ അച്ഛാ!" വെർജിൽ കട്ടിയോടു പറഞ്ഞു: "എന്നെ അച്ഛാ എന്നു വിളിക്കാതിരിക്കൂ. അഗസ്റ്റസ് സംരക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹം റോം നഗരം പരിപാലിക്കുകയാണ്. അദ്ദേഹത്തെ അച്ഛാ എന്നു വിളിക്കൂ. എന്നെയെല്ല എന്നെയല്ല." ലിസാനിയാസ് പ്രതിവചിച്ചു: "അങ്ങ് റോമിനുവേണ്ടി നിൽക്കുന്നു." അതിന് വെർജിലിന്റെ മറുപടി: "എല്ലാ ബാലന്മാരുടേയും സ്വപ്നമാണിത്. അത് ഒരു കാലത്ത് എന്റേയും സ്വപ്നമായിരുന്നു... ഞാൻ റോമാക്കാരുടെ പേരുകൾ മാത്രമേ ഉപയോഗിച്ചുള്ളൂ." ലിനാനിയാസ് കാവ്യത്തിൽനിന്നു ചില ഭാഗങ്ങൾ വായിച്ചു കേൾപ്പിച്ചു. രാത്രി ആഗമിച്ചു. വെർജിൽ സുഖമായി ഉറങ്ങി.

അദ്ദേഹം ഉണർന്നപ്പോൾ രണ്ടു സ്നേഹിതന്മാർ വന്നു നില്ക്കുന്നതു കണ്ടു. വെർജിലിന്റെ രോഗമന്വേഷിച്ചുവന്ന അവർ സംസാരിച്ചു സംസാരിച്ച് 'ഇനീഡ്' കാവ്യത്തിലേക്ക് എത്തി. അയഥാർത്ഥമായ ഒന്നും നിലനില്ക്കാൻ പാടില്ല: അതിനാൽ ഇനീഡ് ചുട്ടെരിക്കപ്പെടും എന്ന വെർജിലിന്റെ വാക്കുകൾ കേട്ട് അവർ ഞെട്ടിപ്പോയി. അവർ പോയപ്പോൾ പ്ലോട്ടിയ വന്നു. സ്നേഹത്തിനുവേണ്ടി സൗന്ദര്യം ഉപേക്ഷിക്കാനാണ് അവളുടെ ഉപദേശം. അതുകൊണ്ട് 'ഇനീഡ്' അഗ്നിക്കിരയാകണമെന്നതന്നെയാണ് പ്ലോട്ടിയുടെ നിർദ്ദേശം. തുടർന്ന് അഗസ്റ്റസ് സീസറും വെർജിലും തമ്മിൽ വാദപ്രതിവാദമായി. താൻ ജീവിതത്തിൽ ത്യാഗമനുഷ്ഠിക്കാത്തതുകൊണ്ട് തന്റെ കൃതിക്ക സത്യാത്മകതയില്ലെന്നും അക്കാരണത്താൽ അത് അഗ്നിയിൽ എറിയപ്പെടേണ്ടതാണെന്നും വെർജിൽ വാദിച്ചു. കവിത എന്നത് മരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവാണ്; മരണത്തിലൂടെ മാത്രമേ ജീവിതത്തെ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയൂ. ഇതാണ് കവിയുടെ വാദം. എക്കിലസിനു ജ്ഞാനമുണ്ടായിരുന്നു. അതിനാൽ അദ്ദേഹം കാവ്യത്തിൽ സ്വാഭാവികമായും വന്നെത്തി. താനാകട്ടെ കാവ്യരചയിലൂടെ ജ്ഞാനമാർജ്ജിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. അതുകൊണ്ടാണ് 'ഇനീഡ്' പരാജപ്പെട്ടത്. അഗസ്റ്റസ് സീസറിന്റെ നിർബന്ധം കൂടിയപ്പോൾ സ്നേഹത്തിന്റെ ഒരു ദുർബല നിമിഷത്തിൽ കാവ്യം നശിപ്പിക്കേണ്ടതില്ലെന്ന് വെർജിൽ തീരുമാനിച്ചു. അദ്ദേഹം ചക്രവർത്തിയെ കവ്യത്തിന്റെ കൈയെഴുത്തു പ്രതി ഏല്പിക്കുകയും ചെയ്തു.

വെർജിലിന് പനികൂടി. മരണപത്രം പറഞ്ഞുകൊടുത്തു. താൻ ഒരു ചെറിയ യാനപാത്രത്തിൽ സഞ്ചരിക്കുകയാണെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന് തോന്നി. അതിന്റെ ഒരറ്റത്ത് നേരത്തെ വന്ന സ്നേഹിതന്മാരിൽ ഒരാൾ അമരക്കാരനായി ഇരിക്കുന്നുണ്ട്. ലിസാനിയാസും ആ യാനപാത്രത്തിലുണ്ട്. കരകൾ താണ്ടി അവർ മുന്നോട്ടുപോയി. കരകളിൽ നിന്ന എല്ലാവരും മറഞ്ഞു. സൂര്യൻ താണു താണു പൊയ്പ്പോണിരുന്നു. ലിസാനിയാസിന്റെ വിരലിലെ മോതിരം നക്ഷത്രംപോലെ തിളങ്ങി. രാത്രിയായി. വെർജിലിന്റെ പ്രേമഭാജനമായിരുന്ന പ്ലോട്ടിയ അദ്ദേഹത്തെ പ്രകാശത്തിലേക്കു നയിച്ചു. വെർജിലിൽ ലിസാനിയാസായി മാറിയെന്നു തോന്നി. അദ്ദേഹം മൃഗങ്ങളായി, പർവ്വതങ്ങളായി, പ്രപഞ്ചം തന്നെയായി ഒടുവിൽ ഒന്നുമില്ല. അതിരില്ലാത്ത അഗാധശൂന്യം. എല്ലാ ധർമ്മങ്ങളുടെയും ജനനസ്ഥലം. നക്ഷത്രത്തിന്റെ മദ്ധ്യഭാഗം പിളർന്നു; മോതിരത്തിന്റെ മദ്ധ്യഭാഗം. ജന്മം നൽകുന്ന ശൂന്യത. കാഴ്ചയുള്ള കാഴ്ചയില്ലായ്മ. വെർജിലിനോട് തിരിഞ്ഞുനോക്കാൻ പറഞ്ഞു. അപ്പോൾ ശൂന്യത വീണ്ടും എല്ലാമായി. പ്രകാശവും അന്ധകാരവുമുണ്ടായി. രാത്രിയും പകലും ജനിച്ചു. പൊക്കവും വീതിയും താഴ്ചയുംകൊണ്ട് അനന്തത നിയന്ത്രിക്കപ്പെട്ടു. സമുദ്രമദ്ധ്യത്തിൽ ഭൂമി ഒന്നുകൂടെ ഉയർന്നു. സൂര്യനെ കാണാൻ പടിഞ്ഞാറുനിന്ന് മൃഗങ്ങൾ വന്നു. പ്രപഞ്ചം വീണ്ടും ആവിർഭവിച്ചു. വാക്ക് പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ മുകളിൽ തങ്ങിനിന്നു. വെർജിൽ ആ വാക്കോടൊരുമിച്ച് ഒഴുകി. വാക്ക് അദ്ദേഹത്തെ പൊതിഞ്ഞു. അത് കൂടുതൽ ഗുരുത്വമാർജ്ജിച്ചു. കൂടുതൽ പലായനപാരായണത്വമുള്ളതായി ഭവിച്ചു. എങ്കിലും അതു വാക്കുതന്നെ. അതിനെ ഇറുക്കിപിടിക്കാൻ വയ്യ വെർജിലിന്. അത് അദ്ദേഹത്തിന് ആജ്ഞേയമാണ്; അനാഖ്യേയമാണ്. ഭാഷണത്തിന് അതീതമായ വാക്കാണത്.

നോവൽ അവസാനിച്ചു. മഹാനഗരത്തിൽനിന്ന് ഒരു ജലകണികയെടുത്തു കാണിച്ച് 'ഇതാണ് മഹാസാഗരം' എന്ന പറയുകയാണ് ഞാൻ. ഹിമാലയ പർവ്വതത്തിൽ നിന്ന് ഒരു മണൽത്തരി എടുത്തുകാണിച്ച് 'ഇതാണ് ഹിമാലയപർവ്വതം' എന്നു പറയുകയാണ് ഞാൻ. സാഗരജലകണികയിൽ സാഗരത്തിന്റെ സവിശേഷത കണ്ടേക്കാം. മണൽത്തരിയിൽ പർവ്വതത്തിന്റെ സവിശേഷത കണ്ടേക്കാം. പക്ഷേ, എന്റെ കഥാസംഗ്രഹത്തിൽ മൂലകൃതിയുടെ ഒന്നും തന്നെയില്ല. അതുകൊണ്ട് ഈ മഹാഗ്രന്ഥം വായിച്ചുനോക്കാൻ ഞാൻ വായനക്കാരോട് അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു. അതു ചെയ്താൽ അവർക്കൊരു മഹാത്ഭുതം ദർശിക്കാം.സൗന്ദര്യത്തിന്റെ പരകോടിയിൽ എത്തിനില്ക്കാം.

ബ്രോക്ക് 1886-ൽ വിയന്നായിൽ ജനിച്ചു. തുണിത്തരങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്ന ഒരാളിന്റെ മകനായ അദ്ദേഹം ആദ്യകാലത്ത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ടെക്സ്റ്റയിൽ മില്ലുകൾ നോക്കിവന്നു. അതേസമയം വിയന്ന യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ ചേർന്ന് അദ്ദേഹം ഫിലോസഫിയും മാതമാറ്റിക്സും ഫിസിക്സും ലോജിക്കും പഠിച്ചു. 1928-ൽ ബ്രോക്ക് മില്ലുകളെല്ലാം വിറ്റിട്ട് വിയന്ന യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ നിന്ന് ഡോക്ടറേറ്റ് സമ്പാദിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. അതൊന്നും തനിക്ക് ആദരണീയമല്ലെന്നു കണ്ട് അദ്ദേഹം സാഹിത്യത്തിലേക്ക തിരിഞ്ഞു. The Sleep walkers 1931–32)എന്ന നോവലാണ് ബ്രോക്കിന് രാഷ്ട്രാന്തരീയ പ്രശസ്തി നേടിക്കൊടുത്തത്. 1938-ൽ അദ്ദേഹം 'ഗ്ഷ്ടോപോ' യാൽ അറസ്റ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടു (Gestapo-നാത്സികളുടെ ഭരണകാലത്തുള്ള രഹസ്യപ്പൊലീസ് സംഘം) അങ്ങനെ മരണം മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം കാരാഗൃഹത്തിൽ കിടക്കുമ്പോഴാണ് മുമ്പ് എഴുതിയ ഒരു ചെറുകഥയെ വികസിപ്പിച്ച് "വെർജിലിന്റെ മരണം" എന്ന നോവൽ രചിച്ചത്. ബ്രോക്ക്, ജയിംസ് ജോയിസ് തുടങ്ങിയ സാഹിത്യകാരന്മാരുടെ സഹായത്തോടെ അമേരിക്കയിലേക്കുപോയി. 1940 ആയപ്പോഴേക്കും അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാസ്റ്റർപീസായ "വെർജിലിന്റെ മരണം" പൂർണ്ണതയിലെത്തി. എങ്കിലും വിശദാംശങ്ങളിൽ പലതും പ്രവർത്തിക്കേണ്ടിയിരുന്നുകൊണ്ട് 1945-ലാണ് നോവൽ പ്രസാധനം ചെയ്യാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞത്. തോമസ് മൻ തുടങ്ങിയ വലിയ കലാകാരന്മാർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൂട്ടുകാരായിരുന്നു. പക്ഷേ. നിർദ്ധനനായി ബ്രോക്ക് 1951-ൽ ചരമം പ്രാപിച്ചു.

കലാകാരന്മാർക്കു ശൂന്യതയിൽനിന്ന് ഒന്നും സൃഷ്ടിക്കാനാവില്ലല്ലോ. സാമൂഹിക സംഭവങ്ങളും വ്യക്തിപരമായ അനുഭവങ്ങളും കലാകാരനിൽ ആഘാതമേല്പിക്കുമ്പോൾ അവ അയാളുടെ സ്വത്വത്തിന്റെ വർണ്ണോജ്ജ്വലത കലർന്ന് ആവിഷ്കൃതമാകുന്നതിനെയാണ് കലാസൃഷ്ടിയെന്നു പറയുന്നത്. ഹിറ്റ്ലറുടെ രഹസ്യപോലീസ് മൃഗീയങ്ങളായ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കു കുപ്രസിദ്ധി നേടിയിരുന്നു. അവർ തന്നെ ഏതു നിമിഷവും വധിക്കുമെന്നു ഭയന്നിരുന്ന ബ്രോക്ക് അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് മരണത്തക്കുറിച്ച് ഒരു "മഹാകാവ്യം" എഴുതിപ്പോയത്. അദ്ദേഹം ഇത് സമ്മതിച്ചിട്ടുണ്ട്. "The 'Vergil' was not written as a book, but (under Hilter's threat) as my private discussion with death. I was concerned with naked cognition of death and because it was in the form of literature. I chose for this purpose a dying poet and one who lived under similar cirஃumstance of life as we ourselves" (സിയോൾ കോവസ്കിയുടെ Dimensions of the Modern Novel എന്ന പുസ്തകത്തിൽനിന്ന് ഉദ്ധരിക്കുന്നത്.) ('വെർജിലിന്റെ മരണം' 'പുസ്തകമായിട്ടല്ല ഞാനെഴുതിയത്. മരണവുമായി ഞാൻ നടത്തിയ രഹസ്യചർച്ച എന്ന രീതിയിലാണ് അതിന്റെ രചന. മരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കേവലജ്ഞാനമായിരുന്നു എന്റെ പരിഗണന. അതു സാഹിത്യത്തിന്റെ രൂപത്തിലായതുകൊണ്ട് ഈ ലക്ഷ്യത്തിനുവേണ്ടി മരിക്കാൻ പോകുന്ന ഒരു കവിയെ ഞാൻ തിരഞ്ഞെടുത്തു. അദ്ദേഹം ജീവിച്ചത് നമ്മൾ ഇന്നു ജീവിക്കുന്ന അതേ പരിതഃസ്ഥിതികളിൽ—ആശയാനുവാദം മാത്രം) ഈ രീതിയിൽ ഈ നോവൽ മരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഉത്കൃഷ്ടഗീതമായി മാറിയിരിക്കുന്നു. It is unquestionably the most spectacular rendition of death in the twentieth century എന്ന് സിയോൾ കോവസ്കി പറയണമെങ്കിൽ നോവൽ എത്രകണ്ടു മഹനീയമാണെന്ന് നമുക്ക് ഊഹിക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ.

മരണത്തെക്കുറിച്ച് മഹാന്മാരായ കലാകാരന്മാരെല്ലാം ചിന്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. അത് അവർ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ Death of lvan llyich എന്ന കൊച്ചു നോവൽ നോക്കുക. ഇവാൻ ഇലിച്ച് മരണത്തിന് അഭിമുഖീഭവിച്ചു നില്ക്കുമ്പോൾ പേടിച്ചു വിറയ്ക്കുന്നു. അതോടെ എല്ലാ മൂല്യങ്ങളും ബൂർഷ്വാസിയുടെ എല്ലാ മൂല്യങ്ങളും—തകർന്നടിയുകയാണ്. ഹ്യൂഗോ ഫർ ഹോഫ്മാൻസ്താൽ എന്ന ആസ്ട്രിയൻ നാടക കർത്താവിന്റെ Death and the Fool എന്ന നാടകത്തിൽ മരണം ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. ആ കഥാപാത്രത്തിൽനിന്ന്, പ്രധാന കഥാപാത്രമായ ക്ലോഡിയോ ജീവിതത്തിന്റെ പൊള്ളത്തരം മുഴുവൻ മനസിലാക്കുന്നു. ജർമൻ നോവലിസ്റ്റ് ആൽഫ്രേറ്റ് ഡോബ്ളിന്റെ "ബർലിൻ അലക്സാണ്ടർ പ്ലാറ്റ്സ്" എന്ന നോവലിന്റെ പ്രതിപാദ്യവിഷയം മരണമത്രേ. താരശങ്കറിന്റെ "ആരോഗ്യ നികേത"ത്തിൽ മരണത്തിന്റെ ഭീകരത്വം മുഴുവൻ സ്ഫുടീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സർത്രിന്റെ Wall എന്ന ചെറുകഥയും മറ്റു നോവലുകളും പരിശോധിക്കൂ. അസ്തിത്വത്തിന്റെ അവസാനത്തെ അബ്സേഡിറ്റിയായി അദ്ദേഹം മരണത്തെ കണ്ടിരിക്കുന്നു. പക്ഷേ, "വെർജിലിന്റെ മരണം" എന്ന നോവലിന്റെ സ്രഷ്ടായാൽ ബ്രോക്ക് ഈ സാഹിത്യകാരന്മാരെ ബഹുദൂരം അതിശയിച്ചിരിക്കുന്നു. മരണത്തിന്റെ അനുഭൂതി ആർക്കും വിശദീകരിക്കാനാവില്ലല്ലോ. പക്ഷേ, ബ്രിൻഡീസിയിൽ എത്തിയ വെർജിലിന്റെ പതിനെട്ടു മണിക്കൂർ നേരത്തെ ജീവിതം ചിത്രീകരിച്ച് ബ്രോക്ക് അസ്സാധ്യമായ ആ കൃത്യം സാദ്ധ്യമാണെന്ന് തെളിയിച്ചിരിക്കുന്നു. സ്ഥൂലത്തിൽനിന്ന് സൂക്ഷ്മത്തിലേക്കും പോയി വെർജിൽ ഈശ്വരനുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നത് ബ്രോക്ക് വർണ്ണിക്കുമ്പോൾ നാം ഉദാത്തമായ മണ്ഡലത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നു. ഭാവാത്മകത്വത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയാൽ ഈ രംഗം നിസ്തുലമായിരിക്കുന്നു. കാഫ്കയും തോമസ് മന്നും ബ്രോക്കിനേക്കാൾ വലിയ കലാകാരന്മായിരിക്കാം. പക്ഷേ, ചരമാനുഭൂതിയെ അവർക്കും ഇതുപോലെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കാൻ സാധിച്ചിട്ടില്ല. ബ്രോക്കിന്റെ ഈ നോവൽ മരണത്തേക്കാൾ ശക്തമാണ്.

കലാകാരന്റെ "കുറ്റബോധം" എന്നത് ഈ ശതാബ്ദത്തിൽ പ്രാധാന്യം ആവഹിച്ചിരിക്കുന്നു. സ്വാർത്ഥപ്രേരിതങ്ങളായ ലക്ഷ്യങ്ങളേ കലാകാരനുള്ളു. സമുദായത്തിന് ഒരു നന്മയും ചെയ്യാൻ അയാൾക്കാവില്ല എന്ന് പല എഴുത്തുകാരും വിശ്വസിക്കുന്നു. അവരിൽ പ്രധാനർ ആസ്ട്രിയൻ കവി റിൽക്കെയും ജർമ്മൻ നോവലിസ്റ്റ് തോമസ് മന്നുമാണ്. ബ്രോക്ക് ആ രണ്ടുപേരുടേയും പക്ഷത്താണ്. ഈ കുറ്റബോധം കൊണ്ടാണ് 'സ്ലീപ്പ് വാക്കേഴ്സും' 'വെർജിലിന്റെ മരണ'വും എഴുതിയതിനു ശേഷം ബ്രോക്ക് സർഗാത്മക പ്രവർത്തനങ്ങളിൽനിന്ന് കുറച്ചുകാലത്തേക്ക് മാറിനിന്നത്. റിൽക്കേ കവിതയെഴുത്തു നിറുത്തി ഡോക്ടറാകാൻ ശ്രമിച്ചതും കലാകാരന്മാരെ രോഗികളായി തോമസ് മൻ ചിത്രീകരിച്ചതും കുറ്റബോധത്താലാണത്രേ. ഈ അപരാധബോധം സാന്ദ്രതയാർന്ന അവസ്ഥയിൽ "വെർജിലിന്റെ മരണ"ത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. ഇനീഡിന്റെ രചന തികച്ചും വ്യർത്ഥമായിപ്പോയി എന്നും ജ്ഞാനമാർജ്ജിക്കാൻ അത് തന്നെ സഹായിച്ചില്ലെന്നും വെർജിൽ പറയുന്നതായി നാം നോവലിൽ നിന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഇവിടെ ബ്രോക്കിനും തോമസ് മന്നിനും റിൽക്കെക്കും മാർഗ്ഗദർശകൻ പ്ലേറ്റോയല്ലയോ എന്നാണ് എന്റെ സംശയം. കേവല സൗന്ദര്യമുണ്ടെന്നാണ് പ്ലേറ്റോയുടെ അഭിപ്രായം. ഈ ലോകത്തുള്ളതെല്ലാം ആ കേവല സൗന്ദര്യത്തിലേക്ക് ചെല്ലാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ആ യത്നം ഫലിക്കുന്നുമില്ല. കലാസൃഷ്ടികൾ, അതിനാൽ ക്ഷണികങ്ങളും അപരിപൂർണ്ണങ്ങളുമാണ്. കലാകാരന്റെ സർഗ്ഗാത്മക പ്രവർത്തനങ്ങൾ വ്യർത്ഥങ്ങളാണെന ചിന്താഗതി പ്ലേറ്റോയുടെ ഈ ചിന്താഗതിയുടെ വികസിതരൂപംതന്നെ.

നിശ്ശബ്ദതയുടെ സാഹിത്യം—Literature of silene—ഇതിനെ ആദരിക്കുന്നവരാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിലുള്ള സാഹിത്യകാരന്മാരിൽ അധികം പേരും. കലാകാരൻ അഭിലഷിക്കുന്ന പരമാവസ്ഥയിൽ ചെല്ലാൻ കല സഹായിക്കുന്നില്ലെന്നാണ് അവരുടെ മതം. വാക്കുകൾ തികച്ചും ഭൂതാത്മകമാണ് (Material). കലാകാരൻ അഭിലഷിക്കുന്ന പരമാവസ്ഥയാകട്ടെ അതി ദൈവികവും (Spiritual). അവ രണ്ടും സംഘട്ടനത്തിലേർപ്പെടുന്നു. അതുകൊണ്ട് കലാകാരന്റെ സർഗ്ഗാത്മകപ്രവർത്തനം വ്യർത്ഥമായി ഭവിക്കുന്നു. കലയെ നിഷ്കാസനം ചെയ്യേണ്ടതാണെന്നുവരെ പലർക്കും അഭിപ്രായമുണ്ട്. ഫ്രഞ്ചു കവി റാങ്ബോ (Rimbaud) ആഫ്രിക്കയിൽ അടിമക്കച്ചവടത്തിന് പോയതും, ഫ്രഞ്ച് ചിത്രകാരൻ ദ്യൂഷാങ്ങ് (Duchamp) കാവ്യരചന നിറുത്തി ചതുരംഗക്കളിയിൽ ഏർപ്പെട്ടതും ഇതുകൊണ്ടാണത്രേ. ആധുനിക സാഹിത്യകാരന്മാരിൽ പ്രധാനരായ സാമുവൽ ബക്കറും ഹരോൾഡ് പിന്ററും നിശബ്ദസാഹിത്യത്തിന്റെ ഉദ്ഘോഷകരാണ്. പിന്ററിന്റെ A light Ache എന്ന കൊച്ചു നാടകത്തിൽ ഒരു തീപ്പെട്ടി വിൽപ്പനക്കാരൻ കഥാപാത്രമാണ്.അയാൾ ഒരു വാക്കുപോലും പറയുന്നില്ല. ബക്കറ്റിന്റെ Act without Words എന്ന ചെറിയ നാടകത്തിൽ ആ പേരു സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ വാക്കുകളേയില്ല; പ്രവൃത്തികൾ മാത്രമേയുള്ളൂ. He turns, sees rope, reflects, goes to it climbs up it and is about to reach carafe, when rope is let out and deposits him back on ground. ഇമ്മട്ടിൽ പ്രവൃത്തികളെ വിവരിക്കുന്നതേയുള്ളൂ ബക്കറ്റ്. ഇവിടെ ഒരു വൈരുദ്ധ്യം ദൃശ്യമാണ്. തീപ്പെട്ടി വില്പനക്കാരൻ മിണ്ടുന്നില്ലെങ്കിലും അയാളുടെ നിശ്ശബ്ദതതന്നെ വാങ്മിതയുടെ പ്രപഞ്ചം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ബക്കറ്റിന്റെ നാടകം ഏതോ ഒരദൃശ്യശക്തിയാൽ (ഈശ്വരനല്ല) പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന മനുഷ്യന്റെ ഹൃദയഭേദകമായ ചിത്രം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. 'വാക്കിന്റെ പരാജയ'ത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്ന 'വെർജിലിന്റെ മരണം.' വാക്കിനോടുള്ള പ്രതിബദ്ധത ജീവിതത്തോടുള്ള വഞ്ചനയാണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്ന ഈ നോവൽ യഥാർഥത്തിൽ നിശ്ശബ്ദസാഹിത്യം തന്നെയാണ്. ലിറ്ററേച്ചർ ഓഫ് സൈലൻസ് എന്ന ആധുനിക പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തുടക്കം കുറിക്കുന്നത് ഈ നോവലത്രേ. എങ്കിലും ആദ്യം പറഞ്ഞ വൈരുദ്ധ്യം ഇവിടെ കാണാം. ഈ നോവൽ വായിക്കുമ്പോൾ നമ്മൾ നമ്മുടെ ക്ഷുദ്രത്വമാകെ വിസ്മരിച്ച് മാനസികമായ ഔന്നിത്യം നേടുന്നു. അനുവാചകൻ മറ്റൊരാളായി മാറുന്നു. ടോൾസ്റ്റോയിയും തോമസ് മന്നും അവർക്ക് മുമ്പ് വാല്മീകിയും ഹോമറും അനുഷ്ഠിച്ച കൃത്യം ഇതുതന്നെയല്ലേ?

മാധുര്യമില്ലാത്ത മരണം

മോറീസ് മതേർലങ്ങ്

ജീവിച്ചിരുന്നപ്പോൾ നോബൽസമ്മാനം നേടത്തക്കവിധത്തിൽ മഹായശസ്സ് ആർജ്ജിക്കുക. മരിച്ചപ്പോൾ “അദ്ദേഹം ഇപ്പോഴാണോ മരിക്കുന്നതു? നേരത്തെ മരിച്ചില്ലേ”? എന്നു ആളുകൾ ചോദിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ കീർത്തിക്ഷയം സംഭവിച്ചു പോകുക—യഥാക്രമം ഈ മഹാഭാഗ്യത്തിനും ദൗർഭാഗ്യത്തിനും പാത്രമായിരുന്നു ബൽജിയൻ നാടകകർത്താവ് മോറീസ് മതേർലങ്ങ്. ആ ജീവിതത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിലുണ്ടായ അവഗണന ഇന്നും നിലനില്ക്കുന്നു. പക്ഷേ, ഈ അവഗണന മാറി അംഗീകാരം വരുന്ന കാലമുണ്ടാകും. കാരണം ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ നാടകസാഹിത്യത്തിന് അതുല്യങ്ങളായ കലാശില്പങ്ങൾ സമ്മാനിച്ച ഉജ്ജ്വലപ്രതിഭാശാലിയായിരുന്നു മതേർലങ്ങ് എന്നതുതന്നെ.

ഏതു സാഹിത്യകാരനാണ് അംഗീകാരത്തിന്റെയും അവഗണനയുടെയും കാലഘട്ടങ്ങളില്ലാത്തതു? അലക്സാണ്ടർ പോപ്പ് അവഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു, ഇന്ന് അദ്ദേഹത്തിനു പ്രാധാന്യം വന്നിരിക്കുകയാണ്. കാലീൽ ജിബ്രാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതകാലത്തു അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. ഇന്നാകട്ടെ ആ കവിയുടെ കാവ്യങ്ങൾ എല്ലാവർക്കും സമാദരണീയങ്ങളായിരിക്കുന്നു. രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറിനു ഇന്നു കീർത്തിക്ഷയമാണ്. നാളെ അദ്ദേഹം ആരാധിക്കപ്പെടുമെന്നതിൽ സംശയമില്ല. ചെക്കോഫ്, സ്ലിൻബർയേ, ഹോഫ്മാൻസ്താൽ, ഗാർസിയ ലൊർക ഈ മഹാസാഹിത്യകാരന്മാർക്കൊക്കെ ആരാധ്യനായിരുന്നു മതേർലങ്ങ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിൽ നിന്നു പ്രചോദനം നേടിയാണ് അവർ നാടകങ്ങളെഴുതിയതു്. അതിനാൽ മതേർലങ്ങ് വീണ്ടും ബഹുമാനിക്കപ്പെടും എന്നു നമുക്കു വിശ്വസിക്കാം.

1911-ൽ നോബൽ സമ്മാനം നേടിയ ഈ നാടകകർത്താവിന്റെ മാസ്റ്റർപീസാണ് “The Intruder” എന്ന നാടകം. മതേർലിങ്ങിന്റെ മാസ്റ്റർപീസ്-പ്രകൃഷ്ടകൃതി-മാത്രമല്ല അതു്. പ്രതിരൂപാത്മങ്ങളായ “നിശ്ചല” നാടകങ്ങളിൽ അദ്വിതീയസ്ഥാനം ഈ ഏകാങ്കനാടകം നേടിയിരിക്കുന്നു.അതു വായിക്കുമ്പോൾ മരണത്തിന്റെ ആഗമനം കണ്ടു നാം ഞെട്ടുന്നു. നാടകത്തിന്റെ കലാഭംഗി കണ്ട് അത്ഭുതപ്പെടുന്നു. ഈ നാടകം രചിച്ച മതേർലങ്ങ് എങ്ങനെ അവഗണിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന് ആലോചിച്ച് നാം വിഷാദമഗ്നരാകുന്നു.

മുത്തച്ഛൻ, അച്ഛൻ, അമ്മാവൻ, മൂന്നുപെൺമക്കൾ, കന്യാസ്ത്രീ, പരിചാരിക ഇങ്ങനെ എട്ടു കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ട് ഈ നാടകത്തിൽ. യവനിക ഉയരുമ്പോൾ അവ്യക്തപ്രകാശം മാത്രമുള്ള ഒരു മുറിയാണ് പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നതു്. ഒരു മൂലയിൽ ഉയരം കൂടിയ ഒരു ഡച്ച് ക്ലോക്ക്. നിഗൂഢതയുടെയും ഭയത്തിന്റെയും അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. തുടക്കം നോക്കുക:

മൂന്നു പെൺമക്കൾ: ഇവിടെ വരൂ മുത്തച്ഛാ. വിളിക്കിനുതാഴെ ഇരിക്കൂ.

മുത്തച്ഛൻ: ഇവിടെ നല്ല പ്രകാശമില്ല.

അച്ഛൻ: നമുക്കു മട്ടുപ്പാവിലേക്കു പോകാമോ? അതോ ഈ മുറിയിൽതന്നെ ഇരിക്കാമോ?

അമ്മാവൻ: ഇവിടെയിരിക്കുന്നതല്ലേ നല്ലതു? ഈ ആഴ്ച മുഴുവൻ മഴ പെയ്യുകയായിരുന്നു. എല്ലാ രാത്രിയും ഈർപ്പവും തണുപ്പും.

മൂത്തമകൾ: എന്നിട്ടും നക്ഷത്രങ്ങൾ പ്രകാശിക്കുന്നു.

അമ്മാവൻ: ഓ നക്ഷത്രങ്ങൾ—അതു പരിഗണിക്കാനില്ല.

മുത്തച്ഛൻ: ഇവിടിരിക്കുന്നതാണ് നല്ലതു്. എന്തു സംഭവിക്കുമെന്ന് ആർക്കറിയാം?

അച്ഛൻ: നമുക്ക് ഇനി വിഷമിക്കാനേയില്ല. ആപത്തൊഴിഞ്ഞു. അവൾ രക്ഷപ്പെട്ടു.

അവൾ എന്നു പറഞ്ഞതു് മുത്തച്ഛന്റെ മകളെ ഉദ്ദേശിച്ചാണ്. എല്ലാവരെയും പേടിപ്പിച്ച പ്രസവമായിരുന്നു അവളുടേതു്. ഇപ്പോൾ പേടി ഒഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. എങ്കിലും അമ്മാവൻ പറയുന്നു. “വീട്ടിൽ രോഗം വന്നുകയറിയാൽ കുടുംബത്തിൽ ഒരന്യൻ വന്നുകയറി എന്നുവേണം കരുതാൻ.” അദ്ദേഹത്തിന് ഉത്കണ്ഠ പെറ്റുകിടക്കുന്ന സ്ത്രീയെക്കുറിച്ചല്ല. അവളുടെ കുഞ്ഞിനെക്കുറിച്ചാണ്.

അമ്മാവൻ കുഞ്ഞിന്റെ അച്ഛനോട്:

(അച്ഛൻ എന്ന കഥാപാത്രം) പറയുകയാണ്: നിങ്ങളുടെ ഭാര്യയെക്കുറിച്ചുള്ളതിനെക്കാൾ വൈഷമ്യം എനിക്ക് ആ കൊച്ചു കുഞ്ഞിനെക്കുറിച്ചുണ്ട്. അവൻ ജനിച്ചിട്ട് പല ആഴ്ചകൾ കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. എന്നിട്ടും അനക്കമേയില്ല. ഒരു തവണപോലും ഇതുവരെ കരഞ്ഞതുമില്ല. മെഴുകുപാവയെപ്പോലെയിരിക്കുന്നു അവൻ. കുഞ്ഞു പൊട്ടനും ഊമയുമായിരിക്കുമെന്നാണ് മുത്തച്ഛന്റെ അഭ്യൂഹം. ‘കസിൻസ്’ തമ്മിലുള്ള വിവാഹം ആ ദുരന്തം വരുത്തും.

അവരെല്ലാം അമ്മാവന്റെ മൂത്ത സഹോദരിയെ കാത്തിരിക്കുകയാണ്. ഒരു കോൺവെന്റിലെ ‘മദർ സുപ്പീരിയർ’ ആണവർ. ഇനിയുള്ള സംഭാഷണം കേൾക്കൂ. മരണത്തിന്റെ ആഗമനം സൂചിപ്പിക്കുകയാണ് മതേർലങ്ങ്.

അച്ഛൻ: (മൂത്തമകളോട്) ആരും വരുന്നില്ലേ?

മൂത്തമകൾ: ഇല്ലച്ഛാ.

അച്ഛൻ: പാതയിൽ? നിനക്കു പാത കാണാമോ?

മകൾ: കാണാം. നിലാവുണ്ട്. സൈപ്രസ് വനം വരെ എനിക്കു നടപ്പാത കാണാം.

മുത്തച്ഛൻ: എന്നിട്ടു നീ ആരെയും കാണുന്നില്ലേ?

മകൾ: ആരുമില്ല, മുത്തച്ഛാ.

അമ്മാവൻ: പുറത്തെങ്ങനെ?

മകൾ: മനോഹരം. രാപ്പാടികൾ പാടുന്നതു കേൾക്കുന്നില്ലേ?

അമ്മാവൻ: അതേ, അതേ.

മകൾ: നടപ്പാതയിൽ ചെറിയ കാറ്റ് ഉയരുന്നു.

മുത്തച്ഛൻ: നടപ്പാതയിൽ ചെറിയ കാറ്റോ?

മകൾ: അതേ മരങ്ങൾ ചെറുതായി വിറയ്ക്കുകയാണ്.

രാപ്പാടികൾ പാടുന്നതു് മുത്തച്ഛൻ ഇപ്പോൾ കേൾക്കുന്നില്ല. പൂന്തോട്ടത്തിൽ ആരോ വന്നുവെന്നാണ് മകൾക്കു തോന്നുന്നതു്. പക്ഷേ, ആരെയും അവൾക്കു കാണാനും വയ്യ. ആരോ ഉദ്യാനത്തിലെത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഇല്ലെങ്കിൽ രാപ്പാടികൾ പാട്ടു നിർത്തുമായിരുന്നില്ലല്ലോ. അരയന്നങ്ങൾ പേടിച്ചതുകൊണ്ട് ആരോ കുളത്തിനരികെക്കൂടെ പോകുന്നുണ്ടെന്നു കരുതാം. കുളത്തിലെ എല്ലാ മത്സ്യങ്ങളും അടിത്തട്ടിലേക്കു പോയിയെന്നു വേറൊരു മകൾക്കു തോന്നുന്നു. അരയന്നങ്ങൾ പേടിച്ചിരിക്കുന്നു. അമ്മാവന്റെ സഹോദരിയായിരിക്കും അവരെ പേടിപ്പിച്ചതു്. അദ്ദേഹം ഉറക്കെ വിളിച്ചു: ‘ചേച്ചീ! ചേച്ചീ! അതു ചേച്ചിയാണോ?’… ആരുമില്ല. ശബ്ദം തീരെയില്ല. മരണത്തിന്റെ നിശ്ശബ്ദത. വാതിലടച്ചു തണുപ്പ് ഇല്ലാതാക്കാനും പറ്റുന്നില്ല. ആശാരിയെക്കൊണ്ടുവന്നു കേടുകൾ തീർത്താലേ വാതിലടയ്ക്കാൻ സാധിക്കൂ. പെട്ടന്ന് ഒരു ശബ്ദം പുറത്തുനിന്നു കേട്ടു. അരിവാൾ തേച്ച് മൂർച്ചകൂട്ടുന്ന ശബ്ദം. എല്ലാവരും ഞെട്ടി.

അമ്മാവൻ: എന്താണതു?

മകൾ: എനിക്കു സൂക്ഷ്മമായി അറിഞ്ഞുകൂടാ. തോട്ടക്കാരനായിരിക്കും. കെട്ടിടത്തിന്റെ നിഴലിലാണ് അയാൾ. എനിക്കു കണ്ടുകൂടാ.

അച്ഛൻ: പൂന്തോട്ടക്കാരൻ പുല്ലറുക്കാൻ പോകുകയാണ്.

അമ്മാവൻ: രാത്രിയാണോ അയാൾ പുല്ലറുക്കുന്നതു?

എൺപതു വയസ്സുണ്ട് മുത്തച്ഛന്. തീക്ഷ്ണമായ പ്രകാശം കാണാമെന്നതൊഴിച്ചാൽ അദ്ദേഹം അന്ധനാണ്. മൂന്നു ദിവസമായി മുത്തച്ഛൻ ഉറങ്ങിയിട്ട്. അദ്ദേഹം ഉറക്കമായി. പെട്ടന്ന് അദ്ദേഹം ഉണർന്നു. എന്തോ അവിടെ സംഭവിക്കുന്നുവെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംശയം. ഇരുട്ടിലാണ് മുത്തച്ഛൻ. തനിക്ക് അല്പമകലെ നടക്കുന്നതൊന്നും അദ്ദേഹം അറിയുന്നില്ല. ശ്വാസമടക്കി അവരെല്ലാം എന്താണ് സംസാരിക്കുന്നതു?

മുത്തച്ഛൻ: നിങ്ങൾ ആരെയോ മുറിക്കകത്ത് കൊണ്ടുവന്നിരിക്കുകയല്ലേ?

അച്ഛൻ: ആരും വന്നിട്ടില്ല.

മുത്തച്ഛൻ: നിങ്ങളുടെ സഹോദരിയോ, അതോ പാതിരിയോ? എന്നെ ചതിക്കാൻ ശ്രമിക്കരുതു്. മോളെ, ആരാണ് വന്നതു?

മകൾ: ആരുമില്ല മുത്തച്ഛാ.

മുത്തച്ഛന്, പ്രസവം കഴിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന മകളെ കാണണമെന്ന് ആഗ്രഹം. അവൾ മരിക്കുമെന്ന തെറ്റിദ്ധാരണ മാറട്ടെയെന്നു കരുതി അവർ അതിന് അനുവദിച്ചു. പക്ഷേ, വൃദ്ധന് അങ്ങോട്ടു പോകാൻ പേടി. “ആ ശബ്ദം കേൾപ്പിച്ചതാര്?” എന്നായി മുത്തച്ഛൻ.

മൂത്തമകൾ: വിളക്കിലെ ദീപം ചലനം കൊള്ളുകയാണ് മുത്തച്ഛാ.

എണ്ണ തീർന്നു ദീപം കെട്ടു. ഇരുട്ട് എല്ലായിടത്തും. പ്രസവമുറിയിൽ മാത്രം ദീപമെരിയുന്നുണ്ട്. വല്ലാത്ത നിശ്ശബ്ദത. അർദ്ധരാത്രി മാലാഖ നടക്കുന്നോ? മുത്തച്ഛനു തണുത്തു. മൂന്നു പെൺമക്കളും അന്യോന്യം ചുംബിച്ചു. ‘എന്താണ് ആ ശബ്ദം.’ എന്നായി വൃദ്ധൻ. മറുപടി കിട്ടിയപ്പോൾ വീണ്ടും ചോദ്യം: “എന്താണ് ഞാനിപ്പോൾ കേൾക്കുന്നതു?” അതു പെൺകുട്ടികൾ പരസ്പരം കരതലങ്ങൾ ഗ്രഹിച്ചതിന്റെ ശബ്ദമാണ്. “പിന്നീടും ശബ്ദം കേൾക്കുന്നെന്നോ;‘ആർക്കുമറിഞ്ഞുകൂടാ. ഒരു പക്ഷേ, പെൺമക്കൾ ലേശം ഞെട്ടുന്നുണ്ടായിരിക്കണം.”

മുത്തച്ഛൻ: (അസാധാരണമായ ഭയത്തോടെ) ആരാ എഴുന്നേറ്റതു?

അമ്മാവൻ: ആരുമില്ല.

അച്ഛൻ: ഞാൻ എഴുന്നേറ്റില്ല.

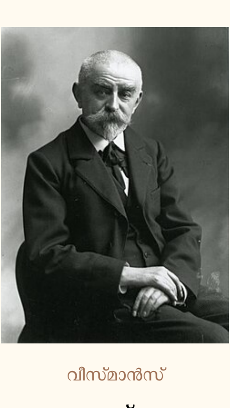
മൂന്നു പെൺമക്കളും: ഞാനുമില്ല, ഞാനുമില്ല, ഞാനുമില്ല.

അമ്മാവൻ: വിളക്കു കത്തിക്കൂ.

പൊടുന്നനെ ഒരു കരച്ചിൽ. അതുവരെ കരയാത്ത കുഞ്ഞു കരയുകയാണ്. അമ്മാവൻ “വിളക്ക്, വിളക്ക്” എന്നു വിളിക്കുകയാണ്. ഈ സമയത്ത് പ്രസവമുറിയിൽ കനത്ത കാല്പെരുമാറ്റം. പിന്നീട് മഹാനിദ്രയോടു ബന്ധപ്പെട്ട നിശബ്ദത. ഭയകമ്പിതരായി അവരെല്ലാം ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ കറുത്ത വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിച്ച കന്യാസ്ത്രീ അവിടെയെത്തി കുരിശടയാളം കാണിച്ച് പ്രസവിച്ചുകിടന്ന സ്ത്രീയുടെ മരണം അറിയിക്കുന്നു. അവർ മരണം നടന്ന മുറിയിലേക്കു പോകുമ്പോൾ അന്ധനായ മുത്തച്ഛൻ എഴുന്നേറ്റ് തപ്പിത്തടഞ്ഞു ചോദിക്കുന്നു. “നിങ്ങൾ എവിടെ പോകുന്നു? നിങ്ങൾ എവിടെ പോകുന്നു? അവരെല്ലാം എന്നെ തനിച്ചാക്കിയിട്ട് പോയ്ക്കളഞ്ഞല്ലോ.” നാടകം അവസാനിച്ചു.

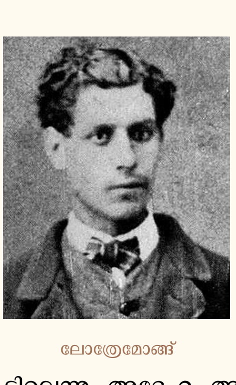
മരണഭയമാണ് ഏറ്റവും വലിയ ഭയം. അതുകൊണ്ടു മഹാന്മാരായ കലാകാരന്മാർ മരണത്തെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദനം നിർവഹിക്കാതിരുന്നിട്ടില്ല. പക്ഷേ, ചുരുക്കം പേർക്കു മാത്രമേ അതിന്റെ ഭീകരതയും അതിനോടു ബന്ധപ്പെട്ട അനുഭൂതികളും അനുവാചകർക്കു പകർന്നുകൊടുക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ളൂ. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ War and peace എന്ന നോവലിൽ ഒരു പ്രഭു മരിക്കുന്നതിന്റെ വർണ്ണനയുണ്ട്. മർസൽ പ്രൂസിന്റെ “കഴിഞ്ഞകാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മകൾ” എന്ന നോവലിൽ പ്രസിദ്ധനായ ഒരു നോവലിസ്റ്റിന്റെ മരണം വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിഭിന്നങ്ങളായ കലാസങ്കേതങ്ങളാണ് രണ്ടുപേരും അംഗീകരിച്ചിട്ടുള്ളതു്. എന്നാൽ രണ്ടും നിസ്തുലങ്ങളത്രേ. ആ കലാകാരൻമാരുടെ വാക്കുകളിലൂടെ നമ്മൾ മരണത്തെ മുന്നിൽ കാണുന്നു.

ഈ രണ്ടുപേരെയും അതിശയിക്കുന്ന ജർമ്മൻ നോവലിസ്റ്റായ ഹെർമ്മൻ ബ്രോക്ക്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ The Death of vergil എന്ന നോവൽ ഈ ശതാബ്ദത്തിലെ മഹനീയങ്ങളായ കലാസൃഷ്ടികളിൽ പ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഗ്രീസിൽ നിന്ന് ഇറ്റലിയിലെ ബ്രിൻഡീസി പട്ടണത്തിലെത്തിയ മഹാകവി വെർജിൽ മരിക്കുന്നതു വർണ്ണിക്കുന്ന ഈ നോവലിൽ മരണം നമുക്ക് അഭിമുഖീഭവിച്ചു നില്ക്കുന്നു. ഭീതിദമായ ആ മരണത്തെ മാത്രമല്ല നമ്മൾ ദർശിക്കുന്നതു്. മരിച്ചുകഴിഞ്ഞാലുള്ള അനുഭവങ്ങൾ ആർക്കും വർണ്ണിക്കാനാവില്ലല്ലോ. എന്നാൽ അസാധ്യമായ ആ കൃത്യം ബ്രോക്ക് വിസ്മയാവഹമായ രീതിയിൽ അനുഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ ജർമ്മൻ നോവലിസ്റ്റിനെ സമീപിക്കാൻ മതേർലങ്ങിനു കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല എന്നതു സത്യം തന്നെ. എങ്കിലും മറ്റാർക്കും കഴിയാത്തമട്ടിൽ ഒരു ചെറിയ ക്യാൻവാസിൽ അദ്ദേഹം മരണത്തെ ആലേഖനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഈ ഏകാങ്കനാടകത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു വ്യക്തിത്വമില്ല. ബാഹ്യസംഭവങ്ങളോട് അവർക്കുള്ള പ്രതികരണങ്ങൾ മാത്രം സ്ഫുടീകരിച്ച് മതേർലങ്ങ് അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അത് ഭയജകമാണുതാനും. അജ്ഞാതവും ആജ്ഞേയവുമായ ശക്തിവിശേഷം ചിലരിൽ ആഘാതമേല്പിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് ചിത്രീകരിക്കാനാണ് നാടകകർത്താവിന്റെ യത്നം. ആ യത്നം വിജയഭാസുരമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്താണ് ബാഹ്യസംഭവങ്ങൾ? എന്റെ കഥാസംഗ്രഹം ഉപേക്ഷിച്ചിട്ട് നാടകം തന്നെ വായിക്കൂ. മരണാന്തര വിഷാദം വ്യക്തമാക്കാൻ വേണ്ടി പാശ്ചാത്യദേശങ്ങളിൽ ആളുകൾ ധരിക്കുന്ന ഒരുതരം കനംകുറഞ്ഞ തുണിക്കു സൈപ്രസ്സ് എന്നു പറയാറുണ്ട്. സൈപ്രസ്സ് വനത്തിന്റെ ദർശനത്തിലൂടെ നാടകകർത്താവ് മരണത്തെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു. ആ വനത്തിൽനിന്നായിരിക്കാം മരണം യാത്രയാരംഭിക്കുന്നതു്. അത് പാതയിലൂടെ നടന്നു നടന്നു വരുമ്പോൾ രാപ്പാടികൾ പാട്ടു നിറുത്തുന്നു. അരയന്നങ്ങൾ പേടിക്കുന്നു. കാറ്റൊന്നു ഇളക്കിയിട്ടു നിശ്ചലമാകുന്നു. ഈർപ്പം കൊണ്ടിട്ടാണെങ്കിലും വാതിലിന്റെ കതകുകൾ ചേരുന്നില്ല. ഏതോ കാലൊച്ച കേൾക്കുന്നു. ഈ ബാഹ്യസംഭവങ്ങൾക്കുള്ള ആന്തരമായ അർത്ഥം ഒരാളേ അറിയുന്നുള്ളൂ. മുത്തച്ഛന് ഒരു സംശയവുമില്ല. അദ്ദേഹം ധീരമായ കാൽവയ്പോടെ അടുത്തടുത്തു വരുന്ന മരണത്തെ വ്യക്തമായി കാണുന്നു. മുത്തച്ഛനൊഴിച്ചുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു ബാഹ്യപ്രകൃതി നിയത സ്വഭാവമുള്ളതാണ്. അവർക്കു അരിവാളു തേക്കുന്ന ശബ്ദം പൂന്തോട്ടക്കാരൻ ഉണ്ടാക്കുന്ന ശബ്ദം മാത്രമാണ്. രാപ്പാടികൾ പാട്ടു നിർത്തിയതു് അവ പാടിക്കഴിഞ്ഞതുകൊണ്ടു മാത്രമാണ്. മുത്തച്ഛൻ പ്രകൃതിയിൽ അനിയതത്വം മാത്രമേ കാണുന്നുള്ളൂ. ഓരോ നിമിഷവും ആഞ്ഞാഞ്ഞുവരുന്ന മരണമാണ് പ്രകൃതിക്ക് ആ അനിയതത്വം വരുത്തുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം ഗ്രഹിക്കുന്നു. ആ അപ്രതിരോദ്ധ്യ ശക്തിയെ-മരണത്തെ-അതിന്റെ എല്ലാ ഭയങ്കരതകളോടും ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നതിലാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ മഹനീയതയിരിക്കുന്നതു്.



വീസ്മാൻസ്

പത്തൊൻപതാം ശതാബ്ദത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ ചില ബ്രിട്ടീഷ് കലാകാരന്മാരും ഫ്രഞ്ച് കലാകാരന്മാരും കൃത്രിമവും അനിയതവും ആയ വസ്തുക്കളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. നിരൂപകർ അവരെ ജീർണ്ണവാദികൾ (Decadents) എന്നു വിളിക്കുകയുണ്ടായി. തികച്ചും അധിക്ഷേപാർഹമായ പദമാണ് അതെന്നു കരുതാൻ വയ്യ. എന്നാലും അധിക്ഷേപത്തിന്റെ ഒരു നേരിയ ശബ്ദം അതിലുണ്ടുതാനും. ഫ്രഞ്ച് നോവലിസ്റ്റ് വീസ്മാൻസ് (J. K. Huysmans) ‘ഡിക്കേഡെന്റ്’ ആണെന്നാണ് നിരൂപകരുടെ മതം. ഫ്രഞ്ച് കവി ലോത്രേമോങ്ങ് (Lautreamont, 1864–1870) ‘ഡിക്കേഡെന്റ്’ തന്നെ. വീസ് മാൻസിന്റെ നോവലിലും ലോത്രേമോങ്ങിന്റെ കാവ്യങ്ങളിലും അനിയതത്വവും അതിനോടു ബന്ധപ്പെട്ട മരണപ്രകീർത്തനവും ഉള്ളതുകൊണ്ട് ചിലർ മതേർലങ്ങിനെയും ഡിക്കേഡെന്റായി കാണുന്നു. ശരിയാണ് അതെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഡിക്കേഡെന്റുകൾ രത്നഖചിതമായ ആഭരണം പോലെയാണ് മരണം ചിത്രീകരിച്ചതു്. മതേർലങ്ങിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽ അന്യൂനതയില്ല. നമ്മുടെയെല്ലാം ജീവിതത്തിൽ മരണത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യമുണ്ടല്ലോ. ആ സാന്നിദ്ധ്യത്തെയാണ് അദ്ദേഹം കുറഞ്ഞ വാക്കുകൾകൊണ്ട്, നിശ്ശബ്ദതകൊണ്ട് ആവിഷ്കരിക്കുന്നതു്. അവിടെ സ്ഥൂലീകരണമില്ല, അത്യുക്തിയില്ല. It had death’s head with a crown of Roses, above a woman’s torso of mother-of pearl whiteness. Below, a shroud speckled with gold dots forms a sort of tail; and the whole body undulates like a gigantic worm standing up എന്ന ഫ്ളോബറിന്റെ മട്ടിൽ മരണത്തിന് ആഭരണം ചാർത്തുന്നില്ല മതേർലങ്ങ്.



ലോത്രേമോങ്ങ്

ഒരിടനാഴിയിൽ പകുതി തുറന്നുവച്ച വാതിൽ ചിത്രീകരിച്ച് നിത്യതയുടെ ബോധമുളവാക്കാമെന്ന് മതേർലങ്ങ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ആയുധങ്ങളുടെ ശബ്ദത്തിലും ചോരയുടെ പ്രവാഹത്തിലും മാത്രമേ ട്രാജഡിയുള്ളൂ എന്നു കരുതാൻ പാടില്ലെന്നും അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ബഹിർഭാഗസ്ഥമായ ക്രിയാംശം നാടകത്തിന് അനുപേക്ഷണീയമാണ് എന്ന മതവും അദ്ദേഹം സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. ബാഹ്യചലനങ്ങളില്ലാതെ ‘നിശ്ചല’ നാടകം രചിച്ച് (Static drama) നാടകീയത ഉളവാക്കാമെന്നു തെളിയിച്ച മഹാസാഹിത്യകാരനാണ് മതേർലങ്ങ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ The Intruder—ആഗന്തുകൻ—ഉത്കൃഷ്ടമായ ‘നിശ്ചല’ നാടകമത്രെ.

ഡ്രീനാനദിയിലെ പാലം

നോവലിസ്റ്റ് എന്ന നിലയിൽ അസാധാരണമായ ഔന്നത്യമാർജ്ജിച്ച യൂഗോസ്ലാവ്യയിലെ ഈവോ ആൻഡ്രീഷിനാണ് 1961-ൽ സാഹിത്യത്തിനുള്ള നോബൽസമ്മാനം ലഭിച്ചത്. അത് നൽകുന്ന വേളയിൽ സ്വീഡിഷ് അക്കാദമിയുടെ സിക്രട്ടറി പറഞ്ഞു: ‘പ്രിയപ്പെട്ട സർ, അങ്ങയുടെ രാജ്യത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ നിന്നു മനുഷ്യന്റെ ഭവിതവ്യതയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഐതിഹാസികശക്തിക്കാണ് അങ്ങയ്ക്കു നോബൽസമ്മാനം തരുന്നതെന്ന് അധികാരപത്രത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.’ സമ്മാനം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഈവോ ആൻഡ്രീഷ് നിർവഹിച്ച പ്രഭാഷണത്തിൽ ഇങ്ങനെ പ്രസ്താവിക്കുകയുണ്ടായി: ‘കലാകാരന്റെ ജോലി സൃഷ്ടിക്കുക എന്നതാണ്, സംസാരിക്കുകയല്ല’ എന്ന ഗോയ്ഥേയുടെ നിയമം ആദരത്തോടെ ഞാൻ വായിച്ചു മനസ്സിലാക്കിയതു് ഇപ്പോൾ ഓർമ്മിക്കുന്നു. ഏതൊരു മഹാന്റെ ചരമത്തിലാണോ ലോകമാകെ വിഷാദിച്ചതു് ആ മഹാൻ—അൽബേർ കമ്യൂ തന്നെ ഈ ചിന്ത ഉജ്ജ്വലമായമട്ടിൽ ആവിഷ്കരിച്ചതു പിന്നീട് വളരെ വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം ദർശിച്ചു ഞാൻ വികാരപരവശനായി. തുടർന്ന് കഥയെക്കുറിച്ചും കലാകാരനേക്കുറിച്ചും ഈവോ ആൻഡ്രീഷ് അഭിപ്രായപ്രകടനം നടത്തി. നമ്മുടെ പ്രാചീനന്മാർ കടിലുകളിലെ അഗ്നികുണ്ഡങ്ങൾക്കടുത്തിരുന്നു പറഞ്ഞ കഥകൾ തൊട്ട് ആധുനികകാലത്തെ കഥാകാരന്മാർ പറയുന്ന കഥകൾവരെയാകട്ടെ പര്യവേക്ഷണം. ശതാബ്ദങ്ങൾ ശതാബ്ദങ്ങളായി ആയിരമായിരം ഭാഷകളിൽ കഥകൾ ആവിർഭവിക്കുന്നു. അവയിലെല്ലാം മനുഷ്യന്റെ അവസ്ഥകളാണ് പ്രതിപാദ്യവിഷയങ്ങൾ. കാലത്തേയും പരിതസ്ഥിതിയേയും അവലംബിച്ച് കഥ പറയുന്ന രീതി മാറിപ്പോകും. എങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിനും പുവരാഖ്യാനത്തിനുമുള്ള കൗതുകത്തിനു മാറ്റമില്ല. ആഖ്യാനം അനന്തമായി ഒഴുകുന്നു. അത് ഒരിക്കലും വറ്റുന്നില്ല. മനുഷ്യനു ബോധമുള്ളവായ നാൾ മുതൽ ഒരേ കഥ തന്നെ പറയുന്നുവെന്നു കരുതാം. ഷെഹറെസാദെ കഥ പറഞ്ഞു് വധകർത്താവിനെ ഒഴിവാക്കി. അതുപോലെ നമ്മെ ഭീഷണിപ്പെടുത്തുന്ന വിധിയെ താൽക്കാലികമായി ഒഴിവാക്കാൻ കഥ പ്രയോജനപ്പെടുന്നുണ്ടാകും.

അതോ മനുഷ്യനു സ്വയം അറിയാനും തന്നെ കണ്ടെത്തുവാനും കഥകൾ പ്രയോജകീഭവിക്കുന്നോ? ജീവിതത്താൽ തകർക്കപ്പെട്ട് ആവിഷ്കരണവൈഭവമില്ലാതെ കഴിയുന്ന അസംഖ്യം ആളുകളുടെ പ്രതിനിധിയായി കഥാകാരൻ പ്രത്യക്ഷനാകുന്നുണ്ടാകാം. അതോ ഭയമൊഴിവാക്കാനായി ഇരുട്ടിലിരുന്നു പാടുന്ന കുട്ടിയെപ്പോലെ കഥാകാരൻ സ്വന്തം കഥ തന്നോടുതന്നെ പറയുന്നുവോ? അതുമല്ലെങ്കിൽ നാം പലപ്പോഴും വലിച്ചെറിയപ്പെടുന്ന ജീവിതത്തിന്റെ ഇരുണ്ട ഭാഗങ്ങളിൽ പ്രകാശം പ്രസരിപ്പിക്കുകയാവാം കഥാകാരൻ. അങ്ങനെ നല്ല കഥാകാരൻ പദങ്ങൾകൊണ്ട് നമ്മുടെ കർമ്മങ്ങളിൽ, നമ്മുടെ ഉപേക്ഷകളിൽ പ്രകാശം പൊഴിച്ചു നാം ഇന്നതു ചെയ്യണം ഇന്നതു ചെയ്യാൻ പാടില്ലായിരുന്നു എന്നു വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു. അതിനാൽ മനുഷ്യന്റെ യഥാർത്ഥമായ ചരിത്രം ഈ കഥകളിലാണ് പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. ആ ചരിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥവും അതിൽനിന്നു ഗ്രഹിക്കാം. കഥ വർത്തമാനകാലത്തിലുള്ളതാകട്ടെ, ഭൂതകാലത്തിലുള്ളതാകട്ടെ. എന്തായാലും മനുഷ്യന്റെ ചരിത്രം അതിൽ ദർശിക്കാം. കഴിഞ്ഞകാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കഥ വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ നിഷേധമാകുമെന്ന് ചിലർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇതു ശരിയല്ല. കഴിഞ്ഞകാലത്തും വർത്തമാനകാലത്തും മനുഷ്യന് ഒരേ തരത്തിലുള്ള പ്രശ്നങ്ങളും വിഷയങ്ങളും മാത്രമേയുള്ളൂ. അറിയാതെയും ആഗ്രഹിക്കാതെയും ജനനം. ജീവിതസമുദ്രത്തിലേക്ക് വലിച്ചെറിയപ്പെടുന്നതും നീന്താൻ നിർബന്ധിക്കപ്പെടുന്നതും അജ്ഞാതവും അജ്ഞേയവും ആയ ശക്തികളാൽ സമാക്രമിക്കപ്പെടുന്നതു്. ഒറ്റവാക്കിൽ പറഞ്ഞാൽ മനുഷ്യനായിരിക്കുക എന്നതു്. മനുഷ്യന്റെ ഈ അവസ്ഥയെയാണ് കഥാകാരൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നതു്. ആ കഥയ്ക്കു് അയാൾ തന്റെ പ്രാണന്റെ ശക്തി നൽകണം. ചോരയുടെ ചൂടു കൊടുക്കണം. അപ്പോൾ കഥ സജീവമാകും. അത് സൗന്ദര്യവും ലാളിത്യവും ആവഹിക്കും.

ഈവോ ആൻഡ്രീഷ് ഉപന്യസിച്ച ഈ സാരസ്വത രഹസ്യത്തിനു യോജിച്ച രീതിയിൽത്തന്നെയാണ് അദ്ദേഹം തന്റെ ‘മാസ്റ്റർ പീസായ’ ‘ഡ്രീനാ നദിയിലെ പാലം’ ‘Bridge on the Drina’ എന്ന നോവൽ രചിച്ചിട്ടുള്ളതു്. 1945-ൽ ഇതു് യൂഗോസ്ലാവായിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി. ആ നാട്ടിലെ സാഹിത്യത്തിനുള്ള ഏറ്റവും വലിയ സമ്മാനം ആൻഡ്രീഷിനു നൽകപ്പെട്ടു. നോവലിന്റെ കലാഭംഗി കണ്ട് അത്ഭുതപ്പെട്ട മറ്റു രാജ്യങ്ങളിലെ സഹൃദയർ അത് സ്വന്തം ഭാഷയിലേക്കു തർജ്ജമ ചെയ്തു. ഈവോ ആൻഡ്രീഷ് ഈ നോവലിന്റെ രചനയ്ക്കു മുൻപും സാഹിത്യസൃഷ്ടികൾക്കു ജന്മമരുളിയിരുന്നു. എങ്കിലും ‘ഡ്രീനാ നദിയിലെ പാലം’ എന്ന നോവൽ എഴുതിയതിന്റെ പേരിലാണ് അദ്ദേഹത്തിന് നോബൽ സമ്മാനം കൊടുത്തതു്. യൂറോപ്പിലെ രണ്ടു പ്രദേശങ്ങളാണ് ബോസ്നിയയും സർബീയായും. ഈ പ്രദേശങ്ങളുടെ അതിരെന്ന വിധത്തിൽ ഡ്രീനാ നദി ഒഴുകുന്നു. ഇതിന്റെ മുകളിൽക്കൂടി, വിഷിഗ്രാഡ് എന്ന സ്ഥലത്തു് തുർക്കികൾ 16-ആം ശതാബ്ദത്തിൽ ഒരു പാലം നിർമ്മിച്ചു. ഈ പാലത്തിലും അതിന്റെ ചുറ്റുമുള്ള പ്രദേശങ്ങളിലും ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിന്റെ കാലംവരെ അഭിനയിക്കപ്പെട്ട ജീവിത നാടകങ്ങളെ അസുലഭമായ കലാരമണീയകത്തോടെ ആലേഖനം ചെയ്യുകയാണ് ഈവോ ആൻഡ്രീഷ്. മുന്നൂറ്റിയമ്പതു സംവത്സരങ്ങളിലെ വൈവിധ്യവും വൈജാത്യവുമാർന്ന ജീവിതങ്ങളാണ് ഇവിടെ നാം ദർശിക്കുക. അതിനാൽ ഈ ഗ്രന്ഥത്തെ ഇതിഹാസമെന്നോ പുരാവൃത്താഖ്യാനമെന്നോ വിളിക്കുന്നതാണ് യുക്തതരം. ഈവോ ആൻഡ്രീഷ് തന്നെ ഇതിനെ ‘ക്രോണിക്കിൾ’ എന്നു വിളിച്ചിട്ടുണ്ട്. ‘കഴിഞ്ഞകാലത്തെക്കുറിച്ച് ഞാൻ ആലോചിച്ചുനോക്കി; നിത്യതയുടെ സംവത്സരങ്ങളെ ഞാൻ ഓർമ്മിച്ചുവെച്ചിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു’ എന്നതു് ഒരു പഴയ ചൊല്ലാണ്; പാലത്തിന്റേയും അതിനടുത്തുള്ള പ്രദേശങ്ങളുടേയും ചരിത്രമെഴുതുന്ന ആൻഡ്രീഷ് പുരാവൃത്തങ്ങളെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു. നിത്യതയുടെ അനുഭൂതി ഉളവാക്കുന്നു.

കീഴ്ക്കാംതൂക്കായ പർവ്വതങ്ങളുടെ ഇടയിലുള്ള സങ്കുചിതങ്ങളായ മാർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെയാണ് ഡ്രീനാ നദി ഒഴുകുന്നതു്. അഗാധതയാർന്ന മലയിടുക്കുകളിലൂടെ അതു ഹരിതവർണ്ണം പ്രസരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പ്രവഹിക്കുന്നു. വളരെ വിരളമായി നദീതീരം താഴ്വരകളായി വികസിക്കും. വിഷിഗ്രാഡിൽ അങ്ങനെയൊരു താഴ്വരയുണ്ട്. അവിടെ അന്തരീക്ഷത്തെ സമ്മാർജ്ജനം ചെയ്യുന്നമട്ടിലുള്ള പതിനൊന്നു ആർച്ചുകളോടുകൂടി ഒരു കരിങ്കൽപ്പാലം നിൽക്കുന്നു. പടിഞ്ഞാറുള്ള ബോസ്നിയ കിഴക്കുള്ള സർബീയാ ഈ പ്രദേശങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കുന്ന രാജകീയ പ്രൗഢി കലർന്ന പാലമാണതു്. 250 ‘പേസാ’ണ് അതിന്റെ നീളം. വീതി പത്തു പേസ് (ഒരു പേസ് മുപ്പതു ഇഞ്ചെന്ന് നിഘണ്ടുവിൽ). പാലത്തിന്റെ ഒത്ത നടുവിൽ അപ്പുറത്തുമിപ്പുറത്തുമായി തട്ടായിത്തിരിച്ച സ്ഥലങ്ങളുണ്ട്. ഇതിനെ സെർവോ-കൊറേഷ്യൻ ഭാഷയിൽ കപ്പിയ എന്നു വിളിക്കുന്നു. ഈ പാലത്തിലും അതിന്റെ കപ്പിയകളിലുമാണ് വിഷിഗ്രാഡ് പട്ടണത്തിലെ ആളുകളുടെ ജീവിതം വികാസം കൊണ്ടതു്. സംഭവങ്ങൾ വ്യക്തിപരമാവട്ടെ, കുടുംബപരമാകട്ടെ അല്ലെങ്കിൽ ബഹുജനത്തെ സംബന്ധിക്കുന്നതാകട്ടെ എന്തായാലും അതിനോടുചേർത്തു് ‘പാലത്തിൽവെച്ച്’ എന്നു പറയുന്നതു് കേൾക്കാം. ശൈശവത്തിലെ ആദ്യത്തെ കാൽവെയ്പ്പ് ആ പാലത്തിലാണ്; ബാല്യകാലത്തിലെ ആദ്യത്തെ വിനോദവും അവിടെത്തന്നെ. കപ്പിയയിലും അതിനടുത്തുമാണ് പ്രേമത്തിന്റെ ആദ്യചലനങ്ങൾ; ആദ്യത്തെ കടാക്ഷങ്ങളും ഭാവഹാവങ്ങളും മന്ത്രിക്കലുകളും വിലപേശലും ശണ്ഠകൂടലും വിട്ടുവീഴ്ച ചെയ്യലും അവിടെയാണ്. സന്ദർശനവും കാത്തുനിൽപ്പും അവിടെ നടക്കും. ചെറിപ്പഴങ്ങളും തണ്ണിമത്തങ്ങകളും അവിടെ വില്പനയ്ക്കു വെച്ചിരിക്കും. യാചകരും കുഷ്ഠരോഗികളും അംഗഭംഗം വന്നവരും യുവാക്കന്മാരും ആരോഗ്യമുള്ളവരും അവിടെ വന്നുകൂടും. നഗരത്തിലെ പ്രായംകൂടിയവരും അധികാരികളും കപ്പിയയിൽ വന്നിരുന്നാണ് ബഹുജനപ്രാധാന്യമുള്ള കാര്യങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്തിരുന്നതു്. വിവാഹ ഘോഷയാത്രയാകട്ടെ, ശവസംസ്കാരഘോഷയാത്രയാകട്ടെ, എന്തായാലും കപ്പിയയിലെത്തിയാൽ വിശ്രമത്തിനുവേണ്ടി കുറച്ചു നേരം നിൽക്കും. പാലത്തിന്റെ പ്രധാന ഭാഗമാണതു്. പട്ടണത്തിന്റെ പ്രധാനഭാഗം പാലം.

എന്നാൽ പാലമില്ലാതിരുന്ന കാലത്തെക്കുറിച്ച് ആരെങ്കിലും ആലോചിച്ചിട്ടുണ്ടോ? അന്ന് അവിടെ ഒരു കടത്തുവഞ്ചി മാത്രം. മഴക്കാലമല്ലെങ്കിൽ വഞ്ചിക്കാരൻ ആളുകളെ അക്കരകടത്തും. മഴക്കാലമായി ഡ്രീന കോപിച്ചാൽ കടത്തുകാരൻ ജമാക്കിനെ കാണാനില്ല. അപ്പോൾ ആളുകൾ വിളിക്കും—ഓ ഓ ഓ ജമാ...ക്ക്. മറുപടിയില്ല. 1516-ൽ അവിടെയെത്തിയ പത്തുവയസ്സായ ഒരു ബാലനു് ഒരാശയം. നഗരത്തിന്റെ പടിഞ്ഞാറും കിഴക്കും ഭാഗങ്ങളെ പാലംകൊണ്ടു യോജിപ്പിച്ചാലെന്തു്? അവൻ വളർന്ന് യുവാവായി. തുർക്കിസുൽത്താന്റെ ഗ്രേറ്റ് അഡ്മിറലായി; അദ്ദേഹത്തിന്റെ മരുമകനായി. മുഹമ്മദ്പാഷ എന്ന പേരിൽ അയാൾ വിഖ്യാതനായി. രാജ്യങ്ങൾ വെട്ടിപ്പിടിച്ച ഈ രാജ്യതന്ത്രജ്ഞനാണ് ഡ്രീനായിലെ പാലം കെട്ടാൻ ആജ്ഞാപിച്ചതു്. ഓവർസീയറായി ആബിദ്ഗാ അവിടെയെത്തി. മൂത്ത കല്ലാശാരിയായി എഫേണ്ടിയും. വനങ്ങളെല്ലാം വെട്ടിമുറിച്ചു. തടികൾ പാലം കെട്ടുന്ന സ്ഥലത്തേക്കു കൊണ്ടുവന്നു. നദിയുടെ രണ്ടു കരയിലും തടികൾകൊണ്ടുള്ള മഞ്ചകൾ കെട്ടി. അതു കണ്ടപ്പോൾ തടികൊണ്ടാണോ പാലം നിർമ്മിക്കുന്നതെന്നു പലർക്കും സംശയം. പിന്നീട് കഴിക്കാൻ തുടങ്ങി. നാട്ടുകാരൊക്കെ പ്രതിഫലം പറ്റാതെ പണി ചെയ്യണമെന്നായിരുന്നു ആബിദ്ഗായുടെ ആജ്ഞ. ജോലിക്ക് വരാത്തവരെ അയാൾ കൊന്നുകളഞ്ഞു. ഈ ക്രൗര്യം റാഡിസാഫ് എന്ന തൊഴിലാളിയുടെ ധർമ്മരോഷമിളക്കിവിട്ടു. അയാൾ രാത്രിയിൽ പതുങ്ങിച്ചെന്നു പാലത്തിനു കേടുവരുത്തി. ആബിദ്ഗായുടെ കല്പനയനുസരിച്ചു റാഡിസാഫ് ബന്ധനസ്ഥനാക്കപ്പെട്ടു. കനലിൽ പഴുപ്പിച്ചെടുത്ത ഇരുമ്പു ചങ്ങലയാണ് ആദ്യമായി അയാളുടെ ശരീരത്തിൽ ചേർത്തുവെച്ചതു്. പിന്നീടു കപ്പിയയിൽ കൊണ്ടുവന്നിട്ട് കൂർത്ത ഉപകരണംകൊണ്ട് കുത്തി രക്തം പ്രവഹിപ്പിച്ചു കൊന്നു. മൃതശരീരം നായ്ക്കൾക്ക് എറിഞ്ഞുകൊടുക്കട്ടെയെന്നാണ് ആബിദ്ഗോ ആജ്ഞാപിച്ചതു്.

പാലത്തിന്റെ നിർമ്മിതിക്കുശേഷം ശതാബ്ദം ഒന്നു കഴിഞ്ഞു. ഡ്രീനാ നദിയിൽ വെള്ളപ്പൊക്കം ഉണ്ടാവുകയാണ്.

രണ്ടു മണിക്കൂർകൊണ്ടു ജലം നിരത്തുകളിലേക്ക് ഒഴുകി. തുർക്കികളും ക്രിസ്ത്യാനികളും വിരോധികളാണ്. എങ്കിലും അവരെല്ലാവരും ഒരുമിച്ചുകൂടി. കാപ്പി കുടിച്ചും മദ്യം കുടിച്ചും അവർ ആഹ്ലാദത്തോടെ സമയം പോക്കി. ആരും മുൻപുള്ള വെള്ളപ്പൊക്കങ്ങളെക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞില്ല. അപ്പോഴത്തെ ദൗർഭാഗ്യത്തെക്കുറിച്ചും ആരും ഒന്നും മിണ്ടിയില്ല. പൊതുവായ ആപത്തുവരുമ്പോൾ ശത്രുക്കളും മിത്രങ്ങളാകുമെന്നാണ് ആ സംഭവം തെളിയിച്ചതു്. രണ്ടു ദിവസം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ വെള്ളമിറങ്ങാൻ തുടങ്ങി. അന്തരീക്ഷം തെളിഞ്ഞു; സൂര്യൻ പ്രകാശിച്ചു. കപ്പിയയിൽ വീണ്ടും ചെന്നുകൂടിയ ആളുകൾ ജലമൊഴുക്കിക്കൊണ്ടുപോയ വേദനകളെക്കുറിച്ചു സംസാരിച്ചതേയില്ല. ജീവിതം ദുർഗ്രഹമായ ഒരു മഹത്തുതമാണെന്ന് അവർക്കറിയാമായിരുന്നു. വ്യർത്ഥമാക്കപ്പെടുന്ന ജീവിതം; എങ്കിലും അതു ഡ്രീനാനദിയിലെ പാലം പോലെ സഹനശക്തിയോടെ നിലനിന്നു.

കാലം കഴിഞ്ഞു. സർബീയായിൽ വിപ്ലവമുണ്ടായി. തുർക്കികളുടെ ആധിപത്യത്തിനെതിരായിട്ടാണ് ആ കലാപം പൊട്ടിപ്പുറപ്പെട്ടതു്. കൂടെക്കൂടെ ഉണ്ടാകുമായിരുന്നു ഈ സംഘട്ടനങ്ങൾ. ഭൂമിക്കും അധികാരത്തിനും വേണ്ടിയുള്ള ഈ സമരങ്ങളിൽ രണ്ടു വിഭാഗങ്ങളിൽനിന്നും സ്ത്രീകൾ അപഹരിക്കപ്പെട്ടു. ഇക്കാലത്തു് പാലത്തിൽ കപ്പിയ ഉള്ള സ്ഥലത്തു് ഭടന്മാർ തടികൊണ്ട് ഒരു ഭവനമുണ്ടാക്കി. പാലത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം അതോടെ നഷ്ടമായി. അങ്ങനെയിരിക്കെ സംഘട്ടനത്തിന് ഒരുതിവന്ന സമയത്തു് ശ്രദ്ധയില്ലാതെ എറിഞ്ഞ ഒരു മെഴുകതിരി ആ ഭവനത്തെ നശിപ്പിച്ചുകളഞ്ഞു. പാലത്തെ മാത്രമല്ല, ചുറ്റുമുള്ള മലകളെപ്പോലും ശോഭയിൽ ആമജ്ജനം ചെയ്യിച്ച അഗ്നിയായിരുന്നു അതു്. നേരം വെളുത്തപ്പോൾ ഭവനമാകെ കത്തിയെരിഞ്ഞു, പാലത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം വീണ്ടുകിട്ടുകയും ചെയ്തു. ആളുകൾ വീണ്ടും കപ്പിയയിൽ ചെന്നിരിക്കാൻ തുടങ്ങി. ഗ്രീഷ്മകാല രാത്രികളിൽ യുവാക്കന്മാർ അവിടെയിരുന്നു പാടി. തലമുറകൾ കഴിഞ്ഞപ്പോൾ കപ്പിയയിൽ ഒരു ഭവനമുണ്ടായിരുന്ന കഥയും വിസ്മരിക്കപ്പെട്ടു. പാലത്തിന്റെ സാമീപ്യത്തിൽ പുതിയ തലമുറകൾ നവീകരിക്കപ്പെട്ടു. പാലത്തിൽ വെച്ച നടന്ന ക്ഷണികസംഭവങ്ങളെ പൊടിപറപ്പിച്ചുകളയുന്നതുപോലെ പാലം തന്നെ ദൂരീകരിച്ചു കളഞ്ഞു. അത് പഴയപോലെ മാറാതെ ഒരിക്കലും അന്യർക്ക് മാറ്റാൻ കഴിയാതെ നിലകൊണ്ടു. 1878-ൽ ആസ്ട്രിയൻ ഭടന്മാർ വിഷിഗ്രാഡിൽ പ്രവേശിച്ചു. വിരോധികളായ തുർക്കികളും ക്രിസ്ത്യാനികളും ജൂതന്മാരും സുഹൃത്തുക്കളായി പാലത്തിൽ കയറിനിന്ന് ആസ്ട്രിയൻ ആക്രമണത്തെ നേരിടാൻ സന്നദ്ധരായി. പക്ഷേ, ഈ വേഴ്ചയും ഐക്യവും താല്ക്കാലികം മാത്രം. സംഘട്ടനങ്ങളാണ് കൂടുതലും.

ഡ്രീനാനദിയിലെ പാലം രക്തച്ചൊരിച്ചിലിനു മാത്രമേ സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നുള്ളോ? അപരാധം ചെയ്യാത്ത പലരും കപ്പിയയിൽവെച്ച് നിഗ്രഹിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. റാഡിസാഫിനെ കൂടാതെ ഒരു തീർത്ഥാടകനേയും ഒരു പാതിരിയേയും മില്ലിൽ ജോലിയുള്ള ഒരു യുവാവിനേയും അവിടെവെച്ച് വധിച്ചിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും വിമലീനികരണവും കപ്പിയിൽവെച്ച് നടന്നതായി ആൻഡ്രീഷ് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. മിലാൻ എന്നൊരു ചൂതുകളിക്കാരൻ അത്ഭുതകരമായ ശക്തിയുള്ള ഒരന്യനോടുകൂടി പാലത്തിൽവെച്ച് ചൂതുകളിയിൽ ഏർപ്പെട്ടു. തോൽക്കുന്നവൻ നദിയിൽ ചാടി ആത്മഹത്യ ചെയ്യണമെന്നായിരുന്നു നേരത്തെയുള്ള നിശ്ചയം. കളിയിൽ മിലാൻ തോറ്റു. പൊടുന്നനവേ എതിരാളി അപ്രത്യക്ഷനായി. ജീവിതത്തിന്റെ വില അതോടെ മനസ്സിലാക്കുകയാണ് മിലാൻ. ഈ സന്ദർഭത്തിലുള്ള ഗ്രന്ഥകാരന്റെ വാക്കുകൾ കേൾക്കുക: An orange-coloured moon swam on the horizon. A fresh breeze began to blow. The roar of waters in the depths became louder. Milan tentatively fingered the stone on which he was sitting, trying to collect himself, to remember where he was and what had happened; then he rose heavily as if someone else’s legs moved slowly homeward to Okoliste. (page 150)

മുഴക്കുടിയനായ ഒരുത്തൻ മഞ്ഞുകട്ടികൾ നിറഞ്ഞ പാലത്തിലൂടെ നടക്കാൻ നിർബ്ബന്ധനായി. അയാൾ ഏതോ ദൈവികസംഗീതം കേട്ട് നൃത്തം ചെയ്തു. അതോടെ ആ തിന്മയിൽ നിന്ന് അയാൾ മോചനം നേടുകയാണ്. പാലത്തിന്റെ മാന്ത്രികശക്തിയാണ് ഇങ്ങനെയുള്ള സംഭവങ്ങളിൽ നാം കാണുന്നതു്.

ശതാബ്ദങ്ങൾ കഴിഞ്ഞു. മനുഷ്യന്റെ മഹനീയമായ കർമ്മത്തിന്റെ ശാശ്വതപ്രതീകമായി പാലം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നു. ശാശ്വത യൗവ്വനമാണ് അതിന്. ലോകത്തിലെ ക്ഷണികവസ്തുക്കളുടെ സ്വഭാവം അതിനറിഞ്ഞുകൂടാ. പരിവർത്തനം ചെയ്യാനും പ്രായമാകാനും അതു കൂട്ടാക്കുന്നില്ല.

1908 ആയി. നൂതനങ്ങളായ ആശയങ്ങൾ പാലത്തിൽ വെച്ചു രൂപംകൊണ്ടു. ‘പണിമുടക്ക്’ എന്ന വാക്ക് ആദ്യമായി അനുരണനം ചെയ്തു. “സോഷ്യലിസമെന്നാൽ എന്തു?—എട്ടുമണിക്കൂർ ജോലി, എട്ടുമണിക്കൂർ വിശ്രമം—ലോകതൊഴിലാളിസംഘടനയുടെ ലക്ഷ്യങ്ങളും മാർഗ്ഗങ്ങളും” ഇങ്ങനെ പലതും കപ്പിയയിൽവെച്ചു കേൾക്കപ്പെട്ടു. 1914 ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധം. പാലത്തിൽ വെട്ടുയുണ്ടകൾ ചീറിപ്പാഞ്ഞു. അതിനും ദുരന്തമോ? അതേ. ആലിഹോഡ്ജ് എന്ന മുസ്ലീം ശത്രുക്കളുടെ മാരാകായുധത്തിന് ഇരയായി. ഹോട്ടൽ നടത്തിയിരുന്ന ലോട്ടേ എന്ന പുരുഷസ്വഭാവമുള്ള സ്ത്രീക്ക് എല്ലാം നഷ്ടമായി. പാലത്തിനും കഷ്ടകാലം തന്നെ. ബാൾക്കൻ യുദ്ധത്തിന്റെ ഫലമായി ബോസ്നിയായുടേയും സർബീയയുടേയും അതിരുമാറിയപ്പോൾ പാലത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം കുറഞ്ഞുപോയി. തീവണ്ടി വന്നപ്പോൾ പ്രാധാന്യം തീരെ ഇല്ലാതായി. അതിന്റെ പതിനൊന്ന് ആർച്ചുകളിൽ ഒന്ന് യുദ്ധത്തിൽ തകർന്നു. വധശിക്ഷയ്ക്കു വിധിക്കപ്പെട്ടപോലെ നിൽക്കുകയാണ് അതു്.

മരിക്കാൻ പോകുന്ന ആലിഹോഡ്ജയുടെ ‘ആത്മഗത’ത്തോടെ നോവൽ അവസാനിക്കുന്നു. “അവർ ഇവിടെ നശിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ വേറെയെവിടെയോ മറ്റാരെങ്കിലും നിർമ്മാണത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുകയാണ്. തീർച്ചയായും ശാന്തതയുള്ള രാജ്യങ്ങളുണ്ട്. ഈശ്വരന്റെ നന്മയറിയാവുന്ന നന്മയുള്ള മനുഷ്യരും ഉണ്ട്. ഡ്രീനായിലെ ഭാഗ്യംകെട്ട ഈ പട്ടണത്തെ ഈശ്വരൻ ഉപേക്ഷിച്ചെങ്കിൽ അന്തരീക്ഷത്തിനു താഴെയുള്ള ലോകത്തെ മുഴുവൻ അദ്ദേഹം ഉപേക്ഷിച്ചിട്ടില്ല...” മെജ്ദാനിലേയ്ക്കുള്ള ചരിവിൽ ആലിഹോഡ്ജ് കിടന്നു. വീർപ്പുമുട്ടി അയാൾ അന്ത്യശ്വാസം വലിച്ചു.

ഭൂതകാലത്തെ വിസ്മൃതിയിൽനിന്നു മോചിപ്പിച്ചതിനുശേഷം അതിനു ജീവൻ നല്കി ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴാണ് ഇതിഹാസം ജനിക്കുന്നതു്. അ ആവിഷ്കാരം ശ്രോതാക്കൾക്കു സഹതാപവും ഭയവും ആദ്യം ഉളവാക്കുന്നു. പിന്നീട് ‘കഥാർസിസി’ലൂടെ വിശ്രാന്തിയരുളുന്നു. സാധാരണന്മാരായ കവികൾക്കുള്ള അഭിവീക്ഷണ പാടവംകൊണ്ട് ഇതിഹാസങ്ങൾ രചിക്കാൻ വയ്യ. അസാധാരണമായ അഭിവീക്ഷണസാമർത്ഥ്യം-വിഷൻ-കവിക്കുണ്ടായേ മതിയാവൂ. വാല്മീകി, വ്യാസൻ, ഹോമർ ഇവർക്ക് ഈ പാടവം സിദ്ധിച്ചിരുന്നു. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ ‘യുദ്ധവും സമാധാനവും’ എന്ന നോവലിൽ ഈ ‘ഐതിഹാസിക ശക്തി’—Epic force—ദൃശ്യമാകുന്നു.

അതിനുശേഷം അതു പ്രത്യക്ഷമാക്കിയ ഒരേയൊരു നോവൽ ഈവോ ആൻഡ്റീഷിന്റെ ‘Bridge on the Drina’ എന്നതു തന്നെയാണ്. ഇതു വായിക്കുമ്പോൾ മൂന്നു ശതാബ്ദക്കാലത്തെ മനുഷ്യരുടെ ചരിത്രം നാം മനസ്സിലാക്കുന്നു. അവരുടെ വിധിയുടെ പ്രാധാന്യം നാം ഗ്രഹിക്കുന്നു. അവരുടെ ചരിത്രം ശരിയായി മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ട് സമകാലിക സംഭവങ്ങളെ അതിന്റെ പ്രകാശത്തിൽവെച്ച് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന കലാകാരന്റെ വൈഭവം നമ്മൾ ദർശിക്കുന്നു. പച്ചനിറമാർന്ന് ഒഴുകുന്ന ഡ്രീനാനദിയിൽ തരംഗപരമ്പരകളുണ്ട്. പേടിപ്പിക്കുന്ന ചുഴികളുമുണ്ട്. മുന്നൂറ്റിയമ്പതുവർഷത്തെ മനുഷ്യജീവിതത്തിൽ അവയ്ക്കു സദൃശ്യങ്ങളായ നാടകീയ സംഭവങ്ങളുണ്ട്. ഡ്രീനാ വലിയ നദിയാതതുകൊണ്ട് അതിലെ വെള്ളം കയറാറില്ല. കരകളെ കവിഞ്ഞുകൊണ്ട് അതു് അനന്തമായി പ്രവഹിക്കുന്നു. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ കൂലങ്ങളെ കവിഞ്ഞുകൊണ്ട് നോവലിലെ ആഖ്യാനം കല്ലോലിതമായി പ്രവഹിക്കുന്നു. ആൻഡ്രീഷിന്റെ നോവൽ വായിക്കുന്നതു് അസാധാരണമായ അനുഭവമാണ്, മഹനീയമായ അനുഭവമാണ്. കഥയെന്തുമാകട്ടെ മനുഷ്യനാണ് പ്രാധാന്യമെന്ന് ആൻഡ്രീഷ് സൂചിപ്പിച്ചല്ലോ. ആ മനുഷ്യനെ, അവന്റെ ആഹ്ലാദങ്ങളോടും എല്ലാ ചലനങ്ങളോടും കൂടി നാം ഇവിടെ കാണുന്നു.

ഈ മനുഷ്യനോളമോ അതിൽ കൂടുതലോ പ്രാധാന്യമുണ്ട് പാലത്തിന്. യൂഗോസ്ലാവിയായിൽ പോകുന്നവർക്കു ഡ്രീനാനദിയിലെ പാലം ഇന്നും കാണാമെന്ന് നോവൽ ഇംഗ്ലീഷിലേയ്ക്കു തർജ്ജമ ചെയ്ത് എഡ്വേർഡ്സ് പറയുന്നു. പാലത്തിന്റെ കേടുപാടുകൾ തീർത്തിട്ടുണ്ട്; അതിനെ നവീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ വിഷിഗ്രാഡ് പട്ടണത്തിന് പ്രസ്താവ്യമായ മാറ്റമില്ലത്രേ. നോവലിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ സന്ദർശകനു റോഡിൽവെച്ചു കാണാം. പാലം കെട്ടിയ കാലത്തു് ബോസ്നിയായിലെ കർഷകർ എന്തെല്ലാം പ്രയാസങ്ങൾ അനുഭവിച്ചുവോ അവയെലാം ആസ്ട്രോ-ഹംഗേറിയൻ ആക്രമണകാലത്തും അനുഭവിക്കുകയുണ്ടായി. ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധം ഉണ്ടായപ്പോഴും അവൻ അതേ കഷ്ടപ്പാടുകൾക്ക് അഭിമുഖീകരിച്ചു നിന്നു. ബോസ്നിയയിലെ കർഷകൻ ഒരു ശാശ്വത പ്രതീകം തന്നെ.

നോവലിന്റെ കേന്ദ്രപതിരൂപമായ പാലത്തിന്റെ അർത്ഥം വശദമാകാൻ പല നിരൂപകരും യതിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് പണ്ട് “എൻകൗണ്ടർ” മാസികയിൽ വായിച്ച ഓർമ്മയുണ്ട്. പക്ഷേ, ഒരു നിരൂപണവും കിട്ടാനില്ല. ഇംഗ്ളീഷിൽ ആരും ഈ നോവലിനെക്കുറിച്ച് എഴുതിയിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഒരു പക്ഷേ, യൂഗോസ്ലാവിയായിലെ നിരൂപകന്മാരെക്കുറിച്ചാവാം പരാമർശം. അതിനാൽ ഈ ലേഖകനു തോന്നുന്ന കാര്യങ്ങൾ മാത്രമേ ഇവിടെ എഴുതാനാവുന്നുള്ളൂ.

മനുഷ്യന്റെ അസ്തിത്വത്തിനുമതീതമായി അല്ലെങ്കിൽ അതിനും മുകളിലായി ഒരസ്തിത്വമുണ്ടല്ലോ. അതിന്റെ പ്രതീകമാണ് പാലം. ആ അസ്തിത്വം മനുഷ്യരെ ഐക്യത്തിലേക്കു നയിക്കുന്നു. ഏതും സഹിച്ചു നില്ക്കുന്നു, ക്ഷമിക്കുന്നു. ആ അസ്തിത്വത്തിലേക്ക് ചെല്ലാനാണ് ആൻഡ്റീഷിന്റെ ആഹ്വാനം. ഇരുപതു വർഷത്തിലൊരിക്കൽ, അല്ലെങ്കിൽ മുപ്പതു വർഷത്തിലൊരിക്കൽ വെള്ളപ്പൊക്കമുണ്ടാകും. ഒരു പ്രളയം കഴിഞ്ഞാൽ ജനങ്ങളുടെ ജോലി പാലത്തിന്റെ കേടുപാടുകൾ മാറ്റുകയാണ്. അപ്പോഴുള്ള ഐക്യം പ്രളയകാലത്തുമുണ്ട്. വിഷിഗ്രാഡിൽ ജൂതന്മാരും തുർക്കികളുമുണ്ട്. അവർ തമ്മിൽത്തമ്മിൽ വിരോധം പുലർത്തുന്നവരാണ് പക്ഷേ, ആറ്റുപെരുക്കമുണ്ടായപ്പോൾ എല്ലാവരും ഒരു മുസ്ലീം നേതാവിന്റെ വീട്ടിലാണ് കഴിഞ്ഞുകൂടിയതു്. ആസ്ട്രിയൻ സൈന്യം ആക്രമണത്തിനെത്തിയപ്പോൾ അവർ ജാതിമതവിശ്വാസങ്ങളിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങൾ മറന്ന് പാലത്തിൽ കയറി നിന്നതായി മുൻപ് പറഞ്ഞല്ലോ. ശത്രുവിനെ ഓടിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ അവർ വീണ്ടും ശത്രുക്കളായി പെരുമാറും. അവർ ഒരുമിച്ചുകൂടുന്ന സന്ദർഭമുണ്ടല്ലോ; അതാണ് അതീതമായ അസ്തിത്വം. പാലം അതിന്റെ പ്രതീകമാണ്. ആ അസ്തിത്വത്തിനുവേണ്ടിയാണ് ആൻഡ്രീഷ് വാദിക്കുന്നതു്. മനുഷ്യന്റെ സർഗ്ഗശക്തിയുടേയും പ്രതീകമാണ് പാലം. മരിക്കാൻ കിടക്കുന്ന മുസ്ലീം ആലിഹോഡ്ജ പാലത്തിലേക്കാണ് അവസാനമായി നോക്കുന്നതു്. പീരങ്കിപ്പട്ടാളത്തിന്റെ കുത്സിതത്വം കൊണ്ട് അതിന്റെ ഒരാർച്ച് നശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. പക്ഷേ, മനുഷ്യന്റെ ധീരവും മഹനീയവുമായ ആത്മാവ് ഈശ്വരപ്രേമത്തെ ലക്ഷ്യമാക്കി ഉത്കൃഷ്ടങ്ങളായ ശില്പങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുമെന്ന് ആലിഹോഡ്ജ കരുതുന്നു. അപ്പോൾ ലോകം കൂടുതൽ സുന്ദരമാകും; ക്ഷേമപൂർണ്ണമാകും. അതോ അതില്ലാതാകുമോ? ഒരിക്കലുമില്ല എന്നാണ് അയാളുടെ സങ്കല്പം. ഈവോ ആൻഡ്രീഷിന്റെ വിചാരവും അതുതന്നെയാണ്. ഒരാർച്ച് യുദ്ധത്തിന്റെ ഫലമായി ഇല്ലാതെയായി. ശേഷമുള്ള പത്താർച്ചുകളുടേയും നാശം മനുഷ്യർക്കു കാണേണ്ടതായി വരില്ലെന്ന് അദ്ദേഹം കരുതുന്നു. വിഷിഗ്രാഡിൽനിന്ന് സാറായവോയിലേക്കു (Sarajevo—യൂഗോസ്ലാവിയോവിലെ ഒരു പട്ടണം) തീവണ്ടി നടപ്പിലാക്കിയപ്പോൾ ഡ്രീനായിലെ പാലത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം വളരെ കുറഞ്ഞുപോയി.

1892-ൽ യൂഗോസ്ലാവിയായിലെ ട്രാവ്നിക് നഗരത്തിനടുത്തുള്ള ഡൊളാക്കിലാണ് ഈവോ ആൻഡ്റീഷ് ജനിച്ചതു്. വിദ്യാർത്ഥിയായിരിക്കുമ്പോൾ ആസ്ട്രിയൻ ഗവൺമെന്റിന് എതിരായ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെട്ടു എന്നതിന്റെ പേരിൽ അദ്ദേഹം അറസ്റ്റുചെയ്യപ്പെട്ടു. ജയിലിൽ കിടന്നപ്പോൾ അദ്ദേഹം ഏകാന്തത ജനിപ്പിച്ച ദുഃഖം അനുഭവിച്ചിരിക്കണം. കീർക്കേഗോറിന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങളാണ് അക്കാലത്തു് അദേഹം വായിച്ചതു്, ജീവിതത്തിന്റെ ശൂന്യതയേയും അതു ജനിപ്പിക്കുന്ന ത്രാസത്തേയും സ്ഫുടീകരിക്കുന്ന ആ ഡാനിഷ് തത്വചിന്തകന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ആൻഡ്റീഷിനെ സ്വാധീച്ചിട്ടുണ്ട്. നോവലിൽ അതിനുള്ള തെളിവുകൾ ഇല്ലാതില്ല. അർത്ഥരഹിതവും ഭയജനകവുമായ മരണത്തെ അദ്ദേഹം പലയിടങ്ങളിലും വർണ്ണിക്കുന്നുണ്ട്. പാലം നിർമ്മിച്ച മുഹമ്മദ് പാഷയെ ഒരു കാരണവും കൂടാതെ ഒരു മതഭ്രാന്തൻ കുത്തിക്കൊന്നു. ഫാത എന്നൊരു അന്ത്യന്തസുന്ദരി പാലത്തിൽനിന്നു നദിയിലേക്കു ചാടി ആത്മഹത്യചെയ്തു. ദേശാഭിമാനോജ്ജ്വലനായ റാഡിസാഫിനെ കൂടാതെ എത്രയോ നിരപരാധർ പാലത്തിലെ കപ്പിയയിൽവെച്ച് വധിക്കപ്പെട്ടു. റാഡിസാഫിനെ അറസ്റ്റു ചെയ്ത ഒരുവൻ മതിയായ കാരണമൊന്നുമില്ലാതെ ഭ്രാന്തനായി മാറി. നന്മയ്ക്കും തിന്മയ്ക്കും സവിശേഷമായ സാധുതയോ മൂല്യമോ ഇല്ല. ജീവിതം ശൂന്യമാണ്. മരണം അപരാധം ചെയ്തവനേയും അപരാധം ചെയ്യാത്തവനേയും ഒരേ രീതിയിൽ പിടികൂടും എന്നിങ്ങനെയുള്ള കീർക്കേഗോറിന്റെ തത്വങ്ങളാണ് ഈ നോവലിൽ കാണുക. എന്നാൽ ആൻഡ്റീഷ് എക്സിസെൻഷ്യലിസ്റ്റ് അല്ലതാനും. സഹാനുഭൂതിയുള്ള ഈ കലാകാരൻ ലോകത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം ആസ്വദിക്കുന്നു. അതേസമയം ഇവിടെയുള്ള രൗദ്രതയും അക്രമവും ദർശിക്കുന്നു.

നോവലിലെ ഒരു കഥാപാത്രം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു: ‘നമ്മളെല്ലാം ഒരു പ്രാവശ്യമേ മരിക്കുന്നുള്ളു. മഹാന്മാർ രണ്ട് തവണ മരിക്കുന്നു. ഈ ലോകം വിട്ടുപോകുമ്പോൾ ആദ്യത്തെ മരണം. ‘ഈവോ ആൻഡ്രീഷ് മഹാനായ കലാകാരനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന് രണ്ട് മരണമില്ല. കാരണം ഈ നോവൽ ഒരിക്കലും സാഹിത്യത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ നിന്ന് അപ്രത്യക്ഷമാകുകയില്ല എന്നത്രെ.

വീവാദിയോസ്

ലൊർക (1898–1936)

സ്പെയിനിലെ മഹാനായ കവിയും നാടകകാരനും ചിത്രകാരനും ആയിരുന്ന ഫെതറീകോ ഗാർതിയാ ലൊർക (Federico Garcia Lorca) വിശ്വസാഹിത്യത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിനുള്ള സ്ഥാനം അനിഷേദ്ധ്യമാണ്. കലാകാരന്മാർ മനുഷ്യസ്നേഹികളാണല്ലോ. അക്കാരണത്താൽ തന്റെ കാലഘട്ടത്തിലെ രക്തരൂഷിതമായ വിപ്ലവത്തിൽ അദ്ദേഹം ഭാഗഭാക്കായി. ഫാസ്സിസ്റ്റുകൾ അദ്ദേഹത്തെ വിട്ടില്ല. അവർ ആ ഉജ്ജ്വലപ്രതിഭാശാലിയെ തെരുവുകളിലൂടെ വലിച്ചിഴച്ചു. ഇടതുപക്ഷ ചിന്താഗതിക്കാരനെന്ന് മുദ്രയടിച്ചാണ് ഫാസ്റ്റിസ്റ്റുകൾ അദ്ദേഹത്തെ ജീവനോടെ വലിച്ചിഴച്ചത്. ആതതായികളുടെ മുൻപിൽ അദ്ദേഹത്തെ കൊണ്ടിട്ടു. അവർ തോക്കിന്റെ കാഞ്ചി വലിച്ചു. മനുഷ്യന്റെ മോഹനസ്വപ്നങ്ങൾക്കും മൃദുലവികാരങ്ങൾക്കും രൂപം നല്കിക്കൊണ്ടിരുന്ന ഒരു കലാകാരൻ അപ്രത്യക്ഷനായി. 1936-ലാണ് ഇതു സംഭവിച്ചത്. നാല്പതു വർഷത്തിനു ശേഷം, കേരളത്തിന്റെ ഒരു കോണിലിരുന്ന്, വളരെക്കുറച്ച് ആളുകൾ സംസാരിക്കുന്ന ഒരു ഭാഷയിൽ ആ മഹാനെക്കുറിച്ച് അല്പപ്രഭാവനായ ഒരാൾ എഴുതുന്നു. ലൊർകയുടെ മഹത്വം ഒന്നിനൊന്ന് ആദരിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതിന് ഇതു ഒരു തെളിവു തന്നെയാണ്. ഇരുപതാം ശതകത്തിലെ വിശ്വസാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ച് പര്യാലോചന ചെയ്യുമ്പോൾ ആർക്കും ഈ സ്പാനിഷ് കലാകാരനെ അവഗണിക്കാൻ വയ്യെന്നായിട്ടുണ്ട്. അത്രകണ്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം കൂടിയിരിക്കുന്നു. എന്തിനാണ് ഫാസിസ്റ്റുകൾ അദ്ദേഹത്തെ വെടിവെച്ചുകൊന്നതു? ലൊർക പേരു കേട്ട കമ്മ്യൂണിസ്റ്റായിരുന്നില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാസൃഷ്ടികൾ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ചിന്താഗതികൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് കരുതാനും വയ്യ. എങ്കിലും ഫാസിസ്റ്റുകൾ അദ്ദേഹത്തെ കൊന്നു. ഒന്നേയുള്ളു കാരണം. കലാകാരന്മാരുടെ ശക്തി സമഗ്രാധിപത്യത്തിന്റെ ഉദ്ഘോഷകർ മനസ്സിലാക്കുന്നു എന്നതു തന്നെ. ഹെർബർട്ട് റീഡ് എന്ന ചിന്തകൻ Anarchy and Order എന്ന പുസ്തകത്തിൽ അങ്ങനെ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്നാണ് എന്റെ ഓർമ്മ.

ശക്തരായ കലാകാരന്മാരെ ജനത സ്നേഹിക്കും, ബഹുമാനിക്കും. സമഗ്രാധിപത്യത്തിന് ആ സ്നേഹത്തെയും ബഹുമാനത്തെയും അംഗീകരിക്കാനാവില്ല. ലൊർകയെ മാത്രമല്ല അക്കൂട്ടർ നിഗ്രഹിച്ചതെന്ന കാര്യം നാം ഓർമ്മിക്കണം.

നിസ്തുലനായ ഒരു കലാകാരന്റെ ഒരു നാടകത്തിനുള്ള ഭംഗി കാണാനാണ് ഞാൻ പ്രിയപ്പെട്ട വായനക്കാരെ സാദരം ക്ഷണിക്കുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ വിഷയം 'ശതാബ്ദങ്ങളോളം പഴക്കമുള്ളതു' തന്നെ. വൃദ്ധൻ യുവതിയെ വിവാഹം കഴിച്ചിട്ടുണ്ടാകുന്ന ദുരന്തം. ആയിരമായിരം കലാകാരന്മാർ കൈകാര്യം ചെയ്ത ആ വിഷയം ലൊർക തനിക്കു മാത്രം കഴിയുന്ന മട്ടിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. അതിന്റെ ഭംഗി കാണേണ്ടതു തന്നെ.

യവനിക ഉയരുമ്പോൾ അമ്പതുവയസ്സായ ഡോൺ പെർലീംപ്ലിനും അയാളുടെ പരിചാരികയും സംസാരിച്ചുകൊണ്ടു നില്ക്കുന്നതു നാം കാണുന്നു. അമ്പതു വയസ്സായവൻ കൊച്ചു കുഞ്ഞല്ല. താൻ ഏതു സമയവും മരിച്ചെന്നുവരാം. അതുകൊണ്ട് പെർലീംപ്ലിൻ ഉടനെ വിവാഹം കഴിക്കണമെന്നാണ് പരിചാരികയുടെ അഭിപ്രായം. പക്ഷേ, അയാൾക്കു വിവാഹമെന്നു പറഞ്ഞാൽ പേടിയാണ്. പെർലീംപ്ലിൻ ശിശുവായിരുന്നപ്പോൾ ഒരു സ്ത്രീ അവളുടെ ഭർത്താവിനെ കഴുത്തു ഞെരിച്ചു കൊന്നു. അന്നു മുതൽ തുടങ്ങിയതാണ് ആ പേടി. അവർ അങ്ങനെ സംസാരിച്ചു കൊണ്ടു നില്ക്കുമ്പോൾ അടുത്ത വീട്ടിലെ സുന്ദരി ബലീസയുടെ അശ്ലീലഗാനം ഉയരുകയാണ്. 'ഹാ പ്രേമമേ! ഹാ പ്രേമമേ! എന്റെ ഇറുകിയ തുടകളിൽ തടവിലാക്കപ്പെട്ട് സൂര്യൻ മത്സ്യത്തെപ്പോലെ നീന്തുന്നു. പുല്ലുകൾക്കിടയിൽ ചൂടുള്ള വെള്ളം. പ്രഭാതത്തിലെ പൂങ്കോഴി, രാത്രി ഇതാ കടന്നു പോകുന്നു. അതിനെ പോകാൻ സമ്മതിക്കരുതേ! അരുതേ.' ആ ബലീസ തന്നെയാണ് പെർലീംപ്ലിന് യോജിച്ച ഭാര്യയെന്ന് പരിചാരിക പറഞ്ഞു. അവളുടെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് അയാൾ 'ബലീസ' എന്ന് ഉറക്കെ വിളിച്ചു. അർദ്ധനഗ്നയായ ബലീസ അത്യന്ത സുന്ദരിയായി അവളുടെ വീട്ടിന്റെ ബാൽക്കണിയിൽ പ്രത്യക്ഷയായി. താൻ ബലീസയെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നുവെന്ന് പെർലീംപ്ലിൻ അവളെ അറിയിച്ചു. ബലീസയ്ക്കു സംശയം. പക്ഷേ, അവളുടെ അമ്മ അതു ദുരീകരിച്ചു കൊടുത്തു. 'പെർലീംപ്ലിനു ധാരാളം ഭൂമിയുണ്ട്. അവയിൽ ധാരാളം താറാവുകളും ആടുകളും ഉണ്ട്. ആടുകളെ ചന്തയിൽ കൊണ്ടു പോകുന്നു. ചന്തയിലെ ആളുകൾ അവയ്ക്കു വേണ്ടി പണം നല്കുന്നു. പണം സൗന്ദര്യം ജനിപ്പിക്കുന്നു. എല്ലാ പുരുഷന്മാരും സൗന്ദര്യം അന്വേഷിച്ചു പോകുകയും ചെയ്യുന്നു. 'ബലീസ വിവാഹത്തിനു സമ്മതിച്ചു. പഞ്ചസാര പോലെ വെളുത്ത ഉൾത്തടമുള്ള ബലീസ. അവൾ തന്നെ കഴുത്തു ഞെരിച്ചു കൊല്ലാൻ കഴിവുള്ളവളാണോ എന്നാണ് പെർലീംപ്ലിന്റെ സംശയം. എങ്കിലും ഏറിയ കൂറും നഗ്നയായ ബലീസയുടെ ദർശനം അയാളെ ഹർഷോന്മാദത്തിലേക്ക് എറിഞ്ഞു.

പ്രഥമ രാത്രി. അന്നു വയസ്സനും യുവതിയും കൂടെ കിടന്നു. നേരം വെളുത്ത് പെർലിംപ്ലിൻ ബാൽക്കണിയിലേക്കു നോക്കിയപ്പോൾ അഞ്ചുതൊപ്പികൾ ഇരിക്കുന്നതു കണ്ടു. അതിന്റെ അർത്ഥം അഞ്ചുയുവാക്കന്മാർ ബലീസയുമായി വേഴ്ച നടത്തിയിട്ടു പോയിയെന്നാണ്. ആറാമത്തെ യുവാവിനോടും അവൾക്ക് സ്നേഹം തോന്നിക്കഴിഞ്ഞുവെന്ന് പരിചാരിക പെർലീംപ്ലിനോടു പറഞ്ഞു. യജമാനന്റെയും വേലക്കാരിയുടെയും സംഭാഷണം കേട്ടാലും:

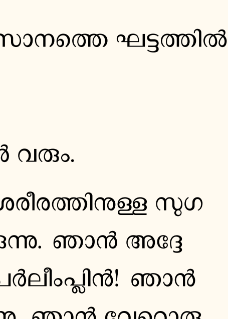
പരിചാരിക: അമ്മയുടെ വിവാഹം കഴിഞ്ഞ ആദ്യത്തെ രാത്രിയിൽ അഞ്ചുപേർ ബാൽക്കണിയിലൂടെ ശയനമുറിയിൽ പ്രവേശിച്ചു. ഭൂമിയിലെ അഞ്ചു വർഗ്ഗങ്ങളുടെ പ്രതിനിധികൾ. താടിയുള്ള യൂറോപ്യൻ, ഇന്ത്യക്കാരൻ, നീഗ്രോ, മഞ്ഞമനുഷ്യൻ, അമേരിക്കക്കാരൻ. അങ്ങയ്ക്ക് ഇത് ഒട്ടും അറിഞ്ഞുകൂടാ.

പെർലീംപ്ലിൻ: അതിനു വലിയ പ്രാധാന്യമൊന്നുമില്ല.

പരിചാരിക: ഒന്നാലോചിക്കു. ഇന്നലെ അവളെ വേറൊരുവനുമായി ഞാൻ കണ്ടു.

പെർലീംപ്ലിൻ: സത്യമോ?

പരിചാരിക: എന്നിട്ട് അവൾ അത് എന്നിൽനിന്നു മറച്ചുവച്ചതുമില്ല.


ലൊർക 1914-ൽ

ഇങ്ങനെ പറയുമ്പോൾ യജമാനൻ ക്ഷോഭിച്ചു പോകുമെന്നാണ് വേലക്കാരി വിചാരിച്ചത്. പക്ഷേ, പെർലീംപ്ലിൻ ആഹ്ലാദിച്ചതേയുള്ളു. ഈ സമയത്ത് ദിവാസ്വപ്നങ്ങളിൽ മുഴുകി യുവാവിനെക്കുറിച്ചു സ്നേഹപൂർവ്വം ചിലതൊക്കെ പറഞ്ഞുകൊണ്ട് ബലീസ അവിടെ എത്തുന്നു. അവളുടെ നൂതന പ്രേമത്തിന്റെ സാക്ഷാത്കാരത്തിനായി കിഴവനായ താൻ മരിക്കാൻ സന്നദ്ധനാണെന്ന് പെർലീംപ്ലിൻ അവളെ അറിയിച്ചു.

നമ്മൾ നാടകത്തിന്റെ അവസാനത്തെ ഘട്ടത്തിൽ എത്തുകയാണ്.

പെർലീംപ്ലിൻ: ശരി, അവൻ വരും.

ബലീസ: അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശരീരത്തിനുള്ള സുഗന്ധം വസ്ത്രങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നു. ഞാൻ അദ്ദേഹത്തെ സ്നേഹിക്കുന്നു. പെർലീംപ്ലിൻ! ഞാൻ അദ്ദേഹത്തെ സ്നേഹിക്കുന്നു. ഞാൻ വേറൊരു സ്ത്രീയായിയെന്ന് തോന്നുകയാണ്.

പെർലീംപ്ലിൻ: ഇത് എന്റെ വിജയമാണ്.

ബലീസ: എന്തു വിജയം?

പെർലീംപ്ലിൻ: എന്റെ ഭാവനയുടെ വിജയം.

ബലീസ: അദ്ദേഹത്തെ സ്നേഹിക്കാൻ അങ്ങ് എന്നെ സഹായിച്ചു എന്നതു സത്യംതന്നെ.

പെർലീംപ്ലിൻ: ഇപ്പോൾ അവനെക്കരുതി വിഷാദിക്കാൻ ഞാൻ നിന്നെ സഹായിക്കാം.

ബലീസ: (കുഴങ്ങി) പെർലീംപ്ലിൻ! നിങ്ങൾ എന്തു പറയുന്നു? (നാഴികമണി പത്തടിക്കുന്നു. രാപ്പാടി പാടുന്നു.)

പെർലീംപ്ലിൻ: ഇതാണ് സമയം.

ബലീസ: ഇപ്പോൾ അദ്ദേഹം വരും.

പെർലീംപ്ലിൻ: അവൻ എന്റെ പൂന്തോട്ടത്തിന്റെ മതിലുകൾ ചാടിക്കടക്കുകയായിരിക്കും.

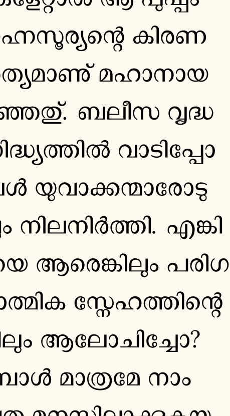
ബലീസ: ചുവന്ന വസ്ത്രം പുതച്ചുകൊണ്ട്.

പെർലീംപ്ലിൻ: (കഠാര വലിച്ചൂരിക്കൊണ്ട്) അവന്റെ രക്തം പോലെ ചുവന്നത്.

ബലീസ ആരാമത്തെ കാമുകനെ അത്രകണ്ട് സ്നേഹിക്കുന്നതു കൊണ്ട് അയാൾ അവളുടെ അടുത്തുനിന്ന് ഒരിക്കലും പിരിഞ്ഞു പോകരുതെന്നാണ് പെർലീംപ്ലിന്റെ ആഗ്രഹം. അയാൾ സമ്പൂർണ്ണമായ മട്ടിൽ അവളുടേതായിരിക്കാൻ വേണ്ടി പെർലീംപ്ലിൻ കഠാര അയാളുടെ മാറിൽ കുത്തിയിറക്കാൻ പോകുകയാണ്. മരിച്ചു കഴിഞ്ഞ അയാളെ കിടക്കയിൽ കിടത്തി ബലീസയ്ക്ക് എപ്പോഴും ആശ്ലേഷിക്കാം. ഇങ്ങനെ അറിയിച്ചുകൊണ്ട് പെർലീംപ്ലിൻ കഠാരയുമായി ഓടി. ഭർത്താവിനെ കൊല്ലാൻ വാളു വേണമെന്ന് ബലീസ ഉച്ചത്തിൽ പറഞ്ഞു. പക്ഷേ, ആ സമയത്ത് ചുവന്ന വസ്ത്രം കൊണ്ട് ശിരസ്സു മൂടി, കഠാര താഴ്ന്നിറങ്ങിയ നെഞ്ചോടുകൂടി ഒരു യുവാവ് അവളുടെ മുൻപിൽ വന്നു വീണു. ബലീസ ചുവന്ന വസ്ത്രം വലിച്ചു മാറ്റിയപ്പോൾ കണ്ടത് യുവാവിനെയല്ല, പെർലീംപ്ലിനെത്തന്നെയാണ്. അങ്ങനെ അയാളുടെ ഭാവന വിജയം പ്രാപിക്കുന്നു. ബലീസയ്ക്ക് പെർലീംപ്ലിൻ ആത്മാവിനെ നൽകുന്നു. മരണത്തോട് അടുത്ത പെർലീംപ്ലിൻ ബലീസയോട് പറഞ്ഞു: 'ഞാൻ എന്റെ ആത്മാവാണ്. നീ നിന്റെ ശരീരവും. നീ എന്നെ അത്രയ്ക്ക് സ്നേഹിച്ചതു കൊണ്ട് ഈ അവസാന നിമിഷത്തിൽ ആ ശരീരം ആലിംഗനം ചെയ്തു ഞാൻ മരിച്ചു കൊള്ളട്ടെ.' അർദ്ധനഗ്നയായ ബലീസ പെർലീംപ്ലിനെ ആശ്ലേഷിച്ചു.

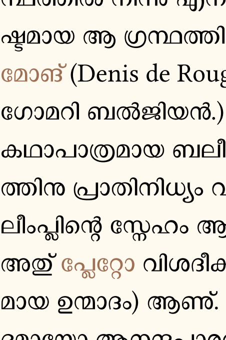
'ഈ മനുഷ്യൻ ആരായിരുന്നു? ആരായിരുന്നു ഇദ്ദേഹം?' എന്ന് ബലീസ പരിചാരികയോടു ചോദിച്ചു. അവൾ മറുപടി നല്കി: 'സുന്ദരനായ യുവാവ്. അയാളുടെ മുഖം നീ ഒരിക്കലും കാണില്ല.'

ബലീസ സമ്മതിച്ചു: അതേ, അതേ. ഞാൻ അദ്ദേഹത്തെ സ്നേഹിക്കുന്നു എന്റെ ശരീരത്തിന്റെയും ആത്മാവിന്റെയും എല്ലാ ശക്തിയോടും കൂടി ഞാൻ അദ്ദേഹത്തെ സ്നേഹിക്കുന്നു, പക്ഷേ, ചുവന്ന വസ്ത്രം ധരിച്ച യുവാവ് എവിടെ! ഈശ്വരാ! അദ്ദേഹം എവിടെ?

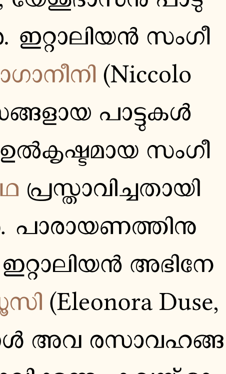

ദനീ ദി റുഷ് മോങ്

ബലീസയുടെ ഈ വാക്കുകൾ കേട്ട് പരിചാരകർ പെർലീംപ്ലിന്റെ മൃതശരീരത്തോടു പറഞ്ഞു: 'പെർലീംപ്ലിൻ, സമാധാനത്തോടെ ഉറങ്ങൂ, പെർലീംപ്ലിൻ! അങ്ങു കേൾക്കുന്നുണ്ടോ? പെർലീംപ്ലിൻ! അവൾ പറയുന്നതു് അങ്ങു കേൾക്കുന്നുണ്ടോ?' ഇവിടെ യവനിക ചുരുളു നിവർത്തി വീഴുകയാണ്.

യുവതിയാകുന്ന പനിനീർ പൂവിന് യുവത്വത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണകിരണങ്ങളാണ് വേണ്ടതു്; വാർദ്ധക്യത്തിന്റെ ശീതളരശ്മികളല്ല എന്ന് മർസൽ പ്രൂസ്ത് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. മദ്ധ്യാഹ്നസൂര്യന്റെ രശ്മികളേറ്റാൽ ആ പുഷ്പം കാന്തി ആവഹിക്കും; സായാഹ്നസൂര്യന്റെ കിരണങ്ങളേറ്റാൽ വാടിപ്പോകും. സത്യമാണ് മഹാനായ ആ ഫ്രഞ്ചെഴുത്തുകാരൻ പറഞ്ഞത്. ബലീസ വൃദ്ധനായ പെർലീംപ്ലിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ വാടിപ്പോകേണ്ടവളാണ്. പക്ഷേ, അവൾ യുവാക്കന്മാരോടു ചേർന്ന് ഭംഗിയും താരുണ്യവും നിലനിർത്തി. എങ്കിലും വൃദ്ധന്റെ മാനസികനിലയെ ആരെങ്കിലും പരിഗണിച്ചോ? അയാളുടെ ആദ്ധ്യാത്മിക സ്നേഹത്തിന്റെ വിശുദ്ധിയെക്കുറിച്ച് ആരെങ്കിലും ആലോചിച്ചോ? അതു പര്യാലോചന ചെയ്യുമ്പോൾ മാത്രമേ നാം ഈ നാടകത്തിന്റെ ഉത്കൃഷ്ടത മനസ്സിലാക്കുകയുള്ളൂ.


നീക്കോലോ പാഗാനീനി

ഇംഗ്ലീഷിൽ eros എന്നു പറയുന്ന കാമോത്സുകതയുണ്ടല്ലോ. അത് ആരിൽ അങ്കുരിച്ചാലും സർവ്വാധിപത്യം സ്ഥാപിക്കും. മറ്റു വികാരങ്ങളെ അതു മാനിക്കില്ല. സംസ്കാരത്തെ അത് കാറ്റിൽപ്പറത്തും. ഒരു തരത്തിലുള്ള ഉന്മാദമാണതു്. ചിത്ത വിപ്ലവമാണതു്. പ്രതിബന്ധസഹസ്രങ്ങളെ തട്ടിത്തകർത്തുകൊണ്ട് പ്രവഹിക്കുന്ന ഈ സമ്പൂർണ്ണമായ അഭിലാഷം ദുരന്തത്തിലാണ് എത്തുക. (കാമോത്സുകത സമ്പൂർണ്ണമായ അഭിലാഷമാണെന്ന ആശയം എന്റേതല്ല. നിരൂപണസാഹിത്യത്തിലെ ക്ലാസ്സിക്കായി ലോകം കൊണ്ടാടുന്ന Love in the Western World എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിന്ന് എനിക്കു കിട്ടിയതാണതു്. വിശിഷ്ടമായ ആ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ കർത്താവ് ദനീ ദി റുഷ് മോങ് (Denis de Rougemont) തർജ്ജമ മോണ്ട് ഗോമറി ബൽജിയൻ.) ഈ നാടകത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ ബലീസ ഈ സമ്പൂർണ്ണാഭിലാഷത്തിനു പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്നു. വൃദ്ധനായ പെർലീംപ്ലിന്റെ സ്നേഹം ആദ്ധ്യാത്മിക സ്നേഹമാണ്. അതു് പ്ലേറ്റോ വിശദീകരിക്കുന്ന delirium (ദൈവികമായ ഉന്മാദം) ആണ്. ആത്മാവിന്റെ ഹർഷോന്മാദമായോ ആനന്ദപാരവശ്യമായോ അതിനെ കരുതാമെന്ന് പ്ലേറ്റോ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പെർലീംപ്ലിൻ ഈ വിധത്തിലുള്ള ഉത്കൃഷ്ടമായ വികാരത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയത്രേ. രണ്ടും തമ്മിലിടയുന്നു. ശരീരവും ആത്മാവും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനമാണതു്. ആ സംഘട്ടനത്തിൽ ആത്മാവ് ജയിക്കുന്നു. 'ഞാൻ എന്റെ ആത്മാവാണ്. നീ നിന്റെ ശരീരവും' എന്നാണ് ബലീസയോടുള്ള പെർലീംപ്ലിന്റെ അവസാനത്തെ വാക്കുകൾ. നാടകത്തിന്റെ മർമ്മം പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന പദങ്ങളാണ് അവ.


ഏലിയോ നോറ ഡൂസി

ബ്വാനസ് ഐറീസിലും, ഹവാനയിലും ലൊർക നടത്തിയ പ്രഭാഷണത്തിൽ 'ദ്വന്തി'ന്റെ പ്രവർത്തനത്തെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുകയുണ്ടായി. 'ദ്വന്ത്'(duende) എന്ന സ്പാനിഷ് വാക്കിന് ദേവത, വേതാളം എന്നൊക്കെയാണ് അർത്ഥം. മറ്റൊരർത്ഥത്തിലാണ് ലൊർക അത് ഉപയോഗിക്കുന്നതു്. ദ്വന്ത് അദ്ദേഹത്തിന് അത്ഭുതാവഹമായ ശക്തിവിശേഷമാണ്. പാടുന്നവന്റെ കണ്ഠത്തിലല്ല 'ദ്വന്ത്' ഇരിക്കുന്നതു്. അവന്റെ ഉള്ളം കാലിൽ നിന്നാണ് അത് ഉയരുന്നതു്. ശരിയാണ്. നമ്മുടെ പല ഗായകർക്കും പാട്ടു പാടുകയെന്നതു് ഒരു vocal exercise മാത്രമാണ്. പക്ഷേ, യേശുദാസൻ പാടുമ്പോൾ ദ്വന്തോടു കൂടി പാടുന്നു. ഇറ്റാലിയൻ സംഗീതജ്ഞനായ നീക്കോലോ പാഗാനീനി (Niccolo Paganini, 1784–1840) വിരസങ്ങളായ പാട്ടുകൾ പാടിയപ്പോൾ അവയെല്ലാം ഉൽകൃഷ്ടമായ സംഗീതമായി മാറിയെന്ന് ഗോയ്ഥെ പ്രസ്താവിച്ചതായി ലൊർക ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. പാരായണത്തിനു രസശൂന്യങ്ങളായ ഭാഗങ്ങൾ ഇറ്റാലിയൻ അഭിനേത്രിയായ ഏലിയോ നോറ ഡൂസി (Eleonora Duse, 1859–1924) അഭിനയിച്ചപ്പോൾ അവ രസാവഹങ്ങളായിയെന്നും ലൊർക പ്രസ്താവിക്കുന്നു. കലയ്ക്കു മാന്ത്രിക ശക്തി നൽകുന്നത് ഈ ദ്വന്താണെന്ന് അങ്ങനെ വ്യക്തമാകുന്നു. ലൊർകയുടെ നാടകത്തിന്റെ വിഷയം പ്രാചീനമാണ്. പക്ഷേ, അതു വായിക്കുമ്പോൾ നാം അത്ഭുതപ്പെടുന്നു. ഇതിനെക്കാൾ നൂതനമായ വേറൊരു നാടകമില്ലെന്നു നമുക്കു തോന്നുന്നു. ദ്വന്തിന്റെ പ്രസരംതന്നെയാണിവിടെ ഉള്ളതു്. അനുഗൃഹീതരായ ഗായകർ പാടുമ്പോൾ, കവികൾ കവിത ചൊല്ലുമ്പോൾ ദ്വന്തിന്റെ പ്രവർത്തനം കണ്ടറിഞ്ഞ സ്പെയിൻ ജനത വീവാദിയോസ് (Viva Dios) എന്നു തങ്ങളറിയാതെ വിളിച്ചു പോകും. 'വീവ' എന്നാൽ അദ്ദേഹം വളരെക്കാലം ജീവിച്ചിരിക്കട്ടെ എന്നാണർത്ഥം. ദിയോസിന്റെ അർത്ഥം ഈശ്വരൻ എന്നും. ലൊർകയുടെ ഈ നാടകം വായിക്കുമ്പോൾ കേരളീയനായ ഞാൻ 'വീവാദിയോസ്' എന്നു വിളിക്കുന്നു. പക്ഷേ, ലൊർകയെ ഫ്രാങ്കോയുടെ കിങ്കരന്മാർ വെടിവച്ചു കൊന്നു കളഞ്ഞു. യുവാവായിരുന്ന ലൊർക മരിച്ചെങ്കിലും അദ്ദേഹം സഹൃദയരുടെ മുമ്പിൽ ജീവനോടെ നിൽക്കുന്നു. അവർ പ്രത്യക്ഷശരീരം അപ്രത്യക്ഷമാക്കിയ ആ മഹാനായ കലാകാരനെ ലക്ഷ്യമാക്കി വീവാദീയോസ് എന്നു വിളിക്കുന്നു.

ഗ്രീസിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് കവി

യോയാന്നീസ് മെറ്റാക്സാസ്

ഗ്രീസിന്റെ വടക്കുകിഴക്കേ ഭാഗത്തുള്ള പട്ടണമാണ് സാലോനിക്ക. കമ്മ്യൂണിസത്തിൽ വിശ്വസിക്കുന്ന തൊഴിലാളികളുടെ സങ്കേതമായ ആ നഗരത്തിൽ 1936 മേയ് മാസത്തിൽ പണിമുടക്കുണ്ടായി. പുകയില ഫാക്ടറികളിലെ തൊഴിലാളികൾ അധാർമ്മികമായ വേതനവ്യവസ്ഥയിൽ പ്രതിഷേധിച്ചുകൊണ്ടു നടത്തിയ പണിമുടക്കായിരുന്നു അത്. സർക്കാർ പോലീസിനെ വിളിച്ചു. അവർ തൊഴിലാളികളുടെ നേർക്ക് വെടിവച്ചപ്പോൾ പത്തു പേർ മരിക്കുകയും അനേകം പേർക്കു മുറിവേൽക്കുകയും ചെയ്തു. അടുത്ത ദിവസത്തെ ദിനപത്രങ്ങളിൽ വന്ന പടം എല്ലാവരേയും ദുഃഖിപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു. കറുത്ത വസ്ത്രം ധരിച്ച ഒരമ്മ റോഡിൽ മരിച്ചുകിടക്കുന്ന മകനെ നോക്കി കണ്ണീർ പൊഴിക്കുന്നു. ആ ചിത്രം ഗ്രീസിലെ മഹാനായ കവി യാനീസ് റീറ്റ്സോസിന്റെ ഭാവനയെ ഉദ്ദീപിപ്പിച്ചു. ഉജ്ജ്വലമായ ആ ഭാവനയുടെ സന്തതിയായി ആവിർഭവിച്ച 'എപ്പിറ്റാഫിയോസ്' എന്ന കാവ്യം ഗ്രീസിലെ ജനതയെ മാത്രമല്ല ലോകജനതയെയാകെ ഇന്നും കോരിത്തരിപ്പിക്കുന്നു. ദുഃഖവെള്ളീയാഴ്ചതോറും ഗ്രീക്ക് ഓർതഡോക്സ് പള്ളികളിൽ പാടുന്ന വിഷാദഗാനത്തെയാണ് 'എപ്പിറ്റാഫിയോസ്' എന്നു പറയുന്നത്. യേശുവിന്റെ കുരിശാരോഹണത്തോടും ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പിനോടും ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് രചിക്കപ്പെട്ട ഈ കാവ്യത്തിൽ അധാർമികത്വം ഒഴിവാക്കപ്പെടും എന്ന പ്രത്യാശ കവി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു.[17] A day in May you left me a day in May I lost you. (മേയ് മാസത്തിലെ ഒരു ദിനത്തിൽ നീ എന്നെ വിട്ടുപോയി; മേയ്മാസത്തിലെ ഒരു ദിനത്തിൽ നീ എനിക്കു നഷ്ടപ്പെട്ടു) എന്നു ആദ്യം വിലപിക്കുന്ന അമ്മ ഒടുവിൽ "My son, I'm off to join your comrades and add my wrath to theirs; I've taken up your gun; sleep now, sleep my son" (എന്റെ മകനേ, ഞാൻ നിന്റെ സഖാക്കളോടു ചേരാൻ പോകുന്നു. അവരുടെ ക്രോധത്തിൽ എന്റെ ക്രോധവും കൂട്ടിച്ചേർക്കാൻ പോകുന്നു. ഞാൻ നിന്റെ തോക്കെടുത്തുകഴിഞ്ഞു. ഇപ്പോൾ ഉറങ്ങൂ, എന്റെ മകനെ ഉറങ്ങൂ) എന്ന് പ്രഖ്യാപനം നിർവ്വഹിച്ച് ധീരവനിതയായി മാറുന്നു. 1936-ലാണ് റീറ്റ്സോസ് ഈ കാവ്യം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. ആ വർഷം തന്നെ യോയാന്നീസ് മെറ്റാക്സാസ് (Ioannis Metaxas) ഗ്രീസിലെ ഡിക്റ്റേറ്റർ ആയി. അയാളുടെ ആജ്ഞയനുസരിച്ച് പല സാഹിത്യകാരന്മാരുടേയും ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സൂസ്ദേവാലയത്തിന്റെ മുൻപിലിട്ട് തീകത്തിച്ചു. അക്കൂട്ടത്തിൽ റീറ്റ്സോസിന്റെ കാവ്യവും അഗ്നിക്കിരയായി. ഇരുപതു വർഷം കഴിഞ്ഞ് വിശ്വവിഖ്യാതനായ ഗ്രീക്ക് ഗാനരചയിതാവ് തിയോഡോറാക്കീസ് ഈ കാവ്യം ഗാനമാക്കി ബഹുജനത്തിന്റെ മുൻപിൽ അവതരിപ്പിച്ചു. അദ്ദേഹം സാമാന്യജനതയ്ക്കിഷ്ടമായ 'ബൗസൗക്കി' എന്ന ഗാനോപകരണമാണ് അതിലേക്ക് ഉപയോഗിച്ചത്. താളവും അവർക്ക് ഇഷ്ടമായ തുതന്നെ. അതിന്റെ ഫലമായി റീറ്റ്സോസിന്റെ കാവ്യം ഗ്രീസിലെ എല്ലാ ജനവിഭാഗങ്ങൾക്കിടയിലും ആരാധ്യമായി ഭവിച്ചു.[18]

---

17. യാനീസ്റീറ്റ്സോസിന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത കവിതകൾക്ക് Peter Bien എഴുതിയ അവതാരിക.
18. അവതാരികയിൽനിന്ന്.

മെറ്റാക്സാസിന്റെ ഡിക്റ്റേറ്റർ ഷിപ്പ് 1936 മുതൽ 1940 വരെ ഉണ്ടായിരുന്നു. 1940-ൽ ഇറ്റലി ഗ്രീസിനെ ആക്രമിച്ചു. ആ ആക്രമണത്തെ തടഞ്ഞുനിർത്താൻ ഗ്രീസിനു കഴിഞ്ഞെങ്കിലും 1941-ൽ ഉണ്ടായ ജർമ്മൻ ആക്രമണത്തിൽ അതു പരാജയപ്പെട്ടു. 1944-ൽ ജർമ്മൻ സൈന്യം ഗ്രീസിൽനിന്നു പിൻവാങ്ങി. പക്ഷേ, ബ്രിട്ടീഷ് സൈന്യം ഗ്രീസ് കൈവശപ്പെടുത്തുകയും അപ്പോഴുണ്ടായ ആഭ്യന്തരസമരത്തിൽ രാജപക്ഷത്തുള്ളവരെ സഹായിക്കുകയും ചെയ്തു. 1946-ൽ ഒരു ജനഹിത പരിശോധന നടന്നു. അപ്പോൾ മെറ്റാക്സാസിന്റെ ഡിക്ടേറ്റർ ഷിപ്പ് നടക്കുന്ന കാലത്തു രാജാവായിരുന്ന ജോർജ് രണ്ടാമൻ അധികാരത്തിൽ വന്നു. 1947-ൽ അദ്ദേഹം മരിച്ചു. ജോർജിന്റെ അനുജൻ പോൾ ഗ്രീസിലെ രാജാവായി. 1967 ഏപ്രിലിൽ രക്തച്ചൊരിച്ചിൽ കൂടാതെയുള്ള വിപ്ലവത്തിലൂടെ സൈന്യം അധികാരം പിടിച്ചെടുത്തു. രാജാവായിരുന്ന കോൺസ്റ്റെന്റൈൻ ഗ്രീസിൽനിന്നു പലായനം ചെയ്തു. 1973-ൽ കേണൽ ജോർജ് പപാഡൊ പൗലോസ് പ്രസിഡന്റായി. കേണലിന്റെ ഭരണം ദുർഭരണമായിരുന്നു. അയാൾ ഇടതുപക്ഷചിന്താഗതിക്കാരെയാകെ കാരാഗൃഹത്തിലാക്കി. തിയോഡൊറാക്കീസും അന്നു ജയിലിൽപോയി.

തിയോഡൊറാക്കീസിനെക്കാൾ കൂടുതൽ കാലം റീറ്റ്സോസിനു ജയിലിൽ കഴിയേണ്ടിവന്നു. 1948-ൽ സർക്കാർ അദ്ദേഹത്തെ അറസ്റ്റ് ചെയ്ത് ലെമനോസിൽ പാർപ്പിച്ചു. ശാരീരികവും മാനസികവുമായ പീഡനങ്ങൾക്ക് ആ മഹാ കവി വിധേയനായി. ഇടയ്ക്ക് അനാരോഗ്യത്തിന്റെ പേരിൽ അദ്ദേഹത്തെ വിട്ടെങ്കിലും 1951-ൽ വീണ്ടും അവർ അദ്ദേഹത്തെ ബന്ധനസ്ഥനാക്കി. ഒരു കൊല്ലം കഴിഞ്ഞ് മോചനം നേടിയ റീറ്റസോസ് 1967-ൽ അറസ്റ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടു. വിപ്ലവം നടന്ന ആ ദിവസം തന്നെയായിരുന്നു അറസ്റ്റ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളെല്ലാം ഗവൺമെന്റ് നിരോധിച്ചു. പല കോൺസെൻട്രേഷൻ ക്യാമ്പുകളിൽ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞുകൂടേണ്ടതായി വന്നു. ഒരു മഹാകവിയെ ഇങ്ങനെ പീഡിപ്പിക്കുന്നതു കണ്ടപ്പോൾ പാശ്ചാത്യദേശത്തെ ധിഷണാശാലികൾ പ്രതിഷേധിച്ചു. ആ പ്രതിഷേധസ്വരം അവഗണിക്കാൻ വയ്യാതെ സർക്കാർ റീറ്റ്സോസിനെ മോചിപ്പിക്കുകയാണുണ്ടായത്.

ഈ വിധത്തിൽ മർദ്ദനമനുഭവിക്കേണ്ടിവന്നിട്ടും റീറ്റ്സോസിന്റെ അന്തർവീര്യം കെട്ടടങ്ങിയില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രതിഭയ്ക്ക് മങ്ങലേറ്റില്ല. 1948-ൽ ജയിലിൽ പോകുന്നതിനു മുൻപ് അദ്ദേഹമെഴുതിയ Romiosyne എന്ന ഉജ്ജ്വലമായ കാവ്യം 1954-ൽ മാത്രമേ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്താൻ കഴിഞ്ഞുള്ളു. 1966-ൽ അത് പുനഃപ്രകാശനം ചെയ്തു. തിയോഡൊറാക്കീസ് ആ കാവ്യവും സംഗീതമാക്കി അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചെങ്കിലും 1967-ലെ 'വിപ്ലവസർക്കാർ' അതു തടഞ്ഞു. അവർ തിയോഡൊറാക്കീസിന്റെയും റീറ്റ്സോസിന്റേയും എല്ലാ കലാപ്രവർത്തനങ്ങളെയും നിരോധിച്ചു. ഗ്രീക്ക് ജനതയുടെ പ്രതിരോധ ശക്തിയെ വാഴ്ത്തുന്ന കാവ്യമാണ് Romiosyne. ആ പ്രതിരോധശക്തി ഗ്രീസിലെ ഭൂവിഭാഗങ്ങൾക്കുപോലുമുണ്ടെന്ന് റീറ്റ്സോസ് ഈ കാവ്യത്തിലൂടെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. കാവ്യം തുടങ്ങുന്നു:

> These trees cannot be accommodated
> beneath a lesser sky;
> These stones are not content
> beneath an alien heel
> These faces cannot be accommodated
> except beneath the sun.
> These hearts are not content with
> anything short of justice.
> This landscape is as merciless as silence;
> It hugs the scorching stones
> against its body
> And presses in its light the orphaned
> olive–trees and vines
> Its teeth are clenched. No water here.

(The Penguin book of Socialist Verse Page 312)

ഗ്രീസിലെ വൃക്ഷങ്ങളെ വിശാലത കുറഞ്ഞ ഒരന്തരീക്ഷത്തിൽ യോജിപ്പിക്കാൻ കഴിയുകയില്ലെന്നും വൈദേശികമായ പാദുകാമൂലത്തിന്റെ ആഘാതമേല്ക്കുന്നതിൽ അവിടുത്തെ കല്ലുകൾക്ക് തൃപ്തിയില്ലെന്നും, സൂര്യനുതാഴെയല്ലാതെ മുഖങ്ങളെ പ്രത്യക്ഷമാക്കാൻ കഴിയുകയില്ലെന്നുമാണ് റീറ്റ്സോസ് പറയുന്നത്. ധർമ്മചിന്ത മാത്രമേ അവരുടെ ഹൃദയങ്ങൾക്കുവേണ്ടു. ആ ഭൂവിഭാഗം നിശ്ശബ്ദതപോലെ കാരുണ്യരഹിതം. പൊള്ളുന്ന കല്ലുകളെ അത് ശരീരത്തിലേക്കു ചേർത്തുവയ്ക്കുന്നു. അനാഥങ്ങളായ ഒലീവ് വൃക്ഷങ്ങളേയും മുന്തിരിവള്ളികളേയും അത് അതിന്റെ പ്രകാശത്തോടു ചേർക്കുന്നു. അതിന്റെ പല്ലുകൾ അന്യോന്യം ചേർക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ ജലമില്ല.

ഗ്രീസിലെ ജനതക്കുള്ള ദാർഢ്യവും സ്ഥൈര്യവും വിപ്ലവവീര്യവും അവിടത്തെ ചരാചരങ്ങൾക്കൊക്കെ ഉണ്ടെന്ന് ധ്വന്യാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ഈ ദീർഘകാവ്യത്തിന്റെ ചാരുതയും ശക്തിയും വായിച്ചുതന്നെ ഗ്രഹിക്കേണ്ടതാണ്. ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമയ്ക്ക് ഇത്ര ശക്തിയുണ്ടെങ്കിൽ മൂലകൃതിക്കു എത്ര ശക്തിയുണ്ടായിരിക്കും.

മുസോളിനിയുടേയും ഹിറ്റ്ലറുടേയും സൈന്യങ്ങളെ നേരിട്ട ഗ്രീസിലെ വീരയോദ്ധാക്കളെ റീറ്റ്സോസ് കാവ്യത്തിൽ കൊണ്ടുവരുന്നതിന്റെ സവിശേഷത നോക്കുക:

> They have treated Death to wine served
> in the skull bones of their grandpas,
> And they have met with Dienes
> on those same threshing-floors
> And sat themselves to feast there,
> Slicing their anguish in two just as they
> broke their barley-loaves across their knees.

പിതാമഹന്മാരുടെ തലയോട്ടുകളിൽ മുന്തിരിച്ചാറ് ഒഴിച്ച് മരണത്തെ സൽക്കരിക്കുന്ന ഗ്രീക്കുയോദ്ധാക്കൾ; മധ്യകാലയോദ്ധാവായ ഡൈജിനീസിനെ കണ്ടവരാണ് അവർ. ബാർലി കൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ റൊട്ടി മുട്ടുകളിൽ തട്ടി രണ്ടായി പകുത്തെടുക്കുന്നതുപോലെ തീവ്രവേദനയെ പങ്കുവച്ചവരാണ് അവർ. ഈ കാവ്യത്തിലെ ചില ഭാഗങ്ങൾ അന്യാദൃശ സൗന്ദര്യം ആവഹിക്കുന്നവയാണ്. പ്രകൃതിയുടെ സ്ഥൈര്യത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടു കൊണ്ടു യുദ്ധം ചെയ്യാൻ കവി ഗ്രീസിലെ ഭടന്മാരെ ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്നതു കേട്ടാലും:

> The evening star rolls your soul between
> his fingers like a cigarette
> That's how left hand in the starlight
> And holding your rifle in your
> right as you would hold your girl
> Remember that the sky has not forgotten
> you,
> when you take his tattered
> letter from your pocket
> And unfold the moonlight with your burnt
> fingers and read of manliness and glory.

ഇതുവരെ ഉദ്ധരിച്ച കാവ്യഭാഗങ്ങളിൽനിന്ന് ഒരു കാര്യം വ്യക്തമാകുന്നു. റീറ്റ്സോസിന്റെ അലങ്കാരങ്ങൾക്ക് അന്യാദൃശസ്വഭാവമുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാവന ചിത്രസംബന്ധിയാണ് (pictorial) അതേ സമയം ചരിത്രപരവും. നാല്പതിലധികം കാവ്യഗ്രന്ഥങ്ങൾ പ്രസാധനം ചെയ്ത ബഹുഫലോത്പാദകനായ കവി എന്ന പേരു നേടിയ ആളാണ് റീറ്റ്സോസ്. എന്റെ മുൻപിലുള്ളത് ഏതാനും കവിതകൾ മാത്രം. ഗ്രീക്ക് സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചും റീറ്റ്സോസിനെക്കുറിച്ചും എനിക്കുള്ള അറിവു പരിമിതമാണ്. അതുകൊണ്ട് ഈ ലേഖനം ഉപരിപ്ലവസ്വഭാവം ആവഹിക്കുന്നുവെന്ന് ആരെങ്കിലും പറഞ്ഞാൽ എനിക്കു പരിഭവമില്ല. എങ്കിലും ഈ മഹാകവിയുടെ കാവ്യങ്ങൾ എനിക്കു ധന്യങ്ങളായ ചില മുഹൂർത്തങ്ങൾ പ്രദാനം ചെയ്തതുകൊണ്ട് ഞാൻ എഴുതിപ്പോവുകയാണ്. വായനക്കാർ റീറ്റ്സോസിന്റെ കാവ്യങ്ങൾ വായിച്ചുനോക്കുമെന്നുള്ള പ്രത്യാശയോടുകൂടി, ഇതാ ഒരു ചിത്രം.

> Spring
> A glass wall. three naked girls sit behind it.
> A man
> climbs up the stairs. His bare soles
> appear rhythmically one after the other,
> dusty
> with red soil. So
> the silent, short-sighted glare covers
> the whole garden and you hear
> the glass wall craking up vertically
> cut by a big, secret, invisible diamond.

സ്ഫടികഭിത്തി. നഗ്നരായ മൂന്നു പെൺകുട്ടികൾ അതിനു പിറകിലിരിക്കുന്നു. ഒരാൾ കോണിപ്പടി കയറുന്നു. ചുവന്ന മണ്ണുകൊണ്ടു പാംസുലങ്ങളായ, അനാവൃതങ്ങളായ, അയാളുടെ പാദതലങ്ങൾ ഒന്നിനു ശേഷം ഒന്നായി ലയാത്മകമായി കാണപ്പെടുന്നു. പൊടുന്നനവേ നിശ്ശബ്ദമായ, അദൂരദർശിയായ അതിദ്യുതി പൂന്തോട്ടത്തെയാകെ ആവരണം ചെയ്യുന്നു. സ്ഫടികഭിത്തി ലംബരൂപമായിപൊട്ടുന്നതു നിങ്ങൾ കേൾക്കുന്നു; അദൃശ്യമായ, നിഗൂഢമായ വലിയ വജ്രംകൊണ്ടു കീറിയതു പോലെ.

റീറ്റ്സോസിന്റെ കാവ്യങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ലളിതങ്ങളാണ്. അസങ്കീർണങ്ങളാണ്; പക്ഷേ, അവയ്ക്കു പിറകിൽ സങ്കീർണതയുണ്ട്. ലാളിത്യമില്ലായ്മയുണ്ട്. റിയലിസത്തിന്റെ ടെക്നിക്കാണ് അദ്ദേഹം പ്രയോഗിക്കുന്നത്. ചിലപ്പോൾ അതു സർറിയലിസ്റ്റാകും. ഉദാഹരണത്തിന് 'ബാർബർഷോപ്പ്' എന്ന കവിത:

> ചപ്പും ചവറും കൂടിക്കിടക്കുന്നിടത്ത് അവർ
> ഒരു മുറിയൊരുക്കി; ചുടുകല്ലു കൊണ്ടും
> ജനലുകളിൽ കാർഡ്ബോർഡുകൊണ്ടും.
> അവർ
> പേരുമെഴുതിവച്ചു
> "ബാർബർഷോപ്പ്" എന്നായിരുന്നു അത്.
> എല്ലാ ശനിയാഴ്ചയും വൈകുമ്പോൾ,
> സന്ധ്യയോട് അടുപ്പിച്ച്, ആ നീല ശോഭയാർന്ന
> ദർപ്പണംപോലുള്ള സമുദ്രത്തിന്നഭിമുഖമായുള്ള
> പകുതി തുറന്ന വാതിലിൽനിന്നു നിർഗ്ഗമിക്കുന്ന
> അവ്യക്തപ്രകാശത്തിൽ യുവാക്കന്മാരായ
> മീൻപിടിത്തക്കാരും തോണിക്കാരും
> മുഖക്ഷൗരത്തിനായി വന്നെത്തും. എന്നിട്ടു
> നല്ലപോലെ ഇരുളുമ്പോൾ അവർ മറ്റേ
> വാതിലൂടെ പതുക്കെ നിഴൽപോലെ
> നീണ്ട ബഹുമാനാർഹമായ താടിയോടു
> കൂടി പുറത്തേക്കു പോകും.

ഷേവ് കഴിഞ്ഞവർ നീണ്ടതാടിയോടെ പോകുന്നതെങ്ങനെ? അതാണ് സർറിയലിസ്റ്റ് ടെക്നിക്ക്. യുവാക്കന്മാർക്കു താടിയില്ല. ഉണ്ടായിരുന്നത് അവർ ക്ഷൗരംചെയ്ത് ഇല്ലാതാക്കി. യുവാക്കന്മാരെ പ്രായക്കുറവിനാൽ ആരും ബഹുമാനിക്കാറില്ല. അതല്ല താടിയുള്ള വൃദ്ധരുടെ സ്ഥിതി, പ്രായാധിക്യം ബഹുമാനിക്കപ്പെടുന്നു. "വില കൂടും വർദ്ധക്യത്തുവെള്ളിക്ക് യൗവ്വനത്തങ്കത്തെക്കാൾ" എന്ന സത്യം സർറിയലിസത്തിലൂടെ സ്ഫുടീകരിക്കുകയാണ് റീറ്റ്സോസ്.

1968-ൽ പ്രകാശനം ചെയ്ത 'റിപ്പൊസിഷൻസ്' എന്ന കാവ്യസമാഹരഗ്രന്ഥത്തിൽ മറ്റൊരു കലാസങ്കേതമാണ് കവി പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. സമകാലികസംഭവങ്ങളെ വർണ്ണിച്ച് ഗ്രീസിന്റെ മിത്തോളജിയുമായി കവി അവയെ കൂട്ടിയിണക്കുന്നു. അങ്ങനെ മിത്തിന്റെ അർത്ഥസാന്ദ്രതയും സമകാലിക സംഭവത്തിന്റെ അർത്ഥതീക്ഷ്ണതയും അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു. ചിന്തയുടെയും ലയത്തിന്റെയും ദർശനത്തിന്റെയും സാന്ദ്രതകൾ ഒരുമിച്ചു ചേരുമ്പോഴാണ് കാവ്യമന്ത്രം ജനിക്കുന്നതെന്ന് അരവിന്ദഘോഷ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഗ്രീസിലെ ഈ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് കവിയുടെ കാവ്യങ്ങൾ വെറും കാവ്യങ്ങളല്ല; കാവ്യമന്ത്രങ്ങളാണ്. അവ ബാഹ്യസ്തോത്രത്തിന്റെ മാത്രമല്ല, കാതിന്റെ കാതായ ആന്തരസ്തോത്രത്തിനും ആഹ്ലാദം പകരുന്നു.

സർവ്വരാജ്യ മർദ്ദകരേ സംഘടിക്കുവിൻ

പെട്രു ദ്യുമിത്ര്യു

ഏതെങ്കിലും ഒരവസ്ഥ അത്യന്തതയിലെത്തിയാൽ അതിന്റെ വിപരീതഭാവം ഉണ്ടാകുമെന്ന് ചൈനയിലെ പ്രാചീന തത്ത്വചിന്തകർ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അതു ശരിയാണുതാനും. ഏറെ കിഴക്കോട്ടു പോകൂ; ചെന്നു നിൽക്കുന്നതു പടിഞ്ഞാറായിരിക്കും. സ്വത്ത് അതിരില്ലാതെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നവൻ ദരിദ്രനായിത്തീരുന്നു. പാശ്ചാത്യദേശത്തേക്കു നോക്കുക. വൈയവസായികത്വം ജീവിതത്തിന്റെ തോത് ഉയർത്തുന്നുവെന്നാണ് പലരുടേയും സങ്കല്പം. പക്ഷേ, അതു കൂടിയപ്പോൾ ജീവിതത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങൾ നശിച്ചു. അതുപോലെ ഭൗതികചിന്താഗതി അത്യന്താവസ്ഥയിലെത്തിയാൽ ആധ്യാത്മികത്വം ആവിർഭവിക്കും. കമ്മ്യൂണിസം നിലവിലിരിക്കുന്ന രാജ്യങ്ങളിൽ ആധ്യാത്മികത്വത്തിന്റെ മയൂഖമാലകൾ പ്രസരിച്ചു തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. റഷ്യയിൽ പസ്റ്റർനക്കിന്റെ "ഡോക്ടർ ഷിവാഗോ" എന്ന നോവൽ പ്രത്യക്ഷമായി. അതു ആധ്യാത്മികമൂല്യങ്ങളെ പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷമായും വാഴ്ത്തുന്നു. ആന്ദ്രേസിന്യാഫ്സ്കിയുടെ കൃതികൾക്കുള്ള സവിശേഷതയും അതു തന്നെ. റുമെനിയയിൽ Incognito എന്നൊരു നോവൽ രചിക്കപ്പെട്ടു. അതിന്റെ കർത്താവായ പെട്രു ദ്യുമിത്ര്യു (Petru Dumitriu) ആ രാജ്യത്തെ നിസ്തുലനായ കലാകാരനാണ്. ഭൗതികത്വത്തിന്റെ അന്ധകാരത്തിൽ ആധ്യാത്മികത്വത്തിന്റെ ജ്വാലാഗ്നിപോലെ ശോഭിക്കുന്ന ഈ നോവൽ "ഡോക്ടർ ഷിവാഗോ"യെപ്പോലും കലാസൗന്ദര്യത്തിൽ പരാജയപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നുവെന്നാണ് നിരൂപകരുടെ മതം. ആധ്യാത്മികത്വത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം 'ഡോക്ടർ ഷിവാഗോ' 'ഇൻകോഗ്നിറ്റോ'യുടെ പിറകിലേ നിൽക്കുന്നുള്ളു എന്ന് ഈ ലേഖകനും തോന്നുന്നു. അങ്ങനെ ഏതു രീതിയിലും ഉത്കൃഷ്ടമായ ഒരു കലാശില്പമാണ് പെട്രു ദ്യുമിത്ര്യുവിന്റെ 'ഇൻ കോഗ്നിറ്റോ.' സാർത്ര്, കമ്യൂ ഈ മഹാന്മാർക്കു ബന്ധമുള്ള Le Monde എന്ന മാസികയിൽ ഈ നോവലിനെക്കുറിച്ചെഴുതിയ പ്രബന്ധത്തിൽ നിന്ന് ഒരു വാക്യം ഇവിടെ എടുത്തെഴുതട്ടെ. Like the greatest novelists, Mr. Dumitriu has epic genius... Justifies the placing of Incognito not far from Dr. Zhivago on the shelf of great novels that have become integrated with the basic events of this century" ബിഷപ്പ് ജോൺ റോബിൻസൺ "One of the most remarkable books live come across" എന്നാണ് അതിനെ വാഴ്ത്തിയത്.

ഉജ്ജ്വലമായ ഈ കലാസൃഷ്ടിയുടെ നിർമ്മാതാവായ പെട്രു ദ്യുമിത്ര്യു 1924-ൽ റൂമേനിയയിൽ ജനിച്ചു. ആദ്യകാലത്ത് അദ്ദേഹം ആ രാജ്യത്തെ പ്രസിദ്ധനായ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സാഹിത്യകാരനായിരുന്നു. 1960-ൽ ദ്യുമിത്ര്യു ഒരു സാംസ്കാരിക സംഘത്തിന്റെ അംഗമായി ബർലിനിൽ ചെന്നു. ആ നഗരം വഴി അദ്ദേഹം പടിഞ്ഞാറൻ നാടുകളിലേക്കു പലായനം ചെയ്തു. പിന്നീട് അദ്ദേഹം റൂമേനിയയിലേക്കു പോയതേയില്ല. ഇപ്പോൾ ഈ കലാകാരൻ ഫ്രാൻസിലോ ജർമ്മനിയിലോ ആണ് താമസിക്കുന്നത്. സാഹിത്യത്തിനുള്ള പല സമ്മാനങ്ങളും നേടിയ ഈ മഹാന്റെ പേര് റുമേനിയയിൽ ഒരിടത്തും പറയപ്പെടുന്നില്ല. ജർണ്ണലിസ്റ്റുകളെപ്പോലും സാഹിത്യകാരന്മാരായി ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുള്ള റുമേനിയൻ എൻസൈക്ലോപീഡിയയിൽ ദ്യുമിത്ര്യു എന്നൊരു പേരു കാണുകയില്ല. ഈ പ്രതിഭാശാലിയുടെ The Chronicle of a Family എന്ന ഉത്കൃഷ്ടമായ നോവൽ Family Jewels, the Pordigals എന്ന് പേരുകളിൽ ഇംഗ്ലീഷിൽ തർജ്ജമ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. സമുദായത്തിന്റെ ഉന്നതതലങ്ങളെയും സമഗ്രാധിപത്യത്തേയും യഥാക്രമം വിമർശിക്കുന്ന ഈ രണ്ടു നോവലുകളും ഭുവന പ്രശസ്തിയാർജ്ജിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവയ്ക്കു ശേഷമാണ് റുമേനിയയിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്താൻ കഴിയാത്തതും ഫ്രഞ്ച് ഭാഷയിലെഴുതി ഫ്രാൻസിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്താൻ കഴിഞ്ഞതുമായ 'ഇൻകോഗ്നിറ്റോ'യുടെ ആവിർഭാവം. 1962-ൽ ഫ്രാൻസിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ഈ നോവൽ ആ വർഷം തന്നെ ഇംഗ്ലീഷിലേക്കു തർജ്ജമ ചെയ്യപ്പെട്ടു. 1958-ലാണ് 'ഡോക്ടർ ഷിവാഗോ' യൂറോപ്പിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. നാലു വർഷം കഴിഞ്ഞ് ഫ്രാൻസിൽ ആവിർഭവിച്ച് സഹൃദയരെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുകയും സമഗ്രാധിപത്യത്തെ താലോലിക്കുന്നവരെ പ്രകമ്പനം കൊള്ളിക്കുകയും ചെയ്ത 'ഇൻകോഗ്നിറ്റോ' ആ റഷ്യൻ നോവലിനെ ബഹുദൂരം അതിശയിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നു പറയുന്നവരും ഇല്ലാതില്ല. അതൊരു അത്യുക്തിയല്ലയോ എന്നാണെന്റെ സംശയം. എങ്കിലും "ഇൻകോഗ്നിറ്റോ" മഹാപ്രതിഭയുടെ സന്തതിയാണെന്നതിൽ ഒരു സംശയവുമില്ല. അതിനുള്ള ആധ്യാത്മിക സൗരഭ്യം "ഡോക്ടർ ഷിവാഗോ"ക്ക് ഇല്ലെന്നുകൂടി ആവർത്തിച്ചെഴുതിക്കൊള്ളട്ടെ.

1940-നും 1960-നും ഇടക്കു റൂമേനിയയിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളാണ് ഈ നോവലിൽ വർണ്ണിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. അവയുടെ ചരിത്രപശ്ചാത്തലം സത്യം. സംഭവങ്ങൾ സാങ്കല്പികങ്ങൾ. പക്ഷേ, പ്രതിഭയുടെ ശക്തികൊണ്ട് ഈ സാങ്കല്പിക സംഭവങ്ങൾ സത്യാത്മകങ്ങളായി ഭവിക്കുന്നു. നോവലിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം സെബാസ്റ്റിനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആത്മകഥ കഥ പറയുന്ന ആളിന്റെ കൈയിൽ കിട്ടുന്നു. (കഥ പറയുന്ന ആളിന്റെ പേര് നോവലിൽ പറഞ്ഞിട്ടില്ല). അദ്ദേഹം അത് നമ്മുടെ അറിവിനുവേണ്ടി നമ്മുടെ മുൻപിൽ വക്കുന്നു. നോവലിന്റെ ഭൂരിഭാഗവും ആത്മകഥ തന്നെയാണ്. ഇടക്കിടക്കു കഥ പറയുന്ന ആളിന്റെ ചില വിവരണങ്ങളും കാണാം. സെബാസ്റ്റിന്റെ പേരിലുള്ള ചില ആരോപണങ്ങളുടെ സത്യാവസ്ഥ അറിയാൻവേണ്ടി കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി നിയമിച്ചിരിക്കുന്ന വ്യക്തിയാണ് കഥ പറയുന്ന ആള്. എന്താണ് ആരോപണം? കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിക്കും രാജ്യത്തിനുമെതിരായുള്ള ഉപജാപത്തിൽ സെബാസ്റ്റിൻ ഭാഗഭാക്കായി എന്നതുതന്നെ. പക്ഷേ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉപജാപം ഭൗതികശക്തിക്കെതിരായുള്ള ആധ്യാത്മികശക്തിയുടെ ഉപജാപമാണ്. അതു അസത്യത്തിനെതിരായുള്ള സത്യത്തിന്റെ ഉപജാപമാണ്. ദ്യുമിത്ര്യു ഈ ഉപജാപത്തിന്റെ സ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കി നമ്മെ സത്യത്തിന്റേയും സൗന്ദര്യത്തിന്റേയും മണ്ഡലത്തിലേക്കു നയിക്കുന്നു എന്നതിലാണ് ഈ കലാസൃഷ്ടിയുടെ മഹനീയതയിരിക്കുന്നത്.

സെബാസ്റ്റിന്റെ കഥ ആരംഭിക്കുകയാണ്. ഡന്യൂബ് നദിയുടെ തീരത്തുള്ള ഒരെസ്റ്റേറ്റിലാണ് സെബാസ്റ്റിനും അദ്ദേഹത്തിന്റെ അച്ഛനമ്മമാരും സഹോദരന്മാരും സഹോദരിയും താമസിക്കുന്നത്. ഫോസ്റ്റസും ക്രിസ്റ്റ്യനും ഫിലിപ്പും സഹോദരന്മാർ; വാലന്റീൻ സഹോദരി. ഓരോ ജീവിക്കും അതിന്റേതായ മാർഗ്ഗമുണ്ട്. ആ മാർഗ്ഗത്തിലൂടെ സഞ്ചരിക്കാൻ പ്രേരണ നൽകുന്ന ആന്തരമാർഗ്ഗമുണ്ട്. ചരിത്രപരങ്ങളും സാമൂഹികങ്ങളുമായ പരിതഃസ്ഥിതികളിൽപ്പെട്ടു വ്യക്തി മാറിപ്പോകുമെന്ന് കരുതുന്നത് തെറ്റാണ്. ശൈശവത്തിന്റെ അനുഭവങ്ങൾ എന്തുമാകട്ടെ. ഇവയൊന്നും ജീവിയെ മാറ്റുകയില്ല. ആന്തരനിയമമനുസരിച്ച് അതു ജീവിക്കുന്നു. സെബാസ്റ്റിൻ മാർക്സിസ്റ്റ്-ലെനിനിസത്തിൽ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആന്തരപ്രകൃതിക്കു യോജിച്ചമട്ടിൽ ജീവിച്ചു. നോവൽ അവസാനിക്കുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന് യേശുകൃസ്തുവിന്റെ പാവനത്വവും ഔജ്ജ്വല്യവും ലഭിക്കുന്നു. യേശു കുരിശിൽക്കിടന്നു മരിച്ചു. സെബാസ്റ്റിൻ യാതനകളനുഭവിച്ച് അങ്ങ് അപ്രത്യക്ഷനാകുന്നു.

സെബാസ്റ്റിന്റെ ആന്തരനിയമം അദ്ദേഹത്തെ മനുഷ്യപുത്രന് സദൃശനാക്കി. ഫിലിപ്പിന്റേയും വാലന്റീന്റേയും ആന്തരനിയമങ്ങൾ വിഭിന്നങ്ങളായതുകൊണ്ട് അവർ വൈഷയികത്വത്തിൽ വീണു നശിച്ചു. ആദ്യകാലം തൊട്ട് അവർ അത് പ്രദർശിപ്പിച്ചു. അതു അബദ്ധത്തിൽ കണ്ടുപോയ സെബാസ്റ്റിൻ അക്കാരണത്താൽ നാടുവിട്ടുപോയി. അദ്ദേഹം കണ്ട കാഴ്ച ഗ്രന്ഥകാരന്റെ വാക്കുകളിലൂടെത്തന്നെ വായനക്കാരും ദർശിക്കട്ടെ. ഈ അഗമ്യഗമനത്തിന്റെ വർണ്ണന കണ്ട് ആരും ഞെട്ടേണ്ടതില്ല. ബിഷപ്പ് ജോൺ റോബിൻസൺ വാഴ്ത്തിയ വിശുദ്ധമായ ഒരു ഗ്രന്ഥത്തിലെ വർണ്ണനയാണിത്. മനുഷ്യൻ തന്റെ ആന്തരനിയമമനുസരിച്ച് പ്രവർത്തിച്ച് ദുഃഖത്തിലെത്തുന്നു എന്നു വ്യക്തമാക്കിത്തരാനുള്ള വർണ്ണനയാണിത്.

"As I was in the act of forcing my way through a clump of withies thrusting aside the supple twigs exuding a sweet sap that made my hands stickly, I thought I caught the sound of a low voice speaking, or of a moan. I went towards it and then stopped dead but too late, if I had realised I would have gone the other way. Peering between two branches I saw Philip naked, stretched on the sand; and lying beside him Valentine, leaning against him with her head thorown-back. They kissed and Valentine moaned softly..."

ഇനി ഞാൻ ഉദ്ധരിക്കുന്നില്ല. ദ്യുമിത്ര്യു ഈ വേഴ്ചയുടെ പരകോടിയിലേക്ക് ചെല്ലുകയാണ് തുടർന്നുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ. പക്ഷേ, സെബാസ്റ്റിന് വെറുപ്പ്. I stood rigidly gazing at them as I had gazed at the notting shells എന്നാണ് അദ്ദേഹം പറയുന്നത്. ഈ ജുഗുപ്സാവഹമായ കാഴ്ച സെബാസ്റ്റിനെ സ്വന്തം വീട്ടിൽനിന്ന് ഓടിച്ചു. റുമേനിയയെ ആക്രമിക്കുന്ന റഷ്യക്കാരെ നാട്ടിൽനിന്ന് തുരത്താനായി ജർമ്മൻ പട്ടാളത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ യത്നിക്കുന്ന റുമേനിയൻ പട്ടാളത്തിൽ സെബാസ്റ്റിൻ ചേർന്നു. പക്ഷേ, അവിശുദ്ധമായ ഒരു വേഴ്ച കണ്ടുണ്ടായ വെറുപ്പിൽനിന്ന് രക്ഷനേടാനുള്ള ആ യജ്ഞം വിജയം കൈവരിച്ചോ? ഇല്ല. സംഭവപരമ്പരകളിൽ നിന്ന് ആർക്കും രക്ഷപ്രാപിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. വിധിയിൽനിന്നു മോചനം നേടാൻ ആർക്കും കഴിയുകയില്ല. ഈശ്വരനിൽ നാം വിശ്വസിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ "എന്റെ ദൈവമേ, അങ്ങ് എന്താണ് എന്നെ ഉപേക്ഷിച്ചതു?" എന്ന് ചോദിക്കേണ്ട സന്ദർഭങ്ങൾ ഉണ്ടാകും.

റഷ്യക്കെതിരായി യുദ്ധം ചെയ്ത സെബാസ്റ്റിനെ റഷ്യൻ ഭടന്മാർ തടവുകാരനാക്കി. അങ്ങനെ തടവിൽ കിടക്കുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിനു മാനസാന്തരം വന്നു. അദ്ദേഹം കമ്മ്യൂണിസം അംഗീകരിച്ചു. മുൻപ് ഡന്യൂബ് നദിയിൽ നീന്തുമ്പോൾ പ്രവാഹം തന്നെ ഒഴുക്കിക്കൊണ്ടുപോകട്ടെയെന്നു വിചാരിച്ച് സെബാസ്റ്റിൻ നദിയുടെ ഉപരിതലത്തിൽ കിടക്കുമായിരുന്നു. സ്വപ്നത്തിൽ ഒഴുകിപ്പോകുന്നതുപോലുള്ള പ്രതീതി. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിശ്വാസം ഉണ്ടായാലും അനുഭവമിതാണ്. ആന്തരങ്ങളായ നിയന്ത്രണങ്ങൾ പൊട്ടിച്ചെറിഞ്ഞു അയാൾ ശൂന്യതയിലെക്കു ചാടുന്നു. അത് ആത്മഹത്യക്കു സദൃശമാണ്; രതിമൂർച്ഛക്കു തുല്യമാണ്. ഭ്രാന്തിനു സമാനമാണ്. പക്ഷേ, സെബാസ്റ്റ്യൻ കമ്മ്യൂണിസം അംഗീകരിച്ചതു് വിശുദ്ധി കണ്ടെത്താൻ വേണ്ടിയത്രേ. സെബാസ്റ്റിൻ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റായപ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സഹോദരന്മാരും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകളായി. സെബാസ്റ്റിൻ ഇന്നു പ്രമുഖനായ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് നേതാവാണ്.

അദ്ദേഹത്തിന്റേയും കൂട്ടുകാരുടേയും പരിശ്രമത്തിന്റെ ഫലമായി റൂമേനിയയിൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ഭരണസമ്പ്രദായം നിലവിൽ വന്നു. വാലന്റീൻ മാത്രമേ പാർട്ടി അംഗം ആകാതിരുന്നുള്ളു. എങ്കിലും അവളുടെ ഭർത്താവ് പുതിയ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ഗവൺമെന്റിൽ സ്വാധീനശക്തിയുള്ള ബേസിൽ ആയിരുന്നു.

വളരെക്കാലം സെബാസ്റ്റിനു കമ്മ്യൂണിസ്റ്റായി കഴിഞ്ഞുകൂടാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. പാർട്ടി അംഗങ്ങളുടെ യാഥാസ്ഥിതികത്വവും റഷ്യൻ ഭടന്മാരുടെ ക്രൂരതകളും അദ്ദേഹത്തെ ഞെട്ടിച്ചു. സോഷ്യലിസ്റ്റുകളാണെന്നു ഭാവിച്ചുകൊണ്ടു ഗുഹാജീവികളായി കഴിഞ്ഞുകൂടിയ അവരെ സെബാസ്റ്റിൻ വെറുത്തു.

Marxism is nothing but a collection of verbal symbols out of which you can make almost anything. It can be expressed mathematically and therefor it is'nt scientific. It's based on a sound analysis of nineteenth century capitalism

എന്ന വാക്യങ്ങൾ ഇറാസ്മസിന്റേതാണ്. അത് സെബാസ്റ്റിന്റേയും ഗ്രന്ഥകാരനായ ദ്യുമിത്ര്യുവിന്റേയും വാക്യങ്ങളായി കരുതുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. Religion is the opium of the people and Politics the opium of the militant എന്ന വാക്യവും സെബാസ്റ്റിന്റേതല്ല. എന്നാൽ അതും തന്റേതായി തീരുന്ന വിധത്തിലുള്ള മോഹഭംഗം അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായി. വസ്തുക്കളുടേയും വസ്തുതകളുടേയും മുഖത്തുതന്നെ സെബാസ്റ്റിൻ നോക്കി. തന്റെ പിതാവിനെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാർ അറസ്റ്റ് ചെയ്ത് കാരാഗൃഹത്തിലാക്കിയപ്പോൾ ഈ മോഹഭംഗം മൂർദ്ധന്യാവസ്ഥയിലെത്തി. മർദ്ദനം ശാസ്ത്രമായി അംഗീകരിച്ച ഒരു വിഭാഗക്കാരെ ആധ്യാത്മികത്വത്തിലേക്കു വഴുതി വീഴുന്ന മനുഷ്യസ്നേഹിക്ക് എങ്ങനെ ആദരിക്കാൻ സാധിക്കും? തന്റെ സ്നേഹിതനായ റോമിയോയെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാർ വെടിവച്ചുകൊന്നപ്പോൾ 'സർവരാജ്യമർദ്ദകരേ സംഘടിക്കുവിൻ;' എന്നു സെബാസ്റ്റിൻ വിളിച്ചുപോയി.

പാവപ്പെട്ട ജോലിക്കാരെ പിരിച്ചുവിടുന്നതിനു സെബാസ്റ്റിൻ നിയമിക്കപ്പെട്ടു. ആദ്യം ചിലരെ അദ്ദേഹം ജോലിയിൽനിന്നു പിരിച്ചുവിടുകയും ചെയ്തു. തന്നെ രക്ഷിക്കണമെന്ന അഭ്യർത്ഥനയുമായി എത്തിയ ഒരുവനോട് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞതു് ഞാനും നിങ്ങളുടെകൂടെ വരുന്നു എന്നാണ്. സെബാസ്റ്റിൻ ജോലി രാജിവച്ചു. പാർട്ടിയിൽനിന്നു രാജിവച്ചു. അതോടെ അദ്ദേഹം അറസ്റ്റ്ചെയ്യപ്പെട്ടു. എന്തെല്ലാം കഷ്ടപ്പാടുകളാണ് അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായത്! എത്രയെത്ര ദുരന്തസംഭവങ്ങൾക്ക് അദ്ദേഹം അഭിമുഖീഭവിച്ചുനിന്നു! അങ്ങനെ അടിമയായി, തടവുകാരനായി ജോലി ചെയ്യുമ്പോൾ 'പുതിയ നിയമം' (New Testament) ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ദർശനം അദ്ദേഹത്തിനു ലഭിക്കുകയായി. ഒരു തൊഴിൽശാലയിലെ ഫർനസ് പൊട്ടിത്തെറിച്ചതു് സെബാസ്റ്റിന്റെ വിധ്വംസക പ്രവർത്തനമായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടു.

'ഏതു ഇംപീരിയലിസ്റ്റ് ഏജന്റുകളോടാണ് നീ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതു?' പാർട്ടി നേതാവിന്റെ ചോദ്യം.

'ആരോടുമില്ല. ഫർനസ് കൂടുതൽ ചൂടുപിടിപ്പിച്ചതുകൊണ്ട് അത് പൊട്ടിത്തെറിച്ചതാണ്'. സെബാസ്റ്റിന്റെ സത്യാത്മകമായ ഉത്തരം. അദ്ദേഹം വധിക്കപ്പെടുമെന്നായി. പക്ഷേ, വാലന്റീന്റെ ഭർത്താവ് ബേസിലിന്റെ സഹായത്തോടെ അദ്ദേഹം താല്ക്കാലികമായി രക്ഷപ്പെട്ടു. സെബാസ്റ്റിനെ പിന്നെ കാണുന്നില്ല. അദ്ദേഹം ആത്മഹത്യ ചെയ്തോ? അതോ വല്ല സ്ഥലത്തേക്കും ഓടിപ്പോയോ? നമുക്കറിഞ്ഞുകൂടാ. അറിയേണ്ട ആവശ്യകതയുമില്ല. സെബാസ്റ്റിന്റെ ശരീരം വേദനിച്ചു, കുരിശിൽക്കിടന്ന യേശുവിന്റെ ശരീരംപോലെ. എന്നാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആത്മാവ് ആഹ്ലാദിച്ചു. ഈശ്വരനെ ദർശിക്കുകയും സ്നേഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിൽ നിന്ന് ഉളവാകുന്ന ആഹ്ലാദം ക്രമാനുഗതമായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആത്മാവിൽ വികാസം കൊള്ളുകയായിരുന്നു. അപ്പോഴാണ് അദ്ദേഹം അപ്രത്യക്ഷനാകുന്നത്.

പസ്റ്റർനക്കിന്റെ "ഡോക്ടർ ഷിവാഗോ" മാസ്റ്റർ പീസാണ്. അന്യൂനമായ കലാസൗഭഗം അതിനെ അനുഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നു. മാനവചരിത്രത്തിലെ ഒരു മഹാസംഭവമായി ആ നോവലിന്റെ ആഭിർഭാവത്തെ കരുതുന്നതിലും തെറ്റില്ല. പക്ഷേ, 'ഡോക്ടർ ഷിവാഗോ'ക്ക് ഇല്ലാത്ത സവിശേഷത ദ്യുമിത്ര്യുവിന്റെ 'ഇൻ കോഗ്നിറ്റോ'ക്കു ഉണ്ടെന്നുള്ളതിൽ തർക്കമില്ല. അത് ആ കലാശില്പത്തിന്റെ ആധ്യാത്മിക സൗരഭ്യം തന്നെയാണ്. 1903 തൊട്ട് 1943 വരെയുള്ള കാലഘട്ടമാണ് "ഡോക്ടർ ഷിവാഗോ"യിൽ ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്; "ഇൻകോഗ്നിറ്റോ"യിൽ 1940 തൊട്ടു 1960 വരെയുള്ള കാലവും. രണ്ടും യഥാക്രമം റഷ്യയിലും റൂമേനിയയിലും ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്നില്ല. നോവലിസ്റ്റുകളുടെ വൈദഗ്ദ്ധ്യംകൊണ്ട് ആ കാലങ്ങൾ സാർവലൗകിക സ്വഭാവം ആവഹിക്കുന്നു. 'ഇത് ഞങ്ങളുടെ കഥയാണല്ലോ' എന്ന് ഓരോ രാജ്യത്തിലേയും ജനതക്കു തോന്നത്തക്കവിധം സാർവജനീന സ്വഭാവം രണ്ടു നോവലുകൾക്കും കൈവന്നിരിക്കുന്നു. പക്ഷേ, ഡോക്ടർ ഷിവാഗോ എന്ന കഥാപാത്രം ദുർബലമാണ്. Man is born to live എന്നാണ് ഷിവാഗോയുടെ അഭിപ്രായം. മനുഷ്യൻ ജീവിച്ചാൽ മാത്രം പോരാ, പരമസത്യത്തെ സാക്ഷാത്ക്കരിക്കണം എന്നുകൂടി സെബാസ്റ്റിനു മതമുണ്ട്. ഈ അഭിപ്രായം വരുത്തുന്ന മൂർത്ത്യന്തരീകരണം നോവലിന് ഉദാത്തത നൽകുന്നു. എന്തു മൂർത്ത്യന്തരീകരണം? സെബാസ്റ്റിൻ നോവലിന്റെ അവസാനത്തോട് അടുപ്പിച്ച് യേശുവായി മാറുന്നു. ഈ മൂർത്ത്യന്തരീകരണംകൊണ്ട് എന്തു നേടുന്നു എന്നു ചിലർ ചോദിക്കുന്നതു് എന്റെ ആന്തരശ്രോത്രം കേൾക്കുന്നുണ്ട്. നോവലിന്റെ "ഡൈമൻഷൻ" വളരെ കൂടുന്നു എന്നാണ് എന്റെ ഉത്തരം. ക്രിസ്തുമതത്തെക്കുറിച്ചും യേശുവിനെക്കുറിച്ചും ഒരിക്കൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റായിരുന്ന ദ്യുമിത്ര്യുവിന് ശരിയായ ധാരണയുണ്ട്. അങ്ങനെ "നിത്യതയുടെ ഭിത്തിയിൽ മനുഷ്യത്വം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു". (Humanity is painted on the wall of eternity—Hesse) അക്കാരണത്താൽ അനുവാചകന് എന്തെന്നില്ലാത്ത മാനസികമായ ഔന്നത്യം ഉളവാകുന്നു.

സുവിശേഷങ്ങളിലെ ഉജ്ജ്വലതയാർന്ന വാക്യങ്ങൾക്കു സദൃശങ്ങളായ വാക്യങ്ങൾ ഈ നോവലിൽ കാണാം. മനുഷ്യപുത്രന്റെ ജീവിതത്തിന് തുല്യമായ ജീവിതവും സെബാസ്റ്റിനുണ്ട്. എങ്കിലും അവയ്ക്കു കലാപരമായ സത്യസന്നിഭത—Aesthetic plausibility—ലഭിച്ചിരിക്കുന്നു. അതില്ലായിരുന്നെങ്കിൽ ഈ നോവലിനെക്കുറിച്ച് നാം അറിയുമായിരുന്നില്ല. വ്യക്തിത്വമോ സത്യതയോ മറച്ചുവച്ചുള്ള അസ്തിത്വത്തെയാണ് 'ഇൻ കോഗ്നിറ്റോ' എന്നു പറയുന്നത്. ഗ്രീസിലെ ഒരു ദേവാലയത്തിൽ Deo lncog nito എന്നെഴുതിയിരിക്കുന്നതായി ഒരു കഥാപാത്രം പറയുന്നു. Deo എന്ന പദത്തിന് ഈശ്വരൻ എന്നർത്ഥം. മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ഈശ്വരനെ—അതു പരമസത്യമാകട്ടെ—വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്ന ഒരു ഉന്നത കലാസൃഷ്ടിയാണ് ദ്യുമിത്ര്യുവിന്റെ നോവൽ. "ഗ്രന്ഥങ്ങൾ വിജയം കൈവരിക്കുന്നു—ജീവിതങ്ങൾ പരാജയപ്പെടുന്നു." ദ്യുമിത്ര്യുവിന് റൂമേനിയയിൽ നിന്ന് പലായനം ചെയ്യേണ്ടതായി വന്നു. എന്നാൽത്തന്നെയെന്തു? അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥം ഒരു വലിയ വിജയമാണല്ലോ.

എന്തൊരു സൗന്ദര്യം

ഒരിക്കലും സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ കഴിയാത്ത സൗന്ദര്യത്തെ ലക്ഷ്യമാക്കിയുള്ള മനുഷ്യന്റെ അന്വേഷണത്തെ പ്രതിഭാശാലികൾ എല്ലാക്കാലത്തും ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോറിന്റെ "പോസ്റ്റാഫീസ്", ഓനീലിന്റെ "ചക്രവാളത്തിനപ്പുറം" എന്നീ നാടകങ്ങൾ ഈ അന്വേഷണാസക്തിയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. വിദൂരചക്രവാളത്തിനപ്പുറത്തുള്ള അജ്ഞാത സൗന്ദര്യത്തെ തേടുന്ന ടാഗോറിനെ 'പോസ്റ്റാഫീസ്' എന്ന കൃതിയിൽ കാണാം. "I am restless, I am a thirst for the far away" എന്നു പാടിയ കവിയുടെ മനസ്സ് സ്പഷ്ടമായി ഈ കൃതിയിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. ഓനീലിന്റെ നാടകത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ റോബർട്ട് ചക്രവാളത്തിനപ്പുറത്തുള്ള അജ്ഞാത മണ്ഡലത്തിൽ പ്രസരിക്കുന്ന സൗന്ദര്യത്തെ സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ കൊതിക്കുകയാണ്. നിരനിരയായി നില്ക്കുന്ന കുന്നുകളുടെ മുകളിൽ അല്പാല്പമായി പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന സൂര്യബിംബത്തെ കണ്ട് പ്രയാസത്തോടെ എഴുന്നേറ്റ ചക്രവാളത്തിലേക്കു വിരൽ ചൂണ്ടിക്കൊണ്ട് റോബർട്ട് തകർന്നു വീഴുന്നു. രണ്ടും ഉജ്ജ്വലങ്ങളായ കലാശില്പങ്ങളാണ്. പക്ഷേ, കലാസൗഭഗം കൊണ്ട് ആ രണ്ടു കൃതികളെയും ബഹുദൂരം അതിശയിക്കുന്ന ഒരു ജാപ്പാനീസ് നോവലിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ ഞാൻ വായിച്ചു. അന്ധകാരത്തിൽ പ്രകാശം വീഴ്ത്തുന്ന, ഭാവനയുടെ പരിമളം വീശുന്ന ഈ കലാസൃഷ്ടിയെക്കുറിച്ച് എല്ലാവരും അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതാണ്.

1968-ലെ സാഹിത്യത്തിനുള്ള നോബൽസമ്മാനം നേടിയ യസൂനാരി കവാബത്തയുടെ "തടാകം" (Lake) എന്ന നോവലിനെക്കുറിച്ചാണ് ഇവിടെ പറയുന്നത്. 'Snow Country' എന്ന നോവലിനെ പ്രധാനമായും അവലംബിച്ചണ് കവാബത്തയ്ക്കു നോബൽ സമ്മാനം നൽകിയത്. പക്ഷേ, തന്റെ 'Sound of the Mountain' എന്ന നോവലായിരുന്നു കവാബത്തയ്ക്ക് കൂടുതലിഷ്ടം. അതിനുശേഷം അദ്ദേഹം രചിച്ച "The House of the Sleeping Beauties" എന്ന ചെറിയ നോവലാണ നിരൂപകർ 'മാസ്റ്റർപീസായി' കൊണ്ടാടിയത്. ഒരു വേശ്യാലയത്തിൽ മയക്കിക്കിടത്തിയിരിക്കുന്ന പെൺകുട്ടികളുമായി ശയിക്കുന്ന ഒരു വൃദ്ധന്റെ അസാധാരണമായ കഥയാണത്. ആ നോവൽ ഒരു നിരുപമകലാശില്പം തന്നെ. എന്നാൽ അതിന്റെ ആവിർഭാവത്തിന് മുൻപ്—സൂക്ഷ്മമായിപ്പറഞ്ഞാൽ 1954-ൽ കവാബത്ത രചിച്ച 'തടാകം' എന്ന നോവൽ ചിന്താമണ്ഡലത്തിന്റെ ഔന്നത്യംകൊണ്ടും കലാസൗന്ദര്യത്തിന്റെ പൂർണ്ണതകൊണ്ടും 'ഉറങ്ങുന്ന സുന്ദരികളുടെ ഭവന'ത്തെ അതിശയിപ്പിക്കുന്നുവെന്നാണ് എന്റെ പക്ഷം.

മുപ്പത്തിനാലുവയസ്സുള്ള ഗിംപൈ ഉഷ്ണകാലത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ കറുയിസാവാ നഗരത്തിലെത്തുമ്പോൾ കഥ ആരംഭിക്കുന്നു. ഉഷ്ണകാലമാണെങ്കിലും അവിടെ അത് ശരൽകാലമായിട്ടാണ് തോന്നുക. താൻ പോലീസുകാർ തേടുന്ന ഒരു കുറ്റക്കാരനാണോ എന്നാണ് അയാളുടെ സംശയം. ഒരു പക്ഷേ, പരാതി സമർപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലായിരിക്കാം. അതിനാലാവാം നിയമരക്ഷകർതന്നെ അന്വേഷിക്കാത്തതെന്ന് അയാൾ കരുതി. ഗിംപൈ നേരെ പോയത് "ടർക്കിഷ് ബാത്ത്" നടത്താൻ[19] സൗകര്യമുള്ള സ്ഥലത്തേക്കാണ്. കുളിപ്പിക്കുന്ന യുവതി അയാളെ കുളിമുറിയിലേക്കു കൊണ്ടുപോയി. വാതിലടച്ചതിനു ശേഷം അവൾ തന്റെ വെളുത്ത ബ്ലൗസ് ഊരി. ബ്രാ മാത്രമെ അവൾ അപ്പോൾ ധരിച്ചിരുന്നുള്ളു. ഗിംപൈയുടെ വസ്ത്രങ്ങൾ അഴിച്ചു മാറ്റിയതിനുശേഷം യുവതി അയാളെ കുളിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങി. ഗിംപൈ കുളിക്കുന്നതിനിടയിൽ അവളോടു പറയുകയാണ്—"നിന്റെ ശബ്ദം മനോഹരമാണ്."

19. ആദ്യം ശരീരം ആവികൊണ്ടു വിയർപ്പിക്കുന്നു. പിന്നീട് തടവൽ അല്ലെങ്കിൽ സംവാഹനം. അതിനുശേഷം മഞ്ഞുപോലെ തണുത്ത വെള്ളത്തിലുള്ള കുളി, ഇതാണ് ടർക്കിഷ്ബാത്ത്.

"ശബ്ദമോ?"

"അതേ. നീ സംസാരിച്ചുകഴിഞ്ഞാലും അത് തങ്ങിനില്ക്കും... ഏതു ഭയങ്കരനായ കുറ്റക്കാരനെയും അത് ആട്ടിൻ കുട്ടിയെപ്പോലെ പ്രശാന്തനാക്കും." അവൾക്കു പ്രായം കഷ്ടിച്ച് ഇരുപതു വയസ്സു വരും. ആ തോളുകളും കാലുകളും വയറും കണ്ടാൽ കന്യകാത്വത്തിനു ഉലച്ചിൽ സംഭവിക്കാത്ത പെൺകുട്ടി എന്നാരും പറയും. അവളുടെ മനോഹരമായ ശബ്ദം കേൾക്കുമ്പോഴെല്ലാം ഗിംപൈ എല്ലാം വിസ്മരിക്കും. അതിൽ അല്പം അത്യുക്തിയുണ്ടെന്നു തോന്നും. അല്ലേ? പക്ഷേ, ശബ്ദത്തെ പിൻതുടരാൻ പറ്റുമോ? അതിനെ പിടിച്ചുകെട്ടാൻ സാധിക്കുമോ? ഇതൊക്കെയാണ് അയാളുടെ വിചാരം.

"ഒന്നു മലർന്നു കിടക്കുമോ?" പെൺകുട്ടി വളരെ പതുക്കെ ചോദിച്ചു. പൂക്കളുടെ പരിമളം പോലെ, പ്രകമ്പനത്തിന്റെ നേരിയ ധ്വനിയോടെ എത്തിയ ആ ചെറിയ നാദം അയാളുടെ കാതുകളിൽ നിറഞ്ഞു. മലർന്നുകിടന്നപ്പോൾ അത് അയാളെ പിൻതുടരുകയും ചെയ്തു. ആ രീതിയിലുള്ള ഒരു ഹർഷോന്മാദം അയാൾ അതിനുമുൻപ് അനുഭവിച്ചിട്ടില്ല. അവൾ അയാളുടെ നെഞ്ച് ഉഴിയുമ്പോൾ സ്വന്തം വക്ഷോജങ്ങൾ മുന്നോട്ടേക്ക് തള്ളി; അതുകണ്ടു ഗിംപൈ കണ്ണടച്ചു. അയാൾ കൈയൊന്ന് അനക്കിയാൽ മതി അവളുടെ ശരീരത്തിൽ തട്ടും. തന്റെ വിരൽത്തുമ്പ് അവളുടെ ദേഹത്തെവിടെയെങ്കിലും തൊട്ടാൽ തനിക്ക് കരണത്തടികിട്ടുമെന്ന് അയാൾക്കു തോന്നി. ആ തോന്നൽ മുൻപുണ്ടായ ഒരു സംഭവത്തിലേക്ക് അയാളെ കൊണ്ടു ചെന്നു. കുളിപ്പിക്കുന്ന പെൺകുട്ടിയുടെ മൃദുലമായ കരതലമല്ല അയാളുടെ കവിളിൽ വന്നുവീണത്; നീല നിറമുള്ള ഒരു ഹാൻഡ്ബാഗാണ്.

ഗിംപൈ വഴിയിൽവച്ചു കണ്ട മിയാക്കോ എന്ന യുവതിയുടെ പിറകേ പോകുകയായിരുന്നു. അവളെ തൊട്ടു തൊട്ടില്ല എന്ന മട്ടിൽ അടുത്തപ്പോൾ അവൾ ബാഗ് വലിച്ചെറിഞ്ഞു. ബാഗ്കൊണ്ട് മിയാക്കോ അയാളുടെ മുഖത്തടിച്ചോ, അതോ വെറുതേ അയാളുടെ മുൻപിലേക്ക് അതെറിഞ്ഞുകൊടുത്തോ? എന്തോ അറിഞ്ഞുകൂടാ. യുവതി പൊയ്ക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഗിംപൈ ബാഗ് തുറന്നു നോക്കി. അതിനകത്ത് രണ്ടുലക്ഷം യന്നിന്റെ[20] നോട്ടുകൾ; ഒരു പാസ് ബുക്കും. പണമെടുത്തിട്ട് അയാൾ ബാഗും പാസ്ബുക്കും നശിപ്പിച്ചു. പണം നഷ്ടപ്പെടുത്തിയ യുവതി പത്രത്തിൽ പരസ്യം ചെയ്യുന്നുണ്ടോ?, റേഡിയോയിൽ കൂടി ആളുകൾ അറിയിക്കുന്നുണ്ടോ എന്നെല്ലാം അയാൾ നോക്കി. ഇല്ല, ഒന്നുമില്ല.

20. ഒരു ജാപ്പനീസ് നാണയം.

മിയാക്കോയെസ്സംബന്ധിച്ച ഈ വിചാരം മറ്റൊരു വിചാരത്തിനു വഴിതെളിച്ചു. ശിഷ്യയായ ഹിസാക്കോയുടെ പിറകെ ഗിംപൈ പോയ സംഭവം. അക്കാലത്തു ഹിസാക്കോ ഒരു കൊച്ചു പെൺകുട്ടി, തന്നെ ഇപ്പോൾ കുളിപ്പിക്കുന്നവളേക്കാൾ പ്രായം കുറഞ്ഞവൾ. ഹിസാക്കോയുടെ പിറകേ നടന്ന ഗിംപൈ അവളുടെ വീട്ടിന്റെ നടയിൽ ചെന്നുനിന്നു. 'സാറിനെന്തുവേണ'മെന്ന് അവൾ ചോദിച്ചു. തന്റെ കാലിൽ പുഴക്കടിയുണ്ടെന്നും[21] അതിനുള്ള മരുന്ന് ഹിസോക്കോയുടെ അച്ഛന്റെ കൈയ്യിൽനിന്നു വാങ്ങിക്കൊടുക്കണമെന്നും ഗിംപൈ അവളോടു പറഞ്ഞു. അടുത്ത ദിവസം അവൾ മരുന്നുകൊണ്ടു കൊടുത്തു. പക്ഷേ, വിദ്യാർത്ഥിനിയുമായി അനഭിലഷണീയമായ ബന്ധം സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിച്ചതിന് ഗിംപൈ ജോലിൽ നിന്ന് 'ഡിസ്മിസ്സ്' ചെയ്യപ്പെട്ടു.

21. Athlet's foot എന്ന് ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമയിൽ. Dermatophyiosis എന്ന രോഗം. Ring worm of the foot.

പെൺകുട്ടിയുടെ സംവാഹനത്തിനു വിധേയനായി മലർന്നു കിടക്കുന്ന ഗിംപൈ മറ്റൊരു കാര്യം ആലോചിക്കുകയായി. അമ്മയുടെ ഗ്രാമത്തിനടുത്തുള്ള തടാകം. മഞ്ഞുമൂടിക്കിടക്കുന്ന തടാകം. അതിന്റെ ഉപരിതലത്തിൽ മഞ്ഞുകട്ടികൾ. ഗിംപൈ ബാലനായിരുന്നപ്പോൾ അവന്റെ 'കസിൻ' യായോയി എന്ന പെൺകുട്ടിയെ തടാകത്തിന്റെ മുകളിലൂടെ നടത്തി കൊല്ലാനായി തീരുമാനിച്ചു. പക്ഷേ, ആ ആഗ്രഹം സഫലീഭവിച്ചില്ല.

ഗിംപൈ പറഞ്ഞിരുന്നതുപോലെ അയാൾക്കു കാലിൽ പുഴക്കടി ഉണ്ടായിരുന്നോ? സംശയമാണ്; ഒരിക്കൽ പറഞ്ഞ കള്ളം അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നില്ല. ഗിംപൈ പെണ്ണുങ്ങളുടെ പിറകേ പോകുന്നതുപോലെ അസത്യങ്ങൾ അയാളുടെ പിറകെ പോകുന്നു. കുറ്റവും അങ്ങനെയല്ലേ? ഒരിക്കൽ ചെയ്യപ്പെട്ട കുറ്റം അയാളെ അനുധാവനം ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ അയാൾ അത് ആവർത്തിക്കുന്നു. ചീത്ത സ്വഭാവങ്ങളും ഈ വിധത്തിലത്രേ. ഒരിക്കൽ ഒരു പെണ്ണിന്റെ പിറകേ പോയാൽ പിന്നെ വേറൊരുത്തിയുടെ പിറകേ പോകും. അതിനുശേഷം വേറൊരുവൾ. കാലിലെ പുഴക്കടിപോലെയാണ് സ്ത്രീകളുടെ പിറകെയുള്ള പോക്ക്. അത് വ്യാപിക്കും.... കുളി കഴിഞ്ഞു. പെൺകുട്ടി തന്റെ അർദ്ധനഗനമായ ശരീരം ഗിംപൈയുടെ നഗ്നതയുടെ അടുത്തേക്കു കൊണ്ടു ചെന്നു. സ്വർഗ്ഗീയ സംഗീതം അയാളുടെ അന്തരംഗത്തിൽ തരംഗ പരമ്പരകൾ ഉളവാക്കി.

ഒരു കുന്നിൻ ചരിവ്. അതിന്റെ അടിയിൽനിന്നും മാഷി എന്ന ഒരു പെൺകുട്ടി പട്ടിയെ നടത്തിക്കൊണ്ടു പോകുന്നു, പിറകെയുണ്ട് ഗിംപൈ. അവളുടെ പട്ടിയെ കണ്ടപ്പോൾ അയാൾ പൂർവ്വകാല സംഭവം ഓർമ്മിച്ചു. യായോയി അയാളെക്കൊണ്ട് ചത്ത എലിയെ എടുപ്പിച്ച് തടാകത്തിലേക്ക് എറിയിച്ച സംഭവം. യായോയിയുടെ പട്ടിയാണ് എലിയെ കടിച്ചുകൊന്നത്. അയാൾ മാഷിയെ സമീപിച്ചു ചോദിച്ചു. 'നിന്റെ പട്ടി എലിയെ പിടിക്കുമോ?' ഗിംപൈക്ക് മറുപടി കിട്ടിയില്ല. അവൾ നടന്നു നടന്ന് കാമുകന്റെ അടുക്കലെത്തുന്നത് കണ്ട് അയാൾ അത്ഭുതപ്പെട്ടു. ഹാ! തടാകം. ഗിംപൈയുടെ അച്ഛൻ തടാകത്തിൽ വീണാണ് മരിച്ചത്. ചിലർ പറഞ്ഞു അതൊരു കൊലപാതകമായിരുന്നുവെന്ന്. അന്ന് ഗിംപൈക്കു പത്തു വയസ്സുണ്ട്... കാമുകിയും കാമുകനും അങ്ങ് അകലെ കിടക്കുന്നു. താൻ യൗവ്വനം വീണ്ടെടുത്ത് അവരെപ്പോലെ ആകുമോ? പൂക്കൾ പ്രതിഫലിക്കുന്ന തടാകം ഗിംപൈ ഓർമ്മിച്ചു. തന്റെ അമ്മയുടെ ഗ്രാമത്തിലുള്ള തടാകം. അവിടെ ധാരാളം മിന്നാമിനുങ്ങുകൾ ഉണ്ട്, അവയെ പിടിച്ചെടുക്കാൻ ആളുകൾ കൂടും... ഇതാ ഇവിടെ ബോട്ടുകൾ കൂടിക്കിടക്കുന്നിടത്ത് മാഷിയെത്തും. മിന്നാമിനുങ്ങിനെ പിടിക്കാൻ. അവളെ മനസ്സിൽ കരുതി ഗിംപൈ പറഞ്ഞു:'എന്റെ അടുത്ത ജന്മത്തിൽ ഞാൻ സുന്ദരങ്ങളായ കാലുകളോടുകൂടി ജനിക്കും, നീ അന്നും ഇങ്ങനെയായിരിക്കും. അന്നു ഞാൻ നിന്നോടൊരുമിച്ചു നൃത്തം ചെയ്യും.

മിന്നാമിനുങ്ങുകളെ കൂട്ടിലടച്ചു വില്ക്കുകയാണ് അവിടെ. ഗിംപൈ ഒരു കൂട്ടു വാങ്ങിച്ച് മാഷി അറിയാതെ അവളുടെ ബൽറ്റിൽ തൂക്കി. അയാൾ അകലെ ചെന്നുനിന്നു നോക്കിയപ്പോൾ അത് അവ്യക്തശോഭയാർന്നു മിന്നുന്നു.

ഗിംപൈ നടന്നു. അയാളുടെ പിറകെ വൈരൂപ്യമാർന്ന ഒരു സ്ത്രീ. വൈരൂപ്യമുള്ളവളെങ്കിലും മൃദുലങ്ങളായ കരതലങ്ങൾ അവൾക്കുണ്ട്. ആ കരതലം കൊണ്ട് അവൾ ഗിംപൈയുടെ കരം ഗ്രഹിച്ചു. അവർ ഒരു മദ്യശാലയിലേക്കു ചെന്നു. അവിടിരുന്ന് അവർ രണ്ടുപേരും കുടിക്കുകയാണ്. രണ്ടു കാഴ്ചകൾ. മിന്നാമിനുങ്ങുകളെ പിടിക്കുന്ന മാഷി. വൈരൂപ്യത്തിന് ആസ്പദമായ ഒരു സ്ത്രീ മദ്യാലയത്തിൽ. മാഷി ഒരു മധുര സ്വപ്നം. പക്ഷേ, വൈരൂപ്യമാർന്ന ഈ സ്ത്രീ യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. കുടിക്കുന്ന ഈ സ്ത്രീ എന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിലൂടെ വേണം സ്വപ്നത്തിൽ പെൺകുട്ടിയുടെ സമീപത്തെത്താൻ. ഇവളുടെ വൈരൂപ്യം മാഷിയുടെ മുഖം പ്രത്യക്ഷമാക്കി. വൈരൂപ്യമുള്ളവൾ പറഞ്ഞു: "വർഷങ്ങളായി എനിക്കൊരു പുരുഷനെ കിട്ടിയിട്ട്..."

"അതേ നാം അന്യോന്യം വേഴ്ചയിലേർപ്പെടാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടവരാണ്" എന്ന് അയാൾ മനസ്സില്ലാമനസ്സോടെ മറുപടി നല്കി. അവളുടെ ബൂട്ട്സ് ഇട്ടിട്ടില്ലാത്ത കാലുകൾ ഗിംപൈ നോക്കി. എന്തൊരു വൃത്തികേട്! കാലുകൾ നീട്ടിവച്ച് അവർ കിടക്കുന്നത് അയാളൊന്നു സങ്കല്പിച്ചു. അപ്പോൾ ഗിംപൈക്കു ഛർദ്ദിക്കണമെന്നു തോന്നി... അയാൾ അവളെ വിട്ടു നടന്നു. അവൾ കല്ലുകൾ പെറുക്കി അയാളെ എറിഞ്ഞു. മുടന്തി നടന്ന ഗിംപൈ തന്നോടു തന്നെ ചോദിച്ചു. താൻ മാഷിയുടെ പിറകിൽ മിന്നാമിനുങ്ങുകൂട്ടു തൂക്കിയതിനുശേഷം എന്തുകൊണ്ട് വീട്ടിലേക്കു പോയില്ലെന്ന്. ഗിംപൈ ലോഡ്ജിൽചെന്ന് സോക്ക്സ് അഴിച്ചുനോക്കിയപ്പോൾ കണങ്കാല് ലേശം ചുവന്നിരിക്കുന്നു. നോവൽ ഇവിടെ അവസാനിച്ചു.

പതിനേഴാം ശതകത്തിൽ ജപ്പാനിൽ അഭിവൃദ്ധി പ്രാപിച്ച ഒരു കാവ്യ വിഭാഗമാണ് ഹീക്കു. പതിനേഴ് 'സിലബിൽ' ഉള്ള ഈ ഹ്രസ്വകാവ്യം വൈരുദ്ധ്യാത്മകങ്ങളായ രണ്ടു വസ്തുതകളെ ആവിഷ്കരിച്ച് സൗന്ദര്യാനുഭൂതി ജനിപ്പിക്കുന്നു. ഉദാഹരണം:

> Yellow firefly...
> Little lamp-flame!
> That to the
> Human touch is chill

(മഞ്ഞനിറമാർന്ന മിന്നാ മിനുങ്ങേ! കൊച്ചുവിളക്കിന്റെ ദീപമേ. മനുഷ്യസ്പർശത്തിന് നീ എത്ര തണുത്തത്!)

ഹീക്കുവിന്റെ പാരമ്പര്യം പുലർത്തുന്ന പ്രതിഭാശാലിയാണ് കവാബത്തയെന്ന് ഒരു നിരൂപകൻ പറയുന്നു. (Snow Country and Thousand Games എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ അവതാരിക: പെൻഗ്വിൻ ബുക്ക്) ഈ വൈരുദ്ധ്യം 'തടാക'ത്തിലും ദർശിക്കാം. വൈരൂപ്യത്തെയും സൗന്ദര്യത്തെയും ആലേഖനം ചെയ്ത് കവാബത്ത അനുവാചകന് രസാനുഭൂതിയുളവാക്കുന്നു. ശരി തന്നെ. എങ്കിലും അതിലും കവിഞ്ഞ ഒരർത്ഥം ഈ നോവലിനുണ്ടെന്നുള്ളത് പ്രകടമാണ്. നോവലിന്റെ ഒരു ഭാഗത്ത് കവാബത്ത ചോദിക്കുന്നു: "അയാളുടെ ശരീരത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗത്തിനുള്ള വൈരൂപ്യം സൗന്ദര്യത്തിനുവേണ്ടി കൊതിക്കുകയായിരുന്നോ? വിരൂപങ്ങളായ കാലുകൾ സൗന്ദര്യമുള്ള സ്ത്രീകളെത്തേടിപ്പോയത് ദൈവീകമായ സങ്കല്പത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമാണോ?" മർമ്മസ്പർശിയാണ് ഈ വാക്യങ്ങളെന്ന് എനിക്കു തോന്നുന്നു. പാറക്കെട്ടുകളിലൂടെ, ചരൽക്കല്ലുകളിലൂടെ നടക്കുന്ന ഏതു കാലും ഗിംപൈയുടെ കാലുപോലെ വിരൂപമാകാതിരിക്കാൻ വയ്യ. നിത്യജീവിതംപോലെ യാഥാർത്ഥ്യം തന്നെയാണ് വൈരൂപ്യം. അതിനെ സമാശ്ളേഷിച്ച് കഴിയുന്ന നമ്മളിൽ ചിലരെങ്കിലും അന്യൂന സൗന്ദര്യത്തെ സാക്ഷാത്ക്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. യത്നം വിഫലമാണെങ്കിലും അതു നടക്കുന്നുണ്ട്. ഗിംപൈയുടെ രോഗാർത്തമായ കാല് നിത്യജീവിത യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്ന വൈരൂപ്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ആ കാലു പിന്തുടരുന്ന ചേതോഹരാംഗികളാവട്ടെ ശുദ്ധ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ശാശ്വത പ്രതീകവും, സൗന്ദര്യാന്വേഷണം വ്യർത്ഥമായി ഭവിക്കുമ്പോൾ അടുത്ത ജന്മത്തിലെങ്കിലും അത് സാദ്ധ്യമാകുമെന്നു വ്യക്തി വിചാരിക്കുന്നു.

ഇങ്ങനെ ചക്രവാളത്തിനപ്പുറമുള്ള സൗന്ദര്യമണ്ഡലത്തിലേക്കു കുതിച്ചു ചെല്ലാൻ വ്യക്തിയുടെ ചിത്തവിഹംഗമം ശ്രമിക്കുമ്പോൾ വിധിയെന്ന തടാകത്തിൽ അവൻ ചിലപ്പോൾ വീണുപോകുന്നു. തീരത്തു നില്ക്കുന്ന പുഷ്പങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ആ തടാകം സുന്ദരമാണെന്നു തോന്നുന്നുണ്ടോ? സുന്ദരം തന്നെ. പക്ഷേ ഗിംപൈയുടെ അച്ഛന്റെ മൃതദേഹം അവിടെ നിന്നു തന്നെയാണ് കണ്ടെടുത്തതും. ചീഞ്ഞളിഞ്ഞ ശവം കിടന്ന തടാകം ഭയങ്കരവുമത്രേ. വിധിയുടെ സൗന്ദര്യവും വൈരൂപ്യവും കവാബത്ത അസുലഭമായ കലാവൈദഗ്ദ്ധ്യത്തോടെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

ഈ പ്രതിരൂപാത്മകതയെവിട്ട് വാച്യമായ അർത്ഥത്തിൽ തന്നെ നാം നോവലിനെ സംവീക്ഷണം ചെയ്താലും അതിന്റെ രാമണീയകത്തിനു ഒരു കുറവും സംഭവിക്കുന്നില്ല. വൈഷയികതലത്തിലെത്തുമ്പോഴും 'സെക്സ്' ജുഗുപ്സാവഹമാകുന്നില്ല. അങ്ങനെ ആകുന്നില്ലെന്നു മാത്രമല്ല അത് ആഹ്ലാദജനകമാകുകയും ചെയ്യുന്നു. കാരണം കവാബത്ത സെക്സിന്റെ ഓജസ്സിനെയാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഹെൻട്രി മില്ലറുടെയും ലൂയി ഫെർദിനാങ് സേലീന്റെയും നഗ്നമായ, വിരൂപമായ 'സെക്സ്' കവാബത്തയുടെ സൗന്ദര്യമാർന്ന സെക്സിന്റെ മുൻപിൽ ലജ്ജിച്ചുപോകും.

അത്ഭുതാവഹമായ കലാസങ്കേതമാണ്-ടെക്നിക്കാണ്-കവാബത്തെ നോവൽ രചനയിൽ അംഗീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. നിത്യജീവിത യാഥാർത്ഥ്യം പൊടുന്നനവെ കിനാവിന്റെ അവ്യക്തതയിലേക്കു മറിയുന്നു. ആ അവ്യക്തത ബോധധാരാ മാർഗ്ഗത്തിലേക്കു പ്രവഹിക്കുന്നു. അവിടെനിന്ന് അത് സ്വപ്നത്തിലേക്കും യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്കും വരുന്നു. എന്നാലും എല്ലാ തലത്തിലും സൗന്ദര്യം. ഈ നോവൽ അസാധാരണമായ കലാസൃഷ്ടിയാണ്. ഇതിൽ ജീവിതയാതാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഇടിനാദവും ശുദ്ധസൗന്ദര്യത്തിന്റെ മിന്നൽ പ്രവാഹവും ഒരുമിച്ചുചേരുന്നു.

യുദ്ധത്തിന്റെ കൊടുങ്കാറ്റടിക്കുമ്പോൾ

വിദ്വാനായ സോളമനെക്കുറിച്ച് നിങ്ങൾ കേട്ടിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചരിത്രമറിയാം നിങ്ങൾക്ക്. ഈ ഭൂമിയെ നിസ്സാരമാക്കിക്കല്പിച്ചുകൊണ്ട് തന്റെ ജനനസമയത്തെ ശപിച്ചുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം പ്രഖ്യാപിച്ചു. എല്ലാം മിഥ്യാഭിമാനമാണെന്ന്. സോളമൻ എത്ര വലിയ പണ്ഡിതൻ! പക്ഷേ, ദിവസം അവസാനിക്കുന്നതിനുമൻപ്, രാത്രിവന്നെത്തുന്നതിനുമുൻപ്, വസ്തുത എല്ലാവർക്കും വ്യക്തമായി, സോളമന്റെ അറിവ് തന്നെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന് അധഃപതനം വരുത്തിയതെന്ന്. നിങ്ങൾക്ക് പാണ്ഡിത്യമില്ലെങ്കിൽ അത്രയും നന്ന്.

ധീരനായ ജൂലിയസ് സീസറിന് എന്തു സംഭവിച്ചുവെന്ന് നിങ്ങൾക്കറിയാം. വേദിയിൽ ഈശ്വരനെപ്പോലെയിരുന്ന അദ്ദേഹം. എന്നിട്ടോ? അദ്ദേഹത്തിന്റെ കീർത്തി കൂടിക്കൂടി വന്നപ്പോൾ അവർ ഓരോ അവയവവും മുറിച്ചെടുത്തു. 'ബ്രൂട്ടസ്സേ! നീയും! എന്റെ കഥ കഴിഞ്ഞു.' ദിവസം അവസാനിക്കുന്നതിനു മുമ്പ്, രാത്രി വന്നെത്തുന്നതിനു മുമ്പ്, വസ്തുത എല്ലാവർക്കും വ്യക്തമായി, സീസറിന്റെ ധൈര്യം തന്നെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന് അധഃപതനം വരുത്തിയതെന്ന്. നിങ്ങൾക്ക് ധൈര്യമില്ലെങ്കിൽ അത്രയും നന്ന്.

സത്യസന്ധനായ സോക്രട്ടീസിനെ നിങ്ങൾക്കെല്ലാവർക്കും അറിയാം. അദ്ദേഹം എപ്പോഴും സത്യം പറഞ്ഞിരുന്നു. അതു കൊണ്ട് അവർ അദ്ദേഹത്തോട് കൃതജ്ഞതയുള്ളവരായിരുന്നുവെന്ന് നിങ്ങൾ വിചാരിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, അവർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പാനീയത്തിൽ വിഷം കലക്കി. യുവാക്കന്മാർക്ക് അദ്ദേഹം കൊള്ളരുതാത്തവനാണെന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചു. ജനങ്ങളുടെ പുത്രൻ എത്ര സത്യസന്ധൻ! എന്നാൽ ദിവസം അവസാനിക്കുന്നതിനു മുമ്പ്, രാത്രിവന്നെത്തുന്നതിന് മുമ്പ്, വസ്തുത എല്ലാവർക്കും വ്യക്തമായി, സോക്രട്ടീസിന്റെ സത്യസന്ധത തന്നെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന് അധഃപതനം വരുത്തിയതെന്ന്. നിങ്ങൾക്ക് സത്യസന്ധതയില്ലെങ്കിൽ അത്രയും നന്ന്.

സ്വാർത്ഥരഹിതനായ മാർട്ടിന് സഹജീവികളുടെ ദുഃഖം സഹിക്കാൻ വയ്യാതെയായി. ഹിമഭൂമിയിൽ അദ്ദേഹം ഒരു യാചകനെ കണ്ടപ്പോൾ തന്റെ വസ്ത്രത്തിന്റെ പാതി മുറിച്ചു കൊടുത്തു. രണ്ടുപേരും താഴെ വീണു വെറുങ്ങലിച്ചു. സ്വാർത്ഥരാഹിത്യത്തിന്റെ മാതൃക! പക്ഷേ, ദിവസം അവസാനിക്കുന്നതിനു മുമ്പ്, രാത്രി വന്നെത്തുന്നതിനു മുമ്പ്, വസ്തുത എല്ലാവർക്കും വ്യക്തമായി, അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്വാർത്ഥരാഹിത്യം തന്നെയാണ് അധഃപതനം വരുത്തിയതെന്ന്. നിങ്ങൾക്ക് സ്വാർത്ഥരാഹിത്യമില്ലെങ്കിൽ അത്രയും നന്ന്.

ഈശ്വരന്റെ പത്തു കല്പനകൾ ഞങ്ങൾ പാലിക്കുകയും വേണ്ട രീതിയിൽ അവയനുസരിച്ച് പ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്തു. അതു ഞങ്ങൾക്ക് ഒരു നന്മയും കൈവരുത്തിയില്ല. തീക്കട്ടത്തിരിക്കുന്ന നിങ്ങൾ ദയവുചെയ്തു ഞങ്ങളെ സഹായിച്ചാലും. അത്രക്ക് ആവശ്യകതയുണ്ട് ഞങ്ങൾക്ക്. തികഞ്ഞ ഈശ്വരഭക്തിയും ഞങ്ങൾക്കുണ്ട്. പക്ഷേ, ദിവസം കഴിയുന്നതിനു മുമ്പ്, രാത്രി വന്നെത്തുന്നതിനു മുമ്പ്, വസ്തുത എല്ലാവർക്കും വ്യക്തമായി, ഈശ്വരഭക്തിയാണ് ഞങ്ങൾക്ക് അധഃപതനം വരുത്തിയതെന്ന്. നിങ്ങൾക്ക് ഈശ്വരഭക്തിയില്ലെങ്കിൽ അത്രയും നന്ന്.

മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതിയിൽ നന്മയുണ്ടായിരിക്കുന്നത് വിപജ്ജനകമാണെന്ന് ഒരു കഥാപാത്രത്തെക്കൊണ്ട് ഉദീരണം ചെയ്യിക്കുകയാണ് ബർടോൾട്ട് ബ്രക്ഹ്ത്. (Bertolt Brecht 1898–1956) ആധുനിക കാലഘട്ടം കണ്ട ഏറ്റവും വലിയ നാടകകർത്താവാണ് അദ്ദേഹം. ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ ഷേക്സ്പിയർ എന്ന് അദ്ദേഹത്തെ വിളിക്കുന്നവരും ഇല്ലാതില്ല. നമുക്ക് ആ രീതിയിലൊരത്യുക്തിയിൽ മുഴുകാൻ കൗതുകമില്ല. എങ്കിലും ഒന്നു സമ്മതിക്കാം. ഈ ശതാബ്ദത്തിലെ വേറൊരു നാടകകർത്താവും ബ്രക്ഹ്തിനെ അതിശയിച്ചിട്ടില്ല. ഫ്രാന്റ്സ് കാഫ്ക നോവൽ സാഹിത്യത്തിൽ ചെലുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സ്വാധീനശക്തി അതേ അളവിലോ അതിൽ കൂടുതലോ നാടക സാഹിത്യത്തിൽ ചെലുത്തുന്ന ഒരുജ്ജ്വല പ്രതിഭാശാലിയാണ് ഈ മാർക്സിസ്റ്റ് നാടകകർത്താവ്. നാടകകാരൻ മാത്രമല്ല ബ്രക്ഹ്ത്. അദ്ദേഹം നാടകത്തെക്കുറിച്ച് നൂതനമായ സിദ്ധാന്തം ആവിഷ്കരിച്ചയാളാണ്. നിസ്തുലനായ നാടക സംവിധായകനാണ്. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രചാരകനെന്ന് മുതലാളിത്ത രാഷ്ട്രങ്ങളിലെ പിന്തിരിപ്പന്മാർ അദ്ദേഹത്തെ വിളിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും. നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെ ചക്രവാളത്തെ വികസിപ്പിച്ച ഭാവനാസമ്പന്നനാണ്. സംസ്കാരത്തിന്റെ നായകനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മദർ കറേജ് (Mother Courage) എന്ന ഉത്കൃഷ്ടമായ നാടകത്തിലെ ഒരു കഥാപാത്രം പറഞ്ഞ വാക്കുകളാണ് ഞാൻ മുകളിൽ കുറിച്ചിട്ടത്. മുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥിതിയുള്ള രാജ്യങ്ങളിൽ വ്യക്തികൾക്ക് നന്മയുണ്ടായാൽ അതു വിപത്തിജനകമാകുമോ? ആയെന്നും വരാം; ഇല്ലെന്നും വരാം. പക്ഷേ, കലാകാരൻ കഥാപാത്രങ്ങളെയും കഥാ സന്ദർഭങ്ങളേയും വേണ്ടപോലെ ആവിഷ്കരിച്ച് കലാപരമായ ദൃഢപ്രത്യയം ഉളവാക്കിയാൽ സഹൃദയൻ സംതൃപ്തനാകും. അപ്പോൾ വ്യക്തിപരമായി ആ ആശയത്തോടു യോജിക്കാത്തവൻ പോലും രസാനുഭൂതിയിൽ വിലയം കൊള്ളുന്നു. അങ്ങനെയാണ് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിരോധം വച്ചുപുലർത്തുന്നവരും ബ്രക്ഹ്തിനെ മഹാനായ കലാകാരനായി കൊണ്ടാടുന്നത്. ഇതുയും എഴുതിയതു കൊണ്ട് നന്മയുടെ വിപജ്ജനകസ്വഭാവത്തെക്കറിച്ച് മാത്രമാണ് ബ്രക്ഹ്തിന്റെ പറയാനുള്ളത് എന്ന് ആരും തെറ്റിദ്ധരിക്കരുത്. അതിനെക്കാൾ മഹനീയമായ ഒരു സന്ദേശം വിളംബരം ചെയ്യുന്നുണ്ട് ആ നാടകം. അതു മനസ്സിലാക്കണമെങ്കിൽ നമ്മൾ മദർ കറേജ് എന്ന നാടകത്തിലേക്ക് തന്നെ പോകണം.

ഏ. ഡി. 1618 മുതൽ 1648 വരെ യൂറോപ്പിൽ ഒരു യുദ്ധം നീണ്ടുനിന്നു. Thirty years war എന്ന പേരിൽ കുപ്രസിദ്ധമായിത്തന്ന ഈ യുദ്ധം ജർമ്മനിയെ എന്തെന്നില്ലാത്ത വിധം തളർത്തി. ഈ സമരത്തെ പശ്ചാത്തലമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് ബ്രക്ഹ്ത് വിശ്വോത്തരമായ ഈ നാടകം രചിച്ചതു. 1624-ലെ വസന്തകാലം. സ്വീഡിഷ് സൈനികോദ്യോഗസ്ഥന്മാർ പട്ടാളത്തിലേക്ക് ആളുകളെ എടുക്കുമ്പോൾ ധീരമാതാവ്—മദർ കറേജ്—സ്വന്തം കന്റീൻ വണ്ടിയുമായി അവിടെയെത്തുന്നു. വണ്ടി വലിക്കുന്നത് അവരുടെ പുത്രന്മാരായ ഈലിഫും സ്വിസ്സ് ചീസ്സും. ധീരമാതാവിന്റെ ഊമയായ മകൾ കാതറിൻ അവരോടൊപ്പം വണ്ടിയിലിരിക്കുന്നുണ്ട്. പട്ടാളക്കാർക്ക് ആവശ്യമുള്ളവയിൽ പലതും വിറ്റ് ഒരു കണക്കിൽ യുദ്ധംകൊണ്ട് മുതലെടുത്ത് കഴിഞ്ഞുകൂടുകയാണ് ധീരമാതാവ്. അവരുടെ മൂന്ന് സന്താനങ്ങളും മൂന്നു പേർക്കു ജനിച്ചവരാണ്. ധീരമാതാവിന്റെ ശരിയായ പേര് അന്നയെന്നാണ്. റിഗാപ്പട്ടണത്തിൽ യുദ്ധം നടക്കുമ്പോൾ മരണം തുണവൽഗണിച്ച് അവർ ഉന്മാദിനിയെപ്പോലെ വണ്ടിയോടിച്ചുപോയി. അന്നു മുതലാണ് അന്ന ധീരമാതാവ് ആയിരത്തീർന്നതാവുകയും പട്ടാളക്കാർ യുദ്ധത്തെ വാഴ്ത്തുകയാണ്. യുദ്ധമില്ലെങ്കിൽ സംഘടനയില്ല. സമാധാനം നിലവിലിരിക്കുമ്പോൾ യുദ്ധോപകരണങ്ങൾ വൃർത്ഥമായിപ്പോകുകയാണ്. അപ്പോൾ പട്ടണത്തിൽ എത്ര കുതിരയുണ്ടെന്നും എത്ര യുവാക്കന്മാരുണ്ടെന്നും ആർക്കുമറിഞ്ഞു കൂടാ. എഴുപതു കൊല്ലക്കാലമായി യുദ്ധമില്ലാത്ത സ്ഥലങ്ങളിൽ അയാൾ സഞ്ചരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവിടെ യുള്ളവർ തങ്ങളുടെ പേരു പോലും മറന്നുപോകുന്നു. എന്നാൽ യുദ്ധം വരട്ടെ, എല്ലാവരും പേരു രജിസ്റ്റർ ചെയ്യുന്നു. സംഘടനയായി. ഇതാണ് യുദ്ധത്തിന്റെ മേന്മ. പട്ടാളക്കാരൻ ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞു നിർത്തുമ്പോൾ അയാളുടെ ആപ്പീസർ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു: 'ഇതാണ് ഈശ്വരന്റെ സത്യം'. സൈനികോദ്യോഗസ്ഥന്മാരുടെ കണ്ണ് ഈലിഫിലാണ്. അവനെ പട്ടാളത്തിൽ ചേർക്കാൻ അവർ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ധീരമാതാവ് കത്തി കാണിച്ച് അവരെ പേടിപ്പിക്കുന്നു. ഉടൻ് പട്ടാളക്കാരന്റെ തൊപ്പി വാങ്ങിച്ച് ധീരമാതാവ് അതിൽ കുർത്തപടത്തിന്റെ കഷ്ണങ്ങൾ ചുരുട്ടിയിട്ടതു ചിലതിൽ അവർ കുരിശു വരച്ചിട്ടുണ്ട്. മറ്റു ചില കഷ്ണങ്ങളിൽ ഒന്നും വരച്ചിട്ടില്ലതാനം. ഓരോരുത്തരായി തൊപ്പിയിൽനിന്നു ഇണ്ടുകളെടുത്തു. എടുത്തവർക്കെല്ലാം കുരിശു വരച്ച കഷണങ്ങളാണ് കിട്ടിയത്. അവരെല്ലാവരും യുദ്ധത്തിൽ മരിക്കേണ്ടവരാണെന്ന് അതിന്റെ സൂചന. ധീരമാതാവ് പട്ടാളക്കാരന് ഒരു ബൽറ്റ് വിറ്റു. സൈനികോദ്യോഗസ്ഥന്മാർ ഈലിഫിനെ പട്ടാളത്തിൽ ചേർത്തുകൊണ്ട് അപ്രത്യക്ഷരായി. ഊമയായ മകൾ ഈലിഫിന് പകരം വണ്ടി വലിക്കാൻ സന്നദ്ധയാകുമ്പോൾ ആ രംഗം അവസാനിക്കുകയാണ്.

രണ്ടു കൊല്ലം കഴിഞ്ഞു. ധീരമാതാവ് സ്വീഡിഷ് സൈന്യത്തോടൊത്തിച്ച് യാത്രചെയ്ത് പോളണ്ടിലെത്തി. സ്വീഡിഷ് പട്ടാളത്തലവന്റെ കൂടാരത്തിനടുത്തുനിന്ന് പാചകനുമായി ഒരു കോഴിയുടെ വിലയെക്കറിച്ച് അവർ തർക്കിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ ഈലിഫ് അവിടെയെത്തി. രണ്ടു വർഷം മുമ്പ് തന്നിൽ നിന്ന് പട്ടാളക്കാർ അപഹരിച്ചുകൊണ്ടുപോയ ആ മകനെക്കണ്ട് ധീരമാതാവ് ആഹ്ലാദിച്ചു. അവനിപ്പോൾ പട്ടാളത്തലവന്റെ അതിഥിയാണ്. കാരണമുണ്ട്. ഈലിഫ് കർഷകരെക്കൊന്ന് രണ്ടു കാളകളെ അപഹരിച്ചുകൊണ്ട് വന്നിരിക്കുകയാണ്. സൈനികമേധാവിക്ക് വലിയ ആഹ്ലാദം. അയാൾ പറയുന്നു: You have the making of a Julius Ceaser, why you should be presented to the king. പക്ഷേ, ധീരമാതാവ് മകന്റെ കരണത്തിനൊരടി കൊടുത്തു. കർഷകർ കൊല്ലാൻ വന്നപ്പോൾ അവൻ കീഴടങ്ങാത്തതിനായിരുന്നു ആ ശിക്ഷ.

മൂന്നു വർഷം കഴിഞ്ഞു. ധീരമാതാവിന്റെ മകൻ സ്വിസ്സ് ചീസ് ഇപ്പോൾ പട്ടാളത്തിലെ പേമാസ്റ്റ്രറാണ്. മൂന്നാം രംഗം ആരംഭിക്കുമ്പോൾ ഈവെറ്റ് എന്ന ചെറുപ്പക്കാരിയായ വേശ്യയെ കൂടി നമ്മൾ കാണുന്നുണ്ട്. പട്ടാളത്തിലെ ഒരുദ്യോഗസ്ഥൻ ധീരമാതാവിന് വെടിയുണ്ടകൾ വിറ്റ് കടിക്കാനുള്ള പണമുണ്ടാക്കി. അയാളുടെ ഈ കത്ത്യിതം കണ്ടിട്ടാകാം ധീരമാതാവിന് സത്യസന്ധതയെക്കറിച്ച് വിചാരമുണ്ടായി. അവർ മകനോടു പറഞ്ഞു: 'നീ സത്യസന്ധനം പാവവും ആയതുകൊണ്ടാണ് അവർ നിന്നെ പേയ്മാസ്റ്ററാക്കിയത്. പണവും കൊണ്ട് നീ ഓടിക്കളയരുത്.' തന്നെ ഒരുത്തൻ ചതിച്ചതെങ്ങനെ എന്ന് വേശ്യ വിശദീകരിച്ചപ്പോൾ അമ്മയ്ക്ക് മകൾ കാതറിനെ ഉപദേശിക്കണമെന്നു തോന്നി: 'കാതറിൻ ഇതു നിനക്കൊരു പാഠമായിരിക്കട്ടെ. പട്ടാളക്കാരനുമായി ഒരിടപാടും പാടില്ല... കാതറിൻ നീ ഊമയായത് ഭാഗ്യം. നീ ഒരിക്കലും പരസ്പരവിരുദ്ധമായി ഒന്നും പറയുകയില്ല. തെറ്റു പറഞ്ഞുപോയതുകൊണ്ട് സ്വന്തം നാവു കടിക്കേണ്ടതായും വരില്ല. ഊമത്വം ദൈവാനുഗ്രഹം തന്നെ'. ഈ സമയത്ത് ഈലിഫിൽ നിന്ന് സന്ദേശവും കൊണ്ട് ഒരു പുരോഹിതൻ അവിടെയെത്തി. അവർ എല്ലാവരും സംസാരിച്ചുകൊണ്ടു നിൽക്കുമ്പോൾ വെടിപൊട്ടുന്ന ശബ്ദം കേൾക്കാറായി. പോളണ്ടിലെ കത്തോലിക്കാ സൈന്യം പ്രൊട്ടസ്റ്റന്റുകാരായ സ്വീഡിഷ് സൈന്യത്തെ ആക്രമിക്കുകയാണ്. പുരോഹിതൻ പ്രൊട്ടസ്റ്റന്റുകാരൻ ചേർന്ന തന്റെ വേഷം പൊട്ടുന്നനവേ ഉപേക്ഷിച്ചു. ശത്രുക്കളെ ഭയന്നോടിയ സ്വിസ്സ് ചീസ്സും അവിടെ വന്നുചേർന്നു. അയാൾ പണപ്പെട്ടി ഒളിച്ചുവച്ചു. ധീരമാതാവ് കാതറിന്റെ മുഖത്ത് ചാരം തേച്ച് അവൾക്ക് വൈരൂപ്യം വരുത്തി. പട്ടാളക്കാരൻ—വിശേഷിച്ചും കത്തോലിക്കക്കാരനായ പട്ടാളക്കാരൻ—സ്ത്രീയുടെ നിർമ്മലമായ മുഖം കണ്ടാൽ ഒരു വേശ്യകൂടി ലോകത്തുണ്ടായി എന്നാണ് അവരുടെ വാദം. മൂന്നു ദിവസംകൂടി കഴിഞ്ഞു. ചാരന്മാർ സ്വിസ്സ് ചീസ്സിനെ തേടി വന്നിരിക്കുകയാണ്. പണപ്പെട്ടി അയാൾ അവർക്ക് കൊടുക്കില്ല. മകനെ രക്ഷിക്കാൻ വേണ്ടി കന്റീൻ വണ്ടി പണയംവെച്ച് ചാരന്മാർക്ക് കൈക്കൂലി കൊടുക്കാൻ ധീരമാതാവ് തീരുമാനിച്ചു. പക്ഷേ, അവർ വിലപേശിക്കൊണ്ടുനിന്നു. സമയം ദീർഘിച്ചപ്പോയതിനാൽ ശത്രുക്കൾ സ്വിസ്സ് ചീസ്സിനെ വെടിവെച്ചു കൊന്നു. അവർ അവന്റെ മൃതദേഹം കൊണ്ടുവന്ന് അമ്മയുടെ മുമ്പിൽ വച്ചിട്ട് ചോദിച്ചു: 'നിനക്ക് ഇവനെ അറിയാമോ?' പട്ടാളക്കാരുമായുള്ള ബന്ധം ഉപേക്ഷിച്ചാൽ ധീരമാതാവിന് ജീവിതമില്ലല്ലോ. അതുകൊണ്ട് അവർ നിഷേധസൂചകമായി തലകുലുക്കി.

രണ്ടു വർഷംകൂടിക്കഴിഞ്ഞു. യുദ്ധം വ്യാപകമാകുകയാണ്. ധീരമാതാവിന്റെ കന്റീൻ വണ്ടി പോളണ്ട്, മൊറാവ്യ, ബവേറിയ, ഇറ്റലി ഈ രാജ്യങ്ങളിലെല്ലാം സഞ്ചരിച്ചു. അത് വീണ്ടും 1631-ൽ ബവേറിയയിൽ എത്തി. 1632 ആയി. പട്ടാളത്തലവൻ കൊല്ലപ്പെട്ടു. അയാളുടെ ശവസംസ്കാരകർമ്മത്തിൽ പങ്കെടുത്തിട്ടുനിന്ന ധീരമാതാവിന് യുദ്ധം അവസാനിച്ചുപോകുമോ എന്ന് സംശയം. ഒരു തലവൻ പോയാൽ വേറെ പത്തുപേർ വരുമെന്ന് പുരോഹിതൻ. അതു മാത്രമല്ല, യുദ്ധത്തിലും സമാധാനമില്ലേ എന്നാണ് അയാളുടെ ചോദ്യം. യുദ്ധം തടാകമാണെങ്കിൽ അതിൽ സമാധാനത്തിന്റെ ദ്വീപുകളുണ്ട്. ഒരാൾക്കുരണ്ടെന്നോ മറ്റൊരാൾകുരണ്ടന്നതിനും ഇടയിൽ ബീർ കടിക്കാം, ചീട്ടു കളിക്കാം; യുദ്ധം പ്രേമം പോലെയാണ്; അതു സ്വന്തമായി എപ്പോഴും വഴി കണ്ടുപിടിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് യുദ്ധം ഒരിക്കലും അവസാനിക്കേണ്ടതില്ലെന്നാണ് പുരോഹിതന്റെ അഭിപ്രായം.

1632. സ്വീഡനിലെ രാജാവ് അഡോൾഫസ് യുദ്ധത്തിൽ നിഗ്രഹിക്കപ്പെട്ടു. സമാധാനത്തിന്റെ മണിനാദം കേൾക്കുകയായി. യുദ്ധം തീർന്നു എന്നു കേട്ടപ്പോൾ ധീരമാതാവ് തകർന്നുവീണു. അവരുടെ മകൻ ഈലിഫ് സമാധാനം നിലവിലിരിക്കുമ്പോൾ വീണ്ടും മറ്റൊരു കർഷകനെ ആക്രമിച്ചു. യുദ്ധകാലത്ത് ധീരപ്രവൃത്തിയാകമായിരുന്ന ആ സംഭവം അപ്പോൾ കുറ്റമായി മാറി. പട്ടാളക്കാർ അവനെ കൊല്ലാൻ കൊണ്ടുപോയി. മകന്റെ അന്ത്യത്തെക്കറിച്ചറിയാതെ ധീരമാതാവ് രംഗപ്രവേശം ചെയ്ത് അറിയിക്കുന്നു. യുദ്ധം വീണ്ടും തുടങ്ങിയെന്ന്.

1636 ജനവരി. ഇന്നത്തെ കിഴക്കൻ ജർമ്മനിയിൽ തെക്കു പടിഞ്ഞാറുഭാഗത്തുള്ള ഹാല എന്ന പ്രൊട്ടസ്റ്റന്റ് പട്ടണത്തെ കത്തോലിക്കാ സൈന്യം ആക്രമിക്കുന്നു. ധീരമാതാവ് മകളെ വിട്ടിട്ട് ദൂരെ പോയിരിക്കുകയാണ്. സൈന്യത്തിന്റെ ആഗമനം ജനങ്ങളെ അറിയിക്കാൻ വേണ്ടി കാതറിൻ ചെണ്ടയുമായി ഒരു പുരപ്പുറത്തു കയറിനിന്നു. അവൾ ചെണ്ടയടിച്ച ശബ്ദമുണ്ടാക്കിയപ്പോൾ പട്ടാളക്കാർ കന്റീൻവണ്ടി നശിപ്പിക്കമെന്നും അവളെത്തന്നെ വെടിവച്ചു കൊന്നുകളയുമെന്നും ഭീഷണിപ്പെടുത്തി. കാതറിൻ കൂട്ടാക്കിയില്ല. പട്ടാളക്കാർ പേടിപ്പിക്കുന്തോറും അവൾ കൂടുതൽ കൂടുതൽ ശബ്ദത്തിൽ ചെണ്ട മുഴക്കി. അവർ വണ്ടി അടിച്ചു പൊട്ടിച്ചപ്പോൾ കാതറിൻ തേലുന്നതേം അടങ്ങി. ചില ദീനരോദനങ്ങൾ അവളിൽനിന്നുണ്ടായി. എങ്കിലും ചെണ്ട ഉച്ചത്തിൽ മുഴക്കിക്കൊണ്ടിരുന്നു. അവസാനത്തെ രംഗം കണ്ടാലും.

ലഫ്റ്റനന്റ്: ഇതാ ഞങ്ങൾ നിന്നെ വെടിവെച്ചു കൊല്ലാൻ പോകുകയാണ്. ഒരു സന്ദർഭം കൂടി തരാം. ആ ചെണ്ട ദൂരെ എറിയൂ.

യുവാവായ കൃഷിക്കാരൻ: (കാതറിനോട് കാതടപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദത്തിൽ) നിറുത്തരുത് ഇപ്പോൾ. തുടർന്ന് ചെണ്ട മുഴക്കൂ... ചെണ്ടമുഴക്കൂ.

(പട്ടാളക്കാരൻ യുവാവിനെ അടിച്ചു താഴെയിട്ടു കുത്തിക്കൊല്ലുന്നു.)

ലഫ്റ്റനന്റ്: അവസാനമായി പറയുന്നു. ചെണ്ടയടിക്കുന്നത് നിർത്തു.

(കാതറിൻ കരഞ്ഞുകൊണ്ട് കൂടുതൽ ശബ്ദത്തിൽ ചെണ്ടയടിച്ചു മുഴക്കുന്നു).

വെടിവെയ്ക്ക്.

(പട്ടാളക്കാർ വെടിവയ്ക്കുന്നു. കാതറിൻ വെടിയേൽക്കുന്നു. ഒന്നോ രണ്ടോ തവണ ദുർബലമായി ചെണ്ടയിലടിച്ചിട്ട് അവൾ മരിച്ചുവീഴുന്നു.)

ലഫ്റ്റനന്റ്: ശബ്ദം ഇല്ലാതെയായി.

പക്ഷേ, കാതറിന്റെ യത്നം ഫലിച്ചു. ജനങ്ങൾ അവളുടെ മുന്നറിയിപ്പ് മനസ്സിലാക്കി. ശത്രുക്കളെ നേരിടാൻ തയ്യാറായി. തിരിച്ചെത്തിയ ധീരമാതാവ് മകളുടെ മൃതദേഹം കണ്ട് വിഷാദിച്ചെങ്കിലും എനിക്കെന്റെ ജോലിക്ക് പോകണമല്ലോ എന്നാണ് പറഞ്ഞത്. സൈന്യത്തെ പിന്തുടരാൻ വേണ്ടി അവർ പോകമ്പോൾ നാടകം അവസാനിക്കുന്നു.

ഈ സംഗ്രഹം നാടകത്തിന്റെ ഔത്കൃഷ്ട്യത്തെ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നില്ലെങ്കിൽ ആ കറ്റം എന്റേതു മാത്രമാണ്. വായനക്കാർ ഈ നാടകമൊന്നു വായിച്ചുനോക്കു. യുദ്ധം സ്വീഡിഷ് സംവത്സരങ്ങളിൽ കൊടുങ്കാറ്റുപോലെ ചുറ്റിയടിക്കുന്നതു കാണാൻ കഴിയും. അതിന്റെ ഫലമായി നിരപരാധരായ മനുഷ്യർ ഭൂഭാഗത്തുനിന്ന് എന്നന്നേക്കുമായി നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. വൃക്ഷങ്ങൾ കടപുഴകി വീഴുന്നു. ഹരിതാഭങ്ങളായ പ്രദേശങ്ങൾ മണൽക്കാടുകളായി മാറുന്നു അന്യോന്യ ബന്ധമില്ലാത്ത പന്ത്രണ്ട് ഹ്രസ്വരംഗങ്ങൾകൊണ്ടാണ് മഹാനായ നാടകകർത്താവ് ഉദ്ദാരോദയമായ ഈ ചിത്രം ആലേഖനം ചെയ്യുന്നത്. രംഗങ്ങൾക്ക് ബന്ധമില്ലാത്തത് ഒറ്റയൊത്ത സംഭവങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനാലാണ്. അത് ബ്രക്ഹ്തിന്റെ നിസ്തുലമായ കലാസങ്കേതവുമാണ്. എങ്കിലും ആ പന്ത്രണ്ടു രംഗങ്ങളിലെ 'യുദ്ധം' അതിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യംകൊണ്ട് നമ്മെ രസിപ്പിക്കുന്നു. ധീരമാതാവ് ആ രംഗങ്ങളിലെല്ലാം പ്രത്യക്ഷയാകുന്നുണ്ട്. പ്രേക്ഷകന്റെ സഹതാപം അവർ ആർജ്ജിക്കരുതെന്ന് നാടകകർത്താവിനു ഉദ്ദേശ്യമുണ്ടെങ്കിലും അയാളുടെ സഹാനുഭൂതി നേടിക്കൊണ്ട് ആ സ്ത്രീ മുമ്പിൽ വന്ന് നിൽക്കുന്നു. എല്ലാ രംഗങ്ങളിലും അവരുടെ കന്റീൻ വണ്ടിയുണ്ട്. അങ്ങനെ ഈ മൂന്നിനേയും—യുദ്ധം, ധീരമാതാവ്, വണ്ടി ഇവ മൂന്നിനെയും—കഥാപാത്രങ്ങളായിക്കരുതാം. അവയിൽ പ്രാധാന്യം യുദ്ധത്തിനു തന്നെയാണ്. സംഹാരാത്മകമായ യുദ്ധത്തിന് ഹേതുവെന്ത്? ബ്രക്ഹ്ത് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

'മുതലാളിത്ത യൂറോപ്പിലാകെ നടത്തിയ മഹായുദ്ധങ്ങളിലൊന്നാണ മുപ്പതു വർഷത്തെ യുദ്ധം. പക്ഷേ, മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതിയിൽ പെട്ടിരിക്കുന്നവനും അതിനു കീഴ്പ്പെട്ടിരിക്കുന്നവനും ആയ വ്യക്തിക്ക് യുദ്ധം വേണ്ടാത്താതാണെന്നു മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുകയില്ല. മുതലാളിത്തത്തിനകത്തു അതു കൂടിയേ തീരു. മുതലാളിത്തത്തിനുവേണ്ടിയാണ് യുദ്ധം. എല്ലാവരും എല്ലാവർക്കുമെതിരായി. വലിയ ആളുകൾ വലിയ ആളുകൾക്കെതിരായി, ചെറിയ ആളുകൾ ചെറിയ ആളുകൾക്കെതിരായി, വലിയ ആളുകൾ ചെറിയ ആളുകൾക്ക് എതിരായി ഉള്ള യുദ്ധത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായിരിക്കുന്ന സാമ്പത്തിക സമ്പ്രദായം. യുദ്ധവും അതു ജനിപ്പിക്കുന്ന നിർഭാഗ്യങ്ങളും തീരെ നിറവേണ്ടതായാണെന്ന്—അതായത് ആവശ്യമില്ലാത്തവയാണെന്ന്—മനസ്സിലാക്കണമെങ്കിൽ മുതലാളിത്തം തന്നെ നിർഭാഗ്യകരമാണെന്ന് നമ്മൾ മനസ്സിലാക്കിയേ മതിയാകൂ.'

വളരെ വ്യക്തമായി ബ്രക്ഹ്ത് പറയാനുള്ളത് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. മുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥിതിയിൽ യുദ്ധമുണ്ടാകും. യുദ്ധം ഒഴിവാക്കണമെങ്കിൽ നിന്ദ്യമായ ആ വ്യവസ്ഥിതി മാറണം. ആ വ്യവസ്ഥിതി നിലവിലിരിക്കുന്നിടത്തോളം കാലം നന്മകൾ വിപജ്ജനകങ്ങളായി മാറുകയും ചെയ്യും. ഈലിഫ് കർഷകരെ കൊന്നൊടുക്കി കാളകളെ അപഹരിച്ചപ്പോൾ സൈനികോദ്യോഗസ്ഥൻ അയാളെ പ്രശംസിച്ചു. എന്നാൽ ധീരമാതാവ് പുത്രന്റെ ചെകിട്ടിലടിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. ആ ധൈര്യം എടുത്തുചാട്ടവും ആപത്തുണ്ടാക്കുമെന്നാണ് അവർ സൂചിപ്പിച്ചത്. അതുപോലെ സംഭവിക്കുകയും ചെയ്തു. താല്ക്കാലികമായി യുദ്ധം നിന്നപ്പോൾ അതേ ധൈര്യപ്രകടനം കുറ്റമായി പരിണമിച്ചു. അതിന്റെ പേരിൽ ഈലിഫിന് ഈ ലോകം വിട്ടുപോകേണ്ടതായും വന്നു. സത്യസന്ധതയാണ് ക്യാപ്റ്റനിലെ സ്വിസ്സ് ചീസിന്റെ വിപത്തിജനകം തന്നെ. അതുകൊണ്ടാണല്ലോ സ്വിസ്സ് ചീസ്സ് നിഗ്രഹിക്കപ്പെട്ടതും. ഹാലപ്പട്ടണത്തെ കത്തോലിക്കർ വളഞ്ഞപ്പോൾ ബഹുജനത്തോടു വിശേഷിച്ചു കഞ്ഞുങ്ങളോടും സ്നേഹമുള്ള കാതറിൻ പുരപ്പുറത്തു കയറിനിന്ന് ചെണ്ടയടിച്ച് ജനതയെ ഉണർത്തുകയും അതിന്റെ പേരിൽത്തന്നെ രക്തസാക്ഷിയും വരിക്കുകയും ചെയ്യും. ഈ ലേഖനത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് തർജ്ജമചെയ്തു ചേർത്ത ഗാനത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾ ഒന്നുകൂടെ ശ്രദ്ധിച്ചാലും. സോളമനും സീസറും സോക്രട്ടീസും മാർട്ടിനും ഒക്കെ ദ്രതന്തതിലെത്തിയത് ഹൃധലിസിന്റെ കെട്ടതികളിൽത്തന്നെയാണ്. ഇങ്ങനെ ബ്രക്ഹ്ത് നന്മകളുടെ ഭയഹേതുക സ്വഭാവത്തെക്കറിച്ച് പ്രഖ്യാപനം നടത്തുന്നതെങ്കിലും ഈ മൂന്നു കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും മരണംകൊണ്ട് അദ്ദേഹം നന്മകളുടെ മൂല്യങ്ങളെത്തന്നെ ഉദ്ഘീകരിക്കുകയല്ലേ ചെയ്യുന്നത് എന്ന് ഈ ലേഖകന് ഒരു സംശയമുണ്ട്. വിശേഷിച്ചും കാതറിന്റെ മരണം. അവൾക്ക ശിക്ഷക്കളുടെ സ്നേഹം. ആ ശിക്ഷക്കളെ അവൾ കണ്ടിട്ടേയില്ല. എങ്കിലും അവരെ രക്ഷിക്കാനായി അവൾ ജീവൻ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. ധീരമാതാവിനു സ്വന്തം സന്താനങ്ങളോട് സ്നേഹമുണ്ട്. പക്ഷേ, ആ സന്താനങ്ങളോടു മാത്രമേ അവർക്കു സ്നേഹമുള്ളു. സങ്കചിതമാണ് ആ വികാരം. കാതറിന്റെ സ്നേഹം വിശാലമാണ്. അതു മനുഷ്യരാശിയെയാകെ തഴുകുന്നു. അതിനുവേണ്ടി മരിക്കുന്ന ആ പെൺകുട്ടി മാനുഷികമൂല്യത്തിന്റെ മഹനീയതയെ പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്നാണ് എന്റെ വിചാരം. ആ ചിന്ത അങ്ങനെ നിൽക്കട്ടെ. നമുക്ക് ബ്രക്ഹ്തിന്റെ സന്ദേശമെന്താണെന്നു നോക്കാം.

1939-ലാണ് ബ്രക്ഹ്ത് ഈ നാടകമെഴുതിത്തീർത്തത്. രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധം ഇടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞു. 1941 ഏപ്രിൽ 19-ആം നാടകം സൂറിക്കിൽ അഭിനയിക്കപ്പെട്ടു. പ്രേക്ഷകർ അതൊരു യുദ്ധവിരുദ്ധ നാടകമാണെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെട്ടതിൽ വിസ്മയിക്കാനില്ല. ഒരളവിൽ 'മദർകറേജ്' യുദ്ധത്തിനെതിരായുള്ള നാടകംതന്നെ. എങ്കിലും 'ചരിത്രപരങ്ങളായ പരിതഃസ്ഥിതികൾ' (Historical Circumstances) വ്യക്തികളെ തകർക്കുന്നുവെന്ന ആശയത്തിനാണ് അതിൽ പ്രാധാന്യം നൽകിയിട്ടുള്ളത്. ധീരമാതാവ് യുദ്ധം കൊട്ടുമ്പിരിക്കൊള്ളുമ്പോൾ ആഹ്ലാദിക്കുകയും അതിന്റെ ശൈഥില്യം വരുമ്പോൾ വിഷാദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതെങ്ങിലും അവർ ദൗഷ്ട്യത്തിന്റെ പ്രതീകമല്ല. സ്വിസ്സ് ചീസ് എന്ന മകനോട് അവർക്ക് സ്നേഹമുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് അവർ ചാരന്മാർക്ക് കൈക്കൂലികൊടുത്തു അവനെ മോചിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. പക്ഷേ, കൊടുക്കേണ്ട ഉകയെപ്പറ്റി 'വിലപേശി' നിന്നതുകൊണ്ടു സമയം അധികമായിപ്പോയി. ശത്രുക്കൾ അവനെ വെടിവച്ചു കൊല്ലുകയും ചെയ്തു. മകന്റെ മൃതദേഹം കാണുമ്പോൾ അത് ആരുതേതാണെന്നറിഞ്ഞുകൂടാ എന്നാണ് അവരുടെ ഭാവം. ഇത് ക്രൂരതയായി നമുക്ക് ദർശിക്കാം. എങ്കിലും അവരുടെ പക്ഷത്തുനിന്ന് ആ സംഭവമൊന്നു വീക്ഷിക്കു. 'ഇതു എന്റെ മകന്റെ മൃതദേഹമാണ്' എന്ന് അവർ പറഞ്ഞാൽ അവരുടെ കന്റീൻ വണ്ടി അതോടെ നഷ്ടപ്പെടും. അവർ തന്നെ തടവുകാരിയാവുകയും ചെയ്യും. ഈ ദൗർഭാഗ്യങ്ങളിൽ നിന്നു രക്ഷനേടാനാണ് ധീരമാതാവ് കള്ളം പറയുന്നത്. യുദ്ധംകൊണ്ടു ജീവിക്കുന്ന ആളുകളെയാകെ ബ്രക്ഹ്ത് നിന്ദിക്കുകയാണെന്നതിനു സംശയമില്ല. എങ്കിലും ഇത്തരത്തിലുള്ള ജീവിതത്തിന് ഉത്തരവാദികളായിട്ടുള്ളവർ ആരാണ്? അവർ തന്നെയോ? അതോ ചരിത്രപരങ്ങളായ പരിതഃസ്ഥിതികളോ? ഫ്യൂഡൽ വ്യവസ്ഥിതിയ്ക്കു ശേഷം രൂപംകൊണ്ട മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതി ഉല്പാദനമാർഗ്ഗങ്ങളെ കൈയടക്കുകയും തൊഴിലാളികളുടെ അദ്ധ്വാനശക്തിയെ ചൂഷണം ചെയ്യുകയും ചെയ്തു. അതിന്റെ ഫലമാണ് ഉല്പാദനത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥയില്ലായ്മ. കുടെക്കൂടെയുണ്ടാകുന്ന പ്രതിസന്ധികൾ, തൊഴിലില്ലായ്മ, ദാരിദ്ര്യം, യുദ്ധം ഇവയൊക്കെ. മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതി തന്നെയാണ് മദർ കറേജിനെപ്പോലുള്ള വ്യക്തികളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. വ്യവസ്ഥിതി മാറ്റു, വ്യക്തികളുടെ സ്വഭാവം മാറും എന്നാണ് ബ്രക്ഹ്ത് കലാസൗഭഗമുള്ള ഈ നാടകത്തിലൂടെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത്.

നാടകമാരംഭിക്കുമ്പോൾ ഒരു പട്ടാളക്കാരൻ പറയുന്നു: 'യുദ്ധമുണ്ടാകുമ്പോൾ മാത്രമാണ് പാരമ്പര്യങ്ങൾ ഭംഗിയായി അടുക്കിവെക്കപ്പെടുന്നത്. ധാന്യം ചാക്കിനകത്താക്കി കുട്ടിവയ്ക്കുന്നു. മനുഷ്യരേയും കന്നുകാലികളേയും എണ്ണി തിട്ടപ്പെടുത്തുന്നു. കാരണം എല്ലാവർക്കുമറിയാം. സംഘടനയില്ലെങ്കിൽ യുദ്ധമില്ല'. എന്നാൽ യുദ്ധമുണ്ടാകുന്നത് ഈ ക്രമം, വ്യവസ്ഥ, യഥാർത്ഥത്തിൽ ക്രമമില്ല, വ്യവസ്ഥയില്ല. അത് വ്യവസ്ഥയാണെന്ന് ധീരമാതാവ് തെറ്റിദ്ധരിച്ചു. അതുതന്നെയാണ് അവരുടെ ദുരന്തത്തിനു ഹേതു. ക്യാപ്പിറ്റലിസത്തിന്റെ, മുതലാളിത്തത്തിന്റെ സന്തതിയായ യുദ്ധം ജനങ്ങളെയാകെ തകർക്കുന്നവെന്നാണ് ബ്രക്ഹ്ത് നമ്മെ ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുന്നത്. മനുഷ്യസ്നേഹിയായ ഈ കലാകാരൻ ഏതു കാലത്തും ശാന്തിയുടെ സ്തോതാവായിരുന്നു. അതിനുവേണ്ടി വാദിക്കുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശബ്ദം ചിലപ്പോൾ പരുഷമാകാറുണ്ടെന്നുള്ളു. ജർമ്മൻ കൈസറിന്റെ സൈന്യത്തിൽ കൂടുതൽ ഭടന്മാരെ വേണ്ടിവന്നപ്പോൾ സംസ്കരിച്ച ഒരു മൃതദേഹം കഴിച്ചു പുറത്തെടുത്ത് അത് സൈന്യസേവനത്തിനു യോഗ്യമാണെന്ന് അധികാരികൾ പ്രഖ്യാപിച്ചപോലം. അഴുകിയ ശവത്തെ ഉണർത്താൻ വേണ്ടി അതിന്റെ വായിൽ അവർ ബ്രാണ്ടി ഒഴിച്ചു. തടിച്ചികളായ രണ്ടു നേഴ്സുകളും അർദ്ധനഗ്നയായ ഭാര്യയും ചേർന്ന് അതിന്റെ കൈകൾ പിടിച്ചുപൊക്കി. ശവം അഴുകിനാറിയതുകൊണ്ട് സുഗന്ധദ്രവ്യം പുകച്ചുകൊണ്ടാണ് അതിനെയും കൊണ്ടുള്ള ഘോഷയാത്ര. വാനിനകത്തിരുന്ന ബാൻഡ് വാദ്യിച്ചവർ ശവത്തിനെ ചലനംകൊള്ളിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ ശബ്ദം കേൾപ്പിച്ചത്. അപ്പോൾ ജീവിച്ചിരുന്ന കാലത്ത് ശരിക്ക 'ഡ്രിൽ' അഭ്യസിച്ചിരുന്ന ആ പട്ടാളക്കാരൻ പന്തിയിൽനിന്നു കാലുകൾ മുകളിലേക്കു പൊക്കുകയായി. ബ്രക്ഹ്തിന്റെ ഈ കവിത പരുഷമാണ്, ഗ്രാമ്യമാണ് എന്നെല്ലാം സമ്മതിക്കാം. പക്ഷേ, ആ പാരുഷ്യത്തിലും ഗ്രാമ്യതയിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആർജ്ജവം മാർന്ന ഹൃദയമുണ്ട്. ഈ ആർജ്ജവം തന്നെയാണ് മദർ കറേജ് എന്ന നാടകത്തിന് അസുലഭമായ ശോഭ നൽകുന്നത്. ഉഷ്ണ ഒരു വർഗ്ഗവ്യവസ്ഥയുടെ അയഥാർത്ഥങ്ങളായ മൂല്യങ്ങളെ നിരാകരിക്കാൻ ബ്രക്ഹ്ത് ജീവിതകാലം മുഴുവൻ ആഹ്വാനം നടത്തി. ആ ആഹ്വാനത്തിന്റെ ചാരുതയും ഞാൻ ഈ നാടകത്തിൽ ദർശിക്കുന്നു.

ഭീതി നഗ്നതാണ്ഡവം നടത്തുമ്പോൾ ധൈഷണിക ജീവിതം നയിക്കുന്നവന്റെ കർത്തവ്യം എന്തായിരിക്കണം? മഹാനായ ജർമ്മൻ നാടകകർത്താവ് ബർടോൾട്ട് ബ്രക്ഹ്ത് അതിന് ഉത്തരം നൽകി: "സത്യം പ്രചരിപ്പിക്ക." അദ്ദേഹം അതിനു വിശദീകരണം കൊടുക്കുന്നു: "ചന്ദ്രനില്ലാത്ത രാത്രിയിൽ പോലീസിനെ പേടിച്ച് നാലുപാടും സൂക്ഷിച്ചനോക്കുന്ന കള്ളനെപ്പോലെ അയാൾ സത്യം അന്വേഷിക്കണം. തോളിലിരുന്ന് കിലുങ്ങുന്ന അപഹൃതവസ്തുവിൽ ഏതെങ്കിലും ഒരു കൈവന്ന വിനേക്കാമെന്ന വിചാരത്തോടെ അയാൾ സത്യം എടുത്തുകൊണ്ടുപോകണം." കൺഫ്യൂഷസ് ലെനിനം തോമസ്മോറും അവരെപ്പോലുള്ള മറ്റുള്ളവരും ഇതേ മട്ടിൽ സത്യം ശത്രുരാജ്യത്തിലേക്കു കൊണ്ടുപോയവരാണെന്ന് ബ്രക്ഹ്ത് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. (ഫ്രെഡറിക് യൂഅൻ—Frederic Ewen എഴുതിയ Bertolt Brecht എന്ന ഗ്രന്ഥം നോക്കുക.) താൻ ഏറ്റവും വിലമതിക്കുന്ന സത്യത്തെ ഇറ്റാലിയൻ ഭൗതികശാസ്ത്രജ്ഞനും ജ്യോതിശാസ്ത്രജ്ഞനുമായ ഗാലിലിയോ എങ്ങനെ അന്യരാജ്യത്തിലേക്കു കടത്തി, ആ സത്യത്തിന് എത്രത്തോളം മഹനീയതയുണ്ട് എന്നൊക്കെ വ്യക്തമാക്കിത്തരാൻ വേണ്ടി ബ്രക്ഹ്ത് എഴുതിയ ഉജ്ജ്വലമായ നാടകമാണ് 'The life of Galileo'—ഗാലിലിയോയുടെ ജീവിതം—എന്നത്. ബ്രക്ഹ്തിന്റെ മാസ്റ്റർപീസായി—പ്രകൃഷ്ടകൃതിയായി അത് പരിഗണിക്കപ്പെട്ടുന്നു. നാടകത്തിന്റെ പര്യവസാനത്തോടു അടുത്ത ഒരു രംഗത്തിൽ ഗാലിലിയോ[22] മറ്റൊരു കഥാപാത്രമായ ആൻഡ്രിയയോടു പറയുന്നു: "Take care when you go through Germany. Hide the truth under your coat." "ജർമ്മനിയിലൂടെ പോകമ്പോൾ സൂക്ഷിച്ചുകൊള്ളു. കോട്ടിനടിയിൽ സത്യം ഒളിച്ചുവച്ചുകൊള്ളണം." 1937–39-ലാണ് ബ്രക്ഹ്ത് ഗാലിലിയോ നാടകത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ കരട്രേഖ തയാറാക്കിയത്. 1945 ആഗസ്റ്റ് ആറാം തിയതി കാലത്തു സൂക്ഷം എട്ടേകാൽ മണിക്ക് (ജപ്പാൻ സമയം) ഹിരോഷിമയിൽ ആദ്യത്തെ ആറ്റംബോംബ് വീണു. അതിന്റെ ഫലമായി പതിനായിരക്കണക്കിനു സ്ത്രീകളും കഞ്ഞുങ്ങളും ഉൾപ്പെടെ 60,000 ജപ്പാൻകാർ ഉടനെ മരണമടഞ്ഞു. ഒരു ലക്ഷം പേർക്ക് അംഗഭംഗം സംഭവിച്ചു. ഹിരോഷിമാനഗരം കരിഞ്ഞുചാമ്പലായി. അതോടെ ജപ്പാൻ തോൽവി സമ്മതിച്ചു. രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധം അവസാനിക്കുകയും ചെയ്തു. ലോകമാകെ ജപ്പാന്റെ ദുരന്തം കണ്ട് ഞെട്ടി. മനുഷ്യസ്നേഹിയായ കലാകാരനായിരുന്ന ബ്രക്ഹ്ത്. അദ്ദേഹവും ഞെട്ടിപ്പോയി. 1937–39-ൽ താൻ എഴുതി വച്ച ഗാലിലിയോ നാടകം അദ്ദേഹം നവീകരിക്കുകയുണ്ടായി. വലിയ മാറ്റമൊന്നും വരുത്തേണ്ടതായി വന്നില്ലെന്നാണ് ബ്രക്ഹ്ത് പറഞ്ഞത്. നാടകത്തിന്റെ ഘടനയും പ്രധാനപ്പെട്ട ആശയവും മാറാതെ തന്നെ നിലകൊണ്ടു. (the structure and essential idea of the play were unchanged) ജപ്പാന്റെ തെക്കുപടിഞ്ഞാറു ഭാഗത്തുള്ള വേറൊരു പട്ടണമാണ് നാഗസാക്കി. അവിടെ ആഗസ്റ്റ് ഒൻപതാം തീയതി രണ്ടാമത്തെ ആറ്റംബോംബ് വീണു. ഭീതി താണ്ഡവമാടിയെന്നതിൽ സംശയമൊന്നമില്ലല്ലോ. കലാകാരൻ എന്തുചെയ്യണം ഇങ്ങനെയുള്ള സന്ദർഭങ്ങളിൽ? സത്യം പ്രചരിപ്പിക്കണമെന്ന് ബ്രക്ഹ്ത് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പറയുന്നതുപോലെ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ആളായിരുന്നു അദ്ദേഹം. അതുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം ഗാലിലിയോ നാടകം നവീകരിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചു. പ്രേക്ഷകർ അതേറ്റു എപ്പിക് തിയേറ്റർ എന്ന നൂതന കലാസങ്കേതത്തിന് ഇതുതന്നെ രമണീയകം ഉണ്ടാകമോ? സത്യത്തിന്റെ നാദമുയരുമ്പോൾ അതിന് ഇതുത്തോളം ശക്തി കൈവരുമോ? അത് സംഭവിക്കുമെന്ന് ബ്രക്ഹ്ത് തെളിയിച്ചു. സൗന്ദര്യവും ശക്തിയും ഒത്തിച്ചേർന്ന കലാശില്പമാണ് ബ്രക്ഹ്തിന്റെ ഈ നാടകം.

22. ഗാലിലിയോ എന്ന് ഇറ്റാലിയൻ ഉച്ചാരണം. ഗലിലിയോ, ഗലലിയോ എന്നൊക്കെ ഇംഗ്ലീഷ് ഉച്ചാരണം.

യവനിക ഉയരുന്നു. എ. ഡി. 1609. ഇറ്റലിയുടെ വടക്കു കിഴക്കു ഭാഗത്തുള്ള പദുവപട്ടണത്തിൽ ഒരു ചെറിയ ഭവനത്തിലാണ് ഗാലിലിയോ താമസിക്കുന്നത്. ഗണിതശാസ്ത്രം കുട്ടികളെ പഠിപ്പിച്ച് ഒരുവിധത്തിൽ കഴിഞ്ഞുകൂടുകയാണ് അദ്ദേഹം. നാടകം ആരംഭിക്കുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന് നാല്പത്തിയഞ്ചു വയസ്സുണ്ട്. ഗാലിലിയോയുടെ മകൾ വർജീനിയ അദ്ദേഹത്തോടൊത്തില്ല കഴിയുന്നു. വീട്ടുകാര്യങ്ങൾ നോക്കുന്നത് സിന്യോറാ സാർതിയും. സാർതിയുടെ മകൻ ആൻഡ്രിയ ഗാലിലിയോയുടെ പ്രഗത്ഭനായ ശിഷ്യനാണ്. ചെറിയ ഭവനമാണ് മഹാനായ ഈ ശാസ്ത്രജ്ഞന്റേതെന്ന് പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞു. എന്നാൽ എ. ഡി. 1609-ൽ ആ കൊച്ചു വീട്ടിൽ നിന്നു ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രകാശം പ്രസരിക്കാൻ ഇടങ്ങി. സൂര്യൻ അനങ്ങാതെ നിൽക്കുന്നു. ഭൂമി ചലനം കൊള്ളുന്നു എന്ന് ഗാലിലിയോ വ്യക്തമാക്കി. അങ്ങനെ അവിടെ നിന്ന് പുറപ്പെട്ട മധുമ മാർഗ്ഗങ്ങൾ വിശ്വത്തെയാകെ ദീപ്തിമത്താക്കി. തികച്ചും മൗലികമായിരുന്നു ഗാലിലിയോയുടെ കണ്ടുപിടിത്തം എന്നു പറയാവുന്നതല്ല. ഭൂമി കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തു നിൽക്കുന്നു, മറ്റു ഗ്രഹങ്ങൾ അതിനെ ചുറ്റുന്നു എന്നായിരുന്നു ഈജിപ്തിലെ ജ്യോതിശാസ്ത്രജ്ഞനായ ടോളമിയുടെ സിദ്ധാന്തം. ടോളമിക്കും നാലു ശതാബ്ദങ്ങൾ മുമ്പ് ഗ്രീക്ക് ജ്യോതിശാസ്ത്രജ്ഞനായ അരിസ്റ്റാർക്കസ് സൂര്യൻ പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തു നിൽക്കുന്നുവെന്ന സിദ്ധാന്തം ഉന്നയിക്കുകയുണ്ടായി. പക്ഷേ, ആരും അതു വകവെച്ചില്ല. എ. ഡി. 1540 ആയി. പോളിഷ് ജ്യോതി ശാസ്ത്രജ്ഞനും ഗണിതശാസ്ത്ര വിശാരദനും രാജ്യതന്ത്രജ്ഞനും ആയ നിക്കോളസ് കോപർനിക്കസ് സൂര്യൻ അനങ്ങാതെ നിൽക്കുന്നുവെന്നും ഭൂമിയും മറ്റു ഗ്രഹങ്ങളും ആ ഉജ്ജ്വലനക്ഷത്രത്തെ ചുറ്റുന്നുവെന്നും പ്രഖ്യാപിച്ചു. ഗാലിലിയോയാണ് ആ സിദ്ധാന്തത്തെ പരീക്ഷണങ്ങളാലും പ്രത്യക്ഷപ്രമാണങ്ങളാലും വികസിപ്പിച്ചത്. പക്ഷേ, ഫലമെന്ത്? പൗരോഹിത്യത്തിന്റെ മുൻപിൽ അദ്ദേഹത്തിന് ഇങ്ങനെ പറയേണ്ടതായി വന്നു—"അന്തരിച്ച വിൻസെൻസിയോ ഗാലിലിയയുടെ മകനും എഴുപതു വയസ്സുള്ളവനും ഗാലിലിയോ ഗാലിലി എന്ന പേരുള്ളവനുമായ ഞാൻ ഈ വിധിത്തിർപ്പിന്റെ മുൻപിൽ നിന്നുകൊണ്ട് സൂര്യൻ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തു നിൽക്കുന്നുവെന്നും അതു ചലനരഹിതമായിരിക്കുന്നുവെന്നും ഉള്ള അസത്യാത്മകമായ അഭിപ്രായത്തെ ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ തെറ്റായ സിദ്ധാന്തത്തെ ഞാൻ വച്ചുപുലർത്തുകയോ പരിപാലിക്കുകയോ പഠിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുകയില്ലെന്നും പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു." എന്തൊരു തകർച്ച! ഈ തകർച്ചയെ ചിത്രീകരിച്ച് സത്യത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിലേക്ക് നമ്മെ കൊണ്ടുചെല്ലുകയാണ് ബ്രക്ഹ്ത്. പക്ഷേ, ചരിത്രപുരുഷനായ ഗലിലിയോയല്ല ബ്രക്ഹ്തിന്റെ ഗാലിലിയോ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാപാത്രം മനഃസാക്ഷിയില്ലാത്തവനാണ്, ഭക്ഷണപ്രിയനാണ്, അപഹർത്താവാണ്. ഡച്ചുകാരുടെ കണ്ടുപിടിത്തമായ ദൂരദർശിനിയെ സ്വന്തം കണ്ടുപിടിത്തമായി അദ്ദേഹം വെനീസിലെ അധികാരികളുടെ മുൻപിൽ അവതരിപ്പിച്ചു. പദുവ സർവ്വകലാശാലയുടെ കൂറേറ്റർ ഗാലിലിയോയുടെ ദൂരദർശിനിയെ വാഴ്ത്തുന്നതു കേട്ടാലും—"യുദ്ധകാലത്ത് ഈ ഉപകരണത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ ശത്രുവിന്റെ കപ്പലുകളുടെ ഘടനയും എണ്ണവും അവൻ നമ്മുടെ കപ്പലുകളുടെ ഘടനയും എണ്ണവും മനസ്സിലാക്കുന്നതിന് രണ്ടുമണിക്കൂർ മുൻപുതന്നെ നാം ഗ്രഹിക്കുമെന്ന കാര്യം നിങ്ങൾക്ക് ബോധ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടോ? അങ്ങനെ അവന്റെ ശക്തി മനസ്സിലാക്കി നാം യുദ്ധം ചെയ്യേണ്ടതാണോ അതോ തിരിഞ്ഞ് ഓടേണ്ടതാണോ എന്നു തീരുമാനിക്കാം. (വളരെ ഉച്ചത്തിലുള്ള കൈയടി)" പക്ഷേ, ലുഡോവിച്ചോ എന്ന ചെറുപ്പക്കാരൻ ഇതിലെ കള്ളത്തരം അറിയുന്നു. അയാൾ ആകലഭാവത്തോടെ ഗാലിലിയോയു പറയുന്നു—"സർ ഞാൻ അങ്ങയെ അഭിനന്ദിക്കുന്നു."

ഗാലിലിയോ: "ഞാൻ അതു പരിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്."

ലുഡിവിച്ചോ: "തീർച്ചയായും. സർ അങ്ങ് അതിന്റെ കൂട്ട് ചുവന്ന നിറമുള്ളതാക്കി. ഹോളണ്ടിൽ അതിന് പച്ച നിറമാണ്."

ചരിത്രപുരുഷനായ ഗാലിലിയോ മോഷ്ടാവല്ല. ഹോളണ്ടിൽ ടെലസ്കോപ്പ് കണ്ടുപിടിച്ചുവെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ അദ്ദേഹം സ്വകീയമായ രീതിയിൽ അത് നിർമ്മിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. ബ്രക്ഹ്ത് ഈ രീതിയിൽ മഹാനായ ശാസ്ത്രജ്ഞനെ ചിത്രീകരിച്ചതെന്തിനാവാം? മനുഷ്യൻ—അവനെത്ര മഹാനായാലും—ദൗർബല്യങ്ങളിൽനിന്ന് സമ്പൂർണ്ണമായും വിമുക്തനാവുകയില്ലെന്ന് കാണിക്കുന്നതിനായിരിക്കാം.

1610 ജനവരി 10. ദൂരദർശിനി ഉപയോഗിച്ച് അന്തരീക്ഷത്തിലെ ചലനങ്ങൾ ഗാലിലിയോ മനസ്സിലാക്കി. അത് കോപർനിക്കസിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ശരിയാണെന്ന് തെളിയിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇതിന്റെ ഫലങ്ങളെക്കറിച്ച് സ്നേഹിതനായ ഗാലിലിയോയ്ക്ക് മുന്നറിയിപ്പ് നൽകിയെങ്കിലും അദ്ദേഹം അതു വകവെച്ചില്ല. മനുഷ്യന്റെ യുക്തിയിൽ വിശ്വാസമർപ്പിച്ച ശാസ്ത്രജ്ഞനായിരുന്നു അദ്ദേഹം. സൂര്യന്റെ പ്രകാശമേറ്റ് ചന്ദ്രനെപ്പോലെ ഭൂമിയും തിളങ്ങുന്നു. "ചന്ദ്രൻ നമ്മക്കെന്തോ അതുതന്നെയാണ് ചന്ദ്രനു നമ്മളും. ചിലപ്പോൾ കലയായി നാം ചന്ദ്രനെ കാണുന്നു. ചിലപ്പോൾ പൂർണ്ണമായും. മറ്റു ചിലപ്പോൾ ഒട്ടും കാണുന്നില്ല." ഗാലിലിയോയുടെ ഈ വാക്കുകൾ കേട്ട ഒരു കൂട്ടുകാരൻ പറഞ്ഞു—"പത്തുവർഷം തന്നെയായില്ല, റോമിൽ ഇതു പറഞ്ഞതിന് ഒരു ത്തനെ ജീവനോടെ ദഹിപ്പിച്ചു." ഗാലിലിയോയ്ക്ക് അതുകേട്ട് ഒരു ചലനമുണ്ടാവുകയില്ല. അദ്ദേഹം മറുപടി നൽകി—"ദൂരദർശിനിയിലൂടെ നോക്കു. ഗഗനവും ഭൂമിയും തമ്മിൽ ഒരു വ്യത്യാസവുമില്ല. ഇന്ന് 1610 ജനവരി 10 ആണ്. മനുഷ്യൻ ചരിത്രത്തിൽ ഇതു രേഖപ്പെടുത്തും; ഗഗനം ഇല്ലാതാക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു"

വെനീസുകാർ തന്നെ വേണ്ടപോലെ മാനിക്കുന്നില്ലെന്നു കണ്ടപ്പോൾ ഗാലിലിയോ ഫ്ളോറൻസിലെ ഡ്യൂക്കിന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് അങ്ങോട്ടുപോയി. ഭൂമി പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തല്ലെന്നാണല്ലോ അദ്ദേഹം തെളിയിച്ചത്. പോപ്പിന്റെ ജ്യോതിശാസ്ത്രജ്ഞൻ ക്ലേവിയസിന് അറിയാം ഗാലിലിയോ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഋജുവനം ശരിയാണെന്ന്. പക്ഷേ, "ഇൻക്വിസിഷൻ" ആരംഭിച്ചിച്ചത് അദ്ദേഹം ആ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ പരസ്യപ്പെടുത്താൻ പാടില്ലെന്നാണ്. (മതവിശ്വാസങ്ങൾക്കെതിരായി അഭിപ്രായം പറയുന്നവരെ ശിക്ഷിക്കാനുള്ള പ്രാചീനകാലത്തെ റോമൻ കാത്തലിക് കോടതിയാണ് ഇൻക്വിസിഷൻ എന്നത്). ആ ആജ്ഞയനുസരിച്ച് ഗാലിലിയോ എട്ടുവർഷം മൗനം അവലംബിച്ചു. പോപ്പ് അർബൻ എട്ടാമൻ സിംഹാസനാരോഹണം ചെയ്യപ്പോൾ സംസ്കാരസമ്പന്നനും ഗണിതശാസ്ത്രജ്ഞനും ആയ അദ്ദേഹം തന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ അംഗീകരിക്കുമെന്ന് ഗാലിലിയോ വിചാരിച്ചിതന്നു. എട്ടുകൊല്ലത്തെ മൗനം. തനിക്കറിയാവുന്നത് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു പറഞ്ഞതേയില്ല. പക്ഷേ, പ്രലോഭനം അടക്കാൻ പാടില്ലാത്തതായിത്തീർന്നു. വിധിയെ വെല്ലുവിളിക്കാൻ ഗാലിലിയോ തീരുമാനിക്കുകയും ചെയ്തു. വിശാലഹൃദയനായ അർബൻ നൂതനസിദ്ധാന്തങ്ങളെ അംഗീകരിക്കണമെന്നുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ ഇൻക്വിസിറ്റർ അദ്ദേഹത്തെ ഉപദേശിച്ചു. ആ പ്രവൃത്തി മതവിശ്വാസങ്ങൾക്ക് വിപരീതമായി ഭവിക്കുമെന്ന്. പോപ്പ് പിന്നെ തടസ്സമൊന്നും സൃഷ്ടിച്ചില്ല. പീഡിപ്പിക്കാനുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ ഗാലിലിയോയെ കാണിക്കാൻ മാത്രം അദ്ദേഹം ഇൻക്വിസിറ്ററോട് ആജ്ഞാപിച്ചു. ഈ രംഗം ഇടങ്ങുമ്പോൾ അർബൻ എട്ടാമൻ പോപ്പിന്റെ വസ്ത്രങ്ങൾ അണിഞ്ഞു ഇടങ്ങുന്നതേയുള്ളു. അവസാനത്തെ ഭാഗത്തിലെത്തുമ്പോൾ അദ്ദേഹം മതാദ്ധ്യക്ഷന്റെ എല്ലാ വേഷവിധാനങ്ങളോടും കൂടി നില്ക്കയാണ്. അപ്പോഴാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രസ്താവം: "പ്രവർത്തിക്കാവുന്നതിൽ ഏറ്റവും നല്ലത് ഉപകരണങ്ങൾ അയാളെ കാണിക്കുക എന്നതാണ്". ഇൻക്വിസിറ്റർ മറുപടി നൽകി—"അങ്ങേ തിരുമേനി. സിന്യോർ ഗാലിലി ഉപകരണങ്ങളിൽ വൈദഗ്ദ്ധ്യമാർജ്ജിച്ചവനാണ്". അർബൻ എന്ന മഹാമനസ്സനിലും, പോപ്പെന്ന മതാദ്ധ്യക്ഷനാണ് അങ്ങനെ ആജ്ഞാപിക്കുന്നതെന്ന് ബ്രക്ഹ്ത് എത്ര മനോഹരമായി അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു!

1633 ജൂൺ 22. തന്റെ ശ്രുതനാമാൻ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ പിൻവലിക്കുമെന്ന് ആൻഡ്രിയ വിചാരിക്കുന്നതേയില്ല. "He would never recant. He who does not know the truth is merely an idiot, but he who knows it and calls it a lie is a criminal."

(അദ്ദേഹം ഒരിക്കലും, പറഞ്ഞത് തിരിച്ചെടുക്കില്ല. സത്യം അറിഞ്ഞുകൂടാത്തവൻ ബുദ്ധിഹൃസൻ മാത്രം. എന്നാൽ അതറിഞ്ഞവൻ അതിനെ കള്ളമെന്നു വിളിച്ചാൽ അവൻ കറ്റവാളിയാണ്) എന്നായിരുന്നു ശിഷ്യന്റെ പ്രസ്താവം. പക്ഷേ, തെറ്റായിപ്പോയി ആ സങ്കല്പം. മണിനാദം അന്തരീക്ഷത്തിൽ സ്പഷ്ടമായി വ്യാപിക്കുകയാണ്. ഗാലിലിയോ മതപീഡനങ്ങൾക്ക വിധേയനായി സിദ്ധാന്തങ്ങൾ പിൻവലിച്ചെന്ന് ശിഷ്യനും മറ്റുള്ളവരും മനസ്സിലാക്കി.

ആൻഡ്രിയ (ഉറക്കെ): "നേതാക്കന്മാരില്ലാത്ത രാജ്യം എത്ര നിർഭാഗ്യമുള്ളതാണ്!"

എല്ലാവരാലും അവഗണിക്കപ്പെട്ട് അവിടെ എത്തുന്ന ഗാലിലിയോ മറുപടി പറഞ്ഞു:

"അല്ല നേതാക്കന്മാർ ആവശ്യമുള്ള രാജ്യം നിർഭാഗ്യമുള്ളതാണ്."

വർഷങ്ങൾ കഴിഞ്ഞു. 1633 തൊട്ട് 1642 വരെ അദ്ദേഹം ഫ്ളോറൻസിനടുത്തുള്ള ഒരു കൊച്ചുവീട്ടിൽ ഇൻക്വിസിഷന്റെ തടവുകാരനായി താമസിച്ചു എന്നു പറഞ്ഞാലോ? മരണം വരെ അദ്ദേഹം ബന്ധനസ്ഥനായിരുന്നു എന്ന് അർത്ഥം. ഗാലിലിയോയുടെ അഭിപ്രായങ്ങളിൽ വിപ്രതിപത്തി പ്രകടിപ്പിച്ച യുവാവ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മകൾ വർജീനിയയെ വിവാഹം കഴിച്ചുകൊള്ളാമെന്ന പ്രതിജ്ഞയെ കാറ്റിൽപ്പറത്തിക്കളഞ്ഞു. ദുഃഖം നശിച്ച് വാർദ്ധക്യത്തിലേക്ക് കാല്വ് ഊന്നുന്ന അവർ ഇപ്പോൾ അന്ധനായ ഗാലിലിയോയെ അഭ്യേകയാണ്. ശിഷ്യനായ ആൻഡ്രിയയ്ക്ക് ഗുരുനാഥനോട് പരമ പുച്ഛം. എങ്കിലും ഹോളണ്ടിലേക്ക് പോകുന്നതിന് മുൻപ് അയാൾ അദ്ദേഹത്തെ കാണാൻ വന്നു. ഗാലിലിയോ, താൻ രഹസ്യമായി എഴുതിക്കൊണ്ടിരുന്ന Discorsi എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ കൈയെഴുത്തു പ്രതി ശിഷ്യനെ ഏല്പിച്ചു. ഗുരുവിന്റെ ഭീരുത്വം കണ്ടു ശിഷ്യനുണ്ടായ പുച്ഛം ബഹുമാനത്തിനു മാറി. ആ ഉത്കൃഷ്ടഗ്രന്ഥം രചിക്കാൻ സമയം ലഭിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് ഗാലിലിയോ പൂർവോക്ത വിപരീതവാദം (recantaion) നടത്തിയതെന്ന് ആൻഡ്രിയ കരുതി. എന്നാൽ ഗുരുനാഥൻ അതു സമ്മതിച്ചില്ല. അദ്ദേഹം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു: 'I have betrayed my profession. A man who does what I have done cannot be tolerated in the ranks of Science' (ഞാൻ എന്റെ തൊഴിലിനെ വഞ്ചിച്ചു. ഞാൻ ചെയ്തത് ചെയ്യുന്ന മനുഷ്യനെ ശാസ്ത്രത്തിന്റെ അണികളിൽ വച്ചുപൊറുപ്പിക്കാൻ പാടില്ല) ശിഷ്യൻ കൈയെഴുത്തുപ്രതിയും കൊണ്ട് ഇറ്റലിയുടെ അതിർത്തി കടക്കുമ്പോൾ നാടകം അവസാനിക്കുന്നു. ശിഷ്യൻ പോകുന്നതിനുമുൻപ് ഗുരുനാഥൻ മുന്നറിയിപ്പു നൽകി—'Take care when you go through Germany. Hide the truth under your coat' ഈ നാടകം വായിച്ചു തീർന്നപ്പോൾ എന്റെ ജന്മത്തിനു സാഫല്യം ഉളവായതുപോലെ തോന്നി. ആ രീതിയിലുള്ള മാനസികോന്നമനമാണ് ഈ കലാശില്പം എനിക്കു പ്രദാനം ചെയ്തത്.

ഡെൻമാർക്കിലെ ശാസ്ത്രജ്ഞനായ നീൽസ്ബോർ (Niels Bohr), ഇറ്റലിയിലെ ശാസ്ത്രജ്ഞനായ എന്റീക്കോഫെർമി (Enrico Fermi) ഇവരുടെ കണ്ടുപിടിത്തങ്ങളാണ് ആറ്റംബോംബിന്റെ നിർമ്മിതിക്ക് സഹായിച്ചത്. രണ്ടുപേരും നാസ്കികളെ പേടിച്ച് അമേരിക്കയിലെത്തിയവരാണ്. അണുശക്തി മനുഷ്യന്റെ പുരോഗതിക്ക് അവലംബമായി ഭവിക്കണം എന്ന വിശ്വസിച്ച മനുഷ്യസ്നേഹികളായ ശാസ്ത്രജ്ഞരാണ് ഇവർ. എങ്കിലും പരോക്ഷമായി ഈ ശാസ്ത്രജ്ഞരും ഇവരെപ്പോലുള്ള മറ്റു ശാസ്ത്രജ്ഞരും സ്റ്റേറ്റിന്റെ ആധിപത്യത്തിലമർന്ന് മനുഷ്യരാശിയെ നശിപ്പിക്കാൻ സഹായിച്ചവരല്ലേ? ആ പാരമ്പര്യം ഇടങ്ങുന്നത് ഭീരുത്വം കാണിച്ച, പൗരോഹിത്യത്തിന് വിധേയനായ, മതാനുശാസനങ്ങൾക്കു മുൻപിൽ തലകനിച്ച ഗാലിലിയോയിലല്ലേ? 'അതേ' എന്ന് ബ്രക്ഹ്ത് ഈ നാടകത്തിലൂടെ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം ഗാലിലിയോയെ ഗർഹണീയനായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിക്കരുത്. നാടകം വായിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ നമുക്ക് അദ്ദേഹത്തോട് കാരുണ്യവും സ്നേഹവും മാത്രമേ തോന്നു. അവസാനത്തോട് അടുത്ത രംഗത്തിൽ ഗാലിലിയോ ചെയ്യുന്ന പ്രഭാഷണം ഉജ്ജ്വലമാണ്. അദ്ദേഹം പറയുന്നു: 'മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ കടപ്പാടുകൾ ലഘൂകരിക്കുകയെന്നതാണ് ശാസ്ത്രത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമെന്ന് ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു. അധികാരത്തിലിരിക്കുന്ന സ്വാർത്ഥമോഹികളായ ആളുകളാൽ പേടിപ്പിക്കപ്പെട്ട ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ ജ്ഞാനത്തിനു വേണ്ടിമാത്രം ജ്ഞാനം വലിച്ചുകൂട്ടുകയാണെങ്കിൽ ശാസ്ത്രത്തിന് അംഗഭംഗം സംഭവിച്ചുപോകും. നിങ്ങളുടെ പുതിയ യന്ത്രങ്ങൾ പീഡനത്തിനുള്ള പുതിയ ഉപകരണങ്ങളായി മാറും. കാലം കഴിയുമ്പോൾ, കണ്ടുപിടിക്കേണ്ടതെല്ലാം നിങ്ങൾ കണ്ടുപിടിച്ചുവെന്നു വരാം. പക്ഷേ, ആ പുരോഗതി മനുഷ്യരാശിയിൽനിന്ന് അകന്നുള്ള പുരോഗമനമേ ആകൂ. നിങ്ങളും അവരും തമ്മിലുള്ള വിടവ് ഒരു ദിവസം വളരെ വലുതാവും. അപ്പോൾ ഒരു പുതിയ നേട്ടത്തിൽ വിജയസൂചകമായി നിങ്ങൾ പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന ശബ്ദത്തിന് മറുപടിയായി നിങ്ങൾക്കു ലഭിക്കുന്നത് സാർവ്വലൗകികമായ ഭീതിയുടെ ശബ്ദം മാത്രമായിരിക്കും'. ശരിയാണ്. ആറ്റം ബോംബ് കണ്ടുപിടിച്ചപ്പോഴുണ്ടായ വിജയോന്മത്തമായ ശബ്ദത്തിനുണ്ടായ പ്രതിശബ്ദം ഭീതിയുടേതായിരുന്നല്ലോ. ചരിത്രപരമായ നാടകമാണ് 'ഗാലിലിയോ'. ഏതു ചരിത്രപരമായ നാടകവും സമകാലികമായ ചരിത്രത്തെയാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നതെന്ന് ആരോ അഭിപ്രായപ്പെട്ടത് ഇവിടെയും സാർത്ഥകമായി ഭവിക്കുന്നു. നീതി നഗ്നതാണ്ഡവം നടത്തുമ്പോൾ സത്യം പ്രചരിപ്പിക്കണം എന്ന് ബ്രക്ഹ്ത് ഉദ്ഘോഷിച്ചു. ഗാലീലിയോയ്ക്ക് അതിനു സാധിച്ചില്ല. ബ്രക്ഹ്തിന് ഈ നാടകത്തിലൂടെ അതിനു കഴിയുന്നുണ്ട്.

ബ്രക്ഹ്ത് മാർക്സിസ്റ്റായിരുന്നു. ഭൂതാത്മകവസ്തു (Matter) പരമപ്രധാനമാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവരാണ് മാർക്സിസ്റ്റുകൾ. അതിന് എപ്പോഴും ചലനമുണ്ട്; പരിവർത്തനമുണ്ട്. ഈ ചലനത്തിനും പരിവർത്തനത്തിനും നിയമങ്ങളുണ്ട്. ആ നിയമങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തെയാണ് 'ഡയലിറ്റിക്സ്' എന്നു വിളിക്കുന്നത്.

Dialectics is nothing more than the science of general laws of motion and development of nature, human society and thought എന്ന് ഏംഗൽസ് പറയുന്നു (Anti Duhring). നാടകത്തിലൊരിടത്ത് ലോകത്തിന് അതിന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥാനം നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്ന് ഗാലീലിയോ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നുണ്ട്. ചലനരഹിതമാണ് ഭൂമിയെന്ന പ്രാചീന സങ്കല്പത്തിന് കൊടുക്കുന്ന അടിയാണ് അതെങ്കിലും ഭൂതാത്മക വസ്തുവിന്റെ ചലനത്തെയും പരിവർത്തനത്തെയും ബ്രക്ഹ്ത് ആ പ്രഖ്യാപനത്തിലൂടെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് എനിക്ക് തോന്നുന്നു. ബ്രക്ഹ്തിന്റെ കൃതികളെക്കുറിച്ചുള്ള നല്ല വിമർശനം വോൾട്ടർ വിസേലിയുടെ The Art of Bertolt Brecht എന്ന ഗ്രന്ഥമാണ്. (ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ ഡാനിയൽ റസ്സൽ) മാർക്സിസ്റ്റായ വിസേലി പറയുന്ന 'ഗാലിലിയോ' മാർക്സിസ്റ്റ് നാടകമല്ലെന്ന്. ചലനത്തെയും പരിവർത്തനത്തെയും ആവിഷ്കരിച്ച് ആന്തരവൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ സ്ഫുടീകരിക്കുന്ന ഈ നാടകം മാർക്സിസത്തിന്റെ തത്ത്വങ്ങളെത്തന്നെ അനാവരണംചെയ്യുന്നവെന്ന് എനിക്ക് തോന്നുന്നു.

നാടകത്തിലെ ഒരു കഥാപാത്രമായ സാങ്ഗ്രീദോ ചോദിക്കുന്നു:

"ഈശ്വരനെവിടെ?"

ഗാലീലിയോ: ഞാൻ മതശാസ്ത്രജ്ഞനാണോ? ഗണിതശാസ്ത്രജ്ഞനാണ് ഞാൻ.

സാങ്ഗ്രീദോ: എല്ലാത്തിനും പുറമേ നിങ്ങൾ മനുഷ്യൻ മാത്രം. അതുകൊണ്ട് ഞാൻ ചോദിക്കുന്നു, നിങ്ങളുടെ പദ്ധതിയിൽ ഈശ്വരനെവിടെ?

ഗാലീലിയോ: നമ്മളിൽ അല്ലെങ്കിൽ ഒരിടത്തുമില്ല.

നമ്മളിൽ വർത്തിക്കുന്ന ഈശ്വരൻ യുക്തിയാണെന്ന് വ്യക്തമത്രെ. ആ യുക്തികൊണ്ട് അന്വേഷിക്കു. സത്യം പ്രകടമാകും. അങ്ങനെയുള്ള സത്യം ഹിറ്റ്ലറപ്പോലുള്ള ഏകാധിപതികൾ വാഴുന്നിടത്ത് കോട്ടിനടിയിൽവെച്ച് കൊണ്ടുപോകേണ്ടതായി വന്നേക്കാം. പൗരോഹിത്യത്തിന്റെ ഏകാധിപത്യം നടക്കുമ്പോൾ ആ സത്യത്തെ അസത്യമായി ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടതായി വരും. എങ്കിലും സത്യം സത്യമായി വിരാജിക്കുകതന്നെ ചെയ്യും.

നന്മ അരുത്; കാരുണ്യം അരുത്

ബ്രക്ഹ്തിന്റെ വിഖ്യാതമായ നാടകമാണ് The Exception and the Rule എന്നത്. ഉദ്ബോധനാംശം ഏറിയ ഈ നാടകം ഒരു കച്ചവടക്കാരന്റെ കഥ പറയുന്നു. മംഗോളിയയിലെ ഒരു മണൽക്കാട്ടിലൂടെ ക്രൂരനായ ആ വ്യാപാരി പാഞ്ഞുപോകുകയാണ്. പുതുതായി കണ്ടുപിടിച്ച ഒരെണ്ണക്കിണറ്റിനു സമീപത്ത് മറ്റുള്ള വ്യാപാരികൾ എത്തുന്നതിനുമുൻപ് അയാൾക്ക് ചെന്നുചേരണം. വഴി പറഞ്ഞുകൊടുക്കാനുള്ള ഒരു നാട്ടുകാരനും മറ്റൊരു കൂലിക്കാരനും അയാളുടെ കൂടെയുണ്ട്. മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശം ചെയ്യുന്നവനെ വ്യാപാരി നേരത്തെ പിരിച്ചുവിട്ടു. പിന്നീട് കൂലിക്കാരനുമായിട്ടാണ് അയാളുടെ യാത്ര. മാർഗ്ഗമദ്ധ്യേ കച്ചവടക്കാരനു വല്ലാത്ത ദാഹമുണ്ടായി. കൂലിക്കാരൻ ഒരു ഫ്ലാസ്കിൽ വെള്ളം കരുതിവച്ചിട്ടുണ്ട്. വ്യാപാരിയോടു ദയ തോന്നി അയാൾ ആ ഫ്ലാസ്ക് എടുത്ത് അയാളുടെ നേർക്കു നീട്ടി. കൂലിക്കാരൻ തന്നെ കല്ലുകൊണ്ട് ഇടിച്ചുകൊല്ലുവാൻ പോകുകയാണെന്നു വിചാരിച്ച കച്ചവടക്കാരൻ അയാളെ വെടിവച്ചു കൊന്നു. കൂലിക്കാരന്റെ വിധവ വ്യാപാരിക്ക് എതിരായി കേസ്സു കൊടുത്തു. പക്ഷേ, ജഡ്ജി അയാളെ വെറുതെ വിടുകയാണുണ്ടായത്. അതിനു കാരണം ജഡ്ജി പറഞ്ഞത് കൂലിക്കാരന് വ്യാപാരിയെ വെറുക്കാനേ കഴിയൂ എന്നാണ്. അതിനാൽ ദയാപൂർവമാണ് അയാൾ ഫ്ലാസ്ക് എടുത്തു നീട്ടിയതെങ്കിലും അയാളെ ക്രൂരനായി കരുതാനും ജലദാനമെന്ന പ്രവൃത്തിയെ കല്ലുകൊണ്ടുള്ള ആക്രമണമായി തെറ്റിദ്ധരിക്കാനും വ്യാപാരിക്ക് “അവകാശ”മുണ്ടെന്നാണ് ജഡ്ജിയുടെ മതം. ആക്രമണവും ക്രൂരതയും നിയമമായിട്ടുള്ള സമുദായത്തിൽ കാരുണ്യം ഒരപവാദം—exception—മാത്രമാണല്ലോ. അതിനാൽ ആത്മരക്ഷയ്ക്കുവേണ്ടിയാണ് വ്യാപാരി കൂലിക്കാരനെ കൊന്നതെന്നു കരുതി ജഡ്ജി അയാളെ വെറുതെവിട്ടു. ജഡ്ജ്മെന്റിന്റെ ഒരു ഭാഗമായി: The accused has therefore acted in justifiable self defence, irrespective of whether he was actually threatened or only felt himself threatened. Under the given circumstances he must have felt himself threatened. The accused is herewith acquitted, the plea of the dead man’s wife is herewith rejected—താൻ യഥാർത്ഥത്തിൽ ഭീഷണിക്കു വിധേയനായിയോ അതോ ഭീഷണിക്കു വിധേയനായി എന്ന് തനിക്കു തോന്നിയോ എന്നതിനെ പരിഗണിക്കാതെ പ്രതി നീതിമത്ക്കരിക്കാവുന്ന ആത്മരക്ഷയ്ക്കുവേണ്ടി പ്രവർത്തിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. നിർദ്ദിഷ്ടങ്ങളായ ഈ പരിതഃസ്ഥിതികളിൽ തന്നെ ഭീഷണിപ്പെടുത്തുകയാണെന്ന് അയാൾക്ക് തോന്നിയിരിക്കണം. പ്രതിയെ ഇതിനാൽ വിട്ടതൽ ചെയ്തിരിക്കുന്നു. മരിച്ചയാളിന്റെ ഭാര്യയുടെ അപേക്ഷയെ തള്ളിക്കളയുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

ബ്രക്ഹ്റ്റിനു പ്രിയപ്പെട്ട ഒരാശയമാണ് ഈ നാടകത്തിലും ആവിർഭവിച്ചിട്ടുള്ളത്. അക്രമം അടിസ്ഥാനമായിട്ടുള്ള ഒരു സമൂഹഘടനയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ അക്രമം കൊണ്ടല്ലേ അളക്കാൻ പറ്റൂ. അവിടെ മനുഷ്യത്വത്തിനും കാരുണ്യത്തിനും സ്ഥാനമില്ല. ആ ഗുണങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നവൻ ആപത്തിലായിരിക്കും ചെന്നുവീഴുക. നാടകത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ ബ്രക്ഹ്റ്റ് പ്രേക്ഷകരോട് പറയുന്നു: “Consider everything usual. unusual! What is customary, consider puzzling.”

എന്നിട്ട് ഒരുദ്ബോധനം: “Whatever is the rule, consider injurious. Remedy it.” തിന്മനിറഞ്ഞതിനെയെല്ലാം ഇല്ലാതാക്കാനാണ് ബ്രക്ഹ്റ്റിന്റെ ആഹ്വാനം. അതുകൊണ്ടാണ് ഈ നാടകം ഉദ്ബോധനാത്മകമാണെന്ന് ആദ്യമേ എഴുതിയത്.

മുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥിതിയിൽ നന്മയുണ്ടായിരിക്കുക എന്നത് വിപത്തിജനകമാണെന്ന ഈ ആശയം തന്നെ ബ്രക്ഹ്റ്റിന്റെ ‘കോക്കേഷൻചാക്ക്സർക്കിൾ,’ ‘ഗുഡ് വുമൺ ഓഫ് സെറ്റ്സ്വാൻ’ എന്നീ നാടകങ്ങളിലും നമുക്കു കാണാൻ സാധിക്കും. രണ്ടാമത് പറഞ്ഞ നാടകത്തിൽ മൂന്നു ചൈനീസ് ഈശ്വരന്മാർ ഒരു നല്ലയാളെങ്കിലും ലോകത്തുണ്ടോ എന്നു പരിശോധിക്കാനായി ചൈനയിലെ സൂച്വാൻ പ്രദേശത്ത് (Province of Szechwan സൂച് വാൻ എന്ന് ചൈനീസ് ഉച്ചാരണം) എത്തുന്നതായി വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നു. ഷെന്റി എന്നൊരു വേശ്യയെ മാത്രം നല്ലവളായി അവർ കണ്ടു. ഈശ്വരന്മാർക്ക് താമസിക്കാനായി അവൾ സ്ഥലം കൊടുത്തു. അതിന്റെ പേരിൽ അവർ നല്കിയ പണം കൊണ്ട് അവൾ പുകയിലക്കട തുടങ്ങി. അതോടെ എല്ലാവരും അവളുടെ അടുക്കലെത്തി ഉപദ്രവിക്കുകയായി. മഹാമനസ്കയായ ഷെന്റി പണമെല്ലാം വന്നുകൂടിയവർക്ക് കൊടുത്തു നിർദ്ധനയായിബ്ഭവിച്ചു. പിന്നീട്, രക്ഷ പ്രാപിക്കാൻ ഒരു മാർഗ്ഗം മാത്രമേയുള്ളുവെന്ന് അവൾ കണ്ടു. ഷൂയിറ്റ എന്ന കസിന്റെ വേഷം കെട്ടി പെരുമാറുക. കസിൻ ക്രൂരനാണ്. ഷൂയിറ്റയായി മാറിയ ഷെന്റി എല്ലാ പരോപജീവികളെയും ആട്ടിപ്പായിച്ചു. കുറെ ദിവസം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഷൂയിറ്റ ഷെന്റീയെ കൊന്നുകളഞ്ഞുവെന്ന് വാർത്ത പ്രചരിക്കുകയുണ്ടായി. പൊലീസ് ഷൂയിറ്റയെ അറസ്റ്റ് ചെയ്തു. എന്നാൽ മൂന്നു ഈശ്വരന്മാരും ജഡ്ജികളായി വന്ന ആ കേസ്സ് വിസ്താരത്തിൽ ഷെന്റീ തന്നെയാണ് ഷൂയിറ്റയായി അഭിനയിച്ചതെന്ന് തെളിഞ്ഞു. ഇത് മനസ്സിലാക്കിയ ഈശ്വരന്മാർക്ക് ആഹ്ലാദം. ലോകത്ത് ഒരുത്തിയെങ്കിലും നല്ലവളായി ഉണ്ടല്ലോ എന്നോർത്താണ് അവർ സന്തോഷിച്ചത്. പക്ഷേ, ഷെന്റീക്ക് ആഹ്ലാദമില്ല. ഇവിടെ കഴിഞ്ഞുകൂടണമെങ്കിൽ വല്ലപ്പോഴുമെങ്കിലും ക്രൂരനായ ഷൂയിറ്റയായി ജനങ്ങളുടെ മുൻപിൽ നിന്നേ മതിയാവൂ. ഇല്ലെങ്കിൽ ആളുകൾ കാരുണ്യമുള്ള വ്യക്തിയെ കരിയിലപോലെ ഊതിപ്പറപ്പിച്ചുകളയും. മാസത്തിലൊരിക്കൽ ഷൂയിറ്റയായി പെരുമാറിക്കൊള്ളാൻ അനുവാദം നൽകിയിട്ട്, ഈശ്വരന്മാർ അന്തർദ്ധാനം ചെയ്തു. ഇതു തൃപ്തികരമായ പര്യവസാനമല്ലെന്നും കുറെക്കൂടി മെച്ചമായ എന്തെങ്കിലും പ്രേക്ഷകർക്ക് കണ്ടുപിടിക്കാമെങ്കിൽ അതാണ് യുക്തതരമെന്നും ഒരഭിനേതാവ് പറയുമ്പോൾ നാടകം അവസാനിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഈശ്വരന്മാർ ബൂർഷ്വാസിക്കു പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്നു. ജീവിതത്തിലെ സുപ്രധാന മുഹൂർത്തങ്ങൾക്കും പ്രശ്നങ്ങൾക്കും പരിഹാരം നല്കാൻ അവർ പണം ചെലവിട്ടുന്ന എന്ന് സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ആ ബൂർഷ്വാസിയെ നിഷ്കാസനം ചെയ്യണമെങ്കിൽ ഷൂയിറ്റയെപ്പോലെ ഹൃദയപാരുഷ്യത്തോടെ പെരുമാറേണ്ടതാണെന്ന് ബ്രക്ഹ്റ്റ് ഉദ്ഘോഷിക്കുകയാണ്. എങ്കിലും മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതിയിൽ നന്മ വിപത്തിജനകമാണെന്നതന്നെ മഹാനായ ഈ നാടകകർത്താവിന് അഭിപ്രായമുണ്ട്. നന്മയുടെ ഈ സ്വഭാവത്തെ വിശദമാക്കുന്ന വേറൊരു നാടകം കൂടിയുണ്ട് ബ്രക്ഹ്റ്റിന്റേതായി: “ദി വിഷൻസ് ഓഫ് സീമോൻ മാഷർ”—The Vision of Simone Machard എന്നാണതിന്റെ പേര്.

ഫ്രാൻസിന്റെ വീരപുത്രിയായ ജോൺ ഓഫ് ആർക്കിനെക്കുറിച്ചു ആരാണ് കേട്ടിട്ടില്ലാത്തത്. (Jeanne d’ Arc-ഷാങ്ങ്ദർക് എന്നു ഫ്രഞ്ച് പേര്) ചാൾസ് ഏഴാമനെ ഫ്രാൻസിലെ രാജാവായി അവരോധിക്കുകയും ഇംഗ്ലീഷുകാരെ പലതവണ യുദ്ധത്തിൽ തോല്പിക്കുകയും ചെയ്ത കർഷക ബാലിക, ഒടുവിൽ ചതിവിൽ പെട്ട് അവൾ ഇംഗ്ലീഷുകാരുടെ ബന്ധനത്തിലായി. ക്രൈസ്തവ പുരോഹിതന്മാർ അവളെ അഗ്നിക്ക് ഇരയാക്കി. ജോണിനെ തീയിലെരിച്ചു കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ബ്രിട്ടീഷ് രാജാവിന്റെ സെക്രട്ടറി പറഞ്ഞു “We are lost, we have burned a Saint” എന്ന്. ജോൺ ഓഫ് ആർക്ക് ‘സെയന്റാ’യി ആരാധിക്കപ്പെടുന്നു.

ലിയോൺ ഫൊയിക്ഹ്റ്റ് വാംഗർ

ഈ ധീര വനിതയെക്കുറിച്ച് പല കലാസൃഷ്ടികളും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ മാക്സ് വെൽ അൻഡേഴ്സന്റെ Joan of Lorraine. ഷായുടെ Saint Joan എന്നീ നാടകങ്ങൾ പ്രാധാന്യം ആവഹിക്കുന്നു. Saint Joan ഈ ശതാബ്ദത്തിലെ മഹനീയങ്ങളായ ഏതാനും നാടകങ്ങളിൽ ഒന്നാണ്. ബ്രക്ഹ്റ്റിന്റെ “ദി വിഷൻസ് ഓഫ് സീമോൻ മാഷാർ” ആ രീതിയിൽ മഹനീയമല്ലെങ്കിലും ചേതോഹരമായ ഒരു മാസ്റ്റർപീസാണെന്നതിൽ സംശയമൊട്ടുമില്ല. ജർമ്മൻ നോവലിസ്റ്റും നാടക കർത്താവും ആയ ലീയോൺ ഫൊയിക്ഹ്റ്റ് വാംഗർ (Leon Feucht wanger 1884–1958) എഴുതിയ ‘സീമോൻ’ എന്ന നോവലിനെ അവലംബിച്ചാണ് ബ്രക്ഹ്റ്റ് ഈ നാടകമെഴുതിയത്. അച്ഛനമ്മമാരില്ലാത്ത ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ കഥയാണ് ഫൊയിക്ഹ്റ്റ്വാംഗർ പറയുന്നത്. സിമോനിനെ സംരക്ഷിക്കുന്നത് അവളുടെ സഹോദരൻ. അവളുടെ അമ്മാവന് ഗാസ്സിൻ സ്റ്റോറുണ്ട്. നാത്സികൾ അതു കൈക്കലാക്കാതിരിക്കാൻ വേണ്ടി അവൾ ആ സ്റ്റോറിന് തീകൊളുത്തി നശിപ്പിക്കുന്നു. അതിനുള്ള ശിക്ഷയായി അവൾ ‘റഫർമേറ്ററി’യിൽ പാർപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. സീമോൻ ജോൺ ഓഫ് ആർക്കിന്റെ ജീവചരിത്രം താല്പര്യത്തോടെ വായിച്ചിരുന്നവളാണ്. (ഈ നോവൽ ഞാൻ വായിച്ചിട്ടില്ല. Frederic Ewen എഴുതിയതും ലണ്ടനിലെ Caldor and Boyars പ്രസാധനം ചെയ്തതും ആയ Bertolt Brecht എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിന്നാണ് ഈ സംഗ്രഹം.) ഈ നോവലാണ് ബ്രക്ഹ്റ്റിന്റെ നാടകത്തിന് അവലംബം. ഫോയിറ്റ്ക്ഹ്വാംഗറും ബ്രക്ഹ്റ്റും കൂടി നാടകമെഴുതി. 1941 ഒക്ടോബറിനും 1943 ഫെബ്രുവരിക്കും ഇടയ്ക്കുള്ള കാലഘട്ടത്തിലാണ് അതു രചിക്കപ്പെട്ടത്.

ഫ്രാൻസിന്റെ മദ്ധ്യഭാഗത്ത് സാങ്ത്മർതാങ് (Sanit Martin) എന്നൊരു കൊച്ചു പട്ടണമുണ്ട്. അവിടെയുള്ള ഒരു ചെറിയ ഹോട്ടലിലെ ജോലിക്കാരിയാണ് സീമോൻ മാഷാർ. ഹോട്ടലിലെ പെട്രോൾ പമ്പ് പ്രവർത്തിപ്പിക്കുന്ന ജോലിയാണ് സീമോന്റേത്. 1940 ജൂൺ. രണ്ടാംലോകമഹായുദ്ധത്തിന്റെ കാലം. നാത്സികൾ പാരീസ് കീഴടക്കി മുന്നേറുന്നു. അഭയാർത്ഥികൾ സാങ്ത് വഴി പലായനം ചെയ്യുന്നു. ഈ സമയത്താണ് നാടകമാരംഭിക്കുക. സീമോന്റെ പതിനേഴുവയസ്സു പ്രായമായ സഹോദരൻ യുദ്ധത്തിനു പോയിരിക്കുകയാണ്. ഹോട്ടലിന്റെ ഉടമസ്ഥൻ സൂപോ (Soupeau) കൊടുത്ത ‘മെയ്ഡ് ഓഫ് ഓർലിയൻസ്’ എന്ന ഗ്രന്ഥം വായിക്കുന്നതിൽ മാത്രം തല്പരയായിരിക്കുകയാണ് സീമോൻ. ഹോട്ടലിലെ ജോലികൾ വിസ്മരിച്ചു. അവൾ ജോൺ ഓഫ് ആർക്കിന്റെ സാഹസപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ വിലയംകൊണ്ടു. കർത്തവ്യം മറന്നിട്ടുള്ള ഗ്രന്ഥപാരായണം ശരിയല്ലെന്ന് സൂപോ അവളെ അറിയിക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ അവൾ അതിൽ നിന്നു പിന്മാറാറുള്ളൂ. ജർമ്മൻകാർ ല്വാർ നദിവരെയെത്തി (Loir River). പക്ഷേ, രാജ്യത്തിന്റെ രക്ഷയെക്കാൾ ഓരോ വ്യക്തിക്കും സ്വന്തം രക്ഷയാണ് പ്രധാനം. സാങ്ത് മർതാങ് പട്ടണത്തിൽനിന്ന് യുദ്ധസേവനത്തിനു പോയിട്ടുള്ളത് സീമോന്റെ സഹോദരൻ മാത്രമാണ്. ഹോട്ടൽ നടത്തുന്ന സൂപോക്കിനും സ്വാർത്ഥതാല്പര്യം മാത്രമേയുള്ളു. കപടവ്യാപാരം കൊണ്ട് (Black Marcket) സമ്പാദിച്ച പെട്രോൾ അയാൾക്കുണ്ട്; അതിനു പുറമെ ട്രക്ക് ബിസിനസ്സും. ഈ പെട്രോൾ സൂക്ഷിച്ചുവച്ച് കൂടുതൽ വിലയ്ക്ക് വിൽക്കാനും അങ്ങനെ കൂടുതൽ ധനം ആർജ്ജിക്കാനുമാണ് അയാൾക്ക് കൗതുകം. അഭയാർത്ഥികളെ ലക്ഷ്യസ്ഥാനങ്ങളിൽ എത്തിക്കാൻ അയാൾ ‘ട്രക്കുകൾ’ കൊടുക്കില്ല. മുന്തിരിത്തോട്ടങ്ങളുടെ ഉടമസ്ഥനായ ഒരു ക്യാപ്റ്റന്റെ ‘വൈൻ’ തെക്കു പടിഞ്ഞാറെ ഫ്രാൻസിലുള്ള ബോർദോ പട്ടണത്തിൽ എത്തിക്കുന്നതാണ് സർവ്വപ്രധാനമായി അയാൾ കരുതുക. ടൗൺമേയറുമായി അതിനെക്കുറിച്ച് ഒരു വാദപ്രതിവാദം തന്നെയുണ്ടായി.

സൂപോ: എന്ത്? ജർമ്മൻകാർ എവിടെയെത്തി?

മെയർ: (ഉറപ്പിച്ച്) ല്വാർ നദിയിൽ. സൈന്യത്തിന്റെ ഒൻപതാം വിഭാഗത്തിന് അങ്ങോട്ടുചെന്ന് നമ്മുടെ കുട്ടികളെ മോചിപ്പിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. ഇരുപതാം മാർഗ്ഗം അഭയാർത്ഥികളെക്കൊണ്ട് നിറഞ്ഞിരിക്കുകയാണ്. സാങ്ത്മർതാങ്ങിലെ മറ്റെല്ലാ ട്രക്കുകളോടുമൊരുമിച്ച് നിങ്ങളുടെ ട്രക്കുകളും പിടിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്നു. വിദ്യാലയത്തിൽ കൂടിയിരിക്കുന്ന അഭയാർത്ഥികളെ കൊണ്ടുവിടാൻ നാളെക്കാലത്ത് നിങ്ങളുടെ ട്രക്കുകൾ എനിക്ക് വേണം. ഇത് ഔദ്യോഗികമായ അറിയിപ്പാണ്.

സീമോൻ: (പേടിച്ച്, ഷോർഷിനോടു പതുക്കെ) ഷോർഷ് ടാങ്കുകൾ വരുന്നു.

ഷോർഷ്: (അവളുടെ തോളിൽ കൈയിട്ട്)അതേ, സീമോൻ.

സീമോൻ: അവൻ ല്വാറിലെത്തി. റ്റൂറിലും വരും.

ഷോർഷ്: അതെ സീമോൻ.

സീമോൻ: അവർ ഇവിടെയും വരും. ഇല്ലേ?

ക്യാപ്റ്റൻ ട്രക്കിനുവേണ്ടി തിടുക്കം കൂട്ടിയതെന്തിനാണെന്ന് അപ്പോഴാണ് സൂപോക്ക് മനസ്സിലായത്. അയാൾ കരിഞ്ചന്തയിൽ നേടിയ പെട്രോളിനെക്കുറിച്ചും മേയർ കുറ്റപ്പെടുത്തി സംസാരിച്ചു. അദ്ദേഹം അവസാനമായി പറഞ്ഞ വാക്കുകൾ കേട്ട് സീമോൻ പ്രകമ്പനം കൊണ്ടു. I see. Only a miracle can save France. It’s rotten to the core—ഫ്രാൻസിനെ രക്ഷിക്കാൻ ഒരത്ഭുത സംഭവത്തിനേ കഴിയൂ. ഈ രാജ്യം ഉള്ളുവരെ കെട്ടിരിക്കുന്നു—ഇതായിരുന്നു മേയറുടെ വാക്കുകൾ. അന്നു രാത്രി സീമോൻ സ്വപ്നം കണ്ടു. സ്വർഗ്ഗദൂതൻ ഇരുട്ടിൽ നിന്ന് പുറത്തേക്കുവന്ന് ഗരാഷിന്റെ (garage) മേൽക്കൂരയിൽ കയറി നിന്നു. അവന്റെ കൈയിൽ ഒരു ചെറിയ ചെണ്ടയുണ്ട്. മൂന്നുതവണ അവൻ ഉച്ചത്തിൽ “ജോൺ!” എന്നു വിളിച്ചു. സ്വർഗ്ഗദൂതൻ സീമോനോട് പറയുകയാണ്: “ഫ്രാൻസിന്റെ മകളെ, ജോൺ; എന്തെങ്കിലും ചെയ്യേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. രണ്ടാഴ്ച കഴിയുന്നതിനുമുമ്പ് നമ്മുടെ ശ്രേഷ്ഠമായ ഫ്രാൻസ് നശിച്ചുപോകും. നമ്മുടെ ഈശ്വരൻ ചുറ്റും നോക്കി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കണ്ണുകൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൊച്ചു പെൺകുട്ടിയിൽ പതിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതാ ചെണ്ട. ഈശ്വരൻ തന്നയച്ചതാണിത്. ആളുകളെ ആലസ്യത്തിൽ നിന്നുണർത്താൻ ഇത് ഉച്ചത്തിൽ അടിച്ചു മുഴക്കൂ... ” സീമോൻ ചോദിച്ചു: “നിങ്ങൾ എന്റെ സഹോദരൻ ആങ്ദ്രേയാണോ?” സ്വർഗ്ഗദൂതൻ മറുപടി നൽകിയില്ല. അതോടെ സീമോന്റെ സ്വപ്നമണ്ഡലം നിത്യജീവിത യാഥാർത്ഥ്യവുമായി സങ്കലനം ചെയ്യുകയാണ്. ആ സ്വർഗ്ഗസാമ്രാജ്യത്തിൽ മേയർ രാജാവായി. ഹോട്ടലിന്റെ ഉടമസ്ഥൻ രാജസദസ്സിലെ കൺസ്റ്റബിളായി. ഹോട്ടലിലെ ജോലിക്കാരും ഡ്രൈവർമാരും രാജാവിന്റെ അടുത്തേക്ക് ജോൺ (സീമോൻ) പോകുമ്പോഴുള്ള ഭടന്മാരായി. ഹോട്ടലുടമസ്ഥന്റെ അമ്മ മാറി സൂപോ രാജ്ഞിയും.

ജർമൻ ടാങ്കുകൾ റ്റൂറിലെത്തി. സീമോൻ വാളും ശിരസ്ത്രവും ധരിച്ചാണ് നടക്കുന്നത്. “Make way for the Maid” എന്നുള്ള വിളികൾ. രാജാവ് (മേയർ) ജോണിനോട് (സീമോൻ) ചോദിച്ചു: പ്രിയപ്പെട്ട ജോൺ, ഞങ്ങൾ നിനക്ക് എന്താണ് ചെയ്യേണ്ടത്? നിന്റെ ആഗ്രഹങ്ങൾ പറയൂ.

സീമോൻ: (തല അല്പം കുനിച്ചിട്ട്) ചാൾസ് രാജാവേ! എന്റെ ആദ്യത്തെ അപേക്ഷ എനിക്കിഷ്ടപ്പെട്ട ഈ പട്ടണവാസികൾക്ക് ഹോസ്റ്റലിലെ ഭക്ഷണസാധനങ്ങൾ എടുത്തുകൊടുക്കണമെന്നതാണ്. പാവങ്ങളെയും ആവശ്യക്കാരെയും സഹായിക്കാനാണ് (ഈശ്വരൻ) എന്നെ അയച്ചിരിക്കുന്നത്. കരങ്ങൾ ഒഴിവാക്കുകയും വേണം. ചാൾസ് രാജാവേ! അങ്ങ് എനിക്ക് ഒരു സൈന്യത്തെ തരണം. വർഷം അവസാനിക്കുന്നതിനു മുൻപ് ശത്രുവിനെ എനിക്കു പാടേ തോല്പിക്കണം.

മേയർ: പ്രിയപ്പെട്ട ജോൺ! ഞങ്ങൾക്കെല്ലാം നിന്നെക്കുറിച്ച് പരിപൂർണ്ണമായ സംതൃപ്തിയാണുള്ളത്...

അന്നു രാത്രി (ജൂൺ 15) സ്വർഗദൂതൻ വീണ്ടും ഗരാഷിന്റെ മേൽക്കൂരയിൽ പ്രത്യക്ഷനായി. “ശത്രുക്കൾ ജയിച്ചു കഴിഞ്ഞാലും, നമ്മൾ യുദ്ധം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ടോ?” എന്ന് സീമോൻ അവനോട് ചോദിച്ചു.

സ്വർഗദൂതൻ: രാത്രികാലത്തെ കാറ്റു വീശുന്നുണ്ടോ?

സീമോൻ: ഉണ്ട്.

സ്വർഗദൂതൻ: മുറ്റത്ത് ഒരു മരമില്ലേ?

സീമോൻ: ഉണ്ട്. പോപ്ലർ മരം.

സ്വർഗദൂതൻ: കാറ്റടിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ ഇലകൾ ശബ്ദിക്കുന്നില്ലേ?

സീമോൻ: ഉണ്ട്.

സ്വർഗദൂതൻ: എന്നാൽ ശത്രുക്കൾ ജയിച്ചാലും നീ പടവെട്ടണം.

ശത്രു പട്ടണത്തിലെത്തുമ്പോൾ അവന് കൊള്ളയടിക്കാൻ അവിടെ ഒന്നുമുണ്ടായിരിക്കരുതെന്നാണ് സ്വർഗദൂതന്റെ ഉപദേശം. ഇരിക്കാൻ കസേരയോ കിടക്കാൻ കിടക്കയോ അവിടെ കാണരുത്. “പോകൂ, എല്ലാം നശിപ്പിക്കൂ.”

കുറച്ചു ദിവസം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ജർമൻകാർ സാങ്ത് മർതാങ്ങിൽ പ്രവേശിച്ചു. ആ പട്ടണത്തിലുള്ളവർ—വിശേഷിച്ച് ഹോട്ടലുടമസ്ഥന്റെ അമ്മയും വേറെ ചിലരും—ശത്രുക്കളോട് കൂട്ടുകെട്ടിന് തയ്യാറാവുകയാണ്. തങ്ങളുടെ നിർവ്യാജ മനഃസ്ഥിതി അവരെ ബോധപ്പെടുത്തി കൊടുക്കുന്നതിനു വേണ്ടി പെട്രോൾ ഒളിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്നത് എവിടെയെന്നുവരെ അവർ ശത്രുക്കൾക്ക് പറഞ്ഞുകൊടുത്തു. പക്ഷേ, അവർക്ക് അത് കൈക്കലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. സീമോൻ പെട്രോളിന് തീകൊളുത്തി അതാകെ നശിപ്പിച്ചു.

സീമോൻ ജർമൻകാരാൽ അറസ്റ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടു. പുരോഹിതന്മാരടങ്ങിയ ഒരു കോടതിയാണ് അവളെ വിസ്തരിക്കുന്നത്. സീമോൻ വീണ്ടും സ്വപ്നമണ്ഡലത്തിലായി. താൻ വിസ്തരിക്കപ്പെടുന്നതും മറ്റും അവൾ കണ്ടു. പക്ഷേ, വിധി പ്രസ്താവിച്ച ഓരോ ജഡ്ജിയും അവൾക്കു പരിചയമുള്ളവർ തന്നെ.

വലിയ ശബ്ദം: ഓർലിയൻസ് പട്ടണം സ്വതന്ത്രമാക്കിയതിനും അവിടത്തെ എലികൾക്ക് മോഷ്ടിച്ച ഭക്ഷണം കൊടുക്കുന്നതിനും—മരണം. ഇതു പറഞ്ഞ ജഡ്ജി മുന്തിരിത്തോട്ടങ്ങളുടെ ഉടമസ്ഥനാണ്.

വലിയ ശബ്ദം: ഫ്രഞ്ച് ജനതയെയാകെ ഐക്യത്തിൽ കൊണ്ടുവന്നതിന്—മരണം. ഈ വിധി പ്രസ്താവിച്ചത് മേയറായിരുന്നു. “ഈശ്വരാ! ഇത് മേയറല്ലേ” എന്നാണ് സീമോൻ അത് കേട്ട് അറിയാതെ പറഞ്ഞുപോയത്. കാരാഗൃഹത്തിൽ കിടന്നപ്പോഴാണ് ജോൺ ഈ സ്വപ്നം കണ്ടത്. അടുത്ത ദിവസം കാലത്ത് ജർമ്മൻകാർ അവളെ ഫ്രഞ്ചുകാർക്കു തന്നെ കൈമാറി. ഒരു പെൺകുട്ടിയെ കൊന്ന് ജർമ്മൻ ഫ്രഞ്ച് ബന്ധം തകർക്കാൻ ജർമ്മൻകാർക്ക് ഇഷ്ടമില്ല. യാഥാർത്ഥത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിലേക്കു വന്ന ജോൺ കാണുന്നത് അവർ തന്നെ റഫർമേറ്ററിയിലേക്ക് നയിക്കുന്നതാണ്. അങ്ങനെ അവൾ ആ ഭവനത്തിൽ ബന്ധനസ്ഥയാകുന്നു. സീമോൻ പോകുന്ന വേളയിൽ ഗരാഷിന്റെ മേൽക്കൂരയിൽ സ്വർഗദൂതൻ പ്രത്യക്ഷനാകുകയാണ് “ഫ്രാൻസിന്റെ പുത്രീ, പേടിക്കാതിരിക്കൂ. കന്യകയെ എതിരിടുന്നവർ ജീവിച്ചിരിക്കില്ല. നിന്നെ ദ്രോഹിക്കുന്നവരുടെ കൈകൾ ഈശ്വരൻ നശിപ്പിച്ചു കളയും...” എന്നൊക്കെ സ്വർഗ്ഗദൂതൻ അവളെ സമാശ്വസിപ്പിക്കുമ്പോൾ അവൻ തന്റെ സഹോദരൻ തന്നെയാണെന്നുകണ്ട് “ഞാൻ പോകുകയില്ല. ഇല്ല ഇല്ല ആങ്ദ്രേ ആങ്ദ്രേ!” എന്നും സീമോൻ നിലവിളിക്കുന്നു. അപ്പോൾ കന്യാസ്ത്രീകൾ അവളെ റഫർ മേറ്ററിയിലേക്ക് വലിച്ചിഴച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്നു.

മുറ്റത്തു വൃക്ഷമുണ്ടോ? കാറ്റടിക്കുന്നുണ്ടോ? ആ കാറ്റ് മരത്തിന്റെ ഇലകളെ ഇളക്കുന്നുണ്ടോ? സീമോൻ ആ ശബ്ദം കേൾക്കുന്നുണ്ടോ? എല്ലാ ചോദ്യങ്ങൾക്കും ഉത്തരം “ഉണ്ട്” എന്നാണ്. അപ്പോൾ വൃക്ഷവും മരവും കാറ്റും ശബ്ദവും ശാശ്വതങ്ങളാണെങ്കിൽ ഫ്രഞ്ച് ജനതയും ശാശ്വതമത്രേ. അങ്ങനെയുള്ള ജനതയ്ക്ക് യുദ്ധം ചെയ്യാതെ തരമില്ല, കാരണം യുദ്ധം മുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഫലമാണ്. തല്ക്കാലത്തേയ്ക്ക് ജർമ്മൻ സൈന്യം ജയിച്ചു. അവരെ ഫ്രാൻസിന് എതിർക്കാതിരിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. അതിനാൽ സ്വർഗ്ഗദൂതന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് സീമോൻ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. അഞ്ചു ശതാബ്ദം മുൻപു ജീവിച്ചിരുന്ന ജോൺ ഓഫ് ആർക്കിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളാണ് അവൾക്കു പ്രചോദനമരുളിയത്. പക്ഷേ, സീമോൻ പരാജയപ്പെട്ടു. എന്തുകൊണ്ടാണ് ഫ്രഞ്ചു ജനതയുടെ തന്നെ പ്രതിനിധിയായി കരുതാവുന്ന ആ കന്യക പരാജയപ്പെട്ടത്? മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതിയിൽ നന്മ വിജയം പ്രാപിക്കുകയില്ല എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ. അതിനാൽ ആ വ്യവസ്ഥിതിയെ മാറ്റൂ എന്നാണ് ബ്രക്ഹ്തിന്റെ ഉപദേശം. I see the world in a mellow light: it is God’s excrement എന്ന്. ലോകത്തെ ഈശ്വരന്റെ മലമായി കാണുന്ന ഈ നാടകകർത്താവ് വ്യക്തികളെ കുറ്റപ്പെടുത്തുന്നില്ല. വ്യക്തിയുടെ തനിസ്വരൂപം നന്മ തന്നെ. പക്ഷേ, ലോകം ഇങ്ങനെ ശോധനവസ്തുവായിരിക്കുന്നിടത്തോളം കാലം നന്മയുള്ള വ്യക്തി വിജയം വരിക്കുകയില്ല. അതുകൊണ്ട് നിങ്ങളുടെ അടുത്ത് ആരെങ്കിലും ദാഹംകൊണ്ട് കഷ്ടപ്പെടുന്നെങ്കിൽ പൊടുന്നനവേ കണ്ണുകളടച്ചേക്കൂ. നിങ്ങളുടെ അടുത്ത് ആരെങ്കിലും വേദനകൊണ്ട് വിലപിക്കുന്നെങ്കിൽ വേഗം കാതുകൾ അടച്ചേക്കൂ എന്നാണ് ബ്രക്ഹ്തിന്റെ നിർദ്ദേശം. ഇവിടെ അദ്ദേഹം ക്രൂരനായി നമ്മുടെ മുമ്പിൽ നിൽക്കുകയാണെന്നു കരുതരുത്. അന്യനോട് പരുഷമായും ക്രൂരമായും പെരുമാറേണ്ട വിധത്തിലുള്ള വ്യവസ്ഥിതിയാണ് ഇന്നുള്ളത് എന്നത്രേ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സൂചന. ഷെന്റീ എന്ന കഥാപാത്രവും ഒരു പ്രസ്താവനയിലൂടെ ഈ ആശയം അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു.

Something must be wrong with your world. why is there a reward for wickedness, why do the good receive such hard punishment?

ലോകത്തെ ഈശ്വരന്റെ ഉച്ചരിത വസ്തുവായി ദർശിക്കുന്ന ബ്രക്ഹ്ത് ഈശ്വരവിശ്വാസിയല്ല. “ഈശ്വരൻ മരിച്ചു” എന്നു പ്രഖ്യാപിച്ച നിഷേയുടെ കൂടെയാണ് അക്കാര്യത്തിൽ അദ്ദേഹം. അതിനാൽ ജോൺ ഓഫ് ആർക്കിന്റെ ആധ്യാത്മിക ദർശനങ്ങളെ ബ്രക്ഹ്ത് അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. ആ ധീരവനിതയുടെ ശാരീരിക പ്രവർത്തനങ്ങളെ മാത്രമേ അദ്ദേഹം ആദരണീയമായി കരുതുന്നുള്ളൂ. സ്വപ്നമണ്ഡലത്തിൽ സ്വർഗ്ഗദൂതനെ ദർശിക്കുന്ന സീമോൻ, പെട്രോൾ കത്തിച്ചുകളയാനും ഭക്ഷണസാധനങ്ങൾ പാവങ്ങൾക്ക് വിതരണം ചെയ്യാനും മാത്രമേ ഉദ്യുക്തയാവുന്നുള്ളൂ. ജോൺ ഓഫ് ആർക്കിനെപ്പോലെ ഈശ്വരസാക്ഷാത്കാരത്തിനു ശ്രമിക്കുന്നവളല്ല സീമോൻ. അവളെ പിൻതിരിപ്പൻ ശക്തികൾ റഫർമേറ്ററിയിൽ താമസിപ്പിക്കുന്നു. മനുഷ്യസ്നേഹമുള്ള കമ്മ്യൂണിസ്റ്റിനെ ഭ്രാന്തനാക്കി മാറ്റുന്ന പ്രതിലോമകാരികളാണല്ലോ ലോകത്തുള്ളത്. ഈ ആശയം കലയുടെ ചട്ടക്കൂട്ടിലൊതുങ്ങിയേ ആവിഷ്കൃതമാകുന്നുള്ളൂ. ബ്രക്ഹ്ത് വിശ്വാസത്തിൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാണെങ്കിലും കലാകാരനാണ്. കലയുടെ ചാരുതയെ ഭഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നുംതന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിൽ കാണുകയില്ല.

ഞാൻ വിപ്ലവമാണ്

പീറ്റർ വൈസ്

1964 എന്ന വർഷം വിശ്വനാടക സാഹിത്യത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സുപ്രധാനമാണ്. അന്ന് ഒരു നവാഗതനെ കണ്ട് സഹൃദയർ അത്ഭുതപ്പെട്ടു; അദ്ദേഹത്തിന്റെ നൂതന ശബ്ദം കേട്ട് അവർ ആഹ്ലാദിച്ചു. ജർമ്മൻ നാടകകർത്താവ് പീറ്റർ വൈസ്സായിരുന്നു ആ നവാഗതൻ (Peter Weiss). അദ്ദേഹത്തിന്റെ മറാ സാദ് (Marat Sade) എന്ന നാടകത്തിലൂടെയായിരുന്നു അവർ ആ നവ്യനാദം കേട്ടത്. നാടകത്തിന്റെ പൂർണ്ണമായ പേര് മറാ സാദ് എന്നല്ല. മർക്കി ദെസാക്കിന്റെ നിർദ്ദേശത്തിന് അനുസരിച്ച് സാറാങ്ദോങ് ഭ്രാന്താലയത്തിലെ നിവാസികൾ അഭിനയിക്കുന്ന മറായുടെ പീഡനവും വധവും (The Persecution and Assassination of Marat as Performed by the inmaates of the Asylum of Charenton under the Direction of Marquis de sade) എന്ന ദീർഘമായ പേര് നാടകത്തിന്റെ സ്വഭാവവും അതുൾക്കൊള്ളുന്ന തത്ത്വചിന്തയും പ്രേക്ഷകർക്ക് വ്യക്തമാക്കിക്കൊടുക്കുന്നു. ഇംഗ്ലീഷ് പരിഭാഷകൻ കൊടുത്ത മറാ-സാദ് എന്ന നാമധേയം അച്ചടിക്കാനും പരസ്യപ്പെടുത്താനും സൗകര്യം നൽകിയെങ്കിലും അതിനു സൂക്ഷ്മത പോരാ. 'വിദ്യുന്മയമായ അനുഭവം' ജീവിതത്തിൽ ഒരിക്കൽ മാത്രം ലഭിക്കുന്ന നിസ്തുലമായ അനുഭവം' എന്നും മറ്റും വാഴ്ത്തപ്പെട്ട ഈ നാടകത്തിലേയ്ക്ക് കടക്കുന്നതിനു മുൻപ് മറാ, സാദ് ഇവരെക്കുറിച്ച് നമ്മൾ മനസ്സിലാക്കിയേ തീരൂ.

ഷാങ് പോൾ മറാ (Jean Paul Marat) ഫ്രഞ്ച് വിപ്ലവത്തിന്റെ ഒരു നേതാവായിരുന്നു. ബോർദോയിലും പാരീസിലും വൈദ്യശാസ്ത്രം അഭ്യസിച്ചതിനുശേഷം അദ്ദേഹം ലണ്ടനിൽ പ്രാക്ടീസു നടത്തി. ശ്വാസകോശത്തിന്റെയും കണ്ണിന്റെയും 'സ്പെഷലിസ്റ്റ്' എന്ന നിലയിൽ യശസ്സാർജ്ജിച്ച മറാ. വിദ്യുച്ഛക്തി, പ്രകാശം ഇവയെക്കുറിച്ച് ലേഖനങ്ങൾ എഴുതുന്നതിനും ന്യൂട്ടന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ എതിർക്കുന്നതിനും വേണ്ട ശാസ്ത്രീയജ്ഞാനം മറായ്ക്കുണ്ടായിരുന്നു.

ഭേദമാകാത്ത ത്വഗ്രോഗത്താൽ കഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്ന അദ്ദേഹം ആശ്വാസത്തിനുവേണ്ടി ചൂടുവെള്ളം നിറച്ച കുളിത്തൊട്ടിയിൽ എപ്പോഴുമിരിക്കുമായിരുന്നു. അതിന്റെ കുറുകെ വച്ച പലകയിൽ കടലാസ് വച്ച് അദ്ദേഹം ലേഖനങ്ങളെഴുതും. അഞ്ചടി പൊക്കം മാത്രമുണ്ടായിരുന്ന ഈ വിപ്ലവകാരിയുടെ ഒരു കണ്ണ് മറ്റേക്കണ്ണിനേക്കാൾ ഉയരത്തിലായിരുന്നത്രേ. ഇരുപത്തിനാലു മണിക്കൂറിൽ രണ്ടുമണിക്കൂർ മാത്രമേ അദ്ദേഹം ഉറങ്ങാനായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നുള്ളു.

'സെപ്റ്റംബർ കൂട്ടക്കൊല' എന്ന കുപ്രസിദ്ധമായ സംഭവത്തിനു കാരണക്കാരനായ മറായെ അത്യന്ത സുന്ദരിയും യുവതിയുമായ ഷാർലറ്റ് വെറുത്തു. വിഖ്യാതനായ ഫ്രഞ്ച് നാടകകർത്താവ് കോർണിയയുടെ കുടുംബത്തിൽ ജനിച്ചവളും രാജപക്ഷീയയും ആയ ഷാർലറ്റ് പേനാക്കത്തിയുമായി അദ്ദേഹത്തെ കാണാൻ വന്നു. സന്ദർശനത്തിനുള്ള അനുവാദം നിഷേധിക്കപ്പെട്ടു. അവൾ പിന്മടങ്ങിയില്ല. രണ്ടാമത്തെ ദിവസം അവൾ മറായുടെ വീട്ടിലെത്തി. അപ്പോഴും അദ്ദേഹത്തെ സന്ദർശിക്കാനൊക്കുകയില്ലെന്ന് ആരോ ഷാർലറ്റിനോട് പറഞ്ഞതാണ്. പക്ഷേ, കുളിത്തൊട്ടിയിലിരുന്ന മറാ അവളുടെ ശബ്ദം കേട്ടു. അദ്ദേഹം അവളെ അകത്തേയ്ക്കു വിളിച്ചു. ശത്രുക്കളുടെ പേരുകൾ പറഞ്ഞുകൊടുക്കാനെന്ന മട്ടിൽ അവൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അടുത്തു ചെന്ന് ഇരുന്നു. മറാ പേരുകളെഴുതി. 'ഇവരെ ഗില്ലറ്റിൻ ചെയ്യുന്നതാണ്' എന്ന് വിപ്ലവത്തിന്റെ നേതാവ് ഉദ്ഘോഷിച്ചു. ഈ സമയത്ത് ഷാർലറ്റ്, ഒളിച്ചുവച്ചിരുന്ന പേനാക്കത്തി എടുത്ത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നെഞ്ചിൽ പിടിവരെ കുത്തിയിറക്കി. 'അയോർട്ട' എന്ന രക്തനാഡി പിളർന്ന് രക്തം ഒഴുകി. മറാ ഭാര്യ സീമോണിനെ വിളിച്ച് കരഞ്ഞു. അദ്ദേഹം സീമോണിന്റെ കൈകളിൽ കിടന്നു മരിച്ചു. ഓടാൻ തുടങ്ങിയ ഷാർലറ്റിനെ മറായുടെ വീട്ടിലുണ്ടായിരുന്ന ഒരാൾ കസേരയെടുത്ത് അടിച്ചുവീഴ്ത്തി. പോലീസ് വന്നപ്പോൾ ഷാർലറ്റ് പറഞ്ഞത് 'ഞാൻ എന്റെ ജോലി ചെയ്തു. അവർ അവരുടെ ജോലി ചെയ്തുകൊള്ളട്ടെ' എന്നാണ്.

ലൈംഗികമായ ആഹ്ലാദത്തിന് സഹായം എന്ന മട്ടിൽ അക്രമത്തെക്കണ്ട മർക്കിദെസാദിന്റെ ശരിയായ പേര് കോങ്ത് ദൊനാസ്യാങ് അൽഫോൻസ് ഫ്രാങ്സ്വസാദ് (Comte Donation Alphonse Francois de Sade) എന്നായിരുന്നു (1740–1814). അത്യന്തസുന്ദരനായിരുന്നു ഈ വിപര്യാസകാരി (Pervert). യുവാവായ സാദിനെക്കണ്ട യുവതികൾ അത്ഭുതപരതന്ത്രരായി നിന്നുപോയി. അതിനാൽ സാദ് ആവശ്യപ്പെടാതെ തന്നെ യുവതികൾ അദ്ദേഹത്തെ വേഴ്ചയ്ക്കായി സമീപിച്ചു. അക്കാരണത്താലും തനിക്ക് ഇഷ്ടപ്പെടാൻ കഴിയാത്ത സ്ത്രീയുടെ ഭർത്താവായിപ്പോയതിനാലും അദ്ദേഹം രാക്ഷസീയമായ ലൈംഗിക വ്യതിയാനത്തിൽ വീണു. ഭാര്യയുടെ അനുജത്തിയുമായി ലൈംഗികവേഴ്ച നടത്തി. വേശ്യാലയങ്ങളിൽ അദ്ദേഹം പതിവായി കയറിയിറങ്ങി. നഗ്നങ്ങളായ മുലകളിലും അനാവരണം ചെയ്ത നിതംബങ്ങളിലും ചാട്ടകൊണ്ടടിച്ച് രക്തം തെറിപ്പിക്കാനായി സാദ് യുവതികളെ 'വാടകയ്ക്കെടുത്തു.' ഈ ലൈംഗികമായ അതിരേകം സാദിനെ കാരാഗൃഹത്തിലേയ്ക്ക് നയിച്ചു. കാരാഗൃഹത്തിൽ നിന്ന് പുറത്തിറങ്ങിയിട്ടും അദ്ദേഹം ഇമ്മാതിരി നൈശികോത്സവങ്ങളിലും ദൈനികോത്സവങ്ങളിലും വ്യാപരിച്ചിരുന്നു. 1778-ൽ അദ്ദേഹം റോസ്കെല്ലർ എന്ന യുവതിയെ അപഹരിച്ചുകൊണ്ടുപോയി. അവളെ നഗ്നയാക്കിയിട്ട് ശരീരം രക്തത്തിൽ മുങ്ങുന്നതുവരെ ചാട്ടകൊണ്ടടിച്ചു. റോസ് നഗ്നയായി, ചോരയൊലിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പോലീസുകാരുടെ അടുക്കലേയ്ക്ക് ഓടി. സാദ് വീണ്ടും ജയിലിലായി. ഏഴാഴ്ച കഴിഞ്ഞ് അദ്ദേഹം മോചനം നേടി. പിന്നെയും ബലാല്ക്കാരവേഴ്ച; സ്വവർഗ്ഗസംഭോഗം. 1778 മുതൽ 1789 വരെ അദ്ദേഹം കാരാഗൃഹത്തിലായിരുന്നു. 1790-ൽ ഫ്രഞ്ച് വിപ്ലവത്തിന്റെ സംക്ഷോഭത്തിനിടയിൽ സാദ് ബന്ധനവിമുക്തനായി. പക്ഷേ, 1801-ൽ നെപ്പോളിയൻ അദ്ദേഹത്തെ കാരാഗൃഹത്തിലാക്കി. നെപ്പോളിയന് എതിരായി എന്തോ എഴുതിയതിനും 'ഷ്യസ്തീൻ' 'ഷ്യലിയറ്റ്' എന്നീ നോവലുകൾ രചിച്ചതിനും വേണ്ടിയാണ് അദ്ദേഹത്തിന് കാരാഗൃഹത്തിൽ പോകേണ്ടിവന്നത്. രണ്ടുവർഷം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ സാദിനെ ഷറാങ്ദോങ് ഭ്രാന്താലയത്തിലേയ്ക്ക് മാറ്റി. പതിനൊന്നുകൊല്ലം കൂടി അയാൾ ഭ്രാന്തനായി അവിടെ കഴിഞ്ഞുകൂടി. അപ്പോഴേയ്ക്കും പ്രകൃതി അദ്ദേഹത്തെ തിരിച്ചുവിളിക്കുകയായി.

മറാ, സാദ് ഇവരെക്കുറിച്ചുള്ള ചരിത്രപരങ്ങളായ വസ്തുക്കൾ മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ട് നമ്മൾ പീറ്റർ വൈസ്സിന്റെ നാടകത്തിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുകയാണ്. 1808 ജൂലായ് 13-ആം തിയതി ഷറാങ്ദോങ് ഭ്രാന്താലയത്തിൽ ഭ്രാന്തന്മാർ ചേർന്ന് ഒരു നാടകം അഭിനയിച്ചു. നാടകമെഴുതിയതും സംവിധാനം ചെയ്തതും സാദ്. നാടകത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് 1793-ലെ ഫ്രഞ്ച് വിപ്ലവത്തിനോട് ബന്ധപ്പെട്ട സംഭവങ്ങൾ. പീറ്റർ വൈസ്സാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ നാടകമെഴുതിയതെന്ന് നമുക്കറിയാം. എങ്കിലും സാദാണ് അതെഴുതിയതെന്ന് നാം വിചാരിക്കുന്നു. വൈസ്സിന്റെ നാടകം ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന നമ്മുടെ മുമ്പിൽ അഭിനയിക്കുകയാണ് എന്ന് വിചാരിക്കുക. അപ്പോൾ 1793-ലെ സംഭവങ്ങൾ 1808-ലെ പ്രേക്ഷകർ കണ്ടതെങ്ങനെയെന്ന് നാം നമ്മുടെ നേത്രങ്ങൾകൊണ്ട് ദർശിക്കുകയാണ്. നാടകവേദിയുടെ പിറകിലായി ഭ്രാന്താലയത്തിലെ മണി ശബ്ദിക്കുമ്പോൾ യവനിക ഉയരുന്നു. ഭ്രാന്താലയത്തിലെ കുളിമുറി. വലിയ 'ഹാളാ'ണത്. ഷറാങ്ദോങ് ചികിത്സാലയത്തിന്റെ ഡയറക്ടർ കൂൾമ്യ പ്രേക്ഷകരെ സ്വാഗതം ചെയ്യുമ്പോൾ നാടകം ആരംഭിക്കുന്നു. വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെയും വിശേഷിച്ച് കലയിലൂടെ ഭ്രാന്തന്മാരെ ചികിത്സിച്ച് രോഗം ഭേദമാക്കുന്നതിലാണ് ഡയറക്ടർക്കും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സഹചാരികൾക്കും കൗതുകം. അതിനുവേണ്ടിയാണ് സാദ് ആ നാടകമെഴുതിയതും അത് അവിടെ അപ്പോൾ അഭിനയിക്കുന്നതും. മറാ എങ്ങനെ മരിച്ചെന്നും ഷാർലറ്റ് വന്നെത്തുന്നതുവരെ അദ്ദേഹമെങ്ങനെ കുളിത്തൊട്ടിയിൽ കാത്തിരുന്നുവെന്നും സാദ് പ്രേക്ഷകർക്കുവേണ്ടി ചിത്രീകരിക്കും. കഥാപാത്രങ്ങളെ നോക്കൂ—അതാ അമ്പതു വയസ്സായ മറാ തലയിൽ ബാൻഡേജുമായി വെള്ളം നിറച്ച തൊട്ടിയിലിരിക്കുകയാണ്. മറായുടെ ഭാഗം അഭിനയിക്കാൻ 'പാരണോയിയ' എന്ന മാനസികരോഗമുള്ള ഒരുത്തനെയാണ് തിരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ളത്. മറായെ കുത്തിക്കൊല്ലാൻ വരുന്ന ഷാർലറ്റിന്റെ വേഷം കെട്ടുന്നത് 'മെലങ്കോളിയയും സ്ലീപ്പിങ്ങ് സിക്ക്നസ്സും' (Melancholia and Sleeping Sickness) ഉള്ള ഒരു പെൺകുട്ടിയാണ്. അവൾ അഭിനയം മറന്നുപോകില്ലെന്നാണ് ഡയറക്ടറുടെ വിചാരം. ഷാർലറ്റിന്റെ കാമുകനായ ദ്യൂപിറേയായി രംഗത്തെത്തുന്നത് അതിരുകടന്ന കാമത്താൽ ഭ്രാന്തുവന്ന ഒരുത്തനാണ്. അയാളെ മറ്റുള്ളവരെക്കാൾ കൂടുതൽ സൂക്ഷിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ബോധത്തിന്റെ പല തലങ്ങളിലുള്ള വ്യക്തികളെയാണ് അഭിനേതാക്കളായി തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്.

വിപ്ലവം കഴിഞ്ഞിട്ട് നാലു വർഷമായി. രാജാവിനെ വധിച്ചിട്ടും ബാസ്റ്റിയേ കാരാഗൃഹം വീണിട്ടും വർഷം നാലായി. എന്നിട്ടും മറാ ഭരണകർത്താക്കളെ നിന്ദിച്ച് എഴുതിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. നാടകത്തിൽ ഗായകസംഘത്തെ കൂടാതെ നാലു പാട്ടുകാരുണ്ട്. മൂന്നു കടിയന്മാരും ഒരു വേശ്യയും. ചില രോഗികളും നാടകവേദിയിൽ വരുന്നുണ്ട്. അവരിൽ ചിലർ ഹാരമെടുത്ത് മറായുടെ തലയിൽ വച്ചിട്ട് അദ്ദേഹത്തെ കുളിത്തൊട്ടിയിൽനിന്ന് ഉയർത്തിയെടുത്തു. അദ്ദേഹത്തേയുംകൊണ്ടു കുറെ നേരം ചുറ്റിനടന്നു. അതിനുശേഷം ബഹുമാനപൂർവ്വം തൊട്ടിയിൽ വീണ്ടും നിക്ഷേപിച്ചു. ഗായകസംഘവും മറ്റു നാലു പാട്ടുകാരും പാടി. 'മറാ! ഞങ്ങൾ പാവങ്ങൾ. പാവങ്ങൾ പാവങ്ങളായിത്തന്നെയിരിക്കും. മറാ! കൂടുതൽ കാത്തിരിക്കാൻ ഞങ്ങൾക്ക് ഇടവരുത്തരുത്. ഞങ്ങൾക്ക് അവകാശങ്ങൾ നേടണം; എങ്ങനെയായാലും വേണ്ടില്ല. ഇപ്പോൾത്തന്നെ ഞങ്ങൾക്ക് വിപ്ലവം വേണം.' ഇതുകേട്ട് നാടകത്തിലെ അഗ്രഗാമി (Herald) പറഞ്ഞു: 'വിപ്ലവം വരികയും പോവുകയും ചെയ്തു, അസ്വസ്ഥതയ്ക്കു പകരം ഇപ്പോൾ അതൃപ്തി.' നാടകത്തിൽ റൂ എന്നൊരു കഥാപാത്രമുണ്ട്. മുൻപ് അയാൾ പാതിരിയായിരുന്നു. അയാളുടെ ഷർട്ടിന്റെ കൈകൾ രണ്ടും കൂട്ടിക്കെട്ടിയിരിക്കുകയാണ്. ഇതിന്റെ പരിധിക്കുള്ളിലേ അയാൾക്കു ചലനംകൊള്ളാൻ കഴിയുന്നുള്ളു. ഉടനെ വിപ്ലവം വേണമെന്നു പറഞ്ഞ് ബഹളം കൂട്ടിയ രോഗികളെ റൂ കൂടുതൽ ഇളക്കി വിട്ടു. അപ്പോൾ ഭ്രാന്താലയത്തിലെ ഡോക്ടർ അവരെ പരിചാരകന്മാരെക്കൊണ്ട് തള്ളി അകത്താക്കി.

ഷാർലറ്റ് ഈ സന്ദർഭത്തിൽ രംഗത്ത് വന്നു. അവൾ മറായെ ലക്ഷ്യമാക്കി പറയുകയാണ്: 'മഹാനായ റൂസ്സോയുടെ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ നമ്മൾ വായിച്ചതുപോലെ ലോകം മാറണമെന്ന് നാം രണ്ടുപേരും കരുതി. പക്ഷേ, മാറ്റമെന്നതിനു നിങ്ങൾക്കൊരർത്ഥം. എനിക്കു വേറൊന്ന്... ഒരിക്കൽ നമ്മൾ രണ്ടുപേരും ഒരേ ഭാഷ സംസാരിച്ചു. സഹോദരസ്നേഹത്തെക്കുറിച്ച് നമ്മൾ മധുരമായി പാടി. പക്ഷേ, എന്നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സ്നേഹത്തിനൊരർത്ഥം; നിങ്ങൾക്കു മറ്റൊരർത്ഥം. അന്നു ഞാൻ അന്ധയായിരുന്നുവെന്ന് ഇപ്പോൾ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഇപ്പോൾ എനിക്ക് നിങ്ങളുടെ മനസ്സ് എന്തെന്ന് കാണാം. അതുകൊണ്ട് 'ഇല്ല' എന്നു ഞാൻ പറയുന്നു. മറാ! നിങ്ങളെ കൊല്ലാൻ ഞാൻ വരുന്നു: അങ്ങനെ മനുഷ്യരാശിയെ സ്വതന്ത്രമാക്കാനും.'

തൊട്ടിയിലിരിക്കുന്ന മറാ ചൊറിഞ്ഞു ചൊറിഞ്ഞ് രക്തമൊഴുക്കി. വെള്ളം ചുമപ്പ നിറമാകുന്നതു കണ്ടപ്പോൾ സീമോൻ മുന്നറിയിപ്പു നല്കി:'ഷാങ്പോൾ ദയവുചെയ്ത് കുറേക്കൂടി സൂക്ഷിക്കൂ. വെള്ളം എങ്ങനെ ചുവക്കുന്നുവെന്നു നോക്കൂ.' (Jean Paul please be more careful—look how red the water's getting) വരാനിരിക്കുന്ന രക്തസ്നാനങ്ങളെക്കുറിച്ച് ആലോചിക്കുമ്പോൾ ഈ കുളിത്തൊട്ടിയിൽ നിറയെ രക്തമായാലെന്ത് എന്നാണ് മറായുടെ ചോദ്യം. അദ്ദേഹം പ്രഖ്യാപിച്ചു 'സീമോൺ, ഞാനാണ് വിപ്ലവം.' ഷാർലറ്റ് കുളിത്തൊട്ടിയുടെ നേരേ മുൻപിൽ വന്നു നിന്ന് കഠാരയുയർത്തി. അതുകണ്ട സീമോൻ തളർന്നു. അപ്പോൾ സാദ് ഷാർലറ്റിനോട് പറഞ്ഞു 'സമയമായില്ല. നീ മൂന്നു തവണ അയാളുടെ വാതില്ക്കൽ വരേണ്ടിയിരിയ്ക്കുന്നു.'

ഷാർലറ്റ് മറായെ കൊല്ലാനുള്ള പേനാക്കത്തി വാങ്ങിയതു ഗായകർ പാടി അഭിനയിക്കുന്നതാണ് അടുത്ത രംഗം. ഒരു ഭാഗം ഇതാ:

> ഷാർലറ്റ് കോർഡേ ഭംഗിയുള്ള
> സ്റ്റോറുകൾ കടന്നുപോയി.
> സുഗന്ധ വസ്തുക്കൾ, അംഗരാഗചൂർണ്ണങ്ങൾ,
> കൃത്രിമ മുടികൾ,
> സിഫിലിസ്സ് വ്രണങ്ങളുണക്കുന്നതിനുള്ള
> കുഴമ്പുകൾ,
> നിന്റെ വ്രണങ്ങളുണക്കുന്നതിന്നുള്ള
> കുഴമ്പുകൾ.
> അവൾ ഒരു കഠാരി കണ്ടു.
> അതിന്റെ പിടി വെളുപ്പായിരുന്നു
> കത്തിക്കച്ചവടക്കാരന്റെ
> വാതില്ക്കലേക്ക് ചെന്നു.
> അവൾ കാണുമ്പോൾ
> കഠാരി തിളങ്ങിയിരുന്നു.

ഷാർലറ്റ് കണ്ടു. കഠാരി തിളങ്ങിയിരുന്നു. ആർക്കുവേണ്ടിയാണതെന്ന് ആ മനുഷ്യൻ ചോദിച്ചപ്പോൾ—നിങ്ങൾ ഓരോരുത്തർക്കും പൊതുവേ അതറിയാം—ഷാർലറ്റ് ചിരിച്ച് അയാൾക്ക് നാല്പതു സൂ കൊടുത്തു. ഷാർലറ്റ് ചിരിച്ച് അയാൾക്ക് നാല്പതു സൂ കൊടുത്തു.

നാടകത്തിലെ അടുത്ത രംഗത്തിനു 'മരണത്തിന്റെ വിജയം' എന്നാണ് പേര്. വിപ്ലവത്തിലെ ക്രൂരങ്ങളായ ചില രംഗങ്ങൾ പുനരാവിഷ്കരിക്കുകയാണ് അവിടെ. വധകർത്താക്കൾ ഒരുത്തന്റെ കൈകൾ മുറിച്ചു, തല മുറിച്ചു. ആ തലയെടുത്തു ഭ്രാന്താലയത്തിലെ രോഗികൾ പന്താട്ടം നടത്തി. മറ്റു പ്രേക്ഷകരെ നോക്കി ബൂർഷ്വാസിയെ ലക്ഷ്യമാക്കി പറയുന്നു:

'നിങ്ങൾക്കു കുശാലാവാൻവേണ്ടി ജനങ്ങൾ തുടച്ചുനീക്കപ്പെടുമെന്ന് നിങ്ങളാശിക്കുന്നു.

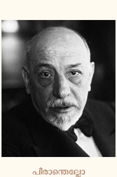
അങ്ങനെ അവർ തുടച്ചു നീക്കപ്പെടുമ്പോൾ നിങ്ങളുടെ വീർത്ത ബൂർഷ്വാ മോന്തകളിൽ ഒരു പേശിപോലും തുടിക്കില്ല!'

രോഗികൾ കൂടുതൽ ഇളകുന്നുവെന്നും അവരുടെ ഈ ക്രൂരമായ അഭിനയം ഉടനെ നിറുത്തേണ്ടതാണെന്നും ഡയറക്ടർ സാദിനെ അറിയിച്ചു. പക്ഷേ, സാദ് ഒന്നും മിണ്ടിയില്ല. തുടർന്നു വരുന്നതു മറായും സാദും തമ്മിലുള്ള ഉജ്ജ്വലമായ സംഭാഷണമാണ്. സാദിന്റെ അനശ്വരമായ ഒരു കൃതിയിൽ എല്ലാ ജീവിതത്തിന്റേയും അടിസ്ഥാനം മരണമാണെന്ന് രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടെന്ന് മറാ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു. സാദ് മറുപടി നല്കി: 'ശരിയാണ് മറാ. പക്ഷേ, മനുഷ്യൻ മരണത്തിന് അയഥാർത്ഥമായ പ്രാധാന്യം നല്കിയിരിക്കുന്നു. ഏതു മൃഗവും സസ്യവും മനുഷ്യനും മരിക്കട്ടെ. അത് പ്രകൃതിയുടെ കംപോസ്റ്റ് ആയി മാറുന്നു. ആ വളമില്ലാതെ ഒന്നിനും വളരാൻ വയ്യ. ഒന്നിനെയും സൃഷ്ടിക്കാനും വയ്യ. മരണം ഈ പ്രക്രിയയുടെ ഒരു ഭാഗം മാത്രം. എല്ലാ മരണവും—ക്രൂരമായ മരണംപോലും—പ്രകൃതിയുടെ അവഗണനയിൽ മുങ്ങിപ്പോകുന്നു. മനുഷ്യരാശിയെ മുഴുവൻ നമ്മൾ കൊന്നൊടുക്കിയാലും പ്രകൃതി ചലനമില്ലാതെ നോക്കിനില്ക്കും. ഞാൻ പ്രകൃതിയെ വെറുക്കുന്നു.' ഇതിനു മറാക്ക് സമാധാനം പറയാനുണ്ട്. തന്റെ കാരുണ്യരാഹിത്യത്തെത്തന്നെയാണ് സാദ് പ്രകൃതിയുടെ അവഗണനയായി കാണുന്നത്. മറാ അത്യന്തതയിൽ വിശ്വസിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അത് സാദിന്റെ മട്ടിലല്ല. പ്രകൃതിയുടെ നിശ്ശബ്ദതയ്ക്ക് എതിരായി മറാ കർമ്മത്തിൽ മുഴുകുന്നു. അതിന്റെ വൈപുല്യമാർന്ന അവഗണനയിൽ അദ്ദേഹം ഒരർത്ഥം കണ്ടെത്തുന്നു. ചലനരഹിതനായി നോക്കിനില്ക്കുകയല്ല മറാ. ഇതും ഇതും തെറ്റ് എന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ട് അതിനെ മാറ്റാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് അദ്ദേഹം. ലോകത്തെ നൂതനങ്ങളായ നയനങ്ങൾ കൊണ്ടു നോക്കുകയാണ് വേണ്ടത്. സാദിനു യാഥാർത്ഥ്യം ഭാവന മാത്രമാണ്. വിപ്ലവം അദ്ദേഹത്തിനു താല്പര്യജനകമേയല്ല. മറാ ഇതിനു മറുപടി കൊടുക്കുന്നു. 'തെറ്റ്, സാദ്. തെറ്റ്. അസ്വസ്ഥമായ ചിന്തകൾ മതിലുകൾ ഇടിച്ചിട്ടില്ല, ഉലികകളും സ്ഥാപനങ്ങളെ നശിപ്പിക്കാനാവില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് നാം വിപ്ലവം കണ്ടുപിടിച്ചത്'. പാട്ടുകാരും ഗായകസംഘവും ഞങ്ങൾക്കു വിപ്ലവം ഇപ്പോൾ വേണമെന്നു പറയുകയായി. സ്വദേശസ്നേഹത്തേയും ആദർശാത്മകത്വത്തേയും നിന്ദിക്കുന്ന സാദ് 'ഞാൻ എന്നിൽമാത്രമേ വിശ്വസിക്കുന്നുള്ളു' എന്നു പ്രഖ്യാപിച്ചു. അദ്ദേഹം വിപ്ലവത്തെക്കുറിച്ചു പറയാൻ തുടങ്ങി. അങ്ങനെ പറയുന്ന വേളയിൽ ഷാർലെറ്റ് ചാട്ടകൊണ്ട് അദ്ദേഹത്തെ അടിക്കണം എന്നാണ് ഏർപ്പാട്. അടിയേറ്റ് പുളഞ്ഞുകൊണ്ട് സാദ് പറഞ്ഞു 'ഞാൻ കോടതി മുറിയിൽ ജഡ്ജിയായിരുന്നപ്പോൾ തടവുകാരെ ആരാച്ചാരെ ഏല്പിക്കാൻ എനിക്കു കഴിവില്ലാതെ വന്നു. (ചാട്ടയടി) അവരെ മോചിപ്പിക്കാനോ അവർക്കു രക്ഷപ്രാപിക്കാനോ വേണ്ടി കഴിയുന്നതെല്ലാം ഞാൻ ചെയ്തുകൊടുത്തു. (ചാട്ടയടി. കാസരോഗിയായ സാദ് ആർത്തനാദം പുറപ്പെടുവിക്കുന്നു) എന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ അവസാനത്തെ തെളിവ് മരണമായിരുന്നിട്ടും കൊലപാതകം ചെയ്യാൻ ഞാൻ അശക്തനായിരുന്നു. (ചാട്ടയടി. സാദ് തേങ്ങിക്കൊണ്ട് ആർത്തനാദം പുറപ്പെടുവിക്കുന്നു.)

മറാ നിരാശനായി വീണ്ടും എഴുതാനാരംഭിച്ചു. പാട്ടുകാരും ഗായകസംഘവും ഉടനെ വിപ്ലവം വേണമെന്ന് ആവശ്യപ്പെട്ടു. ഷാർലെറ്റ് മറായെ കാണാൻ രണ്ടാമത്തെ പ്രാവശ്യവും യതിച്ചപ്പോൾ സീമോൺ അവളെ തടഞ്ഞു.

നാടകത്തിലെ അഗ്രഗാമി ഷാർലറ്റിന്റെ മൂന്നാമത്തെ സന്ദർശനത്തിനുവേണ്ടി ആഹ്വാനം ചെയ്തു. 'ഷാർലറ്റ് ഉണരൂ. എഴുന്നേല്ക്കൂ. കഠാര കൈയിലെടുക്കൂ.'

ആരാലും സ്പർശിക്കപ്പെടാത്ത കന്യക മറായുടെ മുൻപിൽ നില്ക്കുന്നതിന്റെ സൗന്ദര്യം സാദ് അദ്ദേഹത്തിനു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുകൊടുത്തു. പ്രേമരംഗത്തിന്റെ തീവ്രത വർദ്ധിപ്പിക്കാനായി അവൾ കത്തി കൂടി കൊണ്ടുവന്നിട്ടുണ്ടാവണം. ഷാർലറ്റ് മറായെ ആലിംഗനം ചെയ്ത് കത്തിയുയർത്തി ഒറ്റക്കുത്ത്. മറാ മരിച്ചുവീണു. രോഗികൾ ബഹളം കൂട്ടി. 'നെപ്പോളിയൻ, രാഷ്ട്രം, വിപ്ലവം, സംഭോഗം' എന്നു വിളിക്കുകയായി. ഡയറക്ടറുടെ കുടുംബം പലായനം ചെയ്തു. രോഗികളെ അമർച്ച ചെയ്യാൻ ഡയറക്ടർ പരിചാരകന്മാരോട് ആവശ്യപ്പെട്ടു. യവനിക വീഴ്ത്താൻ ഡയറക്ടർ നിർദ്ദേശം നൽകുമ്പോൾ സാദ് കസേരയിലെഴുന്നേറ്റ് നിന്ന് വിജയോന്മത്തനായി ചിരിക്കുകയാണ്. നാടകം ഇതോടെ അവസാനിക്കുന്നു.


പീരാന്തെല്ലോ

പീരാന്തെല്ലോ എന്ന ഇറ്റാലിയൻ നാടകകർത്താവ് ഹെന്റി നാലാമൻ എന്നൊരു നാടകമെഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ഹെന്റി നാലാമന്റെ വേഷം കെട്ടി കുതിരപ്പുറത്തു കയറി ഘോഷയാത്രയിൽ പങ്കുകൊണ്ട ഒരുവനെ അയാളുടെ പ്രതിയോഗി തള്ളിത്താഴെയിട്ടു. വീഴ്ചയുടെ ഫലമായി അയാൾക്കു ബോധം നഷ്ടപ്പെട്ടു. ബോധം വീണ്ടുകിട്ടിയപ്പോൾ താൻ ഹെന്റി നാലാമൻ തന്നെയെന്ന് അയാൾ പറഞ്ഞു. അങ്ങനെ രാജാവായി അയാൾ പന്ത്രണ്ടു കൊല്ലം കഴിഞ്ഞു. ആ കാലഘട്ടം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ താൻ രാജാവല്ലെന്നും സാധാരണനായ വ്യക്തിയാണെന്നും മനസ്സിലാക്കി. അപ്പോൾ താൻ രാജാവല്ലെന്നു പറഞ്ഞാൽ അതുവരെ ലഭിച്ചിരുന്ന രാജകീയങ്ങളായ സൗകര്യങ്ങൾ ഇല്ലാതെയാകും. അതിനാൽ അയാൾ പിന്നീടും രാജാവായി അഭിനയിച്ചുതുടങ്ങി. കഥയുടെ അവസാനത്തിൽ അയാൾ പ്രതിയോഗിയെ കത്തിക്കൊല്ലുന്നു. ഹെന്റി നാലാമന് ഭ്രാന്തില്ലെന്നും അയാൾ ഭ്രാന്ത് അഭിനയിക്കുകയാണെന്നും പ്രതിയോഗി മരിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ വിളിച്ചു പറഞ്ഞു. അപ്പോൾ അറസ്റ്റിൽനിന്ന് രക്ഷ പ്രാപിക്കാനായി അയാൾ രാജാവായിത്തന്നെ അഭിനയിച്ചുകൊണ്ട് പരിചാരകരെ കൂട്ടിനു വിളിക്കുന്നു. തോന്നലും സത്യവുമാണ് ഈ നാടകത്തിലെ വിഷയങ്ങൾ. ആദ്യം രാജാവാണെന്നു കരുതി കഴിഞ്ഞുകൂടിയ പന്ത്രണ്ടു വർഷമാണോ സത്യം, അതോ രാജാവായി അഭിനയിച്ച പിന്നീടുള്ള കാലമോ? അതു നിശ്ചയിക്കാൻ വയ്യെന്നു സൂചിപ്പിച്ച് പരമസത്യത്തിന്റെ സന്ദിഗ്ദ്ധസ്വഭാവത്തെ വ്യക്തമാക്കാനാണ് പീരാന്തെല്ലോ ഈ നാടകമെഴുതിയത്. സത്യം വൈകല്പികമാണ്, ക്ഷണമാത്രസ്ഥായിയാണ്. ദ്രവരൂപമാണ് എന്നൊക്കെ പീരാന്തെല്ലോ വിശ്വസിക്കുന്നു. പീറ്റർ വൈസ്സിന്റെയും സങ്കല്പം വിഭിന്നമല്ല. 1793-ലെ സംഭവങ്ങൾ '808-ലെ ജനത കാണുമ്പോൾ ആ കാഴ്ചയ്ക്ക് സത്യത്തിൽ നിന്ന് മാറ്റം വന്നിരിക്കും. 1808-ൽ ആ സംഭവങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് അവ്യവസ്ഥിത മനസ്സുള്ള സാദ്. അപ്പോൾ എന്തൊരു മാറ്റമായിരിക്കും വന്നത്! എന്നാൽ സാദാണോ നാടകമെഴുതുന്നത്? അല്ല. ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിൽ ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന പീറ്റർ വൈസ് എന്ന നാടകകർത്താവ്. സാദ് സത്യം എങ്ങനെ കണ്ടുവെന്ന് വൈസ് സ്വയം തീരുമാനിക്കുന്നു. ആ തീരുമാനമാണ് നാടകമായി നമ്മുടെ മുൻപിൽ വരുന്നത്. നാടകം കാണുന്ന നമ്മൾക്ക് വൈസിന്റെ സത്യസങ്കല്പത്തെക്കുറിച്ച് ശരിയായ തോന്നൽ ഉണ്ടാവാനിടയില്ല. ഇങ്ങനെ സത്യത്തിന് മാറ്റങ്ങൾ വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. സത്യത്തിന്റെ അന്യാപേക്ഷക സ്വഭാവം ഇങ്ങനെ പീറ്റർവൈസ് ഭംഗിയായി സ്പഷ്ടീകരിക്കുന്നു. ഇവിടെ അദ്ദേഹം പീരാന്തെല്ലോയെ അനുകരിക്കുന്നുണ്ടാവാം. പക്ഷേ, പീരാന്തെല്ലോയുടെ സത്യസങ്കല്പം തന്നെ തികച്ചും മൗലികമല്ല. ഫ്രഞ്ച് തത്ത്വചിന്തകൻ ആങ്റി ബർഗ്സോങിന്റെ സിദ്ധാന്തം കടം വാങ്ങിയതേയുള്ളു ആ നാടകക്കാരൻ. ബർഗ്സോങിന് മറ്റുള്ളവരോടുള്ള കടപ്പാടും വ്യക്തമാക്കാൻ പ്രയാസമില്ല. ഈ ചിന്ത ഇവിടെ നില്ക്കട്ടെ.

ഷറാങ്തോങ് ഭ്രാന്താലയത്തിലെ രോഗികളാണല്ലോ സാദ് എഴുതിയ നാടകം അഭിനയിക്കുന്നത്. ഭ്രാന്തന്മാർ തങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്നത് നാടകമാണെന്ന വസ്തുത കൂടെക്കൂടെ മറന്ന് ക്ഷോഭിക്കുന്നത് നാടകത്തിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്താവാം വൈസ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്? നമ്മുടെ ബോധമനസ്സിനെക്കാൾ എത്രയോ വിപുലമാണ് അബോധമനസ്സെന്ന് നമ്മെ പഠിപ്പിച്ചത് സിഗ്മണ്ട് ഫ്രായ്ഡാണ്. ഈ അബോധമനസ്സാണ് നമ്മുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് കാരണം. നമ്മൾ പ്രത്യേക തരത്തിലുള്ള കലയെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നതും സവിശേഷമായ വിശ്വാസം വച്ചുപുലർത്തുന്നതും അബോധമനസ്സിന്റെ പ്രേരണയാലാണ്. ചിലർക്ക ചില സ്ത്രീകളിൽ സൗന്ദര്യം ദർശിക്കാൻ കഴിയുന്നു. മറ്റുള്ളവർക്ക് ആ സുന്ദരികൾ സുന്ദരികളേയല്ല, വൈരൂപ്യമുള്ളവരാണ്. ഇവിടെയും അബോധമനസ്സിന്റെ പ്രേരണയാണുള്ളത്. അപ്പോൾ യുക്തി എന്നൊന്ന് ഇല്ല. അബോധമനസ്സിന്റെ അഭിലാഷങ്ങൾ സാക്ഷാത്കരിക്കാൻവേണ്ടി നാം സ്വയം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന ഒന്നത്രേ യുക്തി. അതിനാൽ മനുഷ്യൻ ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തികൾക്ക് അവന് ഒരുത്തരവാദിത്വവുമില്ല എന്ന് ഫ്രായ്ഡ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. അനിയത സ്വഭാവത്തോടുകൂടി നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷരാകുന്ന ഭ്രാന്തന്മാർ അബോധമനസ്സിന്റെ പ്രേരണകൾക്ക് അനുസരിച്ച് ജീവിക്കുന്ന നമ്മൾക്ക് പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്നു. ഇതു സത്യമാണെങ്കിലും പീറ്റർവൈസ് ഇതിനെ അംഗീകരിക്കുന്നുവെന്ന കരുതാൻ പാടില്ല. ഇടതുപക്ഷ ചിന്താഗതിയുള്ള നാടകക്കാരൻ എന്ന നിലയിൽ അറിയപ്പെടുന്ന അദ്ദേഹം ഈ കൃതിയിലും തന്റെ പക്ഷപാതം വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. അതിനുവേണ്ടി അദ്ദേഹം രണ്ടു പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ—സാദിന്റെയും മറായുടെയും—സ്വഭാവം ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

'ഞാൻ വിപ്ലവമാണ്' എന്നു മറാ പ്രഖ്യാപിക്കുമ്പോൾ 'ഞാൻ വ്യക്തിവാദിയാണ്' എന്ന് സാദ് ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നു. എല്ലാം സഹിച്ച ജനങ്ങൾ പ്രതികാരം ചെയ്യാൻ നിർബ്ബന്ധിതരായി. അവർ പ്രതിലോമകാരികളുടെ കഴുത്തുകൾ മുറിച്ചു. അതു കണ്ട് ബൂർഷ്വാസി പ്രതിഷേധിച്ചതിൽ ഒരർത്ഥവുമില്ലെന്നാണ് മറായുടെ വാദം. വിപ്ലവത്തിനു ശേഷമുള്ള കൊലപാതകങ്ങളിൽ വധകർത്താക്കൾക്ക് ഒരു വികാരവുമുണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നാണ് സാദിന്റെ സമാധാനം. അങ്ങനെ മരണത്തെത്തന്നെ വിലയില്ലാതാക്കി വിപ്ലവകാരികൾ. അദ്ദേഹത്തിന് ഒന്നേ സത്യമായുള്ളു, ഭാവന. ഭാവനയുടെ ലോകമാകട്ടെ സാദിന്റെ അന്തരംഗത്തിലും. ഭാവനകൊണ്ട് ഒന്നും സാദ്ധ്യമല്ല. വിപ്ലവമേ പോംവഴിയായുള്ളു എന്ന് മറായുടെ മതം. ഇവിടെ മറാ സമൂഹവാദിയാണ്; സാദ് വ്യക്തിവാദിയും. സമൂഹവാദിയായ മറായെ രാജപക്ഷത്തുള്ള ഷാർലറ്റ് കുത്തിക്കൊല്ലുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകന്റെ സഹതാപനിർഝരി ആ വിപ്ലവകാരിയുടെ നേർക്ക് പ്രവഹിക്കുന്നു. അനിയത മാനസിക നിലയുള്ള സാദ് മറായുടെ മരണം നോക്കി ചിരിക്കുമ്പോൾ ആ സഹതാപം വർദ്ധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെയാണ് വൈസ് പുരോഗമനവാദിയായി ഈ നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷനാകുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ ദീർഘമായ പേരു നോക്കൂ. സമൂഹപരിഷ്കർത്താവിനെ പീഡിപ്പിക്കുകയും ഒടുവിൽ വധിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഉന്മാദം പിടിച്ച ബൂർഷ്വാസിയെ അതിൽ കാണാം. പീറ്റർ വൈസ് ജർമ്മനിയിൽ ബർലിന് അടുത്തുള്ള ഒരു പട്ടണത്തിലാണ് ജനിച്ചത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അച്ഛൻ ജൂതനായതുകൊണ്ട് ഹിറ്റ്ലർ അധികാരത്തിൽ വന്നപ്പോൾ അവരെല്ലാം ജർമ്മനി വിട്ടു പോകാൻ നിർബ്ബദ്ധരായി. അഞ്ചുകൊല്ലം യൂറോപ്പിൽ അലഞ്ഞുനടന്നതിനു ശേഷം അവർ 1939-ൽ സ്വീഡനിലെത്തി. അന്നുതൊട്ട് വൈസ് സ്വീഡന്റെ തലസ്ഥാനമായ സ്റ്റോക്ക്ഹോമിലാണ് താമസം. ഈ ദേശാന്തരഗമനം അദ്ദേഹത്തിന് പ്രവാസദുഃഖമുളവാക്കിയിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നു. നാടകത്തിൽ കാണുന്ന വിഷാദാത്മകത്വത്തിനു കാരണം അതാകാം. എങ്കിലും വാമപക്ഷ രാഷ്ട്ര വ്യവഹാരത്തിൽതല്പരനാണ് വൈസ്. 'ഞാനെഴുതുന്ന ഓരോ വാക്കും പൊളിറ്റിക്സ് ആണ്' എന്ന് ഒരിക്കൽ അദ്ദേഹം പറയുകയുണ്ടായി.

മറ്റുള്ളവർ തന്റെ ശത്രുക്കളാണെന്ന് എപ്പോഴും വിചാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുക എന്നതാണ് 'പാരണോയിയ' എന്ന മാനസിക രോഗത്തിന്റെ സവിശേഷത. ആ രോഗമുള്ള ഒരുവനെ മറായുടെ വേഷം കെട്ടാൻ തിരഞ്ഞെടുത്തതിൽ ഔചിത്യമുണ്ട്. മറാ രാഷ്ട്ര വ്യവഹാരത്തിലെ പ്രസിദ്ധനായ നേതാവണല്ലോ. ആ നേതാവിന് ശത്രുക്കൾ ധാരാളമുണ്ടായിരിക്കും. ഈ തിരഞ്ഞെടുക്കലിലൂടെ രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തകരുടെ നേർക്ക് ഒരു പരിഹാസ വീക്ഷണം വൈസ് നടത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും അദ്ദേഹം മറായുടെ പക്ഷത്താണ് നിലയുറപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. പൂർവ്വഗാമികൾ വിസ്തൃതി വർദ്ധിപ്പിച്ച നാടക സാഹിത്യമണ്ഡലത്തിന് അവരുടെ ഉത്തരാധികാരികൾ കൂടുതൽ വ്യാപ്തി വരുത്തുമ്പോൾ അവരെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശകന്മാരായി സഹൃദയർ അംഗീകരിച്ചു തുടങ്ങും. അങ്ങനെയുള്ള ഒരു മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശകനാണ്—പയനിയർ ആണ്—പീറ്റർ വൈസ്. പീരാന്തെല്ലോ, ബുക്ക്നെർ, ബ്രെക്ക്ഹ്ത്, ബക്കറ്റ്, സാർത്ര് ഈ സാഹിത്യനായകരുടെ സ്വാധീനശക്തിയിൽ വൈസ് അമർന്നുപോയിട്ടുണ്ടെന്നതിൽ സംശയമില്ല. എങ്കിലും അദ്ദേഹം ഈ മൗലികനാദം കേൾപ്പിച്ച നാടകകർത്താവാണെന്ന് മറാ സാദ് വിളംബരം ചെയ്യുന്നു.നാടകസാഹിത്യത്തിൽ ബ്രെക്ക്ഹ്ത്തിന്റേതു് ഒരപൂർവ്വപ്രതിഭയാണ്. വൈസ് പലപ്പോഴും ബ്രെക്ക്ഹ്ത്തിനെ അതിശയിപ്പിക്കുന്നു.

ഈ ഗ്രന്ഥത്തെ തൊട്ടു—പ്രപഞ്ചത്തെ സ്പർശിക്കു

പാട്രിക് വൈറ്റ്

"ഐതിഹാസികമായ നോവൽ", "ചലനാത്മക ശക്തിയുള്ള മഹനീയമായ കലാശിൽപം" എന്നൊക്കെ വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ആസ്ട്രേലിയൻ നോവലാണ് "മനുഷ്യന്റെ മരം"—The Tree of Man—എന്നത്. അതെഴുതിയ പാട്രിക് വൈറ്റിന് (Patrick White—ജനനം 1912-ൽ) 1973-ൽ സാഹിത്യത്തിനുള്ള നോബൽസമ്മാനം കിട്ടി.

1955-ലാണ് വൈറ്റ് "മനുഷ്യന്റെ മരം" എന്ന നോവൽ പ്രസാധനം ചെയ്തത്. പിന്നീടുള്ള ഇരുപത്തിയെട്ടു വർഷത്തിനകം അദ്ദേഹം സുപ്രധാനങ്ങളായ അഞ്ചു നോവലുകൾ കൂടി രചിച്ചു. അവയിൽ ഓരോന്നും 'മാസ്റ്റർപീസ്' തന്നെ. എങ്കിലും 'മനുഷ്യന്റെ മരം' എന്ന കൃതിയുടെ നിരതിശയസൗന്ദര്യം കണ്ടിട്ടാണ് അക്കാഡമി അദ്ദേഹത്തിന് സമ്മാനം നൽകിയതെന്ന് കരുതുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. ആ നോവൽ വായിച്ചവരൊക്കെ വൈറ്റ് ടോൾസ്റ്റോയിക്കു സദൃശനാണെന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുകയുണ്ടായി.

സിൻജൻ പഴ്സ്

യോദ്ധാക്കളുടെയും വീരൻമാരുടെയും പ്രവർത്തനങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സുദീർഘമായ കാവ്യത്തെയാണ് ഇതിഹാസം-എപ്പിക്-എന്നു വിളിക്കുന്നത്. കെട്ടുകഥകളും പഴങ്കഥകളും ചരിത്രസംഭവങ്ങളും കൂട്ടിക്കലർത്തി നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന അത്തരം കാവ്യങ്ങൾ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ അഭിലാഷങ്ങളെയും പ്രതീക്ഷകളെയും ഔന്നിത്യത്തോടെ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. വ്യാസന്റെ മഹാഭാരതം എപ്പിക്കാണ്. ഹോമറിന്റെ 'ഇലിയഡും', 'ഒഡീസി'യും ആ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു. ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിൽ ലക്ഷണം തികഞ്ഞ ഇതിഹാസങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടില്ല; പക്ഷേ, ഇതിഹാസത്തിന്റെ സ്വഭാവമാർന്ന ചില പദ്യകൃതികൾ ആവിർഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഫ്രഞ്ച് കവി സിൻജൻ പഴ്സിന്റെ (Saint John Perse) 'അനാബാസ്' Anabase (റ്റി. എസ്. എല്യറ്റ് ഇത് ഇംഗ്ലീഷിലേക്ക് തർജ്ജമ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്) നിക്കോസ് കാസാൻദ് സാക്കീസിന്റെ 'ഓഡീസി,' വാസ്കോപോപ്പ എന്ന സെർബിയൻ കവിയുടെ Secondary Heaven ഈ കൃതികൾ ഇതിഹാസത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ആവഹിക്കുന്നു. ഇക്കാര്യത്തിൽ പദ്യസാഹിത്യത്തേക്കാൾ ഗദ്യസാഹിത്യമാണ് സമ്പന്നമായിരിക്കുന്നത്. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'യുദ്ധവും സമാധാനവും', സ്റ്റൈൻ ബക്കിന്റെ 'ക്രോധത്തിന്റെ മുന്തിരിപ്പഴങ്ങളും', ഇവോ ആൻഡ്രിച്ചിന്റെ 'ഡ്രീനാ നദിയിലെ പാലവും' പസ്റ്റർ നക്കിന്റെ 'ഡോക്ടർ ഷിവാഗോ'യും രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ഭാഗധേയങ്ങളെ പ്രാധാന്യത്തോടെ ആലേഖനം ചെയ്യുന്നു. അതിനാൽ അവയെ ഇതിഹാസത്തിന്റെ പരിമാണമുള്ള കൃതികളായിട്ടാണ് നിരൂപകർ കാണുക. പാട്രിക്‌വൈറ്റിന്റെ ഈ നോവലും ഇതിഹാസത്തിന്റെ—എപ്പിക്കിന്റെ—സവിശേഷതകളാർന്നു ശോഭിക്കുന്നു.

കാലം കഴിയുന്തോറും ഇതിഹാസത്തിന്റെ സ്വഭാവങ്ങൾക്കു വ്യത്യാസം വരും. മഹാഭാരതവും ഇലിയഡും തമ്മിലുള്ള ഭാഷാവിഷയകമായ വൈരുദ്ധ്യമിരിക്കട്ടെ. സാൻമാർഗ്ഗികത്വത്തിൽ മഹാഭാരതം ഇലിയഡിനെക്കാൾ വിശിഷ്ടമാണ്. ഹോമറും വെർജിലും മിൽട്ടനും തമ്മിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. എങ്കിലും ഇതിഹാസകർത്താക്കൾ ഒരു കാര്യത്തിൽ യോജിക്കും. വ്യക്തിയായ കവിയുടെ ജീവിതവീക്ഷണഗതി ഒരിക്കലും ഇതിഹാസത്തിൽ കാണില്ല. സമുദായത്തിന്റെ സാകല്യാവസ്ഥയിലുള്ള വലിയ ചിത്രമാണ് ഇതിഹാസകർത്താവ് വരയ്ക്കുന്നത്. അതിന്റെ പശ്ചാത്തലം പ്രകൃതിയായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. അവയെ ആലേഖനം ചെയ്യുമ്പോൾ കവിയുടെ വ്യക്തിഗതമായ ജീവിതാഭിവീക്ഷണം ഇതിഹാസത്തിൽ ആവിർഭവിക്കില്ല. യുധിഷ്ഠിരനോ ദുര്യോധനനോ വീഴട്ടെ. അല്ലെങ്കിൽ ഹെക്റ്ററോ ടേണസോ വീഴട്ടെ. വ്യക്തികളല്ല അപ്പോൾ നിലം പതിക്കുന്നത്. ആ വ്യക്തികൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്ത സമുദായങ്ങളാണ്. പാട്രിക് വൈറ്റിന്റെ നോവലിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം സ്റ്റാൻപാർക്കർ വീഴുന്നു. ആ വീഴ്ച ഒരു സമുദായത്തിന്റെ, ഒരു രാഷ്ട്രത്തിന്റെ വീഴ്ചയാണെന്നു നമുക്കു തോന്നുന്നു. അയാൾ ആസ്ട്രേലിയയിലെ ഒരു കാട്ടിൽ എത്തുന്നു. പ്രകൃതിയോടു പടവെട്ടി ഭവനം നിർമ്മിക്കുന്നു. അയാളെ സഹായിക്കാൻ അപ്പോൾ ഒരു സ്ത്രീയെത്തുകയാണ്. അവരുടെ ബന്ധം ഒരു കുടുംബത്തിന്റെ ആവിർഭാവത്തിന് കാരണമാകുന്നു. അത് പിന്നീട് ഒരു സമൂഹത്തിന്റേയും,ആ സമൂഹം ഒടുവിൽ തകരുന്നു; പുതിയ തലമുറ ജനനം കൊള്ളുന്നു. ഇങ്ങനെ എല്ലാ രീതിയിലും 'മനുഷ്യന്റെ മരം' എന്ന കൃതി ഇതിഹാസത്തോട്ട് യോജിച്ചുനിൽക്കുകയാണ്.

ആസ്ട്രേലിയയിലെ ഒരു കാട്ടു പ്രദേശത്താണ് കഥ തുടങ്ങുന്നത്. രണ്ടു മരങ്ങൾക്കിടയിൽ ഒരു കുതിരവണ്ടി വന്നു നിന്നു. അതിൽനിന്ന് ഒരു ചെറുപ്പക്കാരൻ താഴത്തേയ്ക്കു ഇറങ്ങി. അയാൾ കോടാലിയെടുത്ത് ഒരു മരത്തിൽ ആഞ്ഞു വെട്ടിത്തുടങ്ങി. വലിയ ശബ്ദം. ആ പ്രദേശത്ത് ഇങ്ങനെയൊരു സംഭവം ആദ്യമായിട്ടാണ്. ചെറുപ്പക്കാരൻ ഒറ്റയ്ക്കു എത്തിയിരിക്കുന്നു. അയാൾക്ക് കൂട്ടായി വണ്ടിയിൽ കെട്ടിയ കുതിരയുണ്ട്. ഒരു ചുവന്ന പട്ടിയുണ്ട്. ആ യുവാവിന്റെ പേരാണ് സ്റ്റാൻപാർക്കർ. ഒരു കൊല്ലപ്പണിക്കാരന്റെ മകനാണ് അയാൾ. മരിച്ചുപോയ അച്ഛൻ മകനുവേണ്ടി കരുതിവച്ച ആ സ്ഥലത്തുതന്നെയാണ് അയാൾ എത്തിയിരിക്കുന്നത്. സ്റ്റാൻ പാർക്കർ വളരെ ദിവസം മരങ്ങൾ മുറിച്ചും ഭൂമി നിരപ്പാക്കിയും പണിയെടുത്തു. ഒടുവിൽ അയാൾ അവിടെയൊരു പരുക്കൻ കെട്ടിടം നിർമ്മിച്ചുവച്ചു. ഒരു ദിവസം അയാൾ യുറൂഗടൗൺഷിപ്പിൽ പോയിട്ടു തിരിച്ചുവന്നപ്പോൾ ഒരു യുവതിയേയും കൂടി കൊണ്ടുവന്നു. അവൾ സ്റ്റാൻ പാർക്കർ നിയമപ്രകാരം വിവാഹം കഴിച്ച ഏമിയാണ്.

കാലം കഴിഞ്ഞു. അവിശ്രമമായ ജോലികൊണ്ട് ആ കൃഷിസ്ഥലം വികാസം കൊണ്ടു. വെള്ളപ്പൊക്കവും കാട്ടുതീയും വരൾച്ചയും അവരെ പീഡിപ്പിച്ചു. പക്ഷേ പ്രതിബന്ധസഹസ്രങ്ങളെ തട്ടിത്തകർത്തുകൊണ്ട് അവർ ജീവിച്ചു. തങ്ങളുടെ ജീവിതം സാഫല്യത്തിലെത്തിയെന്ന് അവർക്കു തോന്നി. നൈരാശ്യങ്ങളും പ്രയാസങ്ങളും അവർക്ക് ഉണ്ടാകാതിരുന്നില്ല. സ്റ്റാൻ പാർക്കർ ജീവിതത്തിന്റെ മഹാത്ഭുതങ്ങൾ ക്ഷുദ്രങ്ങളായ വസ്തുതകളിൽപ്പോലും ദർശിച്ചു. പക്ഷേ, തന്റെ അനുഭൂതി ഭാര്യയ്ക്കു പകർന്നു കൊടുക്കാൻ അയാൾക്കു കഴിഞ്ഞില്ല. നോവൽ തുടങ്ങുമ്പോൾ രണ്ടു വൻ മരങ്ങളെ നാം കാണുന്നു. ആ വൃക്ഷങ്ങളെപ്പോലെ അടുത്തടുത്തു നിൽക്കുകയാണ് സ്റ്റാൻ പാർക്കറും ഏമിയും. പക്ഷേ, വൃക്ഷങ്ങൾക്കു ആശയനിവേദനത്തിനു കഴിവില്ല. അതുപോലെ ഭർത്താവിനും ഭാര്യയ്ക്കും തമ്മിൽ ഹൃദയസംവാദം സാദ്ധ്യമല്ലാതെയായി. അതുകൊണ്ടാവണം ഏമി വിവാഹിതനായ ലിയോയുമായി വേഴ്ചയിലേർപ്പെട്ടു സ്റ്റാൻ പാർക്കിനെ വഞ്ചിച്ചത്.

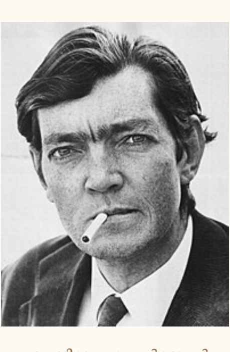
സ്റ്റാൻ പാർക്കർക്കും ഏമിക്കും കുഞ്ഞുങ്ങളുണ്ടായി. ഒരു മകനും ഒരു മകളും. റേ എന്ന മകൻ തെമ്മാടിയായി വളർന്നു. അവൻ ഒരു സ്ത്രീയുടെ ജീവിതം ഇല്ലാതാക്കിയിട്ടു മരണം വരിച്ചു. തെൽമ പട്ടണത്തിൽപ്പോയി അവൾക്കു ജോലി നൽകിയ ഒരുത്തന്റെ ഭാര്യയായി പാർത്തു. എങ്കിലും ആ ദമ്പതികൾ ജീവിച്ചു. വാർദ്ധക്യം വന്നെത്തി. സ്റ്റാൻ പാർക്കർക്ക് ശാരീരികമായ തകർച്ചയുണ്ടായപ്പോൾ ഒരു വ്യർത്ഥതാബോധം ജനിച്ചു. ഇനി അധികം കാലമില്ല ആ മനുഷ്യന്. നോവൽ അവസാനിക്കുകയാണ്. സ്റ്റാൻ പാർക്കറുടെ മരണത്തിനുശേഷം പിന്നെന്തുണ്ട്? മരങ്ങൾ മാത്രം. അവ വീട്ടിനു പിറകിലായി നിൽക്കുന്നു. ആ വൃക്ഷങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഭൂമി ആർക്കും വേണ്ടാത്തതാണ്. അതിലൂടെ മരിച്ച സ്റ്റാൻ പാർക്കറുടെ കൊച്ചു മകൻ തലകുനിച്ചു നടക്കുന്നു; പച്ചപിടിച്ച ചിന്തകളുടെ മുളകൾ ഉദ്ഗമിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്. അങ്ങനെ പരിസമാപ്തിയിൽ ഒരു പരിസമാപ്തിയും ഇല്ലാതെയായി.

നോവൽ വായിച്ചവസാനിപ്പിക്കുമ്പോൾ എന്തൊരു ഐതിഹാസികമായ ഔജ്ജ്വല്യം! (Epic grandeur) എന്നു നമ്മൾ അറിയാതെ പറഞ്ഞുപോകും. പ്ലോട്ടില്ല, കഥയില്ല; അപ്രമേയ പ്രഭാവന്മാരായ വ്യക്തികൾ കഥാപാത്രങ്ങളായി രംഗപ്രവേശംചെയ്യുന്നില്ല. അസങ്കീർണതയാണ് എവിടെത്തെയും മുദ്ര. എങ്കിലും വായനക്കാർ ആദരത്തോടെ കൈകൂപ്പുന്നു. നോവലിന്റെ മുൻപിലും നോവലിസ്റ്റിന്റെ മുൻപിലും. അതാണ് കലയുടെ വൈഭവം. പ്രകൃതി എപ്പോഴും പുനരുജ്ജീവനം ആർന്നതാണല്ലോ. അതിനാൽ ഒരിക്കലും അതിനു നാശമില്ല.

പ്രകൃതിയുടെ ഈ നാശമില്ലായ്മയെ, ചിരസ്ഥായിത്വത്തെസൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് വൈറ്റ് നോവൽ അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. The tree of man was never quiet എന്ന കവിവാക്യം (ഹൗസ്മാൻ എഴുതിയത്) തെൽമ ചിത്തവിലോഭനത്തോടെ വായിക്കുന്നതായി നോവലിൽ പറയുന്നുണ്ട് (പെൻഗ്വിൻ എഡിഷൻ 376-ആം പുറം). അതുതന്നെ നോവലിന്റെ പേരായിക്കൊടുത്ത പാട്രിക് വൈറ്റ് തന്റെ ജീവിതദർശനത്തെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ജീവിതത്തിന്റെ ഈ ചിരസ്ഥായിത്വം എപ്പിക് കൃതികളുടെ സവിശേഷതയുമത്രേ.

എപ്പിക്കുകളിൽ പ്രാചീനവർഗ്ഗങ്ങളുടെ കണ്ടെത്തൽ എന്നതു പ്രാധാന്യമാർന്ന ഘടകമാണ്. അതിനു സദൃശമായി ഈ നോവലിലുള്ളത് ഒരു വർഗത്തിന്റെ കുടിയേറിപ്പാർപ്പാണ്. അപ്പോൾ പുതിയ സ്ഥലത്തു ചെല്ലുന്നവന് പ്രകൃതിയുമായി സംഘട്ടനത്തിലേർപ്പെട്ടേ മതിയാവൂ. നോവലിന്റെ ആദ്യ ഭാഗം മുഴുവൻ ഈ സംഘട്ടനത്തിന്റെ കഥയാണ്. So they reached their destination and ate and slept and in the morning of frost, beside the ashes of a fire were faced with the prospect of leading some kind of life. Of making that life purposeful of opposing silence and rock and tree. It does not seem possible in a world of frost. അങ്ങനെ ലക്ഷ്യവേധിയായ പ്രയാണം അവരെ ജീവിപ്പിച്ചു. ആ ജീവിതം സാർത്ഥകമായി. അവർ പ്രകൃതിയെ ജയിച്ചപ്പോൾ കുടുംബമുണ്ടായി. സമൂഹമുണ്ടായി. ആ വ്യക്തികൾ തിരോധാനം ചെയ്യും. സംശയമില്ല. പക്ഷേ, പുതിയ വ്യക്തികൾ വരും. മരങ്ങളെ നോക്കു. മനുഷ്യൻ ചിന്തകളുടെ മുളകളെ ഉല്പാദിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നോട്ടു നീങ്ങുന്നതു പോലെ അവ പുതിയ മുളകളെ നിർമ്മിച്ചുകൊണ്ട് നിൽക്കുന്നു. ആ രീതിയിൽ അവ ജീവന്റെ ചിരസ്ഥായിത്വത്തെ ഉദ്ഘോഷണം ചെയ്യുന്നു. വ്യക്തിക്കു ദുരന്തം വന്നാലും അത് പരിഗണിക്കേണ്ടതില്ല. ആ ദുരന്തം മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പരിമിതത്വംകൊണ്ട് സംഭവിക്കുന്നതാണ്. പ്രാധാന്യം വിച്ഛേദനം സംഭവിക്കാത്ത ജീവന്റെ പ്രയാണത്തിനാണ്. ഈ ചിന്താഗതിക്ക് ഹൃദയഹാരിയായ രൂപം നൽകിയിരിക്കുകയാണ് പാട്രിക് വൈറ്റ്. അതിനാൽ ജഗത്സംബന്ധിയമായ ഒരു പ്രഭാവം ഈ നോവലിന് കൈവരുന്നു. "നിങ്ങൾ ഈ ഗ്രന്ഥത്തെ സ്പർശിക്കുമ്പോൾ ഒരു മനുഷ്യനെ സ്പർശിക്കുന്നു" എന്ന് ആരോ പറഞ്ഞില്ലേ? വൈറ്റിന്റെ "The Tree of Man" എന്ന ഗ്രന്ഥത്തെ തൊടുമ്പോൾ പ്രപഞ്ചത്തെയാകെ സ്പർശിക്കുന്ന പ്രതീതി ജനിക്കും.

കലയുടെ മുഖം തിളങ്ങുന്നു



ഹ്വാലിയോ കോർട്ടസാർ

ആർജന്റീനിയൻ നോവലിസ്റ്റും ചെറുകഥാകൃത്തും ആയ ഹ്വാലിയോ കോർട്ടസാർ (Julio Cortazar 1914–) വിശ്വവിഖ്യാതനാണ്. വിശ്വസാഹിത്യത്തിൽ നൂതനശബ്ദം കേൾപ്പിച്ച ഹോർഹലൂയിസ് ബോർഹെസിന്റെ കൂട്ടുകാരനാണ് അദ്ദേഹം. അതുകൊണ്ടാണോ എന്ന് അറിയാൻ പാടില്ല. തന്നെക്കാൾ കേമനായ സാഹിത്യകാരനാണ് കോർട്ടസാറെന്ന് ബോർഹെസ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അതു സത്യമാകട്ടെ അല്ലെങ്കിൽ അസത്യമാകട്ടെ. കോർട്ടസാറിന്റെ കഥകൾക്കുള്ള ശുദ്ധസൗന്ദര്യം ബോർഹെസിന്റെ കഥകൾക്കില്ല എന്നതു പരമാർത്ഥമാണ്. മഹാനായ ഈ കലാകാരന്റെ കലയുടെ സവിശേഷത മനസ്സിലാക്കാൻ വേണ്ടി നമുക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഒരു ചെറുകഥയൊന്നു പരിശോധിക്കാം.The Night Face up എന്നാണ് കഥയുടെ പേര്.അയാൾ ഹോട്ടലിൽ നിന്നിറങ്ങി മോട്ടോർ സൈക്കിളിൽ കയറി. അയാളുടെ രണ്ടു കാലുകൾക്കുമിടയിൽ മോട്ടോർ ശബ്ദിച്ചു. തണുത്ത കാറ്റ് പാന്റ്സ് ആവരണമിട്ട കാലുകളിൽ തട്ടി. നിരനിരയായുള്ള കടകൾ താണ്ടി ഇരുവശവും മരങ്ങൾ വളർന്നുനില്ക്കുന്ന ഒരു നീണ്ട പാതയിൽ അയാളെത്തി. അല്പമൊരു മനസ്സിരുത്തായ്ക. ദിവസം അങ്ങോട്ടു തുടങ്ങിയതേയുള്ളൂ. ഈ അയവ് ആയിരിക്കണം അപകടത്തിനു കാരണമായത്. മൂലയിൽ ആ സ്ത്രീ നില്ക്കുന്നതു കണ്ടപ്പോൾ പച്ച ലൈറ്റുതന്നെ ഉണ്ടായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് മുന്നോട്ടേക്കു കുതിച്ചു. കൈയും കാലും കൊണ്ട് അയാൾ ബ്രേക്ക് ചെയ്തു. ഇടത്തേക്കു വലിഞ്ഞുമാറി. സ്ത്രീ നിലവിളിച്ചു. കൂട്ടിയിടിച്ചപ്പോൾ അയാളുടെ ദർശനശക്തി പോയതുപോലെ. ഉടനെ ഉറങ്ങി വീഴുന്നതിനു സദൃശമായിരുന്നു അത്.

നാലോ അഞ്ചോ ആളുകൾ അയാളെ മോട്ടോർ സൈക്കിളിന്റെ താഴെനിന്ന് ഉയർത്തിയെടുത്തു. അഞ്ചുമിനിറ്റിനകം പൊലീസ് ആംബുലൻസ് എത്തി. മലർന്നുകിടക്കുന്നത് ഒരാശ്വാസംതന്നെ. പുരികത്തിനു മുകളിലുള്ള ഒരു മുറിവിൽ നിന്നു രക്തം വാർന്നൊഴുകി അയാളുടെ മുഖമാകെ നിറഞ്ഞു. അവർ അയാളെ എക്സ്റേ എടുക്കാൻ കൊണ്ടുപോയി. ഇരുപതു മിനിറ്റ് കഴിഞ്ഞു, അപ്പോഴും നനവുണ്ടായിരുന്ന 'നെഗറ്റീവ്' ശവക്കല്ലറയിലെ ഒരു കല്ലെന്നപോലെ നെഞ്ചിൽ ചേർത്തുവച്ച് അയാളെ അവർ ഓപ്പറേഷൻ മുറിയിൽ എത്തിച്ചു.

സ്വപ്നമെന്ന നിലയിൽ അത് അസാധാരണമായിരുന്നു. കാരണം അതു മുഴുവനും മണമായിരുന്നു. അയാളൊരിക്കലും മണം സ്വപ്നത്തിൽ അറിഞ്ഞിരുന്നില്ല. ആദ്യമായി ചതുപ്പു പ്രദേശങ്ങളിൽനിന്നു വരുന്ന ഗന്ധം. ആസ്റ്റെക്കുകളുടെ ആക്രമണത്തെ പേടിച്ച് അയാൾ പലായനം ചെയ്ത രാത്രിയുടെ സുഗന്ധം പോലുള്ള സുഗന്ധം രണ്ടാമത് എത്തി. അവരിൽ നിന്ന് ഓടി അകലേണ്ടിയിരുന്നത് തികച്ചും സ്വാഭാവികം. കാട്ടിന്റെ ഉള്ളിലെവിടെയെങ്കിലും ആശ്രയസ്ഥാനം കണ്ടെത്തണം.

അയാളെ വേദനിപ്പിച്ചതു മുഴുവൻ ആ മണമാണ്. 'യുദ്ധത്തിന്റെ മണങ്ങൾ' എന്ന് അയാൾ വിചാരിച്ചു. അരയിൽ തിരുകിയിരുന്ന കല്ലുകൊണ്ടുള്ള കത്തിയിലേക്കു തന്റെ കൈ ചെല്ലുന്നതുപോലെ അയാൾക്കു തോന്നി. പെട്ടെന്നുണ്ടായ ശബ്ദം അയാളെ പേടിപ്പിച്ചു. ആ വലിയ തടാകത്തിനപ്പുറത്ത് അവർ (ആസ്റ്റെക്കുകൾ) തീകത്തിക്കുകയായിരിക്കും. അന്തരീക്ഷത്തിന്റെ ആ ഭാഗം ചുവന്നു കാണപ്പെടുന്നല്ലോ. ശബ്ദം പിന്നെ കേട്ടില്ല. യുദ്ധത്തിന്റെ ഗന്ധത്തിൽനിന്ന് തന്നെപ്പോലെ ഏതെങ്കിലും മൃഗം രക്ഷപ്പെടുകയാവാം. മണമെന്നപോലെ ഭയവും കൂടെ വരുന്നു. കാട്ടിന്റെ അകത്തേക്കു കടക്കണം. വല്ലാത്ത ദുർഗ്ഗന്ധം അയാളുടെ മുഖത്തു വന്നടിച്ചു. വരുന്നതു വരട്ടെയെന്നു കരുതി അയാൾ മുന്നോട്ടേക്കു കുതിച്ചു.

അപ്പോൾ അടുത്ത കട്ടിലിൽ കിടന്ന രോഗി വിളിച്ചു പറഞ്ഞു: "നിങ്ങൾ കിടക്കയിൽനിന്നു താഴെ വീഴാൻ പോകുകയാണ്. ചാട്ടം നിർത്തൂ." അയാൾ കണ്ണുതുറന്നു. പേടിസ്വപ്നത്തിന്റെ അവസാനത്തെ രംഗത്തിൽനിന്ന് അയാൾ സ്വയം മാറിക്കൊണ്ട് അടുത്തുള്ള രോഗിയെ നോക്കി പുഞ്ചിരി തൂകി. അയാളുടെ പ്ലാസ്റ്ററിട്ട കൈ, റാട്ടുകളും ഭാരങ്ങളും ഒക്കെയുള്ള ഒരു ഉപകരണത്തിൽ തൂക്കിയിട്ടിരിക്കുന്നു. വല്ലാത്ത ദാഹം. പക്ഷേ, ആശുപത്രിയിലുള്ളവർ അധികം വെള്ളം കൊടുക്കില്ല. ഒരു ചെറിയ ഉന്തുവണ്ടി അയാളുടെ അടുക്കൽ വന്നു. നേഴ്സ് 'ആൽക്കൊഹാൾ' കൊണ്ട് അയാളുടെ തുട തുടച്ചിട്ട് വലിയ ഒരു സൂചി ശരീരത്തിൽ കുത്തിയിറക്കി. ആ സൂചി ഒരു ട്യൂബിനോടു ചേർത്തിരിക്കുകയാണ്; ട്യൂബ് പാലുപോലുള്ള ദ്രാവകം നിറഞ്ഞ ഒരു കുപ്പിയിലേക്കും. ഒരു ഹൗസ്സർജ്ജനെത്തി തോലും ലോഹവും ചേർന്ന ഒരു ഉപകരണം അയാളുടെ കൈയിൽ ചേർത്തുവച്ച് എന്തോ ഒക്കെ പരിശോധിച്ചു.

കൂറ്റിരുട്ടിലൂടെ താൻ ഓടുകയാണെന്ന് അയാൾക്കു തോന്നി; അന്വേഷിച്ചു പിറകേ വരുന്നവരിൽനിന്നു രക്ഷപ്പെട്ടതായും. കാട്ടിന്റെ 'അഗാധത'യിൽ കടന്നെങ്കിൽ അവർക്ക് അയാളെ കണ്ടുപിടിക്കാൻ കഴിയാതെ വന്നേനെ. പുരോഹിതന്മാർ തിരിച്ചു വിളിക്കുന്നതുവരെ ഈ 'പുഷ്പയുദ്ധം' (War of the blossom) തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കും. അയാൾ നിലവിളികേട്ട് കൈയിൽ പേനാക്കത്തിയുമായി ചാടി. യുദ്ധത്തിന്റെ ഗന്ധം അസഹനീയം. ശത്രു തന്റെ കഴുത്തിനുനേരേ ആയുധമോങ്ങിക്കൊണ്ടു ചാടിയപ്പോൾ അയാൾ കല്ലുകൊണ്ടുള്ള കത്തി അവന്റെ നെഞ്ചിൽ കുത്തിത്താഴ്ത്തി.

അടുത്ത കട്ടിലിലെ രോഗി പറഞ്ഞു: "പനിയാണ് ഇതിനു കാരണം. അവർ എന്റെ ഡ്യൂയേഡിനത്തിൽ ശസ്ത്രക്രിയ നടത്തിയപ്പോഴും എനിക്ക് ഇതുപോലെ സംഭവിച്ചു. കുറച്ചു വെള്ളം കുടിക്കൂ. നിങ്ങൾക്ക് ഉറങ്ങാൻ പറ്റും."

വാർഡിലെ ചെറുചൂടു കലർന്ന നിഴല് അയാൾക്ക് ആഹ്ലാദദായകമായി. സൂക്ഷിക്കുന്ന നേത്രംപോലെ ഒരു വയലറ്റ് വിളക്ക് അകലെ ഭിത്തിയിൽ പ്രകാശിക്കുന്നുണ്ട്. ചുമയും ശ്വാസമെടുക്കലും കേൾക്കാം; അടക്കിയ സ്വരത്തിലുള്ള സംഭാഷണവും. എല്ലാം സന്തോഷാവഹം, സുരക്ഷിതം. ആക്രമണമില്ല. ഇല്ല... പേടിസ്വപ്നത്തെക്കുറിച്ച് അയാൾക്ക് വിചാരിക്കണമെന്നില്ല. രസിക്കാൻ വേറെയെന്തെല്ലാമുണ്ട്! കൈയിലെ പ്ലാസ്റ്ററിൽ അയാൾ നോക്കി. അതിനെ സുഖകരമായി താങ്ങിനിർത്തുന്ന റാട്ടുകളിലേക്കും. മേശപ്പുറത്ത് അവർ ഒരു കുപ്പി വെള്ളം വച്ചിട്ടുണ്ട്. അയാൾ കുപ്പിയുടെ കഴുത്ത് വായിലേക്കാക്കി വെള്ളം കുടിച്ചു; അമൂല്യമായ മദ്യമെന്നപോലെ. ഇപ്പോൾ അയാൾക്ക് വാർഡിലെ എല്ലാ രൂപങ്ങളും വ്യക്തമായി കാണാം. മുപ്പതു കട്ടിലുകൾ. ഗ്ലാസ്വാതിലുകളുള്ള ക്ലോസറ്റുകൾ. പനി കുറഞ്ഞെന്നു തോന്നി. പുരികത്തിലുള്ള മുറിവ് ഇപ്പോൾ വേദനിപ്പിക്കുന്നില്ല; ഒരോർമ്മയെന്നപോലെ. ഹോട്ടലിൽ നിന്നിറങ്ങി. മോട്ടോർസൈക്കിളിൽ താൻ സവാരി നടത്തുകയാണെന്ന് അയാൾക്കു തോന്നി. ഇപ്പോൾ ഉറക്കം അയാളെ ആക്രമിക്കുന്നു: അയാളെ വലിച്ചുതാഴ്ത്തുന്നു. വയലറ്റ് വിളക്ക് അവ്യക്തമായിക്കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു.

മലർന്നുകിടന്ന് ഉറങ്ങുകയാണ് അയാൾ. കാൽമുട്ടുകളിലും കൈമുട്ടുകളിലും കയറുകൊണ്ട് ആരോ കെട്ടിയിട്ടിരിക്കുന്നു എന്നൊരു തോന്നൽ. ശൈത്യം അയാളുടെ മുതുകിലും കാലുകളിലും അരിച്ചിറങ്ങുന്നു. താടികൊണ്ട് കഴുത്തിലെ 'രക്ഷ' തൊടാൻ അയാൾ ശ്രമിച്ചു. പക്ഷേ, അവരത് ഊരിയെടുത്തു കഴിഞ്ഞു. ഇപ്പോൾ എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ടു. ഒരു പ്രാർത്ഥനയും അയാളെ രക്ഷിക്കില്ല, അവസാനത്തെ... അവർ അയാളെ ദേവാലയത്തിലേക്കു കൊണ്ടുപോയി. ഒരു നിലവറയിൽ കിടക്കുകയാണ് അയാൾ. ഒരു നിലവിളി. അത് അയാളുടെ നിലവിളി തന്നെ. ഒന്നുകൂടെ അയാൾ നിലവിളിക്കാൻ ഭാവിച്ചു. പക്ഷേ, വാ തുറക്കാനേവയ്യ. കയറും കമ്പും ചേർത്തു അയാളുടെ താടി ആരോ കെട്ടിവച്ചിരിക്കുന്നു. പുരോഹിതന്മാരുടെ പരിചാരകന്മാർ അയാളെ പുച്ഛിച്ചുനോക്കി അതാ അവർ അയാളെ തൂക്കിയെടുത്തുകൊണ്ടു പോകുകയാണ്, വേഗം. നക്ഷത്രം നിറഞ്ഞ ആകാശം കാണാം.

ഒറ്റച്ചാട്ടത്തിന് അയാൾ ആശുപത്രിയിലെ യാമിനിയിലെത്തി. താൻ ഉച്ചത്തിൽ കരഞ്ഞിരിക്കണമെന്ന് അയാൾ വിചാരിച്ചു. പക്ഷേ, അടുത്തുള്ള രോഗികൾ ശാന്തതയോടെ കൂർക്കംവലിച്ചുറങ്ങുകയാണ്. അയാൾ വെള്ളം നിറഞ്ഞ കുപ്പി കൈയിലെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. പക്ഷേ, ഇരുണ്ട ശൂന്യതയിലാണ് അയാളുടെ വിരലുകൾ അമർന്നത്. നിലവറയിലെ മേൽത്തട്ട് അവസാനിക്കാൻ പോകുന്നു. നക്ഷത്രം നിറഞ്ഞ ആകാശം കാണാം. അവർ തൂക്കിയെടുത്തുകൊണ്ടു പോകുമ്പോൾ അയാളുടെ തല തൂങ്ങിക്കിടക്കുകയാണ്. അവസാനത്തെ പ്രതീക്ഷയോടുകൂടി അയാൾ കണ്ണിറുക്കിയടച്ചു; ഉണരാൻവേണ്ടി കരഞ്ഞു. ഒരിക്കൽകൂടി അയാൾ ആശുപത്രിക്കിടക്കയിൽ ചലനമറ്റു കിടക്കുന്നു. പക്ഷേ, തല തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്നില്ല. അയാൾ മരണം മണത്തു. കണ്ണു തുറന്നപ്പോൾ വധകർത്താവായ പുരോഹിതൻ രക്തത്തിൽ കുളിച്ച് കല്ലുകത്തിയുമായി തന്റെ അടുത്തേക്കു വരുന്നുവെന്ന് അയാൾ കണ്ടു. അയാൾ ഒരുവിധമൊന്നു കണ്ണടച്ചു. താൻ ഉണരാൻ പോകുന്നില്ല എന്ന്, താനുണർന്നിരിക്കുകയാണ് എന്ന്, തന്റെ അത്ഭുതകരമായ സത്യം മറ്റെല്ലാ സ്വപ്നങ്ങളെയും പോലെ അർത്ഥശൂന്യമാണ് എന്ന്, അയാൾ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു. വിസ്മയോത്പാദകമായ നഗരത്തിന്റെ രാജപാതയിലൂടെ, തീയോ പുകയോ ഇല്ലാതെ പച്ച വിളക്കുകളും ചുവന്ന വിളക്കുകളും കത്തുന്ന ആ പട്ടണത്തിലൂടെ കാലുകൾക്കിടയിൽ ശബ്ദിക്കുന്ന ഒരു വലിയ ലോഹഷട്പദവുമായി താൻ സഞ്ചരിക്കുകയാണെന്ന് അയാൾക്കു തോന്നി. സ്വപ്നത്തിന്റെ അനന്തമായ മണ്ഡലത്തിൽ നിന്ന് അയാളെ അവർ പൊക്കിയെടുത്തു. ആരോ കത്തിയുമായി അയാളെ സമീപിക്കുകയും ചെയ്തു. അയാൾ കണ്ണുകളടച്ച് മലർന്നു കിടക്കുകയാണ്. പടികളിലെ അഗ്നികൾക്കിടയിൽ കണ്ണടച്ചു മലർന്നികിടക്കുകയാണ്.

കഥ ഇവിടെ അവസാനിച്ചു. ഹ്വാലിയോ കോർട്ടസാർ രണ്ടു മണ്ഡലങ്ങളെയാണ് ഇവിടെ ആലേഖനം ചെയ്യുന്നത്. ഒന്ന്, മോട്ടോർ സൈക്കിൾ അപകടവും അതിനെത്തുടർന്നുള്ള ആശുപത്രിജീവിതവും. രണ്ട്, ആശുപത്രിയിൽ കിടന്നുകൊണ്ടുള്ള സ്വപ്നം കാണൽ. സ്വപ്നമണ്ഡലത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന ആളിനെ അടുത്തു കിടക്കുന്ന രോഗി രണ്ടു തവണ വിളിച്ചുണർത്തി നിത്യജീവിതത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ കൊണ്ടുവരുന്നു. അതു കൊണ്ട് നിത്യജീവിതമണ്ഡലമാണ് യഥാർത്ഥം, സ്വപ്നജീവിതമണ്ഡലം അയഥാർത്ഥം എന്നു പറയാൻ വയ്യ. കഥാകാരൻ തുല്യ പ്രാധാന്യത്തോടെ രണ്ടും ചിത്രീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഒന്ന് സത്യം മറ്റൊന്ന് അസത്യം എന്നു പറയാൻ വയ്യ. ആദ്യമൊക്കെ രണ്ടു മണ്ഡലങ്ങളും വേർതിരിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. എന്നാൽ കഥ അവസാനിക്കാറാകുമ്പോൾ രണ്ടും വിവച്ഛേദിച്ചെടുക്കാൻ വയ്യാത്തവിധം ഒരുമിച്ചു ചേരുന്നു. ഒന്നിനെ മാത്രം സത്യാത്മകമായി കാണാനുള്ള നമ്മുടെ യുക്തിചിന്തയെ ആ ചേർച്ച വെല്ലുവിളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അപ്പോൾ ജീവിതമെന്നത് സ്വപ്നമാണോ സ്വപ്നമെന്നത് ജീവിതമാണോ എന്നു നമ്മൾ സംശയിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. ഈ സന്ദേഹത്തിന് പരിഹാരം നൽകാതെ കോർട്ടസാർ കഥ അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. ആദിയും അന്തവും നിശ്ചയമില്ലാത്ത മഹാത്ഭുതമല്ലേ ജീവിതം. കലാ സൃഷ്ടിയും അങ്ങനെ മഹാത്ഭുതമായിരിക്കണമെന്ന് ഈ മഹാനായ സാഹിത്യകാരൻ വിചാരിക്കുന്നുണ്ടാവാം. സ്വപ്നത്തിനും നിത്യജീവിതത്തിനും തമ്മിൽ അങ്ങനെയൊരു അന്തരമുണ്ടോ എന്നും നാം സംശയിക്കുന്നുണ്ട്. ഹാംലെറ്റ് നാടകത്തിൽ ഒരന്തർനാടകമുണ്ട്. അന്തർനാടകം കാണുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് തങ്ങൾ കാണുന്നത് നാടകമാണെന്നു തോന്നുന്നു. ആ കഥാപാത്രങ്ങളെ നാടകശാലയിൽ ഇരുന്നു കാണുന്ന നമ്മൾ അവർ നാടകത്തിൽ അഭിനയിക്കുകയാണെന്നു വിചാരിക്കുന്നു. എന്നാൽ നാടകശാലയിൽ ഇരുന്നു നാടകം കാണുന്ന നമ്മൾ വേറെ ആരുടെയെങ്കിലും കഥാപാത്രങ്ങളായിക്കൂടേ? നമ്മുടെ നാടകദർശനം വേറേ ആരുടെയെങ്കിലും നാടകദർശനം തന്നെ ആയിക്കൂടേ? ഇതാണ് സത്യം, ഇതാണ് കിനാവ് എന്ന് ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നതിൽ എന്തർത്ഥമിരിക്കുന്നു?

ഈ രണ്ടു മണ്ഡലങ്ങളേയും കൂട്ടിയിണക്കുന്നതിൽ കോർട്ടസാർ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന വൈദഗ്ധ്യം അസാധാരണമെന്നേ പറഞ്ഞുകൂടൂ. ഹോട്ടലിൽ നിന്നിറങ്ങി മോട്ടോർസൈക്കിളിൽ കയറി യാത്ര ആരംഭിക്കുന്ന ആള് വഴിയിൽനിന്ന ഒരു സ്ത്രീയുടെ പുറത്തു ചെന്നിടിച്ച് താഴെ വീഴുന്നു. അയാൾ താഴെ;മോട്ടോർ സൈക്കിൾ പുറത്ത്. ആശുപത്രിയിൽ കിടക്കുമ്പോൾ റാട്ടുകളിൽനിന്ന് ഊർന്നിറങ്ങുന്ന കയറുകളാൽ അയാൾ ബന്ധനസ്ഥനാണ്. സ്വപ്നത്തിൽ ആസ്റ്റെക്കുകൾ അയാളെ ആക്രമിച്ചു കീഴടക്കി കയറുകൊണ്ട് വരിഞ്ഞു കെട്ടുകയാണ്. ആശുപത്രിയിലെ ജീവനക്കാർ അയാളെ എടുത്ത് ഓപ്പറേഷൻ തിയേറ്ററിൽ കൊണ്ടുപോകുന്നു. അതുപോലെ പുരോഹിതന്മാരുടെ പരിചാരകന്മാർ അയാളെ തടവറയിൽ നിന്ന് (നിലവറയിൽനിന്ന്) എടുത്തുകൊണ്ടു പോകുന്നു. ഡോക്ടർശസ്ത്രക്രിയക്കുള്ള കത്തിയുമായി അയാളുടെ മുൻപിൽ നില്ക്കുന്നതിനു സദൃശമായി സ്വപ്നത്തിൽ വധകർത്താവായ പുരോഹിതൻ കത്തിയുമായി വന്നു നിൽക്കുന്നു. ഇതു മാത്രമല്ല. ഒരു മണ്ഡലത്തിന്റെ വർണ്ണന മറ്റേ മണ്ഡലത്തിന്റെ പ്രതീതി ഉളവാക്കുന്നു. ആദ്യത്തെ സ്വപ്നം വർണ്ണിച്ചു തുടങ്ങുമ്പോൾ കഥ പറയുന്ന ആൾ പ്രസ്താവിക്കുന്നു: It was unusual as a dream because it was full of smells, and he never dreamt smells. ആശുപത്രിയിൽ സ്വാഭാവികമായും പലതരത്തിലുള്ള മണങ്ങളുണ്ടല്ലോ. അതുപോലെ കിനാവിലും ഗന്ധങ്ങൾ ആവിർഭവിക്കുന്നു. ഓപ്പറേഷൻ തിയേറ്ററിൽ കയറുമ്പോൾ പേടി. സ്വപ്നത്തിലും പേടിയുണ്ട്. (An unexpected sound made him crouch suddenly stock still and shaking.) ആശുപത്രിയിൽ കിടക്കുന്നയാൾ കരയുന്നു. ആസ്റ്റെക്കുകളുടെ ആക്രമണത്തിനു വിധേയനാകുമ്പോഴും കരച്ചിലുണ്ട്. ഇങ്ങനെയുള്ള പല സൂചനകളും പ്രസ്താവനകളും ജീവിതത്തിന്റേയും സ്വപ്നത്തിന്റേയും അഭിന്നസ്വഭാവത്തെ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു. നാം കാണുന്ന സ്വപ്നങ്ങളിൽ യുക്തിബന്ധമില്ല, സംഭവങ്ങൾക്ക് അന്യോന്യബന്ധമില്ല. എന്നാൽ കഥയിലെ ആൾ കാണുന്ന സ്വപ്നങ്ങൾക്ക് വ്യവസ്ഥയും ക്രമവുമുണ്ട്. നിത്യജീവിതത്തിലെ സംഭവങ്ങളോടുള്ള സാരൂപ്യം വിശദമാക്കിത്തരാൻവേണ്ടിയുള്ള കലാകൗശലമായിട്ടാണ് ഇതിനെ നമ്മൾ കാണേണ്ടത്. ആദ്യത്തെ ജീവിതസംഭവവും ആദ്യത്തെ സ്വപ്നസംഭവവും ഒരേ ദീർഘത ആവഹിക്കുന്നു. ക്രമേണ അതു കുറഞ്ഞു കുറഞ്ഞു രണ്ടും ഒന്നായി ഭവിക്കുന്നു. മോട്ടോർ സൈക്കിൾ അപകടമുണ്ടായപ്പോൾ അയാളെ ചിലർ തറയിൽനിന്നു പൊക്കിയെടുത്തതുപോലെ ആസ്റ്റെക്കുകൾ അയാളെ ഉയർത്തിയെടുക്കുന്നു. ആശുപത്രിയിൽ കട്ടിലിൽ മലർന്നു കിടക്കുന്നതുപോലെ ശത്രുക്കളുടെ മുൻപിൽ അയാൾ മലർന്നു കിടക്കുന്നു. കാലുകൾക്കിടയിൽ മോട്ടോർ സൈക്കിൾ ശബ്ദിക്കുന്നു. ആസ്റ്റെക്കുകളുടെ വനത്തിൽ ലോഹഷട്പദത്തിന്റെ ശബ്ദം. കഥയുടെ അന്ത്യത്തിൽ സ്വപ്നമണ്ഡലവും ജീവിതമണ്ഡലവും വിഭിന്നങ്ങളായി നിൽക്കുന്നില്ല. ജീവിതം തന്നെ സ്വപ്നം, സ്വപ്നം തന്നെ ജീവിതം.

ഈ കഥയുടെ ആരംഭത്തിൽ കോർട്ടസാർ ഒരു വാക്യം ഉപശീർഷകമെന്ന രീതിയിൽ നൽകിയിട്ടുണ്ട്. And at certain periods they went out to hunt enemies; they called it the war of the blossom. ഈ വാക്യത്തിലെ they ആസ്റ്റെക്കുകളെ കുറിക്കുന്നു. പുഷ്പയുദ്ധം അവരുടെ മതപരമായ യുദ്ധമാണ്.

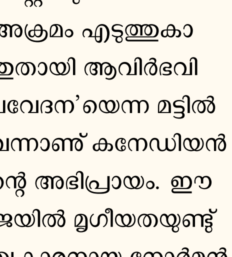
ആ യുദ്ധത്തിൽ തടവുകാരായി പിടിക്കുന്നവരെ അവർ ബലികൊടുക്കും. പുഷ്പങ്ങളെ നാം ഇറുത്തെടുത്ത് കശക്കിക്കളയുന്നതുപോലെ ഈശ്വരൻ മനുഷ്യരാകുന്ന പൂക്കളെ ഇല്ലാതാക്കുന്നു എന്നാണ് സങ്കല്പം.

ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ വായിച്ചാൽ നമ്മൾ സന്ത്രാസത്തിനു വിധേയരായിപ്പോകും. അപ്പോൾ സ്പാനിഷ് ഭാഷയിൽത്തന്നെ അതു വായിച്ചാലുള്ള അവസ്ഥ എന്തായിരിക്കും. കോർട്ടസാർ ബിംബങ്ങളിലൂടെയാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. ബോർഹെസാവട്ടെ 'പ്രത്യക്ഷരപ്രതിപാദന'ത്തിലൂടെയും. അതുകൊണ്ടാണ് കോർട്ടസാറിന്റെ കഥകൾക്കു മനോഹാരിത കൂടുതലാണെന്ന് ആദ്യം പറഞ്ഞത്. ഈ ശതാബ്ദത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ കവി പാവ്‌ലോനെറൂതയാണ്. അദ്ദേഹം കോർട്ടസാറിനെക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞ വാക്യങ്ങൾ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് ഞാൻ ഈ ലേഖനം അവസാനിപ്പിക്കുന്നു.

"Anyone who doesn't read Cortazar is doomed. Not to read him is a grave invisible disease which in time can have terrible consequences. Something similar to a man who had never tasted peaches. He would be quietly getting sadder, noticeably paler, and probably little by little, he would lose his hair. I don't want those things happen to me, and so I greedily devour all the fabrications, myths, contradictions and mortal games of the great Julio Cortazor."

സംഹാരത്തിലെ സൃഷ്ടി

അക്രമം വിമലീകരിക്കുന്ന ശക്തിയാണ്—എന്നത് ഫനാങ് എന്ന ചിന്തകന്റെ പ്രഖ്യാതമായ ചൊല്ലാണ്. വെസ്റ്റ് ഇൻഡീസിലെ മാർട്ടിനിക്ക് ദ്വീപിൽ 1925-ൽ ജനിച്ച ഫനാങ് 1961 ൽ ന്യൂയോർക്കിൽ വെച്ച മരിച്ചു. രക്തത്തിലെ അർബുദത്താലാണ് അദ്ദേഹം ചരമം പ്രാപിച്ചത്. മുപ്പത്താറു കൊല്ലമേ അദ്ദേഹം ജീവിച്ചിരുന്നുള്ളു. എന്നാൽ ഹ്രസ്വമായ ഈ കാലത്തിനിടയ്ക്ക് മഹാചിന്തകനായി ഫനാങ് ആദരിക്കപ്പെട്ടു. ട്രാജഡി കഥാർസിസിലൂടെ—വികാര വിരേചനത്തിലൂടെ—പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിനെ ശുദ്ധീകരിക്കുന്നതുപോലെ അക്രമം മനുഷ്യന്റെ മനസ്സിനെ വിമലീകരിക്കുന്നു എന്നാണ് ഈ ചിന്തകന്റെ മതം. കൊളോണിയലിസത്തെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹമെഴുതിയ ദി റെച്ചഡ് ഓഫ് ദി എർത്ത് എന്ന ഗ്രന്ഥം അക്രമത്തിന്റെ ഒരു ക്ലാസ്സിക്കായി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഷാങ്പോൾ സാർത്രിന്റെ അനുഗ്രഹവും ഈ അക്രമ പ്രഖ്യാപനത്തിന് ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അവതാരികയിൽ സാർത്ര് പറയുന്നു: "അടിച്ചമർത്താൻ വയ്യാത്ത ഈ അക്രമം ശബ്ദമോ ആവേശമോ അല്ല; അപരിഷ്കൃതങ്ങളായ ജന്മവാസനകളുടെ പുനരുത്ഥാനമല്ല; ദ്വേഷത്തിന്റെ ഫലവുമല്ല. മനുഷ്യൻ തന്നെത്തന്നെ വീണ്ടും സൃഷ്ടിക്കലാണത്."


ഷ്ളാവോമിർ മ്രോഷക്

ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ ഈ അക്രമപ്രവണത കൊളോണിയലിസത്തിൽ മാത്രമല്ല ദൃശ്യമാകുന്നത്. പരിണാമത്തിന്റെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രവ്യവഹാരത്തിന്റെയും മണ്ഡലങ്ങളിൽ അക്രമത്തിനു സ്ഥാനമുണ്ട്. അക്രമമില്ലാതെ ജീവികൾക്കു കഴിഞ്ഞുകൂടാൻ സാദ്ധ്യമല്ലെന്നു റ്റി. എച്ച്. ഹക്സിലി പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. 'നഗ്നവാനരൻ' എഴുതിയ ഡെസ്മണ്ട് മോറീസും 'ഓൺ അഗ്രെഷൻ' എഴുതിയ കോൺറാറ്റ് ലോറന്റ്സും 'ദി ഗോസ്റ്റ് ഇൻ ദി മെഷീൻ' എഴുതിയ ഒർറ്റർ കോയ്സ്റ്റ്ലറും പരിണാമത്തിലുള്ള അനിവാര്യമായ അക്രമം എടുത്തുകാണിക്കുന്നു. ടെക്നോളജി പുതുതായി ആവിർഭവിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ 'പ്രസവവേദന'യെന്ന മട്ടിൽ അക്രമം ആവിർഭവിക്കുന്നുവെന്നാണ് കനേഡിയൻ ചിന്തകൻ മർഷൽ മക്ലൂവിന്റെ അഭിപ്രായം. ഈ ശതാബ്ദത്തിന്റെ അസ്ഥിമജ്ജയിൽ മൃഗീയതയുണ്ട് എന്ന് അമേരിക്കൻ സാഹിത്യകാരനായ നോർമൻ മെയ്‌ലർ എഴുതിയതും ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്. അക്രമത്തെ പ്രകീർത്തിച്ചുകൊണ്ട് ചിന്തകന്മാർ എഴുതിയതിന്റെ ഫലമായി യൂറോപ്പും ഇംഗ്ലണ്ടും അമേരിക്കയും അതിനെ അംഗീകരിച്ചോ? അതോ ആ രാജ്യങ്ങളിലെ ജനത അക്രമാസക്തമായപ്പോൾ ചിന്തകന്മാർ ആ വസ്തുതയെ എടുത്തുകാണിച്ചോ? രണ്ടാമത്തേതാണ് ശരിയെന്ന് ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു. സത്യം എന്തായാലും ഈ പ്രവണതയുടെ ഫലമായി ജനങ്ങളുടെ ഐക്യം തകർന്നു; കൊലപാതകങ്ങൾ സർവസാധാരണങ്ങളായി, കുടുംബബന്ധങ്ങൾ ശിഥിലങ്ങളായി. പിതാവിനേയും ഗുരുനാഥനേയും നിരസിക്കാനുള്ള പ്രവണത വളർന്നു. നന്മ, സത്യം, സൗന്ദര്യം എന്നീ മൂല്യങ്ങൾ നിരാകരിക്കപ്പെട്ടു. ഇങ്ങനെ തകർച്ച സംഭവിച്ച ഒരു കുടുംബത്തിന്റെ കഥ ഷ്ളാവോമിർ മ്രോഷക് എന്ന പോളിഷ് നാടകകർത്താവ് തന്റെ ടാങ്കോ എന്ന നാടകത്തിലൂടെ പറയുന്നു. 1930-ലാണ് മ്രോഷക്കിന്റെ ജനനം. 1964-ലാണ് അദ്ദേഹം 'ടാങ്കോ' എഴുതി പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. 34 വയസ്സുള്ള ഒരു നാടകകാരന്റെ ആ കലാശില്പം കണ്ട് ലോകജനത അത്ഭുതപ്പെട്ടു. നാടകസാഹിത്യത്തിലെ 'സീമാചിഹ്ന'മായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന ആ നാടകത്തെക്കുറിച്ച് ഇന്നും ചർച്ചകൾ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

പോളണ്ടിലെ ഒരു സാധാരണ കുടുംബത്തിലാണ് കഥ നടക്കുന്നത്. ആർതർ എന്ന യുവാവാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രം. അയാളുടെ അച്ഛനും അമ്മയും മുത്തശ്ശിയും വലിയമ്മാവനും മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ. അല എന്ന പെൺകുട്ടി ആർതറിന്റെ കസിനാണ്. ഇവർക്കു പുറമെ എഡ്വേർഡ് എന്ന ബട്‌ലറും രംഗത്തു വരുന്നുണ്ട്. പഴയ തലമുറ ഉല്പതിഷ്ണുത്വത്തിനു വേണ്ടി സമരം ചെയ്യുന്നു. അതിന്റെ ഫലം തലമുറകൾ തമ്മിലുള്ള വിടവ്. ഇതാണല്ലോ നാം ഇന്നു കണ്ടുവരുന്നത്. ഈ നാടകത്തിലെ രീതി അതല്ല. അക്രമാസക്തമായ ചിന്താഗതി ചിരസ്ഥായിത്വമുള്ള മൂല്യങ്ങളെ തകർത്തപ്പോൾ ആ കുടുംബത്തിലെ മകനൊഴിച്ചുള്ള അംഗങ്ങളാണ് വിപ്ലവകാരികളായത്. പരമ്പരാഗതങ്ങളായ മൂല്യങ്ങളേയും വിശ്വാസങ്ങളേയും ആചാരങ്ങളേയും കാറ്റിൽപറത്തി ജീവിക്കുകയാണ് അച്ഛനും അമ്മയും. അച്ഛന്റെ പേര് സ്റ്റോമിൽ, അമ്മയുടേത് നോറ. അവർ സ്നേഹബന്ധരായിരുന്ന കാലത്ത് നോറയുടെ അച്ഛനമ്മമാരുടെ മുൻപിൽവെച്ച് കാമചാപല്യങ്ങൾ കാണിച്ച് പാരമ്പര്യത്തെ ലംഘിക്കാൻ മടിച്ചില്ല. അത് പ്രതിഷേധത്തിന്റെ പ്രകടനമായിരുന്നു. അങ്ങനെ പ്രാചീനങ്ങളായ മൂല്യങ്ങളെ വെല്ലുവിളിച്ചിട്ട് അവർ വിവാഹിതരാകാൻ തീരുമാനിച്ചു. അന്നു പ്രകടിപ്പിച്ച ആ ധൈര്യം പിന്നീടുള്ള കാലമത്രയും അവർ പ്രദർശിപ്പിച്ചു. അമ്മ രാത്രി കിടക്കുന്നത് ബട്‌ലർ എഡ്വേർഡിനോടൊരുമിച്ചാണ്; അത് ഭർത്താവിന്റെ അറിവോടുകൂടിയും. താഴെ ചേർക്കുന്ന സംഭാഷണം ഈ പ്രവൃത്തിയെ അച്ഛനും മകനും എങ്ങനെയാണ് പരിഗണിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാക്കിത്തരും.

ആർതർ: ഇവിടെ നടക്കുന്നതെന്താണെന്ന് അറിഞ്ഞുകൂടെ?

സ്റ്റോമിൽ: ഇല്ല, ഇല്ല. എനിക്കറിഞ്ഞുകൂടാ.

ആർതർ: അച്ഛനു നല്ലപോലെ അറിയാം.

സ്റ്റോമിൽ: എനിക്കറിഞ്ഞുകൂടെന്നും അറിയാൻ എനിക്കാഗ്രഹമില്ലെന്നും ഞാൻ നിനക്ക് ഉറപ്പു തരുന്നു.

ആർതർ: അവൻ (ബട്‌ലർ) അമ്മയോടൊരുമിച്ച് ഉറങ്ങുകയാണ്. (സ്റ്റോമിൽ മുറിയിൽ അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും നടക്കുന്നു.) എന്തെങ്കിലും പറയാനുണ്ടോ?

സ്റ്റോമിൽ: എന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട കുട്ടീ! നീ പറയുന്നതു ശരിയാണെന്നിരിക്കട്ടെ. മനുഷ്യസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളിലൊന്നാണ് ലൈംഗിക സ്വാതന്ത്ര്യം. അതിന് നിനക്കുള്ള മറുപടി എന്താണ്?

ഒരുത്തന്റെ ഭാര്യയെ മറ്റൊരുവന് നല്കിയിട്ട് അവന്റെ ഭാര്യയെ ഇങ്ങോട്ടു സ്വീകരിക്കുന്നത് (Mate swapping) മൂല്യനിരാസത്തിന്റെ ഫലമാണ്. നാടകത്തിൽ സ്റ്റോമിൽ നോറയെ ബട്‌ലർക്ക് കൊടുക്കുന്നതേയുള്ളു. സമുദായത്തിൽ ഭാര്യാദാനമുണ്ടെങ്കിൽ അതു കാമത്തിന്റെ പേരിലാകാനേ തരമുള്ളു. സ്റ്റോമിൽ സഹധർമ്മിണിയെ ബട്‌ലറോട് ഒരുമിച്ചു കിടക്കാൻ അനുവദിക്കുന്നത് പരമ്പരാഗതങ്ങളായ മൂല്യങ്ങളെ തകർക്കുന്നതിനു വേണ്ടി മാത്രമാണ്. അയാൾ ജീവിതരീതിയിലും ജീവിതതത്ത്വചിന്തയിലും കലയിലും വിപ്ലവകാരിയാണ്. കലയിൽ പുതിയ പുതിയ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തി അവയെല്ലാം മകന്റേയും മറ്റുള്ളവരുടെ മുൻപിലും പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ അയാൾക്ക് എന്തെന്നില്ലാത്ത കൗതുകമാണ്. അതു കാണുന്ന മകനു പുച്ഛം. വിപ്ലവം ജയിച്ചാൽ പിന്നെയെന്ത്? മകൻ വിപ്ലവത്തിനോട് എതിരിടുന്നു. ടാങ്കോ എന്നതു വൈഷയികത്വമുള്ള ഒരുതരം നൃത്തമാണ്. സ്റ്റോമിലും നോറയും ചെറുപ്പക്കാരായിരുന്ന കാലത്ത്, പാരമ്പരീയ സന്മാർഗികത്വത്തിനു പ്രാധാന്യമുണ്ടായിരുന്ന കാലത്ത്, ആ നൃത്തമാടാൻ പാടില്ലായിരുന്നു. പക്ഷേ, അവർ ആ സന്മാർഗ്ഗത്തെയും മൂല്യങ്ങളേയും ലംഘിച്ചപ്പോൾ ടാങ്കോനൃത്തം നടത്തുന്നതിന് ഒരു തടസ്സവുമുണ്ടായില്ല. പുതിയ തലമുറക്കാരനെങ്കിലും അച്ഛനമ്മമാരുടെ വിപ്ലവചിന്താഗതിയോടു സംഘട്ടനത്തിനു തയ്യാറാവുന്ന മകൻ യാഥാസ്ഥിതികത്വത്തിന്റെ ഉദ്ഘോഷകനാണ്. അയാൾക്കു ടാങ്കോ നൃത്തത്തെക്കുറിച്ചു സങ്കല്പിക്കാൻപോലും സാദ്ധ്യമല്ല. ഈ രീതിയിൽ സദാചാര തൽപരനായി വർത്തിക്കുന്ന ആർതർ കുടുംബാംഗങ്ങളോടൊരുമിച്ചു ബട്‌ലർ ഇരുന്ന് ചീട്ടുകളിക്കുന്നതു കണ്ടപ്പോൾ കോപാകുലനായി. നാടകമാരംഭിക്കുന്നത് അങ്ങനെയാണ്. ചീട്ടുകളി നടക്കുമ്പോൾ ആർതർ അവിടേക്കു കടന്നുവരുന്നു. ബട്‌ലറെക്കണ്ട് അയാൾ ചോദിക്കുന്നു: "അതാര്?" ആ ചോദ്യം കേട്ട് ബട്‌ലർ പോകാനായി എഴുന്നേറ്റു. പോകരുതെന്ന് ആർതറുടെ മുത്തശ്ശി വിലക്കി. യുവാവു് ബട്‌ലറോട് "കടക്കു പുറത്ത്" എന്നലറി. അയാൾ പോയപ്പോൾ ആർതർ മറ്റുള്ളവരുടെ നേർക്കു തിരിഞ്ഞു "...അരുതെന്ന് എത്ര തവണ ഞാൻ കെഞ്ചി?" എന്നു ചോദിച്ചു. അക്രമം നശിപ്പിച്ച വ്യവസ്ഥിതിയെ വീണ്ടും കൊണ്ടുവരുന്നതിനു യത്നിക്കുന്ന ആർതറിന് ഈ സന്മാർഗ്ഗഭ്രംശം നീതിമത്കരിക്കാൻ വയ്യ. ബട്‌ലറെക്കൂടെ കളിയിൽ ചേർത്താൽ എന്തു തെറ്റാണുള്ളതെന്ന് കുടുംബാംഗങ്ങൾക്കും അറിഞ്ഞുകൂടാ. "പഴയകാലം—വിപ്ലവം!—ഒറ്റച്ചാട്ടത്തിന്ന് ആധുനിക കാലത്ത് വന്നുചേരുന്നു. പ്രാചീനമായ കലയിൽനിന്നും പ്രാചീനമായ ജീവിതത്തിൽനിന്നും അവസാനം സ്വാതന്ത്ര്യം നേടി മനുഷ്യൻ രണ്ടു കാലിൽ മുന്നോട്ടു പോകുന്നു. പഴയ ദൈവങ്ങളെ തട്ടിത്താഴെയിട്ടുന്നു. വിഗ്രഹമിരുന്നിടത്ത് അവർ കയറിനില്ക്കുന്നു—ചങ്ങലകൾ പൊട്ടിച്ചെറിഞ്ഞു—വിലങ്ങുകൾ തകർത്തെറിഞ്ഞു! വിപ്ലവവും വികാസവും—അവയാണ് ഞങ്ങളുടെ രണഭാഷണം. പഴയ രൂപങ്ങൾ നശിക്കട്ടെ. മാമൂല്യകളെ നല്ലപോലെ പിളർക്കൂ. പുതിയ ജീവിതം—ചലനാത്മകവും സർഗ്ഗാത്മകവും സ്വതന്ത്രവും ആയ പുതിയ ജീവിതം—നീണാൾ വാഴട്ടെ—രൂപത്തിന്ന് അതീതമായി—അതേ രൂപത്തിന്ന് അതീതം" എന്ന് ഉദ്ഘോഷിക്കുന്ന അച്ഛനേയും, "അതേ എഡ്വേർഡ് എന്നോടൊരുമിച്ചു കിടക്കുന്നു" എന്നു മകനോടു തുറന്നുപറയുന്ന അമ്മയേയും മകന് എങ്ങനെ സഹിഷ്ണുതയോടെ നോക്കാൻ സാധിക്കും. വിപ്ലവത്തെ—അക്രമത്തെ—അക്രമംകൊണ്ടു നേരിടാനായി അയാൾ തീരുമാനിച്ചു. ട്രൗസേഴ്സ് വേണ്ടപോലെ കുടുക്കിടാതെ വരുന്ന അച്ഛനോട് മകൻ ക്ഷോഭിക്കുന്നു. ട്രൗസേഴ്സിൽ ബട്ടൺസില്ലെന്നാണ് അച്ഛന്റെ സമാധാനം. മാത്രമല്ല ബട്ടൺസിടുന്നത് യാന്ത്രികമായ രീതിയാണ്. മനുഷ്യൻ യുക്തിപരമായി ജീവിക്കുകയാണ് വേണ്ടത്. സ്റ്റോമിൽ ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞെങ്കിലും ആർതർ അത് കേൾക്കാൻ പോകുന്നില്ല. പുരോഗതി വിപ്ലവത്തിൽ തുടങ്ങുന്നു. വിപ്ലവമാകുന്ന പാറയിലാണ് പുരോഗതിയുടെ ദേവാലയം സ്റ്റോമിലും കൂട്ടുകാരും നിർമ്മിച്ചത്. ഈ വാദഗതി അസത്യാത്മകമാണെന്ന് ആർതർ കരുതി. അച്ഛന്റെയും അമ്മയുടേയും ഈ ലോകത്തിന്നു രൂപമില്ല, ഘടനയില്ല, ഉള്ളടക്കമില്ല എന്നാണ് മകൻ വിചാരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് രൂപവും ഘടനയും ഉള്ളടക്കവും ഉണ്ടാക്കാൻവേണ്ടി ആർതർ കസിൻ അലയെ നിയമാനുസാരിയായി കല്യാണം കഴിക്കാൻ തീരുമാനിച്ചു. ഈശ്വരനെ കൈയിൽ കിട്ടിയാൽ അദ്ദേഹത്തിലും പരീക്ഷണം നടത്താൻ തെയ്യാറായിരിക്കുന്ന സ്റ്റോമിലിനെ നോക്കി ആർതർ പറഞ്ഞത് "എനിക്ക് അച്ഛനില്ല. എനിക്ക് അയാളോടുള്ള എല്ലാ ബന്ധങ്ങളും തീർന്നു. ആരംഭംതൊട്ട് ഞാൻ അച്ഛനെ നിർമ്മിക്കാൻ പോകുകയാണ്" എന്നാണ്—മകന്റെ യത്നം ഫലിച്ചോ? ഫലിച്ചെന്നാണ് ആർതറിന്റെ വലിയമ്മാവൻ കരുതിയത്. പക്ഷേ, വിവാഹദിനത്തിൽ ആർതർ കുടിച്ചു ബോധമില്ലാതെയാണ് എത്തിയത്. അയാളെന്തിനു കുടിച്ചു? മനസ്സിരുത്തി നാടകം വായിച്ചാൽ അതിനുള്ള കാരണം കാണാൻ കഴിയും. ആർതർ പറയുന്നു:—"ഇനിനമുക്കെല്ലാവർക്കും വേണ്ടത് ആശയമാണ്." എന്ത് ആശയം? യാഥാസ്ഥിതികത്വത്തിനും ഉൽപതിഷ്ണുത്വത്തിനും അടിസ്ഥാനം ആശയമത്രേ. ആശയമാണ് രൂപത്തിനു ദാർഢ്യം നല്കുന്നത്. രൂപം തകർക്കണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ ആദ്യമായി ആശയത്തെയാണ് തകർക്കേണ്ടത്.

ഒരു രാഷ്ട്രീയകക്ഷിയുടെ പ്രവർത്തനം വിപജ്ജനകമായി തോന്നുന്നുവെങ്കിൽ, ആ കക്ഷിയെ ഇല്ലാതാക്കണമെങ്കിൽ, അതിന്റെ പ്രവർത്തകരെ അറസ്റ്റ് ചെയ്ത് ജയിലിലടച്ചതു കൊണ്ടു പ്രയോജനമില്ല. അവർ ഏതാശയങ്ങൾക്കു പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്നുവോ ആ ആശയങ്ങളെ യുക്തിപരങ്ങളായ മറ്റാശയങ്ങൾ കൊണ്ട് എതിർത്തു നശിപ്പിക്കുകയാണ് വേണ്ടത്. നാടകത്തിലെ പഴയ തലമുറ അവരുടെ ചെറുപ്പകാലത്തുണ്ടായിരുന്ന വ്യവസ്ഥിതിയെ നശിപ്പിച്ചു. നശിപ്പിച്ചെന്നു പറഞ്ഞാൽ ആ വ്യവസ്ഥിതിക്കു അവലംബമരുളിയിരുന്ന ആശയങ്ങളെ നശിപ്പിച്ചു എന്നാണർത്ഥം. യാഥാസ്ഥിതികമായ ആ വ്യവസ്ഥിതിയെ വീണ്ടും കൊണ്ടുവരാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ആർതറിന് ആ ആശയങ്ങളെ പുനരുല്പാദിപ്പിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അതിന് അയാൾക്കു കഴിയുന്നില്ല. അപ്പോൾ ഒരു മാർഗ്ഗമേ അംഗീകരിക്കാൻ സാദ്ധ്യമാവൂ. അത് മൃഗീയമായ അധികാരം പിടിച്ചെടുക്കലാണ്. "ഒന്നും നിലവിലില്ലെങ്കിൽ വിപ്ലവംപോലും അസാദ്ധ്യമാണെങ്കിൽ, ശൂന്യതയിൽ നിന്നു സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത് സത്യാത്മകത നൽകാവുന്നത് ഏതൊന്നാണ്?—" എന്നാണ് ആർതറിന്റെ ചോദ്യം. അതിന് അയാൾതന്നെ ഉത്തരം പറയുന്നു:—"ശൂന്യതയിൽ നിന്നു സൃഷ്ടിക്കാവുന്നത് അധികാരം മാത്രം. ഒന്നുമില്ലാത്തിടത്ത് അധികാരത്തിന് ആവിർഭവിക്കാം."

നാടകത്തിൽ ഒരമ്മാവനുണ്ടല്ലോ. അയാളെ സ്വന്തം വശത്താക്കിക്കൊണ്ട് ആർതർ അധികാരമാർജ്ജിച്ചു. അതു പ്രയോഗിച്ച് ട്രൗസേഴ്സിൽ ബട്ടൺസ് ഇടാതെ നടന്ന അച്ഛനെ ബട്ടൺസ് ഇടുവിച്ചു. ടൈ കെട്ടാതെ നടന്നവർക്കു ആർതറിന്റെ മുൻപിൽ രക്ഷയില്ലെന്നായി. അവർ ടൈ കെട്ടി നടന്നു. വിവാഹമെന്തിന്? പുരുഷന്റെ കൂടെ കിടന്നാൽ മതിയല്ലോ എന്നു കരുതിനടന്ന അലയെക്കൊണ്ട് നിയമാനുസാരിയായ വിവാഹമാണ് യോഗ്യമെന്ന് സമ്മതിപ്പിച്ചു. ആ വിവാഹത്തിന് അനുവാദം നൽകാൻ മടിച്ച മുത്തശ്ശിക്ക് ആർതറിന്റെ മൃഗീയ ശക്തിക്ക് അടിമപ്പെടേണ്ടതായി വന്നു. അവർ അനുവാദം നൽകി. വധൂവരന്മാരെ മുത്തശ്ശി അനുഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇത്രയും ബ്രൂട്ട്ഫോഴ്സ്—മൃഗീയശക്തികൊണ്ട് നേടിയപ്പോൾ അമ്മാവൻ വേണ്ടന്നായി. അയാളെ കൊന്നുകളയാൻ ആർതർ ബട്‌ലറോട് ആജ്ഞാപിച്ചു. അയാളതു ചെയ്യാൻ ഭാവിക്കുമ്പോൾ അല തന്റെ ബട്‌ലറുമായുള്ള വേഴ്ചയെപ്പറ്റി വിളിച്ചുപറഞ്ഞു: താൻ വിവാഹം കഴിക്കാൻ പോകുന്നവൾ ബട്‌ലറുമായി ലൈംഗികവേഴ്ച നടത്തിയെന്ന് അവളിൽ നിന്നുതന്നെ കേട്ട ആർതർ അതോടെ തളർന്നുപോയി. സകല മാനസിക ശക്തികളും തളർന്നു. "നിനക്ക് അതിനെങ്ങനെ കഴിഞ്ഞു—അതിനെങ്ങനെ കഴിഞ്ഞു?" എന്ന് ചോദിക്കാനേ അയാൾക്ക് സാധിക്കുന്നുള്ളു. ആർതർ അവളെ നോക്കി പുലമ്പുകയാണ്:—"എടീ വേശ്യേ! ചരിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും ഉത്കൃഷ്ടമായ ആശയം ഞാൻ സങ്കല്പിച്ചെടുത്തു. നീ അതിന്റെ മേൽ ചെളി വാരിയെറിഞ്ഞു. നിന്റെ അന്ധത്വത്തിൽ നീ ഏതിനെയാണ് വഞ്ചിക്കുന്നതെന്ന് അറിഞ്ഞതേയില്ല. എന്നിട്ട് നീ തിരഞ്ഞെടുത്തത് ആരെ? അവനെ..." ബട്‌ലറെ കൊല്ലാൻവേണ്ടി ആർതർ കൈത്തോക്ക് അന്വേഷിക്കുകയാണ്. അപ്പോൾ ബട്‌ലർ ആർതറിന്റെ പിറകിൽ അയാളറിയാതെ എത്തി. തോക്കിന്റെ പിടികൊണ്ട് ആർതറിന്റെ തലയുടെ പിറകിൽ ഒരടി. അയാൾ വീണു. ബട്‌ലർ സർവ്വ ശക്തികളും സംഭരിച്ച് വീണ്ടും ഒരടികൊടുത്തു. ആർതർ മരിച്ചു. അയാളുടെ മൃതദേഹത്തിനു ചുറ്റുമായി ആഭാസനായ ബട്‌ലറും യാഥാസ്ഥിതികനായ അമ്മാവനും ടാങ്കോ നൃത്തം നടത്തി.

ഉത്പതിഷ്ണുത്വത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ് ടാങ്കോ. പരമ്പരാഗതങ്ങളായ മൂല്യങ്ങളുടെ തകർച്ചയെയാണ് അത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ടാങ്കോ നൃത്തവും അതിനോട് ചേർന്ന പാട്ടും പ്രേക്ഷകരെ പ്രകമ്പനം കൊള്ളിക്കുമ്പോൾ നാടകവേദിയിൽ യവനിക വീഴുന്നു. ഈ നാടകത്തിന്ന് നിരൂപണമെഴുതിയ മാർട്ടിൻ എസ്ലിൻ കീർക്കേഗോർ, സാർത്ര്, കമ്യൂ, കോലാകോവസ്കി എന്നീ മഹാചിന്തകന്മാരുടെ കൂട്ടത്തിലാണ് 'ടാങ്കോ' എഴുതിയ മ്രോഷക്കിന്റെ സ്ഥാനമെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. നാടകം വായിക്കൂ. ഈ നിരൂപകന്റെ പ്രസ്താവം ശരിയാണെന്ന് നിങ്ങൾ സമ്മതിച്ചുകൊടുക്കും. സമ്മതിക്കാത്തവർക്കും മ്രോഷക്ക് ഉജ്ജ്വല പ്രതിഭാശാലിയാണെന്ന സത്യം നിഷേധിക്കാനാവില്ല.

പ്രപഞ്ചം അദൃശ്യമായ മഷിയിലെഴുതിയ ഗ്രന്ഥം

ആർതർ കെസ്റ്റ്ലറും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സഹധർമ്മിണി സിന്തിയെ ജെഫേറിസും ആത്മഹത്യ ചെയ്തു. (ഒർറ്റൂർ കൊയിസ്റ്റ്ലർ എന്ന ഹംഗേറിയൻ ഉച്ചാരണം.) എഴുപത്തെട്ടാമത്തെ വയസ്സിലാണ് മഹാനായ ഈ ചിന്തകൻ ജീവിതം അവസാനിപ്പിച്ചത്. മുപ്പതു വയസ്സിനു താഴെയുള്ളവരും അറുപതു വയസ്സിനു മുകളിലുള്ളവരുമാണ് സാധാരണമായി ആത്മഹനനത്തിൽ വ്യാപരിക്കാറുള്ളത്. അറുപതു വയസ്സു കഴിഞ്ഞവർക്ക് ആത്മഹത്യാഭിലാഷം കൂടും. അവരിൽ പലരും ആ അഭിലാഷത്തിനു സാഫല്യം വരുത്തുകയും ചെയ്യും. ഇതു സാധാരണ മനുഷ്യരുടെ കാര്യം. കെസ്റ്റ്ലർക്കു സാമാന്യ നിയമങ്ങൾ ചേരുകില്ലല്ലോ. നവീന ചിന്തയുടെ സ്രഷ്ടാവെന്ന നിലയിൽ പ്രഖ്യാതനാണ് അദ്ദേഹം. മനഃസാക്ഷിയുടെ പ്രേരണകൾക്കു അനുസരിച്ചു ജീവിച്ചുകൊണ്ട് സന്മാർഗ്ഗത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രവ്യവഹാരത്തിന്റെയും മണ്ഡലത്തിൽ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ദീപശിഖ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച മനുഷ്യസ്നേഹിയായിരുന്നു കെസ്റ്റലർ. ശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചു ധാരാളം എഴുതിയ വ്യക്തി; പക്ഷേ, ഹീരോഷിമയിലും നാഗസാക്കിയിലും അണുബോംബ് നിരപരാധരെ കൊന്നൊടുക്കിയപ്പോൾ അദ്ദേഹം മനുഷ്യന്റെ സന്മാർഗ്ഗ മണ്ഡലത്തിലേക്കു തിരിഞ്ഞു. മതത്തിൽ വിശ്വസിക്കാതെ ആദ്ധ്യാത്മികമൂല്യങ്ങളുടെ പരമ പ്രാധാന്യത്തെ അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു. ആ രീതിയിൽ സാർത്ഥകമായി ജീവിച്ച മഹാവ്യക്തി ആത്മഹത്യ ചെയ്തു—അദ്ദേഹത്തിന്റെ സഹധർമ്മിണിയും ആത്മഹത്യ ചെയ്തു—എന്നു കേൾക്കുമ്പോൾ നമ്മൾ ദുഃഖിക്കുന്നു. 1942-ൽ ഇതിനു സദൃശമായ ആത്മഹത്യ ഉണ്ടായി. ആസ്ട്രിയൻ സാഹിത്യകാരനായ സ്റ്റെഫാൻ സ്വൈഗ് (ഷ്റ്റെഫാൻത്സ്വൈഹ് എന്നു ജർമ്മൻ ഉച്ചാരണം) ബ്രസീലിലെ പെട്രോ പുലീസ് നഗരത്തിൽവച്ച് ആത്മഹത്യ ചെയ്തു. കൂടെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാര്യയും. വിഷാദാത്മകത്വം യുക്തിയെ ജയിക്കുമ്പോൾ പ്രതിഭാശാലികൾ പ്രാണത്യാഗം ചെയ്യുമായിരിക്കും. കെസ്റ്റ്ലർക്കും അതായിരിക്കാം സംഭവിച്ചത്.

ഹംഗറിയുടെ തലസ്ഥാനമായ ബൂഡപെസ്റ്റിൽ 1905 സെപ്റ്റംബർ 5-ആം തീയതി കെസ്റ്റലർ ജനിച്ചു. വീയന്നയിൽ ഇഞ്ചിനീയറിംഗ് പഠിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ 'ഡിഗ്രിയെടുക്കാതെ' അദ്ദേഹം പാലിസ്റ്റൈനിലേക്കു പോയി. അതിനു ശേഷം കൈറോ, പാരീസ് ഈ നഗരങ്ങളിൽ അദ്ദേഹം കഴിഞ്ഞുകൂടി. 1930-ൽ ബർലിനിലേക്കു പോന്നു. തന്റെ ജീവിതത്തിലെ സുപ്രധാന സംഭവം എന്നു കെസ്റ്റലർ എടുത്തു പറഞ്ഞിട്ടുള്ള കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുമായുള്ള സംയോഗം 1931-ലാണ് ഉണ്ടായത്. 1932–33-ൽ അദ്ദേഹം റഷ്യയിലാകെ സഞ്ചരിച്ചു. സ്പാനിഷ് ആഭ്യന്തരസമരം നടക്കുന്ന കാലത്ത് അദ്ദേഹം ജർണ്ണലിസ്റ്റായി സ്പെയിനിൽ പോയി. ഫ്രാങ്കോയുടെ ഭടന്മാർ കെസ്റ്റലറെ ചാരനാണെന്നു സംശയിച്ച് ബന്ധനസ്ഥനാക്കുകയും വധശിക്ഷ നല്കുകയും ചെയ്തു. മൂന്നുമാസം കഴിഞ്ഞ് അദ്ദേഹത്തിന് ജയിലിൽ നിന്നു മോചനം ലഭിച്ചു. ആ തടവറയിലെ അനുഭവങ്ങൾ Dialogue with Death എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ അദ്ദേഹം വിവരിച്ചിട്ടുണ്ട്. 1939-ൽ രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധം ആരംഭിച്ചപ്പോൾ കെസ്റ്റലർ ഫ്രാൻസിലായിരുന്നു. "സംശയിക്കപ്പെടേണ്ട വിദേശി" എന്ന നിലയിൽ ഫ്രഞ്ച്ഭടന്മാർ അദ്ദേഹത്തെ കാരാഗൃഹത്തിലാക്കി. 1940-ൽ അദ്ദേഹം ഇംഗ്ലണ്ടിലേക്കു ഒളിച്ചോടി.

1940-വരെയുള്ള തന്റെ ജീവിതം കെസ്റ്റ്ലർ ആത്മകഥയുടെ രണ്ടു ഭാഗങ്ങളിലായി വിവരിച്ചിട്ടുണ്ട്. The Arrow in the Blue, The Invisible Writing എന്ന പേരുകളിൽ പ്രസാധനം ചെയ്യപ്പെട്ട ആ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സെയിന്റ് അഗസ്റ്റിന്റെയും റൂസ്സോയുടെയും ആത്മനിവേദനങ്ങൾക്കു സദൃശമാണെന്നാണ് അഭിജ്ഞന്മാർ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്.

സോവിയറ്റ് നേതൃത്വത്തോടു വിപ്രതിപത്തി തോന്നിയ കെസ്റ്റലർ 1938-ൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയിൽ നിന്നും രാജിവച്ചു. അതോടെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാഹിത്യ ജീവിതം തുടങ്ങുന്നത്. Gladiators (1939), Darkness at Noon (1940), Arrival and Departure (1943) എന്നീ പ്രഖ്യാതങ്ങളായ നോവലുകളിൽ വിപ്ലവത്തിന്റെ പൊരുത്തക്കേടുകളെയാണ് ആ സാഹിത്യകാരൻ ആവിഷ്കരിച്ചത്. മാർഗ്ഗവും ലക്ഷ്യവും തമ്മിലുള്ള ഈ വൈരുദ്ധ്യം 1946-ൽ അദ്ദേഹം പ്രസാധനം ചെയ്ത Thieves in the Night എന്ന നോവലിലും പ്രതിപാദ്യ വിഷയമായി.

പരസ്പരവിരുദ്ധങ്ങളായ പ്രവണതകളെ ഉദ്ഗ്രഥനം ചെയ്യാനുള്ള കെസ്റ്റലറുടെ കൗതുകത്തിൽ നിന്നാണ് Insight and Outlook (1949), the Act of Creation (1964) എന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഉദ്ഭവിച്ചത്. 1959-ൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട The Sleep walkers എന്ന ഗ്രന്ഥം The Act of Creation പോലെതന്നെ പ്രാധാന്യമാവഹിക്കുന്നു. പ്രപഞ്ചത്തെക്കുറിച്ച് മനുഷ്യനുണ്ടാകുന്ന വിഭിന്നങ്ങളായ വീക്ഷണഗതികളാണ് അതിലെ പ്രതിപാദ്യ വിഷയം. 1958--59-ൽ അദ്ദേഹം നമ്മുടെ രാജ്യത്തെത്തി. ഇവിടെനിന്ന് ജപ്പാനിലേക്കാണ് അദ്ദേഹം പോയത്. കെസ്റ്റലർ തിരുവനന്തപുരത്തു വന്നപ്പോൾ ഈ ലേഖകന് അദ്ദേഹത്തെ കണ്ടു സംസാരിക്കാനുള്ള ഭാഗ്യമുണ്ടായി. ഈ യാത്രയുടെ ഫലമായി ആവിർഭവിച്ച ഗ്രന്ഥമാണ് The Lotus and the Robot. കർഷകന്റെ രാജ്യമായ ഇന്ത്യയാണ് ഇതിലെ Lotus. വൈയവസായിക രാജ്യമായ ജപ്പാൻ റോബട്ടും. 1967-ൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ The Ghost in the Machine സാമൂഹിക ജീവിതത്തിലെ 'ഹൈറാർക്കിക്കൽ' ഘടനയെ വിശദീകരിച്ചു കാണിക്കുന്നു. മനുഷ്യനെയും ലോകത്തെയും യാന്ത്രികമായി സംവീക്ഷണം ചെയ്യുന്നതു തെറ്റാണെന്നും മനുഷ്യനെ സംബന്ധിച്ച സത്യത്തിന് വിശാലതയുണ്ടെന്നുമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അദ്ദേഹം സ്ഥാപിച്ചിട്ടുള്ളത്. 1978-ൽ കെസ്റ്റ്ലർ Janus: A summing up എന്ന ഗ്രന്ഥം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി. ഈ ലേഖകൻ വായിച്ച ഒടുവിലത്തെ പുസ്തകം അതാണ്. അതിനുശേഷം അദ്ദേഹം എന്തെങ്കിലും എഴുതിയിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അത് എനിക്കു കാണാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല.

സാഹിത്യകാരനെന്ന നിലയിൽ കെസ്റ്റ്ലറുടെ സ്ഥാനമെന്ത്? അദ്ദേഹത്തിനു ലോകസാഹിത്യത്തിലെ പ്രമുഖരായ നോവലിസ്റ്റുകളുടെ കൂട്ടത്തിൽ വന്നു നിൽക്കാനുള്ള അർഹതയുണ്ടോ? ചിന്തിക്കേണ്ട വിഷയമാണത്. Gladiators എന്ന നോവലിൽ ത്രേസ് രാജ്യത്തിലെ അടിമയായ സ്പാർട്ടക്കസ് മറ്റടിമകളെ ഇളക്കിവിട്ട് വിപ്ലവമുണ്ടാക്കുന്നതിനെയാണ് വർണ്ണിച്ചിട്ടുള്ളത്. തൊഴിലാളി വിപ്ലവത്തിന്റെ നേതാവായി സ്പാർട്ടക്കസ് ഈ നോവലിൽ പ്രത്യക്ഷനാകുന്നു. വിപ്ലവം ജയിക്കുന്നു. പക്ഷേ, രാജ്യം തകരുന്നു. സ്പാർട്ടക്കസ് വിപ്ലവത്തിനു കളമൊരുക്കിയ ഇരുപതുപേരെ കുരിശിൽ തറച്ചുകൊല്ലുന്നു. വിപ്ലവങ്ങൾ പരാജയപ്പെടും എന്ന സന്ദേശമാണ് കെസ്റ്റ്ലർ നമുക്കു നൽകുന്നത്. കേവലാധികാരം നേതാവിനെ ദൂഷിപ്പിക്കുന്നു, വിപ്ലവത്തെയും ദൂഷിപ്പിക്കുന്നു എന്ന് ഗ്രന്ഥകാരൻ ഉറക്കെപ്പറയുകയാണ് ഈ നോവലിൽ. സ്പാർട്ടക്കസ് റോമൻ സൈനികോദ്യോഗസ്ഥൻ ക്രാസസ്സിനാൽ വധിക്കപ്പെട്ടു. "The Italian insurrection was over. Fifteen thousand corpses lay strewn about the hilly land by the river Silarus; for thousand women, and the old and infirm who had not taken part in the battle and had tailed to kill themselves in time, were taken alive by the Romans', എന്ന് നോവലിസ്റ്റ്.

വിപ്ലവം അതിന്റെ നാശത്തിന്റെ ബീജം വഹിക്കുന്നു എന്നു തെളിയിക്കാനായി രചിക്കപ്പെട്ട നോവലാണ് Darkness at Noon. വിപ്ലവമെന്ന ലക്ഷ്യം സാക്ഷാത്കരിക്കാനുള്ളതാണ് പാർട്ടി. അപ്പോൾ അത് (പാർട്ടി) വിപ്ലവമെന്ന ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള മാർഗ്ഗമായി ഭവിക്കേണ്ടതാണ്. നോവലിൽ പാർട്ടിയെ ഉപകരണമായിട്ടല്ല, ലക്ഷ്യമായിട്ടു തന്നെയാണ് കെസ്റ്റ്ലർ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

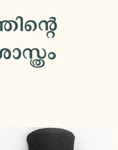
മൂന്നാമത്തെ നോവലായ Arrival and Departure എന്നതിൽ അദ്ദേഹം ഒരടികൂടി മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്നു. വ്യക്തിയിലുള്ള വൈകാരികാഘാതം (ട്രോമ-trauma) കൊണ്ട് അയാൾക്ക് വിപ്ലവമുണ്ടാക്കാനുള്ള പ്രവണത ജനിക്കുന്നുവെന്നാണ് നോവലിസ്റ്റിന്റെ മതം. വിപ്ലവകാരി ഭ്രാന്തനാണെന്നുവരെ കെസ്റ്റ്ലർ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നോവലിന്റെ 'ഡൻയൂബ്' പ്രസാധനത്തിന് ഗ്രന്ഥകാരൻ എഴുതിച്ചേർത്ത അനുബന്ധത്തിൽ നോവലിലെ കഥാനായകനെ തന്റെ സുഹൃത്തായിരുന്ന കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് കവി എൻഡ്രേ ഹാവാസിന്റെ മാതൃകയിലാണ് സൃഷ്ടിച്ചതെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നു. ചാരനാണെന്നു പറഞ്ഞാണ് സ്റ്റാലിൻ ആ കവിയെ അറസ്റ്റ് ചെയ്തത്. അദ്ദേഹം ജയിലിൽ കിടക്കുമ്പോൾ ഭ്രാന്തനായി മാറി. മുട്ടുകുത്തി ഇഴഞ്ഞുകൊണ്ട് ഹാവാസ് "Help, help, Long Live Stalin" എന്നു വിളിക്കുമായിരുന്നു. തടവിൽക്കിടന്നുതന്നെ മരിച്ച ഹാവാസിനെ സ്റ്റാലിനുശേഷമുള്ള സോവിയറ്റ് സർക്കാർ 'റീഹാബിലിറ്റേറ്റ്' ചെയ്തു. കെസ്റ്റ്ലർ ഇമ്മട്ടിൽ മൂന്നു നോവലുകളിലും വിപ്ലവത്തിന്റെ പരാജയത്തെ ആവിഷ്കരിച്ചു. Gladiators ഹംഗേറിയൻ ഭാഷയിലും Darkness at noon ജർമ്മൻ ഭാഷയിലുമാണ് രചിക്കപ്പെട്ടത്. Arrival and Departure ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയിൽത്തന്നെ കെസ്റ്റ്ലർ എഴുതി. ആവിർഭവിച്ച കാലത്ത് പ്രസിദ്ധിയാർജ്ജിച്ച ഈ കൃതികൾ ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ധിഷണാപാടവത്തെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇവയ്ക്കു സാഹിത്യത്തിന്റെ ചിരന്തന മൂല്യങ്ങളുണ്ടോ എന്ന കാര്യത്തിൽ സംശയമുണ്ട്. Powerful—സുശക്തങ്ങൾ—തന്നെയാണ് ഈ നോവലുകൾ. പക്ഷേ, ശക്തി കലാസൗന്ദര്യത്തിന് പകരമായി നില്ക്കുമോ?

രാഷ്ട്രവ്യവഹാരം (Politics) മനുഷ്യനെ രക്ഷിക്കുകയില്ലെന്നു കണ്ടാണ് കെസ്റ്റ്ലർ ശാസ്ത്രത്തിലേക്കു തിരിഞ്ഞത്. മതം അന്ധവിശ്വാസമാണെന്നോ ശാസ്ത്രം പുരോഗമനാത്മകമാണെന്നോ അദ്ദേഹം കരുതിയില്ല. കോപർ നിക്കസിന്റെയും ഗലീലിയോയുടെയും ന്യൂട്ടന്റെയും സിദ്ധാന്തങ്ങൾ അവരുടെ അബോധാത്മകങ്ങളായ വിദ്വേഷങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് കെസ്റ്റ്ലർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. നിദ്രാടനക്കാരന്റെ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ സത്യാത്മകങ്ങളായിത്തീരാറുണ്ടല്ലോ. അതുപോലെ നിദ്രാടനക്കാരായ ശാസ്ത്രകാരന്മാർ സത്യത്തിലെത്തുകയാണ്. യുക്തിക്ക് അവരെ സഹായിക്കാനാവില്ല. ഈ ചിന്തയ്ക്കു രൂപം നൽകിയിരിക്കുകയാണ് The Sleep walkers എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ.

സർഗ്ഗാത്മകത്വത്തിന് മൂന്നു മണ്ഡലങ്ങളുണ്ടെന്ന് കെസ്റ്റ്ലർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഹാസ്യം, ശാസ്ത്രീയമായ കണ്ടുപിടിത്തം, കല ഇവയാണ് ആ മണ്ഡലങ്ങൾ. ഇവ തമ്മിൽ ചേരുന്നു. സർഗ്ഗാത്മകത്വം ചിലപ്പോൾ ഹാസ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. മറ്റു ചിലപ്പോൾ ശാസ്ത്രീയമായ കണ്ടുപിടിത്തമായും വേറെ സന്ദർഭത്തിൽ കലയായും പ്രാദുർഭവിക്കുന്നു. സുന്ദരമായ ശസ്ത്രക്രിയ എന്നു ഡോക്ടറും രണ്ടു പരിമാണങ്ങളുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്ന് നോവലിസ്റ്റും പറയാറുള്ളത് ഈ അന്യോന്യ ബന്ധത്തെത്തന്നെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. The Act of Creation എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഈ ആശയത്തിന്റെ വിപുലീകരണം ദർശിക്കാം.

കെസ്റ്റ്ലറുടെ ഓരോ ഗ്രന്ഥത്തെക്കുറിച്ചും എഴുതാൻ സ്ഥലമില്ല. ഒരു ദിങ്മാത്രദർശനം എന്ന മട്ടിലാണ് ഈ ലേഖനത്തിന്റെ രചന. ഫിലിപ്പ് ടോയിൻബി അദ്ദേഹത്തെക്കുറിച്ചു എഴുതിയത് "മർമ്മപ്രകാശി"കയായി വർത്തിക്കുന്നു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയിലെ അംഗമായിരുന്നു കെസ്റ്റ്ലർ. ഡയലക്റ്റിക്കൽ മെറ്റീരിയലിസ്റ്റായി കുറെക്കാലം കഴിഞ്ഞുകൂടിയ അദ്ദേഹം പിന്നീട് കുറെക്കാലം ബിഹേവിയറിസ്റ്റായി. ഈ "കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിരുദ്ധ ധിഷണാശാലി" അതിനുശേഷം ബിഹേവിയറിസത്തിന്റെ ശത്രുവായി. പിന്നീട് കലയേയും ശാസ്ത്രത്തേയും കൂട്ടിയിണക്കി അതിന്റെ മഹാത്ഭുതങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുതന്നു. ജീവിതം തുടങ്ങുമ്പോൾ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ്. അത് അവസാനിക്കാറായപ്പോൾ മിസ്റ്റിക്ക്. "ഒന്നുകിൽ മനുഷ്യൻ തന്നെത്തന്നെ നശിപ്പിക്കും, അല്ലെങ്കിൽ നക്ഷത്രത്തിലേക്കു പ്രയാണം ചെയ്യും" എന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം നമ്മെ വിട്ടുപോയത്. ജഗത്സംബന്ധീയങ്ങളായ ചക്രവാളങ്ങളെ കാണാൻ ശ്രമിച്ച ചിന്തകനും മനുഷ്യസ്നേഹിയുമായിരുന്നു ആർതർ കെസ്റ്റ്ലർ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഒരു വാക്യം ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് ഞാൻ ഈ ലേഖനം അവസാനിപ്പിക്കട്ടെ: In my youth I regarded the universe as an open book, printed in the language of physical equations, where as now it appears to me as a text written in invisible ink, of which in our rare moments of grace we are able to decipher a small fragment.

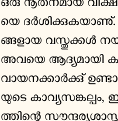
അത്ഭുതത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം



ദ്യാഗിലേഫ്

1912. റഷ്യൻ ബാലെ പ്രൊഡ്യൂസർ ദ്യാഗിലേഫ് (Diaghilev 1872–1929) നൃത്തചര്യയ്ക്കു ശേഷം വീട്ടിലേക്കു പോകുകയായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൂടെ റഷ്യൻ ബാലെ ഡാൻസർ വാറ്റ്സ്ലാഫ് നിഷീൻസ്കിയുണ്ട് (Waslaw Nijinsky 1890–1950), ഫ്രഞ്ച് നോവലിസ്റ്റും നാടകകാരനും ആയ ഷാങ് കോക്തോയുണ്ട് (Jean Cocteau 1889–1963). ദ്യാഗിലേഫും നിഷീൻസ്കിയും മഹാ യശസ്കർ, കോക്തോ അന്ന്—1912ൽ—ആരുമല്ല. പിൽക്കാലത്താണ് അദ്ദേഹം മഹായശസ് ആർജിച്ചത്. ഇരുപത്തിമൂന്ന് വയസുള്ള ആ യുവാവ് താനൊരു കവിയാണെന്നുള്ള ദുരഭിമാനത്തോടെ ദ്യാഗിലേഫിനോട് കാവ്യരചനയെക്കുറിച്ച് എന്തോ ചോദിച്ചു. അദ്ദേഹം മറുപടി നൽകി: "എന്നെ വിസ്മയിപ്പിക്കൂ, അതിനു വേണ്ടി ഞാൻ കാത്തിരിക്കാം". ദ്യാഗിലേഫിനെ വിസ്മയിപ്പിക്കണമെങ്കിൽ ഒന്നോ രണ്ടോ ആഴ്ച പോരെന്ന് കോക്തോയ്ക്കു അറിയാമായിരുന്നു. മരിച്ച് വീണ്ടും ജനിക്കാൻ ആ ചെറുപ്പക്കാരൻ തീരുമാനിച്ചു. കോക്തോയുടെ (കോക്തോവിന്റെ എന്ന് ശരിയായ പ്രയോഗം) സാഹിത്യ ജീവിതമാകെ ഈ വിസ്മയിപ്പിക്കലിന്റെ കഥയാണ്. ദ്യാഗിലേഫ് പിന്നീട് പതിനേഴ് വർഷം മാത്രമേ ജീവിച്ചിരുന്നുള്ളൂ. അതിനകം കോക്തോ അദ്ദേഹത്തെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തിയിരിക്കാം. എന്നാൽ ഈ ഫ്രഞ്ച് എഴുത്തുകാരൻ ലോകജനതയെ വിസ്മയിപ്പിക്കാതിരുന്നില്ല. ഇന്നും നമ്മൾ അത്ഭുതത്തോടെയാണ് കോക്തോയുടെ കൃതികളെ നോക്കുന്നത്. Aesthetics of astonishment—അത്ഭുതത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം—ഇതിന്റെ ഉപജ്ഞാതാവാണ് കോക്തോ. കവിതയിലും നാടകത്തിലും നോവലിലും ഒക്കെ അത്ഭുതാംശം കലർത്തിയ കലാകാരനാണ് അദ്ദേഹം. എങ്ങനെയാണ് കോക്തോ അത് അനുഷ്ഠിച്ചത്? കോക്തോയുടെ പ്രസിദ്ധമായ കവിതയാണ് A Friend Sleeps എന്നത്. ഉറങ്ങുന്ന സ്നേഹിതനെ നോക്കിക്കൊണ്ടു നിൽക്കുന്ന ഒരാളെയാണ് കവി ഇതിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഉറങ്ങുന്നയാൾ സ്നേഹിതൻ മാത്രമാണ്, പ്രേമഭാജനമല്ല. പ്രേമഭാജനമാണെങ്കിൽ അയാളെ വിളിച്ചുണർത്താമായിരുന്നു. സ്നേഹിതനാണ് അയാൾ. അതിനാൽ നോക്കിനില്ക്കാനേ കഴിയുന്നുള്ളൂ. ഈ കവിതയിൽ നിദ്രയിൽ വീണിരിക്കുന്ന ആളിന്റെ ഷൂവിനെക്കുറിച്ച് പ്രസ്താവമുണ്ട്.

> Far from your bed' upon the ground,
> your shoe
> Lay dying, with a life which waned...
> These strayings from your life-they can
> hurt too
> Can sleepers be constrained
> Your shoe took on your life,
> the way you walked,
> It held your step enclosed...



ഷാങ് കോക്തോ

കിടക്കയിൽ നിന്ന് അകലെ വീണുകിടക്കുന്ന പാദരക്ഷ; അതിന്റെ ജീവനറ്റിരിക്കുന്നു. അയാൾ നടക്കുമ്പോൾ അതു പാദത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്നു. അയാളുടെ ജീവനെ അതിലേക്ക് ആവാഹിച്ചിരുന്നു. ഈ കാഴ്ചയും ഇതിന്റെ വർണനയും അസാധാരണങ്ങളാണ്; മറ്റു കവികളുടെ കാവ്യങ്ങളിൽ ഇവയെല്ലാം കണ്ടെന്നുവരില്ല. ദൈനംദിന ജീവിതത്തിലെ സംഭവങ്ങളെയും വസ്തുക്കളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന കവി, ഒരു നൂതനമായ വീക്ഷണമാർഗ്ഗത്തിലൂടെ അവയെ ദർശിക്കുകയാണ്. തങ്ങൾക്കു ചിരപരിചിതങ്ങളായ വസ്തുക്കൾ നയനഗോചരങ്ങളാകുമ്പോൾ അവയെ ആദ്യമായി കാണുകയാണെന്ന പ്രതീതി വായനക്കാർക്ക് ഉണ്ടാകണം. ഇതാണ് കോക്തോയുടെ കാവ്യസങ്കല്പം, ഇതു തന്നെയാണ് 'അത്ഭുതത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം'. നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചും ഇതു ശരിയാണെന്ന് കോക്തോ കരുതുന്നു. നാടകം നാടകീയത ആവഹിക്കണമെന്നാണല്ലോ പൊതുവായ സങ്കല്പം. അത് വേണ്ടെന്നും പ്രേക്ഷകർ അത്ഭുതപ്പെട്ടാൽ മതിയെന്നുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതം. അതിനുവേണ്ടി കോക്തോ പ്രസിദ്ധമായ ഇതിവൃത്തത്തിൽ 'വ്യാവർത്തനം' വരുത്തുന്നു. ഈ 'ട്വിസ്റ്റ്' കണ്ട് പ്രേക്ഷകർ വിസ്മയിക്കുമ്പോൾ കോക്തോ ചരിതാർത്ഥനാവുന്നു.

സോഫോക്ലീസിന്റെ രണ്ടു നാടകങ്ങൾ തീബ്സിലെ ഐതിഹാസികസാമ്രാട്ടായിരുന്ന ഈഡിപ്പസ്സിനെക്കുറിച്ചുള്ളവയാണ്. ഈഡിപ്പസിന്റെ അച്ഛൻ ലേയിസ് രാജാവിന് ഡൽഫിയിലെ 'ഓറക്കിൾ' (ഭവിഷ്യകഥനം) മുന്നറിയിപ്പ് നൽകുന്നു. മകൻ അച്ഛനെ കൊന്ന് അമ്മയെ പരിണയിക്കുമെന്ന്. അതുകൊണ്ട് മകൻ ജനിച്ചപ്പോൾ അവനെ കാലുതുളച്ച് കമ്പിയിട്ട് കെട്ടി പർവ്വതാഗ്രത്തിൽ കൊണ്ടുവയ്ക്കാൻ ലേയീസ് ആജ്ഞാപിച്ചു. ദയയുള്ള ഒരു ആട്ടിടയൻ ആ കുഞ്ഞിനെ കോറിന്തിലെ രാജാവിനു നൽകി. ഈഡിപ്പസ് അവിടെ വളർന്നുവന്നു. കോറിന്തിലെ രാജാവിനെയും രാജ്ഞിയേയും യഥാക്രമം അച്ഛനായും അമ്മയായും കരുതിപ്പോന്ന ആ യുവാവ് ഓറക്കിളിനെക്കുറിച്ച് അറിയുകയും പിതൃവധത്തിൽനിന്നു രക്ഷപ്രാപിക്കാൻ വേണ്ടി അവിടെനിന്നു പോകുകയും ചെയ്തു. തീബ്സിൽ എത്തിയ ഈഡിപ്പസ് മൂന്നു പാതകൾ കൂട്ടിമുട്ടുന്ന ഒരു സ്ഥലത്തുവച്ച് ലേയീസ് രാജാവിനെ ആളറിയാതെ വധിച്ചു. ആ രാജ്യത്തെ യുവാക്കന്മാരെ കൊന്നൊടുക്കിയിരുന്ന സ്ഫിങ്സിനെ കൊന്ന് അയാൾ രാജാവായി. അമ്മ ജൊക്കസ്റ്റയെ യാഥാർത്ഥ്യമറിയാതെ സഹധർമ്മിണിയാക്കി. ഈഡിപ്പസിന് ജൊക്കസ്റ്റയിൽ നാലു സന്താനങ്ങളുണ്ടായി. അങ്ങനെയിരിക്കെ സത്യം വെളിപ്പെട്ടു. ജൊക്കസ്റ്റ തൂങ്ങി മരിച്ചു. ഈഡിപ്പസ് കണ്ണുകൾ കുത്തിപ്പൊട്ടിച്ചു. അയാൾ മകൾ ആന്റിഗണിയോടൊരുമിച്ച് അലഞ്ഞുനടക്കാൻ തുടങ്ങി. സോഫോക്ലിസ്സിന്റെ ഈ പ്രഖ്യാപിതമായ നാടകത്തിന് 'ട്വിസ്റ്റ്' നൽകി വ്യാവർത്തനം കൊടുത്തു കോക്തോ എങ്ങനെ അത്ഭുതം ജനിപ്പിക്കുന്നുവെന്നു ഗ്രഹിക്കുന്നത് രസകരമാണ്. മനുഷ്യന്റെ ജീവിതപഥത്തിലുള്ള അഗാധഗർത്തങ്ങളിൽ ഒന്നിൽ വന്നുവീണ ഒരു മഹാപുരുഷൻ അവിടെനിന്ന് കൂടുതൽ തേജസ്സോടും പ്രഭാവത്തോടും കരകയറിവരുന്നതു ചിത്രീകരിക്കുകയാണ് സോഫോക്ലിസ്. അദ്ദേഹം ആ ഗർത്തത്തിൽ വന്നുവീണതോ വിധിയുടെ അപ്രതിരോധ്യശക്തികൊണ്ടുമാത്രം. കോക്തോയുടെ ട്വിസ്റ്റിൽപ്പെട്ട് ഈ മഹാവ്യക്തിക്കു വരുന്ന മാറ്റം എന്താണെന്നു നമ്മൾ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതാണ്. പരീക്ഷണപരങ്ങളായ കലാസൃഷ്ടികളുടെ സവിശേഷതകൾ ഗ്രഹിക്കാൻ അതു നമ്മെ സഹായിക്കും. കോക്തോയുടെ നാടകത്തിലെ കഥ യന്ത്രമാണെന്ന് അദ്ദേഹം തന്നെ പറയുന്നു. അതിന്റെ ചുറ്റ കമ്പി—സ്പ്രിങ്—മുറുക്കിവച്ചിരിക്കുകയാണ്. അത് അയഞ്ഞുതീരുമ്പോൾ ഒരു മനുഷ്യന്റെ ഗണിതശാസ്ത്രപരമായ നാശം സംഭവിച്ചു കഴിഞ്ഞിരിക്കും. അധോലോകത്തിലെ ഈശ്വരന്മാർ സൃഷ്ടിച്ച ഈ യന്ത്രത്തിന്റെ ചുറ്റുകമ്പി ഒരു ദീർഘജീവിതത്തിന്റെ അന്ത്യംവരെയും അയഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതു കോക്തോയുടെ നാടകത്തിൽ ദർശിക്കാം. The infernel Machine—അധോലോക യന്ത്രം—എന്നാണ് നാടകത്തിന്റെ പേര്.

അങ്കം ഒന്ന്. രാത്രി. തീബ്സിലെ പ്രാകാരങ്ങളിൽ ജോലിയിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന രണ്ടു പാറാവുകാർ അടുത്ത കാലത്തു കൊല്ലപ്പെട്ട ലേയീസ് രാജാവിന്റെ പ്രേതത്തെ കണ്ടു. രാജ്യത്തു പല ദൗർഭാഗ്യങ്ങളുമുണ്ടാകുമെന്ന് ആ പ്രേതം അവർക്കു മുന്നറിയിപ്പ് നൽകി. ജൊക്കസ്റ്റയും റ്റൈറേഷ്യസും (പുരോഹിതൻ) പ്രാകാരത്തിലെത്തി. റ്റൈറേഷ്യസ് താനറിയാതെ ജൊക്കസ്റ്റയുടെ ഉത്തരീയത്തിൽ—സ്കാർഫിൽ—ചവിട്ടി. അന്ധനാണ് ആ പുരോഹിതൻ. രാജ്ഞി നിലവിളിക്കുകയായി. "അങ്ങയുടെ കാല്. അങ്ങ് എന്റെ ഉത്തരീയത്തിൽ ചവിട്ടി നടക്കുന്നു...ഈ ഉത്തരീയം എപ്പോഴും എന്നെ ശ്വാസം മുട്ടിക്കുകയാണ്." ജൊക്കസ്റ്റയും റ്റൈറേഷ്യസും പൊയ്ക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ലേയീസ് രാജാവിന്റെ പ്രേതം പാറാവുകാരുടെ മുൻപിലെത്തി. ഈഡിപ്പസിന്റെ ആഗമനത്തെക്കുറിച്ചു മുന്നറിയിപ്പ് നൽകി.

അങ്കം രണ്ട്. അന്നത്തെ രാത്രിയിൽത്തന്നെ 'സ്ഫിങ്സ്' തീബ്സിലെ ഒരു കുന്നിൽ വന്നു നിന്നു. ഈഡിപ്പസും അവിടെയെത്തി. സിംഹത്തിന്റെ ശരീരവും സ്ത്രീയുടെ മുഖവും മുലകളുമുള്ള ഒരു ജന്തുവായിട്ടാണല്ലോ ഗ്രീസിലെ ഇതിഹാസത്തിൽ സ്ഫിങ്സ് വർണ്ണിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അത് തീബ്സിലെ പൗരന്മാരുടെ മുൻപിൽ പ്രഹേളിക സമർപ്പിക്കുന്നു.

അതിന് ഉത്തരം പറയാത്തവരെ നിഗ്രഹിക്കുന്നു. ഈഡിപ്പസ് സ്ഫിങ്സിന്റെ പ്രഹേളികയ്ക്ക് ഉത്തരം നല്കിയപ്പോൾ അത് സ്വയം മരിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. ആ ജന്തു കോക്തോവിന്റെ നാടകത്തിൽ പെൺകുട്ടിയായിട്ടാണ് ആദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുക. ലേയീസ് രാജാവിനെ കുറച്ചുകാലം മുൻപ് ആളറിയാതെ കൊന്നിട്ട് അന്ന് അവിടെയെത്തിയ ഈഡിപ്പസിനെക്കണ്ട് പ്രച്ഛന്നവേഷയായ സ്ഫിങ്സ് പ്രേമത്തിൽ വീണു. ആ സ്നേഹം തിരിച്ചുകിട്ടുന്നില്ലെന്നു കണ്ടപ്പോൾ അത് സ്വന്തം രൂപം ഈഡിപ്പസിനെ കാണിച്ചു. എങ്കിലും പ്രേമവിവശയായ സ്ഫിങ്സ് പ്രഹേളികയുടെ അർത്ഥം ഈഡിപ്പസിനു പറഞ്ഞുകൊടുത്തു. അതോടെ അതു മരിക്കുകയും ചെയ്തു. "വൃത്തികെട്ട ജന്തുവിനെ ഞാൻ കൊന്നു" എന്നു പറഞ്ഞു ഈഡിപ്പസ് സ്ഫിങ്സിന്റെ ജഡമെടുത്ത് തോളിലിട്ടു. "ഞാൻ ജൊക്കസ്റ്റായെ വിവാഹം കഴിയ്ക്കും; ഞാൻ രാജാവാകും" എന്ന് ഈഡിപ്പസ് ഉദ്ഘോഷിക്കുമ്പോൾ ആ അങ്കം അവസാനിക്കുകയാണ്.

അങ്കം മൂന്ന്. സിംഹാസനാരോഹണത്തോടും രാജകീയ വിവാഹത്തോടും ബന്ധപ്പെട്ട ആഘോഷങ്ങൾ അവസാനിച്ചു. ഈഡിപ്പസും ജൊക്കസ്റ്റയും ശയനമുറിയിൽ കടന്നു. കശാപ്പുകാരന്റെ കടപോലെ ചുവന്ന ശയനമുറി. അതിൽ ഈഡിപ്പസ് കുഞ്ഞായിരുന്നപ്പോൾ അവനെ കിടത്താൻ ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന തൊട്ടിൽ ഇരിക്കുന്നുണ്ട്. അതിൽ തന്റെ ആദ്യത്തെ മകനെ കിടത്തുമെന്നാണ് ഈഡിപ്പസ് പറഞ്ഞത്. അല്പം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ റ്റൈറേഷ്യസ് അവിടെ എത്തി. നിയമാനുസാരിയായ അനുഗ്രഹങ്ങൾ വർഷിക്കാനാണ് പുരോഹിതൻ വന്നതെങ്കിലും, എല്ലാം കാണുന്ന അദ്ദേഹം ആഹ്ലാദമില്ലാതെയാണ് നിൽക്കുക. റ്റൈറേഷ്യസ് ഈഡിപ്പസിനോടു ചോദിച്ചു: ഈഡിപ്പസ്, ഈ സ്നേഹത്തെക്കുറിച്ച് എനിക്കു വിശദീകരണം ആവശ്യമുണ്ട്. അങ്ങ് രാജ്ഞിയെ സ്നേഹിക്കുന്നുണ്ടോ?

ഈഡിപ്പസ്: സർവ്വാത്മനാ.

റ്റൈറേഷ്യസ്: ഞാനുദ്ദേശിക്കുന്നത്, അവളെ കൈയിലെടുക്കാൻ അങ്ങേയ്ക്കിഷ്ടമാണോ?

ഈഡിപ്പസ്: അവളുടെ കൈയാൽ എടുക്കപ്പെടാനാണ് എനിക്കു കൂടുതലിഷ്ടം.

റ്റൈറേഷ്യസ്: ആ സൂക്ഷ്മമായ വ്യത്യാസത്തെ ഞാൻ മനസ്സിലാക്കുന്നുണ്ട്. ഈഡിപ്പസ്, അങ്ങു ചെറുപ്പമാണ്, വളരെ ചെറുപ്പം. ജൊക്കസ്റ്റ അങ്ങയുടെ അമ്മയായിരിക്കും. എനിക്കറിയാം, ഹോ എനിക്കറിയാം. അങ്ങു മറുപടി പറയാൻ പോവുകയാണ്.

ഈഡിപ്പസ്: അങ്ങനെയൊരു സ്നേഹത്തെ, ഏറിയകൂറും മാതൃഭാവത്തിലുള്ള സ്നേഹത്തെ, ഞാനെപ്പോഴും സ്വപ്നം കണ്ടിരുന്നുവെന്നാണ് മറുപടി നൽകാൻ പോകുന്നത്.

റ്റൈറേഷ്യസ് പോയി. ജൊക്കസ്റ്റയും ഈഡിപ്പസും ഉറങ്ങുകയും ചെയ്തു. ഇടയ്ക്കുണർന്ന ജൊക്കസ്റ്റ ഈഡിപ്പസിന്റെ തുളച്ച കാലുകൾ കണ്ട് അമ്പരക്കുകയായി. ഈഡിപ്പസ് ഉണർന്നു താൻ ഏതു സാഹചര്യങ്ങളിലാണ് കോറിന്ത് വിട്ടുപോന്നതെന്ന് വിശദമാക്കി. പക്ഷേ, തീബ്സ് നഗരത്തോട് അടുക്കുന്തോറും താൻ വീട്ടിലേക്ക് മടങ്ങിവരികയാണെന്ന് അയാൾക്ക് ഒരു തോന്നൽ സംസാരിച്ചു സംസാരിച്ചു ഈഡിപ്പസ് നിദ്രയിൽ വീണു. വെളിയിൽ ഒരു കുടിയൻ പാടുകയാണ്:

> Your husband's much too young
> Much too young for you. That's flat flat.

അതുകേട്ട് ജൊക്കസ്റ്റ പേടിച്ചു.

അങ്കം നാല്. പതിനേഴുവർഷം കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഈഡിപ്പസിന്റെ മഹാഭാഗ്യത്തെ തകർക്കുന്നമാതിരി പ്ലേഗ് രാജ്യത്തെങ്ങും സംഹാരതാണ്ഡവമാടുന്നു. 'അധോലോകയന്ത്രം' ശരിയായി പ്രവർത്തിക്കാൻ വേണ്ടി ഈശ്വരന്മാർ എല്ലാ ദൗർഭാഗ്യങ്ങളെയും സൗഭാഗ്യങ്ങളായി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. ഈഡിപ്പസ് എന്ന ചീട്ട് (ശീട്ട്) രാജാവിനെ വെറും മനുഷ്യനാക്കിയേ ഈശ്വരന്മാരടങ്ങൂ.

കോറിന്തിലെ രാജാവ് മരിച്ചുവെന്ന വാർത്തയുമായി ഒരു സന്ദേശവാഹകൻ ഈഡിപ്പസിന്റെ കൊട്ടാരത്തിലെത്തി. ഈഡിപ്പസ് ആദ്യം അതിൽ ആഹ്ലാദിച്ചെങ്കിലും മരിച്ചതു തന്റെ പിതാവല്ലെന്നു മനസ്സിലാക്കി ദുഃഖിച്ചു. സത്യമെല്ലാം തെളിഞ്ഞു. തെരുവിൽവച്ച് താൻ കൊന്നത് അച്ഛനായ ലേയീസിനെയാണെന്നും, താൻ പരിണയിച്ചത് അമ്മയായ ജൊക്കസ്റ്റയെയാണെന്നും ഈഡിപ്പസ് ഗ്രഹിച്ചു. ജൊക്കസ്റ്റ ഉത്തരീയത്തിൽ കെട്ടിത്തൂങ്ങി മരിച്ചു. അവരുടെ സ്വർണ്ണ ബ്രൂച്ച് കൊണ്ട് ഈഡിപ്പസ് സ്വന്തം കണ്ണുകൾ കുത്തിപ്പൊട്ടിച്ചു.

ജൊക്കസ്റ്റയുടെ പ്രേതം അവിടെ പ്രത്യക്ഷമായി.

ഈഡിപ്പസ്: ജൊക്കസ്റ്റാ, പ്രിയപ്പെട്ടവളേ! നീ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നോ?

ജൊക്കസ്റ്റ: ഇല്ല, ഈഡിപ്പസ് ഞാൻ മരിച്ചവളാണ്. നീ അന്ധനായതുകൊണ്ട് എന്നെ കാണാൻ കഴിയുന്നു. മറ്റുള്ളവർക്ക് എന്നെ കാണാൻ വയ്യ.

ഈഡിപ്പസ്: സഹധർമ്മിണീ എന്നെ തൊടരുത്.

ജൊക്കസ്റ്റ: നിന്റെ ഭാര്യ മരിച്ചു തൂങ്ങിമരിച്ചു. ഞാൻ നിന്റെ അമ്മയാണ്. നിന്നെ സഹായിക്കാൻ എത്തുന്നത് നിന്റെ അമ്മയാണ്... എന്റെ പാവപ്പെട്ട കുഞ്ഞേ, നീ തനിച്ച് എങ്ങിനെയാണ് ഈ പടികളിറങ്ങുന്നത്?

ഈഡിപ്പസ് മകൾ ആന്റിഗണിയുടെ കൈക്കു പിടിച്ചു നടന്നു. ജൊക്കസ്റ്റയുടെ സഹോദരൻ ക്രിയോൺ കർത്തവ്യത്തിന്റെ പേരുപറഞ്ഞ് ആന്റിഗണിയുടെ യാത്ര മുടക്കാൻ നോക്കി. റ്റൈറേഷ്യസ് പറഞ്ഞു അവർ നിങ്ങളുടെ അധികാരവലയത്തിലില്ല.

ക്രിയോൺ: പിന്നെ അവർ ആരോടുകൂടിയാണെന്നു പറഞ്ഞാലും.

റ്റൈറേഷ്യസ്: ജനങ്ങളോടുകൂടി, കവിതകളോടുകൂടി, ദുഷിക്കാത്ത ആത്മാക്കളോടുകൂടി.

പടികൾ എണ്ണി അവർ ഇറങ്ങി. 'ഒന്ന്, രണ്ട്, മൂന്ന്, നാല്, അഞ്ച്.' നഗരം വിട്ടു പോയാലും ആര് അവരെ അംഗീകരിക്കുമെന്ന് ക്രിയോൺ ചോദിച്ചു. 'കീർത്തി' എന്ന് റ്റൈറേഷ്യസിന്റെ ഉത്തരം. 'മാനക്കേടല്ലേ' എന്ന് വീണ്ടും ക്രിയോണിന്റെ ചോദ്യം. 'ആർക്കറിയാം?' എന്ന് റ്റൈറേഷ്യസ് അങ്ങോട്ടൊരു ചോദ്യം ചോദിക്കുമ്പോൾ കോക്തോയുടെ 'അധോലോകയന്ത്രം' എന്ന നാടകം അവസാനിക്കുന്നു.

നിയോ തോമിസ്റ്റ് തത്ത്വചിന്തകൻ മാറീതാങ്ങിന്റെ ഭാര്യ ഈ നാടകം കണ്ട് 'Cocteau is certainly the only tragic writer of our time' എന്ന് രേഖപ്പെടുത്തി. നാടകനിരൂപകനായ ഫെർഗെസൻ ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ 'മാസ്റ്റർപീസാ'ണ് ഇതെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. പക്ഷേ, ഈ സ്തോതാക്കൾ 'അത്ഭുതത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം' കണ്ട് വിസ്മയിച്ച പോയതല്ലേ എന്നാണ് എന്റെ സംശയം. സോഫോക്ലിസിന്റെ ഈഡിപ്പസിനെ—മഹാപുരുഷനെ—നൂതന പ്രകാശത്തിൽ നിറുത്തി പ്രേക്ഷകരെ അത്ഭുതപ്പെടുത്താനായിരുന്നു കോക്തോയുടെ ശ്രമമെന്ന് നാടകം സൂക്ഷിച്ചു വായിച്ചാൽ മനസ്സിലാക്കാം. സോഫോക്ലിസിന്റെ ഈഡിപ്പസ് ഞാൻ മുമ്പെഴുതിയപോലെ അപ്രമേയ പ്രഭാവനാണ്; മഹാ പുരുഷനാണ്. അദ്ദേഹം പാപം ചെയ്തത് അറിഞ്ഞുകൊണ്ടല്ല. അവയെക്കുറിച്ച് അറിഞ്ഞപ്പോൾ

> Unspeakable acts-I speak no more of them.
> Hide me at once. For God's love,
> hide me away,
> Away! Kill me! Drown me in the
> depths of the sea!

എന്നെ ഉടനെ ഗോപനം ചെയ്യൂ: ഈശ്വരനെ വിചാരിച്ച് ഒളിച്ചുവയ്ക്കൂ എന്നെ നിഗ്രഹിക്കൂ. സമുദ്രത്തിന്റെ അഗാധതയിൽ എന്നെ മുക്കിക്കൊല്ലൂ എന്ന് നിലവിളിക്കുന്ന ഈഡിപ്പസ് നമ്മുടെ സഹതാപവും ബഹുമാനവും നേടുന്നു. കോക്തോയുടെ ഈഡിപ്പസ് അഹങ്കാരിയാണ്. മാതൃഭാവത്തിലുള്ള സ്നേഹം കൊതിച്ചാണത്രേ അയാൾ കോറിന്തിൽ നിന്ന് തീബ്സിലേക്ക് പോരുന്നത്. കോക്തോയുടെ നാടകത്തിന്റെ പര്യവസാനം നോക്കുക. ആത്മഹത്യ ചെയ്ത ജൊക്കസ്റ്റ പ്രേതമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അവൾ അമ്മയായി നില്ക്കുകയാണ്. വീണ്ടും മകനായി ഈഡിപ്പസ് അവളോടൊരുമിച്ചു പോകുന്നു. സോഫോക്ലീസിന്റെ ഉദാത്തമായ ലോകം ഇവിടെ പരിഹാസ്യമായി മാറുകയാണ്. അത്ഭുതപ്പെടുത്താനാണ് ഫ്രഞ്ചെഴുത്തുകാരന്റെ ലക്ഷ്യം. അതിൽ അദ്ദേഹം ജയിച്ചു. പക്ഷേ, കല അപ്രത്യക്ഷമാവുന്നു. ഉദാത്തങ്ങളായ വിഷയങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും 'വൾഗറൈസ്' ചെയ്യുന്ന ആധുനിക സാഹിത്യകാരന്മാരുടെ നേതാവാണ് കോക്തോ എന്ന് എനിക്കു തോന്നുന്നു. ഇതൊക്കെക്കൊണ്ടാവണം സാർത്ര് ഈ സാഹിത്യകാരനെക്കുറിച്ച് ബഹുമാനമില്ലാതെ സംസാരിച്ചത് (Life Situations എന്ന ഗ്രന്ഥം നോക്കുക).

കോക്തോയെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ മതത്തോടു യോജിക്കാത്തവർ കാണും; യോജിക്കുന്നവരും കാണും. രണ്ടുകൂട്ടരും ചോദിക്കും: വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ ഒരു കൃതി മോശമാണെന്ന് എഴുതിയതുകൊണ്ട് എന്തു നേടിയെന്ന്? കരുതിക്കൂട്ടിയാണ് ഞാനീ ഫ്രഞ്ച് സാഹിത്യകാരന്റെ നാടകത്തെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞത്. മഹത്വമാർന്ന ഒരു കഥാപാത്രത്തെ അധുനാതനീകരിക്കാനുള്ള യത്നം എങ്ങനെ അപഹാസ്യമാവുന്നുവെന്ന് ഞാൻ സൂചിപ്പിച്ചല്ലോ. ഇത് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്രഷ്ടാവിനോട് ചെയ്യുന്ന അപരാധമാണെന്നതിൽ എന്തുണ്ടു സംശയം? പൂർവകഥാപാത്രങ്ങളെ ആധുനീകരിക്കുകയാണെങ്കിൽ അവയെ ഒരിക്കലും അപകർഷപ്പെടുത്തിക്കൂടാ. അതു സംസ്കാരത്തിനു ലോപം വരുത്തും. കാളിദാസന്റെ ദുഷ്യന്തനും രാമനും ഇതിഹാസത്തിലെയും ആദികാവ്യത്തിലെയും ആ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കാൾ മോശക്കാരനല്ല. ദുഷ്യന്തൻ ഇതിഹാസത്തിലെ കഥാപാത്രത്തേക്കാൾ ഒരു പടികൂടി ഉയർന്നേ നില്ക്കുന്നുള്ളുതാനും. അതുപോലെ നളനെയും ദമയന്തിയേയും ഇതിഹാസകർത്താവ് ഏത് രീതിയിൽ കണ്ടുവോ അതേ രീതിയിൽതന്നെയാണ് ഉണ്ണായി വാര്യർ കണ്ടതും. കേരളത്തിലെ ചില നാടകകാരന്മാരും ചലച്ചിത്ര സംവിധായകരും ശ്രീരാമനേയും സീതയേയും 'വൾഗറൈസ്' ചെയ്ത് ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ അത് അനഭിലഷണീയമായ കൃത്യമായി എനിക്കു തോന്നിപ്പോകുന്നു. ഉജ്ജ്വലപ്രതിഭാശാലികൾ ജീവൻ കൊടുത്തുവിട്ട കഥാപാത്രങ്ങളെ നാടകത്തിലേക്കോ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കോ ആധുനികർ കൊണ്ടുവരുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളെ നൂതനമായി സൃഷ്ടിക്കുക എന്ന പ്രയാസമേറിയ കൃത്യത്തിൽനിന്ന് അവർ സൗകര്യപൂർവ്വം ഒഴിഞ്ഞുനില്ക്കുന്നു. ആ ഒഴിഞ്ഞുനില്ക്കലിലുള്ള വഞ്ചനാത്മകത പ്രേക്ഷകർ അറിയുന്നില്ല. ഗ്രന്ഥരചനയും ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണവും ഇക്കാലത്ത് എളുപ്പമുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളായി മാറിയിരിക്കുന്നതിന്റെ കാരണം ഇതു തന്നെയാണ്. ശ്രീരാമനെ രംഗത്തു കയറ്റി ഭരതനെ നാലു ചീത്ത വാക്കു പറയിച്ചാൽ അല്ലെങ്കിൽ അദ്ദേഹത്തെ ദ്രാവിഡനായി ചിത്രീകരിച്ചാൽ അധുനാതനീകരണമായി എന്നു ആളുകൾ കരുതുന്നു. ഇത് ക്ഷുദ്രമായ പ്രവർത്തനമാണ്. കൃഷ്ണൻനായരുടെ സ്വഭാവത്തെ വേണമെങ്കിൽ വിമർശിക്കാം. പക്ഷേ, കൃഷ്ണൻനായർക്ക് ഇല്ലാത്ത സ്വഭാവം അയാൾക്കുണ്ടെന്നു പറഞ്ഞ് വിമർശനം നിർവ്വഹിക്കരുത്. അതു തെറ്റാണ്. ഈഡിപ്പസ് എന്ന വ്യക്തി ഉത്കൃഷ്ട പുരുഷനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആ ഉത്ക്കൃഷ്ടതയ്ക്കു ലോപം വരുമാറുള്ള ട്വിസ്റ്റ് കൊടുക്കൽ അവഹേളനാസ്പദമായ പ്രവൃത്തിയത്രെ. ഇതു തന്നെയാണ് ആധുനികരുടെ ശ്രീരാമനെക്കുറിച്ചും പറയാറുള്ളത്. എന്നാൽ ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അധുനാധുനീകരനം കാണുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകർ കയ്യടിക്കും. ആ കയ്യടിക്കു ഹേതു കലാസ്വാദനമല്ല. അവിടെ കാരണമായി വർത്തിക്കുന്നത് അത്ഭുതത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രമാണ്. ആധുനിക സാഹിത്യം പരിശോധിക്കൂ. ദ്രഷ്ടാവിനെ, അനുവാചകനെ വിസ്മയിപ്പിച്ച് ചലനംകൊള്ളിക്കാനുള്ള ശ്രമം ഓരോ കൃതിയിലും കാണാം. ബുദ്ധിശാലികൾക്കേ ആളുകളെ വിസ്മയിപ്പിക്കാൻ പറ്റൂ. കോക്തോ ബുദ്ധിമാനായിരുന്നു. കേരളത്തിന്റെ ആധുനിക സാഹിത്യകാരന്മാരും ബുദ്ധിയുള്ളവർ തന്നെ. എന്നാൽ കലയ്ക്കു ബുദ്ധിയുമായി ബന്ധമൊന്നുമില്ലെന്ന പരമാർത്ഥം ആരും മനസ്സിലാക്കുന്നില്ല.

വൈറ്റ് ഹോട്ടൽ

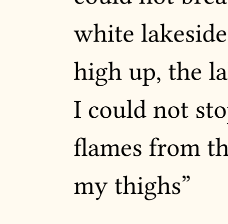
എത്യേൻ ലറൂവ്

ചില കലാസൃഷ്ടികളെ 'മോഡേൺ ക്ലാസ്സിക്' എന്ന നിരൂപകർ വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്. എന്താണ് മോഡേൺ ക്ലാസ്സിക്? ഈ കാലത്തിന്റെ തന്നെ സന്തതിയായിരിക്കണം അത്. ഈ കാലത്തിന് എന്ത് പ്രാധാന്യമുണ്ടോ അതിനേക്കാൾ കവിഞ്ഞ പ്രാധാന്യം ആ കലാസൃഷ്ടിക്കുണ്ടാകണം. ഇതാ സമകാലിക ജീവിതത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ പ്രാമാണ്യത്തോടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥം എന്ന് ഓരോ വായനക്കാരനും പറയണം. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ദക്ഷിണാഫ്രിക്കൻ സാഹിത്യകാരനായ എത്യേൻ ലറൂവിന്റെ To a Dubious Salvation എന്ന ചേതോഹരമായ നോവൽ മോഡേൺ ക്ലാസ്സിക്കാണ് (Etinne Leroux). ഗാബ്രിയൽ ഗാർസിയ മാർകേസിന്റെ One hundred Years of Solitude എന്ന നോവലും മര്യോ വാർഗാസ് യോസായുടെ The Time of the Hero എന്ന നോവലും മോഡേൺ ക്ലാസ്സിക്കുകളാണ്. (Mario Vargas Liosa. ജനനം 1936-ൽ. പെറുവ്യൻ നോവലിസ്റ്റ്) ഈ കാലഘട്ടത്തിന്റെ ശബ്ദം കേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വാഗ്മിതയാർന്ന മറ്റൊരു കലാസൃഷ്ടി ആവിർഭവിച്ചിരിക്കുന്നു; ഇംഗ്ലീഷ് നോവലിസ്റ്റ് ഡി. എം. തോമസ് എഴുതിയ വൈറ്റ് ഹോട്ടൽ (The white Hotel)—ഇത് ചിരന്തനമൂല്യമാർന്ന ഒരു മോഡേൺ ക്ലാസ്സിക് തന്നെ. മനുഷ്യാസ്തിത്വത്തിന്റെ രണ്ടു ധ്രുവങ്ങളാണ് കാമവും മരണവും. അവയ്ക്കു ചുറ്റും ഇത് ഭ്രമണം ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കാമത്തിന്റെ മണിതം[23] ഉയരുമ്പോഴെല്ലാം മരണത്തിന്റെ നാദവും കേൾക്കാറാകുന്നു. പേടിസ്വപ്നത്തിന്റെ പ്രതീതി ഉളവാക്കുന്ന ഈ നോവൽ; അതേസമയം സറിയലിസ്റ്റ് ചിത്രത്തിന്റെ രാമണീയകവും ഇതാവഹിക്കുന്നു. ഈ നോവൽ വായിച്ചിട്ട് പ്രശസ്തനായ ഒരു നിരൂപകൻ "A major artist has once more appeared" എന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചു. ഇത് പ്രത്യക്ഷരം ശരിയാണെന്ന് ഈ കലാസൃഷ്ടി പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

23. മണിതം = രതികൂചിതം.

ലിസ എന്ന ചെറുപ്പക്കാരി എഴുതിയ കാവ്യത്തോടുകൂടിയാണ് നോവൽ തുടങ്ങുന്നത്. കേട്ടാലും:

> "I have started an affair With your
> son, on a train somewhere in a
> dark tunnel, his hand was underneath
> my dress between my thighs I
> could not breathe he took me to a
> white lakeside hotel somewhere
> high up, the lake was emarald
> I could not stop myself I was in
> flames from the first spreading of
> my thighs"



മര്യോ വാർഗാസ് യോസാ

(ഇരുണ്ട തുരങ്കത്തിൽ കയറിയ തീവണ്ടിയിൽ വച്ച് ഞാൻ അങ്ങയുടെ മകനുമായി ഒരു ബന്ധത്തിലേർപ്പെട്ടു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൈ എന്റെ ഉടുപ്പിനു താഴെ, എന്റെ തുടകൾക്കിടയിലായിരുന്നു. എനിക്ക് ശ്വസിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അദ്ദേഹം എന്നെ അങ്ങുയരത്തിലുള്ള, തടാകത്തിനടുത്തുള്ള ഒരു വെളുത്ത ഹോട്ടലിലേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോയി. തടാകം മരതകച്ഛവിയാർന്നതു്. എനിക്ക് എന്നെ നിയന്ത്രിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ആദ്യമായി തുടകൾ വിടർത്തിയ സമയംതൊട്ട് ഞാൻ വികാരത്താൽ ജ്വലിക്കുകയായിരുന്നു.)

ഇതിനെത്തുടർന്ന് സകല രതിവൈകൃതങ്ങളും രതിക്രീഡകളും വർണ്ണിക്കപ്പെടുന്നു.

> I wanted to cry, my nipples were
> so drawn out by this lips, and tender,
> your son moved on from one nipple
> to another, both were swollen

ഹെൻറി മില്ലർ

എന്നീ വരികൾ ഈ കാവ്യത്തിലെ മറ്റു ഭാഗങ്ങളുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കിയാൽ ഒട്ടുംതന്നെ പ്രതിഷേധാർഹങ്ങളല്ലെന്നാണ് പറയേണ്ടതു്. എന്നാൽ ഒരു കാര്യം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഹെൻറി മില്ലറുടെ നോവലുകളിലെ അശ്ലീല വർണ്ണനകൾ വായിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ജുഗുപ്സ ഈ നോവലിലെ ഒരു വരിപോലും ഉളവാക്കുന്നില്ല. വർണ്ണനകളുടെ കാവ്യാത്മകശോഭ അശ്ലീലതയെ മറച്ചുകളയുന്നു. വലിയ റോസാപ്പൂക്കൾ പോലെ നക്ഷത്രങ്ങൾ താഴെ വീഴുന്നു. ഓറഞ്ചു തോട്ടത്തിന്റെ സൗരഭ്യം പ്രസരിക്കുന്നു. കറുത്ത തടാകത്തിൽ ഓറഞ്ചുകൾ സീൽക്കാരത്തോടെ വീണു കെട്ടുപോകുന്നു. ഈ വർണ്ണനകളെല്ലാം കാവ്യാത്മകങ്ങളാണ്. ഈ കാവ്യത്തിന്റെ ഗദ്യരൂപത്തിലുള്ള വികസനമാണ് അടുത്ത അദ്ധ്യായം. ആളുകൾ തടാകത്തിൽ മുങ്ങിമരിക്കുന്നതും ഹോട്ടലിന്റെ ഒരു ഭാഗം തീ പിടിച്ച് നശിക്കുന്നതും അഗ്നിബാധയിൽപ്പെട്ട പലരും കരിഞ്ഞുചാകുന്നതും കാവ്യത്തിലെന്നപോലെ ഈ ഗദ്യഭാഗത്തിലും വർണ്ണിക്കപ്പെടുന്നു. ലൈംഗികപ്രക്രിയകൾ അവയുടെ എല്ലാ മനോഹാരിതകളോടും വൈരൂപ്യങ്ങളോടും കൂടി ഇവിടെ പ്രത്യക്ഷങ്ങളാകുന്നു. ഒരു പാതിരിക്ക് ദാഹം വർദ്ധിച്ചപ്പോൾ ചെറുപ്പക്കാരി സ്വന്തം സ്തനം അയാൾക്കുനേരെ നീട്ടി. പാതിരി വേണ്ടുവോളം പാലു കുടിച്ചു.

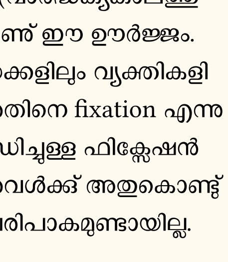
> (The priest needed no further invitation
> and was soon sucking away contentedly.
> The young woman leaned back,
> no less contented and eased, and
> stroked her lovers's thick glossy
> hair and the priest's thin done.
> Page 62.)

ഈ കാവ്യവും ഇതിന്റെ വിസ്തരിച്ച ഭാഗമായ ജർണ്ണലും ഫ്രായിറ്റിന്റെ കൈയിൽ കൊടുത്തു ലിസ. സെക്ഷ്വൽ ഹിസ്റ്റീരിയയാണു ആ ചെറുപ്പക്കാരിക്ക്. മതിവിഭ്രമത്തിന്റെ—ഹൽയൂസിനേഷന്റെ—സന്തതികളാണ് ആ കാവ്യവും അതിന്റെ വികൃതരൂപമായ ഗദ്യഭാഗവും. ഇടത്തുവശത്തെ മുലയിലും ഇടതുവശത്തെ ജനനഗ്രന്ഥിയിലും സഹിക്കാനാവാത്ത വേദനയോടുകൂടിയാണ് ലിസ ഫ്രായിറ്റിന്റെ അടുത്തെത്തിയതു്. അദ്ദേഹം നിർവ്വഹിച്ച മാനസികാപഗ്രഥന ചികിത്സയുടെ കഥ നോവലിലെ മൂന്നാമത്തെ അദ്ധ്യായമാണ്. സാക്ഷാൽ ഫ്രായിറ്റ് രോഗികളെ ചികിത്സിച്ചതിനുശേഷം അവരുടെ 'കേസ് ഹിസ്റ്ററി' എഴുതുമ്പോൾ വേറെ പേരുകൾ നൽകാറുണ്ടായിരുന്നു. അതിനു യോജിച്ച മട്ടിൽ നോവലിലെ കഥാപാത്രമായ ലിസായ്ക്കു കഥാപാത്രമായ ഫ്രായിറ്റ്, അന്ന എന്ന പേരാണു കൊടുത്തിട്ടുള്ളതു്. അന്ന അല്ലെങ്കിൽ ലിസ അച്ഛനമ്മമാരുടെ ഒരേയൊരു മകളാണ്. ലിസ ജനിക്കുന്നതിന് അഞ്ചുവർഷം മുൻപ് ആ ദമ്പതികൾക്ക് ഒരു മകൻ ജനിച്ചു. ലിസയുടെ അച്ഛൻ റഷ്യൻ ജൂത കുടുംബത്തിൽപ്പെട്ട ആളാണ്. അമ്മ പോളണ്ടിലെ ഒരു കത്തോലിക്കാ കുടുംബത്തിലെ അംഗവും. മതപരവും വർഗ്ഗപരവുമായ പ്രതിബന്ധങ്ങളെ വകവയ്ക്കാതെ വിവാഹം നടത്തിയ അവരെ ബന്ധുക്കൾ ഉപേക്ഷിച്ചു. ലിസയുടെ അമ്മയ്ക്ക് ഒരു സഹോദരിയുണ്ട്; ഇരട്ടപ്രസവത്തിലെ സഹോദരി. അവരും അവരുടെ ഭർത്താവും ലിസയുടെ അച്ഛനമ്മമാരോടു കൂടുതൽ അടുത്തതുകൊണ്ട് ബന്ധുക്കൾക്ക് അവരും ശത്രുക്കളായി. അവരങ്ങനെ കഴിഞ്ഞുകൂടുമ്പോൾ ലിസയുടെ അമ്മ ഒരു ഹോട്ടൽ തീപിടുത്തത്തിൽപ്പെട്ടു മരണമടഞ്ഞു. അതോടെ അച്ഛനു മകളെക്കുറിച്ച് ഒരു പരിഗണനയുമില്ലാതായി. ലിസ കീർത്തിയുള്ള പാട്ടുകാരിയാണ്. അവളെ ഒരു ബാരിസ്റ്റർ വിവാഹം കഴിച്ചു. ആ കാലഘട്ടത്തിലാണ് രാഷ്ട്രീയങ്ങളായ കലക്കങ്ങളുണ്ടായതു്. ലിസയുടെ ഭർത്താവിന്റെ സേവനം സൈന്യത്തിലെ നിയമവകുപ്പ് ആവശ്യപ്പെട്ടു. അയാൾ പോയി കുറേ കഴിഞ്ഞപ്പോൾ—സൂക്ഷ്മമായി പറഞ്ഞാൽ അയാൾ ആദ്യത്തെ അവധിക്കു തിരിച്ചുവരാറായപ്പോൾ—ലിസയ്ക്കു ശ്വാസംമുട്ടലുണ്ടായി, മുലയിലും വയറ്റിലും വേദന. അവൾ സംഗീതം ഉപേക്ഷിച്ചു. ഭർത്താവിനോടുള്ള ജീവിതം പ്രയോജനശൂന്യമാണെന്നു കണ്ടു അവൾ വിവാഹമോചനം നടത്തി. ഇതാണ് ലിസ ഫ്രായിറ്റിനോടു പറഞ്ഞ കഥ. അദ്ദേഹം മാനസികാപഗ്രഥനമെന്ന മാർഗത്തിലൂടെ അവളെ ചികിത്സിച്ചു. "വൈറ്റ് ഹോട്ടൽ" അമ്മയുടെ ശരീരമാണ്. പാപം പുരളാത്ത സ്ഥലമാണതു്. അമ്മയുടെ ശരീരമെന്നാൽ ഗർഭാശയമെന്ന് അർത്ഥം. നമ്മളെല്ലാവരും ഒരു കാലത്ത് അവിടെയാണല്ലോ കഴിഞ്ഞുകൂടിയതു്. അവിടെത്തന്നെ തിരിച്ചുചെല്ലാനുള്ള ആഗ്രഹമാണ് ലിസ പ്രകടിപ്പിച്ചതു്. ലിസയുടെ രോഗത്തിന്റെ ഹേതുവും ഫ്രായിറ്റ് കണ്ടുപിടിച്ചു. അമ്മയും ചിറ്റമ്മയും അവരുടെ ഭർത്താവും അത്ര അഭികാമ്യമല്ലാത്ത രീതിയിൽ ഇരിക്കുമ്പോൾ കൊച്ചുകുട്ടിയായ ലിസ യാദൃച്ഛികമായി അവരുടെ അടുക്കലെത്തി. അപ്പോഴുണ്ടായ വൈകാരികാഘാതമാണ് രോഗത്തിനു കാരണമായതു്. ലിസ സ്വവർഗാനുരാഗിണിയാണെന്നും ഫ്രായിറ്റ് അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. അവൾ അതു് അംഗീകരിച്ചില്ല.

1941. ലിസ കീയഫിലെത്തി (Kiev). ജർമ്മൻസൈന്യം അവിടം ആക്രമിച്ചു കഴിഞ്ഞു. ലിസയും അവളുടെ കൂടെയുള്ളവരും നാത്സികളുടെ പിടിയിലായി. ലിസയുടെ അച്ഛൻ യഹൂദനും അമ്മ കാത്തലിക്കാമാണല്ലോ. അർദ്ധ യഹൂദവംശജയായ ലിസയും പാലസ്റ്റീനിലേക്കു നയിക്കപ്പെട്ടു. അവിടെയുള്ള ഒരു മലയിടുക്ക് അവളുടെ അന്ത്യവിശ്രമ സ്ഥാനമായി. നാത്സികൾ അവളെ കൊന്നതു് നോവലിൽ വർണ്ണിച്ചിട്ടുള്ളതു വായിച്ചാൽ നമ്മൾ ഞെട്ടും.

നോവൽ ഇവിടെ അവസാനിക്കുന്നില്ല. The Camp എന്നതാണ് അവസാനത്തെ അദ്ധ്യായം. ലിസ ജീവനോടെ വന്നു നിൽക്കുന്നു. അടുത്ത്, വർഷങ്ങൾക്കു മുൻപ് ഹോട്ടലിലെ അഗ്നിബാധയിൽപ്പെട്ട് മരിച്ച അമ്മയുണ്ട്. 1939-ൽ അന്തരിച്ച ഫ്രായിറ്റുമുണ്ട്. മകൾക്കു പാലുകുടിക്കാൻ കൊതിയുണ്ടോയെന്ന് അമ്മയുടെ ചോദ്യം. ഉണ്ടെന്ന മറുപടി കേട്ടയുടനെ അമ്മ ബട്ടൺ അഴിച്ചു. അവർ മോളെ മുലയിലേക്ക് വലിച്ചടുപ്പിച്ചു. അമ്മയുടെ തടിച്ച, വെളുത്ത മുലയിൽ മകൾ സ്വന്തം കൈ ബഹുമാനപൂർവ്വം വച്ചു. ഓറഞ്ച് നിറത്തിലുള്ള മുലക്കണ്ണ് ലിസ വലിച്ചു കുടിച്ചു. "ഞാൻ ഓർമ്മിക്കുന്നു അമ്മേ" എന്നു മകൾ. "ആവശ്യമുള്ളിടത്തോളം കുടിച്ചോ മോളേ. എനിക്ക് എപ്പോഴും ധാരാളം പാലുണ്ടായിരുന്നു." എന്ന് അമ്മ.

ഓരോ വ്യക്തിയുടേയും ലൈംഗികാവേശത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടു പ്രവർത്തിക്കുന്ന ശക്തിവിശേഷത്തെ ഫ്രായിറ്റ് 'ലിബിഡോ' എന്നു വിളിച്ചു. വ്യക്തിയുടെ ജനനം തൊട്ടു മരണം വരെ (വാർദ്ധക്യകാലത്തുപോലും) പ്രവർത്തിക്കുന്നതാണ് ഈ ഊർജ്ജം. ഈ ശക്തി ചിലപ്പോൾ വസ്തുക്കളിലും വ്യക്തികളിലും ദൃഢീഭവിച്ചു നിൽക്കും. അതിനെ fixation എന്നു പറയുന്നു. അമ്മയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ഫിക്സേഷൻ ഉണ്ടായ മകളാണ് ലിസ. അവൾക്ക് അതുകൊണ്ട് ഒരിക്കലും ലൈംഗികമായ പരിപാകമുണ്ടായില്ല.

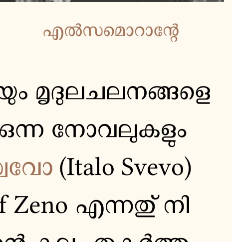


ഈറ്റാലോ സ്വേവോ

ലിബിഡോയോടൊപ്പം ആത്മനാശത്തിനുള്ള വാസനയും വ്യക്തികളിൽ ഉണ്ടെന്നാണ് ഫ്രായിറ്റിന്റെ മതം. ജീവനാർന്ന ജഡവസ്തുവിന് (matter) ജീവനില്ലാത്ത അവസ്ഥയിലേക്ക് പോകാനാണ് കൗതുകം. ലിസ തനിക്കു നാശം വരുത്തുന്നു. അവൾക്ക് അമ്മയുടെ ഗർഭാശയത്തിലേക്കു തിരിച്ചുപോകണമെന്നുണ്ട്. ക്രമനിലയിലുള്ള ജീവിതം നയിക്കുന്ന നമുക്കുപോലുമുണ്ട് ഈ ആഗ്രഹം. അമ്മയുടെ ഗർഭാശയത്തിൽ കിടക്കുന്ന മട്ടിൽ നമ്മൾ പലപ്പോഴും ചുരുണ്ടുകൂടി കിടക്കാറുള്ളതു് ഓർമ്മിക്കുക. ലിസയുടേതു് അനിയത മനഃശാസ്ത്രമാണ്. അവൾക്ക് യൂട്ടറീൻ എക്സിസ്റ്റെൻസാണ്—ഗർഭാശയത്തിലെ അസ്തിത്വമാണ് വേണ്ടതു്. ഈ മനഃശാസ്ത്രതത്ത്വങ്ങളെല്ലാം നോവലിസ്റ്റ് കലാത്മകമായി ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ അതുമാത്രമാണെങ്കിൽ ഇതിനെ മോഡേൺ ക്ലാസ്സിക്കായി ആരും വിശേഷിപ്പിക്കാൻ ഒരുമ്പെടുകയില്ല. ലിസയ്ക്ക് സെക്ഷ്വൽ ഹിസ്റ്റീരിയയായിരുന്നു. അർദ്ധബോധാവസ്ഥയും മതിവിഭ്രമവും അതിന്റെ ലക്ഷണങ്ങളാണ്. വ്യക്തിയുടെ ഹിസ്റ്റീരിയ ചികിത്സിച്ചാൽ ചിലപ്പോൾ മാറിയെന്നുവരും. എന്നാൽ നാത്സിസം പോലുള്ള മാസ് ഹിസ്റ്റീരിയയ്ക്കു ചികിത്സയില്ല. അതു രാഷ്ട്രങ്ങളെയാകെ ഭസ്മീകരിച്ചു കളയും. വൈകാരികത്വവും യുക്തിരാഹിത്യവും അത്തരം സമഗ്രാധിപത്യങ്ങളെ ഭരിക്കുന്നു. അവ എത്ര കണ്ടു വിനാശാത്മകങ്ങളാണെന്ന് ഈ നോവൽ നമ്മെ ഗ്രഹിപ്പിക്കുന്നു.

ആൽബർട്ടോ മൊറേവ്യ

ലിസ ജീവനുള്ള കഥാപാത്രമാണ്. അവൾ നാത്സികളാൽ കൊല്ലപ്പെട്ടു. എങ്കിലും മരിച്ച വ്യക്തി ഒരു സാർവലൗകിക തത്ത്വത്തിനു പ്രതിനിധീഭവിക്കുന്നു. ഹിസ്റ്റീരിയയ്ക്കു വ്യക്തികൾ വിധേയരാണെന്ന തത്ത്വം. അത്തരം വ്യക്തികൾ ഒരിക്കലും മരിക്കുന്നില്ല. ലിസയുടെ ആവിർഭാവം അതുതന്നെ ഉദാഹരിക്കുന്നു. മരിച്ച ലിസ ജീവനാർന്നു വന്നപ്പോൾ നാത്സികളെ പേടിച്ച് പാലസ്റ്റീനിലേക്കു പോയ അഭയാർത്ഥികളും അവിടെ വീണ്ടും ആവിർഭവിച്ചു. എക്കാലത്തും സമഗ്രാധിപത്യത്തിന്റെ ക്രൂരതയുണ്ടാകും; അന്നൊക്കെ അഭയാർത്ഥികളുമുണ്ടാകും. ആ സന്ദർഭത്തിൽ അമ്മ—പ്രകൃതി—മാത്രമേ മനുഷ്യർക്കു സഹായമരുളൂ. അവളുടെ മുലപ്പാൽ കുടിച്ച് സ്നേഹത്തിൽ എല്ലാം മറന്ന് ആ അങ്കതലത്തിൽ വിശ്രമിക്കൂ. എന്നാണ് നോവലിസ്റ്റിന്റെ സന്ദേശം.



എൽസമൊറാന്റേ

ചരിത്രത്തിന്റെ പ്രവാഹത്തെ അതിസുന്ദരമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന നോവലുകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. എൽസമൊറാന്റേയുടെ (ആൽബർട്ടോ മൊറേവ്യയുടെ ഭാര്യ) History എന്ന നോവൽ ഒരുദാഹരണം. ബോധമനസ്സിന്റെയും അബോധമനസ്സിന്റെയും മൃദുലചലനങ്ങളെ കലാസുഭഗമായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന നോവലുകളും ധാരാളമുണ്ട്. ഈറ്റാലോ സ്വേവോ (Italo Svevo) എഴുതിയ The Confessions of Zeno എന്നതു് നിദർശകം പക്ഷേ, ചരിത്രത്തിന്റെ കൂലം തകർത്തുള്ള ഒഴുക്കിൽപ്പെട്ട് അതിന്റെ അടിത്തട്ടിലേക്കു താഴ്ന്നുപോകുന്ന വ്യക്തിയുടെ ചിത്തവൃത്തികളെ ആരും ആലേഖനം ചെയ്തിട്ടില്ല. അതാണ് ഡി. എം. തോമസ് അനുഷ്ഠിക്കുന്ന കൃത്യം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ "വൈറ്റ് ഹോട്ടൽ" വിശുദ്ധിയാർന്ന അമ്മയുടെ—പ്രകൃതിയുടെ—പ്രതീകമാണ്. കലയുടെ ധവളിമയേയും അതു നമുക്ക് കാണിച്ചുതരുന്നു.

ജീവിതം വിഷാദാത്മകമോ?

ഡാന്റേ

ഡാന്റേയ്ക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലത്തോട് എന്തു ബന്ധമുണ്ടായിരുന്നുവോ അതേ ബന്ധം തന്നെയാണ് കാഫ്കായ്ക്ക് നമ്മുടെ കാലത്തോടുള്ളതെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചത് മഹാനായ കവി ഡബ്ല്യൂ എച്ച് ഓഡനാണ്, രണ്ടു പേരുടേയും പ്രതിഭയെ വ്യക്തമാക്കാനായിരിക്കാം അദ്ദേഹം അങ്ങനെ അഭിപ്രായപ്പെട്ടതെന്ന് എനിക്ക് തോന്നുന്നു. ഡാന്റേയും കാഫ്കായും തങ്ങളുടെ കാലങ്ങളിൽ സ്വാധീനശക്തി ചെലുത്തിയെന്നതും സത്യംതന്നെ. പക്ഷേ, രണ്ടിനും വിഭിന്നതയുണ്ട്. ഡാന്റേയുടെ ഡിവീനാ കൊമേഡിയ (Divina Commedia) എന്ന മഹാകാവ്യത്തിൽ സമ്പൂർണ്ണതയിലും അന്യൂനാവസ്ഥയിലും ചെന്നു ചേരാനുള്ള മനുഷ്യന്റെ യത്നത്തെയാണ് ഉജ്ജ്വലമായ രീതിയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. മദ്ധ്യകാലത്തിന്റെ ചരിത്രം മുഴുവൻ അതിൽനിന്നു നമുക്കു ലഭിക്കും. ഈശ്വരവിശ്വാസവും അതിൽനിന്നു ജനിക്കുന്ന പ്രസാദാത്മകത്വവും ആ മഹാകാവ്യത്തിലെ ഓരോ പദത്തിൽ നിന്നും പ്രസരിക്കുന്നു. നരകത്തിൽനിന്നു പാപനാശന സ്ഥാനത്തേക്ക്; അവിടെനിന്ന് സ്വർഗ്ഗത്തേക്ക് ഇതാണ് കൊമേഡിയായുടെ രീതി. കാഫ്കായുടെ 'ദാസ് ഷ്ലോസ്' (Das Schloss-The Castle എന്ന് ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ) എന്ന നോവലിന്റെ മാർഗ്ഗം അതല്ല. മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ അജ്ഞാതങ്ങളും അജ്ഞേയങ്ങളുമായ ശക്തിവിശേഷങ്ങളെ ആവിഷ്കരിച്ച് മനുഷ്യൻ ഓരോ നിമിഷവും പരാജയപ്പെടുന്നതിനെ ആലേഖനം ചെയ്യുകയാണ് കാഫ്കാ. ഈ ലോകത്ത് അവൻ അവലംബഹീനനാണ് എന്ന് അദ്ദേഹം ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നു. അസ്തിത്വത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ നിന്നുതന്നെ ഒരു തരത്തിലുള്ള പേടിസ്വപ്നം ഉണ്ടാകുന്നുവെന്ന് കാഫ്കാ നമ്മെ ഗ്രഹിപ്പിക്കുന്നു. ഈ പേടിസ്വപ്നത്തെ ഒഴിവാക്കാൻ മനുഷ്യനു കഴിയുന്നില്ല. നിസ്തുലങ്ങളാണ് അല്ലെങ്കിൽ അന്യാദൃശ്യങ്ങളാണ് കാഫ്കായുടെ ചെറുകഥകളും നോവലുകളും. അതുകൊണ്ട് അവയ്ക്കു മുൻഗാമികളില്ലെന്ന് കരുതാൻ പാടില്ല. സിറിൽടേണറുടെ (Cyril Tourneur) The Revenger's Tragedy, ഔഗസ്റ്റ് സ്ട്രിൻബർയേയുടെ The Ghost Sonata, ബ്യൂക്നറുടെ Woyzeck ഇവയിലെല്ലാം കാഫ്കയുടെ കൃതികളിലുള്ള എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ ആശയങ്ങൾ കാണാം. ഈ കൃതികളിൽ പ്രധാനം ബ്യൂക്നറുടെ 'വോയ്റ്റ്സെക്' തന്നെയാണ്. ജർമ്മൻ നാടകകർത്താവായ ബ്യൂക്നർ ഇരുപത്തിമൂന്നു കൊല്ലമേ ജീവിച്ചിരുന്നുള്ളൂ. ഇരുപത്തിരണ്ടാമത്തെ വയസ്സിൽ അദ്ദേഹം സാഹിത്യരചന ആരംഭിച്ചു. ഒരു കൊല്ലത്തെ ഹ്രസ്വമായ സാഹിത്യജീവിതത്തിനിടയ്ക്ക് അദ്ദേഹം മൂന്നു നാടകങ്ങളും അപൂർണ്ണമായ ഒരു ചെറുകഥയും എഴുതി. ഇവയിൽ വോയ്റ്റ്സെക് എന്ന നാടകം മാസ്റ്റർപീസായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. അതിനെക്കുറിച്ചാണ് ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. എഡ്വേർഡ് ആൽബിയുടെ The American Dream, ഡ്യൂറാൻ മാഹ്റ്റിന്റെ The Visit, യനസ്കോയുടെ Rhinoceros ഈ നാടകങ്ങൾക്കും മാക്സ്ഫ്രിഷിന്റെ I'm not stiller, സീമോൻ ദെ ബൊവ്വാറിന്റെ The Blood of Others, ഹെസ്സെയുടെ Steppen wolf, സാമിയാറ്റിന്റെ We ഈ നോവലുകൾക്കും സമകാലികമായ എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ സാഹിത്യത്തിൽ എന്തു പ്രാധാന്യമുണ്ടോ അത്രത്തോളം പ്രാധാന്യം ബ്യൂക്നറുടെ വോയ്റ്റ്സെക് എന്ന നാടകത്തിനും കൈവന്നിരിക്കുന്നു. ആധുനികമായ നാടക സാഹിത്യത്തിന്റെ—എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെ—പഠനം വോയ്റ്റ്സെക്കിൽ ആരംഭിക്കണം എന്നു അഭിപ്രായപ്പെടുന്നവരും ഇല്ലാതില്ല.

ഔഗസ്റ്റ് സ്ട്രിൻബർയേ

നാടകത്തിൽ യവനിക ഉയരുമ്പോൾ നാം കാണുന്നത് പ്രധാനകഥാപാത്രമായ വോയ്റ്റ്സെക്കിനെത്തന്നെയാണ്. ജർമ്മൻ സൈന്യത്തിലെ ഒരു ക്യാപ്റ്റനായ ഹൗപ്റ്റ്മാന്റെ 'ഓർഡർലി'യാണ് അയാൾ. പ്രാഥമിക വികാരങ്ങളാൽ ഭരിക്കപ്പെടുന്ന അസംസ്കൃത ചിത്തനായ ഒരു പാവമാണ് വോയ്റ്റ്സെക്. അയാൾ ക്യാപ്റ്റനു ഷേവ് ചെയ്തുകൊടുക്കുകയാണ്. മനുഷ്യസമൂഹത്തിന്റെ തിന്മയ്ക്കു പ്രാതിനിദ്ധ്യം വഹിക്കുന്ന ആ സൈനികോദ്യോഗസ്ഥൻ അയാളെ നിരന്തരം പീഡിപ്പിക്കുന്നു. ഒരുതരം എട്ടുകാലിയാണെന്നു തോന്നുന്നു. ചില ക്ഷുദ്രപ്രാണികളെ പിടിച്ച് അവയുടെ തലച്ചോറിന്റെ കേന്ദ്രത്തിൽ കുത്തി മുറിവേല്പിച്ച് തളർത്തിവയ്ക്കും. പ്രാണികൾ മരിക്കുകയില്ല; എന്നാൽ അവയ്ക്ക് നീങ്ങാനുള്ള ശക്തിയും കാണുകയില്ല. അമ്മട്ടിൽ ക്യാപ്റ്റൻ വോയ്റ്റ്സെക്കിനെ ക്ഷതപ്പെടുത്തുന്നതു നോക്കുക:

ക്യാപ്റ്റൻ: ഒരു കൊടുങ്കാറ്റിന്റെ മട്ടുണ്ട്. ഇത്തരത്തിലുള്ള കാറ്റിന്, എന്നിൽ എത്ര ശക്തിയുണ്ട്? ഒരെലിക്കുള്ളിടത്തോളം ശക്തി. (സൂത്രത്തിൽ) വടക്കു-തെക്കുനിന്നാണെന്നു തോന്നുന്നു ഈ കാറ്റ്.

വോയ്റ്റ്സെക്: അതേ ക്യാപ്റ്റൻ സാർ.

ക്യാപ്റ്റൻ: ഹ! ഹ! ഹ! വടക്കു-തെക്ക് ഹ! ഹ! ഹ! ഹോ മണ്ടൻ! ഭയങ്കരനായ മണ്ടൻ! (വികാരത്തോടെ) വോയ്റ്റ്സെക് നീ നല്ലവനാണ്. (അന്തസ്സോടെ) പക്ഷേ, വോയ്റ്റ്സേക് നിനക്കു സന്മാർഗ്ഗമില്ല! സന്മാർഗം, നല്ല ശീലങ്ങൾ ഉള്ളതാണ്. അത് മനസ്സിലായോ? അതു നല്ല വാക്കാണ്. പള്ളി അനുഗ്രഹിക്കാത്ത ഒരു കുഞ്ഞുണ്ട് നിനക്ക്...

വോയ്റ്റ്സെക് വേശ്യയായ മാറിയുമായി കഴിയുകയാണ്. അയാൾക്ക് അവളിൽ ഒരു മകനുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അതിനെ പരിഹസിച്ചുകൊണ്ടാണ് ക്യാപ്റ്റൻ സംസാരിക്കുക.

നാടകത്തിലെ രണ്ടാമത്തെ രംഗം വോയ്റ്റ്സെക്കിന്റെ സ്വഭാവത്തിനുള്ള അസാധാരണത്വത്തിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്നു. അയാളും കൂട്ടുകാരനും കൂടി വിറക ശേഖരിക്കുമ്പോൾ പ്രകൃത്യതീതസംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചു അവർ സംസാരിച്ചു. പൊടുന്നനവേ വോയ്റ്റ്സെക് അങ്ങനെയൊരു സംഭവം കാണുന്നതായി പറയുകയും ചെയ്തു. "ആൻഡ്രീസ്! എന്തൊരു തിളക്കമാണിതിന്. പട്ടണം മുഴുവനും അതു പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു. ആകാശത്തിനുചുറ്റും ഒരഗ്നി സഞ്ചരിക്കുന്നു. കുഴലൂത്തുപോലെ ഒരു ശബ്ദം വരുന്നു. അത് അടുത്തേക്കു വരുന്നു. നമുക്ക് ഇവിടെനിന്ന് രക്ഷപ്പെടാം. തിരിഞ്ഞുനോക്കരുത്." ഇത്രയും വോയ്റ്റ്സെക് പറഞ്ഞുതീരാത്ത താമസം അവർ രണ്ടു പേരും പ്രാണനുംകൊണ്ട് ഓടുകയായി. തന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രത്തെ ഇങ്ങനെ പ്രഗൽഭമായി അവതരിപ്പിച്ചതിനുശേഷം ബ്യൂക്നർ മാറിയെ നമ്മുടെ മുൻപിൽ കൊണ്ടുവരുന്നു. അവൾ കുഞ്ഞുമായി ജനലിനടുത്തു നിൽക്കുമ്പോൾ പട്ടാളക്കാർ റോഡിലൂടെ മാർച്ച് ചെയ്യുകയാണ്. സൈന്യത്തിന്റെ മുൻപിൽ നടക്കുന്ന ഡ്രം മേജർ അവളെ അർത്ഥവത്തായി കടാക്ഷിച്ചു. മാറിയുടെ കണ്ണുകൾക്കും തിളക്കം. അപ്പോഴേക്കും വോയ്റ്റ്സെക് അവിടെയെത്തി. അയാളും മാറിയും കൂടി പ്രദർശനം കാണാൻ പോയി. അവിടെ ഒരു കാപട്യക്കാരൻ ഒരു കുരങ്ങനെ പട്ടാളക്കാരന്റെ വേഷം ധരിപ്പിച്ച് നിറുത്തിയിരുന്നു. മനുഷ്യ സോപാനത്തിന്റെ ഏറ്റവും താഴത്തെ പടിയിൽ ആ മൃഗം നിന്നാൽത്തന്നെയെന്ത്? അതിന് അന്യന് അഭിവാദനം അർപ്പിക്കാനും ചുംബനം നൽകാനും കഴിയും. യുക്തിചിന്തയ്ക്കു കഴിവുള്ള ഒരു കുതിരയേയും അവർ അവിടെ കണ്ടു. കുതിരയെ പ്രദർശിപ്പിച്ചവൻ "ഇതാ ഈ പണ്ഡിതസദസ്സിൽ കഴുതയുണ്ടോ?" എന്നു ചോദിച്ചപ്പോൾ ആ മൃഗം തലയാട്ടി. "ഇതു മിണ്ടാത്ത മൃഗമല്ല. ഇതൊരു ആളാണ്. മനുഷ്യജീവി! എന്നിട്ടും മൃഗംതന്നെ". എന്നായി പ്രദർശനക്കാരൻ "മാറ്റം വന്ന മനുഷ്യജീവി"യാണ് ആ കുതിരയെന്നുവരെ അയാൾ വാദിച്ചു. ഈ പ്രദർശനമൊക്കെ നടക്കുമ്പോഴും ഡ്രം മേജറുടെ കണ്ണ് മാറിയിൽത്തന്നെ. അയാൾ കാമവികരത്തോടെ അവളെ അഭിനന്ദിക്കുമ്പോൾ ആ രംഗം അവസാനിക്കുന്നു.

ഡ്രം മേജർ മാറിക്ക് കാതിലിടുന്ന രണ്ടു വളയം സമ്മാനിച്ചു. അവൾ അയാൾക്കു കീഴടങ്ങി എന്നതു വ്യക്തം (maria എന്ന സംജ്ഞനാമം ഇംഗ്ലീഷിലെന്നപോലെ മേരി എന്നല്ല ജർമ്മൻ ഭാഷയിൽ ഉച്ചരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ മാറി എന്നത് അത്രകണ്ടു ശരിയുമല്ല) കുഞ്ഞിനെക്കാണാൻ ഓടി വന്ന വോയ്റ്റ്സെക് അതുകണ്ടു. അയാൾ ചോദിക്കുകയാണ്.—"നിന്റെ കൈയിലിരുന്നു മിനുങ്ങുന്നത് എന്താണ്?"

മാറി: കാതിലിടുന്ന വളയം. എനിക്കതു കളഞ്ഞുകിട്ടി.

വോയ്റ്റ്സെക്: എനിക്കിതുവരെ ഇങ്ങനെയൊരു ഭാഗ്യമുണ്ടായിട്ടില്ല. ഒരു സമയംതന്നെ രണ്ടെണ്ണം കിട്ടിയോ?

അയാൾക്കു സംശയം ജനിക്കാതിരുന്നില്ല. പക്ഷേ, ഉറങ്ങുന്ന കുഞ്ഞിന്റെ മുഖം, നെറ്റിയിൽ വിയർപ്പുതുള്ളികളോടെ ഉറങ്ങുന്ന തന്റെ കുഞ്ഞിന്റെ മുഖം അയാളെ വികാരപരവശനാക്കി.

നാടകത്തിൽ ഒരു പുതിയ കഥാപാത്രം പ്രവേശിക്കുകയാണ്. മനുഷ്യനെ യന്ത്രമായിക്കരുതുന്ന ഒരു ഡോക്ടർ. അവൻ യന്ത്രമായിക്കൊള്ളട്ടെ. എങ്കിലും അവന് വിചാരങ്ങളുണ്ട്, വികാരങ്ങളുണ്ട് എന്ന സത്യം ഡോക്ടർ അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. തന്റെ മുൻപിൽ വരുന്ന ഏതൊരുവനും പരീക്ഷണം നടത്താനുള്ള ഒരു ഉപകരണമാണെന്നേ അയാൾ കരുതുന്നുള്ളൂ. ശാസ്ത്രത്തിന്റെ മനുഷ്യത്വശൂന്യമായ അംശത്തിനാണ് ഈ ഡോക്ടർ പ്രാതിനിദ്ധ്യം വഹിക്കുന്നതെന്നു നമ്മൾ കരുതിയാൽ തെറ്റില്ല. മൂന്നു മാസമായി അയാൾ വോയ്റ്റ്സെക്കിനെ പയറുമാത്രം കൊടുത്ത് പരീക്ഷിക്കുകയാണ്. ഫലമോ? വോയ്റ്റ്സെക് മൃഗസദൃശനായി മാറിയിരിക്കുന്നു. റോഡരികിൽ മൂത്രമൊഴിച്ചുവെന്ന കുറ്റത്തിന് അയാൾ വോയ്റ്റ്സെക്കിനെ ശകാരിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയാണ് അതിന് കാരണമെന്ന് അയാൾ മറുപടി നൽകിയതു ഡോക്ടർക്ക് പിടിച്ചില്ല. "പ്രകൃതിയോ? വോയ്റ്റ്സെക്! മനുഷ്യൻ സ്വതന്ത്രനാണ്. വ്യക്തിയുടെ ഇച്ഛാശക്തി സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്ക് ചെല്ലുന്നതിനെ ആദരണീയമാക്കിയിരിക്കുന്നത് മനുഷ്യൻ മാത്രമത്രേ. എന്നിട്ട് നിനക്കു മൂത്രമടക്കാനും വയ്യ." എന്നാണ് അയാളുടെ ഉപാലംഭം. വോയ്റ്റ്സെക് ഇങ്ങനെ ക്രമാനുഗതമായി മൃഗീയാവസ്ഥയിലേക്ക് വഴുതിവീഴുന്നത് ഡോക്ടർക്ക് ഇഷ്ടമാണ്. അതുകൊണ്ട് അയാൾ വോയ്റ്റ്സെക്കിന്റെ ശമ്പളം വർദ്ധിപ്പിച്ചു. ക്യാപ്റ്റനും അധമമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ കുറയ്ക്കുന്നില്ല. വോയ്റ്റ്സെക്കിനെ ഹിസ്റ്റീരിയയിലേക്കു നയിക്കുന്ന അയാളുടെ മാർഗം നോക്കുക:

ക്യാപ്റ്റൻ: വോയ്റ്റ്സെക് നീളമുള്ള താടിരോമം നിന്റെ സൂപ്പുപാത്രത്തിൽ അടുത്തകാലത്തെങ്ങാനും കണ്ടോ? ഹോ! അവനു മനസ്സിലാകുന്നില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. മനുഷ്യമുഖത്തുനിന്നുള്ള രോമം—എഞ്ചിനീയറുടേയോ സാർജന്റിന്റേയോ ഡ്രം മേജറുടേയോ താടിരോമം? ശരി. വോയ്റ്റ്സെക് പക്ഷേ, അവനു നല്ല ഭാര്യയുണ്ട്. മറ്റുള്ളവരുടെ കാര്യം അങ്ങനെയല്ലതാനും.

ഇതുകേട്ട വോയ്റ്റ്സെക് വിളറിപ്പോയി. അയാൾ മാറിയുടെ അടുക്കലേക്ക് ഓടി. അവളെ അടിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. പക്ഷേ, അവളെ തൊടാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. നഗരത്തിൽനിന്ന് അല്പമകലെയുള്ള ഒരു ഭക്ഷണശാലയിൽ നൃത്തം നടക്കുന്നുവെന്നറിഞ്ഞു വോയ്റ്റ്സെക്കും കൂട്ടുകാരും അങ്ങോട്ടു പോയി. അവിടെ ഡ്രം മേജറുടെ കൈകൾക്കുള്ളിൽ ഒതുങ്ങിനിന്നുകൊണ്ട് മാറി നൃത്തം ചെയ്യുകയായിരുന്നു. വോയ്റ്റ്സെക്കിന് ആ കാഴ്ച സഹിക്കാൻ സാധിച്ചില്ല അയാൾ വയലിലേക്ക് ഓടി. നൃത്തത്തിനോട് ചേർന്ന സംഗീതം അയാളുടെ കാതിൽനിന്ന് പോകുന്നില്ല. "അവളെ കുത്തിക്കൊല്ലൂ, കുത്തിക്കൊല്ലൂ," എന്ന ശബ്ദം അയാൾ കേട്ടു. ദുഷ്ടനായ ഡോക്ടറെയാണ് വോയ്റ്റ്സെക് പിന്നീട് കണ്ടത്. അയാൾ മെഡിക്കൽ വിദ്യാർത്ഥികളുടെ മുൻപിൽവെച്ച് അയാളെ വീണ്ടും പീഡിപ്പിച്ചു. പയറുമാത്രം കഴിക്കുന്നവന്റെ നാഡി ക്രമരഹിതമായി സ്പന്ദിക്കുന്നത് ഡോക്ടർ വിദ്യാർത്ഥികൾക്കു മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കുന്നു. ഭക്ഷണശാലയിലേക്കു വീണ്ടും ഓടിച്ചെന്ന വോയ്റ്റ്സെക്കിനെ ഡ്രം മേജർ അടിച്ചപ്പോൾ ആ പാപത്തിന്റെ തകർച്ച സമ്പൂർണ്ണമായി. അയാൾ ഒരു പേനാക്കത്തി വാങ്ങി വയലിൽ കുഴിച്ചുവച്ചു. ഒരു മുത്തശ്ശി മാറിയോടും ചില കുട്ടികളോടും ഒരു കഥ പറഞ്ഞു: "പണ്ടൊരിക്കൽ ഒരു പാവപ്പെട്ട പെൺകുട്ടി ഉണ്ടായിരുന്നു അച്ഛനും അമ്മയുമില്ലാത്ത പാവം. എല്ലാവരും മരിച്ചു. വിശാലമായ ഈ ലോകത്ത് അവൾക്ക് ആരുമില്ല. എല്ലാവരും മരിച്ചു. ആ കൊച്ചുകുട്ടി രാത്രിയും പകലും സഹായത്തിനായി ആരെയെങ്കിലും മതിയെന്ന മട്ടിൽ അന്വേഷിച്ചുനടന്നു. ഭൂമിയിൽ ആരുമില്ലാത്തതുകൊണ്ട് സ്വർഗ്ഗത്ത് പോകാൻ അവൾ ആഗ്രഹിച്ചു. ചന്ദ്രൻ സ്നേഹത്തോടെ അവളെ നോക്കി. ഒടുവിൽ അവൾ ചന്ദ്രനിൽ ചെന്നപ്പോൾ അത് ഉപയോഗശൂന്യമായ തടിക്കഷണം മാത്രം. അതുകൊണ്ട് അവൾ സൂര്യനെത്തി. സൂര്യൻ വാടിയ സൂര്യകാന്തിപ്പൂ. അവൾ നക്ഷത്രങ്ങളിൽ ചെന്നപ്പോൾ അവ സ്വർണ്ണയീച്ചകൾ മാത്രം; ചിലന്തിവലയിൽപെട്ടവയെപ്പോലെ ഭൂമിയിൽ തിരിച്ചെത്താൻ അവൾ ആഗ്രഹിച്ചപ്പോൾ ഭൂമി കമഴ്ത്തിവച്ച പാത്രം. അവൾ തനിച്ചായി. അവൾ അവിടിരുന്നു കരഞ്ഞു. ഇന്നും അവൾ അവിടെയിരുന്നു കരയുകയാണ്, ഒറ്റയ്ക്ക്."

വോയ്റ്റ്സെക് കാട്ടിനടുത്തുള്ള കുളത്തിനരികെ മാറിയെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോയി. അവളുടെ പാപത്തെക്കുറിച്ചും ചന്ദ്രന്റെ നിറത്തെക്കുറിച്ചും പലതും പുലമ്പിയതിനുശേഷം അയാൾ അവളെ കുത്തിക്കൊന്നു. ദീനരോദനം കേട്ട് അവിടെയെത്തിയ രണ്ടുപേർ ഓടിക്കളഞ്ഞു. കൊലപതകം കഴിഞ്ഞതോടെ വോയ്റ്റ്സെക്കിന്റെ ഉന്മാദം മൂർദ്ധന്യാവസ്ഥയിലെത്തി. അയാൾ ഭക്ഷണശാലയിലെത്തി നൃത്തത്തിൽ പങ്കുകൊണ്ടു. അയാളുടെ കൈയാകെ രക്തം. ആളുകൾ രക്തമെന്നു വിളിച്ച് അയാളുടെ ചുറ്റം കൂടി. വോയ്റ്റ്സെക് അവിടെനിന്നോടി, കുളത്തിനടുത്തെത്തി കത്തി കുളത്തിലെറിഞ്ഞിട്ട് രക്തം കഴുകിക്കളയാൻ അയാൾ ശ്രമിച്ചു. മാറിയുടെ മൃതദേഹം ആളുകൾ കണ്ടെത്തി. നാടകത്തിന്റെ അവസാനത്തെ രംഗം ശവമുറിയാണ്. "മർക്കടമുഷ്ടിക്കാരനും നിരീശ്വരനും പൊക്കമുള്ളവനും ക്ഷീണവദനനും നല്ല സ്വഭാവമുള്ളവനും ശാസ്ത്രീയ ചിന്താഗതിയുള്ളവനും" ആയ വോയ്റ്റ്സെക് ബന്ധനസ്ഥനാണ്. അയാൾ മാറിയുടെ മൃതദേഹം നോക്കിക്കൊണ്ടു നിൽക്കുമ്പോൾ ബ്യൂക്നറുടെ നാടകം അവസാനിക്കുന്നു.

ഇത് അർത്ഥരഹിതമായ ലോകമാണ്. ഇവിടെ മൂല്യങ്ങൾക്ക് ഒരു വിലയുമില്ല. മനുഷ്യൻ ഏകാന്തത ജനിപ്പിക്കുന്ന ദുഃഖം അനുഭവിക്കുന്നു. അവൻ അന്യനത്രേ (Out sider). ഈ എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ ആശയം ബ്യൂക്നർ അത്യന്തസുന്ദരമായി ഈ നാടകത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. മുത്തശ്ശി മാറിയോടും കുട്ടികളോടും പറയുന്ന കഥയിലൂടെയാണ് നാടകക്കാരൻ ഈ ആശയം പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. ചന്ദ്രൻ സ്നേഹത്തോടെയാണ് കുട്ടിയെ നോക്കുന്നത്. പക്ഷേ, അവിടെ അതു ചെല്ലുമ്പോൾ ആ ചന്ദ്രൻ ഉപയോഗമില്ലാത്ത തടിക്കഷണം മാത്രം. സൂര്യൻ വാടിയ സൂര്യകാന്തിപ്പൂ. നക്ഷത്രങ്ങൾ ഈച്ചകൾ. കുട്ടിക്കു ഭൂമിയിലേക്കു തിരിച്ചുവരാൻ വയ്യ അത് കമഴ്ത്തിവച്ച പാത്രം. അതുകൊണ്ട് ഇപ്പോഴും കുഞ്ഞ് അവിടെയിരുന്നു കരയുന്നു. ഈ പ്രപഞ്ചത്തിൽ ആകർഷകമായി കാണുന്നതൊക്കെ വെറും വ്യാജവസ്തുക്കൾ. അടുത്തുചെല്ലൂ. മരക്കഷണംപോലെ അവ ഓരോന്നും ചൈതന്യശൂന്യം. ഒന്നേ സത്യമായുള്ളൂ. മനുഷ്യന്റെ ദുഃഖവും ഏകാന്തതയും. ഇതു മനസ്സിലാക്കിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ വോയ്റ്റ്സെക് പ്രത്യക്ഷനായി. അയാൾ "മാറി" എന്നു വിളിക്കുകയാണ്.

മാറി: (പേടിച്ചിളകി) എന്ത്?

വോയ്റ്റ്സെക്: നമുക്കു പോകാം. സമയമായിപ്പോയി.

മാറി: എങ്ങോട്ടേക്ക്?

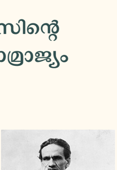
വോയ്റ്റ്സെക്: എനിക്ക് എങ്ങനെ അറിയാം?

ക്രൂരമായ അന്യവത്കരണത്തിൽ ചെന്നുവീണ അയാൾക്ക് അറിഞ്ഞുകൂടാ എന്താണ് ചെയ്യേണ്ടതെന്ന്. അതിനാലാണ് 'എനിക്ക് എങ്ങനെ അറിയാം' എന്ന് വോയ്റ്റ്സെക് ചോദിക്കുന്നത്. മാറി വേശ്യ ആണെങ്കിലും വോയ്റ്റ്സെക് അവളെ സ്നേഹിച്ചിരുന്നു. കുഞ്ഞിനെ ജീവനു തുല്യമായി അയാൾ കരുതി. അവരെ രണ്ടുപേരേയും സംരക്ഷിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാണ് അയാൾ ക്യാപ്റ്റനു ക്ഷൗരം ചെയ്തുകൊടുത്തും വിറകുവെട്ടിക്കൊടുത്തും പണം സമ്പാദിക്കുന്നത്. ഡോക്ടർ പറയുന്നതനുസരിച്ച് പയറുമാത്രം തിന്നുകയും അങ്ങനെ അയാളെ സന്തോഷിപ്പിച്ച് ശമ്പളം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് കുടുംബത്തെ പോറ്റുന്നതിനു തന്നെയാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് മാറിയുടെ വിശ്വാസവഞ്ചന കാണുമ്പോൾ അയാൾ തകർന്നടിയുന്നത്. അതോടെ ജീവിതം അർത്ഥരഹിതമായി ഭവിക്കുന്നു. ഏകാന്തത അയാളെ ആവരണം ചെയ്യുന്നു. ക്രൂരമായ മനുഷ്യസമുദായത്തിന്റെ രണ്ടു പ്രതീകങ്ങളാണ് ഡോക്ടറും ക്യാപ്റ്റനും. ഡോക്ടർ അയാളെ പട്ടിണികിട്ട് മാനസികവും ശാരീരികവുമായ തകർച്ച ഉണ്ടാക്കുന്നു. ക്യാപ്റ്റൻ നിന്ദിച്ചും സ്തുതിച്ചും ഒരു തരത്തിലുള്ള മസ്തിഷ്കപ്രക്ഷാളനം നടത്തുന്നു. ഈ കുത്സിത പ്രവർത്തനങ്ങൾ അയാൾക്കു സ്വാഭാവികമായുള്ള ഉത്കണ്ഠ വർദ്ധിപ്പിക്കുകയാണ്. പില്ക്കാലത്ത് കാഫ്കാ ഈ ഉത്കണ്ഠയ്ക്കു പരമപ്രാധാന്യം നൽകി കഥാപാത്രങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുകയുണ്ടായല്ലോ. ബ്യൂക്നർ എത്ര പ്രഗത്ഭമായി കാഫ്കായുടെ ചിത്രീകരണം മുൻകൂട്ടി കാണുന്നുവെന്നു നോക്കുക. അർത്ഥരഹിതമായ ലോകത്തെ കണ്ടിട്ടാണ് കാഫ്കായുടെ കൺട്രി ഡോക്ടറും ജോസഫ്ഖേയും ഉത്കണ്ഠാപരവശരാകുന്നത്. വോയ്റ്റ്സെക്കും ഇക്കാര്യത്തിൽ വ്യത്യസ്തനാണെന്നു പറയാൻ വയ്യ. അയാൾ പ്രകൃത്യതീത സംഭവങ്ങൾ കണ്ട് അന്തരീക്ഷത്തിലാകെ ആളിക്കത്തുന്ന അഗ്നികണ്ട് ഉത്കണ്ഠക്ക് വിധേയനാകുന്നു. പ്രാഥമിക ശക്തികളെ ഇത്രകണ്ട് സുശക്തമായി സ്ഫുടീകരിച്ചിട്ടുള്ള മറ്റൊരു നാടകം യൂറോപ്യൻ സാഹിത്യത്തിലില്ല. ഇരുപത്തിമൂന്നു വയസ്സുള്ള ഒരു ബാലനാണ് ഈ നാടകമെഴുതിയതെന്ന് നാം ഓർമ്മിക്കണം. സാഹിത്യനിരൂപണം നിർവ്വഹിക്കുമ്പോൾ സാഹിത്യകാരന്റെ പ്രായം കൂടി നോക്കണമെന്നും, ബാലകാലപ്രയത്നങ്ങളെ നിശിതമയി വിമർശിക്കുന്നത് ശരിയല്ലെന്നും ഉള്ള ഒരു വാദഗതി കേരളത്തിലുണ്ടല്ലോ. അതിന്റെ ഉപജ്ഞാതാക്കൾ ബ്യൂക്നർ എഴുതിയ ഈ നാടകം വായിച്ചുനോക്കുന്നത് നന്നായിരിക്കും.

ഇപ്പോഴത്തെ അബ്സേഡ് നാടകങ്ങളിൽ കാണുന്ന ജീവിതവീക്ഷണം അതേ രീതിയിൽ "വോയ്റ്റ്സെക്" നാടകത്തിലുണ്ടെന്നാണ് നിരൂപകമതം. ശരിയാണത്. അബ്സേഡ് നാടകങ്ങളിൽ ഒരു തരത്തിലുള്ള 'ദൈവായത്തത' (Fatalism) കാണുന്നുണ്ടല്ലോ. മനുഷ്യൻ ആരായാലും അവർ എന്തു പ്രവർത്തിച്ചാലും പ്രാകൃതികശക്തികൾക്കു വിധേയനാണ്. കമ്യുവിന്റെ നോവലിൽ പ്ലേഗിന്റെ അണുക്കൾ ആവിർഭവിച്ചതുപോലെത്തന്നെ അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. അവ വീണ്ടും ആവിർഭവിക്കാം. ഇല്ലെന്നും വരാം. ഇതാണ് ഫേറ്റലിസം—ദൈവായത്തത. സാമുവൽ ബക്കറ്റിന്റെ 'വെയിറ്റിങ് ഫോർ ഗോദൊ' എന്ന നാടകത്തിലുമുണ്ട് ഈ ഫോർമലിസം. വോയ്റ്റ്സെക്കിന്റെ ദുരന്തത്തിന് മറ്റുള്ളവർ കാരണക്കാരാണെങ്കിലും ഫേറ്റലിസത്തിന് അതിൽ പങ്കുണ്ട്. പ്രാഥമികമായി നോക്കുമ്പോൾ മനുഷ്യനും മൃഗത്തിനും തമ്മിൽ എന്തു വ്യത്യാസം? പട്ടാളക്കാരന്റെ വേഷം ധരിച്ച കുരങ്ങനും യുക്തിചിന്തയുള്ള കുതിരയും ആ സത്യമാണ് സ്ഫുടീകരിക്കുന്നത്. മൃഗം പരിതസ്ഥിതികൾക്ക് വിധേയമാണ്. മൃഗസദൃശനായ മനുഷ്യനും അങ്ങനെ തന്നെ.

ക്രമരഹിതവും അപൂർണ്ണവുമായ ഇരുപത്തിഒമ്പതു രംഗങ്ങളിലൂടെ ബ്യൂക്നർ ആലേഖനം ചെയ്യുന്നത് കറകളഞ്ഞ വിഷാദാത്മകതയാണ്. ജീവിതം വേദന നിറഞ്ഞതാണ്. അർത്ഥരഹിതമാണ്. ഈ ആശയത്തെ സുശക്തമായ രീതിയിൽ ബ്യൂക്നർ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. ഈ ആശയഗതിയോടു യോജിക്കാത്തവർക്കുപോലും നാടകത്തിന്റെ ഔജ്ജ്വല്യത്തെ നിഷേധിക്കാനൊക്കുകയില്ല.

ബോർഹസിന്റെ ആശയസാമ്രാജ്യം



സെസാർ ബായേഹോ

ലാറ്റിൻ അമേരിക്കയിലെ പ്രശസ്തരായ സാഹിത്യകാരന്മാർ സെസാർ ബായേഹോ (Cesar Vallejo), ഹോർഹലൂയിസ് ബോർഹസ് (Jorge Luis Borges), ഗാവ്റിയേൽ ഗാർതിയ മാർക്വിസ് (Gabriel Garcia Marquez), പാവ്ലോ നെറൂത (Pablo Neruda), ഒക്ടോവിയോ പാസ് (Octavio Paz), വാർഗസ് ലോസ (Vargas Llosa), ഗ്യലാർമോ കാവ്റീറ ഇൻഫാന്റേ (Guillermo Cabrera Infante) എന്നിവരാണ്. ഇവരിൽ ബായേഹോയും നെറൂതയും കവികളത്രേ. പാസും കവിതന്നെ. മാർക്വിസും ലോസയും ഇൻഫാന്റേയും വിശ്വപ്രസിദ്ധരായ നോവലിസ്റ്റുകളാണ്. മാർക്വിസിന്റെ One Hundred Years of Solitude, ഇൻഫാന്റേയുടെ Three Sad Tigers, ലോസയുടെ Conversacion en la Catedral എന്നീ നോവലുകൾ മാസ്റ്റർപീസുകളായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. ഇവിടെപ്പറഞ്ഞ പ്രതിഭാശാലികളിൽ സമുന്നതൻ ചിലിയിലെ പ്രസിഡണ്ട് അലേൻഡേ മരിച്ചയുടനെ മരിച്ച പാവ്ലോ നെറൂത തന്നെയാണ്. മഹാനായ ആ കവിക്ക് സമശീർഷനാണ് കഥാകാരനായ ഹോർഹലൂയിസ് ബോർഹസ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാസൃഷ്ടികളുമായി പരിചയം പുലർത്താത്ത സഹൃദയൻ ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ സാഹിത്യസംസ്കാരം ആർജ്ജിച്ചിട്ടുള്ളവനല്ലെന്ന് സംശയംകൂടാതെ പ്രസ്താവിക്കാം. അത്രകണ്ടു മഹത്വം അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികൾക്കുണ്ട്. ഫ്രെഞ്ച് എഴുത്തുകാരനായ ആങ്ദ്രേ മാർവേ പറയുന്നതു കേട്ടാലും:

Jorge Luis Borges is a great writer who has composed only little essays or short narratives. Yet they suffice for us to call him great because of their wonderful intelligence, their wealth of invention and their tight, almost mathematical style.

(ഹോർഹ ലൂയീസ് ബോർഹസ് മഹാനായ എഴുത്തുകാരനാണ്. അദ്ദേഹം ചെറിയ പ്രബന്ധങ്ങൾ അല്ലെങ്കിൽ ചെറിയ കഥകൾ മാത്രമേ രചിച്ചിട്ടുള്ളു. എങ്കിലും അവയിൽ കാണുന്ന അത്ഭുതാവഹമായ ബുദ്ധിശക്തിയും സമ്പന്നമായ കല്പനയും പിരിമുറുകിയ ഗണിതശാസ്ത്രസദൃശമായ ഭാഷാശൈലിയും കൊണ്ടു നമുക്ക് അദ്ദേഹത്തെ മഹാൻ എന്നുതന്നെ വിളിക്കാം.)

ഈ ഉജ്ജ്വല പ്രതിഭാശാലിയുടെ ആശയസാമ്രാജ്യത്തിലും വികാരസാമ്രാജ്യത്തിലും സ്വൈരസഞ്ചാരം ചെയ്ത് അവിടത്തെ വിസ്മയാവഹങ്ങളായ കാഴ്ചകൾ കാണാൻ വായനക്കാർക്ക് കൗതുകമില്ലേ? ഉണ്ടെങ്കിൽ പോരൂ.

തെർവാന്റസിനെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതിയായ ഡോൺ കിഹോട്ടേയും കുറിച്ച് (Ceivantes and Don Quixote) ബോർഹസ് എഴുതിയ ഒരർത്ഥവാദകഥയിൽ ഇങ്ങനെ പറയുന്നു:

Vanquished by reality, by Spain, Don Quixote died in his native village in the year 1614. He was survived but a short time by Miguel de Cerventes. For both of them for the dreamer and the dreamed one, the whole scheme of the work consisted in the opposition of two worlds: the unreal world of the books of chivalry, the ordinary everyday world of the seventeenth century.

They didnot suspect that the years would finally smooth away that discord, they did not, suspect that La Mancha and Montiel and the knights' lean figure would be, for posterity, no less poetic than the episodes of Sinbad or the vast geographies of Aristo.

For, in the begining of litterature is myth and in the end as well.

യാഥാർത്ഥ്യത്താൽ, സ്പെയിനിനാൽ ജയിച്ചടക്കപ്പെട്ട ഡോൺ കി ഹോട്ട് തന്റെ ജനനസ്ഥലമായ ഗ്രാമത്തിൽ 1614-ൽ ചരമംപ്രാപിച്ചു. മീഗൽ ഡി തെർവാന്റസ് ഒരു ഹ്രസ്വകാലംകൂടി ജീവിച്ചിരുന്നു. (1616-ലാണ് തെർവാന്റസ് മരിച്ചത്.) സ്വപ്നം കണ്ടവനും സ്വപ്നം കാണപ്പെട്ടവനും രണ്ടു ലോകങ്ങളുടെ വൈരുദ്ധ്യമായിരുന്നു പ്രധാനം. ശൗര്യഗുണത്തെ പ്രകീർത്തിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന അയഥാർത്ഥ ലോകം ഒന്ന്. രണ്ടാമത്തേത് പതിനേഴാം ശതകത്തിലെ സാധാരണ ജീവിതത്തിന്റെ ലോകം. കാലം ഈ വൈരുദ്ധ്യത്തെ ഇല്ലാതാക്കിക്കളയുമെന്ന് അവർ രണ്ടുപേരും വിചാരിച്ചതേയില്ല. ലാമഞ്ചായും (ഡോൺ കീഹോട്ടിന്റെ ഗ്രാമം) മോൺടിയേലിനും കാവ്യാത്മകത്വം വന്നുകൂടുമെന്നും അവർ കരുതിയില്ല. സാഹിത്യം ആരംഭത്തിൽത്തന്നെ കെട്ടുകഥയാണ്; ഒടുവിലും അങ്ങനെതന്നെ. സാഹിത്യത്തെസ്സംബന്ധിച്ച് ബോർഹസിനുള്ള അഭിപ്രായം അവസാനത്തെ വാക്യത്തിൽ കാണാം. സാഹിത്യം എപ്പോഴും കെട്ടുകഥയാണ്. കെട്ടുകഥയാണെന്നു പറഞ്ഞാൽ അവാസ്തവികമാണെന്ന് അർത്ഥം. എന്താണതിനു കാരണം? ഞാൻ മേശപ്പുറത്തുവെച്ചാണ് ഈ ലേഖനം എഴുതുന്നത്. എനിക്ക് ഈ മേശയെ വർണ്ണിക്കണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതിന്റെ ചില അംശങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുത്ത് വർണ്ണിക്കാനേ പറ്റൂ. ഞാൻ ആയിരംപുറം മേശയെക്കുറിച്ചെഴുതിയാലും മേശയുടെ യഥാർത്ഥസ്വഭാവം ആവിഷ്കരിക്കാൻ എന്നെക്കൊണ്ടാവില്ല. അതിനാൽ എന്റെ വർണ്ണനയ്ക്ക് അവാസ്തവിക സ്വഭാവം വന്നുകൂടുന്നു. ദാന്തേയുടെ 'ഡിവൈൻ കോമഡി'യുടെ ശരിയായ വർണ്ണന 'ഡിവൈൻ കോമഡി' എന്ന ആ കാവ്യഗ്രന്ഥംതന്നെ എന്ന സത്യം ഒരുവൻ കണ്ടുപിടിക്കുന്നതായി ബോർഹസ് പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതുപോലെ മറ്റൊരു സംഭവം. റോസാപ്പൂവിനെക്കുറിച്ച് കവിതയെഴുതാൻ കവിതാമത്സരത്തിൽ പങ്കുകൊള്ളാൻ വന്നവരോട് ആവശ്യപ്പെട്ടു. സമ്മാനം കിട്ടിയത് ഊർബാസ് എന്ന യുവാവിനാണ്. അയാൾ ഒരു റോസാപ്പൂതന്നെ ചെടിയിൽനിന്ന് അടർത്തിയെടുത്ത് മത്സരം നടത്തിയവരുടെ മുമ്പിൽവച്ചു. ബോർഹസ് പറയുന്നു:

> There was not a single dissenting rote;
> words, those artificial daughters of man
> could not compete with
> the spontaneous rose,
> daughter of God.

(ഒരെതിരഭിപ്രായം പോലുമില്ലായിരുന്നു. ഈശ്വരന്റെ മകളായ സ്വാഭാവികറോസിനോടു മത്സരിക്കാൻ മനുഷ്യന്റെ പുത്രികളായ വാക്കുകൾക്കു കഴിഞ്ഞില്ല.)

ബോർഹസ് 'El otro tigre' (മറ്റൊരു കടുവ) എന്നൊരു കവിത എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. അതിൽ അദ്ദേഹം പ്രതിപാദിക്കുന്നത് കവിതയിലെ കടുവയും ബംഗാളിലെ വനത്തിൽ അലഞ്ഞുതിരിയുന്ന കടുവയും ഒന്നല്ല എന്നാണ്. കാര്യമതാണെങ്കിൽ കവിതയിലെ കടുവയ്ക്ക് മൂന്നു കാലേ ഉള്ളുവെങ്കിൽ എന്താണ് തകരാറ്? അത് സംസ്കൃതം സംസാരിച്ചാൽ എന്താണ് തെറ്റ്? കലയുടെ—സാഹിത്യത്തിന്റെ—ഈ അവാസ്തവികസ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ച് ബോർഹസല്ലാതെ വേറൊരു സാഹിത്യകാരനും ഇത്രത്തോളം ഹൃദ്യമായി പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഈ ചിന്താഗതിക്ക് താത്ത്വികമായ അടിസ്ഥാനമില്ലാതില്ല. ബോർഹസ് അത് വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ടുതാനും. ഭാഷ ഏതു വസ്തുവിനെ ആവിഷ്കരിച്ചാലും ആ വസ്തു ആവിഷ്കരണത്തിൽ മാറിപ്പോകുന്നുവെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതം. ഉദാഹരണം ഇതു വ്യക്തമാക്കും. എന്റെ മേശയുടെ പുറത്ത് റിസ്റ്റ്‌വാച്ചും മറ്റു ഭാഷകളിലെ സംജ്ഞാനാമങ്ങൾ ശരിയായി എഴുതാൻ എന്നെ സഹായിക്കുന്ന റാൻഡം ഹൗസ് ഡിക്ഷ്ണറിയും ഇരിക്കുന്നു. ഈ രണ്ടു വസ്തുക്കളും എന്റെ കണ്ണിൽവന്നു വീഴുന്നത് ഒരേസമയത്താണ്. രണ്ടിനേയുംകുറിച്ചുള്ള അവഗമനം ഒരേസമയത്തു തന്നെ എനിക്ക് ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്യുന്നു. പക്ഷേ, അവയെ ഞാൻ വർണ്ണിക്കാൻ തുടങ്ങിയാൽ ഒരേ സമയത്ത് രണ്ടിനേയും ആവിഷ്കരിക്കാൻ പറ്റില്ല. ആദ്യം വാച്ചിനെക്കുറിച്ചെഴുതാം. രണ്ടാമത് നിഘണ്ടുവിനെക്കുറിച്ചും. അപ്പോൾ ദർശനം (കാഴ്ച) ഏകകാലികമാകുന്നു; വർണ്ണന ആനുക്രമികവും. ഇനി എന്റെ വർണ്ണന വായിക്കുന്നവർക്കോ? വാച്ചിന്റേയും ഡിക്ഷ്ണറിയുടേയും ശരിയായ രൂപം ലഭിക്കുന്നുമില്ല. ആയിരം പേർ എന്റെ വർണ്ണന വായിച്ചെന്നിരിക്കട്ടെ. ആയിരം വാച്ചിന്റേയും ആയിരം നിഘണ്ടുവിന്റേയും രൂപങ്ങളാണ് ഉണ്ടാവുക. അതുകൊണ്ടാണ് ഭാഷ, ആവിഷ്കാരത്തിൽ വസ്തുവിന്റെ സ്വഭാവം മാറ്റിക്കളയുന്നുവെന്ന് ബോർഹസ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്.

ഭാഷയെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പം ഇതായതുകൊണ്ട് ബോർഹസ് കഥകൾക്ക് മിഥ്യാസ്വഭാവം നൽകുന്നു. ചെക്കോഫിന്റെ കഥകൾ വായിക്കുമ്പോൾ നാം അവയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളോടും കഥാസന്ദർഭങ്ങളോടും താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുകയാണ്. ബോർഹസിന്റെ കഥകൾ വായിക്കുന്നയാൾ അവയിൽനിന്ന് അതിദൂരം മാറി നിൽക്കുന്നു. അത്രക്കുണ്ട് അവയുടെ മിഥ്യാസ്വഭാവം. ബോർഹസിന്റെ The Shape of the Sword (വാളിന്റെ വടിവ്) എന്ന അത്യന്തസുന്ദരമായ കഥ നോക്കുക. ഇവിടെപ്പറഞ്ഞത് സത്യമാണെന്നു ബോധപ്പെടും. കഥ പറയുന്ന ആൾ ഒരു ഇംഗ്ലീഷുകാരനെ കാണുന്നു. അയാളുടെ മുഖത്ത് പകയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ചാരനിറത്തിലുള്ള ഒരു അടയാളം, പാട്. ചെന്നിയിൽനിന്നു തുടങ്ങി മറ്റേ കവിളിൽ വന്നുചേരുന്ന ആ വളഞ്ഞ പാട് എങ്ങനെയുണ്ടായിയെന്ന് കഥ പറയുന്ന ആൾ ഇംഗ്ലീഷുകാരനോട് ചോദിച്ചു. അയാൾ പറഞ്ഞ കഥ, കഥ പറയുന്ന ആൾ നമ്മോടു പറയുന്നു. പക്ഷേ, കഥ പറയുന്ന ആൾ, കഥ കേട്ട സന്ദർഭത്തിൽ കുടിച്ചിരിക്കുകയായിരുന്നു. കുടിച്ചിരുന്ന ഒരുവൻ മറ്റൊരാൾ പറയുന്ന കഥയെ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോൾ അതിലെത്രകണ്ടു സത്യാത്മകതയുണ്ടായിരിക്കും എന്നാലോചിച്ച് നാം സംശയാകുലരായിരിക്കുമ്പോൾ കഥ ചുരുളനിവർത്തി നമ്മുടെ മുൻപിൽ വീഴുന്നു. താൻ ഇംഗ്ലീഷുകാരനല്ല, ഐർലണ്ടുകാരനാണെന്ന് അറിയിച്ച് കൊണ്ട് അയാൾ കഥ പറഞ്ഞു തുടങ്ങി: "1922-നോട് അടുപ്പിച്ച് ഞാൻ ഐർലണ്ടിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടി ഉപജാപ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തുകയായിരുന്നു. ഒരു ദിവസം ഉച്ചക്ക് ജോൺവിൻസന്റ് മൂൺ എന്നൊരു സഹപ്രവർത്തകൻ ഞങ്ങളുടെ കൂടെ ചേർന്നു; ഇരുപതു വയസ്സുള്ള യുവാവ്. മൂൺ ലോകത്തിന്റെ ചരിത്രം മുഴുവൻ സാമ്പത്തിക സംഘട്ടനങ്ങളിൽ ഒതുക്കി. ഒരു ദിവസം ഞങ്ങൾ നടന്നുവരുമ്പോൾ ഒരു വെടിപൊട്ടൽ ഞങ്ങളുടെ സ്തംഭിപ്പിച്ചുകളഞ്ഞു. കത്തിയെരിയുന്ന ഒരു കുടിലിൽനിന്ന് ഒരു പട്ടാളക്കാരൻ ഇറങ്ങിവന്ന് ഞങ്ങളോടു നില്ലാൻ ആജ്ഞാപിച്ചു. മൂൺ ചലനരഹിതനായി നില്ലുന്നു. ഞാൻ ഓടിച്ചെന്ന് ഒറ്റയിടികൊണ്ട് പട്ടാളക്കാരനെ വീഴ്ത്തി. പേടികൊണ്ട് ചലനരഹിതനായ മൂണിനെ ഞാൻ കൂട്ടിക്കൊണ്ടു പോയി. ദിവസങ്ങൾ കഴിഞ്ഞു. ഒരു ദിവസം ഞാൻ മൂണിനോടു പറഞ്ഞു 'സഖാക്കൾ നമ്മെ കാത്തുനില്ലുന്നു'വെന്ന്. മൂൺ പേടിച്ചു കിടന്നതല്ലാതെ ഒന്നും ചെയ്തില്ല. വിപ്ലവം നടക്കുകയാണ്. പത്താമത്തെ ദിവസം പട്ടണം വിമതർക്കു കീഴടങ്ങി. ഞാൻ ഉച്ചയ്ക്ക് തിരിച്ചെത്തി. അപ്പോൾ മൂൺ ആരോടോ ഫോണിൽ സംസാരിക്കുകയായിരുന്നു. എന്റെ പേര് അയാൾ പറയുന്നതു ഞാൻ കേട്ടു. ഞാൻ ഏഴുമണിക്കു തിരിച്ചുവരുമെന്നും, ഉദ്യാനം കടന്നുവരുമ്പോൾ എന്നെ അറസ്റ്റ് ചെയ്യാമെന്നും അയാൾ അറിയിച്ചു. എന്റെ ഉചിതജ്ഞനായ സ്നേഹിതൻ എന്നെ ഉചിതജ്ഞതയോടെ വില്ക്കുകയായിരുന്നു. തന്നെ രക്ഷിച്ചുകൊള്ളണമെന്നും അയാൾ ഫോണിലൂടെ ആവശ്യപ്പെട്ടു. ഞാൻ ഒരു വളഞ്ഞ വാളെടുത്തു. ആ അർദ്ധചന്ദ്രനെ കൊണ്ട് ഞാൻ അയാളുടെ മുഖത്ത് രക്തത്തിന്റെ ഒരു അർദ്ധ ചന്ദ്രനെ കൊത്തിവച്ചു. ബോർഹസ്, പരിചയമില്ലാത്ത നിങ്ങളോടു ഞാൻ കുറ്റസമ്മതം നടത്തുകയാണ്. നിങ്ങളുടെ പുച്ഛം എന്നെ വിഷാദിപ്പിക്കുന്നില്ല."

ഐർലണ്ടുകാരൻ (ആദ്യം ഇംഗ്ലീഷുകാരൻ എന്നു കരുതപ്പെട്ടിരുന്നവൻ) ഇത്രയും പറഞ്ഞ് വിറയ്ക്കുന്ന കൈകളോടെ ഇരുന്നപ്പോൾ കഥപറയുന്ന ആൾ ചോദിച്ചു:—'മൂണിനെന്തു പറ്റി?' അയാൾ മറുപടി നല്കി. 'അയാൾ, ജൂഡാസ്, പണവും പറ്റിക്കൊണ്ട് ബ്രസീലിലേക്ക് ഒളിച്ചോടി.' ഐർലണ്ടുകാരൻ കഥ അവസാനിപ്പിച്ചു. 'നിങ്ങളെന്നെ വിശ്വസിക്കുന്നില്ലേ? എന്റെ അധമത്വത്തിന്റെ അടയാളം ഞാൻ എന്റെ മുഖത്തുതന്നെ വഹിക്കുന്നത് നിങ്ങൾ കാണുന്നില്ലേ? അവസാനംവരെ നിങ്ങൾ ഈ കഥ കേൾക്കണമെന്നതുകൊണ്ടാണ് ഞാൻ ഇത്തരത്തിൽ ഇതു പറഞ്ഞത്. എന്നെ രക്ഷിച്ചവനെ ഞാൻ ചതിച്ചു. ഞാനാണ് വിൻസന്റ് മൂൺ. ഇനി എന്നെ പുച്ഛിച്ചുകൊള്ളൂ' തന്നെ ബോർഹസ് പുച്ഛിക്കാതിരിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് താൻ കഥ വളച്ചൊടിച്ചതെന്ന് മൂൺ പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കഥയ്ക്കു അവാസ്തവികസ്വഭാവം നൽകാൻ വേണ്ടിയാണ് രചയിതാവ് ഈ വക്രതയൊക്കെ നല്ലിയതെന്ന കാര്യം വ്യക്തമത്രേ. കഥപറയുന്ന ആൾതന്നെ അറിയിക്കുന്നു:—'ഞാൻ കുടിച്ചിരുന്നു' എന്ന്. കുടിക്കാതെ കഥ പറഞ്ഞാലും ഓർമ്മയിൽ നിന്നുള്ള ആവിഷ്കരണമായതു കൊണ്ട്—ഭാഷകൊണ്ടുള്ള ആവിഷ്കരണമായതുകൊണ്ട്—അതിനു (കഥയ്ക്ക്) മിഥ്യാസ്വഭാവം വരും. കുടിയൻ പറയുമ്പോൾ ആ മിഥ്യാസ്വഭാവം കൂടുതലാവുകയും ചെയ്യുന്നു. കലയുടെ മിഥ്യാസ്വഭാവത്തെ ആദ്യമായി ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചത് ബോർഹസ് ആണെന്ന് ഒന്നുകൂടി എഴുതിക്കൊള്ളട്ടെ. അതിന്റെ കാരണത്തെക്കുറിച്ചാണ് ഇനി നമുക്ക ചിന്തിക്കാനുള്ളത്.

ബോർഹസിന്റെ 'പ്യേർ മെനാർ'—കീ ഹോട്ടിന്റെ രചയിതാവ് (Pierre Menard, Author of Quixote) എന്ന ചെറുകഥ കലാസൃഷ്ടിയുടെ മിഥ്യാസ്വഭാവത്തിനു പുറമെ മറ്റൊരു അംശംകൂടി വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു. ഈ ഇരുപതാം ശതകത്തിലെ ഗ്രന്ഥകാരനായ പ്യേർ പതിനേഴാം ശതകത്തിലെ ഗ്രന്ഥകാരനായ തെർവാന്റസിന്റെ 'ഡോൺ കീഹോട്ട്' എന്ന നോവൽ വീണ്ടും എഴുതുന്നു. വരിക്കു വരിയും വാക്കിനുവാക്കും ഒത്തിരിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ എഴുതാനാണ് പ്യേറിന്റെ ലക്ഷ്യം. മൂലഗ്രന്ഥം നോക്കാതെയാണ് രചന. എഴുതിക്കഴിഞ്ഞു നോക്കിയപ്പോൾ തെർവാന്റസിന്റെ ഗ്രന്ഥവും പ്യേറിന്റെ ഗ്രന്ഥവും തമ്മിൽ ഒരു വ്യത്യാസവുമില്ല. രണ്ടാമത്തേതു വളരെ സമ്പന്നം എന്നേ പറയാനുള്ളു. കുറച്ചുകൂടി സന്ദിഗ്ദ്ധമെന്ന് അയാളുടെ നിരൂപകന്മാർ പറയും. പക്ഷേ, സന്ദിഗ്ദ്ധത സമ്പന്നതയാണ്. (Cervantes's text and Pierre Menard's are Verbally identical, but the second is almost infinitely richer, (More ambiguous his detractors will say, but ambiguity is richness)) എങ്ങനെയാണ് പ്യേർ ഈ രീതിയിലെഴുതിയത്? അദ്ദേഹം സ്പാനിഷ് ഭാഷ നല്ലതുപോലെ പഠിച്ചു, കത്തോലിക്കാ വിശ്വാസത്തിൽ മുഴുകി, യൂറോപ്പിന്റെ ചരിത്രമാകെ മറന്നു. അങ്ങനെ തെർവാന്റസായി മാറി നോവലെഴുതി. എഴുതിയപ്പോൾ രണ്ടു കൃതികളും സദൃശങ്ങളായി. ഗഹനമായ ഒരു കലാതത്ത്വം ഇതിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നുവെന്ന് ആങ്ദ്രേ മോർവേ പറയുന്നു. നാം ഇന്നു വായിക്കുന്ന 'കീ ഹോട്ട്' എന്ന നോവൽ തെർവാന്റസിന്റേതല്ല. ഇന്നു നാം വായിക്കുന്ന മദാംബൗറിയും ഫ്ളോബേറിന്റേതല്ല. കഴിഞ്ഞ ശതാബ്ദങ്ങളിലെ മാസ്റ്റർപീസുകളെ ഈ ശതാബ്ദത്തിലെ വായനക്കാരൻ മാറി എഴുതുകയാണ്. (Each twentieth-century reader involuntarily re-writes in his own way the masterpieces of past Centuries) ഇത് ശരി തന്നെ. ഇരുപതാം ശതകത്തിലെ ഏതെങ്കിലും പ്രമുഖമായ ഒരു നോവൽ വായിച്ചതിനുശേഷമാണ് നാം തെർവാന്റസിന്റെ നോവൽ വായിച്ചതെന്നു കരുതുക. അപ്പോൾ തെർവാന്റസിന്റെ നോവൽ അല്പം വ്യത്യസ്തത പ്രകടിപ്പിക്കും. ആ നോവൽ വായിച്ചതിനുശേഷം നാം തോമസ്മന്നിന്റെ 'മാജിക് മൗണ്ടൻ' വായിച്ചെന്നിരിക്കട്ടെ. അപ്പോൾ തെർവാന്റസിന്റെ നോവലിനെക്കുറിച്ചുള്ള സ്മരണയ്ക്ക് മാറ്റം വരും. സ്മരണയെക്കുറിച്ചു ഇതു തന്നെയാണ് പറയാനുള്ളത്. പിന്നീടുള്ള അനുഭവങ്ങൾ ഓർമ്മകൾക്കു മാറ്റം വരുത്തും. അതുകൊണ്ട് ഓർമ്മകളെ അവലംബിച്ച് കഥയെഴുതുമ്പോൾ ആ കഥയ്ക്ക് മിഥ്യാസ്വഭാവം വരും. ബോർഹസിന്റെ ഏതു കഥയും നോക്കുക. ഇവിടെ പറഞ്ഞത് സത്യമാണെന്നു വ്യക്തമാകും. ഉദാഹരണങ്ങൾ:

- These things took place so many years ago, now that I sometimes feel they might have happened to another person. ("Doctor Brodie's Report. Page 18—Jorge Luis Borges—Bantam Edition")
- In my memory, after all this time, the long chronicle of a feud and its grim ending are mixed up with the medicinal smell of the eucalyptus trees and the babbling voice of birds ("ibid—page 43")

സംഭവങ്ങൾ വളരെ വർഷം മുമ്പു നടന്നതുകൊണ്ട് അവ മറ്റൊരാളിനു നേരിട്ടതുപോലെ തോന്നുന്നുവെന്നാണ് ആദ്യത്തെ ഖണ്ഡികയിൽ പ്രസ്താവിക്കുന്നത്. രണ്ടാമത്തേതിൽ സ്മരണ യൂക്കാലിപ്റ്റസിന്റെ മണത്തോടും പക്ഷികളുടെ നാദത്തോടും ഒരുമിച്ചു ചേരുന്നതായി പറയുന്നു. ഓർമ്മയുടെ അനിശ്ചിതത്വം!

ഞാൻ പ്രഭാഷണങ്ങൾ ആവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഓരോ ആവർത്തനം കഴിയുന്തോറും അർത്ഥങ്ങൾ ഇല്ലാതാവുന്നതുപോലെ തോന്നും. ആവർത്തനം അധികമായാൽ വെറും വാക്കുകളായിരിക്കും നാവിൽനിന്നു വീഴുക. ആ വാക്കുകളെ പ്രചോദിപ്പിച്ച അനുഭവങ്ങൾ ആവർത്തനങ്ങളിൽ ഉണ്ടാവുകയില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് പത്തോ പതിനഞ്ചോ വർഷം മുമ്പെഴുതിയ ലേഖനമോ കവിതയോ നാം വായിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ അവ വെറും വാക്കുകൾ മാത്രമാണെന്നു തോന്നുന്നത്. ബോർഹസിന്റെ The Elder Lady എന്ന കഥ ഇതു വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു.

- While her hands moved over her rosary, she muttered prayers that she had never understood. (ibid—page 107)
- Up until 1929, the year in which she sank into a kind of half sleep, she recounted historical happenings, but always using the same words in the same order, as if they were the Lord'r Prayer, so that I grew to suspect there were no longer any real images behind them (ibid—page 109).

കഴിഞ്ഞ കാലത്ത് അനുഭവങ്ങൾ നമുക്കുണ്ടായി. ആ അനുഭവങ്ങളെ മിഥ്യാസ്വഭാവമുള്ള വാക്കുകളിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചു. ഭൂതകാലം ആ വാക്കുകളിലേ ഉള്ളു. ഇതാണ് ബോർഹസിന്റെ മതം. നാം ഇതിനോടു യോജിച്ചെന്നു വരാം. യോജിച്ചില്ലെന്നും വരാം. എന്തായാലും തികഞ്ഞ മൗലികത്വമുള്ള ഒരഭിപ്രായമാണ് ഇതെന്നതിൽ ഒരു സംശയവുമില്ല.

സ്മരണ, വാക്കുകൾ, കലാസൃഷ്ടി ഇവയെക്കുറിച്ച് ബോർഹസിനുള്ള വിചാരങ്ങൾ ഇവയായതുകൊണ്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകൾക്കു സവിശേഷത കൈവരുന്നതിൽ അത്ഭുതപ്പെടാനൊന്നുമില്ല. ഹാംലറ്റ് നാടകത്തിൽ ഒരന്തർനാടകമുണ്ട്. ആ അന്തർനാടകം ചില കഥാപാത്രങ്ങൾ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരായ നമ്മൾ അതു രണ്ടും കാണുന്നു. പക്ഷേ, നമ്മൾതന്നെ വേറെ ആരോ കാണുന്ന നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളല്ലെന്ന വന്നതുടേ? ഞാൻ സ്വപ്നം കാണുന്നു. സ്വപ്നദർശകനായ ഞാൻ വേറെ ആരുടെയെങ്കിലും സ്വപ്നമായിക്കൂടേ? ബോർഹസിന്റെ ചോദ്യങ്ങളാണ് ഇവ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ Circular Ruins—വൃത്താകൃതിയിലുള്ള വിനാശങ്ങൾ—എന്ന കഥയിലാണ് ഈ ചോദ്യങ്ങൾ ഉയരുന്നത്. മുളകൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ ഒരു വഞ്ചിയിൽ കയറി നിശ്ശബ്ദനായ ഒരു മനുഷ്യൻ ആരുമില്ലാത്ത ആ ദ്വീപിൽ വന്നിറങ്ങി. എന്നിട്ട് അയാൾ നശിച്ചതും വർത്തുളാകൃതിയിലുള്ളതുമായ ദേവാലയത്തിലേക്കു കയറിച്ചെന്നു. അവിടെ കല്ലുകൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ കടുവയോ കുതിരയോ നില്ലുന്നുണ്ട്. ഒരിക്കൽ അതിന് അഗ്നിയുടെ നിറമായിരുന്നു; ഇപ്പോൾ ചാരനിറം. അത് ഈശ്വര വിഗ്രഹം തന്നെ. ആ വൃത്തം ദേവാലയമായിരുന്നു. അഗ്നിയാണ് അതു നശിപ്പിച്ചത്. ഇച്ഛാശക്തി പ്രയോഗിച്ച് അയാൾ അവിടെക്കിടന്നുറങ്ങി. ഒരു മനുഷ്യനെ സ്വപ്നം കാണുക എന്നതായിരുന്നു അയാളുടെ ലക്ഷ്യം. സ്വപ്നം കണ്ട് ആ മനുഷ്യനെ സത്യത്തിലേക്ക് അയാൾക്കു തിരുകിക്കയറ്റണം. അയാൾ പല വിദ്യാർത്ഥികളെയും സ്വപ്നം കണ്ടു. അവരിൽ ഒരുത്തനെ മാത്രം നിറ്റത്തിക്കൊണ്ട് ശേഷമുള്ളവരെയെല്ലാം അയാൾ പറഞ്ഞയച്ചു. പിന്നെയും അയാൾ സ്വപ്നം കാണാൻ തുടങ്ങി. സ്വപ്നത്തിലൂടെ അയാൾ അവന് അസ്തിത്വം നല്കി. കൈയും കാലും തലമുടിയും അവനുണ്ടായി. പക്ഷേ, ജീവനില്ല. ഈശ്വരൻ നിർദ്ദേശിച്ചതനുസരിച്ച് അയാൾ അവനെ വേറൊരു ദേവാലയത്തിലേക്ക് അയച്ചു. അങ്ങനെ അവനെക്കുറിച്ചുള്ള സ്മരണ അയാൾക്കില്ലാതെയായി. അപ്പോൾ വൃത്താകൃതിയിലുള്ള ആ ദേവാലയം വീണ്ടും അഗ്നിക്കിരയായി. തീ ആളിക്കത്തുന്നു. കഥ അവസാനിക്കുകയാണ്.

He walked into the shreds of flame. But they did not bite into his flesh, they caressed him and engulfed him without heat or combustion, with relief, with humillation, with terror, he understood that he too was a mere appearance, dreamt by another.

(അയാൾ അഗ്നിയുടെ ഖണ്ഡങ്ങളിലേക്ക് നടന്നു. പക്ഷേ, അവ അയാളുടെ ശരീരത്തെ ദംശിച്ചില്ല, അവ അയാളെ തലോടിയതേയുള്ളു. ചൂട്ടുകൂടാതെ ജ്വലനമില്ലാതെ ഗ്രസിച്ചതേയുള്ളു. ആശ്വാസത്തോടെ, മാനഹാനിയോടെ, പേടിയോടെ അയാൾ മനസ്സിലാക്കി, മറ്റാരോ സ്വപ്നം കാണുന്ന വെറും തോന്നലാണ് താനെന്ന്.)

ബോർഹസ് എന്തുദ്ദേശിച്ചുവെന്നത് വ്യക്തമല്ല. എങ്കിലും ചൂടില്ലാത്ത നീ പ്രപഞ്ചത്തെയാകെ ഭരിക്കുന്ന ശക്തിവിശേഷമാണെന്നും അതിനാൽ ഗ്രസിക്കപ്പെടുന്നവർ അതിൽ വിലയം കൊള്ളുകയാണെന്നും നമുക്ക ഗ്രഹിക്കാം. ദേവാലയത്തിൽ വന്നുചേർന്ന മനുഷ്യൻ സ്വപ്നം കാണാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അയാൾ തന്നെ വേറെ ആരുടേയോ സ്വപ്നമത്രേ. മായ എന്ന ഹൈന്ദവ സങ്കല്പമല്ലേ ഇവിടെ പ്രകടമാവുന്നത്? ചില കഥകളിൽ സംശയവാദിയായി പ്രത്യക്ഷനാകുന്ന ബോർഹസ് ഇവിടെ അധ്യാത്മവാദിയായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയാണ്. ഇത് എന്റെ സംശയം മാത്രം. ഒരഭിപ്രായം പറയത്തക്കവിധത്തിൽ എനിക്ക് ഈ കഥ മനസ്സിലായില്ലെന്നു സമ്മതിക്കട്ടെ. എങ്കിലും ഒന്നു വ്യക്തമാണ്. ലോകത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ (objective reality) വിശ്വസിക്കുന്ന കലാകാരനല്ല ബോർഹസ്.

വസ്തുനിഷ്ഠമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ വിശ്വസിക്കാത്ത കലാകാരൻ പ്രജ്ഞയെ അംഗീകരിക്കുകയില്ല. ബോർഹസും അങ്ങനെതന്നെ. പ്രജ്ഞകൊണ്ട് സത്യം സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചാൽ അതൊരു വ്യർത്ഥപ്രയത്നമായിത്തീരുമെന്ന് സ്ഥാപിക്കാനായി അദ്ദേഹമെഴുതിയ കഥയാണ് 'മരണവും വടക്കു നോക്കിയന്ത്രവും.' അതിനെക്കുറിച്ച് മുമ്പൊരിക്കൽ ഉപന്യസിച്ചുപോയി. അതുകൊണ്ട് വേറൊരു കഥയെക്കുറിച്ചു പറയാം...'ഡൈച്ചസ് റിക് വീം' (Deutsches Requiem) എന്നാണ് അതിന്റെ പേര്. ഒട്ടോ എന്ന ഒരു പ്രഷ്യൻ ഉദ്യോഗസ്ഥൻ തന്റെ കഥ പറയുന്ന മട്ടിലാണ് ഇതു രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. അയാൾ ഒരു കോൺസൻട്രേഷൻ ക്യാമ്പിന്റെ ഡയറക്ടറായിരുന്നു. അവിടെ പാർത്തിരുന്ന ജൂതമഹാകവി ഡേവിഡ്ജറൂസലമിനെ ആത്മഹത്യ ചെയ്തുകൊള്ളുവാൻ അയാൾ അനുവദിച്ചു. ആ കുറ്റത്തിനുവേണ്ടി ഒട്ടോ വിസ്തരിക്കപ്പെടുകയാണ്. വധശിക്ഷയും അയാൾക്കു കിട്ടിയേക്കും. ഡേവിഡ്ജറൂസലം സത്യാന്വേഷകനായിരുന്നു. ഒട്ടോയാകട്ടെ യുദ്ധക്കൊതിയനും. അയാൾ ചോദിക്കുന്നു: 'ഇംഗ്ലണ്ട് ചുറ്റികയും നമ്മൾ അടകല്ലും ആയാലെന്ത്? പരതന്ത്രമായ ക്രൈസ്തവ ഭീരുത്വത്തിനു സ്ഥാനമില്ലാതെ അക്രമംമാത്രം എന്നും വിരാജിച്ചാൽ മതിയല്ലോ.' ഒട്ടോയിലൂടെ അന്ധമായ ആദർശാത്മകത്വത്തെയും അതിനെ ജനിപ്പിക്കുന്ന പ്രജ്ഞയേയും നിന്ദിക്കുകയാണ് ബോർഹസ്.

ഈ നിസ്തുലപ്രതിഭാശാലിയുടെ ആശയസാമ്രാജ്യം കാണാനാണ് ഞാൻ പ്രിയപ്പെട്ടവായനക്കാരെ സാദരം ക്ഷണിച്ചത്. പക്ഷേ, ആ സാമ്രാജ്യത്തിന്റെ ഒരു ചെറിയ മണ്ഡലംപോലും കാണിച്ചുതരാൻ എനിക്കു കഴിഞ്ഞില്ല. അതിനു വലിയ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ തന്നെ എഴുതേണ്ടതായിവരും. എങ്കിലും ചാരിതാർത്ഥ്യത്തിന് അവകാശമുണ്ട്. ആർജന്റീനയിലെ ഒരു മഹാനെക്കുറിച്ച്, സാഹിത്യസംസ്കാരത്തിന്റെ ചക്രവാളത്തെ വികസിപ്പിക്കുന്ന ഒരു മഹാസത്ത്വനെക്കുറിച്ച് അല്പമാത്രമായ അറിവെങ്കിലും പ്രദാനം ചെയ്യാൻ ഇതെഴുതുന്ന ആളിനു സാധിച്ചല്ലോ.

The Cyclical Night—ആവർത്തനാത്മകമായ രാത്രി—എന്ന കവിതയിൽ ബോർഹസ് പറയുന്നു:—The hand that writes this will be born again from the same womb—ഇതെഴുതുന്ന കൈ അതേ ഗർഭാശയത്തിൽ നിന്നുതന്നെ വീണ്ടും ജനിക്കും. കാലത്തിന്റെ ആവർത്തനാത്മകസ്വഭാവത്തിൽ നീഷേയോടൊപ്പം വിശ്വസിക്കുന്ന ബോർഹെസ് ഇങ്ങനെ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നാം എങ്ങനെ അതിൽ വിശ്വസിക്കാനാണ്. അനന്തമായ കാലത്തിന്റെ ഉജ്ജ്വലമായ ഒരു നിമിഷമാണ് ഷേക്സ്പിയർ. അതുപോലെയുള്ള മറ്റൊരു നിമിഷമാണ് നെറൂതയും ബോർഹസും. അവർക്ക് ആവർത്തനമില്ല.

ഏകാന്തങ്ങളായ നൂറു വർഷങ്ങൾ

ചാൾസ് ഡിക്കൻസ്

1834-ലെ മഞ്ഞുകാലം. ലണ്ടൻ പട്ടണത്തിൽ മഞ്ഞു പൊഴിയുകയാണ്. ആ മഞ്ഞേറ്റുകൊണ്ട് അവിടത്തെ പുസ്തകക്കടകളുടെ മുമ്പിൽ ആളുകൾ വരിവരിയായി നില്ക്കുന്നു. തണുപ്പ് വകവയ്ക്കാതെ, മഞ്ഞേറ്റാൽ ഉണ്ടാകാവുന്ന നീർക്കെട്ടു തുടങ്ങിയ രോഗങ്ങളെ വകവയ്ക്കാതെ ബഹുജനം ഇത്ര താല്പര്യത്തോടെ രാജവീഥിയിൽ നിൽക്കുന്നതിനു കാരണമെന്തായിരിക്കാം? അന്ന് അച്ചടിച്ചുവന്ന ഒരു പുസ്തകം വാങ്ങി വായിക്കാനുള്ള കൗതുകമാണ് അവരെ സാഹസികത്വം നിറഞ്ഞ ഈ കർമ്മത്തിനു പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. ഏതാനും മണിക്കൂർകൊണ്ട് പുസ്തകം വിറ്റുതീർന്നു. പലരും അതു കിട്ടാതെ നിരാശരായി തിരിച്ചുപോയി. ആ പുസ്തകത്തിന്റെ പേര് 'ക്രിസ്മസ് കരൽ' (Christmas Carol); ഗ്രന്ഥകാരൻ വിശ്വവിഖ്യാതനായ ചാൾസ് ഡിക്കൻസ്.

ഇതു കഴിഞ്ഞ ശതാബ്ദത്തിലെ കാര്യം. ഈ ശതാബ്ദത്തിലും ഈ വിധത്തിലൊരു സംഭവമുണ്ടായി. കൊളമ്പിയൻ നോവലിസ്റ്റ് ഗാബ്രിയേൽ ഗാർസീയ മാർക്വിസ് (Gabriel Garcia Marquez, 1928–2014) എഴുതിയ ഒരു നോവലായ 'ഏകാന്തങ്ങളായ നൂറു വർഷങ്ങൾ' (One Hundred Years of Solitude) വാങ്ങാൻ ജനങ്ങൾ പുസ്തകക്കടകളുടെ മുമ്പിൽ 'ക്യൂ പാലിച്ച്' നിൽക്കുകയായി. ഒരു വ്യത്യാസം മാത്രം. 'ക്രിസ്മസ്കരൽ' വാങ്ങാൻ ലണ്ടൻ നഗരത്തിൽ മാത്രമേ ആളുകൾ കൂടിയുള്ളു. മാർക്വിസിന്റെ നോവൽ വാങ്ങാൻ ലാറ്റിൻ അമേരിക്കയിലും സ്പെയിനിലുമുള്ള നഗരങ്ങളിൽ ജനങ്ങൾ വന്നെത്തി. ധൈഷണികജീവിതം നയിക്കുന്ന സർവ്വകലാശാലാ പ്രൊഫസറന്മാരും ക്രൈംനോവലുകൾ വായിക്കുന്ന സാധാരണക്കാരും അതിഭാവുകത്വമുള്ള കഥകളിൽ തല്പരരായ സ്ത്രീകളും അവരുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. ഏതാനും ദിവസങ്ങൾകൊണ്ട് നോവലിന്റെ പ്രതികൾ കോടിക്കണക്കിനു വിറ്റഴിഞ്ഞു. ഈ ലാറ്റിൻ അമേരിക്കൻ 'മാസ്റ്റർപീസി'ന്റെ സവിശേഷത കാണാൻ പ്രിയപ്പെട്ട വായനക്കാർക്കു കൗതുകമില്ലേ? ഉണ്ടെങ്കിൽ പോരൂ.

നോവലിലെ ഒരു സംഭവം പുനരാവിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ട് ഞാൻ അതിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഭാഗങ്ങളിലേക്കു കടക്കാം. നോവലിലെ ഒരു കഥാപാത്രമായ റെമെതിയോസ് അത്യന്ത സുന്ദരിയാണ്. ഒരു ദിവസം അവൾ കുളിക്കുമ്പോൾ അപരിചിതനായ ഒരുവൻ ഓടിളക്കി താഴോട്ടു നോക്കി. അവളുടെ നഗ്നത കണ്ട് അയാൾ പകച്ചു പോയി. റെമെതിയോസാകട്ടെ ഒട്ടുംതന്നെ ലജ്ജയില്ലാതെ അയാളോടു പറഞ്ഞു: 'സൂക്ഷിച്ചുകൊള്ളൂ. നിങ്ങൾ വീഴും.' ഓടിളക്കി നോക്കിയവൻ അറിയിച്ചു: 'എനിക്കു നിന്നെ കാണണമെന്നേയുള്ളൂ.'

അവൾ പിന്നെയും പറയുന്നു: 'ഓ! അതു ശരി. സൂക്ഷിച്ചുകൊള്ളൂ. ഓടുകളാകെ ദ്രവിച്ചിരിക്കുകയാണ്.' അപരിചിതന്റെ മുഖത്തു ബുദ്ധിമാന്ദ്യത്തിന്റെയോ ജാഡ്യത്തിന്റെയോ ഭാവം. ആ മൃഗതൃഷ്ണ തകർന്നുപോകരുതെന്നു കരുതി അയാൾ സ്വന്തം പ്രാഥമികവികാരങ്ങളോടു പടവെട്ടുന്നതുപോലെ തോന്നി. ഓടുകൾ തകർന്നു താഴെ വീണുപോകുമെന്ന് അയാൾ പേടിക്കുന്നതായിട്ടാണ് റെമെതിയോസ് വിചാരിച്ചത്. അതുകൊണ്ട് അവൾ വേഗം കുളിക്കാൻ തുടങ്ങി. ഇലകൾ വീണുവീണാണ് ഓടുകൾ അങ്ങിനെയായിപ്പോയതെന്ന് അവൾ വീണ്ടും പറഞ്ഞു. ആ സുന്ദരിയുടെ 'കൊച്ചുവർത്തമാനം' അനുനയത്തെ മറയ്ക്കാനുള്ളതാണെന്നു വിചാരിച്ച് അയാൾ ആക്രമണത്തിൽ ഒരടി മുന്നോട്ടുവച്ചു, എന്നിട്ടു സോപ്പുതേക്കുന്ന റെമെതിയോസിനോടു ചോദിച്ചു: 'ഞാൻ സോപ്പു തേച്ചുതരട്ടേ."

അവൾ: നല്ല ഉദ്ദേശ്യത്തിനു നന്ദി. പക്ഷേ, എന്റെ രണ്ടു കൈകളും ധാരാളം മതി.

അയാൾ: നിന്റെ മുതുകെങ്കിലും.

അവൾ: എന്തൊരു കഥയില്ലായ്മ. ആരും കുളിക്കുമ്പോൾ മുതുകു തേയ്ക്കാറില്ലല്ലോ.

റെമെതിയോസ് കുളികഴിഞ്ഞ് ശരീരം തുടക്കുകയാണ്. അപ്പോൾ നിറഞ്ഞ കണ്ണുകളോടെ അയാൾ അഭ്യർത്ഥിച്ചു. അവൾ അയാളെ വിവാഹം കഴിക്കണമെന്ന്. ആഹാരം കഴിക്കേണ്ട സമയത്ത് അതു ചെയ്യാതെ ഒരു സ്ത്രീ കുളിക്കുന്നതു നോക്കിനിന്ന് ഒരു മണിക്കൂർ വെറുതെ കളഞ്ഞ ഒരുത്തനെ ഒരിക്കലും വിവാഹം ചെയ്യുകയില്ലെന്നായിരുന്നു അവളുടെ മറുപടി. ഇതിനകം രണ്ട് ഓടുകൂടെ അയാൾ ഇളക്കിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അവിടെനിന്ന് അയാൾ താഴത്തേക്കു ചാടി. സിമന്റിട്ട തറയിൽ തലയിടിച്ച് അയാൾ മരിക്കുകയും ചെയ്തു. ശബ്ദം കേട്ട് മറ്റുള്ളവർ ഓടിവന്നപ്പോൾ സുന്ദരിയായ റെമെതിയോസിന്റെ ശരീരത്തിലെ തീക്ഷ്ണമായ ഗന്ധം അയാളുടെ ദേഹത്തിൽനിന്നു പുറപ്പെടുന്നുവെന്ന് അവർ മനസ്സിലാക്കി.

ഇതാണ് നോവലിലെ ഒരു സംഭവം. ഇതിന്റെ പിന്നിലുള്ള ഹാസ്യാത്മകത നോക്കൂ; സ്ഥൂലീകരണം ശ്രദ്ധിക്കൂ. ഈ രണ്ടംശങ്ങളും മാർക്വിസിന്റെ നോവലിനു സവിശേഷത നല്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ ദൗർബല്യങ്ങളെനോക്കി പുഞ്ചിരി പൊഴിക്കുന്ന, ചിലപ്പോൾ പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്ന കലാകാരനാണ് അദ്ദേഹം. ഏകാന്തങ്ങളായ നൂറു വർഷങ്ങൾ ലാറ്റിൻ-അമേരിക്കയിലെ അദ്വിതീയമായ 'കോമിക്' നോവലാണെന്നു മാത്രം പറഞ്ഞാൽപ്പോരാ. വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ പ്രഖ്യാതങ്ങളായ 'കോമിക്' നോവലുകളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ചേരാൻ അതിന് അർഹതയുണ്ട്. ഫ്രാങ്സ്വാറാബ്ലേയുടെ ഗാർഗൻച്വാ ആൻഡ് പാങ്താഗ്രൂയൽ എന്ന ഉത്കൃഷ്ടമായ കോമിക് നോവലിനെക്കുറിച്ച് കേട്ടിട്ടില്ലേ. അതിനോടു സമമാക്കി പറയുകയല്ല. എങ്കിലും റാബ്ലേനില്ക്കുന്നിടത്ത് മാർക്വിസിന് ധൈര്യത്തോടെ ചെന്നു നിൽക്കാം. ആ ഫ്രഞ്ച് സാഹിത്യകാരൻ ഈ കൊളമ്പിയൻ നോവലിസ്റ്റിനെ ബഹുമാനിക്കാതിരിക്കില്ല, സ്നേഹിക്കാതിരിക്കില്ല. നിശ്ചയം തന്നെ.

തെക്കേ അമേരിക്കയുടെ വടക്കുപടിഞ്ഞാറുഭാഗത്തുള്ള റിപ്പബ്ലിക്കാണ് കൊളമ്പിയ. ഗാർസീയ മാർക്വിസ് ജനിച്ച ആ രാജ്യത്തിലെ ഒരു സാങ്കല്പിക നഗരമാണ് മാക്കോണ്ട. നോവലിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ ഹോസ് ആർകേദിയോ ബ്വാന്തിയെ ഒരു രാത്രി കണ്ണാടിഭിത്തികളുള്ള ഒരു പട്ടണം സ്വപ്നം കണ്ടു. അടുത്ത ദിവസം അയാൾ അങ്ങനെയൊരു പട്ടണത്തിന്റെ പ്രതിഷ്ഠാപകനായിബ്ഭവിക്കുകയും ചെയ്തു. അയാളുടേയും അയാൾക്കു ശേഷമുള്ള നാലു തലമുറകളുടെയും കഥ പറയുകയാണ് മാർക്വിസ്. അതു നൂറു വർഷത്തെ ഏകാന്തതയുടെ കഥയാണ്. അതു പറഞ്ഞുകഴിയുമ്പോൾ നോവൽ അവസാനിക്കുന്നു. ഹോസ് ആർകേദിയോയുടെ സ്വപ്നം പോലെ മാക്കോണ്ടയും അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. എല്ലാം ശൂന്യം. ഈ പ്രപഞ്ചവും ഇതുപോലെയാണെന്ന തോന്നൽ ഉളവാക്കിക്കൊണ്ട് മാക്കോണ്ടനഗരം മറയുകയാണ്. ആ പട്ടണത്തിൽ കുറെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നു, സംസാരിക്കുന്നു. അവർ ജീവിതത്തെക്കാൾ വൈപുല്യം ആർജ്ജിച്ചവരാണ്. അയുക്തം എന്നോ ഭോഷത്തം എന്നോ പറയത്തക്കവിധത്തിൽ സ്ഥൂലീകരിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. എങ്കിലും ചില സത്യങ്ങൾക്ക് അവ പ്രതിനിധീഭവിക്കുന്നുണ്ട്.

അടിത്തട്ടു കാണാവുന്ന മട്ടിൽ ഒഴുകുന്ന ഒരു നദിയുടെ തീരത്തുള്ള പട്ടണമാണ് മാക്കോണ്ട. നദീതടത്തിലാകട്ടെ വെളുത്ത മുട്ടകൾപോലുള്ള വലിയ ഉരുണ്ട കല്ലുകൾ. ആ നഗരത്തിന്റെ സ്ഥാപകനായ ഹോസ് ആർകേദിയോ സഹധർമ്മിണിയായ ഊർസൂലയുമായി കഴിയുമ്പോൾ മെൽക്യൂദിയസ് എന്നൊരു ജിപ്സി അവിടെ വന്നെത്തി. ലോകത്തിലെ എട്ടാമത്തെ അത്ഭുതം എന്ന് അയാൾ വിളിച്ച അയസ്കാന്തവും കൊണ്ടാണ് അയാളുടെ വരവ്. അത് അയാൾ തെരുവിലൂടെ വലിച്ചുകൊണ്ടു നടക്കുമ്പോൾ ഇരുമ്പുകലങ്ങളും പാത്രങ്ങളും അടുക്കളയിൽനിന്നു ചാടിയിറങ്ങി ജിപ്സിയുടെ 'എട്ടാമത്തെ അത്ഭുത'ത്തിൽ ഒട്ടിപ്പിടിക്കുന്നത് മാക്കോണ്ടനിവാസികൾ കണ്ടു. ഹോസ് ആർകേദിയോയ്ക്ക് ഒരാശയം. ഇതുകൊണ്ട് ഭൂഗർഭത്തിലുള്ള സ്വർണ്ണം വലിച്ചെടുത്തുകൂടെയെന്ന്. അതു പറ്റില്ലെന്ന് സത്യസന്ധനായ ജിപ്സി പറഞ്ഞു. എങ്കിലും ജിപ്സിയുടെ സത്യസന്ധതയിൽ വിശ്വാസമില്ലാത്ത ഹോസ് ആർകേദിയോ ഒരു കോവർകഴുതയേയും രണ്ട് ആടുകളെയും കൊടുത്തു അയസ്കാന്തം വാങ്ങി. വീട്ടിലെ തറ മുഴുവൻ പാകത്തക്കവണ്ണം സ്വർണ്ണം ഭൂമിയുടെ ഉള്ളിൽനിന്ന് അതു കൊണ്ടു വലിച്ചെടുക്കാമെന്നാണ് അയാൾ അഭിപ്രായപ്പെട്ടത്. ജിപ്സികൾ തിരിച്ചുപോയി. അടുത്ത മാർച്ച് മാസത്തിൽ അവർ വീണ്ടുമെത്തിയപ്പോൾ വലിയ ദൂരദർശിനിയും കൊണ്ടാണ് വന്നത്. അതിൽക്കൂടെ ഹോസ് ആർകേദിയോ നോക്കിയപ്പോൾ ദൂരെ നിൽക്കുന്ന ഊർസൂലയെ അടുത്തുകണ്ടു. അതിലെ വിപുലീകരണകാചമെടുത്ത് സൂര്യനുനേരെ പിടിച്ച് ജിപ്സികൾ വൈക്കോലിനു തീ പിടിപ്പിച്ചു. അപരിഷ്കൃതമായ മാക്കോണ്ടാപ്പട്ടണത്തിൽ പരിഷ്കാരത്തിന്റെ ആഗമനത്തെ മാർക്വിസ് ഇങ്ങനെയൊക്കെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. കാലം ചെന്നപ്പോൾ അവിടെ രണ്ടു കക്ഷികളുണ്ടായി. യാഥാസ്ഥിതികരും സോഷ്യലിസ്റ്റുകളും. അവർ പരസ്പരം യുദ്ധംചെയ്തു. ഹോസ് ആർകേദിയോയുടെ രണ്ടാമത്തെ പുത്രനായ ഒരീലിനിയോ സേനാനായകനായി. രണ്ടു ഭാഗത്തുനിന്നും ധാരാളം പേർ മരിച്ചു. പല നേതാക്കന്മാരും നിഗ്രഹിക്കപ്പെട്ടു. ഒടുവിൽ സ്വപ്നംപോലെ എല്ലാം അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നു.

ഇത്രയും പറഞ്ഞുകൊണ്ട് നോവലിനു യാഥാതഥ്യസ്വഭാവം ഉണ്ടെന്നു തെറ്റിദ്ധരിക്കരുത്. അതില്ല. ഏതു സന്ദർഭത്തിലും മാന്ത്രികമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് മാർക്വിസ് മുന്നോട്ടു പോകുന്നത്. ആ മാന്ത്രികാന്തരീക്ഷത്തെ തേജോമയമാക്കുന്നത് ഹാസ്യാത്മകതയും. അതിനുവേണ്ടി ഏതു പരിധിവരെയും പോകാൻ നോവലിസ്റ്റിനു മടിയില്ല. ഈ ലേഖനത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്തു പറഞ്ഞ റെമെതിയോസ് ഹോസ് ആർകേദിയോസിന്റെ പൗത്രന്റെ മകളാണ്. അവളെക്കുറിച്ച് ഗ്രന്ഥകാരൻ പറയുന്നതു കേട്ടാലും:

"Until she was well a along in puberty Santa Sofia had to bathe and dress her, and even when she could take care of herself it was necessary to keep an eye on her so that she would not paint little animals on the walls with a stick daubed in her own excrement.'

(അവൾ തിരണ്ട് നല്ല പ്രായമാകുന്നതുവരെ സാന്റ സോഫിയ[24] യ്ക്കു അവളെ കുളിപ്പിക്കേണ്ടിയിരുന്നു; വസ്ത്രധാരണം ചെയ്യിക്കേണ്ടിയിരുന്നു. സ്വന്തം കാര്യം നോക്കാൻ തക്കവിധത്തിൽ അവൾക്കു പ്രായമായിട്ടും അവളെ സൂക്ഷിക്കേണ്ടതും ഒരു ആവശ്യകതയായിരുന്നു; അല്ലെങ്കിൽ അവൾ സ്വന്തം മലം കമ്പിൽ പുരട്ടി ചുവരുകളിൽ കൊച്ചു മൃഗങ്ങളുടെ പടങ്ങൾ വരച്ചുകളയും.)

24. സാന്റ സോഫിയ—റെമെദിയോസിന്റെ അമ്മ.

യുവാവായ പട്ടാളം കമാൻഡർ റെമെദിയോസിനെക്കണ്ട് അനുരാഗത്തിൽ വീണു. അയാളെ നിരാകരിച്ചിട്ട് അവൾ മുത്തച്ഛന്റെ സഹോദരിയായ അമരാന്തയോടു പറഞ്ഞു: 'See how simple he is. He says that he is dying because of me, as if I were a bad case of colic.' (നോക്കൂ, അയാൾ എത്ര കഥയില്ലാത്തവനാണെന്ന്. അയാൾ പറയുന്ന അയാൾ എന്നെക്കരുതി മരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന്; ഞാൻ ചികിത്സിക്കാൻ പ്രയാസമുള്ള ഉദരശൂലമാണെന്നമട്ടിൽ.)

അയസ്കാന്തം കൊണ്ടുവന്ന ജിപ്സി മരിച്ചതിനുശേഷം ജീവിച്ചുവരുന്നു. ഹോസ് ആർകേദിയോയുടെ മൂത്തമകൻ മരിക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ വീട്ടിൽനിന്നു രക്തമൊഴുകി അമ്മ ഊർസൂലയുടെ വീട്ടിൽ വന്നു ചേരുന്നു. തെരുവുകളിലെ വളവുകളിലും തിരിവുകളിലും ആ ചോരപ്പുഴ ശരിക്കും വളഞ്ഞും തിരിഞ്ഞും വരുന്നതു കാണേണ്ട കാഴ്ചയാണ്. ഇതൊക്കെ അവാസ്തവികമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെന്നു തോന്നിയേക്കാം. നോവൽ വായിക്കുമ്പോൾ, മാർക്വിസ് സൃഷ്ടിക്കുന്ന മാക്കോണ്ട ലോകത്തിന് ഇവയെല്ലാം യോജിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നേ പറയാനുള്ളു. ലാറ്റിൻ-അമേരിക്കൻ സാഹിത്യത്തിന്റെ പാരമ്പര്യമാണ് മാർക്വിസും പുലർത്തുന്നതെന്നു തോന്നുന്നു. ലാറ്റിൻ-അമേരിക്കയിലെ മറ്റൊരു വിഖ്യാതനായ സാഹിത്യകാരനാണ് ഹോർഹേ ലൂയീസ് ബോർഹസ് (Jorge Luis Borges). അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളിൽ അവാസ്തവികതേയുള്ളൂ. എന്നാൽ ആ അവാസ്തവികത്വം മഹനീയമായ സത്യത്തിലേക്കു നമ്മെ നയിക്കുന്നു. മാർക്വിസ് അനുഷ്ഠിക്കുന്ന കൃത്യവും അതുതന്നെ. സത്യമെന്നു നമുക്കു തോന്നുന്നത് സത്യമാണെന്നതിന് എന്തു തെളിവ്? 'ഹാംലറ്റ്' നാടകമാണ്. ആ നാടകം നാം കാണുന്നു. അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ അതിലെ അന്തർനാടകം കാണുന്നു. ഒരന്തർനാടകം കാണുന്ന 'ഹാംലറ്റി'ലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ; ആ കഥാപാത്രങ്ങളെ ദർശിക്കുന്ന നമ്മൾ; ആ നമ്മൾ തന്നെ ഒരു നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളല്ലെന്ന് ആരറിഞ്ഞു? മറ്റാരോ നമ്മുടെ അഭിനയം നോക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയല്ലെന്ന് ഉറപ്പിച്ചു പറയാമോ? ബോർഹസിന്റെ ഈ ചിന്താഗതി മാർക്വിസിനെയും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. മറ്റൊരു വനത്തിൽ പറയാം. ബോർഹസിന്റെ ഒരു കവിതയിൽ ബംഗാളിലെ വനത്തിൽ നടക്കുന്ന കടുവയെയല്ല സാഹിത്യത്തിൽ നാം കാണുന്നതെന്നു പ്രസ്താവിക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിലെ കടുവ വെറും സങ്കല്പമാണെങ്കിൽ അതിനു മൂന്നു കാലുണ്ടായാലെന്ത്? അതു സംസ്കൃതം സംസാരിച്ചാലെന്ത്? അതു ഹോക്കി കളിച്ചാലെന്ത്? എന്നൊക്കെയാണ് ബോർഹസിന്റെ ചോദ്യം. ഈ ചോദ്യം ശരിയാണെങ്കിൽ മാർക്വിസിന്റെ താഴെച്ചേർക്കുന്ന വാക്യങ്ങളിൽ എന്തു കുഴപ്പമാണുള്ളത്?

An empty flask that had been forgotten in a cupboard for a long time became so heavy that it could not be moved. A pan of water on the work-table boiled without any fire under it for a half hour untill it completely evaporated.

ഒഴിഞ്ഞ ഫ്ളാസ്കിനു കനം കൂടി. വെള്ളം തീയില്ലാതെ തിളച്ചു. അത് ആവിയായി പോകുകയും ചെയ്തു. മാക്കോണ്ട നഗരത്തിലെ അത്ഭുതങ്ങൾ!

രാഷ്ട്രവ്യവഹാരത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ മറവിയ്ക്കു വലിയ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഇംഗ്ലണ്ടിനുവേണ്ടി പരിശ്രമിച്ച് രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിൽ വിജയംവരിച്ച ചർച്ചിലിനെ അടുത്തദിവസം ബ്രിട്ടീഷ് ജനത ഗളഹസ്തം ചെയ്തു. എത്ര വേഗത്തിലാണ് അവർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സേവനങ്ങളെ വിസ്മരിച്ചു കളഞ്ഞത്! മറവി ശാപമാണ്; അനുഗ്രഹവുമാണ്. ഇന്നത്തെ ലോകത്തിനാകെ പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്ന മാക്കോണ്ടയിലെ ജനങ്ങൾക്ക് മറവി മാറാത്ത രോഗമത്രേ. പശുവിന്റെ കഴുത്തിൽ അവർ ഒരു തുണ്ടെഴുതി കെട്ടിത്തൂക്കുന്നു.

"This is the cow. She must be must be milked every morning so that she will produce milk and the milk must be boiled in order to be mixed with coffee to make coffee and milk."

ഇതു പശുവാണ്. അതിനെ എന്നും കാലത്തു കറക്കണം. അങ്ങനെ അതു പാല് ഉല്പാദിപ്പിക്കും. പാലു തിളപ്പിച്ച് കാപ്പിയിൽ ചേർക്കണം. അങ്ങനെ പാല്ക്കാപ്പി ഉണ്ടാക്കാം (സ്വതന്ത്ര തർജ്ജമ).

മഷി പുരട്ടിയ ബ്രഷുകൊണ്ട് വസ്തുക്കളിൽ മേശ, കസേര, നാഴികമണി, വാതിൽ, ചുവര്, കിടക്ക, പാത്രം എന്നൊക്കെ എഴുതുന്നു. മറവി ഒഴിവാക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗം! ജനങ്ങൾക്കു മാത്രമല്ലല്ലോ മറവിയുള്ളത്. നേതാക്കന്മാരും വിസ്മൃതിയാൽ അനുഗ്രഹിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. രണ്ടുപേരെയും മാർക്വിസ് എത്ര ഭംഗിയായി കളിയാക്കുന്നുവെന്നു നോക്കുക.

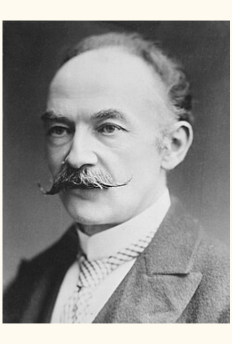
നോവലിലെ അസുഖകരമായ ഒരംശത്തിലേക്കാണ് നാമിനി ചെല്ലുന്നത്. ഒരു കഥാപാത്രമായ ഒരീലിയാനോ കൊച്ചു കുട്ടിയായിരിക്കുമ്പോൾ അച്ഛന്റെ അമ്മായി അമരാന്തയുടെ കൂടെയാണ് കിടക്കുന്നത്. അപ്പോൾ അവരുടെ വിരലുകൾ ചൂടുള്ള, ഉത്കണ്ഠകലർന്ന പുഴക്കളെപ്പോലെ അവന്റെ ഉദരത്തിൽ ഇഴയും. ഉറക്കം നടിച്ചുകൊണ്ട് അവൻ സൗകര്യമുള്ള മട്ടിൽ കിടന്നുകൊടുക്കും... ഇങ്ങനെ അഗമ്യഗമനം വർണ്ണിക്കപ്പെടുന്നു. ഒടുവിൽ അമരാന്തയ്ക്കുതന്നെ അവനോടു വെറുപ്പായി. അനന്തരവൻ എത്തിയപ്പോൾ അവൾ പറഞ്ഞു. 'ഞാൻ നിന്റെ അമ്മായിയാണ്. ഏതാണ്ട അമ്മയ്ക്കു തുല്യം'. അനന്തരവൻ അവിടെ അവസാപ്പിച്ചില്ല. അവൻ ഒരു ഭടനെക്കണ്ടു ചോദിച്ചു 'Can a person marry his own aunt?' ഭടൻ ഉത്സാഹത്തോടെ മറുപടി നല്കി: 'He not only can do that but we are fighting this war against the priests so that a persone can marry his our mother.'

അഗമ്യഗമനം ഇവിടെ തീരുന്നില്ല. മിക്ക കഥാപാത്രങ്ങളും അതിൽ സന്തോഷത്തോടെ വിഹരിക്കുന്നു. മാക്കോണ്ടയുടെ സ്ഥാപകനായ ഹോസ് ആർക്കേദിയോതന്നെ 'കസിനെ'യാണ് വിവാഹം കഴിച്ചത്. അയാളുടെ മൂത്തമകൻ വിവാഹം ചെയ്ത റബേക്കയും അവന്റെ 'കസിൻ' തന്നെ. മാർക്വിസ് പരിഹാസത്തിന്റെ മട്ടിൽ അഗമ്യഗമനം വർണ്ണിക്കുന്നത് എന്തിനാണെന്ന് എനിക്കറിഞ്ഞുകൂടാ. ഓരോ കഥാപാത്രവും അസ്തിത്വവാദത്തിൽ പറയാറുള്ള ഏകാന്തത അനുഭവിക്കുകയാണ്. ഏകാന്തതയുടെ ദുഃഖം അഗമ്യഗമനത്തിനു മാർഗ്ഗം തെളിക്കുമോ? നൂറു വർഷത്തെ ഏകാന്തത മാക്കോണ്ടാപ്പട്ടണത്തിന്. ബ്വാന്തിയ കുടുംബത്തിനും ആ ഏകാന്തത തന്നെ. മറ്റാരോടും അവർക്കു ബന്ധമില്ല. ബന്ധമില്ലെങ്കിൽ അഗമ്യഗമനം സംഭവിക്കാമല്ലോ.

ഹോസ് ആർക്കേദിയോ മാക്കോണ്ടാനഗരത്തിന്റെ പ്രതിഷ്ഠാപകനായപ്പോൾ അവിടെ വന്നെത്തിയ ജിപ്സിയാണല്ലോ മെൽക്യൂദിയസ്. അയാൾ ബ്വാന്തിയകുടുംബത്തിന് അജ്ഞാതമായ ഭാഷയിൽ എഴുതപ്പെട്ട ഒരു കൈയെഴുത്തുപ്രതി നല്കിയിരുന്നു. കുടുംബത്തിലെ നാലാമത്തെ തലമുറയിൽപ്പെട്ട ഒരീലിനിയോ ബാബിലോണിയയുടെ കൈയിലാണ് അതു വന്നുചേരുന്നത്. മെൽക്യൂദിയസിന്റെ മാതൃഭാഷയായ സംസ്കൃതത്തിലാണ് കൈയെഴുത്തുപ്രതി എഴുതപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഒരീലിനിയോ ബാബിലോണിയ പ്രയാസപ്പെട്ടു സംസ്കൃതം പഠിച്ചു. പക്ഷേ, നിഗൂഢമായ മറ്റൊരു ഭാഷയിലാണ് അതിന്റെ രചനയെന്നു അയാൾക്കു മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. ആ 'കോഡ്ഭാഷ'യും അയാൾ അക്ഷീണപരിശ്രമത്താൽ മനസ്സിലാക്കി. അപ്പോഴാണ് അത്ഭുതാവഹമായ മഹാരഹസ്യം വെളിപ്പെട്ടത്. ജിപ്സി മാക്കോണ്ടയുടെ നൂറു വർഷത്തെ ചരിത്രം ഭവിഷ്യദ്കഥനമെന്നമട്ടിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുകയാണ്. (He had written it in Sanskrit which was his mother tongue, and he had encoded the even lines in the private cipher of the Emperor Augustus and the odd ones in a Lacedememonian military code.) പിതാമഹന്മാരുടെയും പ്രപിതാമഹന്മാരുടെയും കഥകൾ ഒരീലിനിയോ ബാബിലോണിയ അതിൽനിന്നു മനസ്സിലാക്കി. തനിക്കു നേരിട്ട് അറിവുള്ള കാര്യങ്ങൾ പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഭാഗത്തെത്തിയപ്പോൾ അയാൾ പുറങ്ങൾ മറിച്ചു. തന്റെ അന്ത്യം എന്തെന്നറിയാൻ അയാൾക്കു തിടുക്കമായി. അപ്പോൾ ഒരു കൊടുങ്കാറ്റടിക്കുകയാണ്. ആ ചക്രവാതം മാക്കോണ്ടയെ നശിപ്പിക്കാൻ പോകുന്നു. വികാരാവേഗത്തോടെ അയാൾ വായിക്കുന്നു. കൊടുങ്കാറ്റ് ആഞ്ഞടിക്കുന്നു. കണ്ണാടികളുടെ ആ നഗരം—അല്ലെങ്കിൽ മരീചികകളുടെ ആ നഗരം—കൊടുങ്കാറ്റിൽ തകർന്നുവീഴും. അയാൾ കൈയെഴുത്തുപ്രതി വായിച്ചുതീരുമ്പോൾ എല്ലാം അവസാനിച്ചിരിക്കും. മനുഷ്യന്റെ സ്മൃതിമണ്ഡലത്തിൽനിന്നുപോലും മാക്കോണ്ടാ നഗരം നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കും. ഒരീലിനിയോ ബാബിലോണിയ ആ മുറിവിട്ടു പുറത്തുപോകുകയില്ല... നാം വായിച്ച നോവൽ മെൽക്യൂദിയസിന്റെ കൈയെഴുത്തുപ്രതിതന്നെ. ശൂന്യതയുടെ ബോധമുളവാക്കുന്ന പല നോവലുകളും ഞാൻ വായിച്ചിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ, നോവൽ ജനിപ്പിക്കുന്ന ശൂന്യത എന്റെ അന്തരാത്മാവിൽ കൊടുങ്കാറ്റുണ്ടാക്കുന്നു. അതു നിസ്തുലമായ അനുഭവമായതുകൊണ്ട് ഞാൻ ഇതു വീണ്ടും വീണ്ടും വായിക്കുന്നു. മാർക്വിസ്! അങ്ങ് അമൂല്യമായ ഒരു രത്നമാണ് ഈ ലോകത്തിന് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. മാക്കോണ്ടയിലെ കൊടുങ്കാറ്റടിച്ചാലും അതിനു സ്ഥാനഭ്രംശം ഇല്ല. അതിന്റെ കാന്തി മങ്ങുകയില്ല. ഉജ്ജ്വല പ്രതിഭാശാലിയായ അങ്ങയ്ക്കു ധന്യവാദം.

ഘനീഭവിച്ച രത്നം

ഒരു ഖണ്ഡികയോ ഏതാനും വാക്യങ്ങളോ ഒരു വാക്യമോ ഉദാത്തമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുകയും ഉത്കൃഷ്ടമായ ട്രാജഡിയുടെ മഹത്വം ആവാഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിന് വിശ്വസാഹിത്യത്തിൽ ധാരാളം ഉദാഹരണങ്ങളുണ്ട്. വിശ്വസാഹിത്യമെന്നു പറഞ്ഞപ്പോൾ ഭാരതീയ സാഹിത്യത്തെ ഞാൻ പരിഗണിച്ചില്ല. അതിനാൽ ഭാരതീയ സാഹിത്യത്തിലും അതിന് ഉദാഹരണങ്ങളുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാക്കിക്കൊള്ളട്ടെ. ദമയന്തി അലഞ്ഞുതിരിയുന്ന കാടിനെ വർണ്ണിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ വ്യാസൻ 'വനം പ്രതിഭയം ശൂന്യം ഝില്ലികാ ഗണനാദിതം' എന്നു പറയുന്നുണ്ട്. ഈ പദസമൂഹത്തിന് എന്തെന്നില്ലാത്ത ഔത്കൃഷ്ട്യമുണ്ടെന്നാണ് അരവിന്ദഘോഷിന്റെ മതം.



തോമസ് ഹാർഡി

തോമസ് ഹാർഡിയുടെ Mayor of Casterbridge എന്ന നോവലിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം മരണശാസനപത്രം തെറ്റായ ഇംഗ്ലീഷിൽ എഴുതിവയ്ക്കുന്നു. അജ്ഞനായ അയാൾ മരിച്ചതിനുശേഷം അതു തുറന്നുനോക്കിയപ്പോൾ കണ്ടത് ഇങ്ങനെയാണ്:

The Elizabeth Jane Farfrae be not told of my death or made to grieve on account of me and that I be not bury'd in consecrated ground and that no sexton be asked to toll the bell and that nobody is wished to see my dead body and that no murners walk behind my funeral and that no flours be planted on my grave and that no man remember me. To this I put my name Michael Henchard.

സത്യവും ഭാവനയും സങ്കലനം ചെയ്തതിന്റെ ഉദാത്തമായ അവസ്ഥയാണ് ഇവിടെ കാണുന്നതെന്നും മഹനീയമായ ട്രാജഡി പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന മാനസികോന്നമനം ഇത് നൽകുന്നുവെന്നും നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ഡാന്റേയുടെ 'ഡിവൈൻ കോമഡി'യിലെ ഒരു ഭാഗം കൂടി പ്രിയപ്പെട്ട വായനക്കാരുടെ ശ്രദ്ധയിൽ കൊണ്ടുവരട്ടെ. റോജർ എന്ന ആർച്ച് ബിഷപ്പ് ഉഗാലിനോ പ്രഭുവിനെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ പുത്രന്മാരെയും പൗത്രന്മാരെയും ഒരു ഗോപുരത്തിൽ തടവിൽ പാർപ്പിച്ചു. ഒരു ദിവസം ഗോപുരം അടച്ചുപൂട്ടി താക്കോൽ ആറ്റിലെറിയാൻ ആർച്ച് ബിഷപ്പ് ആജ്ഞാപിച്ചു. എട്ടുദിവസം കഴിഞ്ഞ് ഗോപുരം തുറന്നുനോക്കിയപ്പോൾ എല്ലാവരും മരിച്ചു കിടക്കുന്നു. ഈ സംഭവം ഉഗാലിനോ നരകത്തിൽവച്ച് ഡാന്റേയെ പറഞ്ഞുകേൾപ്പിക്കുന്നു:

> Then at the foot of that grim tower I heard
> Men nailing up the gate, far down below;
> I gazed in my sons' eyes without a word;
> I wept not, I seemed turned to stone all through
> They wept, I heard my little Anselm say:
> 'Father what's come to thee? why look'st thou'

മഹനീയമായ കവിതയുടെ നികഷോപലമായി മാത്യു ആർനോൾഡ് എടുത്തുകാണിക്കുന്ന ഈ കാവ്യഭാഗം—വിശേഷിച്ചും I wept not—എന്നു തുടങ്ങുന്ന ഭാഗം—ഉത്കൃഷ്ടമായ ഏതു ഗ്രീക്ക് ട്രാജഡിക്കും സദൃശമാണ്. ഈ വിധത്തിൽ ഔത്കൃഷ്ട്യമാർന്ന ഒരാധുനിക നോവലിനെക്കുറിച്ച് വായനക്കാരോട്ട് പറയാനാണ് ഞാൻ ഇപ്പോൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. ഫ്രഞ്ച് നോവലിസ്റ്റായ സാങ്ത് എഗ്സ്യൂപേറി (Saint—Exupery) എഴുതിയ Night Flight ആണ് ആ 'മാസ്റ്റർപീസ്'. മൂന്നു കഥാപാത്രങ്ങളേയുള്ളു ഈ കൊച്ചു നോവലിൽ. പെൻഗ്വിൻ പുസ്തകത്തിന്റെ അറുപത്തിനാലു പുറങ്ങൾക്കുള്ളിൽ ഇത് ഒതുങ്ങിയിരിക്കുന്നു. പക്ഷേ, അതു വായിച്ചു കഴിയുമ്പോൾ നക്ഷത്രങ്ങൾ നിറഞ്ഞ അന്തരീക്ഷത്തിന്റെ താഴെ നിൽക്കുന്ന പ്രതീതി ഉളവാകും. വിധിയുടെ ആഘാതത്തിന്റെ ശക്തി നാമറിയും. "മനുഷ്യജീവിതം അമൂല്യമായിരിക്കാം. പക്ഷേ, മനുഷ്യജീവിതത്തേക്കാൾ ഉയർന്ന മൂല്യം എന്തോ ഉണ്ട് എന്ന സങ്കല്പത്തിൽ നാം പെരുമാറുന്നു. എന്തായിരിക്കാമത്?" എന്ന് നോവലിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം ചോദിക്കുന്നു. ആ ചോദ്യത്തിനുള്ള ഉത്തരം നാം കണ്ടുപിടിക്കുന്നു എന്നതിനാലാണ് ഈ നോവലിന്റെ മഹത്വം.

പാറ്റഗോണിയയിൽ നിന്ന് ബ്യൂനോസ് ഐറീസിലേക്കും അവിടെ നിന്ന് പാറ്റഗോണിയയിലേക്കും രാത്രി കാലങ്ങളിൽ വിമാനയാത്ര നടത്തുന്ന ഫേബിയൻ എന്ന വൈമാനികന്റെ കഥയാണ് സാങ്ത് എഗ്സ്യൂപേറി പറയുന്നത്. കപ്പലുകൾ തീവണ്ടികൾ ഈ സർവ്വീസികളോടു മത്സരിച്ച് വിജയം കൈവരിക്കണമെങ്കിൽ വിമാനങ്ങൾ രാത്രിസമയത്ത് പറന്നേ മതിയാകൂ. പറക്കുന്നതോ? പർവതപംക്തികളുടെ മുകളിൽക്കൂടി. അതും പലപ്പോഴും കൊടുങ്കാറ്റുള്ളപ്പോൾ. അങ്ങനെ വിമാനങ്ങൾ പറക്കുന്നതിനോട്ട് ഔദ്യോഗികമണ്ഡലത്തിന് യോജിപ്പില്ല. എങ്കിലും വിമാനക്കമ്പനിയുടെ ഡയറക്ടർ ആ എതിർപ്പിനെ വകവയ്ക്കാതെ വിമാനങ്ങൾ അയയ്ക്കുന്നു. എന്തിന്? വ്യാപാരത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവരുടെ വിലപിടിച്ച കത്തുകൾ കൃത്യസമയത്ത് മേൽവിലാസക്കാർക്ക് കിട്ടാനോ? അതോ, കാമുകി കാമുകനയയ്ക്കുന്ന പ്രേമലേഖനം അയാളുടെ കൈയിൽ യഥാസമയം കിട്ടി അയാൾ ഹർഷപുളകിതനാകുന്നതിനോ? അതൊക്കെ സംഭവിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. ഡയറക്ടർക്കു അതിൽ ആനുകൂല്യമില്ലാതില്ല. എന്നാലും അതിനെക്കാൾ മഹനീയമായ കർത്തവ്യം തങ്ങൾക്ക്—വിമാനക്കമ്പനിക്കാർക്ക്—അനുഷ്ഠിക്കാനുണ്ടെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശ്വാസം. ഡയറക്ടർ പറയുന്നു: "ശാശ്വതികത്വം നമുക്കു വേണമെന്നു നമ്മൾ പറയുന്നില്ല. പ്രവർത്തനങ്ങളും വസ്തുതകളും പെട്ടെന്ന് അവയുടെ അർത്ഥം നശിപ്പിക്കണമെന്നും നാം കരുതുന്നില്ല. ലക്ഷ്യം, ഒരു പക്ഷേ, ഒന്നിനെയും നീതിമത്കരിക്കുന്നില്ലായിരിക്കും. എങ്കിലും കർമ്മം മരണത്തിൽനിന്ന് മോചനം നൽകുന്നു." ഈ വിശ്വാസം വച്ചുപുലർത്തുന്ന ഡയറക്ടർ, ഫേബിയൻ എന്ന പൈലറ്റിനെ വിമാനം കൊണ്ടുപോകാൻ ആജ്ഞാപിക്കുന്നു. ആ യുവാവിന്റെ വിവാഹം കഴിഞ്ഞിട്ട് അധികം ദിവസമായില്ല. എങ്കിലും മനുഷ്യന്റെ ആനന്ദം അവന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലല്ല, കർത്തവ്യമേറ്റെടുക്കുന്നതിലാണ് ഇരിക്കുന്നതെന്നു കരുതുന്ന ഡയറക്ടർ ദയ ലവലേശവും കാണിക്കുന്നില്ല. ഭാര്യയും ഭർത്താവും ഉറങ്ങിക്കിടക്കുമ്പോഴാണ് ടെലഫോണിന്റെ മണി ശബ്ദിച്ചത്. അവൾ അതുകേട്ട് ഉണർന്നു. "അദ്ദേഹം കുറച്ചുകൂടി ഉറങ്ങട്ടെ" എന്ന് അവൾ വിചാരിച്ചു. ഭാര്യ ഭർത്താവിന്റെ മനോഹരമായ മാറിടം നോക്കി. തുറമുഖത്തെ യാനപാത്രംപോലെ അദ്ദേഹം പ്രശാന്തനായി ഉറങ്ങുന്നു. ആ നിദ്രയ്ക്കു ഭംഗം വരാതിരിക്കാൻ വേണ്ടി അവൾ കിടക്കയിലെ ആ ചുളിവിനെ, ആ തരംഗത്തെ, ആ നിഴലിനെ സ്വന്തം വിരലുകൊണ്ട് അമർത്തി ഇല്ലാതാക്കി. സമുദ്രത്തെ ദൈവീകമായ വിരൽ പ്രശാന്തമാക്കുന്നതുപോലെ, എല്ലാം ശാന്തം. സുരക്ഷിതം. പക്ഷേ, 'ആയുധമെടുക്കൂ' എന്ന് ആരെങ്കിലും ആജ്ഞാപിക്കുമെന്നും ഉടനെ തന്റെ ഭർത്താവ് ചാടിയെഴുന്നേറ്റ് കർത്തവ്യനിർവ്വഹണത്തിനു സന്നദ്ധനാകുമെന്നും അവൾക്ക് അറിയാമായിരുന്നു. അദ്ദേഹം എഴുന്നേറ്റു. ഏതാനും നിമിഷങ്ങൾക്കുള്ളിൽ ഫേബിയൻ ആ നഗരം ഉപേക്ഷിച്ചുപോകും—സമുദ്രത്തിന്റെ അടിത്തട്ടുപോലെ. "നല്ല കാലാവസ്ഥ. അങ്ങയുടെ മാർഗത്തിൽ നക്ഷത്രങ്ങൾ പതിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്നു," എന്ന് അവൾ പറഞ്ഞു. "അതേ" എന്ന മറുപടി നൽകിക്കൊണ്ട് അദ്ദേഹം ചിരിച്ചു. "അങ്ങു ശക്തനാണ്. അതെനിക്കറിയാം. എങ്കിലും സൂക്ഷിക്കണേ" എന്ന പ്രിയതമയുടെ നിർദ്ദേശം. "സൂക്ഷിക്കണമെന്നോ? തീർച്ചയായും" ഫേബിയൻ വീണ്ടും ചിരിച്ചു. അദ്ദേഹം അവളെ ചുംബിച്ചു. എന്നിട്ട് കൊച്ചുകുട്ടിയെ എടുക്കുന്നതുപോലെ വാരിയെടുത്ത് കിടക്കയിൽ കിടത്തി. "ഇനി ഉറങ്ങിക്കൊള്ളു" എന്ന് സ്നേഹത്തോടെ പറഞ്ഞിട്ട് ആക്രമണോദ്യുക്തനായി കാലുകൾ മുന്നോട്ടുവച്ചു; അജ്ഞാതമായ നിശീഥിനിയിലേക്ക്.

വിമാനത്തിൽ കയറി യാത്ര ആരംഭിച്ച ഫേബിയൻ പൊടുന്നനവേ കൊടുങ്കാറ്റിലകപ്പെട്ടു. കൂരിരുട്ട്. അദ്ദേഹം മേഘങ്ങൾക്കുള്ളിലായി. ഒരു മണിക്കൂർ നേരത്തേക്കുള്ള ഇന്ധനമുണ്ട്. അതു അരമണിക്കൂർ നേരത്തേക്കായി. പിന്നീടു പതിനഞ്ചു മിനിറ്റു നേരത്തേക്കായി. റേഡിയോസ്റ്റേഷൻ പലതുണ്ടു താഴെ. പക്ഷേ, ഫേബിയന്റെ സന്ദേശം ആർക്കും കിട്ടുന്നില്ല. രാത്രി അതിന്റെ തരംഗപരമ്പരകൾകൊണ്ട് വിമാനത്തിൽ ആഘാതമേല്പിക്കുകയാണെന്ന് ആരറിഞ്ഞു? അതിന്റെ അഗാധതയിൽ വിമാനം ആപത്തിൽപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ കരയിൽനിന്ന് നിഷ്ഫലമായി ഒരാൾമാത്രം കൈ വീശുന്നു. ആ ആൾ ഫേബിയന്റെ അത്യന്തസുന്ദരിയായ സഹധർമ്മിണിയാണ്. അവൾ ടെലഫോണിൽ വിളിച്ചു ചോദിച്ചു: "എന്റെ ഭർത്താവ് താഴെ ഇറങ്ങിയോ?" മറുപടി അനുകൂലമായിരുന്നില്ല. ക്ഷതം പറ്റിയ ജീവിയെപ്പോലെ അവൾ 'ഹ' എന്നുമാത്രം പറഞ്ഞു. ഡയറക്ടർ അവളെ സമാശ്വസിപ്പിച്ചു: "മാഡം ദയവുചെയ്തു സമാധാനത്തോടെ ഇരിക്കൂ, ഞങ്ങളുടെ ജോലിയുടെ സ്വഭാവമിതാണ്. വാർത്തയ്ക്കുവേണ്ടി വളരെ സമയം കാത്തിരിക്കേണ്ടിവരും."

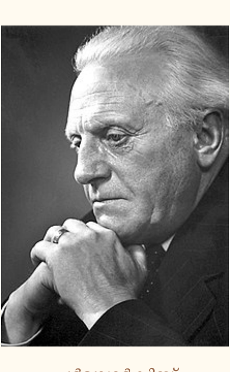
ഈ സമയംകൊണ്ട് ഫേബിയൻ മരണത്തോട്ട് അടുക്കുകയായിരുന്നു. നക്ഷത്രരത്നങ്ങൾ നിറഞ്ഞ മണ്ഡലത്തിൽ ഫേബിയനും അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിമാനവും സഞ്ചരിക്കുന്നു. രത്നങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ഗുഹകളിൽ വന്നു രക്ഷപ്പെടാൻ കഴിയാതെ തസ്കരന്മാർ അകപ്പെട്ടുപോകുന്നതു കെട്ടുകഥകളിൽ വർണ്ണിച്ചിട്ടില്ലേ? ഘനീഭവിച്ച രത്നങ്ങൾക്കിടയിൽ അവർ അലയുന്നു. അവർ സമ്പന്നരാണ്. പക്ഷേ, നാശത്തിലെത്തിയവരും. അതുപോലെയായിരുന്നു ഫേബിയനും. അദ്ദേഹം ആ മണ്ഡലത്തിൽ അന്തർദ്ധാനം ചെയ്തു. മേഘങ്ങൾക്കിടയിൽ കണ്ട ഒരു വിടവിലൂടെ അദ്ദേഹം മുകളിലേക്ക് ഉയരുകയും നിശീഥിനിയുടെ അന്തരീക്ഷത്തിൽ വിലയം കൊള്ളുകയുമാണ് ചെയ്തത്.

കർത്തവ്യനിരതനായ മനുഷ്യന് പലപ്പോഴും ആപത്തുകൾ അഭിമുഖീഭവിച്ചു നിൽക്കേണ്ടതായി വരും. ചിലപ്പോൾ മരണം അയാളെ ഗ്രസിച്ചെന്നും വരും. എങ്കിലും കർമ്മം ചെയ്യുന്നവനാണ് ത്യാഗി. ത്യാഗിയാണ് യഥാർത്ഥ മനുഷ്യൻ. ഈ സന്ദേശം കലാപരമായി വിളംബരം ചെയ്യുന്ന ഉജ്ജ്വലമായ കലാസൃഷ്ടിയാണ് സാങ്ത് എഗ്സ്യൂപേറിയുടെ 'നൈറ്റ് ഫ്ലൈറ്റ്'. ഈ സന്ദേശം നമുക്ക് ലഭിക്കുന്നത് വിമാനക്കമ്പനിയുടെ ഡയറക്ടറിൽ നിന്നാണ്. "അന്യരുടെ സ്നേഹത്തിനുവേണ്ടി ഒരിക്കലും സഹതാപം കാണിക്കരു"തെന്ന് അദ്ദേഹം രണ്ടോ മൂന്നോ തവണ പറയുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന് സ്നേഹമില്ലാഞ്ഞിട്ടല്ല. കാരുണ്യമില്ലാഞ്ഞിട്ടല്ല. പക്ഷേ, മനുഷ്യന്റെ ആന്തരശക്തിയെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കണമെങ്കിൽ, കർമ്മപഥത്തിലേക്ക് അവനെ നയിച്ചേ മതിയാകൂ എന്നു വിശ്വസിക്കുന്ന ആളാണ് അദ്ദേഹം. പെറുവിലെ പ്രാചീനരായ മനുഷ്യർ (ഇങ്കകൾ) സൂര്യദേവനുവേണ്ടി നിർമ്മിച്ച ദേവാലയത്തെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം ഒരിക്കൽ ഓർമ്മിച്ചു. പർവതത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗത്ത് ഭീമാകാരങ്ങളാർന്ന പാറക്കെട്ടുകൾ കൊണ്ട് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ദേവാലയം. സമകാലിക മനുഷ്യനെ ഈ ക്ഷേത്രം കുറ്റപ്പെടുത്തുന്നു. അന്ന് ഇതു നിർമ്മിച്ച ആളുകളുടെ നേതാവ് എന്തിനാണ് വലിയ വലിയ പാറക്കഷണങ്ങൾ അവരെക്കൊണ്ടു പർവതാഗ്രത്തിലേക്കു വലിച്ചുകയറ്റിച്ചത്? അമരത്വത്തിലേക്ക് ഉയരാൻ അദ്ദേഹം എന്തിനാണ് അവരെ നിർബ്ബന്ധിച്ചത്? മനുഷ്യന്റെ വേദനകളിൽ ആ നേതാവ് ദുഃഖിച്ചിരിക്കാനിടയില്ല. പക്ഷേ, അവന്റെ മരണത്തിൽ അദ്ദേഹം കരഞ്ഞിരിക്കും. അതുപോലെ ഫേബിയന്റെ കഷ്ടപ്പാടുകളിൽ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ നവവധുവിന്റെ വിലാപങ്ങളിൽ ഡയറക്ടർ സഹതാപം കാണിച്ചില്ല. എങ്കിലും ആ യുവാവിന്റെ മരണത്തിൽ അദ്ദേഹം വിഷാദിച്ചു. ഇങ്ങനെ എത്രയെത്ര യുവാക്കന്മാർ മരിച്ചാലാണ് രാത്രിയുടെ ഭീകരതയെ കീഴടക്കാൻ കഴിയുക.

ഫേബിയനെപ്പോലെ ഹൃദയത്തിൽ പറ്റിപ്പിടിച്ചു നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സഹധർമ്മിണി. അന്തരീക്ഷം ഇരുളുമ്പോൾ ഭർത്താവിന് ആപത്തുണ്ടായേക്കുമെന്നു കരുതി പേടിക്കുകയും ചന്ദ്രൻ ഉദിക്കുമ്പോൾ അദ്ദേഹം രക്ഷപ്പെട്ടുമെന്നു കരുതി ആഹ്ലാദിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ തരുണി നിർമ്മലമായ സ്നേഹത്തിന്റെ ശാശ്വതപ്രതീകമാണ്. പക്ഷേ, സ്ത്രീയുടെ സ്നേഹം പുരുഷന്റെ കർമ്മപദ്ധതിക്ക് അനുകൂലമല്ല. കർമ്മം ശ്രേഷ്ഠം. സ്നേഹത്തിന് അതിന്റെ താഴെ മാത്രമേ നിലയുള്ളു. ഇതു മനസ്സിലാക്കി അവൾ വിധിക്ക് കീഴടങ്ങിയിരിക്കണം. വിളക്കുകത്തിച്ചുവച്ച്, ആഹാരം തയ്യാറാക്കിവച്ച് ഭർത്താവിനുവേണ്ടി—തിരിച്ചുവരാത്ത ഭർത്താവിനുവേണ്ടി—അവൾ കാത്തിരിക്കുന്നു.

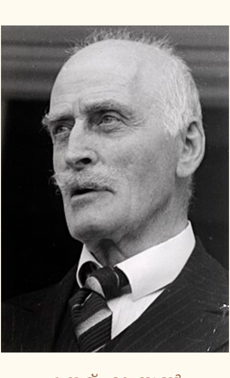
ഫേബിയന്റെ അന്ത്യംപോലെയായിരുന്നു സാങ്ത് എഗ്സ്യൂപേറിയുടെ അന്ത്യവും. രണ്ടാംലോകമഹായുദ്ധത്തിൽ ഫ്രാൻസ് പരാജയപ്പെട്ടപ്പോൾ അദ്ദേഹം അമേരിക്കയിലേക്കു പോയി. 1943-ൽ അദ്ദേഹം വടക്കേ ആഫ്രിക്കയിലെത്തി. അവിടെ അമേരിക്കൻ സൈന്യത്തിനുവേണ്ടി നിരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. ഒരു ദിവസം വിമാനത്തിൽ കയറി അന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് ഉയർന്ന ഈ കലാകാരൻ ഫേബിയനെപ്പോലെ ഘനീഭവിച്ച നക്ഷത്രരത്നങ്ങളുടെ മണ്ഡലത്തിൽ അന്തർദ്ധാനം ചെയ്തു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷശരീരം ഇന്നില്ല. പക്ഷേ, അദ്ദേഹം സൃഷ്ടിച്ച കലാശില്പം മയൂഖമാലകൾ വീശിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ആ "ഘനീഭവിച്ച രത്നം" കാണുമ്പോൾ നാം എസ്കിലസിന്റെയും സോഫോക്ലിസ്സിന്റെയും രത്നങ്ങളെ ഓർമ്മിക്കുന്നു.

പ്രതിഭയുടെ ജ്വാലാഗ്നി



പർലാഗർക്വിസ്റ്റ്

1951-ലെ സാഹിത്യത്തിനുള്ള നോബൽ സമ്മാനം പർലാഗർക്വിസ്റ്റ് എന്ന സ്വീഡിഷ് നോവലിസ്റ്റിനാണ് നൽകപ്പെട്ടത്. (Par Lager kvist 1891–1974). സാഹിത്യസംസ്കാരത്തിന്റെ വികാസത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ഗ്രന്ഥകാരന്റെ സംഭാവനകളെ സാകല്യാവസ്ഥയിൽ പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടാണ് നോബൽ സമ്മാനം കൊടുക്കുക. ചിലപ്പോൾ ഒറ്റ കൃതിയുടെ നിരതിശയസൗന്ദര്യം കണ്ട് അത് നൽകാറുണ്ട്. തോമസ് മന്നിന്റെ 'ബുഡൻ ബ്രോക്ക്സ്' എന്ന നോവലിനായിരുന്നു സമ്മാനം. കനൂട്ട് ഹാംസൂൺ എന്ന നോർവീജിയൻ നോവലിസ്റ്റിന് ആ സമ്മാനം കിട്ടിയത് 'ഗ്രോത്ത് ഓഫ് ദി സോയിൽ' എന്ന നോവൽ രചിച്ചതിനാണ്. 'ബറബസ്' എന്ന നോവലിന്റെ കർത്താവെന്ന നിലയിൽ ലാഗർക്വിസ്റ്റ് സമ്മാനിതനായി. ഉത്കൃഷ്ടമായ ഈ നോവൽ ആരംഭിക്കുന്നു:...



കന്യൂട്ട് ഹാംസൂൺ

അവരങ്ങനെ കുരിശുകളിൽ കിടന്നുവെന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചുറ്റും ആരെല്ലാം കൂടിനിന്നിരുന്നുവെന്നും ഓരോ ആളിനും അറിയാമായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അമ്മ മേരി, മഗ്ദലന മറിയം, കുരിശെടുത്തുകൊണ്ടുവന്ന സൈറീനിലെ സൈമൺ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ശവാവരണം' കൊണ്ട് പുതപ്പിച്ച അരമേത്തിയായിലെ ജോസഫ്. എന്നാൽ ചരിവിന് അല്പം താഴെയായി ഏതാണ്ട് ഒരുവശത്തേക്ക് മാറി, മരിക്കുന്ന മനുഷ്യനിൽ കണ്ണുറപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു പുരുഷൻ നില്ക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു; ആദ്യത്തെ നിമിഷംതൊട്ട് അവസാനത്തെ നിമിഷംവരെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മരണവേദന നോക്കിക്കൊണ്ട്. അയാളുടെ പേര് ബറബസ്. ഈ ഗ്രന്ഥം അയാളെക്കുറിച്ചാണ്.

മുപ്പതു വയസ്സുള്ള ബറബസ് ശക്തൻ. ചുവന്ന താടിയും കറുത്ത തലമുടിയുമുണ്ട് അയാൾക്ക്. പുരികങ്ങളും കറുത്തിരിക്കുന്നു. ഒളിക്കാനെന്നപോലെ അഗാധസ്ഥിതങ്ങളായിരിക്കുന്ന കണ്ണുകൾ. ഒരു കണ്ണിനു താഴെയായി ആഴമേറിയ പാടുണ്ട്. അത് താടിരോമങ്ങളിൽ അദൃശ്യമായിരിക്കുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ മനുഷ്യന്റെ ആകാരത്തിന് എന്തു പ്രാധാന്യമിരിക്കുന്നു? ശിക്ഷയിൽനിന്നു മോചനം നേടിയ അയാൾ ഗോൽഗത്തയിൽ എന്തു ചെയ്യുകയാണ്? കുരിശിൽക്കിടന്നു പ്രയാസപ്പെട്ട് ശ്വാസം വലിക്കുന്ന ആ മനുഷ്യനെ കൊട്ടാരത്തിന്റെ മുറ്റത്തുവച്ചു കണ്ട നിമിഷം തൊട്ട് അദ്ദേഹത്തിലെന്തോ വിചിത്രമായിയുണ്ടെന്ന് ബറബസിന് തോന്നി. അദ്ദേഹത്തെപ്പോലെ വേറൊരാളിനെ അയാൾ കണ്ടിട്ടേയില്ല. ഒരുജ്ജ്വല പ്രകാശം അദ്ദേഹത്തിൽ പരിവേഷമിട്ടു നിൽക്കുന്നുവെന്ന് അയാൾ കണ്ടു. അദ്ദേഹം വെറും തടവുകാരനാണെന്നും വധശിക്ഷയ്ക്ക് വിധിക്കപ്പെട്ടവനാണെന്നും വിശ്വസിക്കാൻ ബറബസിനു കഴിഞ്ഞില്ല. നിരപരാധനാണ് അദ്ദേഹമെന്ന് അയാൾക്ക് തോന്നുകയായി. ഇരുട്ട്. ആ ഇരുട്ടിലൂടെ കുരിശിൽ തറയ്ക്കപ്പെട്ട ആളിന്റെ ശബ്ദം ബറബസ് കേട്ടു—എന്റെ ഈശ്വരാ, എന്റെ ഈശ്വരാ അങ്ങ് എന്താണ് എന്നെ ഉപേക്ഷിച്ചത്? ബറബസ് അതുകേട്ട് സ്തംഭിച്ചു. നട്ടുച്ചക്കാണ് ആ അന്ധകാരമുണ്ടായത്. അത് അയാളെ കൂടുതൽ സ്തംഭിപ്പിച്ചു.

ബറബസ് ജറൂസലമിൽ തിരിച്ചെത്തിയപ്പോൾ അയാൾക്കു മുമ്പു തന്നെ പരിചയമുണ്ടായിരുന്ന മുച്ചുണ്ടിയായ ഒരു പെൺകുട്ടിയെ കണ്ടു. അവളോടുകൂടി അയാൾ മദ്യശാലയിലെത്തി. അവിടെ ബറബസിന്റെ നീചരായ കൂട്ടുകാരുണ്ട്. അവരിൽ ഒരാൾ, സ്ത്രീ—ബറബസിനു പകരം കുരിശിലേറ്റപ്പെട്ട മനുഷ്യനെക്കുറിച്ചു സംസാരിക്കാൻ തുടങ്ങി. മരിച്ച മനുഷ്യൻ ആരായാലെന്ത്? അയാൾ മരിച്ചല്ലോ എന്ന് വണ്ണം കൂടിയ ഒരു സ്ത്രീ പറഞ്ഞപ്പോൾ ബറബസ് ഞെട്ടുകയായി. അയാളുടെ കണ്ണുകൾ അങ്ങുമിങ്ങും വ്യാപരിക്കുന്നുണ്ട്. മിശിഹയായിരുന്നു കുരിശിൽ തറയ്ക്കപ്പെട്ടതെന്ന് വേറൊരു സ്ത്രീ പറഞ്ഞപ്പോൾ "മിശിഹായോ? ഇല്ല. അദ്ദേഹം മിശിഹയായിരുന്നില്ല." എന്നാണ് ബറബസ് തന്നോടുതന്നെ പറഞ്ഞത്. അദ്ദേഹത്തിന് ദൈവികത്വമൊന്നുമുണ്ടായിരുന്നില്ലെന്ന് സുഹൃത്തുക്കൾ അഭിപ്രായപ്പെട്ടപ്പോൾ അയാൾക്ക് ആശ്വാസമായി. എങ്കിലും നട്ടുച്ചക്കുണ്ടായ ആ കൂരിരുട്ട് അവർ കാണാത്തതിൽ അയാൾക്കു വൈഷമ്യം. മുച്ചുണ്ടി മദ്യശാല വിട്ടുപോയി. ക്ലേശം മറക്കാൻ ബറബസ് കണ്ടമാനം കുടിച്ചു.

പിന്നീട് തന്റെ പ്രായമുള്ള ഒരു ചുവന്ന താടിക്കാരനെ ബറബസ് കണ്ടു. അയാളുടെ തലമുടിയും ചുവപ്പുതന്നെ. ക്രിസ്തുവിൽ വിശ്വാസമുണ്ടായിരുന്ന അയാൾ ബറബസിനോട് പറഞ്ഞു: "അദ്ദേഹം തിരിച്ചുവരും. തേജസൊക്കെ പ്രത്യക്ഷമാക്കുകയും ചെയ്യും. മരിച്ചവരിൽനിന്ന് അദ്ദേഹം ഉയിർത്തെഴുന്നേൽക്കും."

ബറബസ്: മരിച്ചവരിൽനിന്ന് ഉയിർത്തെഴുന്നേൽക്കുകയോ? എന്തൊരസംബന്ധം!

ചുവന്ന താടിക്കാരൻ തന്റെ ആ വിശ്വാസം ആവർത്തിച്ചു പ്രഖ്യാപിച്ചു. അവരുടെ ഇനിയുള്ള സംഭാഷണത്തിന്റെ കുറച്ചുഭാഗമെങ്കിലും വായനക്കാർ കേൾക്കേണ്ടതാണ്:

താടിക്കാരൻ: അത് മഹനീയമായ നിമിഷമായിരിക്കും. ഒരു നൂതനയുഗം ആരംഭിക്കുമെന്നുപോലും അവർ പറയുന്നു. ആഹ്ലാദദായകമായ യുഗം. അപ്പോൾ മനുഷ്യപുത്രൻ സ്വന്തം രാജ്യം ഭരിക്കും.

ബറബസ്: മനുഷ്യപുത്രനോ?

താടിക്കാരൻ: അതേ, അങ്ങനെയാണ് അദ്ദേഹം സ്വയം വിളിച്ചത്.

ബറബസ്: മനുഷ്യപുത്രനോ?

താടിക്കാരൻ: അതേ അദ്ദേഹം അങ്ങനെ പറഞ്ഞു. ചിലർ വിശ്വസിക്കുന്നു...അല്ല, എനിക്കതു പറയാൻ വയ്യ.

ബറബസ് അയാളുടെ അടുക്കലേക്കു നീങ്ങിയിരുന്നു.

ബറബസ്: അവർ എന്തു വിശ്വസിക്കുന്നു?

താടിക്കാരൻ: അവർ വിശ്വസിക്കുന്നു... അദ്ദേഹം ഈശ്വരന്റെ തന്നെ മകനാണെന്ന്.

ബറബസ്: ഈശ്വരന്റെ മകൻ!

മുച്ചുണ്ടിയും ബറബസിനോട് ക്രിസ്തുവിന്റെ മാഹാത്മ്യത്തെക്കുറിച്ചു സംസാരിച്ചു. വിശ്വാസത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ, മഹാത്ഭുതങ്ങൾ സംഭവിക്കുമെന്ന കാര്യത്തിൽ അവൾ ചുവന്ന താടിക്കാരനെക്കാൾ ഒരു പടികൂടി കടന്നു നിൽക്കുകയാണ്. മരിച്ച ദൈവപുത്രൻ ഏതു സിദ്ധാന്തം പ്രചരിപ്പിച്ചു എന്നാണ് ബറബസിന്റെ ചോദ്യം, പെൺകുട്ടി മറുപടി നല്കി: "അന്യോന്യം സ്നേഹിക്കു." അവർ പിരിഞ്ഞു. അവളെ നോക്കിക്കൊണ്ട് ബറബസ് വളരെ നേരം നിന്നു.

വിശ്വസിക്കുകയോ? കുരിശിൽ തൂങ്ങിക്കിടന്ന അദ്ദേഹത്തിൽ വിശ്വാസമർപ്പിക്കുന്നതെങ്ങനെ? വളരെ മുൻപ് ജീവൻ വിട്ടുപോയതാണ് ആ ശരീരം. ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പ് ഇതുവരെയും ഉണ്ടായതുമില്ല. അവരുടെയെല്ലാം ഭാവന മാത്രമാണിത്. ഇങ്ങനെയൊക്കെ ബറബസ് വിചാരിച്ചു. അയാൾ ശവക്കല്ലറയുടെ അടുത്തു പോയിരുന്ന് രാത്രി മുഴുവൻ നോക്കിക്കൊണ്ടിരുന്നു. ഒന്നും സംഭവിച്ചില്ല. അടുത്ത ദിവസം കാലത്ത് പ്രവേശനദ്വാരത്തിലെ കല്ല് കാണാതെയായി. ക്രിസ്തുവിന്റെ അനുയായികൾ മൃതദേഹം എടുത്തുകൊണ്ടുപോയിരിക്കുമെന്ന് ബറബസ് വിചാരിച്ചു. പെൺകുട്ടി കരുതിയത് അദ്ദേഹം ഉയിർത്തെഴുന്നേറ്റുവെന്നും.

സ്വന്തം ശക്തി ഉപയോഗിക്കാത്ത മനുഷ്യപുത്രനെക്കുറിച്ച് ബറബസിന് സംശയമുണ്ടായെങ്കിലും അയാൾക്ക് മാനസാന്തരം സംഭവിച്ചു തുടങ്ങി. ജറുസലമിലെ അധമജീവിതം വെറുത്ത അയാൾ വൈഷയിക ജീവിതം പാടെ വെറുത്തു. ക്രിസ്തുവിൽ വിശ്വസിച്ച മുച്ചുണ്ടിപ്പെൺകുട്ടിയെ കല്ലെറിഞ്ഞു കൊല്ലാൻ ദൈവപുത്രന്റെ വിരോധികൾ വിധിച്ചു. വധത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള കുഴിയിൽ അവളെ ഇറക്കിനിർത്തി. അന്ധനായ ഒരുത്തനാണ് ആദ്യത്തെ കല്ലെറിഞ്ഞത്. അത് ലക്ഷ്യത്തിൽ കൊണ്ടില്ല. അപ്പോൾ ഒരുത്തൻ മുന്നോട്ടുവന്നു. യൂദനായിരുന്നു

അയാളെന്നതു വ്യക്തം. അന്ധന്റെ കൈക്കുപിടിച്ച് ആ യൂദൻ അയാൾക്കുവേണ്ടി ഉന്നംനോക്കി. കല്ല് അപ്പോഴും ലക്ഷ്യത്തിൽകൊള്ളാതെ പാഞ്ഞു. തുടർന്ന് ഒരുത്തൻ വന്ന് മൂർച്ചയുള്ള കല്ലെടുത്ത് എറിഞ്ഞു. അതോടുകൂടി കല്ലേറുതന്നെ. ബറബസ് മുന്നോട്ടേയ്ക്കുചെന്ന് കുഴിയിലേയ്ക്കു നോക്കിയപ്പോൾ പെൺകുട്ടി ഒന്നോ രണ്ടോ അടി മുന്നോട്ടുവച്ച് വിടർന്ന കൈകളോടുകൂടി—അദ്ദേഹം വന്നു! അദ്ദേഹം വന്നു! ഞാൻ അദ്ദേഹത്തെ കാണുന്നു! ഞാൻ അദ്ദേഹത്തെ കാണുന്നു! എന്നു പറഞ്ഞ് മറിഞ്ഞു വീഴുന്നതാണ് കണ്ടത്. പെൺകുട്ടി മരിച്ചു കഴിഞ്ഞപ്പോൾ അവളുടെ നേർക്ക് ആദ്യത്തെ കല്ലെറിഞ്ഞ ആളിനെ ബറബസ് കുത്തിക്കൊന്നു. ഇരുട്ടുവീണപ്പോൾ അയാൾ കുഴിയുടെ അടുത്തെത്തി. അതിലിറങ്ങി കീറിമുറിഞ്ഞ മൃതദേഹമെടുത്തു. അതുംകൊണ്ട് അയാൾ അനേകം മണിക്കൂർ നടക്കുകയായി. ഒടുവിൽ അവളുടെ കുഞ്ഞിനെ അടക്കംചെയ്ത ശവക്കുഴിയിൽ ആ മൃതശരീരം കൊണ്ടുവച്ചു. കുഞ്ഞ് ബറബസിന് മുച്ചുണ്ടിപ്പെൺകുട്ടിയിൽ ജനിച്ചതായിരുന്നു.

കുറെ ദിവസം കഴിഞ്ഞ് ബറബസ് ജറൂസലം വിട്ടുപോയി. തന്റെ പഴയ കൂട്ടുകാരായ തസ്കരസംഘത്തോട് അയാൾ ചേർന്നു. പണ്ട് അതിന്റെ നേതാവിനെ വധിച്ച് പുതിയ നേതാവായിത്തീർന്ന ആളായിരുന്നു ബറബസ്. അങ്ങിനെയാണ് കണ്ണിനുതാഴെ അയാൾക്ക് മുറിവുണ്ടായത്. തസ്കരസംഘത്തോട് ചേരാൻ മാനസാന്തരം വന്ന ബറബസിനു കഴിഞ്ഞില്ല. പിന്നെയും കുറെക്കാലം അയാൾ അലഞ്ഞു നടന്നു. റോമാക്കാർക്ക് അടിമപ്പണി ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ ബറബസിനു സഹാക്ക് എന്നൊരു ക്രിസ്ത്യാനി സുഹൃത്തായിത്തീർന്നു. സഹാക്കിനെ റോമാക്കാർ കുരിശിൽത്തറച്ചു കൊല്ലുന്ന കാഴ്ച ബറബസിനു കാണേണ്ടതായി വന്നു.

ബറബസ് റോമിലെത്തി. ഒരു ദിവസം റോംനഗരം തീ പിടിക്കുന്നത് അയാൾ കണ്ടു. ക്രിസ്തു തിരിച്ച് ഭൂമിയിലെത്തിയെന്നും അദ്ദേഹം ശത്രുക്കളായ റോമാക്കാരെ നശിപ്പിക്കുകയാണെന്നും കരുതിയ ബറബസ് ഒരു കൊള്ളിയെടുത്ത് കണ്ടതെല്ലാം അഗ്നിക്കിരയാക്കി. ക്രിസ്ത്യാനികളെയും മിശിഹായെയും താൻ സഹായിക്കുകയാണെന്നാണ് അയാൾ വിചാരിച്ചത്. പക്ഷേ, സീസർ തന്നെയായിരുന്നു തീ വച്ചതെന്ന് ബറബസ് പിന്നീടേ അറിഞ്ഞുള്ളു. മറ്റു ക്രിസ്ത്യാനികളുടെ കൂടെ ബറബസ് ജയിലിൽ കിടന്നു. ക്രിസ്ത്യാനികളെ കുരിശിൽ തറയ്ക്കാൻ കൊണ്ടുപോയി. ബറബസിനെ ഒറ്റയ്ക്കാണ് വധസ്ഥലത്തേക്കു കൊണ്ടുപോയത്. ക്രിസ്ത്യാനികളെല്ലാം കുരിശിൽക്കിടന്നു മരിച്ചു. ബറബസ് മാത്രം മരിക്കാതെ കിടക്കുന്നു. താൻ പേടിച്ചിരുന്ന മരണം വന്നെത്തുന്നുവെന്നു കണ്ടപ്പോൾ ബറബസ് അന്ധകാരത്തിലേയ്ക്കു പറഞ്ഞു: "നിനക്കായി ഞാൻ എന്റെ ആത്മാവ് സമർപ്പിക്കുന്നു." അതോടുകൂടി അയാൾ അന്ത്യശ്വാസം വലിച്ചു.

സൂര്യനില്ലാത്ത സ്വീഡനിൽ പ്രചോദനത്തിന്റെ അഗ്നിജ്വാല കണ്ടെത്തിയ കലാകാരനാണ് പർ ലാഗർ ക്വിസ്റ്റ്. സ്വീഡിഷ് അക്കാഡമിയുടെ സെക്രട്ടറി നോബൽ സമ്മാനം നൽകുന്ന വേളയിൽ പറയുകയുണ്ടായി, സൂര്യനില്ലാത്ത സ്വീഡൻ ഉത്തരധ്രുവത്തോടും അടുത്ത ആ രാജ്യം മാത്രമല്ല, ആദ്ധ്യാത്മികത്വത്തിന്റെ ശോഭ നശിച്ച് താമസപ്രധാനമായിബ്ഭവിച്ച രാജ്യംകൂടിയാണ്. 1950-ലാണ് ലാഗർ ക്വിസ്റ്റ് 'ബറബസ്' പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. 1945-ൽ രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധം തീർന്നെങ്കിലും അശാന്തിയുടെ കാർമേഘങ്ങൾ അന്തരീക്ഷത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്നു. ഭയവും അവിശ്വാസവും ഓരോ മനുഷ്യനെയും ആവരണം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഇത് സ്വീഡനിലെ സ്ഥിതി മാത്രമായിരുന്നില്ല. ലോകമെമ്പാടും അന്ധകാരം. അപ്പോൾ ആസ്തികതയുടെ ആവശ്യകത ഊന്നിപ്പറയേണ്ടതാണെന്നു ലാഗർ ക്വിസ്റ്റിനു തോന്നി. അതിന്റെ ഫലമാണ് 'ബറബസ്' എന്ന നോവൽ. 'ബറബസി'നു മുൻപ് 1944-ൽ അദ്ദേഹം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ The Dwarf എന്ന നോവലിലും 'ബറബസി'നുശേഷം 1956-ൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ The Sibyl എന്ന നോവലിലും ഈ ആസ്തികത തന്നെയാണ് ലാഗർ ക്വിസ്റ്റ് പ്രതിപാദനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ആസ്തികത എന്നതിനേക്കാൾ ആസ്തികതയ്ക്കുള്ള അന്വേഷണം എന്നു പറയുന്നതാവും കൂടുതൽ ശരി. കാരണം മനുഷ്യനിൽ അവിശ്വാസവും വിശ്വാസവും സങ്കലനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു എന്നതാണ്. അവിശ്വാസമുള്ള അവൻ വിശ്വാസത്തെ എപ്പോഴും തേടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ചിലപ്പോൾ അവൻ വിശ്വാസത്തിൽ ചെന്നുചേർന്നുവെന്നുവരാം. പലപ്പോഴും അവിശ്വാസത്തിന്റേയും വിശ്വാസത്തിന്റെയും സംഘട്ടനത്തോടുംകൂടി തന്നെ ഈ ലോകം വിട്ടു പോകുന്നു. 'ബറബസി'ന്റെ അവസാനം കാണുന്ന ഇംഗ്ലീഷ് വാക്യം തന്നെ എടുത്തെഴുതട്ടെ 'When he felt ceate approaching, that which he had always been so afraid of, he said out into the darkness, as though he were speaking to it: To thec I deliver up my soul" നിനക്കായി ഞാൻ എന്റെ ആത്മാവിനെ വിട്ടുതരുന്നു. ക്രിസ്തുവിനോടാകാം ഈ വാക്യം അല്ലെങ്കിൽ അന്ധകാരത്തോടാവാം. അന്ധകാരത്തോടാണെങ്കിലും അവിശ്വാസത്തോടാണെങ്കിലും ആധ്യാത്മികതയുടെ സൗരഭ്യം ഈ കലാശില്പം പ്രസരിക്കുന്നു. അതിനാൽ നോവലിന്റെ ഈ സന്നിശ്ധത വിശ്വാസത്തിന്റെ അസന്ദിശ്ധസ്വഭാവത്തിലേയ്ക്ക് വായനക്കാരനെ നയിച്ച് അയാൾക്ക് മാനസികമായ ഔന്നത്യം ജനിപ്പിക്കുന്നുവെന്നാണ് എന്റെ വിചാരം.

നോവൽ വായിക്കു. ഈ സംഘട്ടനം ഏതു സന്ദർഭത്തിലും ദൃശ്യമാകും.

'My god my god why hast thou forsaken me?' എന്ന ദൈവപുത്രന്റെ വാക്കുകൾ കേട്ട് ബറബസ് ഞെട്ടുന്നു. യേശുവിന്റെ മാതാവ് നിശബ്ദപ്രതിഷേധം സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ബറബസിനെ നോക്കിയതും അയാളെ അസ്വസ്ഥനാക്കുന്നു. ആ അസ്വസ്ഥത മറക്കാനാണ് അയാൾ കുടിച്ചു കുടിച്ച് ലക്കില്ലാത്തവനാകുന്നത്. ശവക്കുഴിയിൽ ചെന്നിരുന്ന് രാത്രി മുഴുവൻ മഹാദ്ഭുതം കാണാൻ യത്നിക്കുന്ന ബറബസ് തികഞ്ഞ അവിശ്വാസിയാണെന്ന് ആരു പറയും? നോവലിൽ വണ്ണം കൂടിയ ഒരു സ്ത്രീ കഥാപാത്രമുണ്ടല്ലോ. ക്രിസ്തുവിന്റെ ആത്മാവ് ബറബസിനെ ബാധിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന് അവൾക്കു തോന്നുന്നു. മുച്ചുണ്ടിപെൺകുട്ടിയുടെ നേർക്ക് ആദ്യത്തെ കല്ലെറിഞ്ഞവനെ കൊല്ലുന്ന ആ തസ്കരപ്രമാണി വിശ്വാസിയല്ലെന്ന് എങ്ങനെ പറയാനാണ്. "നീ നിന്റെ അയൽക്കാരനെ നിന്നെപ്പോലെ സ്നേഹിക്കുക" എന്ന് ഉപദേശിച്ച മഹാത്മാവിന്റെ കാലടിപാടുകളെ പിന്തുടർന്നവനാണ് ബറബസ് എന്നതിനും നോവലിൽ തെളിവുകളുണ്ട്. അയാൾ പെൺകുട്ടിയുടെ മൃതദേഹം കൈയിലെടുത്ത് എത്രയെത്ര മണിക്കൂർ നേരമാണ് അലഞ്ഞുതിരിഞ്ഞത്. ഇതു സ്നേഹത്തിന്റെ പ്രചോദനത്താലത്രേ. സംശയമില്ല. തസ്കരസംഘത്തിൽനിന്ന് ഒളിച്ചോടുന്ന ബറബസ് സ്നേഹത്തിന്റെ ദിവ്യസന്ദേശം നൽകിയ യേശുവിന്റെ ശിഷ്യൻ തന്നെ. പക്ഷേ, അടുത്ത 'ഘട്ട'ത്തിൽ അയാൾ അവിശ്വാസത്തിലേക്കു വീഴുന്നു. ക്രിസ്തുവിലുള്ള തന്റെ വിശ്വാസം ഒരിക്കലും കൈവെടിയുകയില്ലെന്നു പറഞ്ഞ സഹാക്കിനെ റോമാക്കാർ കൊല്ലുകയാണ്. ബറബസാകട്ടെ ജീവിച്ചിരിക്കാൻ വേണ്ടി താൻ വിശ്വാസിയല്ലെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നു. സഹാക്ക് കുരിശിൽ കിടന്ന് പിടച്ചു മരിച്ചപ്പോൾ അത്ഭുതമൊന്നും ഉണ്ടായില്ല. അപ്പോൾ അവിശ്വാസത്തിനു ദൃഢീകരണം സംഭവിക്കുന്നു. ഉത്തരക്ഷണത്തിൽ അതും മാറുന്നു. റോം നഗരം തീപിടിച്ചപ്പോൾ അതു യേശുഭഗവാന്റെ കോപത്താലാണെന്നു ധരിച്ച ബറബസ് വിശ്വാസിയായി മാറുകയും തന്നാൽ കഴിയുന്നിടത്തോളം പട്ടണം തീവച്ചു നശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ക്രിസ്തുവിന്റെ സന്ദേശം സ്നേഹം മാത്രമാണെന്നു പിന്നീടു മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ തന്റെ പ്രവൃത്തി നീതിമത്കരിക്കാൻ കഴിയാത്തതാണെന്ന് അയാൾക്കു തോന്നുന്നു. ഈ സംഘട്ടനവും സന്ദിശ്ധതയും കലാപരമായി ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു, ലാഗർക്വിസ്റ്റ്. അതുകൊണ്ടാണ് കലാസൗന്ദര്യത്തിനു കിരീടം വയ്ക്കുന്ന അവസാനത്തെ വാക്യം സന്ദിശ്ധതകൊണ്ട് നമ്മെ ആഹ്ലാദത്തിന്റെ അഗാധഹ്രദത്തിലേയ്ക്ക് എറിയുന്നത്.

"ഇരുട്ടിനകത്തേക്ക് അയാൾ പറഞ്ഞു; അതിനോട് സംസാരിക്കുന്ന മട്ടിൽ—നിനക്കായി ഞാൻ എന്റെ ആത്മാവിനെ അർപ്പിക്കുന്നു". Supreme poetic utterance—ശ്രേഷ്ഠമായ കാവ്യഭാഷണമായി ഞാനീ വാക്യത്തെ കരുതുന്നു. ബറബസ് എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഈ സംഘട്ടനവും അന്വേഷണവും അയാളുടേതു മാത്രമല്ല. ഏതു മതക്കാരന്റേയും സംഘട്ടനവും അന്വേഷണവുമത്രേ.

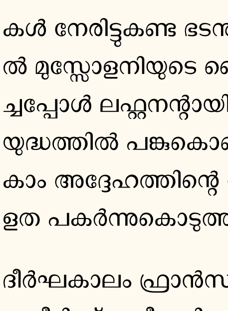
നിത്യതയുടെ ഒരു നിമിഷം

യർഗോസ് സെഫീറീസ്

ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിലെ സമുന്നതരായ രണ്ടു ഗ്രീക്ക് കവികളാണ് യർഗോസ് സെഫീറീസ്സും (Georgos Seferis) ഒഡിസ്യൂസ് ഇലീറ്റിസ്സും (Odysseus Elytis). സെഫീറിസ്സിന് 1963-ൽ സാഹിത്യത്തിനുള്ള നോബൽ സമ്മാനം കിട്ടി. ഇലീറ്റിസ് 1979-ലെ നോബൽ സമ്മാനത്തിന് അർഹനായി. 1945-ൽ അദ്ദേഹം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ ‘A Heroic-and Mournful Song on the Lieutenant Killed in Albania’ എന്ന അസാധാരണമായ വിലാപകാവ്യത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം കണ്ടു് ലോകജനത ആദരാത്ഭുതങ്ങളോടുകൂടി ഇരിക്കുകയായിരുന്നു. അൽബേനിയൻ യുദ്ധത്തിൽ ചരമം പ്രാപിച്ച ഒരു യുവഭടന്റെ സ്മരണയ്ക്കായി രചിക്കപ്പെട്ട ആ കാവ്യം ലയാനുവിദ്ധതയിലും വാങ്മയ ചിത്രനിർമ്മിതിയിലും നൂതനത്വം പുലർത്തിക്കൊണ്ടു് അന്യാദൃശമായ ഭാവാത്മക തീക്ഷ്ണത ആവഹിക്കുകയുണ്ടായി. മരണത്തിന്റെ മുൻപുലിലുള്ള ആത്മരോദനമാണതു്, സംശയമില്ല. പക്ഷേ, ഗ്രീക്കു ജനതയ്ക്കു് സ്വന്തമായുള്ള വിശ്വാസത്തെയും അതു പ്രകടിപ്പിച്ചു.

Now anguish bowed on bony hands
Grasps and crushes the flowers against her;
In the ravines where the waters have stopped
The songs lie starved for joy;
The hermit cliffs with hoary hair
Silently break the bread of solitude.
....
In the distance the crystal bells ring out
Tomorrow, tomorrow, tomorrow:
The Easter of God.

മരണം ജനിപ്പിച്ച വിഷാദാത്മകത്വം ഈ വരികളിലുണ്ടു്. അതിനെ ആത്മവിശ്വാസം ജനിപ്പിക്കുന്ന പ്രസാദാത്മകത്വം ദൂരീകരിക്കുന്നതായിട്ടാണ് ചിത്രീകരണം. അതിസുന്ദരവും അതിശക്തവുമായ ഈ കാവ്യം രചിച്ച ഇലീറ്റിസ്സിനു നോബൽ സമ്മാനം കിട്ടിയതിൽ ഗ്രീസിലെ ജനയ്ക്കു് അത്ഭുതമുണ്ടാകാൻ കാരണമില്ല അതു് ഇത്രത്തോളം വൈകിയതെന്തു് എന്നു മാത്രമേ അവർ ചോദിക്കാനിടയുള്ളു.


ഒഡിസ്യൂസ് ഇലീറ്റിസ്

ഒഡീസ്യൂസ് ഇലീറ്റിസ് 1911-ൽ ക്രീറ്റിൽ ജനിച്ചു. ഏഥൻസ് സർവ്വകലാശാലയിൽ നിയമവും രാഷ്ട്ര വ്യവഹാരവും പഠിച്ചതിനു ശേഷം അദ്ദേഹം പാരീസിൽ പോയി ഭാഷാശാസ്ത്രം അഭ്യസിച്ചു. ഫ്രാൻസിൽ വളരെ വർഷം താമസിച്ച ഇലീറ്റിസ് 1961-ൽ അമേരിക്കൻ ഐക്യനാടുകൾ സന്ദർശിച്ചു ഇപ്പോൾ അദ്ദേഹം ഏഥൻസിലാണ് താമസിക്കുന്നതു്. യുദ്ധത്തിന്റെ കെടുതികൾ നേരിട്ടുകണ്ട ഭടനുമായിരുന്നു ഈ കവി 1940-ൽ മുസ്സോളനിയുടെ സൈന്യം ഗ്രീസിനെ ആക്രമിച്ചപ്പോൾ ലഫ്റ്റനന്റായി അദ്ദേഹം അൽബേനിയൻ യുദ്ധത്തിൽ പങ്കുകൊണ്ടു. ഈ പ്രത്യക്ഷാനുഭവമാകാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിലാപകാവ്യത്തിനു ഊഷ്മളത പകർന്നുകൊടുത്തതു്.

ദീർഘകാലം ഫ്രാൻസിൽ താമസിച്ചതുകൊണ്ടു് ഇലീറ്റിസ് സറീയലിസത്തിന്റെ സ്വാധീനശക്തിക്കു വിധേയനായി. ഇന്ദ്രിയങ്ങൾകൊണ്ടു് മനസ്സിലാക്കപ്പെടുന്ന ലോകത്തെക്കുറിച്ചു് കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മമായ അവബോധം സറീയലിസം ഉളവാക്കും എന്ന വിചാരമാണ് കവികളെ ആ പ്രസ്ഥാനത്തിലേക്കു നയിക്കുന്നതു്. അതിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നവർ എപ്പോഴും കവിതയിലെ വിപ്ലവകാരികളായിരിക്കും. ഛന്ദസ്സിനെ ബഹിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ടാണ് അവർ കാവ്യം നിർമ്മിക്കുക. അതിനാൽ സറീയലിസ്റ്റ് കാവ്യങ്ങൾ ഗദ്യം പോലിരിക്കും. താളം മാത്രമേ അവയിൽ കാണുകയുള്ളു. ഓരോ വാക്കും ഓരോ ബിംബമാണ് സറീയലിസ്റ്റുകൾക്കു്. അങ്ങനെ വാക്കുകളെ തമ്മിൽ ചേർക്കുമ്പോൾ അന്യോന്യബന്ധമില്ലാത്ത ബിംബങ്ങൾ ചേരുന്ന അവസ്ഥ സംജാതമാകും. ഇലീറ്റിസ്സിന്റെ ആദ്യകാല കവിതകളെല്ലാം സറീയലിസ്റ്റിക്കാണ്. “ഗ്രീഷ്മകാലത്തിന്റെ ശരീരം” എന്ന കാവ്യത്തിൽ കവി ചോദിക്കുന്നു:

Who is he that lies on the shores beyond
Stretched on his back,
smoking silver-burnt olive leaves?
Cicadas grow warm in his ears
Ants are at work on his chest
Lizards slide in the grass of his armpits
And over the seaweed of his feet
a wave rolls lightly
Sent by the little siren that sang:

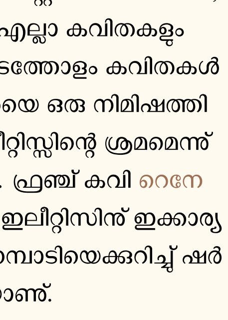
ഈ വരികൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ചിത്രം അത്ര ആകർഷകമല്ല. വിദൂരങ്ങളായ കരകളിൽ മലർന്നുകിടന്നു് ഒലീവു് ഇലകൾ ‘പുകയ്ക്കുന്ന’ അവൻ ഗ്രീഷ്മം തന്നെയാണ്. അവന്റെ കാതുകളിൽ സിക്കേഡകൾ ഊഷ്മളത ആവഹിക്കുന്നു. അവന്റെ നെഞ്ചിൽ എറുമ്പുകൾ പ്രവൃത്തികളിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്നു. അവന്റെ കക്ഷങ്ങളിലെ പുല്ലുകളിൽ പല്ലികൾ തെന്നിനീങ്ങുന്നു. ഇവയെല്ലാം ദൈനംദിന ജീവിത സംഭവങ്ങളിലും വസ്തുതകളിലും വിസ്മയത്തിന്റെ അംശം കലർത്താനുള്ള സറീയലിസ്റ്റിക് മാർഗ്ഗങ്ങളാണ്. പക്ഷേ, ഇലീറ്റിസ് എപ്പോഴും ഇങ്ങനെ എഴുതിയിരുന്നെങ്കിൽ അദ്ദേഹം ആരാധ്യനാവുകില്ലായിരുന്നു. നോബൽ സമ്മാനത്തിന് അർഹനാവുകില്ലായിരുന്നു. ഗ്രീസിന്റെ പ്രകൃതിസൗന്ദര്യം ഒരു ചെടിയുടെ ചിത്രത്തിലൂടെ പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ ഈ മഹാകവിക്കു കഴിയുന്നു. തെന്നിനീങ്ങുന്ന ഒരു മത്സ്യത്തിന്റെ ചിത്രം വരച്ചു് അദ്ദേഹം ഈജിയൻ സമുദ്രത്തിന്റെ ഭംഗി മുഴുവൻ ആവിഷ്കരിക്കും. ഇലീറ്റിസ്സിന്റെ ഭുവനപ്രശസ്തിയാർജ്ജിച്ച കവിതയാണ് “ഉന്മാദമാർന്ന മാതളവൃക്ഷം” എന്നതു്, കവിത തുടങ്ങുന്നു:

In these all-white courtyards where
the south wind blows
Whistling through vaulted arcades,
tell me is it the mad pomegranate tree
That leaps in the light, scattering
its fruitful laughter
With windy wilfulness and whispering,
tell me, is it the mad pomegranate tree
That quivers with foliage
newly born at dawn
Raising high its colours
in a shiver of triumph?
On plains where the naked girls awake,
When they harvest collover with
their light brown arms
Roaming around the bordes of their dreams-

tell me, is it the mad
pomegranate tree,
Unsuspecting, that puts the lights
in their verdant baskets
That floods their names with the
singing of birds—tell me
Is it the mad pomegranate tree that combats
the cloudy skies of the world?

വൃക്ഷങ്ങളാൽ ആച്ഛാദിതങ്ങളായ ഉദ്യാനപഥങ്ങളിൽ ചൂളമിട്ടുകൊണ്ടു് തെക്കൻകാറ്റു വീശുന്ന ഈ ധവളപ്രഭങ്ങളായ അങ്കണങ്ങളിൽ ഉന്മാദമാർന്ന മാതളവൃക്ഷമാണോ പ്രകാശത്തിലേക്കു കുതിച്ചുചാടി ഫലോപേതങ്ങളായ ചിരികളെ വാരിവിതറുന്നതു?—എന്നാണ് കവിയുടെ ആദ്യത്തെ ചോദ്യം. ഉദയവേളയിൽ പുതുതായി ജനിച്ച ഇലച്ചാർത്തുകൊണ്ടു്, ചലനംകൊണ്ടു് വിജയത്തിന്റെ പ്രകമ്പനത്തിൽ വർണ്ണങ്ങളെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നതു് ഭ്രാന്തുള്ള മാതളവൃക്ഷമാണോ എന്നു വീണ്ടും ചോദ്യം. കിനാക്കളുടെ അതിരുകളിൽ അലഞ്ഞുതിരിഞ്ഞുകൊണ്ടു്, ദിഗംബരകളായ പെൺകുട്ടികൾ ഉണർന്നു് തങ്ങളുടെ ഈഷത്പിംഗലങ്ങളായ കൈകൾകൊണ്ടു് ത്രിപത്രം കൊയ്തെടുക്കുന്ന സമതലങ്ങളിൽ ഉന്മാദമാർന്ന മാതളവൃക്ഷമാണോ അവരറിയാതെ അവരുടെ ഹരിതമഞ്ജൂഷകളിൽ പ്രകാശം കടത്തിവിടുന്നതു്?

ഈ മാതളവൃക്ഷം ഗ്രീസ്സിന്റെ സൗന്ദര്യത്തിനാകെ പ്രതിനിധീഭവിച്ചുനിൽക്കുന്നു. പ്രകൃതിയെന്നതു് വൃക്ഷങ്ങൾ മാത്രമല്ല, ഭൂവിഭാഗങ്ങൾ മാത്രമല്ല, മനുഷ്യരും അതിന്റെ ഭാഗമാണ്. അവരിൽ ദിഗംബരകളായ കിടന്നുറങ്ങുന്ന പെൺകുട്ടികളെ മാത്രമേ കവി തൽക്കാലം കാണുന്നുള്ളു അവർ സ്വപ്നങ്ങളുടെ ഉപാന്തങ്ങളിൽ ഭ്രമണം ചെയ്തിട്ടാണ് ഉണരുക. അവരുടെ ഹരിതപ്രഭയാർന്ന കൂടകളിൽ പ്രകാശമരുളുന്ന, അല്ലെങ്കിൽ വെളിച്ചം കടത്തിവിടുന്ന മാതളം—ഉന്മാദമാർന്ന മാതളം—യുവത്വത്തിന്റെ ഉന്മാദമുള്ള യുവാവാണെന്നുള്ളതിൽ എന്തുണ്ടു് സംശയം?


റെനേഷർ

ഈ ലേഖനത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ ഇലീറ്റിസ് എഴുതിയ മഹനീയമായ വിലാപകാവ്യത്തെക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞല്ലോ. 1945-ൽ അതു് പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയതിനുശേഷം കവി 1958 വരെ മൗനം അവലംബിച്ചു. 1959-ൽ ‘Worthy It Is; Six and One Regrets for the Sky’ എന്ന കാവ്യം പുറത്തുവന്നു. ധന്യാത്മകങ്ങളും വ്യക്തിനിഷ്ഠങ്ങളുമായ ആ കവിതകൾ സറീയലിസ്റ്റ് തന്നെ. പക്ഷേ, തികച്ചും ദുർഗ്രഹം. ഇതിലെ എല്ലാ കവിതകളും ഞാൻ വായിച്ചിട്ടില്ല. കിട്ടിയിടത്തോളം കവിതകൾ പരിശോധിച്ചപ്പോൾ നിത്യതയെ ഒരു നിമിഷത്തിനുള്ളിൽ ഒരുക്കാനാണ് ഇലീറ്റിസ്സിന്റെ ശ്രമമെന്നു് എനിക്കു തോന്നുകയുണ്ടായി. ഫ്രഞ്ച് കവി റെനേ ഷറിനോടാണ് (Rene Char) ഇലീറ്റിസിന് ഇക്കാര്യത്തിൽ സാദൃശ്യമുള്ളതു്. വാനമ്പാടിയെക്കുറിച്ചു് ഷർ എഴുതിയ കവിത ഇങ്ങനെയാണ്.

Last cinder of sky and first ardour of day
She remains mounted in dawn and
sings perturbed earth
Carillom master of her breath and
free of her route
A fascinator, she’s killed by being dazzled

ഷർ വാക്കുകളുടെ പരമ്പരാഗതമായ അർത്ഥത്തെ ധ്വംസിച്ചിട്ടണ് കാവ്യത്തിൽ അവയെ പ്രയോഗിക്കുക. ഇലീറ്റിസും അങ്ങനെതന്നെ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. അതിനാൽ ഷറിന്റെ കവിതക്കുള്ള ദുർഗ്രഹത ഇലീറ്റിസ്സിന്റെ കവിതക്കുമുണ്ടു്.

ഇലീറ്റിസിന്റെ മാസ്റ്റർപീസ്സായി കരുതപ്പെടുന്നതു് ‘Axion Esti’ എന്ന കാവ്യമാണ്. ഈ ലേഖകൻ അതു വായിച്ചിട്ടില്ല. കവിയുടെ ബോധമണ്ഡലം ഗ്രീസിന്റെ ചരിത്രം, പാരമ്പര്യം, ജീവിതം, പ്രകൃതി ഇവയിലേക്കു് വ്യാപിച്ചിട്ടു് അതു് (ബോധമണ്ഡലം) ക്രമാനുഗതമായി വികസിപ്പിക്കുന്നതിനെ സ്ഫുടീകരിക്കുന്ന ഈ കാവ്യത്തിനു തുല്യമായി വേറൊന്നുമില്ലെന്നാണ് നിരൂപകർ പ്രഖ്യാപിക്കുക. ഈ കാവ്യത്തിലൂടെ ഇലീറ്റിസ് ഗ്രീസിനെ കണ്ടെത്തുന്നു; തന്നെയും കണ്ടെത്തുന്നു. ഈ കണ്ടെത്തലിൽ സെഫീറിസ്സിനുപോലും അദ്ദേഹത്തെ സമീപിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലെന്നും അവർക്കു് അഭിപ്രായമുണ്ടു്. ‘Lilac sprinkled the sunset with fire’ എന്നതു് ഇലീറ്റിസിന്റെ ഒരു കവിതയിലെ ഭാഗമാണ്. ലിലക് പുഷ്പം അദ്ദേഹം തന്നെ. ഭൂമണ്ഡലത്തെയാകെ ആ അസുലഭകുസുമം ജ്വലിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

താജ്മഹലിനകത്ത് സദാചാരവിരുദ്ധന്മാർ

ഈ ലോകത്തുള്ള മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് ഒറ്റപ്പെട്ട് നാം ഓരോരുത്തരും ഓരോ കണ്ണാടിക്കൂട്ടിൽ കഴിയുകയാണ്. അല്ലെങ്കിൽ കാചമയമായ ശവപ്പെട്ടിയിൽ കിടക്കുന്നു. അവിടെ കിടന്നുകൊണ്ടു നോക്കുമ്പോൾ പ്രതീക്ഷയുടെ വൃക്ഷം പൂവണിഞ്ഞ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതായി നമുക്കു തോന്നുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഒന്നുകൂടെ നോക്കൂ. മരം അന്തർദ്ധാനം ചെയ്തതായി നാം മനസ്സിലാക്കും. ഇതുതന്നെയാണ് മനുഷ്യജീവിതം. പ്രമേയതയുടേയും അപ്രമേയതയുടേയും ഇടയിലകപ്പെട്ടു മനുഷ്യൻ ഉഴലുന്നു. ഇവിടെ ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥരാഹിത്യവും മരണത്തിന്റെ ശൂന്യതയും മാത്രമേ സത്യാത്മകങ്ങളായുള്ളൂ. ഈ ചിന്താഗതിക്കു കലാപരമായ ആവിഷ്കാരം നല്കിയിട്ടുള്ള അത്യന്തസുന്ദരമായ ഒരു നോവൽ ഫ്രാൻസിൽ ആവിർഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. മഹായശസ്കനായ യനസ്കോയാണ് ഇതിന്റെ കർത്താവ്. ഷാങ്പോൾ സാർത്രിന്റെ 'ലനോസ്'യെക്കാൾ (La Nausee—1938) അൽബർ കമ്യൂവിന്റെ 'ലെത്രാങ്ഷെ'യെക്കാൾ (L'Etranger—1942) ഈ നോവലിനു മനോഹാരിതയുണ്ട്. 'ലെ സൊലിതർ' (Le Solitare) എന്നാണ് ഇതിന്റെ പേര്. സൊലിതർ എന്ന ഫ്രഞ്ച്പദത്തിനു ഹെർമിറ്റ്—സന്ന്യാസി—എന്നർത്ഥം. ന്യൂയോർക്കിലെ വൈക്കിങ് പ്രസ്സ് അടുത്തകാലത്തു പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമയുടെ പേര് 'ദ ഹെർമിറ്റ്' എന്നുതന്നെയാണ്. പ്രഖ്യാതനായ ഫ്രഞ്ച് നിരൂപകൻ ഫ്രാങ്സ്വ നറിസ്യേ യനസ്കോയുടെ നോവലിനെക്കുറിച്ച് എഴുതി. 'നമ്മുടെ ശതാബ്ദത്തിലെ രോഗത്തെ നിരീക്ഷിക്കുകയും വിശദമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന 'സന്ന്യാസി'യെന്ന നോവൽ നമ്മുടെ കാലഘട്ടത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട കൃതികളിൽ ഒന്നാണെന്ന് ഏതാനും വർഷങ്ങൾക്കകം നാം മനസ്സിലാക്കുന്നതാണ്.' മഹാന്മാരായ പല നിരൂപകരും ആ നോവലിനെക്കുറിച്ച് ഇമ്മട്ടിൽത്തന്നെ അഭിപ്രായം ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാമൊക്കെ അനന്തമായ കാലപ്രവാഹത്തിലൂടെ ഒഴുകുകയാണ്. ഇരുവശവുമുള്ള സാഹിത്യകൃതികളെ ഒന്നു നോക്കാൻ മാത്രമേ നമുക്കു കഴിയുന്നുള്ളൂ. അങ്ങനെ ഒഴുകുമ്പോൾ അവയിൽ ഒരെണ്ണം 'നില്ലു, എന്നെ സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണം ചെയ്യൂ' എന്ന് നമ്മോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. കാലിൽ ആരോ പിടിച്ചുവലിച്ചതുപോലെ നാം ചലനമറ്റവരായി ഭവിക്കുന്നു. നാം ആ ആഹ്വാനം കേട്ട് സംവീക്ഷണം ചെയ്യുകയായി. തികച്ചും ആഹ്ലാദപ്രദമാണ് ഈ കൃത്യം.

യനസ്കോയുടെ നോവലിലെ നായകനു പേരില്ല. അയാൾ വിചാരിക്കുന്നു: 'മുപ്പത്തിയഞ്ചു വയസ്സായ ഈ സമയത്ത് ഈ ദൈനംദിന പ്രവർത്തനം ഉപേക്ഷിച്ചു പോകാനുള്ള സമയം എന്നേ കഴിഞ്ഞുപോയിരിക്കുന്നുവെന്നു തോന്നുന്നു. അങ്ങനെ തളർച്ചയുളവാക്കുന്ന ദിനകൃത്യങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നു സങ്കല്പിച്ചുകൊണ്ടു തന്നെ. എന്റെ ജോലിയിൽ എനിക്കു മടുപ്പും ക്ഷീണവുമുണ്ടായി. ഞാൻ വേഗത്തിൽ നാല്പതിനോടടുക്കുകയായിരുന്നു. അപ്രതീക്ഷിതമായ ആ സ്വത്ത് എനിക്കു ലഭിച്ചില്ലായിരുന്നെങ്കിൽ ഞാൻ നൈരാശ്യംകൊണ്ടും വൈരസ്യംകൊണ്ടും മരിച്ചുപോകുമായിരുന്നു.' തുടർന്ന് ഓരോ സംഭവവും അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

അയാൾ ഒരു കമ്പനിയിലെ താണതരത്തിൽപ്പെട്ട ഗുമസ്തനായിരുന്നു. പതിനഞ്ചു കൊല്ലമായി ആ പാവം അവിടെ ജോലി ചെയ്യുകയാണ്. അയാൾ കൊച്ചുകുട്ടിയായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അച്ഛൻ മരിച്ചുപോയി. അമ്മയുടെ ആഗ്രഹം മകൻ ഡോക്ടറോ, എഞ്ചിനീയറോ, സാഹിത്യകാരനോ ആകണമെന്നായിരുന്നു. പക്ഷേ, അവനു കിട്ടിയത് ഗുമസ്തന്റെ പണി മാത്രം. നിരാശതയിൽ വീണ അമ്മയും ഈ ലോകം വിട്ടുപോയി. അങ്ങനെ വിരസമായ ജോലിയിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുമ്പോൾ ഒരു ദിവസം അയാൾക്ക് അറിവുകിട്ടി, അമേരിക്കയിൽ താമസിച്ചിരുന്ന ഒരമ്മാവൻ തന്നെ വലിയ സ്വത്തിന്റെ അവകാശിയാക്കിയിട്ട് അന്തരിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്ന്. ധനികനായപ്പോൾ ക്ലാർക്കുജോലി ഉപേക്ഷിച്ച് പുതിയ ജീവിതമാരംഭിക്കാൻ അയാൾ തീരുമാനിച്ചു. ഗുമസ്തന്റെ ജീവിതം! എന്തൊരു ശുഷ്കമായ ജീവിതമാണത്! മണി എട്ടരയാകുമ്പോൾ ഓഫീസിലെത്തിക്കൊള്ളണം. എട്ടേമുക്കാലിനകം എത്തിയില്ലെങ്കിൽ അന്നത്തെ ദിവസം ഹാജരില്ല. കാർഡിൽ ഒപ്പിട്ടില്ലെങ്കിൽ പിഴയൊടുക്കുകയും വേണം. അയാളൊരിക്കലും വിപ്ലവകാരിയായിരുന്നില്ല; വിഷാദമഗ്നനാണോ? അല്ല. ആഹ്ലാദഭരിതനാണോ? അല്ല. ജഗദുത്പത്തിയിൽ അടിതൊട്ടു മുടിവരെ താൻ വിലയംകൊണ്ടിരിക്കുകയാണെന്ന് അയാൾക്കു തോന്നി. ആർക്ക് അയാളുടെ ആ നില മാറ്റാൻ കഴിയും. മുകളിൽ ആകാശം. താഴെ ഭൂമി. ഗുരുത്വാകർഷണ സിദ്ധാന്തവും അതുപോലുള്ള മറ്റനേകം സിദ്ധാന്തങ്ങളും—അവയ്ക്ക് അയാൾ വിധേയനായിരിക്കുന്നു. വൈരസ്യവും വിഷാദവും മാത്രമേ അയാൾക്കു കൂട്ടുകാരായി ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. ഗുമസ്തനായിരിക്കുമ്പോൾ മൂന്നു പെണ്ണുങ്ങൾ—ഷ്യൂലിയത്, ഷാൻ, ലൂസിയൻ—അയാളുടെ ജീവിതത്തിലേക്കു കടന്നുവന്നു. അവരോടു താൽക്കാലികമായ ബന്ധം മാത്രമേ അയാൾക്കുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. ഇപ്പോൾ സ്ത്രീകൾ അയാളെ ആകർഷിക്കാറില്ല.

പ്രപഞ്ചം ഒരു വലിയ കൂടായോ തടവറയായോ അയാൾക്കു തോന്നി. അതിന്റെ മേൽത്തട്ട് ആകാശം. ഭിത്തികൾ ചക്രവാളം... ഗുമസ്തന്റെ ജോലി ഉപേക്ഷിച്ച അയാൾ നഗരോപാന്തത്തിൽ ഒരു പാർപ്പിടം കണ്ടുപിടിച്ചു. അമേരിക്കയിലെ അമ്മാവന്റെ കാരുണ്യത്താൽ അയാളിന്നു ധനികനാണ്. എന്നാൽ അതുകൊണ്ട് അയാളുടെ ജീവിതവൈരസ്യം മാറിപ്പോയെന്നു ധരിക്കേണ്ടതില്ല. തന്റെ വീട്ടിനടുത്തുള്ള പാതയിലൂടെ നടന്നുപോകുന്നവരെ പ്രേതങ്ങളായിട്ടാണ് അയാൾ കണ്ടത്. കേവലമൂല്യങ്ങൾക്ക് ഒരു സ്ഥാനവുമില്ലാത്ത ഈ ലോകം വെറുമൊരു ഗോളം; മറ്റൊരു ഗോളത്തിനകത്തുള്ള ഗോളം. ആ മറ്റൊരു ഗോളമാകട്ടെ വേറൊരു ഗോളത്തിനകത്തും. അതു വേറൊന്നിന്റെ ഉള്ളിൽ:

> In this globe which is a globe
> Caught in a globe which is in a globe
> Which is in a globe...

ആ പുതിയ വീട്ടിൽ അയാൾ അങ്ങനെ കഴിഞ്ഞുകൂടി. കഴിഞ്ഞുകൂടുക എന്നതൊരു പ്രവർത്തനമല്ലേ? പക്ഷേ, അയാൾ സ്വയമറിഞ്ഞു പ്രവർത്തിക്കുകയായിരുന്നില്ല. അയാളെക്കൊണ്ട് പ്രവർത്തിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. ചില സവിശേഷങ്ങളായ പരിതഃസ്ഥിതികളും ചിന്തകളുമുണ്ടായാൽ അവയ്ക്കു വിധേയനാകുന്ന മനുഷ്യൻ ഇന്ന രീതിയിലേ പെരുമാറൂ, ഇന്ന രീതിയിലേ വിചാരിക്കൂ എന്ന് മുൻകൂട്ടിത്തന്നെ നിർണ്ണയിക്കാം. ഇതിനെയാണ് ഇംഗ്ലീഷിൽ കണ്ടീഷനിങ് എന്നു പറയുന്നത്. ഈ ലോകത്ത് മനുഷ്യൻ സാമൂഹികമായി 'കണ്ടീഷൻ' ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. പക്ഷേ, ജീവശാസ്ത്രപരമായി 'കണ്ടീഷൻ' ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നു പറയുന്നതാവും കൂടുതൽ ശരി. അതുമല്ല. മനുഷ്യൻ ജഗത്സംബന്ധിയായി 'കണ്ടീഷൻ' ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഏറ്റവും ശരി. ഇവിടെ സത്യവുമില്ല അസത്യവുമില്ല.

അയാളുടെ അനിയതമായ ഈ മാനസികാവസ്ഥ കണ്ട് ആരോ പറഞ്ഞു, അയാളെ മുറിക്കുള്ളിൽ പൂട്ടിയിടണമെന്ന്. അതുകേട്ട് അയാൾ ചോദിച്ചു: 'എന്നെ പൂട്ടിയിടുകയോ? മറ്റുള്ള എല്ലാ ആളുകളെയുമെന്നപോലെ എന്നെ എപ്പോഴേ പൂട്ടിയിരിക്കുന്നു. കണ്ണാടി അദൃശ്യമാണ്. അത്രേയുള്ളൂ' ഇങ്ങനെ വിഷാദപൂർണ്ണമായ ജീവിതം അയാൾ നയിക്കുമ്പോൾ ഹോട്ടലിലെ ജോലിക്കാരി പറഞ്ഞു: 'സർ അങ്ങു സ്വന്തം കാര്യത്തിന് അമിതപ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്നു. അതു സത്യമാണ്. അങ്ങയ്ക്ക് ഒരു സ്ത്രീ വേണം. എന്നെ വേണമെങ്കിൽ...'

അവർ ഒരുമിച്ചു കിടന്നു. നേരം വെളുത്തു. സൂര്യപ്രകാശം തട്ടിയ നഗ്നങ്ങളായ മുലകൾ കാണുന്നത് ആഹ്ലാദപ്രദമാണ്. അയാൾ ആഹ്ലാദിച്ചിരിക്കും. വിടർത്തിവച്ച അവളുടെ തുടകൾക്കു മുകളിൽ സ്ഥാനം തെറ്റിക്കിടന്ന 'നൈറ്റ് ഗൗൺ' വലിച്ചു താഴ്ത്തിയിട്ട് അയാൾ അവളെ സ്പർശിക്കാതെ കട്ടിലിന്റെ അരികിലേക്കു നീങ്ങിക്കിടന്നു.

'കബാല'യിൽ എഴുതിയിട്ടുണ്ട് ഈശ്വരൻ ഇരുപത്തേഴു പ്രാവശ്യം ഈ പ്രപഞ്ചം സൃഷ്ടിക്കാൻ ശ്രമിച്ചുവെന്ന്. ഇത് ഇരുപത്തെട്ടാമത്തെ സൃഷ്ടിയത്രേ. ഇതും വിജയം പ്രാപിച്ചില്ല. ശൂന്യതയിൽ താണുപോകാൻ അദ്ദേഹം അതിനെ അനുവദിച്ചിരിക്കുകയാണ്. പരാജയപ്പെട്ട ഈ പ്രപഞ്ചത്തിൽ അയാൾ ജീവിക്കുമ്പോൾ ആ നഗരോപാന്തത്തിൽ ഒരാഭ്യന്തരയുദ്ധം ഉണ്ടായി. രക്തപ്പുഴകൾ ഒഴുകി. തലകൾ ഉരുണ്ടു തെറിച്ചു. അയാൾക്ക് അടുത്തു പരിചയമുണ്ടായിരുന്ന പലരും വിപ്ലവത്തിൽ മരിച്ചു. താൽക്കാലികമായി അയാൾക്ക് ഈ ലോകവുമായി ബന്ധമുണ്ടാക്കിയ ഹോട്ടലിലെ പരിചാരിക മറ്റൊരുവനെ അന്വേഷിച്ചുപോയി.

എന്തിനാണ് ആളുകൾ ഇങ്ങനെ അന്യോന്യം കൊല്ലുന്നത്? മരണത്തെ പിന്നിലേക്കു തള്ളിനീക്കാൻ അവർക്കു കഴിയുകയില്ല എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ. അതൊക്കെ കണ്ടപ്പോൾ അയാൾ സ്വയം ചോദിച്ചു: 'ഞാൻ' എന്നതു ജീവിക്കുന്നുണ്ടോ? സ്ഥൂലവും സൂക്ഷ്മവുമായ രണ്ട് അനന്തതകൾക്കു മദ്ധ്യത്തിൽ 'ഞാൻ' ഉണ്ട്. ഞാൻ എന്നതാര്? ഒരു തരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ ഒരു രേണു. മറ്റൊരു തരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ ഏകരാശീകൃതമായ സ്വർഗംഗ.

കാലം കഴിഞ്ഞു. അയാൾ വൃദ്ധനായി. പുതിയ തലമുറയെ കണ്ടപ്പോൾ അയാൾക്കു തോന്നി ലോകം യുവത്വമാർജ്ജിച്ചെന്ന്, തനിക്കു വാർദ്ധക്യം സംഭവിച്ചെന്ന്. ഒരു ദിവസം പക്ഷികളുടെ കളകളനാദം കേട്ട് അയാൾ ഉണർന്നു ജനൽ തുറന്നു നോക്കിയപ്പോൾ അടി മുടി പൂത്ത ഒരു മരം. കൈനീട്ടിയാൽ അയാൾക്കതു തൊടാം. നീലപ്പക്ഷികളും പച്ചപ്പക്ഷികളും അതിൽനിന്നു പറന്നുയർന്നു. അയാൾ വീടു സൂക്ഷിക്കുന്നവളെ വിളിച്ചു പറഞ്ഞു: 'വരൂ. മുറ്റത്ത് ഒറ്റരാത്രികൊണ്ടു മനോഹരമായ ഒരു മരം. വന്നു കാണൂ.' അവൾ വന്നുനോക്കിയപ്പോൾ വൃക്ഷം അന്തർദ്ധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. അതിൽനിന്ന് അയാൾ അടർത്തിയെടുത്ത മൂന്നു പൂക്കൾ മേശപ്പുറത്തുണ്ട്. വെള്ളം നിറച്ച ഗ്ലാസ്സിൽ അവയിട്ടിട്ട് അവൾ പോയി.

പിന്നെയും മരം പ്രത്യക്ഷമായി. ഒരു മരം കൂടെ. തുടർന്ന് അനവധി മരങ്ങൾ. ഒരു വലിയ പാത. എന്തെന്നില്ലാത്ത പ്രകാശം. ഒരു ഉദ്യാനം. ഇതെല്ലാം അയാൾ മുന്നിൽ കണ്ടു.

അവ മറഞ്ഞേക്കുമെന്നു കരുതി അയാൾ കിടക്കയിൽ നിന്ന് എഴുന്നേറ്റില്ല. ഉദ്യാനം അയാളുടെ അടുക്കലെത്തി. അയാൾ അതിന്റെ ഭാഗമായി. വർഷങ്ങൾ കഴിഞ്ഞു. അതോ നിമിഷങ്ങളോ? പെട്ടെന്ന് എല്ലാം മറഞ്ഞു. പ്രകാശത്തിന്റെ ഒരംശം മാത്രമേ അയാളുടെ ഉള്ളിൽ കടന്നുള്ളൂ. അതൊരു സൂചനതന്നെ. നോവൽ ഇവിടെ അവസാനിക്കുന്നു.

ഡാനിഷ് തത്ത്വചിന്തകനായ സൊയ്റ്റർ ഒബ്യ കീർകഗോർ (Soren Aabye Kierkegaard 1813–55) വിശദീകരിച്ചിട്ടുള്ള നൈരാശ്യം (Despair), സന്ത്രാസം (Dread-Angst) ഇവയെ കലാപരമായി ആവിഷ്കരിച്ചതിന്റെ ചാരുതയാണ് ഈ നോവലിലുള്ളത്. മനുഷ്യൻ എത്ര സുഖപ്രദമായ ജീവിതം നയിച്ചാലും നൈരാശ്യത്തിനു വിധേയനാണെന്നാണ് കീർകഗോറിന്റെ മതം. കാരണം ജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ അംശങ്ങളും മനുഷ്യനു നിയന്ത്രിക്കാനാവാത്ത ഏതോ ഒന്നിനെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നതാണ്. അമ്മാവൻ നല്കിയ ധനംകൊണ്ടു നോവലിലെ കഥാപാത്രത്തിന് ആഹ്ലാദനിർഭരമായ ജീവിതം നയിക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ. എന്നിട്ടും അജ്ഞാതമായ ആ ശക്തിവിശേഷം അയാളെ നൈരാശ്യത്തിലേക്കു വലിച്ചെറിയുന്നു. ആ നീർക്കയത്തിൽ വീണ അയാൾക്കു ശ്വാസംമുട്ടലുണ്ടാകുന്നു. അതുപോലെ സന്ത്രാസത്തിനും അയാൾ അടിമയാവുകയാണ്. കീർകഗോർ സ്പഷ്ടമാക്കിത്തരുന്ന സന്ത്രാസത്തിന് വസ്തുക്കളുമായി ബന്ധമില്ല. നാം റോഡിലൂടെ നടക്കുമ്പോൾ ഒരാന മദംപൊട്ടി നമ്മുടെ നേർക്ക് ഓടിവരുന്നുവെന്ന് സങ്കല്പിക്കൂ. നാം പേടിക്കും. എന്നാൽ ആനയെ ആരെങ്കിലും ബന്ധിച്ചാൽ നമ്മുടെ പേടി മാറും. ഇതല്ല സന്ത്രാസത്തിന്റെ അവസ്ഥ. വസ്തുക്കളിൽനിന്നല്ല അതിന്റെ ഉത്ഭവം. ജീവിതം ഏതു നിമിഷത്തിലും ശൂന്യതയിൽ വിലയംകൊള്ളാമല്ലോ. ഈ ശൂന്യതയിൽനിന്നാണ് സന്ത്രാസം ജനിക്കുന്നത്. നോവലിലെ നായകൻ അർത്ഥരഹിതമായ ജീവിതത്തിന്റെ, ശൂന്യമായ ജീവിതത്തിന്റെ സന്ത്രാസത്തിലമർന്ന് ഉഴലുന്നതു യനസ്കോ വിസ്മയാവഹമായ പ്രാഗത്ഭ്യത്തോടെ ആലേഖനം ചെയ്യുന്നു; സാർത്രിനോ കമ്യൂവിനോ കഴിയാത്ത മട്ടിൽത്തന്നെ. 'അഭ്യസനം' (Lesson), 'കസേരകൾ' (Chairs) എന്നീ അബ്സേഡ് നാടകങ്ങളെഴുതിയ യനസ്കോ 'അടിസ്ഥാനപരമായി' ഭാവാത്മക സഹിത്യകാരനല്ല. പക്ഷേ, ഈ നോവലിന്റെ രചയിതാവായ അദ്ദേഹം ഭാവാത്മക കവിയാണ്. ഭാവാത്മകത്വം അംഗീകരിക്കുന്ന സാഹിത്യകാരൻ ആത്മാവിന്റെ വിവിധ മണ്ഡലങ്ങളെയാണു ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. അസ്തിത്വവാദം എന്ന തത്ത്വചിന്താപദ്ധതിയിൽ ചെന്നുവീണ യനസ്കോ അതിന്റെ തത്ത്വങ്ങളെ വെറും തത്ത്വങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കാതെ വാങ്മയ ചിത്രങ്ങളായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ആ ചിത്രങ്ങൾ കലാകാരന്റെ ആത്മാവിലേക്കാണു നമ്മെ കൊണ്ടുപോകുന്നത്. അതിനാൽ ഈ നോവലിന്റെ കലാത്മകത്വത്തെക്കുറിച്ചു നമുക്കു തെല്ലും സംശയമുണ്ടാകേണ്ടതില്ല.

സാഹിത്യം ആസ്വദിക്കുന്നവർക്കു സാഹിത്യസൃഷ്ടികളിലെ ആശയസാമ്രാജ്യത്തിന്റെ സത്യാത്മകത പരിശോധിക്കേണ്ട കാര്യമില്ല. നിരീശ്വരൻപോലും ടാഗോറിന്റെ ഗീതാഞ്ജലി വായിച്ചു രസിക്കുന്നുണ്ട്. പിന്തിരിപ്പന്മാർ സഹൃദയരാണെങ്കിൽ പാബ്ലോ നെരൂദയുടെ കാവ്യങ്ങൾ ആസ്വദിക്കാതിരിക്കില്ല. ജനാധിപത്യവാദികൾ ഫാസിസ്റ്റായ എസ്റാപൗണ്ടിന്റെ കാവ്യങ്ങൾ ഉത്കൃഷ്ടങ്ങളാണെന്നു സമ്മതിക്കുന്നു. എങ്കിലും യനസ്കോയുടെ ആശയസംഹിതയിലെ ഒന്നുരണ്ട് അംശത്തെയെങ്കിലും പരിശോധിച്ചുനോക്കുന്നതു പാഴ്വേലയായിപ്പോകുമെന്നു നമുക്കു വിചാരമില്ല. നോവലിലെ കഥാപാത്രം തനിയെ പ്രവർത്തിക്കുകയല്ല. ആരോ അയാളെക്കൊണ്ടു പ്രവർത്തിപ്പിക്കുകയാണെന്ന പ്രസ്താവമുണ്ടല്ലോ. ഈ 'ആരോ' എന്നതു പ്രകൃതിതന്നെയാണ്; അല്ലെങ്കിൽ പ്രാകൃതികസംഭവങ്ങൾതന്നെയാണ്. മനുഷ്യൻ ഇവിടെ അവലംബമില്ലാത്തവൻ. പ്രകൃതിയും അതിന്റെ സംഭവങ്ങളും അവനെക്കൊണ്ടു പ്രവർത്തിപ്പിക്കുന്നു എന്നത് അസ്തിത്വവാദത്തിൽ വിശ്വസിക്കുന്നവരുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട സിദ്ധാന്തമാണ്. ഒറാങ്നഗരത്തിൽ പ്ലേഗ് വരുന്നതായി കമ്യൂ വർണ്ണിക്കുന്നു. പ്ലേഗ് അല്ലെങ്കിൽ അതിന്റെ അണുക്കൾ വന്നെത്തുന്നതു പ്രാകൃതികസംഭവമാണ്; അതിനെതിരായി മനുഷ്യൻ പ്രവർത്തിക്കുന്നതു നിഷ്ഫലമാണ് എന്നത്രേ കമ്യൂ പ്രഖ്യാപിക്കുക. ഡോ. റിയുവും കൂട്ടുകാരും എത്ര ശ്രമിച്ചിട്ടും പ്ലേഗ് ഒഴിയുന്നില്ല. ഒടുവിൽ ഒമ്പതു മാസം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ആ രോഗം തനിയെ മറയുന്നു. പ്ലേഗിന്റെ അണുക്കൾ എവിടെയുമുണ്ട്, അത് ഏതുസമയത്തും അക്രമിച്ചേക്കാം എന്ന് ഡോ. റിയു പറയുന്നുണ്ട്. പ്രകൃതിയിലെ സംഭവങ്ങളെ തടുത്തുനിറുത്താൻ മനുഷ്യൻ അസമർത്ഥനാണെന്നാണ് ഇത് വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നത്. 'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസ'ത്തിലെ നായകനായ രവിക്കു വസൂരി വരുന്നു. വസൂരിയുടെ അണുക്കൾ പ്രകൃതിയിലുള്ളതാണ്. അയാൾക്കു ലൈംഗികാസക്തി ഉണ്ടാകുന്നു. ലൈംഗികാസക്തിയും യുദ്ധപ്രവണതയും അന്തരീക്ഷത്തിലെ മർദ്ദംകൊണ്ടു ജനിക്കുന്നതാണെന്നു ചില അസ്തിത്വവാദികൾക്ക് അഭിപ്രായമുണ്ട്. അതിനാൽ രവിയെ ഒരുതരത്തിലും കുറ്റപ്പെടുത്തേണ്ടതില്ലെന്നുവരെ അവർ വാദിച്ചേക്കും. യനസ്കോയുടെ കഥാപാത്രവും പ്രവർത്തിക്കാൻ നിർബന്ധനാവുകയാണ്; അയാൾ സ്വയം പ്രവർത്തിക്കുകയല്ല.

പ്രപഞ്ചം അർത്ഥരഹിതവും 'അബ്സേഡു'മാണ്. മനുഷ്യൻ ഈ അർത്ഥരാഹിത്യത്തിന്റെയും പൊരുത്തക്കേടിന്റെയും മുമ്പിൽ നിസ്സഹായനായി നില്ക്കുന്നു. സിസിഫസിന്റെ കല്ല് ഉരുണ്ടു താഴത്തേക്കു വരുന്നത് അയാൾ നിരാശ്രയനായി വീക്ഷിക്കുന്നതുപോലെ മനുഷ്യൻ പ്രാകൃതികസംഭവങ്ങൾ ഉരുണ്ടുവരുന്നതു ഗതിഹീനനായി നോക്കിനില്ക്കുന്നു. യനസ്കോയുടെ കഥാപാത്രം അങ്ങനെയുള്ള മനുഷ്യന്റെ പ്രതീകമത്രേ. ചിലപ്പോൾ പ്രത്യാശ, പൂവണിഞ്ഞ മരംപോലെ അയാളുടെ മുമ്പിൽ വന്നു നിന്നുവെന്നു വരും. അതിന്റെ പൂക്കൾ അയാൾക്കു പിന്നീട് ആശ്വാസമരുളാൻ മേശപ്പുറത്തു കിടന്നുവെന്നും വരും. പക്ഷേ, ആ പൂക്കളും വാടിപ്പോകും. വെള്ളത്തിലിട്ടുവെച്ചാലും അതു വാടാതിരിക്കില്ല.

മനുഷ്യനെ ഒഴിച്ചു നിറുത്തിയിട്ടു പ്രപഞ്ചത്തെ മാത്രം കുറ്റപ്പെടുത്തുന്ന ഈ രീതി ശരിയാണോ? പ്രകൃതി സാന്മാർഗ്ഗികമല്ല (moral); അസന്മാർഗ്ഗികമല്ല (immoral); അതു രണ്ടുമല്ലാത്ത മട്ടിൽ നില്ക്കുന്നു (amoral). ജീവിതം പ്രസാദാത്മകവുമല്ല വിഷാദാത്മകവുമല്ല. മനുഷ്യനാണ് സ്വന്തം വികാരങ്ങളെ പ്രകൃതിയിലും ജീവിതത്തിലും ആരോപിക്കുന്നത്. കമ്യൂവിന്റെയും സാർത്രിന്റെയും ഗ്രന്ഥങ്ങളാകെ വായിച്ചുനോക്കിയിട്ടും ഈ സത്യത്തെ നിരാകരിക്കുന്ന ഒരു പ്രസ്താവവും എനിക്കു കാണാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അതുകൊണ്ട് അസ്തിത്വവാദം അസത്യമോ, അർദ്ധസത്യമോ ആണെന്ന് എനിക്കു വിചാരമുണ്ട്. എങ്കിലും യനസ്കോയുടെ നോവൽ എന്നെ രസാനുഭൂതിയുടെ മണ്ഡലത്തിലേക്കു നയിക്കുന്നു. അസ്തിത്വവാദം ഒരുതരത്തിലുള്ള ദൈവായത്തതയിലാണ് (fatalism) നിലയുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. മനുഷ്യനു യുക്തിയുണ്ട്. അവന്റെ മനസ്സിന് ക്രമമുണ്ട്, വ്യവസ്ഥയുണ്ട്. ഇതൊക്കെ അസ്തിത്വവാദം നിഷേധിക്കുന്നു. ഈ നോവലിൽ ഈ നിഷേധത്തിന്റെ ശബ്ദം ഉറക്കെ കേൾക്കാം. ലോകാരംഭം മുതൽ മനുഷ്യൻ ഇങ്ങനെ ഗതിഹീനനായി കഴിഞ്ഞിരുന്നെങ്കിൽ അവൻ ചന്ദ്രനിൽ കാലുകുത്തുമായിരുന്നില്ല; ചൊവ്വയിലേക്കു കുതിച്ചു ചെല്ലാനുള്ള ശ്രമം നടത്തുമായിരുന്നില്ല. പരിതഃസ്ഥിതികളോടു പടവെട്ടാൻ കഴിയാതെ പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ ആക്രമണത്തിന് വിധേയനായി പുഴപോലെ പിടഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരുവനാണ് അസ്തിത്വവാദികളുടെ മനുഷ്യൻ. അയാളെത്തന്നെ ഈ നോവലിലും ഞാൻ കാണുന്നു. എന്നിട്ടും കലാശില്പമെന്ന നിലയിൽ ഇതെന്നെ രസിപ്പിക്കുന്നു. താജ്മഹലിനകത്തു സദാചാരവിരുദ്ധന്മാർ കയറിത്താമസിക്കുന്നുവെന്നു വിചാരിക്കുക. എങ്കിലും ആ സൗധത്തിന്റെ മനോഹാരിതയ്ക്കു കുറവുവരികയില്ലല്ലോ.

സീമോൻ ദെ ബൊവ്വാർ

സീമോൻ ദെ ബൊവ്വാർ

ഒരു സംശയവും കൂടാതെ തന്നെ പറയട്ടെ: ഫ്രഞ്ചെഴുത്തുകാരി സീമോൻ ദെ ബൊവ്വാർ ഇന്നത്തെ പ്രതിഭാശാലിനികളിൽ അദ്വിതീയയാണ്. വിവാഹത്തിൽ ഏർപ്പെടാതെ അവർ സാർത്രിന്റെ സഹചാരിണിയായി കഴിഞ്ഞുകൂടി. മഹാനായ ആ എഴുത്തുകാരനെപ്പോലും നോവലിസ്റ്റ് എന്ന നിലയിൽ അവർ ബഹുദൂരം അതിശയിച്ചു. സാർത്രിന്റെ "ല നോസ" എന്ന നോവൽ തത്ത്വചിന്തയുടേയും സാഹിത്യത്തിന്റേയും മണ്ഡലങ്ങളിൽ പരിവർത്തനത്തിന്റെ അലകൾ ഇളക്കിവിട്ടു എന്നതു സത്യം. അതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ ഇന്നും അവസാനിച്ചിട്ടില്ല എന്നത് അതിലേറേ സത്യം. പക്ഷേ, നോവലെഴുത്തുകാരിയായി സീമോൻ ചെന്നെത്തിയ മണ്ഡലം സാത്രിന് അപ്രാപ്യമായിരുന്നു. സാർത്രിന്റെ ആത്മകഥയാണ് "Words" പലരും അദ്ദേഹത്തിന്റെ "മാസ്റ്റർ പീസാ"ണ് അതെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. മഹാനോട് ബന്ധപ്പെട്ട എന്തും മഹനീയമാണെന്ന സങ്കല്പമാണ് ഈ പ്രസ്താവത്തിന് അവലംബം. നിഷ്പക്ഷകമായി നോക്കുകയാണെങ്കിൽ പരിപൂർണ്ണകമാകാത്ത ആ ആത്മകഥ വിലക്ഷണമാണെന്ന് കാണാൻ കഴിയും. അതിന്റെ അടുത്തുവച്ചു നോക്കുമ്പോൾ സീമോന്റെ ആത്മകഥയുടെ നാലു ഭാഗങ്ങളും നക്ഷത്രങ്ങളെപ്പോലെ തിളങ്ങുന്നതു കാണാം. സാർത്ര് എഴുതിയ Being and Nothingness എന്ന ദാർശനിക ഗ്രന്ഥം സീമോന് എഴുതാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെന്നു വരും. എന്നാൽ സീമോന്റെ The second Sex, Old Age എന്നീ ഉത്കൃഷ്ടതമങ്ങളായ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സാർത്രിനു എഴുതാൻ കഴിയുകയില്ല. സാർത്ര് മഹാനല്ലെന്ന വിവക്ഷയില്ല. ഞാനുദ്ദേശിക്കുന്നത് സീമോൻ അവരുടേതായ രീതിയിൽ വ്യക്തിപ്രഭാവം ഉള്ള സ്ത്രീയാണെന്നാണ്. സാർത്ര് ജ്ഞാനത്തിന്റെ എവറസ്റ്റിൽ ചെന്നുകയറിയിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ സീമോൻ അതെ ജ്ഞാനത്തിന്റെ സാഗരം കടന്നു മറുകരയിൽ എത്തിയിട്ടുണ്ട്.

"The healthiest, headiest, wealthiest and wisest book that has ever been written on women" എന്നു വാഴ്ത്തപ്പെടുന്ന "The Second Sex" എന്ന ഗ്രന്ഥത്തെക്കുറിച്ചാണ് ആദ്യമായി ഇവിടെ പറയുന്നത്. പുരുഷൻ എന്താജ്ഞാപിക്കുന്നുവോ അതാണ് സ്ത്രീയെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് സീമോൻ അദ്ഭുതാവഹമായ അപഗ്രഥനത്തിനു സന്നദ്ധയാവുന്നു. 'സെക്സ്' എന്നാണ് പുരുഷൻ സ്ത്രീയെ വിളിക്കുക. അതിന്റെ അർത്ഥം അയാൾ സ്ത്രീയെ 'ലൈംഗിക ജീവി'യായി മാത്രം കാണുന്നു എന്നാണ്. പുരുഷനോടു തട്ടിച്ചുനോക്കിക്കൊണ്ടാണ് സ്ത്രീക്ക് നിർവചനം നൽകുക. സ്ത്രീയോടു ബന്ധപ്പെടുത്തി പുരുഷനു നിർവചനം നൽകുന്ന ഏർപ്പാടില്ല. പുരുഷനു പ്രാധാന്യം; സ്ത്രീക്കു പ്രാധാന്യമില്ലായ്മ. അവൻ 'സബ്ജക്റ്റാ'ണ്. (ചിന്തിക്കുകയും പ്രവർത്തിക്കുകയും വികാരമനുഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതോ അതിനെ തത്ത്വചിന്തയിൽ സബ്ജക്റ്റ് എന്നു വിളിക്കുന്നു). സ്ത്രീ ഓബ്ജക്റ്റും; അല്ലെങ്കിൽ അവളെ 'അതർ' (other) എന്നു വിളിക്കാം. പുരുഷൻ സ്ത്രീയെ എപ്പോഴും അതർനെസ്സോടുകൂടിയെ (otherness) കാണൂ. ഈ ഇതരത്വം (otherness) അവൾക്കു കല്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് പുരുഷൻ അവളെ പ്രകൃതിയായി, അദ്ഭുതമായി, അമാനുഷികമായി വീക്ഷിക്കുന്നത്. 'സ്ത്രീ പുരുഷന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ അതർ—ഇതരം—ആയതുകൊണ്ട് അവൾ ഉപകരണമാണ്, ശത്രുവാണ്. ആക്രമിച്ചു കീഴടക്കി സ്വായത്തമാക്കേണ്ട വസ്തുവാണ് അവൾ. ലൈംഗികവേഴ്ചയിൽ പുരുഷന്റേയും സ്ത്രീയുടേയും സ്ഥാനങ്ങൾ യഥാക്രമം അവരുടെ മേധാവിത്വത്തേയും അടിമത്തത്തെയും കാണിക്കുന്നു.

സ്ത്രീ ഇങ്ങനെ 'അതർ' ആയത് എന്തുകൊണ്ട്? അവൾക്കു താണ നില വന്നുചേരാൻ കാരണമെന്താണ്? സീമോൻ ദെ ബൊവ്വാർ മാനസികാപഗ്രഥനക്കാരെയും ജീവശാസ്ത്രകാരന്മാരേയും സമീപിക്കുന്നു. സ്ത്രീ പുരുഷനെക്കാൾ ശക്തി കുറഞ്ഞവളാണ് എന്നത്രേ ജീവശാസ്ത്രകാരന്മാരുടെ മതം. മാനസികാപഗ്രഥനം അയഥാർത്ഥമായ ചിത്രം പ്രധാനം ചെയ്യുമെന്ന് പ്രസ്താവിച്ചിട്ട് സീമോൻ ദെ ബൊവ്വാർ ജീവശാസ്ത്രകാരന്മാർക്ക് മറുപടി നൽകുന്നു. നിയമങ്ങൾ കൊണ്ട് സംരക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീ ഒരിക്കലും ദുർബ്ബലയല്ലെന്ന് അവർ ആ ശാസ്ത്രകാരന്മാരെ അറിയിക്കുകയാണ്.

സ്ത്രീയെ കീഴടക്കുമ്പോൾ പ്രകൃതിയെ കീഴടക്കുന്നു എന്നാണ് പുരുഷന്റെ വിചാരം. അങ്ങനെ അനന്തതയിലേക്കു ചെല്ലാൻ സ്ത്രീ പ്രയോജനപ്പെടണമെന്ന് അയാൾ കരുതുന്നു. അതിനാലാണ് വൃദ്ധനുപോലും തന്റെ പ്രായം കൂടിയ ഭാര്യ സുന്ദരിയായി, യുവതിയായി പ്രത്യക്ഷയാകണം എന്ന ആഗ്രഹമുണ്ടാകുന്നത്. പക്ഷേ, യാഥാർത്ഥ്യം അയാൾക്കു മോഹഭംഗം ജനിപ്പിക്കുന്നു. അവളുടെ ശരീരത്തിന്റെ ദുർഗ്ഗന്ധവും വിരസങ്ങളായ വാക്കുകളും പ്രായത്തിനോടു ചേർന്ന തളർച്ചയും അയാളെ മോഹഭംഗത്തിലേക്ക് എറിയുന്നു. അപ്പോൾ സ്ത്രീയെ മരണമായും വിധിയായും ഒക്കെ പുരുഷൻ കാണുന്നു. Woman is the siren whose song lures sailors upon the rocks; she is Circe, who changes her lovers into beasts, the undine who draws fishermen into the depths of pools. എന്നാൽ അഭിലാഷം മൂർദ്ധന്യാവസ്ഥയിലായിരിക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീ പുരുഷനു ദേവതയാണ്. അവളെ ഇങ്ങനെ താഴ്ത്തുകയോ ഉയർത്തുകയോ ചെയ്യേണ്ടതില്ല. പുരാവൃത്തങ്ങളിൽനിന്ന് (മിത്തുകളിൽനിന്ന്) അവളെ മോചിപ്പിച്ച അസ്തിത്വപരമായ കാഴ്ചപ്പാടിൽ നിർത്തണം—ഇതാണ് സീമോൻ ദെ ബൊവ്വാറിന്റെ നിർദ്ദേശം.

എല്ലാ പുരുഷന്മാരും സ്ത്രീകളെ ആശ്രയാവസ്ഥയിൽ നിർത്തി പീഡിപ്പിക്കാറില്ല. എന്നു മാത്രമല്ല അവൾ ഉപാശ്രിത സ്ഥാനത്ത് ആയിരിക്കുമ്പോൾ ആഹ്ലാദിക്കുകയാണെന്ന് അയാൾ കരുതുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്ത്രീക്കും ആശ്രയസ്ഥാനത്ത് വർത്തിക്കുന്നതല്ലേ ആഹ്ലാദപ്രദം? തന്നെക്കാൾ ബുദ്ധിയുള്ള സ്ത്രീയെ ഭാര്യയായി സ്വീകരിക്കാൻ പുരുഷന് ഇഷ്ടമില്ല. സ്ത്രീക്കാകട്ടെ ഭർത്താവ് കൂടുതൽ ബുദ്ധിയുള്ളവനായിരിക്കുന്നതാണ് ഇഷ്ടം. ഇത് ഉത്തരവാദിത്വമില്ലായ്മയാണെന്നു സീമോൻ കരുതുന്നു. സ്ത്രീ സ്വയം 'അതറാ'യി വസ്തുവായി പുരുഷന്റെ മുൻപിൽ നില്ക്കുന്നതും ഉത്തരവാദിത്വമില്ലായ്മയാണ്. അതിനാൽ രണ്ടു കൂട്ടർക്കും സ്വാതന്ത്ര്യം ഉണ്ടാകണം. അങ്ങനെ സ്ത്രീ സ്വതന്ത്രയാകുമ്പോൾ അവൾക്ക് എല്ലാ വിധത്തിലുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യവും ലഭിക്കും. സാമ്പത്തികമായ പാരതന്ത്ര്യത്തിൽനിന്നു മോചനം നേടിയ അവൾ വിവാഹം വേണ്ടെന്നുവയ്ക്കും; കുഞ്ഞുങ്ങളെയും ആവശ്യമില്ലാത്തവയായി അവൾ കരുതിയെന്നുവരും.

നാലു വാല്യങ്ങളായിട്ടാണ് സീമോന്റെ ആത്മകഥ പ്രസാധനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. Memoirs of a Dutiful Daughter എന്നതു ഒന്നാമത്തെ വാല്യം. The Second Sex എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രകീർത്തിക്കപ്പെടുന്ന വിമോചിതയായ സ്ത്രീയുടെ (Emancipated woman) ആകർഷകമായ ചിത്രം ഇതിൽനിന്നു നമുക്കു കിട്ടുന്നു. സീമോൻ 1908-ൽ പാരീസിൽ ജനിച്ചു. അച്ഛൻ ഉൽപതിഷ്ണുവായ ഒരഭിഭാഷകൻ; അമ്മ മതത്തിൽ, ഈശ്വരനിൽ വിശ്വാസമർപ്പിച്ച ഒരു സാധാരണ സ്ത്രീ. അച്ഛൻ പാവപ്പെട്ട അമ്മയെ വഞ്ചിക്കുന്നതും മകൾ അറിഞ്ഞിരുന്നു. എങ്കിലും അവൾ പിതാവിനെ സ്നേഹിച്ചു, ആരാധിച്ചു. അച്ഛനാണ് വിദ്യാഭ്യാസകാര്യങ്ങളിൽ സീമോനെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചത്. അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു: "Simone has a man's brain, she thinks like a man; she is man".

സീമോൻ ഏറ്റവും സ്നേഹിച്ച കൂട്ടുകാരി സേസയായിരുന്നു; 'കസിനാ'യ ഷക്കിനെയും സീമോൻ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നു. സേസ സീമോന്റെ ഒരു കൂട്ടുകാരനെ സ്നേഹിച്ച് അയാളെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ തീരുമാനിച്ചു. പക്ഷേ, അയാൾ ഒഴിഞ്ഞുമാറിയപ്പോൾ അവൾ രോഗിണിയായി; അതോടെ മരിക്കുകയും ചെയ്തു. സീമോനെ ആധുനികസാഹിത്യത്തിലേക്കു നയിച്ചത് ഷക്കാണ്. ഷക്കിന്റെ കഴിവുകളിൽ വിശ്വാസമുണ്ടായിരുന്ന സീമോൻ അയാളെ ആരാധിച്ചതിൽ തെറ്റില്ല. അവർ വിവാഹം കഴിക്കാനും തീരുമാനിച്ചു. പക്ഷേ, ഷക്ക് സമ്പന്നയായ വേറൊരുത്തിയെ സഹധർമ്മിണിയായി സ്വീകരിക്കുകയാണുണ്ടായത്. ഷക്കിന്റെ വിവാഹം പരാജയപ്പെട്ടതെങ്ങനെ, അയാൾക്കു ചെറുപ്പത്തിൽ രോഗം വന്നതെങ്ങനെ, അയാൾ അകാലചരമം പ്രാപിച്ചതെങ്ങനെ എന്നതെല്ലാം സീമോൻ വികാരരഹിതയായി ആത്മകഥയിൽ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ഒന്നാം ഭാഗത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ സീമോനും സാർത്രും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ ആരംഭം പ്രതിപാദിക്കപ്പെടുന്നു. സാർത്രിനെ സ്വന്തം 'ഡബിളാ'യും (ദ്വൈതരൂപം സ്വന്തം അഭിലാഷത്തിന്റെ അത്യന്തപ്രകാശമായും സീമോൻ കരുതി. അദ്ദേഹത്തോട് ചേർന്ന് ജീവിക്കുവാൻ അവർ തീരുമാനിച്ചു. ഇന്നു കൂട്ടുകാരനായ സാർത്രിനെ നഷ്ടപ്പെട്ടു, കുഞ്ഞുങ്ങളില്ലാതെ ജീവിക്കുന്ന സീമോൻ ആത്മകഥയുടെ ആദ്യത്തെ വാല്യത്തിൽ എഴുതിയതു കേട്ടാലും: One the Monday afternoon, sitting on the sunny terrace in the Luxenbourg Gardens, I read "My Life" by Isadora Duncan and day—dreamed about my existence. It would not be a stormy life, nor even a startling one. All I wanted was, to be in love, to write good books, to have children and friends to whom I can dedicate my books and who will show my children by personal example what poetry and philosophy can be".

ആത്മകഥയുടെ രണ്ടാമത്തെ ഭാഗത്തിന്റെ പേര് The prime of Life എന്നാണ്. യുദ്ധത്തിന്റെ കെടുതികൾ അനുഭവിക്കുന്ന ഫ്രാൻസിന്റെ ചിത്രം ഹൃദയത്തെ പിടിച്ചുകുലുക്കുന്ന മട്ടിൽ ഇവിടെ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. സാർത്രുമായുള്ള ആത്മബന്ധത്തിന്റെ ആർജ്ജവം നിറഞ്ഞ വർണ്ണനകളും ധാരാളം. സീമോന്റെ സവിശേഷതയാർന്ന അനുഭവങ്ങളുടേയും യാത്രകളുടെയും വിവരങ്ങൾ നമ്മെ പുളകം കൊള്ളിക്കും. അവരുടെ നോവലുകളെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിന് ആത്മകഥയിലുള്ള വിമർശനങ്ങൾ പ്രയോജനപ്രദങ്ങളാണ്. ഒരു കാര്യം മാത്രമേ വായനക്കാരന് വൈഷമ്യമുളവാക്കുന്നുള്ളൂ. സാർത്രുമായി അത്ര അഭേദ്യമായ ബന്ധം പുലർത്തിയിട്ടും സീമോൻ അവരുടെ ലൈംഗികജീവിതത്തെപ്പറ്റി ഒരു വാക്കുപോലും ആത്മകഥയിൽ എഴുതിയിട്ടില്ല. തന്റെ കാര്യങ്ങൾ പറയാം; അവയിൽ മറ്റൊരാളും കൂടി ഭാഗഭാക്കാകുമ്പോൾ അതു പ്രതിപാദ്യവിഷയമാകുന്നത് അനുചിതമല്ലേ എന്ന ചിന്തയാകാം സീമോനെ പിന്തിരിപ്പിച്ചതെന്ന് നമുക്ക് ന്യായമായി സംശയിക്കാം. സാർത്രിന്റെ കാര്യത്തിൽ മാത്രമല്ല, ഒരു അമേരിക്കൻ നോവലിസ്റ്റുമായി (Nelson Algren) ബന്ധം സ്ഥാപിച്ച സന്ദർബത്തിലും സീമോൻ സെക്സിനെക്കുറിച്ച് ഒന്നും മിണ്ടിയില്ല.

സ്ത്രീ എത്ര ചിന്താശീലയാണെങ്കിലും അവൾ ഏതല്ലാം ദാർശനികമണ്ഡലങ്ങൾ കണ്ടവളാണെങ്കിലും സ്ത്രീത്വത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട ഉത്കണ്ഠകളും പ്രത്യാശകളും ഉപേക്ഷിക്കാൻ അസമർത്ഥയാണ്. ഈ സത്യം വിളംബരം ചെയ്യുന്ന Force of circumstance എന്ന മൂന്നാമത്തെ വാല്യം. സാത്ര് അമേരിക്കയിൽനിന്നു തിരിച്ചെത്തിയപ്പോൾ "എമ്മി"നെക്കുറിച്ച് (M) സംസാരിക്കാൻ തുടങ്ങി. അദ്ദേഹം ഓരോ വർഷവും മൂന്നു മാസക്കാലം എമ്മിനോട് ഒരുമിച്ചു താമസിക്കും. വിയോഗം സീമോനെ ദുഃഖിപ്പിച്ചില്ലെങ്കിലും സാർത്രിന് അവളെക്കുറിച്ചുള്ള താല്പര്യം അവർക്കു അസ്വാസ്ഥ്യമുളവാക്കി... till then I had supposed him to be attracted mainly by the romantic side of this adventure. suddenly I wondered if M. was more important to him than I was (chapter 2). സീമോനു പേടിസ്വപ്നങ്ങളുണ്ടായി. തന്റെ തലക്കു പിറകിൽ ഒരു മനകണ്ണുണ്ടെന്നും അതാരോ തയ്ക്കുന്ന സൂചികൊണ്ട് കുത്തിപ്പൊട്ടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുവെന്നും അവർ സ്വപ്നം കണ്ടു. ആ അസ്വാസ്ഥ്യത്തിൽ നിന്നു രക്ഷപ്രാപിക്കാനാവാം സീമോൻ ധാരാളം വായിച്ചു. ഫ്രഞ്ച് സാഹിത്യത്തിലെയും ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യത്തിലേയും ഉത്കൃഷ്ടങ്ങളായ കൃതികളുടെ ഉജ്ജ്വല നിരൂപണങ്ങൾ ഈ വാല്യത്തിൽ ധാരാളമുണ്ട്. സമകാലിക ഫ്രഞ്ച് സാഹിത്യത്തിന്റെ നിരൂപണവും ഇതു ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. All said and Done എന്ന നാലാമത്തെ വാല്യത്തിൽ വലിയൊരു ഭാഗം മുഴുവൻ സീമോന്റെ കിനാക്കളാണ്. അവ ദർശിക്കാൻ വായനക്കാരനു കൗതുകമുണ്ടാകുന്നു. ഒന്നാമത്തെ വാല്യത്തിൽ ദാമ്പത്യജീവിതവും സന്താനസൗഖ്യവും അഭിലഷിച്ച ഈ എഴുത്തുകാരി നാലാമത്തെ വാല്യത്തിലെത്തുമ്പോൾ സന്താനങ്ങളെ വെറുക്കുന്നവളായി നമ്മുടെ മുൻപിൽ നില്ക്കുന്നു. Force of Circumstance എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽതന്നെ ഈ വെറുപ്പിനു സീമോൻ ആവിഷ്കാരം നൽകിയിട്ടുണ്ട്. "A child would not have strengthened the bonds that united Sartre and me; nor did I want Sartre's existence reflected and extended in some other being. സീമോന്റെ The Second Sex എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലെ ആശയങ്ങൾക്കു പരിപൂരകം എന്ന മട്ടിലാണ് ആത്മകഥയിലെ ആശയങ്ങൾ നിലകൊള്ളുന്നത്. ഈ ലേഖനത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ ഞാൻ ഈ ആത്മകഥയെ വാഴ്ത്തി. പക്ഷേ, സീമൊന്റെ മതം ഇതു കലാസൃഷ്ടിയെയല്ല എന്നാണ്. "That word (work of art) makes me think of some bored statue in a public park... Not a 'work of art', but my life with all its enthusiasms, its anguish and its tremors. ജീവിതത്തിന്റെ അത്യന്താനുരാഗങ്ങളും വേദനകളും ഗാത്രകമ്പങ്ങളും കലയുടെ രൂപമാർജ്ജിച്ചുതന്നെയാണ് ഈ ആത്മകഥ. കെസ്ലറും കമ്യൂവും കോക്തോവും ഷെനെയും ഇതിന്റെ പുറങ്ങളിൽനിന്നെഴുന്നേറ്റു വന്നു നോക്കിനില്ക്കുന്നു.

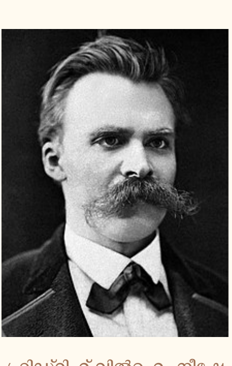
സാർത്ര് തന്റെ Being and Nothingness എന്ന ദാർശനിക ഗ്രന്ഥം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ കാലത്തു തന്നെയാണ് (1943) സീമോൻ തന്റെ She came to stay എന്ന നോവലും പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. രണ്ടിന്റേയും കാതലായ ആശയം ഒന്നാണ്. Every consciousness seeks the death of every other consciousness—ഓരോ ചേതനയും മറ്റു ചേതനകളുടെ മരണം കൊതിക്കുന്നു—എന്ന ഹേഗലിന്റെ വാക്യം രണ്ടുപേരും അംഗീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ആത്മകഥാപരമായ ഈ നോവലിൽ ഒരു കാമുകിയും കാമുകനുമുണ്ട്. അവർ ആഹ്ലാദത്തോടെ ജീവിച്ചുവരുമ്പോൾ റ് വാങ്ങിൽ (Roven) നിന്നൊരു ചെറുപ്പക്കാരി അവരുടെ ഇടയിലേക്കു കടന്നുവരുന്നു. അവൾ കാമുകിയുടെ ഈർഷ്യയെ ഇളക്കിവിടുന്നു. ഈ ചെറുപ്പക്കാരി തന്റെ ലോകം നശിപ്പിച്ചുവെന്ന് അവൾക്ക് (കാമുകിക്ക്) ഒരു തോന്നൽ. റ് വാങ്ങിലെ യുവതി അയാളെ ഉപേക്ഷിച്ചു വേറൊരു ചെറുപ്പക്കാരനുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു. ഇനി കാമുകിക്ക് അവളോട് ദേഷ്യം തോന്നേണ്ട കാര്യമില്ല, ഈർഷ്യ ഉണ്ടാകേണ്ടതുമില്ല. മാത്രമല്ല ആ പുതിയ യുവാവിനെ അവൾ റ് വാങ്ങിലെ ചെറുപ്പക്കാരിയിൽനിന്ന് വേർപെടുത്തിയെടുത്ത് സ്വന്തമാക്കുകയും ചെയ്തു. റ് വാങ്ങിൽനിന്നും വന്ന യുവതി അവളോടു പറഞ്ഞു: "അയാൾ നിനക്കിരിക്കട്ടെ. നിന്റേതുതന്നെ അയാൾ. ഇനി ഇവിടെനിന്നു പൊയ്ക്കോ. ഇപ്പോൾ തന്നെ പുറത്തുകടക്ക്." കാമുകി റ് വാങ്ങിലെ ചെറുപ്പക്കാരിയെ തോല്പിച്ചു. എങ്കിലും തന്റെ ചേതനയെ മറ്റൊരാളിന്റെ ചേതന നശിപ്പിക്കുന്നത് അവൾക്കു സഹിക്കാനാവുന്നില്ല. അവൾ റ് വാങ്ങിലെ യുവതി ഉറങ്ങുന്നിടത്തുചെന്ന് ഗാസ് (Gas) തുറന്നുവിട്ട് അവളെ കൊല്ലുന്നു. ഈ നോവലിൽ കാമുകൻ സാർത്രാണ്. അയാളുടെ കാമുകി സീമോനും. യുവതി ഒൽഗയാണ്; സാർത്രിന്റെ സ്നേഹഭാജനം. ഈ ദാർശനിക നോവൽ ദുശ്ശങ്കയുടേയും ഈർഷ്യയുടേയും പ്രഗത്ഭമായ, പ്രൗഢമായ പഠനമാണ്. നാശത്തിലൂടെ ആത്മനാശത്തിലൂടെ, നോവലിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം (കാമുകി) ആത്മപ്രഖ്യാപനം നടത്തുന്നു.

എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട ഈ ആശയത്തേയും മറ്റാശയങ്ങളേയും സുശക്തമായ രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ഈ നോവലിനു സദൃശ്യമായ വേറൊരു നോവൽ ഫ്രഞ്ച് സാഹിത്യത്തിലില്ല. കലാസൃഷ്ടിയെന്ന നിലയിൽ ഇത് സാർത്രിന്റെ 'ല നോസേ' യെയും അതിശയിക്കുന്നു. സാർത്രിന്റെ തത്ത്വചിന്തയനുസരിച്ച് സത്തയ്ക്ക് (Being) മൂന്നു രൂപങ്ങളുണ്ട്. 1) Being-for-itself (etre-pour-sir) മനുഷ്യചേതനയുടെ കർത്തൃനിഷ്ഠമായ സത്ത; 2) Being-in-itself (etre-en-sir) ബാഹ്യലോകത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ സത്ത; 3. Being for others (etre-pour-autrui) മറ്റു ചേതനകളോടുള്ള ബന്ധത്തിൽ നിന്നുള്ള നമ്മുടെ സത്ത. ഈ മൂന്നാമത്തെ രൂപത്തിന്റെ കലാത്മകമായ സ്ഫുടീകരണമാണ് സീമോന്റെ നോവൽ. അവരുടെ മാസ്റ്റർപീസ് Mandarins എന്ന നോവലാണ്. അതും ആത്മകഥാപരമാണ്. സമകാലിക ഫ്രഞ്ച് ജീവിതത്തിന്റെ ഹൃദ്യമായ പ്രതിഫലനം അതിലുണ്ട്. ഈ ചിത്രീകരണത്തിലൂടെ നമുക്കു ലഭിക്കുന്നത് പ്രേമത്താൽ നശിക്കുന്ന ഒരു സ്ത്രീയുടെ ജീവിതമാണ്. ആ കലാസൃഷ്ടിയെക്കുറിച്ചു കൂടി എഴുതാൻ സ്ഥലത്തിന്റെ പരിമിതി അനുവദിക്കുന്നില്ല. The Second Sex എന്നതിനെപ്പോലെ വിശിഷ്ടമായ ഗ്രന്ഥമാണ് സീമോന്റെ "The Old Age" എന്നത്. മനുഷ്യമനസ്സിനെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്ന ഈ പുസ്തകം വായിച്ച് ഈ ലേഖകൻ താല്ക്കാലികമായിട്ടാണെങ്കിലും മറ്റൊരാളായി മാറിയെന്ന് വിനയത്തോടെ അറിയിക്കട്ടെ.

മരണം ജയിക്കുന്നു

ഉജ്ജ്വലമായ പ്രഭാതസമയത്ത് റാന്തൽ കത്തിച്ചുകൊണ്ട് ചന്തസ്ഥലത്തേക്ക് ഓടി 'ഞാൻ ഈശ്വരനെ അന്വേഷിക്കുകയാണ്' എന്നു വാതോരാതെ നിലവിളിച്ച ഭ്രാന്തനെക്കുറിച്ച് നിങ്ങൾ കേട്ടിട്ടില്ലേ? ഈശ്വരനിൽ വിശ്വസിക്കാതെ അവിടെ കൂടിനിന്നവരെ അയാൾ ചിരിപ്പിച്ചു. അവരിൽ ഒരാൾ ചോദിച്ചു: 'അപ്പോൾ നിങ്ങൾ അയാളെ കാണാതെയായോ?' വേറൊരാൾ ചോദിച്ചു: 'കൊച്ചുകുഞ്ഞിനെന്നപോലെ അയാൾക്കു വഴിതെറ്റിപ്പോയോ?' 'അതോ അയാൾ ഒളിച്ചിരിക്കുന്നോ?' 'അയാൾക്കു ഞങ്ങളെ പേടിയാണോ?' 'അയാൾ യാത്ര പോയിരിക്കുകയാണോ?' 'അതോ കുടിയേറിപ്പാർത്തോ?'

ഇങ്ങനെ അവർ ഉച്ചത്തിൽ പലതും ചോദിച്ചു. പൊട്ടിച്ചിരിച്ചു ഭ്രാന്തൻ അവരുടെ ഇടയിലേക്കു ചാടി നോട്ടങ്ങൾ കൊണ്ട് അവരെ പിളർന്നു. എന്നിട്ട് ഉറക്കെപ്പറഞ്ഞു: 'ഈശ്വരൻ എവിടെപ്പോയെന്നോ? ഞാൻ പറയാം. നമ്മൾ അദ്ദേഹത്തെ കൊന്നു—നിങ്ങളും ഞാനും നമ്മളെല്ലാവരും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൊലപാതകികളാണ്.'



ഫ്രിഡ്റിഹ് വിൽഹെം നീഷേ

ജർമ്മൻ തത്ത്വചിന്തകനായ ഫ്രിഡ്റിഹ് വിൽഹെം നീഷേ (Firedrich Wilhelm Nietzsche 1844–1900) എഴുതിയ ഒരർത്ഥവാദ കഥയാണിത്. അങ്ങനെ 'ഈശ്വരൻ മരിച്ചിരിക്കുന്നു' എന്ന് അസന്ദിഗ്ധമായി നീഷേ പ്രഖ്യാപിച്ചു. ഈശ്വരൻ മരിച്ചില്ലെങ്കിൽ മൂല്യങ്ങളില്ല, ആദർശങ്ങളില്ല. അപ്പോൾ മനുഷ്യർതന്നെ ഈശ്വരനായി മാറുന്നു. അങ്ങിനെ പറഞ്ഞാൽ എന്താണർത്ഥം? അവൻ തന്നെ മൂല്യങ്ങളും ആദർശങ്ങളും കണ്ടു പിടിക്കണം. നീഷേയുടെ ഈ ചിന്താഗതി ഇന്നത്തെ അസ്തിത്വവാദത്തിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട ആശയത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നീഷേക്ക് ഇക്കാര്യത്തിൽ സോയ്റൻ ഓബൈ കീർക്കെഗോർ (Soren Aabye Kikerkegaard 1813–1855) എന്ന ഡാനിഷ് ചിന്തകനോട് കടപ്പാടുണ്ട്. കീക്കെഗോറിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളും ആധുനികമായ അസ്തിത്വവാദത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളും തമ്മിൽ വലിയ വ്യത്യാസമുണ്ട്. ഇന്നത്തെ അസ്തിത്വവാദം തന്നെ പല ശാഖകളായി പിരിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. എങ്കിലും പ്രധാനപ്പെട്ട ചില ആശയങ്ങൾ സദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഫ്രെഞ്ച് സാഹിത്യത്തിലെ ഒരു മാസ്റ്റർപീസായി—ഉത്കൃഷ്ടകൃതിയായി—പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന ബോറീസ് വിയാങ്ങിന്റെ The Empire Builders(രാഷ്ട്രനിർമ്മാതാക്കൾ) എന്ന നാടകത്തെക്കുറിച്ച് പര്യാലോചന ചെയ്യുന്ന ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ആ സമാനസിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കുറിച്ച് അല്പമൊന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. എങ്കിലേ നാടകത്തിന്റെ അർത്ഥം ശരിക്കു മനസ്സിലാകൂ.

മർസൽ

നിങ്ങൾ റോഡിലേക്കു വീട്ടിൽ നിന്നിറങ്ങുകയാണ്. മദം പൊട്ടിയ ഒരാന നിങ്ങളുടെ നേർക്ക് ഓടി വരികയാണെന്നിരിക്കട്ടെ. എന്തെന്നില്ലാത്ത പേടിക്കു നിങ്ങൾ വിധേയനായിപ്പോകുമെന്നതിൽ ഒരു സംശയവുമില്ല. എന്നാൽ ആരെങ്കിലും ആനയെ 'തളച്ചു'വെന്നു കരുതു. അതോടെ പേടിയും മാറുന്നു. ഇവിടെ പേടിക്കുകാരണം മദംപൊട്ടിയ ആനയാണ്. ഭയത്തിനു ഹേതുവായ മൃഗത്തിനെ മാറ്റിക്കഴിയുമ്പോൾ ഭയവും മാറുന്നു. വസ്തുവില്ലാതെ പേടിയുണ്ടാകുമോ? ഉണ്ടാകുമെന്നാണ് കീർക്കേഗോർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടത്. അദ്ദേഹം അതിനെ 'ആങ്സ്റ്റ്' (Angst) എന്നു വിളിച്ചു. ഇംഗ്ലീഷിൽ ഇതു Dread ആണ്. നമുക്കിതിനെ 'ത്രാസം' എന്നു വിളിക്കാം. വസ്തുവില്ലാതെ, ഹേതുവില്ലാതെ മനുഷ്യനു ത്രാസമുണ്ടാകുന്നു. അപ്രതീക്ഷിതമായി, യുക്തിക്ക് അതീതമായി അത് ആവിർഭവിക്കുകയാണ്. ജീവിതത്തിന്റെ ശൂന്യതയാണ് ഈ ത്രാസത്തിലൂടെ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നതെന്ന് കീർക്കെഗോർ വിശ്വസിക്കുന്നു. മനുഷ്യൻ എതു നിലയിലേക്കും ഉയരട്ടെ. അവൻ വലിയ സാഹിത്യകാരനായിരിക്കും; രാഷ്ട്രാന്തരീയപ്രശസ്തിയുള്ള ശാസ്ത്രകാരനായിരിക്കും; ലോകമടക്കി ഭരിക്കുന്ന ഭരണാധികാരിയായിരിക്കും—എങ്കിലും അവൻ താസത്തിൽനിന്നു വിമുക്തനായിരിക്കുകയില്ല. അവൻ ശൂന്യതയാൽ, മരണത്താൽ ഗ്രസിക്കപ്പെടും. ഈ ത്രാസമകലാൻ മാർഗ്ഗം വല്ലതുമുണ്ടോ? ഉണ്ടെന്നാണ് കീർക്കെഗോറിന്റെ അഭിപ്രായം. മനുഷ്യൻ സ്വയം സാക്ഷാത്കരിക്കുമ്പോൾ ത്രാസം മാറിപ്പോകുമെന്ന് അദ്ദേഹം കരുതുന്നു. മനുഷ്യന് തന്നോടുതന്നെ ഉത്തരവാദിത്വമുണ്ടല്ലോ. അതു മനസ്സിലാക്കി അവൻ അസ്തിത്വത്തിന്റെ ഉപാധികൾ സ്വീകരിച്ച്, അസ്തിത്വത്തെ തിരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോഴാണ് ത്രാസം മാറിപ്പോകുക. അങ്ങനെ കീർക്കെഗോറിന്റെ അസ്തിത്വവാദം ഒരുവിൽ പ്രസാദാത്മകമാണ്. ഈശ്വരവിശ്വാസിയായ ഈ ഡാനിഷ് ചിന്തകൻ പ്രസാദാത്മകത്വത്തെ അംഗീകരിച്ചതിൽ അത്ഭുതപ്പെടാനൊന്നുമില്ല. ജർമ്മൻ തത്ത്വചിന്തകനായ കാർൽ യാസ്പേഴ്സും (Karl Jaspers 1883–1969), ഫ്രെഞ്ച് തത്ത്വചിന്തകനായ മർസലും (Gabriel Maecel 1889–) ഇക്കാര്യത്തിൽ കീർക്കെഗോറിനോടു യോജിച്ചു നിൽക്കുന്നു. സാർത്രും കമ്യുവും (Jean Paul Sartre 1905– Albert Camus 1913–1960) നിരീശ്വരവാദത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട അസ്തിത്ത്വവാദത്തിന്റെ ഉദ്ഘോഷകരാണ്. എന്നാൽ ഇവരെല്ലാം ഒന്നുപോലെ അംഗീകരിക്കുന്ന ഒരു വസ്തുതയുണ്ട്. അതാണ് 'ത്രാസം'. ത്രാസം ഒരനുഭവമായി ആവിഷ്കൃതമാകുമ്പോൾ സഹൃദയനു രസിക്കാൻ കഴിയുന്നു. അസ്തിത്ത്വത്തിലെ ത്രാസം എന്നത് അസത്യപൂർണ്ണമാണെന്നു കരുതുന്ന അദ്വൈതവാദിക്കുപോലും അത് ഉചിതങ്ങളായ വിഭവാനുഭാവസഞ്ചാരികളോടുകൂടി സാഹിത്യത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ആസ്വാദ്യമായിബ്ഭവിക്കുന്നു. ബോറീസ് വിയാങ്ങിന്റെ "രാഷ്ട്രനിർമ്മാതാക്കൾ" ആ വിധത്തിലുള്ള ഒരു ഉത്കൃഷ്ടമായ നാടകമാണ്.

'വരൂ അന്ന, വേഗമാകട്ടെ. ഇനി അഞ്ചുപടികൾ മാത്രമേയുള്ളു' എന്ന് അച്ഛൻ മകളോടു പറയുമ്പോൾ നാടകം ആരംഭിക്കുന്നു. ഒരു കുടുംബം—അച്ഛനും അമ്മയും മകളും പരിചാരികയും—കോണിപ്പടികൾ കയറി മുകളിലുള്ള മുറിയിലേക്ക് വരികയാണ്. പേടിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ശബ്ദം വെളിയിൽനിന്ന് വരുന്നത് ആർക്കും കേൾക്കാം. അതിൽ നിന്നു രക്ഷനേടാനായിട്ടാണ് ആ കുടുംബം മുകളിലുള്ള നിലയിലേക്കു പോരുന്നത്. അവിടെ എത്തിയ ഉടനെ അച്ഛൻ പലകവച്ച് താഴത്തേക്കു പോകാനുള്ള മാർഗ്ഗം അടച്ചു. പ്രധാനപ്പെട്ട ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു പുറമേ വിശേഷപ്പെട്ട ഷ്മേർസ് എന്ന കഥാപാത്രം കൂടി നാടകത്തിലുണ്ട്. പകുതി യന്ത്രവും പകുതി മനുഷ്യജീവിയുമാണ്. കീറിയ വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിച്ച് ബാൻഡേജ് കൊണ്ടു പൊതിഞ്ഞു നില്ക്കുന്ന ആ രൂപത്തിന്റെ കൈ ഒടിഞ്ഞതാണ്. കഴുത്തിൽനിന്ന് തൂക്കിയിട്ട നൂലിൽ ആ കൈ വച്ചു കൊണ്ട് ഷ്മേർസ് മുടന്തി നടക്കുന്നു. ഒടിയാത്ത കൈയിൽ ഊന്നി നടക്കാൻ വടിയുണ്ട്. കൂടെക്കൂടെ അച്ഛനും അമ്മയും പരിചാരികയും ഈ രൂപത്തിന്റെ അടുത്തു ചെന്ന് അതിനെ ചവിട്ടും, തുപ്പും, ചിലപ്പോൾ കൈമുറുക്കി ഇടിക്കും.

താഴത്തെനിലയിൽ കൂടുതൽ മുറികളുണ്ടായിരുന്നു. ശബ്ദത്തെ പേടിച്ച് എത്തിയിരിക്കുന്ന മുകളിലെ ഈ നിലയിലാവട്ടെ മുറികൾ വളരെ കുറവ്. പാത്രങ്ങൾ, പടങ്ങൾ, ഇരുമ്പുപെട്ടികൾ ഇവയെല്ലാം അവർ കൊണ്ടുവന്നു. പക്ഷേ, മഞ്ഞ ഷീറ്റിൽ പൊതിഞ്ഞുവച്ച റേഡിയോ എടുക്കാൻ മറന്നുപോയി.

മകൾക്ക് അതിൽ വല്ലായ്മയുണ്ട്. പ്രജ്ഞാപരത്വത്തിന്റെ ഔന്നത്യം കാണിക്കുന്ന കഥാപാത്രമായിട്ടാണ് ഈ കൊച്ചുപെൺകുട്ടിയെ നാടകക്കാരൻ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. അവളുടെ സംഭാഷണരീതി അടുത്ത മുറിയിൽ താമസിക്കുന്നവനെ രസിപ്പിക്കത്ത വിധത്തിൽ ബുദ്ധിപൂർവ്വകമത്രേ. തന്റെ മകനെക്കൊണ്ട് അവളെ വിവാഹം കഴിപ്പിച്ചാലെന്ത് എന്ന് അയാൾ ആലോചിച്ചുപോകുന്നു. അത്രകണ്ട് അവളുടെ സംഭാഷണം അയാൾക്ക് ആദരണീയമായിത്തോന്നി.

രണ്ടാമത്തെ അങ്കത്തിൽ ആ കുടുംബം അടുത്ത നിലയിലേക്കു കയറിച്ചെന്നതായിട്ടാണ് നാം കാണുന്നത്. അവിടെ സ്ഥലം തീരെ കുറവാണ്. അടുക്കളയില്ല. ഒരു കിടപ്പുമുറിയും മറ്റൊരു മുറിയും മാത്രം. ശബ്ദം അവരെ അപ്പോഴും പിന്തുടരുണ്ട്. 'ആ ശബ്ദം... നാം താമസസ്ഥലം വിട്ടുപോകുമ്പോഴെല്ലാം... അർദ്ധരാത്രി ഉണർന്നെഴുന്നേറ്റ് കോണിപ്പടികൾ കയറുമ്പോൾ... ഭ്രാന്തുപിടിച്ച മട്ടിൽ പെരുമാറുമ്പോൾ... എല്ലാം മറക്കുമ്പോൾ... നാം നമ്മെത്തന്നെ വേദനിപ്പിക്കുമ്പോൾ... നമുക്കെന്തുകൊണ്ട് ഒരിക്കലെങ്കിലും താമസിച്ചുകൂടാ? ഒരു പ്രാവശ്യം മാത്രം... നാമിങ്ങനെ പേടിക്കുന്നത് എന്തിന്?' എന്നാണ് മകളുടെ ചോദ്യം. 'നാം പേടിക്കുന്നില്ല. കോണിപ്പടികൾ കയറുന്നതേയുള്ളു. അത്രമാത്രം' എന്നാണ് പരിചാരികയുടെ മറുപടി. 'പക്ഷേ, നമ്മൾ എവിടെയായിരുന്നുവോ അവിടെത്തന്നെ താമസിച്ചാലെന്ത്? നാം താമസിച്ചാലെന്ത്?' എന്ന് വീണ്ടും മകൾ ചോദിക്കുന്നു. 'ആരും താമസിക്കുന്നില്ല' എന്നു പരിചാരികയുടെ മറുപടി.

മകൾക്കു താഴത്തെ നിലയിലേക്കു പോയാൽ കൊള്ളാമെന്നുണ്ട്. അച്ഛൻ പലക വച്ച് മാർഗ്ഗം വീണ്ടും അടച്ചുകളഞ്ഞതുകൊണ്ട് അവൾക്ക് അതിനു കഴിയുന്നില്ല. മാത്രമല്ല, ഷ്മേർസ് ആ പലകയുടെ പുറത്തു വന്നു കിടക്കുകയാണ്. കഴിഞ്ഞ പ്രാവശ്യം റേഡിയോ എടുക്കാൻ മറന്നു. ഇത്തവണ യാത്രയിൽ ക്ലോക്ക് എടുക്കാൻ മറന്നു. മറന്ന വസ്തുക്കളെക്കുറിച്ചെല്ലാം മകൾക്ക് ഓർമ്മിക്കാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും മറ്റുള്ളവരുടെ സ്ഥിതി അതല്ല. തങ്ങൾക്കു റേഡിയോ ഉണ്ടായിരുന്നോ എന്നാണ് അച്ഛന്റേയും അമ്മയുടേയും സംശയം. സംശയമല്ല നിശ്ചയം തന്നെ അക്കാര്യം. 'താഴത്തെ നിലയിലായിരുന്നപ്പോൾ നമുക്കു റേഡിയോ ഇല്ലായിരുന്നു. ഉറപ്പിച്ചു പറയാം. പക്ഷേ, ക്ലോക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നു. സമ്മതിച്ചു. റേഡിയോ ഇല്ല' എന്നാണ് അച്ഛന്റെ പ്രസ്താവം.

വിദൂരതയിൽനിന്ന് ആ ഭയജനകമായ ശബ്ദം കേൾക്കാം. ഷ്മേർസ് ഒഴിച്ച് എല്ലാവരും അതു കേട്ട് സ്തംഭിക്കുന്നു. ശബ്ദം ഒന്നിനൊന്നു വലുതാകാൻ തുടങ്ങി. അമ്മ ചകിതയായി നിന്നു. അച്ഛൻ കൈയിലിരുന്ന പുസ്തകം താഴെയിട്ടു. ഷ്മേർസിനു മാത്രമേ അതിൽ ആഹ്ലാദമുള്ളു. അയല്ക്കാരന്റെ മുറിയിൽ ചെന്ന തട്ടുന്ന മകൾ തിരിച്ചുവരുന്നില്ല. 'കുഞ്ഞുങ്ങൾ അച്ഛനമ്മമാരെ വിട്ടുപോകുന്നു. നീ സമാധാനമായിരിക്ക്. ഇതാണ് ജീവിതം' എന്ന് അച്ഛൻ അമ്മയെ സാന്ത്വനപ്പെടുത്തുമ്പോൾ രണ്ടാം അങ്കം അവസാനിക്കുന്നു.

മൂന്നാമങ്കമാകുമ്പോൾ അയാൾ അടുത്ത നിലയിലേക്കു കയറിയിരിക്കുന്നതായി നാം കാണുന്നു. തീരെ ചെറിയ മുറി. അവിടെനിന്ന് പിന്നെ മുകളിലേക്കു കോണിപ്പടിയില്ല. വേറൊരു നിലയും അതിനുമുകളിലില്ല. ഈ പ്രാവശ്യം അയാളുടെ ഭാര്യയ്ക്ക് (അമ്മ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്) മുകളിലേക്കു ചെല്ലാൻ കഴിയുന്നില്ല. അതിനു മുമ്പ് അയാൾ പലക വെച്ച് മാർഗ്ഗം അടച്ചുകളഞ്ഞു. ഒറ്റയ്ക്കായ ആ മനുഷ്യൻ പലതും പുലമ്പാൻ തുടങ്ങി. എന്നിട്ട് അയാൾ ഷ്മേർസിനെ സമീപിച്ച് അതിനെ അടിച്ചു താഴെയിട്ടു. അതിന്റെ കഴുത്തു ഞെക്കി നോക്കി. ഒരു ഫലവുമില്ല. പിന്നീട് കൈത്തോക്കെടുത്തു വെടിവച്ചു. ഷ്മേർസ് മരിച്ചില്ല. അയാൾ വീണ്ടും അതുമിതും പറഞ്ഞു. അപ്പോൾ വാതിലിൽ ആരോ തട്ടുന്ന ശബ്ദം കേൾക്കാറായി. അതു ക്രമേണ ഉയർന്നുവരികയാണ്. അയാൾ ഭയന്നു ജനലിനരികിലേക്കു ഓടിചെന്നു. ഈ സമയം കൊണ്ട് ഷ്മേർസ് തകർന്നു താഴെവീണു മരിച്ചു. 'ഞാൻ എല്ലാക്കാലത്തും ഒറ്റയ്ക്കായിരുന്നു. ഭൂതകാലത്തിന്റെ പൊടിപടലത്തിലൂടെ എനിക്കൊന്നും വേർതിരിച്ചറിയാൻ വയ്യ' എന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ട് അയാൾ മറിഞ്ഞുവീണു. വാതിലിൽ തട്ടുന്ന ശബ്ദം അതോടെ ഇല്ലാതായി. പക്ഷേ, ഭയജനകമായ ആ വലിയ ശബ്ദമുണ്ടല്ലോ അത് അടുത്തുതന്നെ കേട്ടുതുടങ്ങി. ഇതിനകം എഴുന്നേറ്റ അയാൾ വീണ്ടും നിലവിളിച്ചുകൊണ്ടു താഴെ വീണു മരിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദം മുറിയിലാകെ വ്യാപിക്കുന്നു; ഇരുട്ടു പരക്കുന്നു. വാതിൽ ഒരു പക്ഷേ, തുറക്കുന്നുണ്ടാവാം. അനേകം ഷ്മേർസുകൾ അവിടം ആക്രമിക്കുന്നുണ്ടാവാം. അവ്യക്തങ്ങളായ രൂപങ്ങൾ അന്ധകാരത്തിലൂടെ ദൃശ്യങ്ങളാവുന്നതുകൊണ്ട് അങ്ങനെ സങ്കല്പിക്കാവുന്നതാണ്. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ യവനിക ചുരുളു നിവർത്തി വീഴുന്നു.

പ്രശസ്തനായ ഒരു ഡോകടറുടെ ജീവിതരീതി നോക്കാം. അദ്ദേഹം കാലത്തെഴുന്നേൽക്കുമ്പോൾ അനേകം രോഗികൾ വീട്ടിനു മുമ്പിൽ കൂടിനിൽക്കുന്നു. ഡോകടർ ഓരോ രോഗിയേയും പരിശോധിച്ച് മരുന്നു എഴുതികൊടുക്കുന്നു. ചിലർക്കു ശസ്ത്രക്രിയ വേണമെന്നു തീരുമാനിക്കുന്നു. ഒരാൾക്കു ഗുരുതരമായ ഹൃദ്രോഗമാണ്. ശസ്ത്രക്രിയകൊണ്ടേ അതു ഭേദമാക്കാൻ സാധിക്കൂ. അതിനും ദിവസം നിശ്ചയിക്കുന്ന അദ്ദേഹം. മരുന്നു കഴിച്ച രോഗികൾ സുഖക്കേടിൽനിന്നു വിമുക്തരായി. ശസ്ത്രക്രിയയ്ക്കു വിധേയരായവർ രക്ഷപ്പെട്ടു. ആ ഹൃദ്രോഗക്കാരനോ? വലിയ വിദഗ്ധനായ ഡോക്ടർക്കു മാത്രമേ ആ ശസ്ത്രക്രിയ ചെയ്യാനാവൂ. അതും അദ്ദേഹം വിജയകരമായി നിർവഹിച്ചു. ഇങ്ങനെ ഓരോ ദിവസവും വിജയശ്രീലാളിതമായി കടന്നു പോകുന്നു. ഡോക്ടർക്കു അഖിലഭാരത പ്രശസ്തി മാത്രമല്ല ലഭിച്ചത്; രാഷ്ട്രാന്തരീയ പ്രശസ്തി അദ്ദേഹം ആർജ്ജിച്ചു. അങ്ങനെ തന്റെ ജീവിതം സാഫല്യത്തിലെത്തിയെന്ന് ഡോക്ടർ വിചാരിച്ചു. മറ്റുള്ളവരും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതം ധന്യമായെന്നു കരുതി. പക്ഷേ, ഒരു ദിവസം കാലത്തു അദ്ദേഹം ശയനീയത്തിൽ നിന്ന് എഴുന്നേൽക്കുന്നില്ല. ബന്ധുക്കൾ ചെന്നു നോക്കുമ്പോൾ ആ മഹാവ്യക്തി മരിച്ചു കിടക്കുന്നതായിട്ടാണ് കാണപ്പെട്ടത്. ഇത് ഡോക്ടറുടെ മാത്രം അവസ്ഥയല്ലല്ലോ. ഈ ലോകത്തുള്ള എല്ലാവരും മരണമെന്ന യഥാർത്ഥ്യത്തിൽ ചെന്നു ചേരുന്നു. മരണമെന്നു പറഞ്ഞാലോ? ശൂന്യത എന്നർത്ഥം.

ഈ ഭയജനകമായ ശൂന്യതയിൽ എല്ലാ ജീവികളും ചെന്നെത്തുന്നതുകൊണ്ട് ജീവിതം അർത്ഥരഹിതമാണ്—അബ്സേഡാണ്—എന്ന അസ്തത്വവാദികൾ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. ത്രാസം—മരണം ജനിപ്പിക്കുന്ന ത്രാസം—മാത്രമേ ഇവിടെ സത്യമായുള്ളു എന്നും അവർ ഉദ്ഘോഷിച്ചു. രാഷ്ട്രാന്തരീയ പ്രശസ്തി നേടിയ ഡോക്ടറുടെ വിചാരം തന്റെ വിജയകരമായ ഓരോ പ്രവർത്തനവും അർത്ഥമുള്ളതാണെന്നാണ്. അങ്ങനെ ജീവിതം നയിച്ചുകൊണ്ട് തന്റെ ജീവിതമാകെ അർഥപൂർണ്ണമാണെന്നും അദ്ദേഹം കരുതി. എന്നാൽ ജീവിതം മരണത്തിൽ കലാശിക്കുന്നതുകൊണ്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതം മാത്രമല്ല എല്ലാ ജീവിതങ്ങളും അർത്ഥശൂന്യങ്ങളാണെന്ന് അസ്തിത്വവാദികൾ വിചാരിക്കുന്നു. എന്റെ ഒരു ബന്ധു രണ്ടു വർഷം മുൻപു മരിച്ചു. മരണ വാർത്ത അറിഞ്ഞയുടനെ ഞാൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വീട്ടിൽ ചെന്നു. സത്യം പറയുകയാണ്; അത്യുക്തിയിൽ മുങ്ങുകയില്ല. എനിക്ക് മരണം നടന്ന വീട്ടിലേക്കു കയറാൻ സാധിച്ചില്ല. അസഹനീയമായ നാറ്റം, കുറെക്കാലം രോഗിയായി ഒറ്റക്കിടപ്പുകിടന്ന ആ ബന്ധുവിന്റെ ശരീരമാകെ "ബഡ്സോർ" ഉണ്ടായിരുന്നു. അതിൽ നിന്നുണ്ടായ ദുർഗ്ഗന്ധമാണ് ഞങ്ങളെയെല്ലാം വൈഷമ്യത്തിലാക്കിയത്. മരിച്ചയാളോ? ശുചിത്വത്തിന്റെ ഉടലെടുത്ത രൂപമായിരുന്നു. വാഴയിലയിൽപ്പോലും, ബാക്ടീരിയയെ പേടിച്ച് ഊണു കഴിക്കാത്ത ആൾ; വെള്ളത്തിൽ 'ഡറ്റാൾ' ഒഴിച്ച കുളിക്കുന്ന ആൾ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മൃതദേഹത്തിൽ നിന്നു പുറപ്പെട്ട നാറ്റമാണ് ഞങ്ങളെ ബോധം കെടുത്തിയത്. ശുചിത്വം, ഒരു മാനഷികമൂല്യമാണെന്ന സങ്കല്പം ഇവിടെ തകരുന്നു. യജമാനന്റെ മുൻപിൽ വായ്പൊത്തിനിന്നു വിനയം കാണിക്കുന്ന ശിപായിയെക്കുറിച്ചൊന്നു സങ്കല്പിക്കു. ആ യജമാനനും ശിപായിയും ഒരു ബസ്സ് അപകടത്തിൽ പെട്ടുപോയെന്നും ശിപായിക്കു രക്ഷപ്പെടണമെങ്കിൽ യജമാനന്റെ ശരീരത്തിൽ ചവിട്ടിമെതിച്ചുപോയാലേ സാധിക്കുകയുള്ളുവെന്നും കരുതു ശിപായി അതു ചെയ്യുകയില്ലേ? അപ്പോൾ വിനയം എന്ന മൂല്യം വെറും കള്ളമല്ലേ? പെൻഷൻ പറ്റിയ ഡിപ്പാർട്ട്മെന്റ് അദ്ധ്യക്ഷനും, പെൻഷൻ പറ്റിയ പ്യൂണും കൈകോർത്തുപിടിച്ച് കാലത്തു തിരുവനന്തപുരത്തെ മ്യൂസിയം റോഡിലൂടെ നടക്കുന്നതു ഞാൻ കണ്ടിട്ടുണ്ട്. ഭക്തി എന്ന മാനുഷികമൂല്യം ഇവിടെ തകരുന്നു. ഇങ്ങനെ എല്ലാ മാനുഷികമൂല്യങ്ങളും തകരുന്നുവെന്നാണ് അസ്തിത്വവാദികളുടെ മതം.

ബോറീസ് വിയാങ്ങിന്റെ ഉജ്ജ്വലമായ നാടകത്തിൽ ഈ ആശയങ്ങൾ കലാസുന്ദരങ്ങളായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നമ്മൾ എല്ലാവരും നാടകത്തിലെ അച്ഛൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തെപ്പോലെ രാഷ്ട്രനിർമ്മാതാക്കളാണ്. ഞാൻ പഠിച്ചു ജയിക്കുന്നു; ഒരു രാഷ്ട്രം ഞാൻ നിർമ്മിച്ചു. ജോലി സമ്പാദിക്കുന്നു; മറ്റൊരു രാഷ്ട്രം നിർമ്മിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ജോലിക്കയറ്റം വാങ്ങിച്ചു വിരാജിക്കുന്നു; വേറൊരു രാഷ്ട്രം. ഇങ്ങനെ അനേകം രാഷ്ട്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചുകൊണ്ട് ഞാൻ സർവ്വജനാരാധ്യനായി വർത്തിക്കുമ്പോൾ മരണം എന്നെ പിടികൂടുന്നു. എന്റെ 'ഈ രാഷ്ട്രനിർമ്മാണം' എത്ര അർത്ഥരഹിതം! താഴത്തെ നിലയിൽനിന്നു മുകളിലുള്ള നിലകളിലേക്കു കയറിപ്പോകുന്ന അച്ഛൻ എന്ന കഥാപാത്രം ഇമ്മട്ടിൽ രാഷ്ട്രനിർമ്മാണം നടത്തുന്ന നമുക്കെല്ലാം പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്നു. അയാൾ കേൾക്കുന്ന ഭയാജകമായ ശബ്ദം മരണത്തിന്റെ ശബ്ദമത്രെ. അതിനെ പേടിച്ചു പേടിച്ച് മുകളിലേക്കു കയറുമ്പോൾ പാർപ്പിടങ്ങൾ സങ്കുചിതത്വം ആവഹിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ രക്ഷപ്പെടാൻ സ്ഥലമില്ല. അപ്പോൾ ഭയങ്കരമായ ശബ്ദം അയാളെ ഗ്രസിക്കുന്നു. ഈ ശബ്ദം മരണമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ ഒരു പ്രയാസവുമില്ല. നമ്മുടെയും നാടകത്തിലെ അച്ഛൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെയും വിധി ഒന്നുപോലെ തന്നെ.

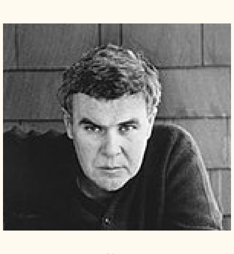
മുകളിലുള്ള നിലകളിലേക്കു കയറുന്ന മനുഷ്യനു മകൾ നഷ്ടപ്പെടുന്നു; ഭാര്യ നഷ്ടപ്പെടുന്നു. അടുത്ത മുറിയിലേക്കു പോയ മകൾക്കു തിരിച്ചുവരാൻ വയ്യാത്തവിധം വാതിൽ അടഞ്ഞുപോകുകയാണ്. അവസാനത്തെ നിലയിൽ കയറിയ അയാൾ പലകവച്ച് മാർഗ്ഗം അടച്ചുകൊണ്ടു ഭാര്യയും ഇല്ലാതാവുന്നു.

അച്ഛനോടുള്ള സ്നേഹം; ഭാര്യയോടുള്ള സ്നേഹം ഈ മൂല്യങ്ങളുടെ അർത്ഥശൂന്യതയാണ് നാം ഇവിടെ ദർശിക്കുന്നത്.

ഈ നാടകത്തിലെ ഷ്മേർസോ? ഷ്മേർസ് എന്നു പറഞ്ഞാൽ വേദനയനുഭവിക്കുന്നവൻ എന്നാണർത്ഥം. മരണത്തിന്റെ ആക്രമണത്തിനു വിധേയനായി അനുനിമിഷം തകർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മനുഷ്യന്റെ നശ്വരമായ അംശത്തെ ആയിരിക്കാം അതു സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രം മരിക്കുമ്പോൾ ഷ്മേർസും മരിക്കുന്നത് ഈ മതത്തിന് ഉപോദ്ബലകമായി ചിലർ എടുത്തുകാണിക്കുന്നുണ്ട്.

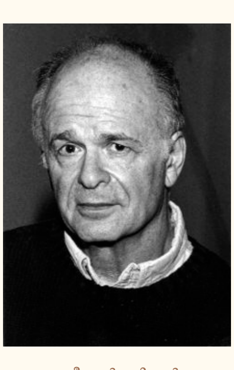
ഇതെഴുതുന്ന ആൾ അസ്തിത്വവാദിയല്ല. എങ്കിലും ഈ നാടകം എന്നെ എന്തെന്നില്ലാത്തവിധം സ്പർശിച്ചു. കാരണം അസ്തിത്വവാദിത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട ആശയങ്ങൾ ജനിപ്പിക്കുന്ന അനുഭവങ്ങളാണ് ഈ കലാശില്പത്തിലുള്ളത്. ആശയങ്ങൾ ആശയങ്ങളായിത്തന്നെ ഇരിക്കുമ്പോൾ അവ അനുവാചകനെ ചലിപ്പിക്കുകയില്ല. അവ വികാരമായി രൂപാന്തരപ്പെടുമ്പോൾ, വാങ്മയചിത്രങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ നാം ചലനംകൊണ്ടുപോകും. ആ ആശയങ്ങളോടു യോജിക്കാത്തവരും രസിക്കും. അങ്ങനെയാണ് ഹിന്ദുക്കൾ ബൈബിൾ വായിച്ചു രസിക്കുന്നത്. ക്രിസ്ത്യാനികൾ രാമായണവും മഹാഭാരതവും വായിച്ചു രസിക്കുക. എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യലിസത്തിൽ വിശ്വസിക്കാത്തവർപോലും ബോറീസ് വിയാങിന്റെ നാടകത്തിന്റെ മുമ്പിൽ തലകുനിച്ചു നില്ക്കും. അത്രകണ്ട് അത് കലാസുന്ദരമാണ്.

അമേരിക്കയിൽ നിന്ന് ഒരു നക്ഷത്രം കൂടി



റേമണ്ട് കാർവർ

അമേരിക്കൻ ചെറുകഥാസാഹിത്യത്തിൽ ഒരു നൂതനയുഗം സംജാതമായിരിക്കുന്നു. നവീനയുഗത്തിന്റെ ആവിർഭാവത്തിൽ അത്ഭുതപ്പെടേണ്ടതില്ല. പാരമ്പര്യങ്ങൾ പ്രതിനിമിഷം തകർക്കപ്പെടുകയും പുതിയ പുതിയ ജീവിതക്രമങ്ങൾ മിന്നൽ വേഗത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമാവുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടല്ലോ. അപ്പോൾ മാനുഷിക ബന്ധങ്ങൾക്കുപോലും മാറ്റം വരും. ഈ പരിവർത്തനങ്ങൾ സാഹിത്യത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കാതിരിക്കില്ല. ആ പ്രതിഫലനം ചില സവിശേഷതകളോടുകൂടി പ്രമുഖമാകുമ്പോൾ അതു പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യകൃതികളെ ഒരു സ്ഥാനത്തിൽ നിരൂപകർ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു. അതിനെ ഒരു നൂതനയുഗമായി കരുതുന്നു. ആ വിധത്തിലുണ്ടായ ഒരു നവീന പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഉദ്ഘോഷകരാണ് സ്റ്റീഫൻ ഡിക്സൻ, ജീൻ തോംപ്സൺ, ജേൻ ആനി ഫിലിപ്സ്, റിച്ചാർഡ് ഫോഡ്, റേമണ്ട് കാർവർ എന്നീ സാഹിത്യകാരന്മാർ. ഇവരിൽ പ്രധാനൻ റേമണ്ട് കാർവർ തന്നെ. 1939-ൽ അമേരിക്കൻ ഐക്യനാടുകളിലെ ഒറഗൻ സ്റ്റേറ്റിൽ ജനിച്ച ഈ പ്രതിഭാശാലി ഒരു ഹ്രസ്വകാലഘട്ടം കൊണ്ട് രാഷ്ട്രാന്തരീയ പ്രശസ്തിയാർജ്ജിച്ചു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. 1982-ൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ What We Talk About When We Talk Love എന്ന ഗ്രന്ഥം ബ്രിട്ടനിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി. അതുൾപ്പെടെ എട്ടു ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ കർത്താവാണ് കാർവർ. കവിതയ്ക്കും ചെറുകഥയ്ക്കും അവാർഡു നേടിയ ഈ സാഹിത്യകാരനെ അമേരിക്കയിലെ ആർട്സ് ആൻഡ് ലെറ്റേഴ്സ് അക്കാഡമി വർഷം തോറും മുപ്പത്തയ്യായിരം ഡോളർ കൊടുത്തു പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നു. അഞ്ചു കൊല്ലത്തേക്ക് നല്കിയിട്ടുള്ള ഈ പാരിതോഷികം പുതുക്കപ്പെട്ടാൽ ജീവിതകാലമത്രയും കാർവർക്കു ലഭിക്കുന്നതാണ്. ശുദ്ധ സാഹിത്യകാരന്മാർക്ക് അമേരിക്ക നല്കുന്ന ഈ പ്രോത്സാഹനം ഇന്ത്യക്കും കൊതിക്കത്തക്കതാണ്. പക്ഷേ, കാർവറെ പോലെ നമുക്കൊരു പ്രതിഭാശാലിയുണ്ടോ? അതു വേറെ കാര്യം.



സ്റ്റീഫൻ ഡിക്സൻ

റേമണ്ട് കാർവറുടെ ഏതു കഥയും 'ഫാസിനേറ്റിങ്ങാ'ണെന്നതിൽ സംശയമില്ല. ഇങ്ങനെ നമ്മളെ വശീകരിക്കാനും കീഴടക്കാനും കഴിയുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളുടെ സവിശേഷത എന്താണ്? അതിനു ഉത്തരം നൽകാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ആദ്യമായി നമ്മുടെ ശ്രദ്ധയിൽ വന്നുപെടുന്നത് പോയ തലമുറയിലെ പ്രശസ്തരായ കഥാകാരന്മാരുടെ ശൈലീവിഷയകമായ ഔജ്ജ്വല്യം തന്നെയാണ്. ആത്മഭാഷണം, ഏകാന്തഭാഷണം, തികച്ചും സാഹിത്യപരമായ സംഭാഷണം ഇവ കലർന്ന ആഖ്യാനമാണ് സോൾ ബല്ലോയുടെ കൃതികളിലുള്ളത്. അന്തർമുഖരായ കഥാപാത്രങ്ങൾ ആത്മജ്ഞാനം തേടാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അമ്മാതിരിയൊരു ശൈലീവിശേഷം ആവിഷ്കൃതമാകുന്നതിൽ കുറ്റം പറയാനില്ല. സാമ്പദികവും രാഷ്ട്രവ്യവഹാരപരവുമായ സംഭവങ്ങളെ മനുഷ്യന്റെ ആദ്ധ്യാത്മികാവസ്ഥയുമായി കൂട്ടിയിണക്കുന്ന നോർമൻ മേലർക്കും പൗരുഷത്തിന്റെ ഊർജ്ജം കലർന്ന ശൈലി സ്വായത്തമായിട്ടുണ്ട്. മനുഷ്യന്റെ ന്യൂറോസിസും ഉന്മാദവും അവയ്ക്കു യോജിച്ച ചരിത്രം സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെന്ന് കരുതുന്ന തോമസ് പിഞ്ചന്റെ ശൈലിക്ക് ഊർജ്ജവും കൃത്രിമത്തത്തോട് അടുക്കുന്ന തേജസ്സുമുണ്ട്. അവരുടെ കഥാപാത്രങ്ങളോ? ധൈഷണികവും അദ്ധ്യാത്മികവുമായ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു വേണ്ടി പ്രയത്നിക്കുന്നവരാണു ബല്ലോയുടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. ആദ്ധ്യാത്മികാവസ്ഥയെ രാഷ്ട്രവ്യവഹാരത്തോടു ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന മേലറുടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പലപ്പോഴും സെക്സിനോടു ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. വി 2 (v2) റോക്കറ്റ് കൊളുത്തി വിടുമ്പോൾ ലൈംഗികോദ്ദീപനമുണ്ടാകുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജനയിതാവാണ് പിഞ്ചൻ. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ഇവരെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന ശൈലി വിശേഷങ്ങളുടെയും കാലം കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നുവെന്ന് റേമണ്ട് കാർവർ തന്റെ കൃതികളിലൂടെ പരോക്ഷപ്രസ്താവം നടത്തുന്നു. അത് ശരിയാണെന്ന് നമ്മെക്കൊണ്ട് സമ്മതിപ്പിക്കുന്ന മട്ടിൽ അദ്ദേഹം ചെറുകഥകളെ ചേതോഹരങ്ങളാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ഇവിടെ കാവ്യാത്മകമായ സമുദ്രമില്ല. ഇവിടെ ആരും കാവ്യാത്മകമായ പ്രഭാതത്തിൽ തോണിയിൽ കയറി മീൻ പിടിക്കാൻ പോകുന്നില്ല. ഭീമാകാരമാർന്നതെങ്കിലും കാവ്യാത്മകമായ മീൻ പിടിച്ചുകൊണ്ട് ആരും തിരിച്ചുപോരുന്നില്ല. കാവ്യാത്മകമായ സിംഹത്തെ സ്വപ്നം കണ്ടുകൊണ്ട് ഉറങ്ങുന്നതുമില്ല.[25] പിന്നെയോ? നിങ്ങൾ കടപ്പുറത്തു നടക്കുന്നു. സുന്ദരനായ യുവാവും സുന്ദരിയായ യുവതിയും അടക്കിയ സ്വരത്തിൽ സംസാരിക്കുന്നു. ആ സംസാരത്തിൽ ജീവിതത്തിന്റെ ട്രാജഡിയോ കോമഡിയോ കാണുന്നു. ഗർഭം ധരിച്ചവർ തടാകത്തിൽ ഇറങ്ങിനിന്നുകൊണ്ട് വേറൊരു സ്ത്രീയോട് "ജാനറ്റ്, നീ ഗർഭച്ഛിദ്രം നടത്തിയപ്പോൾ ആത്മഹത്യക്ക് ആലോചിച്ചോ" എന്നു ചോദിക്കുമ്പോൾ ജാനറ്റ് "ഇല്ല. വെള്ളത്തിൽ നിന്നിങ്ങോട്ട് കേറ്"[26] എന്ന മറുപടി പറയുന്നതിൽ ട്രാജഡി ദർശിക്കുന്നു ഈ പുതിയ പ്രസ്ഥാനക്കാർ. ദാരിദ്ര്യംകൊണ്ട് എല്ലാം മറക്കാൻ കുടിക്കുന്നവരെ, കുടിച്ചു ചാകുന്നവരെ, കുടിക്കാതെ ഏകാന്തതയുടെ ദുഃഖം പേറി നടക്കുന്നവരെ ഇവർ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തെയാണ് 'കലുഷിതമായ റിയലിസം' (dirty realism) എന്നു വിളിക്കുന്നത്. ഇതിന്റെ ഉദ്ഘോഷകരിൽ പ്രമുഖനായ കാർവറുടെ 'കഥിഡ്രൽ' എന്ന കഥ നോക്കുക. അതുപോലെ ഹൃദയഗമായ മറ്റു കഥകൾ അപൂർവ്വമായേ ഞാൻ വായിച്ചിട്ടുള്ളൂ. ഭവനത്തിൽ ഒരതിഥി എത്തുന്നു. അതിഥി അന്ധനാണ്. ആഹാരമൊക്കെക്കഴിഞ്ഞ് അവർ ഇരിക്കുകയാണ്. ടെലിവിഷനുകളിൽ കഥിഡ്രലുകളെക്കുറിച്ച്—ഭദ്രാസനപ്പള്ളികളെക്കുറിച്ച്—ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രം. ടെലിവിഷനിൽ താൻ കാണുന്ന പള്ളികളെക്കുറിച്ചു അന്ധനായ അതിഥിക്ക് പറഞ്ഞുകൊടുത്താൽ കൊള്ളാമെന്നുണ്ട് ഗൃഹനായകന്. പക്ഷേ, അയാൾക്ക് വാക്കുകൾ കിട്ടുന്നില്ല. ആവിഷ്കാര വൈദഗ്ദ്ധ്യം എല്ലാവർക്കുമില്ലല്ലോ. അതുകൊണ്ട് "സത്യം പറഞ്ഞാൽ പള്ളികളെക്കുറിച്ചു എനിക്കു വിശേഷമായിട്ടൊന്നും തോന്നുന്നില്ല. ഒന്നുമില്ല... രാത്രി ഏറെച്ചെന്നതിനുശേഷം നമുക്ക് ഒന്നു നോക്കാൻ മാത്രമുള്ളവയാണ് അവ" എന്നു പറയുന്നു. "അജ്ഞത അന്ധത്വവുമായി ഒരുമിച്ചു ചേർന്നും അജ്ഞാനമായതിനു രൂപം കൊടുക്കുകയാണിവിടെ"യെന്നു കാർവറുടെ പുസ്തകം നിരൂപണം ചെയ്തപ്പോൾ ഗ്രേ എഴുതുന്നു. പ്രകൃത്യധീത ശക്തികളെ ചിത്രീകരിച്ച് മറ്റു സാഹിത്യകാരന്മാർ അജ്ഞാതവും ആജ്ഞേയവുമായ വസ്തുതകളെ ധ്വനിപ്പിക്കുമ്പോൾ കാർവർ ഒരുത്തന്റെ അന്ധത്വത്തിലൂടെയും മറ്റൊരുത്തന്റെ ഭാഷാപരമായ അവിദഗ്ദ്ധതയിലൂടെയും 'ഈറ്റേണിറ്റി'യേയും (സാനാതനത്വം) അതിന്റെ അവിഭാജ്യ ഘടകമായ മഹാത്ഭുതത്തേയും അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു. അസാധാരണമായ സ്വർഗ്ഗശക്തിയാണിത്.

---

25. ഹെമിംഗ്വേയെ ലക്ഷ്യമാക്കി—ഒട്ടും പരിഹാസമില്ലാതെ.
26. ജേൻ ആനി ഫിലിപ്പോസിന്റെ ഒരു ചെറുകഥ.

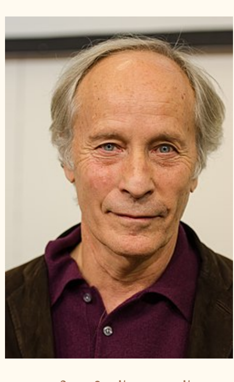
ജീൻ തോംപ്സൺ

കഥീഡ്രൽപോലെതന്നെ ചേതോഹരമായ വേറൊരു കഥയുണ്ട് കാർവറുടേതായി. Compartment—തീവണ്ടിമുറി—എന്നാണ് അതിന്റെ പേര്. മയേഴ്സ് ഫ്രാൻസിലൂടെ തീവണ്ടിയിൽ സഞ്ചരിക്കുകയാണ്. സ്റ്റ്രസ്ബൂർ (Straus bourg) സർവകലാശാലയിലെ വിദ്യാർത്ഥിയായ മകനെ സ്റ്റ്രസ്ബൂർ തീവണ്ടിയാപ്പീസിൽ വെച്ച് കാണണമെന്നാണ് അയാളുടെ ഉദ്ദേശ്യം. എട്ടു കൊല്ലമായി മയേഴ്സ് മകനെ കണ്ടിട്ട്. ഒരു പോസ്റ്റ് കാർഡുപോലും അവൻ അച്ഛന് അയയ്ക്കാറില്ല. മകൻ അവന്റെ അമ്മയോടൊരുമിച്ചാണ് താമസം. അച്ഛനമ്മയും വേർപിരിയാൻതന്നെ കാരണം ആ മകനാണ്. ദമ്പതികളുടെ സ്വകാര്യ ജീവിതത്തിൽ അവൻ ഇടപെട്ടപ്പോൾ ദാമ്പത്യബന്ധം തകർന്നു. ഭർത്താവും ഭാര്യയും തമ്മിൽ കലഹമുണ്ടായപ്പോൾ മകൻ അച്ഛനെ ഇടിച്ചു. "ഞാനാണ് നിനക്കു ജീവൻ തന്നത്, അതു തിരിച്ചെടുക്കാനും എനിക്ക് കഴിയും" എന്നു താൻ ഉറക്കെപ്പറഞ്ഞത് മയേഴ്സ് തീവണ്ടിയിലിരുന്ന് ഓർമ്മിച്ചു. അയാളുടെ മുമ്പിൽ മുഖം തൊപ്പികൊണ്ടു മറച്ച് ഉറങ്ങുന്ന ഒരുത്തനുണ്ട്. അയാളെ കണ്ട ഭാവം നടിക്കാതെ മയേഴ്സ് സിഗററ്റു കത്തിച്ചുകൊണ്ടു പുറത്തേക്കു നോക്കി. പ്രഭാതം, തീവണ്ടി ഒരു ചെറിയ സ്റ്റേഷനിൽ നിന്നപ്പോൾ കറുത്ത സൂട്ട് ധരിച്ച ഒരു മധ്യവയസ്സൻ മയേഴ്സ് ഇരുന്ന കംപാർട്ട്മെന്റിലേക്കു കയറി. അയാൾ സീറ്റിലിരുന്ന് ഉറക്കം തുടങ്ങിയപ്പോൾ മയേഴ്സിന് അസൂയ.

ജേൻ ആനി ഫിലിപ്സ്

മകനെ പ്ലാറ്റ്ഫോമിൽവച്ചു കാണുമ്പോൾ എങ്ങനെ പെരുമാറണം എന്നായി മയേഴ്സിന്റെ ചിന്ത ആലിംഗനം ചെയ്യണോ അവനെ? അതാലോചിച്ചപ്പോൾ അയാൾക്ക് അസ്വസ്ഥത. അല്ലെങ്കിൽ ഹസ്തദാനം ചെയ്യണോ? തോളിൽ തട്ടണോ? അപ്പോൾ മകൻ പറയുമായിരിക്കും. "അച്ഛനെ കണ്ടതുകൊണ്ട് എനിക്കു സന്തോഷം. യാത്ര എങ്ങനെയിരുന്നു?" മയേഴ്സ് എന്തെങ്കിലും മറുപടി നൽകും. എന്താണ് പറയാൻ പോകുന്നതെന്ന് അയാൾക്കറിഞ്ഞുകൂടാ "നിന്റെ അമ്മ എങ്ങനെയിരിക്കുന്നു" എന്ന് അച്ഛൻ മകനോടു ചോദിക്കുമായിരിക്കും. ഒരു മാസം മുൻപാണ് മകന്റെ കത്ത് മയേഴ്സിന് കിട്ടിയത്. ഫ്രാൻസിൽ സ്റ്റ്രസ്ബൂർ സർവകലാശാലയിൽ പഠിക്കുന്നുവെന്നേ അവൻ എഴുതിയിട്ടുള്ളൂ. അമ്മയുടെ കാര്യമൊന്നും എഴുത്തിലില്ല. 'അച്ഛന്, സ്നേഹത്തോടെ' എന്ന് ഒടുവിലെഴുതി ഒപ്പിട്ടിരിക്കുന്നു അവൻ. മയേഴ്സ് യാത്ര തുടങ്ങിയിട്ട് കുറച്ചുദിവസങ്ങളായി. ഇനി സ്റ്റ്രസ്ബൂറിൽ ഇറങ്ങി രണ്ടോ മൂന്നോ ദിവസം താമസിക്കണം. പിന്നീട് പാരീസിൽ പോകണം. അവിടെനിന്ന് വീട്ടിലേക്ക് പ്ലെയിനിലും... മയേഴ്സ് ടോയിലറ്റിനകത്തായിരുന്നപ്പോൾ ആരോ അതിന്റെ വാതിൽ തുറക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. അയാൾ തിരിച്ചുവന്നു കോട്ടെടുത്തു നോക്കി. പാസ്പോർട്ട് ഉണ്ട്. പക്ഷേ മകന് കൊടുക്കാൻവേണ്ടി വാങ്ങിവച്ചിരുന്ന വിലകൂടിയ ജാപ്പനീസ് വാച്ച് കാണാനില്ല. "ഇവിടെ ആരെങ്കിലും വന്നോ?" മുൻപിലിരുന്ന ആളിനോട് മയേഴ്സ് ചോദിച്ചു ഭാഷ അറിഞ്ഞുകൂടാത്തതുകൊണ്ടാവാം മറുപടിയില്ല. വാച്ചു പോക്കറ്റിൽ നിന്നെടുക്കുന്നതിന്റെ ആംഗ്യം കാണിച്ച് അയാൾ വീണ്ടും മൂകഭാഷയിൽ ചോദിച്ചു. ഇല്ല എന്ന മട്ടിൽ അയാൾ തലകുലുക്കി.

തന്റെ യാത്ര തികച്ചും ബുദ്ധിശൂന്യമായിപ്പോയെന്ന് മയേഴ്സിന് ഒരു തോന്നൽ. തനിക്ക് മകനെ കാണേണ്ട ഒരാവശ്യവുമില്ലെന്നും വിചാരം. അവന്റെ പെരുമാറ്റം കൊണ്ടല്ലേ ആ അകൽച്ചയുണ്ടായതു? ശത്രുവിന്റെ കൈപിടിച്ച് അയാളെന്തിന് അതു കുലുക്കണം? തോളിലെന്തിന് തട്ടണം? അവന്റെ അമ്മയെക്കുറിച്ച് എന്തിന് ചോദിക്കണം?



റിച്ചാർഡ് ഫോഡ്

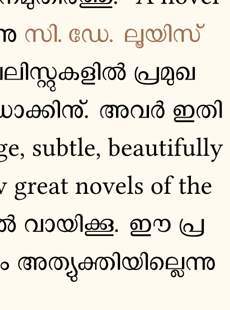
തീവണ്ടി സ്റ്റ്രസ്ബർ സ്റ്റേഷനിലെത്തി. മകനെ കാണേണ്ടതില്ലെന്നു തീരുമാനിച്ച് മയേഴ്സ് ഇരുന്നിടത്തുനിന്ന് അനങ്ങാതെ പ്ലാറ്റ് ഫോമിലേക്ക് നോക്കി. മകനെ കാണുമോ എന്നു അയാൾക്കു പേടി. ഇല്ല. അവനില്ല. പ്ലാറ്റ് ഫാമിൽ ഒരു ചെറുപ്പക്കാരനും അയാളുടെ ഭാര്യയും കുഞ്ഞും. യുവാവ് എവിടെയോ യാത്ര പോവുകയാണ്. വിഷാദ നിർഭരമായ വേർപാട്. യുവാവ് തീവണ്ടിയിൽ കയറി. പ്ലാറ്റ് ഫോമിന്റെ ഒരറ്റം തൊട്ട് മറ്റേയറ്റം വരെ മയേഴ്സ് നോക്കി. അവനില്ല. അച്ഛനും മകനും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനം ജീവിതത്തിന്റെയും മരണത്തിന്റെയും സംഘട്ടനമാണെന്ന് ജർമ്മൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് നാടകകർത്താവ് കൈസർ ഏതോ നാടകത്തിൽ പറഞ്ഞത് ഞാൻ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഓർമ്മിക്കുന്നു. എങ്കിലും മകന് അച്ഛനോടും അച്ഛന് മകനോടുമുള്ള "മനസ്സിന്റെ ചായ്‌വ്" സംവത്സരങ്ങൾക്കു ശേഷം തലയുയർത്തുന്നു. ആ ചായ്‌വിനെക്കാൾ തീക്ഷ്ണത ആവാഹിക്കുന്നതാണ് അവരുടെ ശത്രുത. അതിന്റെ പ്രേരണയിലാണ് അച്ഛൻ മകനുവേണ്ടി വാങ്ങിച്ച വാച്ച് കളയുന്നത്. തീവണ്ടിയിൽ കള്ളന്മാരുണ്ടെന്ന് മയേഴ്സ് അറിയാൻപാടില്ലാതില്ല. എങ്കിലും അയാളതു സൂക്ഷിച്ചുവയ്ക്കാതെ ടോയ്‌ലറ്റിലേക്കു പോകുന്നു. വാച്ച് നഷ്ടപ്പെടാനുള്ള ആഗ്രഹം സഫലീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ജപ്പാനീസ് വാച്ച് വലിയ വിലകൊടുത്തു വാങ്ങുമ്പോൾ തന്നെ മയേഴ്സിന്റെ അബോധ മനസ്സിനറിയാം, താൻ മകനെ തീവണ്ടിയാപ്പീസിൽ വച്ച് കാണാൻ പോകുന്നില്ലെന്ന്. മകനെ കാണണമെന്ന ഇച്ഛാശക്തി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തേത് വിജയം പ്രാപിക്കുന്നു. "സ്നേഹത്തോടെ അച്ഛന്" കത്തെഴുതിയ മകനുമുണ്ട് അബോധാത്മകമായ ശത്രുത. അതിന്റെ പ്രേരണയിൽപെട്ട് അവനും അച്ഛനെ കാണാനെത്തുന്നില്ല. കൂടുതൽ ഉറങ്ങിപ്പോയതാവാം ഹേതു. ആ അതിനിദ്രയ്ക്കു കാരണം അച്ഛനോടുള്ള വെറുപ്പും. മയേഴ്സ് അങ്ങനെ 'അന്യവത്കരണ'മാർന്ന ജീവിതം നയിക്കുന്നു. ഭാര്യയില്ല, മകനില്ല, ഏകാന്തത നിറഞ്ഞ ജീവിതം. അയാൾ സഞ്ചരിക്കുന്ന തീവണ്ടിയുടെ കംപാർട്ട്മെന്റ് പോലെ ആ ജീവിതത്തിനും ഭിത്തികളുണ്ട്. വിഭിന്ന ഭാഷകൾ സംസാരിക്കുന്ന യാത്രക്കാർക്ക് ആശയങ്ങൾ പകരാൻ വയ്യ. മയേഴ്സിനും നിത്യജീവിതത്തിൽ മറ്റുള്ളവരോട് ആശയവിനിമയത്തിനു മാർഗ്ഗമില്ല. ഒടുവിൽ കംപാർട്ടുമെന്റ് മാറിപ്പോകുന്നതുപോലെ ജീവിതം തന്നെ മാറി വേറൊരു കാരാഗൃഹമായിത്തീരുന്നു. തീവണ്ടിയാപ്പീസിൽവച്ചു കണ്ട കുടുംബത്തിന്റെ സ്നേഹദാർഢ്യം അയാൾ അനുഭവിക്കുന്ന സ്നേഹരാഹിത്യത്തിന്റെ തീക്ഷണത വർദ്ധിപ്പിക്കുകയാണ്.

ഇനിയും എത്ര പുറങ്ങൾ വേണമെങ്കിലും എഴുതാം. ഇക്കഥയുടെ ആശയ സാന്ദ്രതയെക്കുറിച്ചും ഭാവസാന്ദ്രതയെക്കുറിച്ചും. അതിന്റെ ആവശ്യമില്ല. ഇതൊക്കെയല്ലേ മുൻപുള്ള കഥാകാരന്മാരും അനുഷ്ഠിച്ചിട്ടുള്ളതെന്ന ചോദ്യം ഇവിടെ ഉണ്ടാകാം. ചോദ്യത്തിനു സാംഗത്യമുണ്ട്. പക്ഷേ, ഒരു വ്യത്യാസം. ബല്ലോയുടെയും മേലറുടെയും പിഞ്ചിന്റെയും ശൈലികൾ ഭാരം കയറ്റിയ കേവു വഞ്ചികളാണ്; ആശയത്തിന്റെ ഭാരം. നോക്കു, അവർ മൂന്നുപേരും വിയർത്തൊലിച്ചു കഴുക്കോലൂന്നുന്നതുകാണാം. കാർവറുടെ വഞ്ചി കടലാസു വഞ്ചിയാണ്. അതു പതുക്കെ നീങ്ങുന്നു. ഭാരമില്ല അതിൽ. എങ്കിലും ആശയത്തിന്റെ വെണ്മ അതിൽനിന്നു പ്രസരിക്കുന്നു. കടലാസുവള്ളം എവിടെ ചെന്നു ചേരുമെന്നു നമുക്കറിഞ്ഞുകൂടാ. കാർവർക്കുമറിഞ്ഞുകൂടാ. വഞ്ചിയെ ജീവിതമായി സങ്കല്പിച്ചാൽ അനിശ്ചിതത്വമാണ് അതിനെ വലയം ചെയ്തിരിക്കുന്നതു എന്നു കാണാം. ഈ അനിശ്ചിതത്വത്തെ അതിമനോഹരമായി സ്ഫുടീകരിക്കുന്ന കലാകാരനാണ് റേമണ്ട് കാർവർ. അദ്ദേഹം അനായാസമായി ചെക്കോവിന്റെയും മോപ്സാങ്ങിന്റെയും മീലാൻകുൻഡേരയുടെയും (ചെക്ക് കലാകാരൻ) ചേസാറെ പാവേസേയുടെയും (ഇറ്റാലിയൻ കലാകാരൻ) നിരയിലേക്കു ഉയർന്നു ചെന്നിരിക്കുന്നു.

കനേറ്റിയുടെ മാസ്റ്റർപീസ്

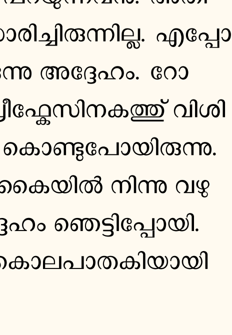
ഈലിയസ് കനേറ്റി

1981-ലെ സാഹിത്യത്തിനുള്ള നോബൽസമ്മാനം ഈലിയസ് കനേറ്റി (Elias Canetti) എന്ന നോവലിസ്റ്റിനു നൽകിയിരിക്കുന്നു. ബൾഗേറിയയിൽ 1905-ൽ ജനിച്ച ഈ പ്രതിഭാശാലി ഇപ്പോഴും ഇംഗ്ലണ്ടിൽ താമസിക്കുന്നു. ജർമ്മൻ ഭാഷയിലാണ് അദ്ദേഹം എഴുതാറുള്ളത്. കനേറ്റിയെ മഹായശസ്കനാക്കിയത് “ആൾക്കൂട്ടവും അധികാരവും”—Crowds and Power—എന്ന സമൂഹശാസ്ത്രപരമായ ഗ്രന്ഥവും ഓട്ടോ ദാഫേ (Auto Da Fe—Die Blendung) എന്ന നോവലുമാണ്. കനേറ്റിയുടെ “ആശയസമ്പന്നതയ്ക്കും കലാശക്തി”ക്കുമാണ് നോബൽ സമ്മാനം നൽകുന്നതെന്ന് സ്വീഡിഷ് അക്കാഡമി പ്രഖ്യാപിച്ചതായി പത്രങ്ങളിൽ കണ്ടു. ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റേയും അധികാരത്തിന്റെയും സവിശേഷതകൾ മൗലികതയോടെ എടുത്തുകാണിക്കുന്ന ആദ്യം പറഞ്ഞ ഗ്രന്ഥത്തിൽ (രചനാകാലം നോക്കുകയാണെങ്കിൽ ഇത് Crowds and Power രണ്ടാമത്തേതാണ്). ആശയരത്നങ്ങൾ നിരത്തിവച്ചിരിക്കുന്നു. ഔട്ടോ ദാ ഫേ എന്ന നോവലാകട്ടെ വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ മാസ്റ്റർ പീസുകളിൽ ഒന്നാണുതാനും. അതിനാൽ കനേറ്റിയുടെ ആശയസമ്പന്നതയേയും കലാശക്തിയേയും അക്കാഡമി മുന്നിൽ കണ്ടതിൽ ഒരത്ഭുതവുമില്ല. പക്ഷേ, ഒരു വസ്തുത അത്ഭുതമായി അവശേഷിക്കുന്നു. പ്രഖ്യാതങ്ങളായ ‘സാഹിത്യവിശ്വവിജ്ഞാനകോശ’ങ്ങളിൽ കനേറ്റിയുടെ പേരില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാസ്റ്റർപീസിനെക്കുറിച്ച് പരാമർശമില്ല. നോവൽ സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ഗ്രന്ഥത്തിലും ഒരു ലേഖനത്തിലും കനേറ്റിയെന്നോ ‘ഔട്ടോ ദാ ഫേ’ എന്നോ ഒരിക്കൽപോലും പറഞ്ഞിട്ടില്ല. പത്തു വർഷം മുൻപ്, ‘പെൻഗ്വിൻ ബുക്സ്’ പ്രസാധനം ചെയ്ത ഈ രണ്ടു ഗ്രന്ഥങ്ങളും യാദൃച്ഛികമായി ഈ ലേഖകന്റെ കൈയ്യിൽ കിട്ടി. ‘ഔട്ടോ ദാ ഫേ’ എന്നെ ഹർഷോന്മാദത്തിലേക്ക് എറിഞ്ഞു. ‘ആൾക്കൂട്ടവും അധികാരവും’ എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിവേശനം ചെയ്തിട്ടുള്ള ആശയസമൂഹത്തിന്റെ പ്രഭാതാരള്യമേറ്റ് ഞാൻ മറ്റൊരാളായി മാറി. കനേറ്റി ഇംഗ്ലണ്ടിലേയും അമേരിക്കയിലേയും നിരൂപകന്മാരാൽ ആദരിക്കപ്പെട്ടുന്നില്ല. എങ്കിലും സ്വീഡിഷ് അക്കാഡമി അദ്ദേഹത്തിന്റെ മഹത്വം കണ്ടറിഞ്ഞു. കഴിഞ്ഞ ചില വർഷങ്ങളിൽ നോബൽസമ്മാനം നേടിയ ഒഡിസ്യൂസ് ഇലിറ്റിസും (ഗ്രീക്കു കവി) ഐസക്ക് ബാഷേവിസ് സിങ്ങറും (യഡ്ഡിഷ് നോവലിസ്റ്റ്) ചെസ്വാഫ് മീവാഷും (പോളിഷ് കവി) സങ്കുചിതമായ സാഹിത്യമണ്ഡലത്തിനകത്ത് മാത്രമേ അറിയപ്പെടുന്നുള്ളുവെന്ന് ചില പത്രങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരുന്നു. കനേറ്റിയും അക്കാര്യത്തിൽ അവർക്കു സദൃശൻ തന്നെ. പക്ഷേ, ഇനി വിമർശകർക്ക് അദ്ദേഹത്തെ അവഗണിക്കാൻ കഴിയുകയില്ല. വിമർശകർ പൊതുവെ കനേറ്റിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നിശബ്ദരാണെങ്കിലും നിഷ്പക്ഷ ചിന്താഗതിയുള്ളവർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രതിഭയെ അംഗീകരിക്കാതിരുന്നിട്ടില്ല.‘ഔട്ടോ ദാ ഫേ’ വായിച്ചിട്ട് ഫീലിപ്പ് ഭോയിൻബി പറഞ്ഞു: “A Strange, eloquent and terrifying book.” ജോൺ ഡേവൻപോർട്ട് എഴുതിയത് “One of the few undoubted masterpieces of our time” എന്നാണ്. ആരെയും വാഴ്ത്താൻ കൂട്ടാക്കാത്ത വാൾട്ടർ അലൻ “Disturbing terrifying, ferociously funny” എന്ന് പ്രശംസാവചനമുതിർത്തു. “A novel of terribile power” എന്നാണു സി. ഡേ. ല്യൂയിസ് പ്രഖ്യാപിച്ചത്. നവീന നോവലിസ്റ്റുകളിൽ പ്രമുഖസ്ഥാനമുണ്ട് ഐറിസ് മർഡോക്കിന്. അവർ ഇതിനെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞത് ‘Savage, subtle, beautifully mysterious… one of the few great novels of the century’ എന്നാണ്. നോവൽ വായിക്കൂ. ഈ പ്രസ്താവങ്ങളിലൊന്നിൽപ്പോലും അത്യുക്തിയില്ലെന്നു ഗ്രഹിക്കാം.



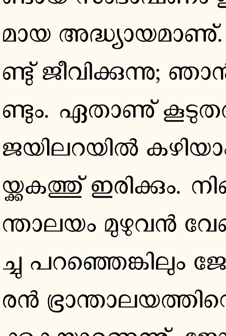
ഒഡിസ്യൂസ് ഇലിറ്റിസ്

‘ഔട്ടോ ദാ ഫേ’ ഒരു ദുരന്തകഥയാണ്. ചൈനീസ് ഭാഷയിലും സംസ്കാരത്തിലും അവഗാഹമുള്ള പ്രൊഫസർ പീറ്റർകീനിന്റെ ദുരന്തകഥ. അദ്ദേഹം ഒരു കലാശാലയിലും പ്രൊഫസർ ആയിരുന്നില്ല. അവ സ്വയം സ്വീകരിച്ച സ്ഥാനമെന്നതിൽക്കവിഞ്ഞ ആ പേരിന് ഒരർത്ഥവുമില്ലായിരുന്നു. രണ്ട് ലോക മഹായുദ്ധങ്ങൾക്കിടയിൽ ജർമ്മനിയിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന കീൻ ലക്ഷക്കണക്കിന് ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഉള്ള ഒരു ഗ്രന്ഥശാലയുടെ ഉടമസ്ഥൻ ആയിരുന്നു. ചുവരിൽ ചേർന്ന ഷെൽഫുകളിൽ തറതൊട്ടു മച്ചുവരെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ. ആ ഗ്രന്ഥശാല തുറന്ന് അകത്തു കയറി ഓരോ ഗ്രന്ഥമെടുത്തു താലോലിക്കുമ്പോഴും കീൻ നിർവൃതിയിൽ വീണിരുന്നു. ജ്ഞാനവും സത്യവും കീനിന് സദൃശ്യങ്ങൾ. മനുഷ്യസമൂഹത്തിൽനിന്ന് അകന്നു നിന്നാൽ സത്യത്തോടു കൂടുതൽ അടുക്കാമെന്ന് കീൻ കരുതി. ദൈനംദിന ജീവിതം എന്നത് അസത്യം. താൻ കാണുന്ന ഓരോ വ്യക്തിയും അസത്യം പറയുന്നവൻ. അതിനാൽ കീൻ ആരോടും സംസാരിച്ചിരുന്നില്ല. എപ്പോഴും ഗ്രന്ഥശാലയ്ക്കകത്തായിരുന്ന അദ്ദേഹം. റോഡിൽ നടക്കുമ്പോഴും ഒരു ബ്രീഫ്കേസിനകത്ത് വിശിഷ്ടങ്ങളായ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ കീൻ കൊണ്ടുപോയിരുന്നു. ഒരു ദിവസം ആ ബ്രീഫ്കേസ് കൈയിൽ നിന്നു വഴുതി താഴെ വീണപ്പോൾ അദ്ദേഹം ഞെട്ടിപ്പോയി. ഗ്രന്ഥങ്ങളെ നിഗ്രഹിക്കുന്ന കൊലപാതകിയായിട്ടാണു കീൻ തന്നെ കണ്ടത്.



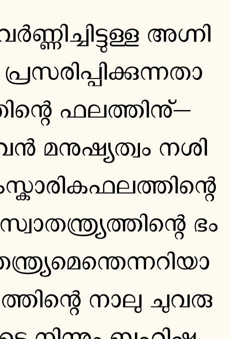
ഐസക്ക് ബാഷേവിസ് സിങ്ങർ

കോടിക്കണക്കിന് ഷില്ലിംഗ് (Schilling-ഒരാസ്ട്രിയൻ നാണയം) വില വരുന്ന ആ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സൂക്ഷിക്കാനും വില മതിക്കാൻ വയ്യാത്ത രേഖകൾ പരിരക്ഷിക്കാനും ഒരു ഹൗസ്കീപ്പറെ—വീട്ടു സൂക്ഷിപ്പുകാരനെ… വേണ്ടിവന്നു കീനിന്. അദ്ദേഹം പത്രത്തിൽ പരസ്യം കൊടുത്തു. അസാധാരനമായ വിധത്തിൽ ഉത്തരവാദിത്വബോധമുള്ള വീട്ടു സൂക്ഷിപ്പുകാരനെ ആവശ്യമുണ്ട്. സമുന്നതമായ സ്വഭാവമുള്ളവർ മാത്രം അപേക്ഷിച്ചാൽ മതി. യോഗ്യതയില്ലാത്തവർക്ക് പുറത്തേക്കുള്ള വാതിൽ കാണേണ്ടതായി വരും. പണം പ്രശ്നമല്ല.” ഈ പരസ്യമനുസരിച്ചു വന്നെത്തിയ തെരീസയോട്ട് കീൻ പറഞ്ഞു: “എന്റെ പഴയ വീട്ടു സൂക്ഷിപ്പുകാരനെ പറഞ്ഞയയ്ക്കുന്നതിനുള്ള കാരണം അറിയാൻ നിങ്ങൾക്ക് അവകാശമുണ്ട്. എന്റെ ലൈബ്രറിയിലെ ഒരു പുസ്തകം കാണാതെയായി…” തെരീസയുടെ എല്ലാ മറുപടികളും കീനിനു സംതൃപ്തി നൽകി. അവൾ പുതിയ വീട്ടു സൂക്ഷിപ്പുകാരിയായി. കീൻ പുസ്തകങ്ങളെ എത്രമാത്രം ബഹുമാനത്തോടുകൂടി നോക്കിയോ അതിനേക്കാൾ ആയിരംമടങ്ങ് ബഹുമാനത്തോടുകൂടി തെരീസ അവയെ സംവീക്ഷണം ചെയ്തു. അവൾ ഗ്രന്ഥപാരായണത്തിൽ ഉൽസുകയായി. ഒരു ദിവസം കീൻ മുറിക്കുള്ളിൽ വന്നപ്പോൾ അവൾ കൈയുറകൾ ധരിച്ച് പുസ്തകമെടുക്കുന്നതാണ് കണ്ടത്. തനിക്കുപോലും അമ്മട്ടിൽ പുസ്തകം കൈകാര്യം ചെയ്യാൻ തോന്നിയിരുന്നില്ലെന്ന് കീൻ ഗ്രഹിച്ചു. പൊടുന്നനവേ അദ്ദേഹം തീരുമാനത്തിലെത്തി: “എനിക്ക് നിങ്ങളെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ ആഗ്രഹമുണ്ട്.” തെരീസയുടെ പ്രതീക്ഷകൾക്കും അതീതമായിരുന്നു ആ തീരുമാനം. തനിക്കു മുപ്പതു വയസ്സേ ആയിട്ടുള്ളൂ എന്നാണ് തെരീസയുടെ ഭാവം. പക്ഷേ, അവൾക്ക് വാർദ്ധക്യത്തിലെത്താൻ വളരെക്കാലം വേണ്ട. യുവാവല്ലെങ്കിലും പ്രായമേറെയാകാത്ത കീനിന്റെ സഹധർമ്മിണിയായി അവൾ. എന്നാൽ അന്നുതൊട്ടു അവൾ രാക്ഷസിയായി. തെരീസയുടെ ഗ്രന്ഥസ്നേഹവും സംസ്കാരാഭിമുഖ്യവും ഒക്കെ നാട്യങ്ങളായിരുന്നു. കോടീശ്വരനായ കീനിന്റെ ധനത്തോടു മാത്രമേ അവൾക്കു സ്നേഹമുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. മരസ്സാമാനങ്ങൾ വിൽക്കുന്ന ഒരു സ്ഥാപനത്തിലെ ജോലിക്കാരൻ ബ്രൂട്ടുമായി അവൾ പ്രേമബന്ധത്തിലായി. കീനിനെ അവർ രണ്ടുപേരും ചേർന്ന് കൊല്ലുമായിരുന്നു. പോലീസിനെ ഭയന്ന് അവർ അത് ചെയ്തില്ലെന്നേയുള്ളൂ. ആ മഹാപണ്ഡിതന്റെ വിശിഷ്ട ഗ്രന്ഥങ്ങൾ അവൾ വാരി താഴത്തേക്കു എറിഞ്ഞു. കീനിന്റെ പണംകൊണ്ടു വാങ്ങിയ മരസ്സാമാനങ്ങൾ ഗ്രന്ഥശാലയിൽ നിറഞ്ഞു. ഭവനത്തിനു പുറത്തേക്കുപോയിട്ടു വന്ന കീൻ കണ്ടത് തന്റെ പുസ്തകങ്ങളാകെ തെരീസ വലിച്ചുവാരി താഴെയിട്ടിരിക്കുന്നതാണ്. കീനിന് ഇരിക്കാൻപോലും സ്ഥലമില്ല. ‘അതാ അവിടെ’ എന്ന് അവൾ പറഞ്ഞു. കീൻ പുസ്തകങ്ങളില്ലാത്ത ‘ലാവറ്ററി’യിൽ കയറി. ട്രൗസേഴ്സ് താനറിയാതെ താഴത്തേക്കു പോന്നു. കീൻ സീറ്റിലിരുന്ന് കൊച്ചുകുട്ടിയെപ്പോലെ കരഞ്ഞു. അധികം വൈകിയില്ല. ബ്രൂട്ടിന്റെയും ഭവനത്തിന്റെ വാതിൽ ഒരു ഹോട്ടൽ ആശ്രയസ്ഥാനമായിക്കണ്ട കീൻ അവിടേയും ഗ്രന്ഥങ്ങൾ വാങ്ങി നിറച്ചു. തെരീസ അപഹരിക്കാവുന്നിടത്തോളം പണം കീനിൽനിന്നു അപഹരിച്ചെങ്കിലും സമ്പാദ്യത്തിന്റെ നല്ലൊരുഭാഗം അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൈയിലുണ്ട്. പക്ഷേ, കീൻ മാനസികരോഗിയായി മാറിക്കഴിഞ്ഞു. തെരീസ കൊല്ലപ്പെട്ടു എന്നു തെറ്റായ വാർത്ത ശത്രുക്കൾ അദ്ദേഹത്തിന് നൽകിയിരുന്നു. മനസ്സിന്റെ സമനില തെറ്റിയ കീൻ തന്നെയാണ് ആ കൊലപാതകത്തിനു കാരണക്കാരൻ എന്നു ധരിക്കുകയും ചെയ്തു.



വാൾട്ടർ അലൻ

കീനിന്റെ സഹോദരൻ ജോർജ്കീൻ പാരീസിലെ വിഖ്യാതനായ മനോരോഗചികിത്സകനാണ്. കീനിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് കമ്പികിട്ടിയ ജോർജ്ജ് ഉടൻതന്നെ അദ്ദേഹത്തെ കാണാനെത്തി. ചൈനീസ് ഭാഷയിലും ചൈനീസ് സംസ്കാരത്തിലും പാണ്ഡിത്യമാർജ്ജിച്ച പീറ്റർ കീൻ. മനുഷ്യരെ മാത്രം കണ്ട് അവരുടെ രോഗങ്ങൾ മാറ്റുന്ന ഭിഷഗ്വരൻ ജോർജ്ജ്കീൻ. പീറ്ററെ തിരിച്ചു ഭവനത്തിലാക്കണമെന്ന് ജോർജ് നിശ്ചയിച്ചു. തുടർന്ന് ആ സഹോദരന്മാർ തമ്മിലുണ്ടായ സംഭാഷണം ഈ നോവലിലെ സമുജ്ജ്വലമായ അദ്ധ്യായമാണ്. “നിങ്ങൾ ഭ്രാന്തന്മാരെക്കൊണ്ട് ജീവിക്കുന്നു; ഞാൻ എന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങളെക്കൊണ്ടും. ഏതാണ് കൂടുതൽ ആദരണീയം? എനിക്കു ജയിലറയിൽ കഴിയാം. പുസ്തകങ്ങൾ എന്റെ തലയ്ക്കകത്ത് ഇരിക്കും. നിങ്ങൾക്കാണെങ്കിൽ ഒരു ഭ്രാന്താലയം മുഴുവൻ വേണം” എന്ന് പീറ്റർ കീൻ പുച്ഛിച്ചു പറഞ്ഞെങ്കിലും ജോർജ് കീൻ കണ്ടു, സഹോദരൻ ഭ്രാന്താലയത്തിന്റെ വാതിക്കൽ എത്തിനിൽക്കുകയാണെന്ന്. ജോർജ്, തെരീസയേയും ഫാഫിനേയും ഭീഷണിപ്പെടുത്തി അവിടെ നിന്നു പറഞ്ഞയച്ചു; സഹോദരനെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭവനത്തിൽ തിരിച്ചാക്കിയിട്ട് പാരീസിലേക്ക് പോകുകയും ചെയ്തു. പക്ഷേ, ജോർജ് നടത്തിയ ആ രോഗനിർണ്ണയം തെറ്റിപ്പോയിരുന്നു. “Love is a leprosy a disease”—“പ്രേമം കുഷ്ഠമാണ്, രോഗമാണ്”—എന്ന് പീറ്റർ ഉൽഘോഷിച്ചെങ്കിലും ജീവിതത്തിൽ പ്രേമം ലഭിക്കാത്തതായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദുരന്തത്തിനു ഹേതു. ജോർജ് പോയതിനുശേഷം പീറ്റർ വീടിന്റെ വാതിൽ അടച്ചുപൂട്ടി. അദ്ദേഹം കടലാസിനു തീ പിടിപ്പിച്ചു. ആളിക്കത്തിയ അഗ്നിയിൽ അദ്ദേഹം പുസ്തകങ്ങൾ എറിഞ്ഞു. പുസ്തകങ്ങളിൽനിന്ന് വലിച്ചുകീറി പന്തുകളാക്കി ഉരുട്ടി അഗ്നിയിലേക്കു ഇട്ടു. ഏണികൊണ്ടുവന്ന് മുറിയുടെ ഒത്ത നടുവിൽ വച്ചു. അതിന്റെ ആറാമത്തെ പടിയിൽ കയറിനിന്നു. തീ അദ്ദേഹത്തെ സ്പർശിച്ചു. അപ്പോൾ പീറ്റർ കീൻ ഉച്ചത്തിൽ ചിരിച്ചു. ജീവിതത്തിൽ മുൻപ് ചിരിച്ചിട്ടുള്ളതിനേക്കാൾ വളരെ ഉച്ചത്തിലാണ് അദ്ദേഹം ചിരിച്ചത്.



സി. ഡേ. ല്യൂയിസ്

കലാസൃഷ്ടിയെന്നതു ജീവിതത്തിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ അനുഭവത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനമാണ്. ആ വ്യാഖ്യാനം കലാകാരൻ നൽകുന്നത്, വിവരണത്തിലൂടെയല്ല; അതുകൊണ്ട് ഈ കലാശില്പം “ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ മഹനീയമായ നോവൽ” ആയതെങ്ങനെയെന്നു മനസ്സിലാക്കണമെങ്കിൽ അത് വായിക്കുക എന്നതേ മാർഗ്ഗമുള്ളൂ. നിരൂപകൻ എത്ര വിവരിച്ചാലും ആസ്വാദനം സാദ്ധ്യമല്ല. ഈ സത്യം ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഞാൻ നോവലിന്റെ കാതലായ ഭാഗത്തേക്ക് പ്രവേശിക്കട്ടെ.

സംസ്കാരം ഈ നോവലിൽ വർണ്ണിച്ചിട്ടുള്ള അഗ്നിപോലെ ആളിക്കത്തി ശോഭ പ്രസരിപ്പിക്കുന്നതാണ്, സമ്മതിച്ചു. പക്ഷേ, അതിന്റെ ഫലത്തിന്—ചാരത്തിന്—അടിമയാകുന്നവൻ മനുഷ്യത്വം നശിച്ചവനാണ്. പീറ്റർ കീൻ സാംസ്കാരികഫലത്തിന്റെ അടിമയായിരുന്നു. അടിമയ്ക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ഭംഗി കാണാൻ കണ്ണില്ല. സ്വാതന്ത്ര്യമെന്തെന്നറിയാതെ പീറ്റർ കീൻ തന്റെ ഭവനത്തിന്റെ നാലു ചുവരുകൾക്കുള്ളിൽ ജീവിച്ചു. അവിടെ നിന്നും ബഹിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടും അദ്ദേഹം ഹോട്ടൽ മുറിയുടെ നാലു ഭിത്തിക്കൾക്കുള്ളിൽ അടിമയായി കഴിഞ്ഞുകൂടി. സഹോദരൻ അദ്ദേഹത്തെ വീണ്ടും കൊണ്ടുചെല്ലുന്നതും ഭവനമെന്ന കാരാഗൃഹത്തിലാണ്. അതുവരെ താൻ അനുഭവിച്ച അടിമത്തം പിന്നെയും തുടർന്നുപോകാൻ കീനിനു കഴിയുമായിരുന്നില്ല. അദ്ദേഹം പുസ്തകങ്ങൾക്കുതന്നെ തീകൊളുത്തി ആത്മഹത്യചെയ്തു. പീറ്റർ കീൻ ഗവേഷണപരങ്ങളായ പ്രബന്ധങ്ങളെഴുതി തന്റെ സർഗ്ഗാത്മകത്വത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കാതിരുന്നില്ല. പക്ഷേ, ഏറിയകൂറും സർഗ്ഗാത്മകത്വത്തിന്റെ ഫലങ്ങളായ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ അടിമയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. മനുഷ്യനു സർഗ്ഗാത്മകത്വമാകാം. അതിന് ആത്മാവിനെ സ്വതന്ത്രമാക്കാനുള്ള ശക്തിയുണ്ട്. എന്നാൽ ആ സർഗ്ഗാത്മകത്വത്തിന്റെ ഫലമായ സൃഷ്ടിയാണ്—നോവലാണ്, കവിതയാണ്, ഫിലോസഫിയാണ്—ജീവിതമെന്നു ധരിക്കുകയും അവയ്ക്ക് അടിമയായി ഭവിക്കുകയും ചെയ്താൽ മരണമായിരിക്കും സംഭവിക്കുക.

വിരൂപനായിട്ടാണ് കീനിനെ നോവലിസ്റ്റ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. അസ്ഥിപഞ്ജരമാണ് ആ പണ്ഡിതൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഒട്ടിയ കവിൾ സ്ത്രീകളിൽ മാത്രമല്ല വെറുപ്പെന്ന വികാരം ഉളവാക്കിയിരുന്നത്. ലൈംഗികമായ ആകർഷകത്വവും സ്നേഹവും തമ്മിൽ ബന്ധമില്ലെന്നു ചിലർ പറഞ്ഞേക്കാം. എങ്കിലും വൈരൂപ്യത്തെ സ്നേഹിക്കുന്നവർ വിരളമാണ് എന്നതാണ് സത്യം. വിരൂപനായ പ്രൊഫസർക്ക്, സ്നേഹിക്കുന്ന മനുഷ്യനായി ആരുടേയും മുൻപിൽ നിൽക്കാൻ വയ്യ. സ്നേഹിക്കാൻ കഴിയാത്തവനു സ്വത്വമേയില്ല. സ്വത്വമില്ലാത്തവൻ മൃഗതുല്യനാണ്. അങ്ങനെയുള്ള ഒരാൾക്ക് ഈ വിധത്തിൽ ഒരന്ത്യം സംഭവിച്ചതിൽ ഏതാണ്ട് അത്ഭുതം! എങ്കിലും അനുവാചകന് ആ കഥാപാത്രത്തോട് സഹതാപം തോന്നുന്നു. അദ്ദേഹം ഗ്രന്ഥങ്ങൾക്കു തീകൊളുത്തി ആത്മഹത്യചെയ്യുമ്പോൾ വായനക്കാരൻ വിഷാദത്തിന്റെ ബാഷ്പം പൊഴിക്കുന്നു. ഗ്രന്ഥങ്ങൾക്ക് അടിമയാകാതെ, സ്നേഹശൂന്യനാകാതെ പീറ്റർ കീൻ ജീവിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ എന്ന് അയാൾ അഭിലഷിച്ചുപോകുന്നു. ഈ അഭിലാഷം അങ്കുരിപ്പിക്കുന്നതിലാണ് നോവലിന്റെ വിജയമിരിക്കുന്നത്.

ക്ഷുദ്രമെന്നു വിളിക്കാവുന്നതായി ഈ നോവലിൽ ഒന്നുമില്ല. സംക്ഷേപണത്തിന്റെ സാമർത്ഥ്യം കാണിക്കുന്ന നോവലാണ് ‘ഔട്ടോ ദാ ഫേ’. പക്ഷേ, സംപേക്ഷണത്തിന്റെ അലർച്ചപോലെ, ചക്രവാതത്തിൽപ്പെട്ട കൊടുങ്കാറ്റിന്റെ ഗർജ്ജനംപോലെ ജീവിതത്തിന്റെ മഹാശബ്ദങ്ങൾ ഇതിൽനിന്ന് ഉയർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കലാകാരന് മഹനീയമായ ലക്ഷ്യമുണ്ടായിരിക്കണം, ആ ലക്ഷ്യം അയാൾ സാക്ഷാത്ക്കരിക്കണം. അപ്പോഴാണ് കലാസൃഷ്ടി “ഔട്ടോ ദാ ഫേ” പോലെ മഹത്വമാർജ്ജിക്കുന്നത്.

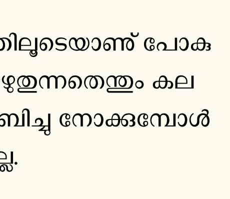
കാസാൻദ്സാക്കീസിന്റെ മാസ്റ്റർപീസ്

കല കലയ്ക്കുവേണ്ടിയാണ് എന്നുള്ളതല്ല എന്റെ ലക്ഷ്യം; ഒരു നൂതന ജീവിതാവബോധം ഉളവാക്കാനും അതാവിഷകരിക്കാനുമാണ് (നീഷേ, ടോൾസ്റ്റോയി ഇവരെ ഓർമ്മിക്കു).

ഈ ലക്ഷ്യത്തിലെത്തിച്ചേരാൻ മൂന്നു മാർഗ്ഗങ്ങളുണ്ട്. 1. ക്രിസ്തുവിന്റെ മാർഗം—അപ്രാപ്യം. 2. സെയിന്റ്പോളിന്റെ മാർഗം—കലയുടെയും പ്രവർത്തനത്തിന്റെയും സങ്കലനം; പക്ഷേ, ഒരു ക്രിസ്തുവിനെ കൂടിയേ തീരൂ. 3. കലയുടേയോ ദർശനത്തിന്റേയോ മാർഗം (ടോൾസ്റ്റോയി അല്ലെങ്കിൽ നീഷേ).

ഞാൻ മൂന്നാമത്തെ മാർഗത്തിലൂടെയാണ് പോകുന്നത്. അതിനാൽ ഞാൻ എഴുതുന്നതെന്തും കലയുടെ വീക്ഷണരീതി അവലംബിച്ചു നോക്കുമ്പോൾ ഒരിക്കലും അന്യൂനമാവുകയില്ല.

കാരണം എന്റെ ലക്ഷ്യം കലയുടെ അതിരുകളെ അതിശയിക്കുന്നു എന്നതാണ്.



നീക്കോസ് കാസാൻദ് സാക്കീസ്

ഈ രചനാപ്രക്രിയയിൽ എനിക്ക് ഒന്നിനൊന്ന് ആശ്വാസം കൈവരുന്നു. എങ്കിലും ഇതു ഒട്ടും പോരെന്ന് എനിക്കറിയാം. ലക്ഷ്യത്തിലെത്താൻ ഞാൻ ഒരു ചാട്ടം ചാടണം. ഇങ്ങനെ ചാടിക്കഴിഞ്ഞാൽ എന്റെ ആത്മാവിന്റെ ആവിഷ്കാരം നിർവ്വഹിക്കപ്പെടും. (ഇത് ജീവിതത്തിന്റെ ഒരു ഉദാഹരണം മാത്രം. കലയുടേയോ രചനയുടേയോ അല്ല). ഈ ആത്മാവിഷ്കാരം ഒരു പ്രവർത്തനവും ധർമ്മോപദേശത്തിന്റെ രൂപവും ആയിരിക്കും. രചനയല്ല. ലോകം കണ്ട സാഹിത്യകാരന്മാരിൽ സുപ്രധാനനായ നീക്കോസ് കാസാൻദ് സാക്കീസ് പറഞ്ഞതാണിത്. മഹാന്മാർ വിനയസമ്പന്നരായിരിക്കും. സഹജമായ വിനയത്തോടുകൂടി അദ്ദേഹമിങ്ങനെ പ്രസ്താവിച്ചെങ്കിലും ദാർശനികനെന്നതിനേക്കാൾ കലാകാരൻ എന്ന നിലയിൽതന്നെയാണ് ലോകം അദ്ദേഹത്തെ ആരാധിക്കുന്നത്. അന്യൂനങ്ങളായ കലാശില്പങ്ങളാണ് കാസാൻദ് സാക്കീസ് നമുക്ക് നൽകിയത. അവ ഒരിക്കലും കലയുടെ അതിരുകളെ ലംഘിച്ചിട്ടില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഒരു 'മാസ്റ്റർ പീസാ'യി കരുതപ്പെടുന്ന Greek Passion എന്ന നോവൽ നോക്കുക. ഇവിടെ പറഞ്ഞത് പരമാർത്ഥമാണെന്നു ബോധപ്പെടും. വിഭിന്നങ്ങളായ ചിന്താഗതികൾവെച്ചു പുലർത്തിയിരുന്ന പ്രതിഭാശാലികൾ ഒരേ തരത്തിൽ തന്നെ അതിനെ പ്രശംസിച്ചു. 1952-ലെ വിശ്വശാന്തിക്കുള്ള നോബൽസമ്മാനം നേടിയ ആൽബർട്ട് ഷ്വൈറ്റ്സർ എഴുതി: 'എന്നെ ഇതിനേക്കാൾ മറ്റൊരു നോവലും ചലനം കൊള്ളിച്ചിട്ടില്ല.' 1929-ൽ സാഹിത്യത്തിനുള്ള നോബൽസമ്മാനം വാങ്ങിയ തോമസ്മൻ 'ഗ്രീക്ക് പാഷനെ'ക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞതിങ്ങനെയാണ്: The Greek Passion is without doubt a work of high artistic order, formed by a tender and firm hand and built up with strong dynamic power'—'മൃദുലവും ധീരവും ആയ ഒരു കരം സുശക്തമായ ചലനാത്മകശക്തിയോടെ നിർമ്മിച്ചു. 'ഗ്രീക്ക് പാഷൻ' നിസ്സംശയമായും സമുന്നതമായ കലാസൃഷ്ടിയാണ്.

കരിങ്കടൽ, ഭൂവലയിത സമുദ്രം (Black Sea, Mediterranean Sea) ഇവയ്ക്കിടയ്ക്കുള്ള സമതലമാണ് അനറ്റോളിയാ. അവിടത്തെ ഒരു ഗ്രാമപ്രദേശമാണ് ലിക്കോവ്രിസ്സി. 1920-നോട്ട് അടുത്ത ഒരു ഈസ്റ്റർ ചൊവ്വാഴ്ച. ഏഴേഴു വർഷം കൂടുമ്പോൾ ലിക്കോവ്രിസ്സിയിൽ 'പാഷൻ പ്ലേ' അഭിനയിക്കാറുണ്ട്. ക്രിസ്തുവിന്റെ യാതനകളെയും മരണത്തെയും അഭിനയിച്ചു കാണിക്കുന്ന മതപരമായ നാടകത്തിനാണ് 'പാഷൻ പ്ലേ, എന്നു പറയുന്നത്. പള്ളിയുടെ പൂമുഖത്തു വെച്ച് അഭിനയിക്കപ്പെടുന്ന ഈ നാടകത്തിലെ അഭിനേതാക്കളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിനു വേണ്ടി അന്നു ഗ്രീക്ക് പ്രധാനന്മാർ ഒരുമിച്ചുകൂടിയിരിക്കുകയാണ്. വാദപ്രതിവാദങ്ങൾക്കുശേഷം, അവർ അഭിനേതാക്കൾ ആരെല്ലാമെന്നു നിശ്ചയിച്ചു. സുന്ദരനായ ആട്ടിടയൻ മനോലിയസ് ക്രിസ്തുവാകണം. അയാൾ ലിക്കൊവ്രെസ്സെയിലെ മജിസ്ട്രേറ്റിന്റെ മകൾ ലീനിയോയെ വിവാഹം കഴിക്കാനായി നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ടവനാണ്. മജിസ്ട്രേറ്റിന്റെ മകൻ മൈക്കേലിസ്, ജോണായി അഭിനയിക്കും. കച്ചവടക്കാരനായ യന്നക്കോസാണ് പീറ്റർ. ലിക്കോവ്രിസ്സിയിൽ ഭക്ഷണശാല നടത്തുന്ന കോസ്റ്റാൻഡിസാണ് ക്രിസ്തുവിന്റെ പന്ത്രണ്ട് അനുയായികളിൽ ഒരാളായ ജയിംസ് ആവുക. ജൂഡാസായി അഭിനയിക്കുന്നത് ആ ഗ്രാമപ്രദേശത്തു വിദൂഷകന്റെ മട്ടിൽ നടക്കുന്ന പനയോതാറോസാണ്. അവിടത്തെ സുന്ദരിയും വേശ്യയും ആയ ഒരു വിധവ കതേറിനയാണ് മഗ്ദലനമറിയം. അഭിനേതാക്കളെ ഇങ്ങനെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതു നാടകം നടക്കുന്നതിന് ഒരു വർഷം മുൻപത്രേ. കാരണം ആ കാലം കൊണ്ട് അവർക്കു സുവിശേഷങ്ങളിൽ വർണ്ണിച്ചിട്ടുള്ളവയെല്ലാം നിത്യജീവിതത്തിൽ സാക്ഷാത്കരിക്കാം എന്നതാണ്.

ഗ്രീക്ക് നേതാക്കന്മാരാണ് ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പു നടത്തിയതെങ്കിലും ലിക്കോവ്രിസ്സി ഭരിക്കുന്നതു തുർക്കികളാണ്. അവരുടെ തലവനാണ് ആഗ. മദ്യവും സുന്ദരന്മാരായ ബാലന്മാരുമായി കഴിയുന്ന ആഗയ്ക്കു സ്വകീയമായ ജീവിത തത്ത്വചിന്തയുണ്ട്. നിങ്ങൾക്കു വിശക്കുന്നോ? എങ്കിൽ റൊട്ടിയും ഇറച്ചിയുമുണ്ട്. നിങ്ങൾക്കു ദാഹമുണ്ടോ? എങ്കിൽ മദ്യമുണ്ട്. നിങ്ങൾക്ക് ഉറക്കം വരുന്നോ? എന്നാൽ ഈശ്വരൻ നിദ്ര സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്. നിങ്ങൾക്കു ദേഷ്യം വരുന്നോ? എങ്കിൽ ഈശ്വരൻ ചാട്ടയും മുഹമ്മദീയരല്ലാത്തവരുടെ പൃഷ്ഠങ്ങളും സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്. നിങ്ങൾക്കു വിഷാദമുണ്ടോ? എങ്കിൽ അദ്ദേഹം തുർക്കികളുടെ സംഗീതം നിർമ്മിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവസാനമായി, നിങ്ങൾക്കു ദുഃഖവും കഷ്ടപ്പാടും മറക്കണമെന്നുണ്ടോ? എങ്കിൽ അദ്ദേഹം യൗസുഫാക്കിയെ സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആകൃതിസൗഭാഗ്യമുള്ള യൗസുഫാക്കി എന്ന ബാലൻ ആഗയെ ആഹ്ലാദിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് എപ്പോഴും അയാളുടെ അടുത്തിരിക്കുന്നു; കൂടെക്കിടക്കുന്നു.

അന്നത്തെ ദിവസം ഫോട്ടിസ് എന്ന സന്ന്യാസിശ്രേഷ്ഠന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ഒരു സംഘം അഭയാർത്ഥികൾ ആ ഗ്രാമത്തിലെത്തി. തുർക്കികളാൽ സ്വന്തം നാട്ടിൽ നിന്ന് ആട്ടിയോടിക്കപ്പെട്ട ആ പാവങ്ങൾക്ക് ആഹാരം വേണം. താമസിക്കാൻ ഭവനങ്ങൾ വേണം. നാടകത്തിൽ ക്രിസ്തുവായി അഭിനയിക്കാൻ പോകുന്ന മനോലിയസ് അടിക്കടി ക്രിസ്തുവിന്റെ പാവനത്വം ആർജ്ജിച്ചുവരികയാണ്. അതിനാൽ അയാൾക്ക് ആ അഭയാർത്ഥികളെ രക്ഷിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹം. പക്ഷേ, ഗ്രാമത്തിലെ പുരോഹിതനായ ഗ്രിഗോറിസ്സ് അഭയാർത്ഥികളോട് അവിടം വിട്ടു പോകാൻ ആജ്ഞാപിച്ചു. മൈക്കേലിസിന്റേയും (നാടകത്തിലെ ജോൺ) യന്നക്കോസ്സിന്റേയും (നാടകത്തിലെ പീറ്റർ) സഹായത്തോടെ മനോലിയസ് അവരെ സറാക്കിന പർവ്വതത്തിലെ ഗുഹകളിൽ താമസിപ്പിച്ചു. മജിസ്ട്രേട്ടിന്റെ വീട്ടിൽ നിന്നെടുത്ത ഭക്ഷണപദാർത്ഥങ്ങൾ മനോലിയസ് അവർക്കു നൽകുകയും ചെയ്തു.

നാടകം നടത്താനുള്ള സമയമായില്ല. ഓരോ അഭിനേതാവിനും ബൈബിളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് യോജിച്ചമട്ടിൽ മാനസാന്തരം വന്നുതുടങ്ങി. ലീനിയോയെ ഉപേക്ഷിച്ച് മനോലിയസ് പർവ്വതത്തിൽ ചെന്നു താമസമായി. വേശ്യയായ കതേറിനയെ കൂടെക്കൂടെ സ്വപ്നത്തിൽ ദർശിച്ച അയാൾക്ക് മുഖമാകെ വ്രണങ്ങളുണ്ടായി. തന്റെ കാമോത്സുകതയ്ക്ക് ഈശ്വരൻ നൽകിയ ശിക്ഷയാണ് അതെന്നു വിചാരിച്ചു മനോലിയസ് താബോർമലയിൽ തപസ്സനുഷ്ഠിച്ച യേശുവിനെപ്പോലെ ഹിമാലയസാനുവിൽ വൻ തപം ചെയ്ത് അന്തകസൂദനസ്വാമിയെപ്പോലെ തപോനുഷ്ഠാനത്തിൽ മുഴുകി. പുരോഹിതനായ ഗ്രിഗോറിസ്സിന്റെ മകൾ മേരിയോറിയെ കല്യാണം കഴിക്കാൻ തീരുമാനിച്ചിരുന്ന മൈക്കേലിയസ് അവളെ കൈവെടിഞ്ഞ് മനോലീയസിന്റെ കൂടെ താമസമായി. വേശ്യയായ കതേറിന നാടകത്തിൽ വിശുദ്ധിയാർജ്ജിച്ച് വേശ്യാവൃത്തി ഉപേക്ഷിച്ചു. നാടകത്തിൽ ജയിംസ് ആകേണ്ട ഭക്ഷണശാലയുടെ ഉടമസ്ഥൻ കോസ്റ്റാൻഡിസ് ഭിക്ഷ നൽകാൻ തുടങ്ങി. പനയോതാറോസാണല്ലോ ജൂഡാസാകേണ്ടത്. അയാൾ ജൂഡാസിനെപ്പോലെ തന്നെ പെരുമാറി. വേശ്യയ്ക്ക് മാനസാന്തരം വന്നതു മനോലിയസിന്റെ ഉപദേശം കൊണ്ടാണെന്നു വിശ്വസിച്ച അയാൾ പ്രതികാര നിർവ്വഹണത്തിനു സന്നദ്ധനായി.

നോവൽ പരകോടിയിലേയ്ക്കു ചെല്ലുകയാണ്. ആഗയുടെ പ്രിയപ്പെട്ട ബാലൻ യൗസുഫാക്കിയെ ആരോ കുത്തിക്കൊന്നു. ഈ സംഭവത്തിൽ രോഷാകുലനായ ആഗ, വധകർത്താവ് ആരെന്നറിയുന്നതുവരെ ഓരോ ഗ്രാമത്തലവനെയും തൂക്കിക്കൊല്ലുമെന്നു പ്രഖ്യാപിച്ചു. ഭയം കൊണ്ടു വിറയ്ക്കുകയായി ഓരോ ഗ്രാമവാസിയും. ഗ്രാമത്തലവന്മാരെ ആഗ ബന്ധനസ്ഥരാക്കിയിരിക്കുകയാണ്. ലോകത്തിന്റെ പാപംമുഴുവൻ തന്നിലേക്കു സ്വീകരിച്ച ക്രിസ്തുഭഗവാനെപ്പോലെ പ്രവർത്തിക്കാൻ മനോലിയസ് തീരുമാനിച്ചു. പനയോതാറോസിനെ തൂക്കിലിടാൻ പോവുകയാണ്. പൊടുന്നനവേ മനോലിയസ് ആഗയുടെ മുൻപിലെത്തി പറഞ്ഞു "നിർത്തു! നിർത്തു! കൊലപാതകിയെ എനിക്കറിയാം."

ആഗ ചോദിച്ചു: "നീയാണോ കൊലപാതകിയെ അറിയാവുന്നവൻ?"

"അതേ എനിക്കു കൊലപാതകിയെ അറിയാം."

"ആര്?"

"ഞാൻ തന്നെ".

"അത് അസത്യം. അസത്യം" എന്നു യനക്കോസ് വിളിച്ചു പറഞ്ഞെങ്കിലും ആരും അതും കൂട്ടാക്കിയില്ല, ആഗയുടെ അംഗരക്ഷകനായ ഹസൈന് ആഹ്ലാദം. ഈ സമയം കൊണ്ടു താനാണ് യൗസൂഫാക്കിയെ കൊന്നതെന്നു സമ്മതിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കതേറിന എത്തുകയുണ്ടായി. ആഗ അവളെ കുത്തിക്കൊന്നു. പക്ഷേ, വധകർത്താവ് ഈർഷ്യനിറഞ്ഞ ഹസൈൻ തന്നെയായിരുന്നു. അതറിഞ്ഞ തുർക്കി നേതാവ് അയാളെ ശിക്ഷിച്ച രീതി നോവലിസ്റ്റിന്റെ വാക്യങ്ങളിൽതന്നെ കേട്ടുകൊള്ളുക:

The Agha threw himself on him, tore his breeches down, grabbed his private parts, hacked them off at one blow and flung them upon the corpse of Youssoufaki, right in the middle of the jasmines (page 219).

മഞ്ഞുകാലമായി. പർവ്വതത്തിലെ ഗുഹകളിൽ പാർക്കുന്ന അഭയാർത്ഥികൾക്ക് പ്രയാസങ്ങൾ കൂടിക്കൂടി വന്നു. സാത്ത്വികശുദ്ധിയാർജ്ജിച്ച മനോലിയസ് യോദ്ധാവാകാൻ തീരുമാനിച്ചു. അയാൾക്കുണ്ടായ മാറ്റത്തെ നോവലിസ്റ്റ് കലാസൗന്ദര്യത്തോടെ ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രശാന്തനായ ക്രിസ്തുവിന്റെ മുഖം തടിയിൽ കൊത്തിയെടുക്കുകയായിരുന്നു മനൊലിയസ്. പക്ഷേ, ആ ശില്പം തീർന്നുകഴിഞ്ഞപ്പോൾ യേശുവിനു പ്രശാന്തമായ മുഖമല്ല, യോദ്ധാവിന്റെ രൂക്ഷതയുള്ള മുഖമാണുണ്ടായിരുന്നത്. ക്രിസ്മസ്സിന്റെ തലേ ദിവസം (ഡിസംബർ 24) മനോലിയസ് അഭയാർത്ഥികളെ ലിക്കോവ്രിസ്സിയിലേയ്ക്കു നയിച്ചു. തുടർന്നുണ്ടായ സംഘട്ടനത്തിൽ പനയോതാറോസ് ജൂഡാസായിത്തന്നെ പ്രവർത്തിച്ചു. അയാൾ യേശുവായ മനോലിയസിനെ കുത്തിക്കൊന്നു. ആ രംഗവും അതിനുമുമ്പുള്ള രംഗങ്ങളും ക്ഷോഭം കൂടാതെ ആർക്കും കാണാൻ കഴിയുകയില്ല. "മനോലിയസിനു മരണം, മനോലിയസിനു മരണം" എന്നു ജനക്കൂട്ടം ആർത്തുവിളിക്കുകയാണ്.

"ആരും ഇവനെ തൊടരുത്. ഇവൻ എന്റേതുമാത്രം" എന്ന് പനയോതാറോസ് വിളിച്ചു പറഞ്ഞു. മനോലിയസിനെ പിച്ചിക്കീറാൻ തയ്യാറായ ജനക്കൂട്ടം അട്ടഹസിച്ചു: "കള്ളൻ, ആക്രമി, ബോൾഷെവിക്." കയാഫസ്സായി മാറിയ ഗ്രിഗോറിയസ് ഉദ്ഘോഷിച്ചു:

"ക്രിസ്തുവിന്റെ നാമധേയത്തിൽ ഈ പാപം ഞാൻ സ്വീകരിച്ചു. ഇതു ചെയ്യൂ പനയോ താറോസ്." കഠാര വലിച്ചൂരിക്കൊണ്ട് അയാൾ ഗ്രീഗോറിസ്സിനോടു പറഞ്ഞു: "പിതാവേ! അവിടത്തെ അനുഗ്രഹത്തോടുകൂടി." 'അതെ, എന്റെ അനുഗ്രഹത്തോടുകൂടിത്തന്നെ വധിക്കൂ.'

മനോലിയസിന്റെ ചൂടുള്ള രക്തം ഗ്രിഗോറിസ്സിന്റെ ചുണ്ടിലും വീണു. ഉള്ളംകൈയ്യിൽ രക്തം കോരിയെടുത്ത് അയാൾ ജനക്കൂട്ടത്തിന്റെ ശിരസ്സുകളിൽ തളിച്ചു. ഗ്രിഗോറിസ്സ് ആജ്ഞാപിക്കുകയായി: "കല്ലുകൾ വേഗം കഴുകി വൃത്തിയാക്കൂ. നാം ഇന്നുരാത്രി യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ ജന്മദിനം ആഘോഷിക്കുകയാണെന്ന കാര്യം ആരും മറക്കരുത്." അഭയാർത്ഥികളുടെ നേതാവായ ഫോട്ടീസ് അറിയുന്നു: "യേശുവിന്റെ നാമധേയത്തിൽ യാത്ര തുടങ്ങുകയാണ്. എന്റെ കുഞ്ഞുങ്ങളെ, ധൈര്യമുള്ളവരായിരിക്കൂ." അങ്ങനെ അവർ പൗരസ്ത്യദിക്കിലേയ്ക്കുള്ള അവസാനിക്കാത്ത യാത്ര ആരംഭിക്കുകയായി.

1917-ലെ റഷ്യൻ വിപ്ലവം കഴിഞ്ഞ് രണ്ടുവർഷം ചെന്നപ്പോഴാണ് കാസാൻദ് സാക്കീസ് "ഗ്രീക്ക് പാഷൻ" പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. ബോൾഷെവിക്ക് വിപ്ലവം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിന്താഗതിയിൽ വലിയ പരിവർത്തനം വരുത്തിയിരുന്നു. തന്റെ കാലത്തെ ആവശ്യങ്ങളേയും ഉത്കണ്ഠകളേയും നിയന്ത്രിക്കുന്നതിനു ബൂർഷ്വാ വ്യവസ്ഥിതി പറ്റിയതല്ലെന്ന് കസാൻദ്സാക്കിസിന് അഭിപ്രായമുണ്ടായിരുന്നു. അദ്ദേഹം റഷ്യയെ വാഴ്ത്തി. കേട്ടാലും.

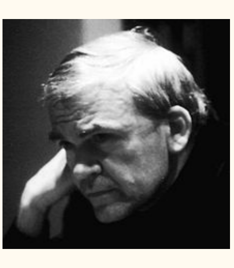
Russia is a striving to provide the model for the proletarian state. And so among the proletarian masses of the world, she arouses emulation and delineates the pattern of salvation. With propaganda worthy of a genius, she tells the oriental peoples the simplest of things, utterly comprehensible and palatable to oriental brains: "Drive out the masters of your own home!

കമ്മ്യൂണിസ്റ്റായ കാസാൻദ് സാക്കീസിനെത്തന്നെയാണ് നാം ഈ വാക്യങ്ങളിൽ കാണുന്നത്. ഇവ എഴുതുന്നതിനു നാലുകൊല്ലം മുൻപ് രചിക്കപ്പെട്ട ഗ്രീക്ക് പാഷൻ എന്ന നോവലിലും ഈ ചിന്താഗതിയിയുടെ സ്ഫുരണങ്ങൾ ദർശിക്കാം. നോവലിന്റെ ഒരുഭാഗത്ത് മനോലിയസ് കാണുന്ന സ്വപ്നത്തെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം പറയുന്നുണ്ട്. വിഷാദപൂർണ്ണവും രോഷാകുലവും ആയ മുഖത്തോടുകൂടി യേശുക്രിസ്തു സ്വപ്നത്തിൽ ആവിർഭവിക്കുന്നു. ക്രിസ്തു ലിക്കോവ്രിസ്സി ഗ്രാമത്തിലേക്ക് നോക്കുകയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൈയിൽ കുരിശിനുപകരം ഒരു ടിൻ പെട്രോളാണുള്ളത്. മനോലിയസിന്റെ അഭിലാഷമാണ്—ദുഷ്ടന്മാർ പാർക്കുന്ന ഗ്രാമത്തെ നശിപ്പിക്കാനുള്ള അഭിലാഷമാണ്—ഈ സ്വപ്നം കാണിക്കുന്നത്. ബൈബിളിലെ സംഭവങ്ങൾക്കു സദൃശ്യങ്ങളായ സംഭവങ്ങൾ ആവിഷ്കരിച്ച് മനോലിയസിനെ ക്രിസ്തുവിനു സദൃശ്യനാക്കുന്ന ഈ നോവലിൽ അക്രമത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകിയത് ശരിയോ എന്നു ചോദിക്കുന്നവരുണ്ടാകാം. അവർക്ക് പണ്ടേ ഭഗവദ്ഗീത സമാധാനം നൽകിയിട്ടുണ്ട്. "കർമ്മണ്യേവാധികാരസ്തേ മാ ഫലേഷു കദാചന"—കർമ്മം ചെയ്യൂ. ഫലത്തിൽ ആശിക്കരുത്. മനോലിയസ് കർമ്മം ചെയ്യുകയായിരുന്നു. അക്രമമായിരുന്നില്ല അത്. ക്രൈസ്തവസിദ്ധാന്തങ്ങളും ചിന്താഗതികളും ഉള്ള ഒരു നോവലിനെ വിലയിരുത്താൻ ഭഗവദ്ഗീതയെ കൂട്ടിനു വിളിക്കുന്നത് ശരിയല്ലെന്ന് ആർക്കെങ്കിലും തോന്നുന്നുണ്ടോ? എങ്കിൽ ബൈബിൾ തന്നെ എടുത്തുകൊള്ളൂ. Jesus went into the temple and drove out all those who were buying and selling there. He overturned the tables of the money changers and the stools of those who sold pigeons and said to them "It is written in the scriptures that God said my temple will be called a house of prayer. But you are making it a hideout for thieves" (Mathew 21). നീതി സംരക്ഷണത്തിനുവേണ്ടി രോഷാകുലനായി മാറുന്ന ദൈവപുത്രനെയാണ് ഇവിടെ നാം കാണുന്നത്. യേശുവിന് അധർമ്മം കണ്ട് കോപിഷ്ഠനാകാമെങ്കിൽ നിസ്സാരനായ മനുഷ്യന് അങ്ങനെ കോപിച്ചുകൂടേ? കച്ചവടക്കാരെ ദേവാലയത്തിൽ നിന്ന് ആട്ടിയോട്ടിക്കുന്ന ക്രിസ്തുവിനും ലിക്കോവ്രിസ്സിയിലെ ദൗഷ്ട്യത്തിന്റെ നേർക്ക് യുദ്ധം ചെയ്യുന്ന മനോലിയസിനും തമ്മിൽ എന്തു വ്യത്യാസം?

"യേശുവിന്റെ പേരിൽ യാത്ര തുടരുകയാണ് അഭയാർത്ഥികൾ. ആ യാത്ര പൗരസ്ത്യദിക്കിലേയ്ക്കാണ്. അതോ, അവസാനിക്കാത്ത യാത്ര. പരമസത്യം സാക്ഷാത്കരിക്കാനുള്ള യാത്രയാണല്ലോ നമ്മുടേത്. അത് അനന്തമായ പ്രയാണമാണ്. അതിന് നമുക്ക് അവലംബമരുളുന്നത് പൗരസ്ത്യ ചിന്താഗതി മാത്രം. ലോകത്തിന്റെ പാപം മുഴുവൻ തന്നിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്നിട്ടും ആത്മത്യാഗം ചെയ്ത മനോലിയസ്. അദ്ദേഹം സത്യമെന്താണെന്നു കണ്ടു. മറ്റുള്ളവർ അദ്ദേഹത്തെപ്പോലെതന്നെ ആധ്യാത്മികമായ ജൈത്രയാത്ര നടത്തട്ടെ. ചിലപ്പോൾ അവർക്കും ആത്മത്യാഗം ചെയ്യേണ്ടതായിവരും. എങ്കിലും അതു വിജയമായിരിക്കും.

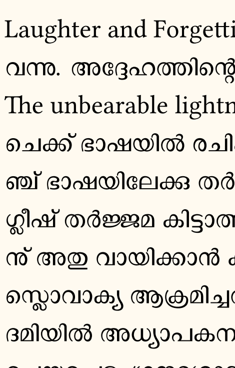
'ഗ്രീക്ക് പാഷൻ' വായിക്കുമ്പോൾ നാം സംശയം കൂടാതെ അതിന്റെ അർത്ഥമെന്താണെന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നു. അർത്ഥം മനസ്സിലാക്കുകയെന്നു പറഞ്ഞാൽ നമ്മുടെ അബോധമനസ്സിൽ കിടക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ വ്യക്തമാവുക എന്നതാണ്. അങ്ങനെ അവ സ്പഷ്ടതയാർജ്ജിക്കുമ്പോൾ നമ്മുടെ മനസ്സിന്റെ സംസ്കാരത്തിന് വികാസം സിദ്ധിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സംസ്കാര ചക്രവാളത്തെ വികസിപ്പിക്കുന്ന കൃതികളാണ് കാസാൻദ്സാക്കീസിന്റേത്. അവയിൽ ഗ്രീക്ക് പാഷന് നിസ്തുലമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. വ്യക്തിപരമായ ഒരു കാര്യം പറഞ്ഞുകൊണ്ട് ഈ ലേഖനം അവസാനിപ്പിക്കാം. എന്റെ ജീവിതത്തിലെ മാധുര്യമേറിയ സമയം കാസാൻദ് സാക്കീസിന്റെ കൃതികൾ വായിക്കുന്ന സമയമാണ്. അപ്പോൾ ഞാൻ ആധ്യാത്മിക പ്രവാഹത്തിലൂടെ ഒഴുകുകയാണ്. അങ്ങനെ ഒഴുകിയൊഴുകി ഞാൻ കലയുടെ സ്വപ്നമണ്ഡലത്തിൽ എത്തുന്നു. ഈ സ്വപ്നമണ്ഡലം ദാന്തേ ഡിവൈൻ കോമഡികൊണ്ടു സൃഷ്ടിക്കുന്ന സ്വപ്നമണ്ഡലത്തേക്കാൾ ചേതോഹരമാണ്.

സ്മിതം, സ്മൃതി, വിസ്മൃതി



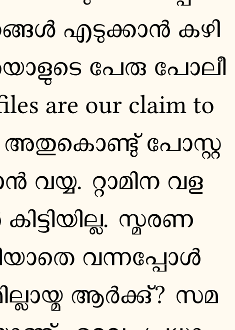
മിലാൻ കുന്ദേര

“ശുഭാപ്തിവിശ്വാസം ജനങ്ങളുടെ കറുപ്പാണ്! സ്വസ്ഥതയുള്ള അന്തരീക്ഷം ദുർഗന്ധം വമിക്കുന്നു! ട്രോട്സ്കി വളരെക്കാലം ജീവിച്ചിരിക്കട്ടെ”. യാൻലൂട്ട് വീഹ് എന്ന ചെറുപ്പക്കാരനായ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിദ്യാർത്ഥി അയാളുടെ കൂട്ടുകാരിക്ക് നേരമ്പോക്കായി പോസ്റ്റ് കാർഡിൽ എഴുതി അയച്ച ഈ മൂന്ന് വാക്യങ്ങൾ അയാളെ ആപത്തിലാക്കി. പെൺകുട്ടി വിപ്ലവത്തെസ്സംബന്ധിച്ച പരിശീലനത്തിനായി പോയപ്പോഴാണ് അയാൾ തികച്ചും വിനോദാത്മകമായ രീതിയിൽ ഈ കാർഡ് അയച്ചത്. സഖാക്കൾ അതറിഞ്ഞു. അവർ പെൺകുട്ടിയെ വിളിച്ച് കാർഡിനെക്കുറിച്ച് ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിച്ചു. അവൾക്ക് സത്യം പറയാതിരിക്കാൻ വയ്യാതെയായി. “അപ്പോൾ നീ എന്റെ എഴുത്തുകൾ അവരെ കാണിച്ചോ” എന്ന് അയാൾ പെൺകുട്ടിയോട്: “അതല്ലാതെ എനിക്കെന്തുകഴിയും?” എന്ന അവൾ അയാളോട്. യുവാവ് കുറ്റക്കാരനാണെന്ന് വിദ്യാർത്ഥികളുടെ ട്രൈബ്യൂണൽ വിധിച്ചു. “എന്നെ മണ്ടനാക്കാൻ നീ ശ്രമിച്ചതെന്തിന്? അവർ നിന്നെക്കുറിച്ച് എല്ലാം എന്നോടു പറഞ്ഞു. പേരുകേട്ട ട്രോട്സ്കി പക്ഷക്കാരനാണ് നീ” എന്നാണ് കൊമിസ്സാർ അയാളെ അറിയിച്ചത്. യുവാവ് പാർട്ടിയിൽ നിന്ന് ബഹിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടു. ഏഴ് വർഷം കല്ക്കരിഖനികളിൽ ജോലിചെയ്യാൻ അയാൾ നിർബന്ധനായി. ചിരിക്കാൻ അറിഞ്ഞുകൂടാത്ത ഒരു രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ഹൃദയകാഠിന്യമാണ് യാൻലൂട്ട് വിഹിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം അപഹരിച്ചത്. ഇതാണ് രാഷ്ട്രാന്തരീയ പ്രശസ്തിയാർജ്ജിച്ച ചെക്ക് നോവലിസ്റ്റ് മിലാൻ കുന്ദേരയുടെ ‘ദ ജോക്ക്’ (The Joke’) എന്ന നോവലിന്റെ വിഷയം. വ്യക്തിവാദം, ധിഷണാപരത്വം ഇവ കണ്ടു്, സമഗ്രാധിപത്യത്തിന്ന് ചിരിക്കാൻ വയ്യ. അവ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നവൻ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ശത്രുക്കളാണ്. ചിരിക്കുന്ന കുന്ദേര ചെക്കസ്ലോവാക്യയിൽ നിന്ന് നിഷ്കാസിതനായി. പ്രശസ്തനായ അമേരിക്കൻ നോവലിസ്റ്റ് ഫിലിപ്പ് റോത്ത് അദ്ദേഹത്തോട് ചോദിച്ചു: “ചിരി എപ്പോഴും താങ്കളോട് അടുത്താണല്ലോ. നേരമ്പോക്കിലൂടെ അല്ലെങ്കിൽ വ്യാജോക്തിയിലൂടെ താങ്കളുടെ പുസ്തകങ്ങൾ ചിരി ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നു. താങ്കളുടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ദുഃഖത്തിൽ വീഴുന്നതു് നർമ്മബോധം നഷ്ടപ്പെട്ട ലോകത്തോട് ആഞ്ഞു മുട്ടുമ്പോഴാണ്. അല്ലേ?” കുന്ദേര മറുപടി നൽകി: “…നർമ്മബോധം നഷ്ടപ്പെട്ട ലോകം എന്നെ പേടിപ്പിക്കുന്നു.” ഉത്കൃഷ്ടമായ ഈ നർമ്മബോധത്തിന്റെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ചു കുന്ദേര തന്റെ എല്ലാ നോവലുകളിലും പ്രതിപാദിക്കാറുണ്ട്. ആ പ്രതിപാദനം സന്ദേശത്തിന്റെയോ ഉദ്ബോധനത്തിന്റെയോ രീതിയിലുള്ളതല്ല. ലോകത്തും മനുഷ്യന്റെ അന്തരംഗത്തിലും ഉള്ളതും എന്നാൽ അയാൾക്കു കാണാൻ കഴിയാത്തതുമായ വസ്തുക്കളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നവനാണ് കലാകാരൻ. അങ്ങനെയുള്ള കലാകാരൻ പ്രചാരണത്തിനു എതിരാണ്. അയാൾ കലയുടെ മാത്രം ഉപാസകനത്രേ. ശുദ്ധമായ കലയുടെ ഉപാസകനായി മിലാൻ കുന്ദേര വിരാജിക്കുന്നു.



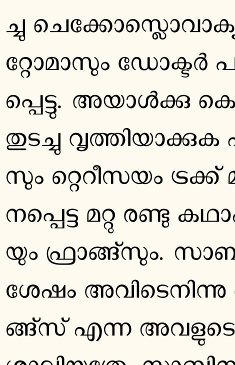
പോൾ ഏലൂആന്റെ

ഷാങ്ങ് പോൾ സാർത്രും ലൂയി എറാങ്ങും പ്രശംസിച്ച ഈ സാഹിത്യകാരൻ 1929-ൽ ചെക്കോസ്ലോവാക്യയിൽ ജനിച്ചു. 1975-ൽ അദ്ദേഹം ഫ്രാൻസിലേക്കു പോന്നു. മുകളിൽ പറഞ്ഞ ‘ദ ജോക്ക്’ എന്ന നോവൽ 1969-ലാണ് പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയതു്. അതിന്റെ പ്രസിദ്ധീകരണത്തോടുകൂടി അദ്ദേഹം വിശ്വവിഖ്യാതനായി. 1979-ൽ കുന്ദേരയുടെ മാസ്റ്റർ പീസായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടുവരുന്ന ‘The book of Laughter and Forgetting’, എന്ന നോവൽ പുറത്തുവന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഏറ്റവും പുതിയ നോവൽ The unbearable lightness of being എന്നതാണ്. ചെക്ക് ഭാഷയിൽ രചിക്കപ്പെട്ട ഈ നോവൽ ഫ്രഞ്ച് ഭാഷയിലേക്കു തർജ്ജമ ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ കിട്ടാത്തതുകൊണ്ട് ഈ ലേഖകന് അതു വായിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല റഷ്യ, ചെക്കോസ്ലൊവാക്യ ആക്രമിച്ചതിനുശേഷം ഫിലിം അക്കാദമിയിൽ അധ്യാപകനായിരുന്ന കുന്ദേര ഡിസ്മിസ് ചെയ്യപ്പെട്ടു. ഗ്രന്ഥശാലകളിലുണ്ടായിരുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ എല്ലാ പുസ്തകങ്ങളും എടുത്തു മാറ്റി. ഏഴ വർഷം കഴിഞ്ഞു് കുന്ദേരയും ഭാര്യയും ഫ്രാൻസിലേക്കു പോന്നു. അവർ അവിടെ സുഖമായി കഴിയുന്നു. ജന്മനാടിനെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹത്തിന് ഉത്കണ്ഠയില്ലേ? കാണുമായിരിക്കും. എങ്കിലും ചിരിക്കാൻ കഴിയുന്ന കുന്ദേര നർമ്മബോധത്തോടെ ജീവിക്കുന്നു. ഈ ചിരി രണ്ടു വിധത്തിലാണെന്ന് അദ്ദേഹത്തിനു അഭിപ്രായമുണ്ട്. ആദ്യത്തെ ചിരിയുടെ സ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കാനായി ഞാൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ The book of laughter and forgetting എന്ന നോവലിലേക്കു പോകുകയാണ്. തുറന്ന ശവക്കുഴിയുടെ ചുറ്റും ദുഃഖത്തോടെ ആളുകൾ നില്ക്കുന്നു. ശവം നാലാമത്തെ പ്രഭാഷണത്തിൽ നിന്നെങ്കിലും രക്ഷപ്പെടട്ടെ എന്നു കരുതി ശവക്കുഴി തോണ്ടിയവർ ശവപ്പെട്ടി പതുക്കെ കുഴിയിലേക്കു കയറുകൊണ്ടു കെട്ടിത്താഴ്ത്തി. അപ്പോൾ കാറ്റടിച്ച് ഒരുത്തന്റെ തൊപ്പി ശവക്കുഴിയുടെ അടുത്തു വീണു. തൊപ്പിയുടെ ഉടമസ്ഥൻ അതെടുക്കാൻ ഭാവിച്ചപ്പോൾ വീണ്ടും കാറ്റടിച്ച് അതു ശവക്കുഴിക്കകത്തുവീണു. അപ്പോൾ പ്രഭാഷണം നടത്തിക്കൊണ്ടിരുന്നവർ പറഞ്ഞു: “Victor Passer those who loved you will never forget you. May the earth not weigh heavily up on you. വിക്റ്റർ പാസ്സർ നിങ്ങളെ സ്നേഹിച്ചവർ നിങ്ങളെ മറക്കില്ല. ഭൂമി നിങ്ങളിൽ കനമാർന്നു പതിക്കാതിരിക്കട്ടെ.” വിഷാദിച്ചു നിന്നവരൊക്കെ നിശ്ശബ്ദരായി ചിരിച്ചു. ശവം ശവപ്പെട്ടിയിൽ. അതിന്റെ മുകളിൽ തൊപ്പി. അതു കണ്ടാൽ ചിരിക്കാതിരിക്കുന്നതെങ്ങനെ? ഇതു നിർദ്ദോഷമായ ചിരിയാണെന്നു കുന്ദേര കരുതുന്നു. എന്നാൽ ദോഷഗ്രസ്തമായ ചിരിയുമുണ്ട്. അത് നൃശംസതയുടെ ചിരിയാണ്. ആ ചിരിക്ക് ഉദാഹരണം കുന്ദേരയുടെ “The book of Laughter and Forgetting” എന്ന നോവലിലുണ്ട്. ചെക്ക് സറിയലിസ്റ്റായിരുന്ന സാവീസ് കാലാൻഡ്രായെ സർക്കാർ തൂക്കിക്കൊന്നു. വിശ്വവിഖ്യാതയായ സറീയലിസ്റ്റ് കവി പോൾ ഏലൂആന്റെ (Paul Eluard) കൂട്ടുകാരനായിരുന്ന കാലാൻഡ്രു. അദ്ദേഹത്തോടൊരുമിച്ച് സോഷ്യലിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ നാഷനൽ അസംബ്ളിയിലെ അംഗമായിരുന്ന മീലാദ ഹോറാകോവയെയും തൂക്കിക്കൊന്നു. 1950 ജൂൺ മാസത്തിൽ, രണ്ടുപേരെയും വധിച്ചതിന്റെ അടുത്ത ദിവസം ചെക്ക് യുവാക്കൾ നിരന്തരം നൃത്തം ചെയ്തു. സറിയലിസ്റ്റായ ആങ്ങ്ദ്രേ ബ്രതോങ്ങിനു (Andre Breton) കലാൻഡ്രായുടെ നിഷ്കളങ്കതയിൽ നല്ല വിശ്വാസമായിരുന്നു. ആ വധത്തിൽ പ്രതിഷേധിക്കാൻ ബ്രതോങ്ങ് ഏലൂആയോടു ആവശ്യപ്പെട്ടു. പക്ഷേ, ആ കവി എഴുത്തു വായിച്ചതിനുശേഷം കൂടുതൽ ആഹ്ലാദത്തോടെ നൃത്തം ചെയ്യുകയാണുണ്ടായതു്. ജനവഞ്ചകനായ കാലാൻഡ്രായുടെ മരണത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിനു ഹർഷോന്മാദമേ ഉണ്ടായുള്ളൂ. (പുറം 66). നിഷ്കളങ്കമായ ചിരി നന്മ; വധോദ്യതന്റെ ചിരി തിന്മ.



ആങ്ങ്ദ്രേ ബ്രതോങ്ങ്

ചിരിക്ക് കുന്ദേര എത്ര പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്നുവോ അത്രയും പ്രാധാന്യം സ്മരണയും നല്കുന്നുണ്ട്. അതും രണ്ടു വിധത്തിൽ. സ്മരണയും സ്മരണയില്ലായ്മയും. “ചിരിയുടെയും മറവിയുടെയും ഗ്രന്ഥം” എന്ന നോവലിലെ ഒരു കഥാപാത്രമായ റ്റാമിനയ്ക്ക് അവർ ഭർത്താവിനെഴുതിയതും അദ്ദേഹം അവൾക്കെഴുതിയതുമായ കത്തുകൾ തിരിച്ചുവേണം. റഷ്യനാക്രമണം നടന്ന കാലത്ത് പ്രേഗിൽനിന്ന് അവളും ഭർത്താവും ഓടിപ്പോകുന്നതുകൊണ്ട് പ്രേമലേഖനങ്ങൾ എടുക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ഭർത്താവു മരിച്ചു. അയാളുടെ പേരു പോലീസ് ഫയലിൽ ഉണ്ട്. (Police files are our claim to immortality എന്നു കുന്ദേര). അതുകൊണ്ട് പോസ്റ്ററിൽ ആ കത്തുകൾ വരുത്താൻ വയ്യ. റ്റാമിന വളരെ ശ്രമിച്ചെങ്കിലും കത്തുകൾ കിട്ടിയില്ല. സ്മരണകളെ പ്രത്യാനയിക്കാൻ കഴിയാതെ വന്നപ്പോൾ അവൾ മുങ്ങിച്ചത്തു. സ്മരണമില്ലായ്മ ആർക്ക്? സമഗ്രാധിപതികൾക്ക് വിസ്മൃതിയാണ് ഏറ്റവും പ്രധാനം. കഴിഞ്ഞ കാലവും അതിന്റെ ചരിത്രവും ഇല്ലാതാക്കാൻ ശ്രമിച്ച ചെക്ക് പ്രസിഡന്റാണ് ഗുസ്താഫ് ഹുസാക്ക്. അദ്ദേഹം ജനതയുടെ സ്മരണകളെയാകെ നശിപ്പിച്ചു. സ്മരണകൾ ഇല്ലാതവുമ്പോൾ വ്യക്തി മരിക്കും. വ്യക്തികളടങ്ങിയ സമൂഹം മരിക്കും. സമൂഹങ്ങളടങ്ങിയ രാഷ്ട്രം മരിക്കും. കുന്ദേര പറയുന്നതു കേട്ടാലും: The basic event of the book is the story of totalitarianism, which deprives people of memory and thus retools them into a nation of children (page 235). ആളുകളുടെ സ്മരണകളെ നശിപ്പിച്ച് അവരെ ശിശുക്കളാക്കി മാറ്റുന്ന വ്യവസ്ഥിതിയുടെ നേർക്ക് ഉപാലംഭം ചൊരിയുകയാണ് കുന്ദേര. ഈ ഉപാലംഭം കലയുടെ രൂപത്തിലാണ്. അതുകൊണ്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദർശനത്തോടു യോജിക്കാത്തവർക്കും നോവലിന്റെ രസനീയതയെ നിന്ദിക്കാനാവില്ല.



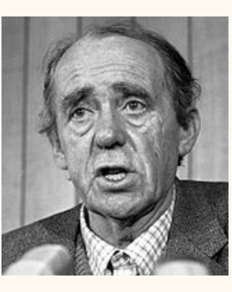
ഷാക്ക്മോണോ

The Unbearable Lightness of Being എന്ന നോവൽ എനിക്കു വായിക്കാൻ സാധിക്കാത്തതുകൊണ്ട് നിരൂപകർ പറയുന്നതിനെ ആവർത്തിക്കാൻ മാത്രമേ കഴിയുന്നുള്ളൂ. റ്റോമാസ് ഡോക്ടറാണ്, സ്ത്രീലമ്പടനാണ്. റ്റെറീസ അയാളുടെ പ്രേമഭാജനം. റഷ്യ ചെക്കസ്ലോവാക്യ ആക്രമിച്ചപ്പോൾ അവിടെ നിന്ന് രണ്ടുപേരും സ്വറ്റ്സർലണ്ടിലേക്ക് പലായനം ചെയ്തു. പക്ഷേ, റ്റെറീസ തിരിച്ചു ചെക്കോസ്ലൊവാക്യയിലേക്കു പോയപ്പോൾ റ്റോമാസും ഡോക്ടർ പദവിയിൽനിന്നു തരം താഴ്ത്തപ്പെട്ടു. അയാൾക്കു കൊടുത്ത ജോലി ജനലുകൾ തുടച്ചു വൃത്തിയാക്കുക എന്നതായിരുന്നു. റ്റോമാസും റ്റെറീസയും ട്രക്ക് മറിഞ്ഞു മരിക്കുന്നു. പ്രധാനപ്പെട്ട മറ്റു രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളാണ് സാബിനയും ഫ്രാങ്ങ്സും. സാബിന റഷ്യനാക്രമണത്തിനു ശേഷം അവിടെനിന്നു ഒളിച്ചോടിയവളാണ്. ഫ്രാങ്ങ്സ് എന്ന അവളുടെ കാമുകൻ ഫ്രഞ്ച് ധിഷണാശാലിയത്രേ. സാബിന ഫ്രാങ്ങ്സിനെ ഉപേക്ഷിച്ചിട്ടു പോകുന്നു. Lightness എന്ന നോവലിനെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ ലേഖകന് നിരൂപകരോടുള്ള ആധമർണ്യം ഇവിടെ അവസാനിക്കുന്നു. ഈ ഇതിവൃത്തത്തിൽനിന്ന് നമുക്കു തെറ്റുകൂടാതെ ഉറപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നതു് കുന്ദേര മറ്റൊരു നാദം കേൾപ്പിക്കുന്നു എന്നതുതന്നെ. ആ നാദം ഫ്രഞ്ച് മോളിക്യൂലർ ബയോളജിസ്റ്റ് ഷാക്ക്മോണോയുടെ (Jacques Monod 1910–76) ‘യാദൃച്ഛികത്വവും ആവശ്യകതയും’ (‘Chance and Necessity’) എന്ന സിദ്ധാന്തത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ജീവിതമാകെ ചാൻസാണ്—യാദൃച്ഛികത്വമാണ്—അതിനു ലക്ഷ്യമില്ല, ഉദ്ദേശമില്ല എന്ന വാദമാണ് മോണോയുടേതു്.

അദ്ദേഹം ഷർദങ്ങിന്റെ (Chardin) ജഗത്സംബന്ധമായ പരിണാമം (Cosmic evoluation) എന്ന വാദം അസംബന്ധമാനെന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചു (Personally I am shocked by the intellectual spinelessness of this (Chardin’s) philosophy, page 39 Chance and Necessity. Translated by a Wainhouse). ഷർദാങ്ങിന്റെ തത്ത്വചിന്തയുടെ ധിഷണാപരമായ നട്ടെല്ലില്ലായ്മകണ്ട് മോണോ ഞെട്ടുകയാണ്. മാർക്സിന്റെ ഡയലക്റ്റിക്കൽ മെറ്റീരിയലിസം സത്യമല്ലെന്നും മോണോ പറയുന്നു (… (it) admits no permanent and authentic reality, പേജ് 41) നോബൽ സമ്മാനം നേടിയ മോണോയുടെ ആ വാദങ്ങൾ കുന്ദേരയെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നതിൽ സംശയമില്ല. റ്റോമാസിന്റെയും റ്റെറ്റിസയുടെയും മരണം തികച്ചും യാദൃച്ഛികമാണ്. മോണോയും കുന്ദേരയും ഒരു തരത്തിലുള്ള നിരീശ്വരവാദത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട ഹ്യൂമനിസത്തിൽ ചെന്ന് നില്ക്കുന്നു.

വിപുലീകരണ കാചത്തിലൂടെ നോക്കിയാൽ വസ്തുവിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ സ്ഥൂലികരിച്ചമട്ടിൽ കാണാം. ഭാഷയുടെ കാചത്തിലൂടെ നോക്കി രാഷ്ട്രവ്യവഹാരത്തിന്റെ സത്യങ്ങൾ കാണുകയും നമുക്ക് അതു് കാണിച്ചുതരുകയും ചെയ്യുന്ന മഹാനായ കലാകാരനാണ് കുന്ദേര. ആ കാഴ്ചയ്ക്ക് ചിരിയും സ്മരണയും മറവിയും സഹായമരുളുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന് നോബൽ സമ്മാനം കിട്ടുന്നകാലം അത്ര വിദൂരമല്ലെന്ന് എനിക്ക് തോന്നുന്നു.

സമുദായത്തിന്റെ അന്ധകാരം കലയുടെ പ്രകാശം


ഹൈന്റിഹ് ബോയ്ൽ

1972-ൽ സാഹിത്യത്തിനുള്ള നോബൽ സമ്മാനം നേടിയ ഹൈന്റിഹ് ബോയ്ൽ "പാലത്തിൽ" (At the Bridge) എന്നൊരു ചെറുകഥ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. യുദ്ധത്തിനു പോയതുകൊണ്ടാവണം കാലിൽ മുറിവു പറ്റിയ ഒരുത്തന് അധികാരികൾ ജോലി നൽകി. ഒരു പുതിയ പാലത്തിലിരുന്ന് അതു കടന്നുപോകുന്ന ആളുകളുടെ സംഖ്യ അയാൾ കണക്കാക്കണം. ശബ്ദമില്ലാത്ത വാ കൊണ്ട് അയാൾ നാഴികമണിയെപ്പോലെ ടിക് ടിക് എന്ന് എണ്ണി വൈകുന്നേരമാകുമ്പോൾ സംഖ്യ ഇത്രയാണെന്ന് അധികാരികളെ അറിയിക്കും. അവർക്കു എന്തെന്നില്ലാത്ത സന്തോഷം. ഇത്രയും ആളുകൾ പാലം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നല്ലോ എന്നറിയുമ്പോഴാണ് ആ ആഹ്ലാദം.

പക്ഷേ, "സ്ഥിതിവിവരണക്കണക്കുകൾ" തെറ്റാണെന്നുള്ളത് അവരുണ്ടോ അറിയുന്നു! ലോകത്തോട് അയാൾക്കു ദേഷ്യം തോന്നുമ്പോൾ, സിഗററ്റ് എല്ലാം വലിച്ചുകഴിഞ്ഞു പിന്നെ സിഗററ്റ് ഇല്ലെന്നാകുമ്പോൾ അയാൾ ശരാശരി സംഖ്യയേ നൽകൂ. എന്നാൽ അയാൾക്ക് ആഹ്ലാദം നിറഞ്ഞ മാനസികാവസ്ഥയാണുള്ളതെങ്കിൽ സംഖ്യ അഞ്ചക്കത്തിലേക്കു കുതിക്കുന്നു. അപ്പോൾ അധികാരികളുടെ കണ്ണുകൾ തിളങ്ങും. അവർ അമിതമായ സന്തോഷത്തോടെ സംഖ്യകുറിച്ച കടലാസ് അയാളുടെ കൈയിൽനിന്ന് പിടിച്ചെടുക്കും; മുതുകിൽ തടവും, തട്ടും. ഒരു മിനിറ്റിൽ എത്ര ആളുകൾ പാലം കടന്നുവെന്നു അവർ കണക്കാക്കും. വരാൻപോകുന്ന പത്തുകൊല്ലത്തിൽ ആകെ എത്ര പേർ അതു കടന്നുപോകും എന്നു കണക്കുകൂട്ടി നിശ്ചയിക്കും. എന്നാൽ അയാളുടെ കാമുകി ദിവസം രണ്ടുതവണ പാലം കടക്കുമ്പോൾ അയാൾ അവളെ എണ്ണത്തിൽ ചേർക്കുകയില്ല. മറ്റുള്ള എല്ലാ ആളുകളേയും അയാൾ എണ്ണും. അവളെ കണ്ടാൽ ഹൃദയമങ്ങു നിൽക്കുകയാണ്. രാജവീഥിയിലേക്കു കടന്നു അവൾ അപ്രത്യക്ഷയാകുന്നതുവരെ, ഐസ്ക്രീം പാർലറിൽ പോയിട്ട് തിരിച്ചുവന്ന് മറയുന്നതുവരെ അയാൾ എണ്ണുകയില്ല. അപ്പോൾ പാലം കടക്കുന്നവർ സ്ഥിതിവിവരക്കണക്കിൽപ്പെട്ട് അമരത്വമാർജ്ജിക്കുകയില്ല. ചിലപ്പോൾ പ്രധാനനായ സ്ഥിതിവിവരക്കണക്കുകാരൻ റോഡിൽനിന്ന് ആളുകളെ എണ്ണുകയായിരിക്കും. അയാളുടെ സംഖ്യയും പാലത്തിൽ ഇരുന്ന് എണ്ണുന്നവന്റെ സംഖ്യയും ഒത്തുനോക്കിയാൽ ഒരാളിന്റെ വ്യത്യാസമേ ഉണ്ടാകൂ. അതു സാരമില്ല. സ്ഥിതിവിവരക്കണക്കുകാരൻ അയാളുടെ തോളിൽ സ്നേഹത്തോടെ തട്ടിയിട്ടു പറയും: "ഒരു മണിക്കൂറിൽ ഒരാളെ വിട്ടുപോയാൽ കുഴപ്പമൊന്നുമില്ല. ചെറിയ പിശകുകൾ ഞങ്ങൾ അനുവദിച്ചുകൊടുക്കാറുണ്ട്. കുതിരവണ്ടികളെ എണ്ണുന്ന ജോലിയിലേക്കു നിങ്ങളെ മാറ്റാൻ ഞാൻ ശുപാർശ ചെയ്യാൻ പോകുകയാണ്." ആ മാറ്റം കിട്ടിയാൽ എത്ര നന്നായിരുന്നു. നാലുമണിക്കും എട്ടുമണിക്കും ഇടയ്ക്കു കുതിരവണ്ടികൾക്കു പാലത്തിൽക്കൂടെ പോകാൻ പാടില്ല. അപ്പോൾ അയാൾക്ക് ഐസ്ക്രീം പാർലറിൽച്ചെന്ന് ഒരിക്കലും എണ്ണുന്ന സംഖ്യയിൽപ്പെടാത്ത പ്രേമഭാജനത്തെ നോക്കി കണ്ണുകൾക്ക് കുളിർമ്മ നൽകാമല്ലോ.

ആളുകളെ എണ്ണാൻ വ്യക്തിയെ നിയമിക്കുന്നവർ ബ്യൂറോക്രസിയിൽപ്പെട്ട ഉദ്യോഗസ്ഥന്മാരാണ്. പാഴ്‌വേലകൾ ചെയ്യുക എന്നതാണ് അവരുടെ ജോലിയെന്ന് ധ്വനിപ്പിച്ചിട്ട് ആ വ്യവസ്ഥിതിയിൽ വ്യക്തി മാനസികമായി കുറച്ചു നേരത്തേക്കു സ്വാതന്ത്ര്യം നേടുന്നതിനെ ഹൈന്റിഹ് ബോയ്ൽ ചേതോഹരമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. പ്രേമഭാജനം പാലത്തിൽക്കൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോൾ അവളെ കാമുകൻ കരുതിക്കൂട്ടി എണ്ണാതെ വിടുന്നു. അങ്ങനെ അയാൾക്കു താല്ക്കാലികമായി സ്വാതന്ത്ര്യം. താല്ക്കാലികമായി അയാൾ ബ്യൂറോക്രസിയെ വഞ്ചിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു, അവരതു കണ്ടുപിടിച്ചാലും ശിക്ഷയില്ല. ക്ഷമിക്കുന്നതേയുള്ളു. ബ്യൂറോക്രസിയുടെ കൊള്ളരുതായ്മയെയും വ്യക്തികളുടെ പരാധീനതയെയും അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന ഈ കഥ ഒന്നാന്തരമായിട്ടുണ്ട്. ഇത്രയും എഴുതിയപ്പോൾ ബോയ്‌ലിന്റെ വേറൊരു കഥയെക്കുറിച്ചുകൂടി പറയണമെന്ന് എനിക്കു തോന്നുന്നു. "This is Tibten"—"ഇവിടമാണ് ടിപ്റ്റൻ"—എന്നാണ് കഥയുടെ പേര്. അഞ്ചു സർവ്വകലാശാലകളിൽ പഠിച്ച് രണ്ട് ഡോക്ടറേറ്റ് നേടിയ അയാളുടെ ജോലി, ടിപ്റ്റൻ തീവണ്ടിയാഫീസിൽ തീവണ്ടി വന്നു നില്ക്കുമ്പോൾ "ഇവിടമാണ് ടിപ്റ്റൻ—നിങ്ങൾ ടിപ്റ്റനിലെത്തി—ടിബേർഷ്യസിന്റെ ശവകുടീരം കാണാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന യാത്രക്കാർക്ക് ഇറങ്ങേണ്ടതു് ഇവിടെയാണ്" എന്ന് ഉച്ചഭാഷിണിയിൽക്കൂടി പറയുകയെന്നതാണ്. അതു കേട്ടവർ ഉറക്കത്തിൽനിന്ന് കണ്ണുതിരുമ്മി എഴുന്നേറ്റ് ഇരുട്ടിലേക്കു സൂക്ഷിച്ചു നോക്കും. അവ്യക്തപ്രകാശമാർന്ന പ്ലാറ്റ്ഫോമിൽ കുറെ യാത്രക്കാർ തീവണ്ടിയിൽനിന്നിറങ്ങും. ടിബേർഷ്യസ് ഒരു റോമാക്കാരൻ ബാലനായിരുന്നു. ടിപ്റ്റനിലെ ഒരതി സുന്ദരിക്കുവേണ്ടി ജീവൻ ത്യജിച്ചവനാണ് ടിബേർഷ്യസ്. ഉറങ്ങുന്നവരെ ഉണർത്താതെ, ഉണർന്നിരിക്കുന്നവർ കേൾക്കാൻ വിട്ടുപോകാതെ അയാൾ മൃദുലമായി ആ വാക്കുകൾ പറയും. മയങ്ങിയിരിക്കുന്നവർ അതു കേട്ടാൽ തങ്ങൾ ടിപ്റ്റനിലേക്കല്ലേ യാത്ര തിരിച്ചതെന്ന് വിചാരിക്കാതിരിക്കില്ല. പ്ലാറ്റ് ഫോമിൽ ഇറങ്ങിയ യാത്രക്കാർ നേരെ പോകുന്നതു് ആ റോമൻ വെർഥറിന്റെ[27] ശവകുടീരം കാണാനാണ്. അതിൽ ആ ബാലന്റെ അർദ്ധമുഖാലേഖ്യം (Profile). അവന്റെ കൈകൾ ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ നേർക്ക് നിഷ്ഫലമായി നീട്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ആത്മഹത്യചെയ്ത ബാലന്റെ ബാലത്വത്തെ കാണിക്കുന്ന കളിപ്പാട്ടങ്ങളും ശവകുടീരത്തിൽ വച്ചിട്ടുണ്ട്. ആനക്കൊമ്പിന്റെ നിറമുള്ള ഏതോ വസ്തുകൊണ്ട് ഉണ്ടാക്കിയ രണ്ട് ആനകളുടേയും ഒരു കുതിരയുടേയും ഒരു പട്ടിയുടേയും കൊച്ചു രൂപങ്ങൾ. ആ കളിപ്പാട്ടങ്ങളെക്കുറിച്ചു ഗവേഷണഗ്രന്ഥങ്ങൾതന്നെ അവിടെ രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇവിടെ ഉച്ചഭാഷിണിക്കാരൻ ഒരു കുറ്റസമ്മതം നടത്തുന്നു. ഒരു ദിവസം അയാൾ ശവകുടീരത്തിൽനിന്ന് ഈ കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ മോഷ്ടിച്ചു. എന്നിട്ട് കടയിൽനിന്നു രണ്ടു റാത്തൽ "മാർജറീൻ"[28] വാങ്ങിയപ്പോൾ കിട്ടിയ രണ്ടാനയുടേയും ഒരു കുതിരയുടേയും ഒരു പട്ടിയുടേയും കൊച്ചുരൂപങ്ങൾ അയാൾ ശവകുടീരത്തിൽ കൊണ്ടുവച്ചു. അവ ടിബേർഷ്യസിന്റെ മൃഗരൂപങ്ങളെപ്പോലെ വെളുത്തവതന്നെ; അതേ ആകൃതി; അതേ തൂക്കം. ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട കാര്യം ശവകുടീരത്തിൽ ആദ്യമുണ്ടായിരുന്ന കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ എന്തു പ്രയോജനം ചെയ്തുവോ അതേ പ്രയോജനം തന്നെ രണ്ടാമതു കൊണ്ടുവച്ച രൂപങ്ങളും ചെയ്തു എന്നതാണ്. സന്ദർശകർ അവ കണ്ട് വികാരവിവശരാകും. ലോകത്തിന്റെ സ്വഭാവം അവർക്കു അതിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാവുന്നതേയുള്ളു. പക്ഷേ, അതു ഗ്രഹിക്കുവാൻ അവർ കൂട്ടാക്കിയില്ല. ആ കളിപ്പാട്ടങ്ങളെക്കുറിച്ചു ഭാവഗാനങ്ങൾ രചിച്ചവരുണ്ട് (രണ്ടു റാത്തൽ 'മാർജറീൻ' വാങ്ങിയപ്പോൾ ഉച്ചഭാഷിണിക്കാരനു കിട്ടിയ കൗതുകവസ്തുക്കളാണ് അവയെന്ന് ഓർമ്മിക്കണം.) അങ്ങനെ അവ ശവകുടീരത്തിൽ കിടക്കുകയാണ്. അല്പം മഞ്ഞനിറം വന്നുപോയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അവ കണ്ടാൽ ടിബേർഷ്യസിന്റെ കളിപ്പാട്ടങ്ങളാണെന്നേ തോന്നുകയുള്ളു. "ഇവിടം ടിപ്റ്റനാണ്—നിങ്ങൾ ടിപ്റ്റനിലെത്തി—ടിബേർഷ്യസിന്റെ ശവകുടീരം…" ഈ വാക്കുകൾ അയാൾ ഉച്ചഭാഷിണിയിലൂടെ മുഴക്കുന്നു, തീവണ്ടി വരുമ്പോഴെല്ലാം. അത് അന്തസ്സിനു ചേരാത്ത ജോലിയാണെന്ന് എന്തിനു കരുതണം?

---

27. ഗോയ്ഥേയുടെ നോവലിലെ കഥാപാത്രം.
28. മൃഗങ്ങളുടെ കൊഴുപ്പും സസ്യയെണ്ണയും ചേർത്തുണ്ടാക്കുന്ന ഭക്ഷ്യസാധനം.

രണ്ടു ഡോക്ടറേറ്റ് കിട്ടിയ ഒരാളിനെ വെറും കൂലിക്കാരനാക്കി മാറ്റുന്ന ബ്യൂറോക്രസി; ആ ബ്യൂറോക്രസിയെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്ന സമുദായം. ഈ രണ്ടു ഘടകങ്ങളേയും എത്ര അനായാസമായിട്ടാണ് ബോയ്ൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നതെന്ന് നോക്കുക. അങ്ങനെയുള്ള ക്രൂരമായ അധികാരമണ്ഡലത്തേയും ശൂന്യമായ സമുദായത്തേയും എതിർക്കാൻ വ്യക്തിക്കു കഴിയുന്നില്ല. ആകെ ചെയ്യാവുന്നതു് യഥാർത്ഥത്തിലുള്ള കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ മാറ്റി കൃത്രിമമായവ വച്ച് ബ്യൂറോക്രസിയേയും സമുദായത്തേയും വഞ്ചിക്കുക എന്നതാണ്. അങ്ങനെ അല്പമൊരു സ്വാതന്ത്ര്യം നേടുക എന്നതാണ്. ആദ്യത്തെ കഥയിലെ ആശയംതന്നെ മറ്റൊരു രീതിയിൽ അഴകകലർന്ന് ഇവിടേയും ആവിഷ്കൃതമാകുന്നു.

ജീവിതത്തിന്റെ ഗതിവേഗം നശിച്ചിരിക്കുകയാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ. സമകാലിക ജീവിതത്തിന് അന്തസ്സില്ല, മാന്യതയില്ല. മൂല്യങ്ങൾ തകർന്നിരിക്കുന്നു. മഹാവ്യക്തികളെ ബഹുമാനിക്കുക എന്നതുപോലും ഇന്ന് ഇല്ലാതെയായിരിക്കുന്നു. നമ്മുടെ സമുദായവും പരിഷ്കാരവും സംസ്കാരവും ശൂന്യങ്ങളാണ്; പൊരുത്തക്കേടുകൾ നിറഞ്ഞവയാണ്. കാപട്യം എവിടേയും വെന്നിക്കൊടി പറത്തുന്നു. വിശ്വാസം എന്നൊന്നില്ല. വിശ്വാസം തകർന്നതോടെ മനുഷ്യന്റെ ആത്മവിശ്വാസവും തകർന്നിരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ദുരന്തത്തിലെത്തിയ സമുദായത്തേയും മനുഷ്യനെ പീഡിപ്പിക്കുന്ന ബ്യൂറോക്രസിയേയും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച് മനുഷ്യനെ ചിന്തിപ്പിക്കുവാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന കഥകളും നോവലുകളുമാണ് ഹൈന്റിഹ് ബോയ്ൽ രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിനു ശേഷമുള്ള ജർമ്മനിയെയാണ് ഈ കലാകാരൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നതെങ്കിലും ചിത്രീകരണത്തിനു സാർവജനീനസ്വഭാവമുണ്ട്. അതിനാൽ ജർമ്മൻ സമുദായവും ഇന്ത്യൻസമുദായവും വിഭിന്നങ്ങളാണെന്നു നമുക്കു തോന്നുന്നില്ല. ആളുകളെ എണ്ണുമ്പോൾ പ്രേമഭാജനത്തെ വിട്ടുകളഞ്ഞും, ശവകുടീരത്തിലെ യഥാർത്ഥങ്ങളായ കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ മാറ്റി കൃത്രിമമായവ കൊണ്ടുവച്ചും തങ്ങളുടെ അല്പമായ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ സ്വയമറിയുന്ന പാവപ്പെട്ട രണ്ടു പേരും ജർമ്മനിയിൽ മാത്രമുള്ളവരല്ല; ഇന്ത്യയിലും അതിന്റെ ഒരു ഭാഗമായ കേരളത്തിലും ഉള്ളവർ തന്നെ. ബോയ്ൽ അവരുടെ ചിത്രം വരയ്ക്കുമ്പോൾ സത്യത്തിന്റെ വില നമ്മളറിയുന്നു; അതിന്റെ ആവശ്യകത നമ്മൾ മനസ്സിലാക്കുന്നു. എങ്ങനെയാണ് നമ്മൾ അതു ഗ്രഹിക്കുന്നതു്? അവിടെയാണ് കലയുടെ ശക്തിയിരിക്കുന്നതു്. ബോയ്ൽ കണ്ട സത്യം അദ്ദേഹത്തിന്റെ അജാഗരിത മനസ്സിലേക്കു കടന്നു ചെന്നിട്ട് രണ്ടു ചെറുകഥകളായി പുറത്തേക്കു പോരുന്നു; തീനാളങ്ങൾ പോലെ. അവയിൽ നിന്നു പുറപ്പെടുന്ന രശ്മികളാണ് നമുക്കു ചൂടും വെളിച്ചവും പ്രദാനംചെയ്യുന്നതു്. സമുദായത്തിന്റെ ശൂന്യതയിൽ, അധികാരമണ്ഡലത്തിന്റെ ക്രൂരതയിൽ കല മയൂഖമാലകൾ പ്രസരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വിരാജിക്കുന്നു.

സാംസ്കാരിക ചക്രവാളം വികസിക്കുന്നു

ഫ്രീഡ്റിഹ് ഡ്യൂറൻമറ്റ്

നമ്മൾ വ്യക്തിപരമായി അല്ല, സമൂഹപരമായിത്തന്നെ കുറ്റം ചെയ്യുവരാണ്. നമ്മുടെ പിതാക്കന്മാരുടേയും പിതാമഹന്മാരുടേയും പാപങ്ങളിൽ നമ്മൾ സാകല്യേന കുരുങ്ങിക്കിടക്കുന്നു. നമ്മൾ മറ്റു സന്താനങ്ങളുടെ സന്താനങ്ങൾ മാത്രം. അതു നമ്മുടെ കുറ്റമല്ല; ദൗർഭാഗ്യമാണ്. ഇതു പറഞ്ഞത് സ്വിറ്റ്സർലണ്ടിലെ പ്രമുഖ നാടകകർത്താവായ ഫ്രീഡ്റിഹ് ഡ്യൂറൻമറ്റാണ്. അദ്ദേഹം സ്വിറ്റ്സർലണ്ടിലെ സുപ്രധാനനായ നാടകക്കാരൻ മാത്രമല്ല വിശ്വനാടകസാഹിത്യത്തിലെ മഹാപ്രഭാവനായ നാടകകർത്താവാണ്. കുറ്റത്തിനു മാത്രമല്ല, വിഷാദത്തിനും വ്യാപകസ്വഭാവമാണുള്ളതെന്ന് അദ്ദേഹം വിശ്വസിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് ഒരു വ്യക്തിയെ കുറ്റക്കാരനായി, വിഷാദമഗ്നനായി ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ശരിയല്ലെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതം. ഡ്യൂറൻമറ്റിന്റെ പല നാടകങ്ങളും ഈ വിശ്വാസത്തിനു നിദർശകങ്ങളായിരിക്കുന്നു. കുറ്റം ചെയ്യുന്ന സമൂഹത്തെ, വിഷാദമനുഭവിക്കുന്ന സമൂഹത്തെ ആ കൃതികളിൽ നമ്മൾക്കു കാണാം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ “Incident At Twilight” എന്ന കൊച്ചു നാടകത്തിലേക്കു പോകാം. നോബൽസമ്മാനം നേടിയ ഗ്രന്ഥകാരൻ കോർബസ്സ് താനാരാണെന്ന് പ്രേക്ഷകരോട് വ്യക്തമാക്കുമ്പോൾ നാടകമാരംഭിക്കുന്നു. “മാന്യരെ, ഏതാണ്ട് വിചിത്രവും എന്നാൽ മുഴുവൻ സത്യമായും ഉള്ള ഈ കഥയുടെ ദേശകാലസ്വഭാവത്തെ വിവരിക്കുക എന്നതു് എന്റെ പ്രാഥമിക കർത്തവ്യമായി ഞാൻ കരുതുന്നു. സത്യതയുള്ള കഥകൾ പറയുന്നതിൽ ആപത്തിന്റെ നല്ലോരംശമുണ്ട്, തീർച്ചതന്നെ. പോലീസിൽനിന്നാരെങ്കിലും ഇവിടെ വന്നിരിക്കുന്നവരിൽ ഉണ്ടാകാം... ശരി, ഒരു നിമിഷം മനസ്സിരുത്താൻ ഞാൻ അഭ്യർത്ഥിക്കട്ടെ. നിങ്ങൾ ഒരു ഗ്രാൻഡ് ഹോട്ടലിന്റെ സ്വീകരണമുറിയിലാണെന്ന് വിചാരിക്കു...” മഹയശസ്കനായ ഈ കോർബസ്സിനെ കാണാൻ ഒരാളെത്തിയിരിക്കുകയാണ്. അയാളുടെ പേര് ഹോഫർ. കോർബസ്സ് ഏഡൽബോഡനിലായിരുന്നപ്പോൾ ഹോഫർ അവിടെയുണ്ടായിരുന്നു. ബേഡൻ-ബേഡനിൽ കോർബസ്സ് താമസിച്ചപ്പോൾ ഹോഫർ അവിടെയും ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇത്രയും പറഞ്ഞപ്പോൾ കോർബസ്സ് അറിയിച്ചു. “ഹോഫർ, എനിക്ക് ആയിരക്കണക്കിന് ആളുകളോട് ഇടപെടേണ്ടതായിട്ടുണ്ട്, അതുകൊണ്ട് കാൽമണിക്കൂർ സമയമേ നിങ്ങൾക്കുവേണ്ടി അനുവദിക്കാനാവൂ. വളരെ ചുരുക്കിപ്പറയൂ നിങ്ങൾക്കെന്തുവേണമെന്ന്”.

താൻ സാഹിത്യത്തിൽ ഡിറ്റക്ടീവ് ജോലി നടത്തുകയാണെന്ന് ഹോഫർ കോർബസ്സിനോട് പറഞ്ഞു. അതാകട്ടെ അതിന്റെ (സാഹിത്യത്തിന്റെ) ക്രിമിനൽവശത്തെക്കുറിച്ചും. കോർബസ്സിന്റെ കൃതികൾ കാത്തലിക്, പ്രൊട്ടസ്റ്റന്റ്, എക്സിസ്റ്റെൻഷ്യൽ, മാർക്സിസ്റ്റ് ഈ വീക്ഷണഗതികളിലൂടെ വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ, ‘ക്രിമിനോളജിക്കലാ’യി അന്നുവരെ ആരും അവയെ സമീപിച്ചിട്ടില്ല. അതു കൊണ്ട് ഹോഫറുടെ ശ്രമം ആദരണീയമായി കോർബസ്സിനു തോന്നി. ആഗതൻ സ്വന്തമായി രൂപംകൊടുത്ത ഒരു സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ചാണ് കോർബസ്സിന്റെ കൃതികൾ വായിച്ചത്. നോവലുകളിൽ ഉള്ളതെല്ലാം യഥാർത്ഥത്തിൽ ഉള്ളതുതന്നെ.

കാരണം യഥാർത്ഥമല്ലാത്തതിനെ സങ്കല്പിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ല ഇതാണ് ഹോഫറുടെ സിദ്ധാന്തം. അങ്ങനെ കോർബസ്സിന്റെ നോവലുകളിലുള്ള കൊലപാതകങ്ങൾ അയാൾ യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിൽ അന്വേഷിച്ചു തുടങ്ങി. വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ മനോഹരങ്ങളായ കൊലപാതക രംഗങ്ങൾ ചിത്രീകരിച്ച കലാകാരനാണ് കോർബസ്സ്. പതിനൊന്നു കൊല്ലം മുമ്പ് അദ്ദേഹം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ Rendezvous Abroad എന്ന നോവലാണ് ഹോഫർ ആദ്യം പരിശോധിച്ചത്. അതിലെ കഥ, ഒരു ഫ്രഞ്ച് സാഹസികൻ (കോർബസ്സിനെപ്പോലെ തടിച്ചവനും കഷണ്ടിയുള്ളവനുമാണ് അയാൾ) ഒരു ജർമ്മൻ ഡിപ്ലോമറ്റിന്റെ ഭാര്യയെ അങ്കാറയിലെ ഒരു ഹോട്ടലിൽ കൂട്ടിക്കൊണ്ടു ചെല്ലുന്നു. രണ്ടുപേരും ആത്മഹത്യക്കു തീരുമാനിക്കുന്നു. ലൈംഗികമായ ഹർഷമൂർച്ഛയിൽ അവൾ ജീവിതം അവസാനിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഫ്രെഞ്ച് സാഹസികൻ സിഗററ്റ് കത്തിച്ചു കൊണ്ട് അവിടെ നിന്നു രക്ഷപ്പെടുന്നു. ഒരു വാരിക ക്ഷുദ്രമായ കഥ എന്ന് ഇതിനെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞെങ്കിലും സംക്ഷേപണസാമർത്ഥ്യത്തിൽ ഹെമിങ്വേക്കുപോലും ആയിരം നാഴിക പിറകെ നില്ക്കാനേ കഴിയുന്നുള്ളു. ഈ നോവൽ വായിച്ചുകഴിഞ്ഞതിനുശേഷം ഹോഫർ അങ്കാറയിൽചെന്നു ഗവേഷണം നടത്തി. ജർമ്മൻ ഡിപ്ലോമറ്റിന്റെയല്ല ഒരു സ്വീഡിഷ് ഡിപ്ലോമറ്റിന്റെ ഭാര്യയാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ ആത്മഹത്യചെയ്തത്. അവളുടെ കൂടെ ഹോട്ടലിൽ ചെന്നതു് ഫ്രെഞ്ച് സംസാരിക്കുന്നവനല്ല, ജർമ്മൻഭാഷ സംസാരിക്കുന്ന ആൾ.

കോർബസിന്റെ രണ്ടാമത്തെ നോവൽ “Mr X Is Bored” എന്നതാണ്. മാസ്റ്റർപീസാണ് അത്. പേരുള്ള ഒരെഴുത്തുകാരൻ സെന്റ് ട്രോപ്പിൽവച്ച് പതിനാറുവയസ്സുള്ള പെൺകുട്ടിയെ കാണുന്നു. അവളുടെ സൗന്ദര്യം കണ്ട് ഉന്മത്തനായി അയാൾ അവളെ ബലാത്കാരവേഴ്ചയ്ക്കു വിധേയമാക്കുന്നു. പിന്നീട് കൊലപാതകവും. ഗ്രീക്ക് ട്രാജഡിപോലെയാണ് നോവലിന്റെ പര്യവസാനം.

സന്ദർശകൻ: പത്തുവർഷം മുമ്പ്—1957-ൽ—പതിനാറു വയസ്സുള്ള ഒരു പെൺകുട്ടി സെന്റ് ട്രോപസ്സിൽവെച്ച് ബലാത്സംഗം ചെയ്യപ്പെട്ടു; കൊല്ലപ്പെട്ടു.

കോർബസ്സ്: കൊലപാതകി ആര്?

സന്ദർശകൻ: അറിഞ്ഞുകൂടാ.

ഇങ്ങനെ ഇരുപത്തിരണ്ട് കൊലപാതകങ്ങൾ. കോർബസ്സ് എഴുതിയതും ഇരുപത്തിരണ്ടു നോവലുകൾതന്നെ.

സന്ദർശകൻ—ഹോഫർ തുടർന്നു പറഞ്ഞു അയാളോട്:

“സ്വീഡിഷ് സ്ത്രീ മരിച്ചപ്പോൾ നിങ്ങൾ അങ്കാറയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇംഗ്ലീഷുകാരി പെൺകുട്ടി മരിച്ചപ്പോൾ നിങ്ങൾ സെന്റ് ട്രോപസ്സിലുണ്ടായിരുന്നു. ഈ ലിസ്റ്റിലെ മറ്റു ഇരുപതുപേർ മരിച്ചപ്പോൾ നിങ്ങൾ ആ ഇരുപതു സ്ഥലങ്ങളിലുണ്ടായിരുന്നു”...

“അപ്പോൾ നിങ്ങൾ എന്തു കണ്ടുപിടിച്ചു?” എന്നു കോർബസ്സിന്റെ ചോദ്യം. “ഈ സംഭവങ്ങളിലെ കൊലപാതകികളെല്ലാം ഒറ്റക്കൊലപാതകിയാണെന്ന്” താൻ മനസ്സിലാക്കുന്നതായി സന്ദർശകന്റെ ഉത്തരം.

കോർബസ്സ്: “ശരി, ശരി ഞാൻ ഏതാണ്ട് ഇരുപത്തിരണ്ടുപേരെ കൊന്നുവെന്നു നിങ്ങൾ മറ്റൊരു വിധത്തിൽ പറയുന്നു അല്ലേ?”

സന്ദർശക: “അതുതന്നെയാണ് എന്റെ ഉറച്ച വിശ്വാസം. എഴുത്തുകാരിൽ അദ്വിതീയനായ ഒരാളിന്റെ മുമ്പിൽ മാത്രമല്ല ഞാൻ നില്ക്കുന്നത്. കൊലപാതകികളിൽ അദ്വിതീയനായ ഒരാളിന്റെ മുൻപിലുമാണ്.”

സത്യമിതാണെങ്കിലും ഹോഫർക്ക് ആ സാഹിത്യകാരനെ പോലീസിൽ ഏല്പിക്കേണമെന്നില്ല. കൊലപാതകിയെന്ന നിലയിലും എഴുത്തുകാരനെന്ന നിലയിലും അയാളെ ഹോഫർക്ക് ബഹുമാനമാണ്. പിന്നെ ഹോഫർ സാധുവാണ്. പ്രതിമാസം അറുന്നൂറോ എഴുന്നൂറോ സ്വിസ്ഫ്രാങ്ക് കോർബസ്സ് അയാൾക്കു കൊടുത്താൽ മതി. എല്ലാം രഹസ്യമായിരിക്കും. അപ്പോൾ ഒരു യുവതി മുറിയിലേക്കു ഓടിവന്നിട്ടു തിരിച്ചോടിപ്പോയി. “നിങ്ങളുടെ അടുത്ത ബലിമൃഗമല്ലേ ഇവൾ?” എന്ന് ഹോഫർ ചോദിച്ചു. “എന്റെ അടുത്ത ബലിമൃഗം വേറൊരാളാണെ”ന്ന് കോർബസ്സ് മറുപടി നല്കി. പക്ഷേ, തന്നെ വെടിവച്ചുകൊല്ലാൻ സാദ്ധ്യമല്ലെന്ന് ഹോഫർ അറിയിച്ചു. അടുത്തു താമസിക്കുന്നവർ അതറിയും, കോർബസ്സിനു ദുഷ്പേരുണ്ടാകും. അതുകൊണ്ട് വിഷമുപയോഗിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു അയാൾക്ക്. അക്കാരണത്താലാണോ ഹോഫർ മദ്യം കൊടുത്തിട്ട് കുടിക്കാഞ്ഞതു? അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണോ കോർബസ്സ് നല്കിയ ചുരുട്ട് അയാൾ വലിക്കാതെ സ്വന്തം ചുരുട്ട് എടുത്തതെന്നും അയാൾക്ക് (കോർബസ്സിനു) അറിയേണ്ടതുണ്ട്. ഇന്ത്യയിൽ കിട്ടുന്ന വിഷം പുകയിലയിൽ ചേർത്ത ചുരുട്ടു ലോറൻസിന് നല്കിയാണ് കോർബസ്സ് അയാളെ കൊന്നതെന്ന് ഹോഫറിനു അറിയാം. അതിലൊക്കെ ഇത്ര അത്ഭുതപ്പെടാനൊന്നുമില്ലെന്നാണ് സാഹിത്യകാരന്റെ അഭിപ്രായം. ഗോയ്ഥേയും ബൽസാക്കും ബോദ്ലേറും വെർലേനും റാങ്ബോയും അല്ലൻപോയും രാക്ഷസന്മാരായിരുന്നു. താൻ കൊലപാതകിയല്ലായിരുന്നെങ്കിൽ തനിക്കു നോബൽസമ്മാനം ലഭിക്കുമായിരുന്നില്ല എന്നും കോർബസ്സിനു ചൂണ്ടിക്കാണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. വിലക്കപ്പെട്ടതെല്ലാം അയാളിലൂടെ അനുഭവിക്കാനായിരുന്നു ലോകജനതയുടെ ആഗ്രഹം. അങ്ങനെ കോർബസ്സ് കൂടുതൽ കൂടുതൽ കൊലപാതകം ചെയ്തു. നോവലിസ്റ്റ് കൈത്തോക്ക് ഹോഫറുടെ നേർക്കു ചൂണ്ടിപ്പറഞ്ഞു:

“ഒരു റേഡിയോ നാടകത്തിനുള്ള ആശയം നിങ്ങളെനിക്കു തന്നുകഴിഞ്ഞു അതുകൊണ്ട് നിങ്ങൾ ഇപ്പോൾ മരിക്കണം. ഞാൻ നേരിട്ടനുഭവിച്ചതേ എഴുതാറുള്ളൂ”. “രക്ഷിക്കണേ” എന്നു ഹോഫർ നിലവിളിച്ചു. കാരുണ്യം കാണിക്കാൻ അയാൾ അപേക്ഷിച്ചു. “സാഹിത്യപ്രവർത്തനത്തിൽ കാരുണ്യത്തിന് ഇടമില്ലെ”ന്ന് നോവലിസ്റ്റ് പ്രത്യുക്തി നൽകി. ഹോഫർ കോർബസ്സിന്റെ വെടിയേറ്റ് മരിച്ചു. നാടകം അവസാനിക്കുന്നു.—“മാന്യരേ, ഏതാണ്ട് വിചിത്രവും എന്നാൽ മുഴുവൻ സത്യമായും ഉള്ള ഈ കഥയുടെ ദേശകാലസ്വഭാവത്തെ വിവരിക്കുക എന്നതു് എന്റെ പ്രാഥമിക കർത്തവ്യമായി ഞാൻ കരുതുന്നു...” നാടകത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ കോർബസ്സ് പറഞ്ഞ ഈ വാക്യങ്ങൾ അയാൾ അന്ത്യത്തിലും ആവർത്തിക്കുമ്പോൾ നാടകവേദിയിൽ യവനിക പതുക്കെപ്പതുക്കെ വീഴുന്നു.

ഡ്യൂറൻമറ്റിന് ഏറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ട ആശയം വ്യക്തിയല്ല സമൂഹമാണ് പാതകങ്ങളിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്നതു് എന്ന ആശയം—ഈ നാടകത്തിലൂടെ വ്യക്തമാക്കപ്പെടുന്നു. കോർബസ്സ് സമൂഹത്തിന്റെ ഒരു പ്രതിനിധി മാത്രം. സമൂഹത്തിനു വേണ്ടിയാണ് അയാൾ വ്യക്തികളെ വധിക്കുന്നതു്. ആ വധങ്ങളെക്കുറിച്ച് സമുദായത്തിന് അറിവുണ്ട്. സമുദായം വധകർമ്മത്തിന് സഹായം അരുളുകയും ചെയ്യുന്നു. ഏതാണ്ട് ഇതിനു സദൃശമായ സങ്കല്പം ഡ്യൂറൻമറ്റിന്റെ “വിസിറ്റ്” എന്ന നാടകത്തിലുമുണ്ട്. യൂറോപ്പിലെവിടെയോയുള്ള ഒരു പട്ടണത്തിൽ ഒരു വൃദ്ധ പണ്ടെത്തുന്നു അവർ അവിടത്തുകാരിയായിരുന്നു. ചെറുപ്പത്തിൽ അവരെ ഒരുത്തൻ വ്യഭിചാരകർമ്മത്തിനു പ്രേരിപ്പിച്ചു. അവർ വഴങ്ങി. പിന്നീട് അയാൾ കൈ മലർത്തിയപ്പോൾ നാടുവിട്ടുപോകാൻ ആ സ്ത്രീ നിർബ്ബന്ധയായി. അവർ തിരിച്ചുവരുന്നതു് കോടീശ്വരിയായിട്ടാണ്. പട്ടണത്തിലുള്ള എല്ലാവരേയും—സത്യസന്ധന്മാരെപ്പോലും—പണം കൊടുത്ത് അവർ വശത്താക്കുന്നു. എന്നിട്ട് അവരെക്കൊണ്ടുതന്നെ ചതിച്ച പുരുഷനെ കൊല്ലിക്കുന്നു. വധം കഴിയുമ്പോൾ അവർ അവിടം വിട്ടുപോകുകയും ചെയ്യുന്നു. ‘വിസിറ്റ്’ എന്ന ഈ നാടകത്തിലും സമുദായത്തിന്റെ വധാഭിലാഷമാണു കാണുക. നിയമരാഹിത്യവും വധാഭിലാഷവും സമുദായത്തിൽ തേർവാഴ്ച നടത്തുന്നു എന്നാണ് ഡ്യൂറൻമറ്റിന്റെ വിശ്വാസം. ഹോഫർ സമുദായത്തിന്റെ ഈ മാലിന്യമറിയാതെയാണ് കോർബസ്സിന്റെ അടുക്കലെത്തുന്നതു്. പക്ഷേ, അയാൾ നടത്തുന്ന കൊലപാതകങ്ങൾ സമുദായത്തിന്റെ അനുഗ്രാഹകതയുള്ളതാണെന്നു മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ ഹോഫർ ആ സമുദായത്തിന്റെ തന്നെ ഒരംഗമായി മാറി. പ്രതിമാസവേതനം പറ്റാനും അങ്ങനെ വധകർമ്മത്തെ പരോക്ഷമായി നീതിമത്കരിക്കാനും സന്നദ്ധനാകുന്നു. സമുദായത്തിന്റെ അനുശാസനമനുസരിച്ചാണ് അല്ലെങ്കിൽ അതിന്റെ ഇംഗിതത്തിന് യോജിച്ച മട്ടിലാണ് കോർബസ്സ് വധങ്ങൾ നടത്തിയതു്. അതു ഹോഫർ മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ സമുദായത്തിന് അയാളെ നശിപ്പിച്ചേ മതിയാകൂ. സ്വന്തം രഹസ്യം അറിയുന്ന വ്യക്തികളെ സമുദായം തുടർന്നു ജീവിക്കാൻ അനുവദിക്കുകയില്ലല്ലോ. അതിനാൽ സമുദായത്തിന്റെ പാവയായ കോർബസ്സ് ഹോഫറെ വെടിവെച്ചു കൊല്ലുന്നു. ഈ ചിന്താഗതികളും വധകർമ്മങ്ങളും ആവർത്തനസ്വഭാവമുള്ളവയാണെന്നു കാണിക്കാനാണ് നാടകം തുടങ്ങുന്ന രീതിയിൽത്തന്നെ ഡ്യൂറൻമറ്റ് അതു് അവസാനിപ്പിക്കുന്നതും. നോവലിസ്റ്റ് നാടകാനുഭവത്തിൽ പറയുന്ന വാക്യങ്ങൾതന്നെ അതിന്റെ അവസാനത്തിലും പറയുന്നു. അങ്ങനെ ഒരു വൃത്തം പൂർണ്ണമാകുന്നു. സമകാലികമായ സന്മാർഗ്ഗരാഹിത്യത്തിന്റെ നേർക്ക്, കപടമായ രാഷ്ട്ര വ്യവഹാരത്തിന്റെ നേർക്കു ശബ്ദമുയർത്തുന്ന ഡ്യൂറൻമറ്റിന്റെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വപൗരന്റെ സാംസ്കാരിക ചക്രവാളത്തെ വളരെയേറെ വികസിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

പളുങ്കുപാത്രത്തിലെ മുന്തിരിച്ചാറ്

പാബ്ലോ നെരൂദ

ജ്വാലാമുഖികൾക്കു താഴെ മഞ്ഞണിഞ്ഞ മാമലകൾക്ക് അടുത്ത്, വലിയ തടാകങ്ങൾക്കടിയിൽ സുരഭിലവും നിശ്ശബ്ദവും കെട്ടുപിണഞ്ഞതും ആയ കാനനം; ചിലിയിലെ കാട്ട്... അതിന്റെ മരിച്ച ഇലകളിൽ കാലുകൾ താണുപോകുന്നു. കനം കുറഞ്ഞ ചുള്ളികൾ ശബ്ദത്തോടെ ഒടിയുന്നു. ഭീമാകാരമാർന്ന വൃക്ഷങ്ങൾ ഉയർന്നുനിൽക്കുന്നു. തണുത്ത കാട്ടിൽനിന്ന് ഒരു പക്ഷി പറക്കുകയാണ്. ചിറകടിച്ച് പറന്ന് അത് സൂര്യപ്രകാശം തട്ടാത്ത മരക്കൊമ്പിൽ ചെന്നിരിക്കുന്നു. ഓബോ ഗാനോപകരണംപോലെ അതു പാടുന്നു...കാട്ടുപുന്നയുടെ മണവും ബോൾഡോച്ചെടിയുടെ സൗരഭ്യവും നാസികയിലൂടെ കടന്ന് ആത്മാവിനെയാകെ ആവരണം ചെയ്യുന്നു... ചിലിയിലെ ഈ വനത്തിൽ പോകാത്തവർ ഈ ഭൂമിയെ അറിയുന്നതേയില്ല. ഈ ഭൂവിഭാഗത്തിൽ നിന്നാണ്, ഈ ചെളിയിൽ നിന്നാണ്, ഈ നിശ്ശബ്ദതയിൽനിന്നാണ് പാബ്ലോ നെരൂദ വന്നത്. അദ്ദേഹം ലോകമാകെ ചുറ്റിസഞ്ചരിച്ചു; ലോകത്തെമ്പാടും പാടിനടന്നു. മഹാനായ ആ കവിയുടെ, മഹാനായ ആ മനുഷ്യസ്നേഹിയുടെ 'മെമ്വാർസ്' (Memoirs) എന്ന ആത്മകഥ വായിക്കുമ്പോൾ നിങ്ങൾ ജീവിതത്തിന്റെ ആഹ്ലാദവും വിഷാദവും കണ്ടറിയുന്നു. സത്യസന്ധതയും കാപട്യവും വേർതിരിച്ചു മനസ്സിലാക്കും. സൗന്ദര്യവും വൈരൂപ്യവും ദർശിക്കും. രാഷ്ട്രവ്യവഹാരത്തിന്റെ ഔത്കൃഷ്ട്യവും അധമത്വവും ഗ്രഹിക്കും. സർവ്വോപരി കലയുടെ മാന്ത്രികശക്തിക്കു വിധേയനാകും. ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ ഏറ്റവും ശ്രേഷ്ഠമായ ആത്മകഥ നീക്കോസ് കാസാൻദ്സാക്കിസിന്റെ 'റിപ്പോർട്ട് റ്റു ഗ്രക്കോ' ആണെന്ന് ഞാൻ വിചാരിച്ചിരുന്നു. പക്ഷേ, പാബ്ലോ നെരൂദയുടെ ആത്മകഥ വായിച്ചതോടെ ആ ധാരണ മാറിപ്പോയിരിക്കുന്നു. നെരൂദയുടെ ആത്മകഥ കാസാൻദ്സാക്കീസിന്റെ ആത്മകഥയെ ബഹുദൂരം അതിശയിച്ചിരിക്കുന്നു.

തോരാതെ മഴപെയ്യുന്ന ഒരു ഭൂവിഭാഗത്തിലേക്കാണ് പാബ്ലോ നെരൂദ കണ്ണുകൾ തുറന്നത്. കണ്ടത് ജീവിതവും കവിതയും. മഴയായാലും തണുപ്പായാലും ആ ബാലൻ കല്ലുകളിൽ ചവിട്ടിച്ചവിട്ടി പാഠശാലയിലേക്കു പോകും. കാറ്റ് അവന്റെ കുട പറത്തിക്കൊണ്ടുപോയിട്ടുണ്ട്. പാവപ്പെട്ട ആ കുട്ടിക്ക് മഴക്കോട്ട് ഇല്ല. അങ്ങനെ അവൻ തെക്കൻ ചിലിയിലെ റ്റെമൂക്കോ പട്ടണത്തിൽ വളർന്നുവന്നു. റ്റെമൂക്കോവിനു വടക്കുള്ള പരൽപ്പട്ടണത്തിൽ 1904 ജൂലൈ 12-ആം തീയതി നെരൂദ ജനിച്ചു. ഒരു മാസം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ—ആഗസ്റ്റിൽ—ആ കുട്ടിയുടെ അമ്മ ക്ഷയരോഗത്താൽ മരിച്ചുപോയി. രണ്ടു കൊല്ലം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ നെരൂദയും അച്ഛനും റ്റെമൂക്കോ നഗരത്തിലേക്കു പോരികയാണുണ്ടായത്.

റ്റെമൂക്കോ പട്ടണത്തിൽ 1910 എന്ന വർഷം വന്നെത്തിയപ്പോൾ നെരൂദ വിദ്യാലയത്തിൽ പോകാൻ തുടങ്ങി. സ്കൂളിൽ നിന്നു നോക്കിയാൽ മനോഹരമായ ഒരു നദി ഒഴുകുന്നതു കാണാം. അതിന്റെ രണ്ടു കരകളിലും ആപ്പിൾ മരങ്ങൾ. നെരൂദയും കൂട്ടുകാരും പാഠശാലയിൽ നിന്നു ചിലപ്പോൾ ഒളിച്ചുപോകും; വെളുത്ത കല്ലുകളിൽ തട്ടി ഒഴുകിപ്പോകുന്ന തണുത്ത നദിയിൽ കാലുകൾ മുക്കിയിരിക്കാൻവേണ്ടി. നെരൂദയുടെ പേര് നെഫ്റ്റാലി എന്നായിരുന്നു. പിൽക്കാലത്ത്—സൂക്ഷ്മമായിപ്പറഞ്ഞാൽ 1920-ൽ കവിതയെഴുതുന്നത് അച്ഛൻ അറിയാതിരിക്കാൻ വേണ്ടി അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ച തൂലികാനാമമാണ് നെരൂദ എന്നത്. അവൻ വളർന്നു. പുസ്തകങ്ങളും പെൺകുട്ടികളും ആ ബാലന്റെ താല്പര്യജനകങ്ങളായി. ഒരു ഇരുമ്പുപണിക്കാരന്റെ മകൾ ബ്ലാങ്കയ്ക്ക് എഴുതിക്കൊടുത്ത എഴുത്തുകളിലാണ് നെരൂദയുടെ സ്നേഹം ആദ്യമായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടത്. നെരൂദയുടെ കൂട്ടുകാരനാണ് അവളെക്കണ്ട് സ്നേഹത്തിൽ വീണത്. അയാൾക്കുവേണ്ടി എഴുതിക്കൊടുത്ത കത്തുകൾ നെരൂദയുടെ സൃഷ്ടികളാണെന്ന് ബ്ലാങ്ക് മനസ്സിലാക്കി. നെരൂദ സത്യം വ്യക്തമാക്കിയപ്പോൾ അവൾ ക്വിൻസ് എന്നപേരുള്ള പഴം കൊടുത്തു. പിന്നീട് അയാൾ നേരിട്ട് പ്രേമലേഖനങ്ങൾ കൊടുത്തുതുടങ്ങി, ഓരോ പ്രേമലേഖനത്തിനും ഓരോ ക്വിൻസ് പഴം നെരൂദയ്ക്കു കിട്ടും. അങ്ങനെ ബ്ലാങ്കയുടെ ഹൃദയത്തിൽനിന്ന് സ്നേഹിതൻ നിഷ്കാസനം ചെയ്യപ്പെട്ടു; പകരം നെരൂദ പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു.

വർഷങ്ങൾ കഴിഞ്ഞു. നെരൂദ ചിലിയുടെ തലസ്ഥാനനഗരമായ സാന്തിയാഗോവിൽ സർവ്വകലാശാലാ വിദ്യാർത്ഥിയാണ്. ദിവസവും ധാരാളം കവിതകൾ എഴുതുക എന്നതായിരുന്നു അയാളുടെ ജോലി. അക്കാലത്ത് ഒരു വിധവയുമായി വെറുതെ പരിചയമായി അവളുടെ ഭർത്താവ് ക്ഷയം പിടിച്ചു മരിച്ചുപോയിരുന്നു. സുന്ദരിയായ ആ വിധവ അവളുടെ ഇരുണ്ട വസ്ത്രങ്ങൾ ആ കൊച്ചു കവിക്കു വേണ്ടി ഊരിയെറിഞ്ഞിരുന്നില്ല. എങ്കിലും ഒരുദിവസം ഉച്ചയ്ക്ക് അതുണ്ടായി ഹർഷോന്മാദം പരകോടിയിലെത്തുന്നതിനുമുമ്പ് അവൾ മതപരമായ ചടങ്ങെന്നപോലെ പരേതനായ ഭർത്താവിന്റെ പേരു വിളിച്ചു കരഞ്ഞു. മറ്റൊരു ചടങ്ങ് ആരംഭിക്കുന്നതിനു മുൻപുള്ള ചടങ്ങ് എന്നേ പറയാനുള്ളു.

നെരൂദ കവിതയിൽ ആശ്രയം തേടി. 1923-ൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യപുസ്തകം (Crepusculario) പ്രസാധനം ചെയ്യപ്പെട്ടു. അത് അച്ചടിക്കാൻ, അച്ഛൻ കൊടുത്ത വാച്ചും കവിയുടെ കറുത്ത സൂട്ടും പണയം വയ്ക്കേണ്ടതായി വന്നു. ആദ്യത്തെ കാവ്യഗ്രന്ഥം! കവിതയിൽ മാന്ത്രികത്വമോ മഹാത്ഭുതമോ പാടില്ലെന്ന് ഈ കവിക്കു നിർബന്ധമുണ്ടായിരുന്നു. അവിദഗ്ദ്ധങ്ങളായ ഹസ്തങ്ങൾ കൊണ്ടാണെങ്കിലും ഭംഗിയായി കൊത്തിയെടുത്ത തടിക്കഷണം പോലെയാവണം കവിത. കവിയുടെ വാക്കുകൾ മറ്റു ഭാഷകളുടെ സ്ഫടികപാത്രങ്ങളിൽ മുന്തിരിച്ചാറെന്നപോലെ വീഴണം. അതു പാടണം. മറ്റു രാജ്യങ്ങളിൽ അതിന്റെ സൗരഭ്യം പരക്കണം. ആക്രമിച്ചു കീഴടക്കപ്പെട്ട ഔന്നത്യത്തിൽ വിടരുന്ന പുഷ്പമാണ് പ്രഥമ കവിത. അതുകണ്ട് നെരൂദ ആഹ്ലാദിച്ചു. അദ്ദേഹം പറയുന്നു: സ്വരങ്ങളെ ഞാൻ സ്നേഹിക്കുന്നു... അവ വർണ്ണോജ്ജ്വലങ്ങളായ രത്നങ്ങൾപോലെ മിന്നുന്നു. രജതമത്സ്യങ്ങളെപ്പോലെ കുതിക്കുന്നു. അവ പതയാണ്, നൂലാണ്, ലോഹമാണ്, മഞ്ഞാണ്... ഞാൻ ചില വാക്കുകളുടെ പിറകേ ഓടുന്നു.

വിദ്യാലയങ്ങളിൽ ലഭിച്ച സമ്മാനങ്ങൾ, കാവ്യഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഉളവാക്കിയ യശസ്സ് ഇവയെല്ലാം നെരൂദയ്ക്കു വേറെവിധത്തിലും പ്രയോജനപ്രദങ്ങളായി. അദ്ദേഹം 1927 ജൂൺ 14-ആം തീയതി റങ്ഗൂണിലെ ചിലിയൻ കോൺസലായി നിയമിക്കപ്പെട്ടു. യാനപാത്രം റങ്ഗൂണിലടുത്തു. കടൽപ്പാലത്തിൽ വർണ്ണശബളിമ. അവിടത്തെ ഉൾക്കടലിൽ ഇരാവതിനദി വന്നു വീഴുന്നു. അതിന്റെ തീരത്ത് നെരൂദയുടെ പുതിയ ജീവിതം തുടങ്ങുകയാണ്. ഒരു വർഷം കഴിഞ്ഞു. 1928. അദ്ദേഹം സിലോണിലെ കോൺസലായി. 1929-ൽ കൽക്കട്ടയിൽ സമ്മേളിച്ച ഇന്ത്യൻ നാഷണൽ കോൺഗ്രസ്സിൽ നെരൂദ പങ്കുകൊണ്ടു. ഗാന്ധിജി, മോട്ടിലാൽ നെഹറു, അദ്ദേഹത്തിന്റെ മകൻ ജവഹർലാൽ ഇവരെയെല്ലാം അദ്ദേഹം കണ്ടു. സുന്ദരനായ ജവാഹർ സമ്പൂർണ്ണ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടി വാദിച്ചു. ഗാന്ധിജിയാകട്ടെ ലളിതമായ സ്വയംഭരണത്തിനും. ആന്റി ഇംപീരിയലിസ്റ്റുകളിൽ പ്രധാനനായ സുഭാഷ് ചന്ദ്രബോസിനെ നെരൂദയ്ക്ക് വാഴ്ത്താനേ അറിയാവൂ. ബ്രിട്ടീഷുകാരന്റെ കൈയിലിരിക്കുന്ന ഇന്ത്യ. എന്തൊരു ദയനീയാവസ്ഥ! വിഷൂചികയും വസൂരിയും പട്ടിണിയുംകൊണ്ട് ദിനംപ്രതി ആയിരക്കണക്കിനാളുകൾ അന്നു മരിച്ചിരുന്നു. എന്നിട്ടും ധർമ്മവും യോഗവും! അതൊക്കെ കണ്ട നെരൂദയ്ക്ക് ഏകാന്തതയുടെ ദുഃഖം. അദ്ദേഹം 'ഭൂമിയിലെ വനവാസം' എന്ന കാവ്യഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ ഭാഗം എഴുതിത്തീർത്തു.

നഗര പരിഷ്കാരങ്ങളിൽനിന്ന് അകന്ന ഒരു സ്ഥലത്തായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ബംഗ്ലാവ്. അവിടെയുള്ള മറപ്പുരയിൽ വട്ടത്തിലുള്ള ഒരു ദ്വാരവും അതിന്റെ അടിയിലായി ഒരു തൊട്ടിയും. തൊട്ടി എന്നും കാലത്ത് വൃത്തിയായിരിക്കും. അതിനകത്തുള്ളത് കാലത്ത് എങ്ങനെ അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നെന്ന് നെരൂദ അത്ഭുതപ്പെട്ടിരുന്നു. ഒരു ദിവസം പ്രഭാതത്തിൽ അദ്ദേഹം പതിവിലും നേരത്തേ ഉണർന്നു. അപ്പോൾ ആ മഹാത്ഭുതം നേരിട്ടു കണ്ടു. സിലോണിൽ നെരൂദ കണ്ട സ്ത്രീകളിൽ ഏറ്റവും സുന്ദരിയായവൾ. ചുവപ്പും സ്വർണ്ണനിറവും കലർന്ന സാരിയുടുത്ത് അവൾ കക്കൂസിലേക്കു പോകുന്നു, തൊട്ടിയെടുക്കാനായി. അവൾ കനംകൂടിയ വളകൾ ഇട്ടിട്ടുണ്ട്. മൂക്കിന്റെ രണ്ടുവശത്തും ചുവന്ന പൊട്ടുകൾ. അവ സാധാരണമായ കുപ്പിച്ചില്ലുകളാണ്. പക്ഷേ, ആ തമിഴത്തിയുടെ മൂക്കിൽ അവ വജ്രങ്ങളായിരുന്നു. നെരൂദ അവളെ വിളിച്ചു. പ്രയോജനമില്ല. ഒരു ദിവസം അദ്ദേഹം അവളുടെ കൈയ്ക്കു കയറിപ്പിടിച്ചു. മന്ദസ്മിതംപോലും പൊഴിക്കാതെ അവൾ വന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കിടക്കയിൽ നഗ്നയായി കിടന്നു.

ഒതുങ്ങിയ അരക്കെട്ട്, സ്ഥൂലമായ നിതംബം, ഏകാന്തപൂർണ്ണങ്ങളായ പാനപാത്രങ്ങൾപോലുള്ള മുലകൾ. ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ ആയിരം വർഷം പഴക്കമുള്ള പ്രതിമകളെ അനുസ്മരിക്കുന്നവ. ഇവിടെ ഒരു മനുഷ്യനും പ്രതിമയും ഒരുമിച്ചുചേരുകയാണ്... 1930, 1931. നെരൂദ യഥാക്രമം ബറ്റേവിയയിലെയും സിംഗപ്പോറിലെയും കോൺസലായി ജോലി നോക്കി.

1933 ആഗസ്റ്റിൽ നെരൂദ ബ്യൂനോസ് ഐറിസിലെ കോൺസലായി നിയമിക്കപ്പെട്ടു. അവിടെ, സ്പെയിൻ കണ്ട കവികളിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനനായ ലോർക വന്നെത്തി. തന്റെ Blood Wedding എന്ന നാടകം സംവിധാനം ചെയ്യാനാണ് ലൊർക ബ്യൂനോസ് ഐറിസിൽ ചെന്നത്.

P. E. N. ക്ലബ്ബ് (International Association of Poets, Play wrights, Editors, Essayists and Novelist) രണ്ടു കവികളേയും ബഹുമാനിച്ചു. സൽക്കാരത്തിൽ അവർ ഒരുമിച്ചാണ് പ്രസംഗിച്ചത്. നെരൂദ ഒരു വാക്കോ വാക്യമോ പറയുമ്പോൾ ലൊർക മറ്റൊരു വാക്കോ വാക്യമോ പറയുന്നു. ഇതാ തുടക്കം:

Neruda: Ladies

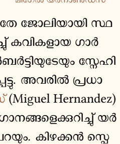
Lorca: ... and gentlemen

പ്രഭാഷണം അവസാനിച്ച രീതി:

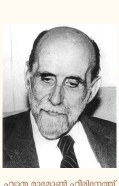
Neruda: Federicc Garcia Lorca, a Spaniard and I, a Chilean, turn over the honor of this evening among friends to that great shadow who sang more loftily than we and heard with his unique voice the Argentine soil on which we stand.

Lorca: Pablo Neruda a Chilean, and I, a spaniard linked by our language and by the person of the great Nicaraguan, Argentine Chilean and Spanish poet, Ruben Dario.

Neruda and Lorca: In whose honor and glory we raise our glasses.


മീഗേൽ യർനാൺഡ്സ്

നെരൂദ ബ്യൂനോസ് ഐറിസിലെ കോൺസലായി വളരെക്കാലമിരുന്നില്ല. 1934-ൽ അദ്ദേഹം ബാർതിലോണയിലെ (Bartelona) കോൺസലായി നിയമിക്കപ്പെട്ടു. പിന്നീട് സ്പെയിനിന്റെ തലസ്ഥാന നഗരിയായ മാത്‌റിത്തിൽ (മാഡ്‌റിഡ് എന്ന് ഇംഗ്ലീഷുച്ചാരണം) അതേ ജോലിയായി സ്ഥലം മാറിപ്പോയി. അവിടെവച്ച് കവികളായ ഗാർതിയ ലൊർകയുടേയും ആൽബർട്ടിയുടേയും സ്നേഹിതന്മാരെ നെരൂദ പരിചയപ്പെട്ടു. അവരിൽ പ്രധാനൻ മീഗേൽ യർനാൺഡ്സ് (Miguel Hernandez) ആയിരുന്നു. രാപ്പാടികളുടെ ഗാനങ്ങളെക്കുറിച്ച് യർനാൺഡ്സ് നെരൂദയോടു പറയും. കിഴക്കൻ സ്പെയിനിലായിരുന്ന ആ കവിയുടെ ജനനം. പൂത്തുനിൽക്കുന്ന ഓറഞ്ച് വൃക്ഷങ്ങളും പാടുന്ന നൈറ്റിംഗേയിലുകളും നിറഞ്ഞ നാട്. ചിലിയിൽ രാപ്പാടികളില്ല. അതുകൊണ്ട് നെരൂദയെ കേൾപ്പിക്കാനായി യർനാൺഡ്സ് വൃക്ഷങ്ങളിൽ കയറിയിരുന്ന് അവയെപ്പോലെ പാടും.

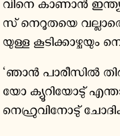

ഹ്വാന രാമോൺ ഹീമിനേത്ത്

എവിടെയാണ് അസൂയയില്ലാത്തത്? 1956-ൽ നോബൽ സമ്മാനം നേടിയ ഹ്വാന രാമോൺ ഹീമിനേത്ത് (Juan Ramon Jimenez) നെരൂദയെക്കുറിച്ചു പലതും പറഞ്ഞുപരത്തി. ഈ ശതാബ്ദത്തിന്റെ അന്ധകാരമയമായ പ്രാരംഭഘട്ടത്തിൽ തന്റെ കവിതയുടെ ഉജ്ജ്വലപ്രകാശം പൊഴിച്ച ഹീമിനേത്ത് അസൂയയുടെ കത്തിയുമായി നടന്നിരുന്നു. ദിവസവും അദ്ദേഹം അതുകൊണ്ട് ആരെയെങ്കിലും കുത്തി മുറിവേല്പിക്കും. യുവാവായ ലൊർകയെപ്പോലും വെറുതെ വിട്ടില്ല. ഫാസിസ്റ്റുകൾ മഹാനായ ആ കവിയെ (ലൊർകയെ) വെടിവച്ചുകൊന്നു. സൗന്ദര്യവും പ്രതിഭയും 'ചിറകവെച്ച ഹൃദയവും' സിതോപലത്തിന്റെ ഭംഗിയാർന്ന ജലപാതവും—ഇവയെല്ലാം ഒരുമിച്ചു ചേർന്നതാണ് ലൊർകയുടെ കവിതയെന്നു നെരൂദ പറയുന്നു. ആഹ്ലാദത്തിന്റെ മാന്ത്രികത്വം, ജീവിതത്തോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം, ഹൃദയവിശാലത, ഹാസ്യപ്രവണത ഇവയൊക്കെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സവിശേഷതകളായിരുന്നു. ലൊർകയുടെ അലങ്കാര പ്രയോഗ വൈഭവം നെരൂദയെ വിസ്മയിപ്പിച്ചു. ലൊർക മരിച്ചിട്ട് വളരെക്കാലം കഴിഞ്ഞ് നെരൂദ അദ്ദേഹത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു പ്രഭാഷണം നിർവ്വഹിച്ചു. അപ്പോൾ സദസ്സിൽനിന്ന് ഒരാളെഴുന്നേറ്റ് ചോദിച്ചു: "അങ്ങയുടെ Odaa Federico Gercia Lorca എന്ന കവിതയിൽ അവർ അദ്ദേഹത്തിനുവേണ്ടി ആശുപത്രികളിൽ നീലച്ചായമടിച്ചു എന്നു പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥമെന്താണ്?" നെരൂദ മറുപടി നൽകി: കൂട്ടുകാരാ, നോക്കൂ. കവിയോട് അങ്ങനെ ഒരു ചോദ്യം ചോദിക്കുന്നത് സ്ത്രീയോടു വയസ്സു ചോദിക്കുന്നതുപോലെയാണ്. കവിത നിശ്ചലവസ്തുവല്ല. സ്രഷ്ടാവിന്റെ കൈയിൽനിന്ന് പലപ്പോഴും ഒഴുകിപ്പോകുന്ന നിർഝരിയാണത്. എന്നിട്ട് നെരൂദ അതിന്റെ അർത്ഥം വ്യക്തമാക്കിക്കൊടുത്തു. 1936 ജൂലൈ 18-ആം തീയതിയാണ് സ്പെയിനിലെ ആഭ്യന്തരയുദ്ധം ആരംഭിച്ചത്. ഒരു മാസം കഴിഞ്ഞില്ല; അതിനുമുൻപ് ഫ്രാങ്കോയുടെ ഭടന്മാർ ലൊർകയെ കൊന്നു. പരസ്യമായി വെടിവെച്ചു കൊന്നതല്ല; രഹസ്യമായി വധിക്കുകയാണു ചെയ്തത്.

സ്പാനിഷ് റിപ്പബ്ലിക്കിനുവേണ്ടി നിലകൊണ്ട നെരൂദയെ ചിലിയിലെ ഗവൺമെന്റ് കോൺസൽ സ്ഥാനത്തുനിന്ന് ഡിസ്മിസ്സ് ചെയ്തു. അദ്ദേഹം പാരീസിലേക്കു പോയി. അവിടെ കുറെക്കാലം കഴിഞ്ഞിട്ട് അദ്ദേഹം 1937 ഒക്ടോബറിൽ ചിലിയിൽ തിരിച്ചെത്തി. സ്പെയിൻ സന്ദർശനം നെരൂദയ്ക്കു കൂടുതൽ ശക്തി നൽകി. "ഭൂമിയിലെ വാസം" എന്ന കാവ്യഗ്രന്ഥത്തിലെ വിഷാദം അകന്നു. കവിത ജനസേവനത്തിനുള്ളതാണെന്നും ജനങ്ങളുടെ കഷ്ടപ്പാടുകളിൽ അതിന് സ്ഥാനമുണ്ടായിരിക്കണമെന്നും അദ്ദേഹം കരുതി. പിൽക്കാലത്ത് വിശ്വവിഖ്യാതമായിബ്ഭവിച്ച Canto General എന്ന മഹാകാവ്യം അങ്ങനെയാണ് നെരൂദ എഴുതിത്തുടങ്ങിയത്. (Canto എന്ന സ്പാനിഷ് പദത്തിന് ഗാനം എന്നാണ് അർത്ഥം.) Isia Negra (കറുത്ത ദ്വീപ്) എന്ന സ്ഥലത്ത് ഒരൊഴിഞ്ഞ ഭവനം അദ്ദേഹം കണ്ടുപിടിച്ചു. ലോകത്തെ ഹർഷപുളകിതമാക്കിയ "സർവ്വജനീനഗാനം" (Canto General) അവിടെവച്ചാണ് രൂപംകൊണ്ടത്.

ചിലിയിലെ സർക്കാർ വീണു. ജനകീയ ഗവൺമെന്റ് അധികാരമേറ്റെടുത്തു. 1940-ൽ നെരൂദ മെക്സിക്കോയിലെ കോൺസൽ ജനറലായി. മുള്ളുകളും സർപ്പങ്ങളും നിറഞ്ഞ മെക്സിക്കോ. ചക്രവാതങ്ങളിൽപ്പെട്ട് വിറയ്ക്കുന്ന മെക്സിക്കോ. അതു മാന്ത്രികശക്തികൊണ്ട്, അസാധാരണമായ പ്രകാശം കൊണ്ട് നെരൂദയെ വിസ്മയിപ്പിച്ചു. രക്തധമനികളിൽ ഭ്രമണം ചെയ്യുന്ന കഴുകനെപ്പോലെ മെക്സിക്കോ ഈ മഹാകവിയിൽ ജീവിച്ചു. മരണം മാത്രമേ അതിന്റെ ചിറകുകളടക്കിയുള്ളു.

ഡിപ്ലൊമാറ്റിക് സർവ്വീസ് അവസാനിപ്പിച്ചു നെരൂദ ചിലിയിൽ തിരിച്ചെത്തി. മനുഷ്യൻ സ്വന്തം നാട്ടിൽത്തന്നെ ജീവിക്കണമെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന് തോന്നിത്തുടങ്ങി. ചിലിയിലേക്കു മടങ്ങുന്നതിനു മുൻപ് അദ്ദേഹം പെറുവിൽ ചെന്ന് മാക്കു പിക്കുവിന്റെ അവശിഷ്ടങ്ങൾ കണ്ടു. ഭീമാകാരങ്ങളായ കല്ലുകൾകൊണ്ട് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട മാക്കുപിക്കുവിന്റെ ദർശനത്തിൽ തന്റെ നിസ്സാരതയെക്കുറിച്ച് കവിക്ക് ബോധമുണ്ടായി. ആ ഭൂതകാലത്തിൽ താൻ തന്നെ കൈകൾകൊണ്ട് പാറകൾ മിനുക്കിയതായും കുഴികൾ കുഴിച്ചതായും നെരൂദയ്ക്കു തോന്നി. താൻ ചിലിയനാണെന്നും പെറുവിയനാണെന്നും അമേരിക്കനാണെന്നും അദ്ദേഹം വിചാരിച്ചു. ഇങ്ങനെയാണ് കാന്റോ ജനറലിന്റെ ഒരു ഭാഗമായ Hights of Macchu Picchu എന്ന കാവ്യം ജനനം കൊണ്ടത്. 1945 ജൂലൈ 15-ആം തീയതി അദ്ദേഹം ചിലിയിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയിൽ ചേർന്നു. അതോടെ നെരൂദ സർക്കാരിന്റെ ശത്രുവാകുകയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന് ചിലിയിൽനിന്ന് പോകാതിരിക്കാൻ വയ്യെന്നായി. 'പ്രസിഡന്റ്' എന്ന വിശ്വവിഖ്യാതമായ നോവൽ രചിച്ച മീഗേൽ ആസ്റ്റൂറിയാസിന്റെ അടുക്കലെത്തി നെരൂദ. രണ്ടുപേരുടേയും ഛായ ഏതാണ്ട് ഒരുപോലെയാണ്. ആസ്റ്റൂറിയാസിന്റെ പാസ്പോർട്ട് വാങ്ങിക്കൊണ്ട് നെരൂദ പാരീസിലേക്കു പോയി. അവിടത്തെ ഒരു സമാധാന സമ്മേളനത്തിൽ കവിത വായിച്ചിട്ട് നെരൂദ ഹോട്ടലിൽ തിരിച്ചെത്തിയപ്പോൾ ഒരു പത്രറിപ്പോർട്ടർ ചോദിച്ചു: 'വേറൊരു നെരൂദയാണോ ഇവിടെ വന്നിരിക്കുന്നത്?' മാർക്ക്ട്വയിന്റെ ഒരു നേരമ്പോക്കാണ് അദ്ദേഹത്തിന് ഓർമ്മ വന്നത്. ഷേക്സ്പിയറല്ല അദ്ദേഹത്തിന്റെ പേരിലുള്ള കൃതികളെഴുതിയതെന്ന് ഒരു വാദമുണ്ടല്ലോ. അതിനെക്കുറിച്ച് മാർക്ക് ട്വയിൽ പറഞ്ഞതിങ്ങനെയാണ്: "ആ നാടകങ്ങളെഴുതിയത് വില്യം ഷേക്സ്പിയറായിരുന്നില്ല. അതേ പേരുള്ള വേറൊരു ഇംഗ്ലീഷുകാരനായിരുന്നു. അദ്ദേഹവും അതേദിവസം അതേനിമിഷം ജനിച്ചു. രണ്ടുപേരും ഒരുദിവസം ഒരേ സമയം മരിച്ചു. പിന്നെ രണ്ടുപേരുടേയും പേരുകൾ വില്യം ഷേക്സ്പിയർ എന്നായിരുന്നു. നെരൂദ റിപ്പോർട്ടറോടു പറഞ്ഞു: 'ഞാൻ പാബ്ലോ നെരൂദയല്ലെന്നു പറഞ്ഞേക്കൂ. കവിതയെഴുതുകയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടി സമരം ചെയ്യുകയും പാബ്ലോ നെരൂദ എന്നറിയപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ആളാണെന്ന് പറയൂ.'


മയകോവ്സ്കി

1949-ൽ നെരൂദ സോവിയറ്റ് യൂണിയൻ സന്ദർശിച്ചു. പുഷ്കിന്റെ നൂറ്റിയമ്പതാമത് ചരമവാർഷികത്തിൽ പങ്കുകൊള്ളാനാണ് അദ്ദേഹം അവിടെ പോയത്. പസ്റ്റർനക്കും മയകോവ്സ്കിയുമാണ് റഷ്യയിലെ ഏറ്റവും വലിയ കവികളെന്ന് നെരൂദ കണ്ടു. മയകോവ്സ്കി ജനങ്ങളുടെ കവി. ഇടിവെട്ടുമ്പോഴുള്ള നാദം; ലോഹംപോലുള്ള മുഖം; വിശാലതയാർന്ന ഹൃദയം. പക്ഷേ, പാസ്റ്റർനക്ക് സായാഹ്നത്തിലെ നിഴലുകളുടെ മഹാകവിയാണ്. "ആദ്ധ്യാത്മികമായ അന്തർമുഖത്വം" കൂടും അദ്ദേഹത്തിന്.

1950-ൽ ശാസ്ത്രകാരനായ ഷോളിയോ ക്യൂറിയുടെ (Joliot Curie) സന്ദേശവും കൊണ്ട് നെരൂദ നെഹ്റുവിനെ കാണാൻ ഇന്ത്യയിലെത്തി. ഇന്ത്യൻ പോലീസ് നെരൂദയെ വല്ലാതെ ക്ലേശിപ്പിച്ചു. നെഹ്റുവുമായുള്ള കൂടിക്കാഴ്ചയും നെരൂദയ്ക്കിഷ്ടപ്പെട്ടില്ല.

'ഞാൻ പാരീസിൽ തിരിച്ചെല്ലുമ്പോൾ ഷോളിയോ ക്യൂറിയോട് എന്താണ് പറയേണ്ടത്?' നെരൂദ നെഹ്റുവിനോട് ചോദിക്കുകയാണ്.

നെഹ്റുവിന്റെ ശുഷ്കമായ മറുപടി: 'ഞാൻ കത്തിനു മറുപടി അയച്ചുകൊള്ളാം.' നിശ്ശബ്ദത. നെഹ്റു ഒന്നു ചിരിച്ചതുപോലുമില്ല. ഹസ്തദാനം ചെയ്തിട്ട് നെരൂദ നടന്നപ്പോൾ നെഹ്റു ചോദിച്ചു:

"Can I do anything for you? Is there anything you would like?"

നെരൂദയ്ക്കു വിദ്വേഷമില്ല. എങ്കിലും ജീവിതത്തിലാദ്യമായി അദ്ദേഹം പരുഷമായി മറുപടി കൊടുത്തു.

"Oh yes! I almost forgot. I lived in india once, but I have ever had a chance to visit the Taj Mahal, which is so close to New Delhi. This would have been a good time to see that magnificent monument if the police had not notified me that I can't leave the city limits and must return to Europe as soon as possible. I am going back tomorrow."

നെരൂദ ഹോട്ടലിലെത്തിയപ്പോൾ ചില ഉദ്യോഗസ്ഥന്മാർ വന്നറിയിച്ചു, അദ്ദേഹത്തിന് താജ്മഹൽ കാണാൻ പോകാമെന്ന്. പക്ഷേ, അദ്ദേഹം പോയില്ല. അടുത്ത വിമാനത്തിൽ കയറി അദ്ദേഹം ഡെൽഹി വിട്ടു. 1951-ൽ നെരൂദ ചൈനയിൽ പോയി. മോത്സെദൂങ്ങിനെക്കുറിച്ചും വലരെ നല്ല വാക്കുകൾ പറയാനില്ല അദ്ദേഹത്തിന്. അതുപോലെ സ്റ്റാലിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽവന്ന ജീർണ്ണതയും അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. കവിയായ നെരൂദ, മഹാകവിയായ നെരൂദ തൊഴിലാളികളുടെ സുഹൃത്താണെങ്കിലും ആരുടേയും അന്ധനായ ആരാധകനല്ല, അദ്ദേഹം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു: 'ആഹ്ലാദ നിർഭരമായ ജീവിതം നയിക്കുന്ന ചുരുക്കം ചിലരിൽ ഒരാളാണ് നെരൂദ എന്ന് ഇല്യ ഏഹ്റൻബുർഗ്ഗ് പറയുന്നു. ഞാൻ ആ നെരൂദ തന്നെയാണ്. ഏഹ്റൻബുർഗ്ഗിന് തെറ്റുപറ്റിയില്ല.'

ആദാമിനേക്കാൾ നഗ്നനായി നെരൂദ ജീവിതമാരംഭിച്ചു. പക്ഷേ, സ്വന്തം മനസ്സുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം കവിതയുടെ സത്യസന്ധത നിലനിറുത്തി. റിയലിസ്റ്റല്ലാത്ത കവി മരിച്ചുകഴിഞ്ഞു. റീയലിസ്റ്റ് മാത്രമായ കവിയും മരിച്ചു. യുക്തിയില്ലാത്ത കവിയെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രേമഭാജനം മാത്രമേ അറിയൂ. യുക്തിമാത്രം അംഗീകരിക്കുന്ന കവിയെ കഴുതകളേ അറിയൂ. രണ്ടും ദുഃഖദായകം.

1971 ഒക്ടോബർ 21-ആം തീയതി നെരൂദ നോബൽ സമ്മാനത്തിന് അർഹനായി. ആ സമ്മാനം കിട്ടിയ സ്പാനിഷ് സാഹിത്യകാരന്മാരിൽ ആറാമത്തെ ആളായിരുന്നു അദ്ദേഹം. ലാറ്റിൻ-അമേരിക്കൻ സാഹിത്യകാരന്മാരിൽ മൂന്നാമത്തെയാളും. 1970-ൽ അലേൻഡേ ചിലിയിലെ പ്രസിഡന്റായി കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അദ്ദേഹം നെരൂദയെ ഫ്രാൻസിൽ അംബാസഡറായി നിയമിക്കുകയും ചെയ്തു. പക്ഷേ, 1972 നവംബറിൽ അദ്ദേഹം ആ ജോലി രാജിവച്ച് ചിലിയിലേക്കു തിരിച്ചുപോന്നു.

ഉന്നതനായ നേതാവായിരുന്നു അലേൻഡേ. ചിലിയുടെ സുദീർഘമായ ചരിത്രത്തിൽ അദ്ദേഹത്തെപ്പോലെ ജനങ്ങളാൽ ആദരിക്കപ്പെട്ട വേറൊരു വ്യക്തിയില്ല. ചിലിയുടെ സമ്പത്താണ് ചെമ്പ്. അതിന്റെ ഖനനവും മറ്റും ദേശസാൽക്കരിച്ചതുകൊണ്ടാണ് അലേൻഡേ വധിക്കപ്പെട്ടത്. 1973 സെപ്തംബർ 11-ആം തീയതി ചിലിയുടെ മഹാനായ പ്രസിഡന്റ്, ഭരണം തകർത്തുകളയാൻ ശ്രമിച്ച സൈനികരോട് അടരാടിക്കൊണ്ട് മരണം വരിച്ചു. പന്ത്രണ്ടു ദിവസം കൂടി കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ചിലിയുടെ മഹാനായ കവി നെരൂദയും മരിച്ചു. പ്രോസ്റ്റേറ്റ് ഗ്രന്ഥിക്ക് ക്യാൻസർ വന്ന്, അദ്ദേഹം മരിച്ചുവെന്നാണ് അധികാരികൾ പറഞ്ഞത്. ഈ മഹാകവിയുടെ ഭവനം കൊള്ളയടിക്കുകയും അദ്ദേഹത്തെ സൈനികമേധാവികൾ അറസ്റ്റ് ചെയ്തു മർദ്ദിക്കുകയും ചെയ്തു. ആ മർദ്ദനത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടാണ് അദ്ദേഹം ചരമം പ്രാപിച്ചതെന്ന് ലോകജനത വിശ്വസിക്കുന്നു.

അത്യന്തസുന്ദരമായ ഒരാത്മകഥയുടെ ചില ഭാഗങ്ങളെ ഞാനിവിടെ പ്രദർശിപ്പിച്ചുള്ളൂ. ഇത് വിശാലമായ, അഗാധമായ നദിപോലെ ഒഴുകുന്നു. അതിൽ മഹാത്ഭുതങ്ങളുടെ അഗാധഹ്രദങ്ങളുണ്ട്. വിഷാദങ്ങളുടെ തരംഗപരമ്പരകളുണ്ട്. മന്ദസ്മിതത്തിന്റെ പ്രകാശമുണ്ട്. നെരൂദയുടെ കവിതപോലെതന്നെ ഈ ആത്മകഥയും നമ്മെ ചലനംകൊള്ളിക്കും. ചിലിയിലെ കാറ്റും രാത്രിയും നക്ഷത്രങ്ങളും അവിടത്തെ തൊഴിലാളിയോടു പറയുന്നു: 'താങ്കൾ തനിച്ചല്ല. താങ്കളുടെ വിഷാദത്തിൽ ചിന്തകൊണ്ടു പങ്കുകൊള്ളുന്ന ഒരു കവിയുണ്ട്.' ആ കവി താനാണെന്ന് നെരൂദ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

□

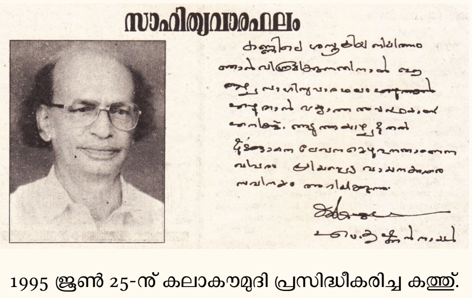
എം. കൃഷ്ണൻ നായർ

തിരുവനന്തപുരത്ത് വി. കെ. മാധവൻ പിള്ളയുടെയും ശാരദാമ്മയുടെയും മകനായി 1923 മാർച്ച് 3-ന് ശ്രീ എം. കൃഷ്ണൻ നായർ ജനിച്ചു. സ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസത്തിനു ശേഷം തിരുവനന്തപുരം യൂണിവേഴ്സിറ്റി കോളേജിൽ നിന്ന് മലയാളത്തിൽ ബിരുദാനന്തര ബിരുദം നേടി. പഠനത്തിനു ശേഷം മലയാള സാഹിത്യാധ്യാപകനായി അദ്ദേഹം പല കലാലയങ്ങളിലും സേവനം അനുഷ്ഠിച്ചു. എറണാകുളം മഹാരാജാസ് കോളേജിൽ നിന്നു മലയാള വിഭാഗം തലവനായി വിരമിച്ചു.

സാഹിത്യവാരഫലം

36 വർഷത്തോളം തുടർച്ചയായി അദ്ദേഹം എഴുതിയ (1969 മുതൽ മരണത്തിനു ഒരാഴ്ച മുൻപു വരെ) സാഹിത്യവാരഫലം ഒരുപക്ഷേ ലോകത്തിലെ തന്നെ ഏറ്റവും കൂടുതൽ കാലം പ്രസിദ്ധീകരിച്ച സാഹിത്യ പംക്തി ആയിരിക്കും. മലയാളനാട് വാരികയിലാണ് അദ്ദേഹം തന്റെ പംക്തി എഴുതിത്തുടങ്ങിയത്. മലയാളനാട് നിന്നുപോയതിനു ശേഷം കലാകൗമുദി ആഴ്ചപ്പതിപ്പിലും അതിനു ശേഷം സമകാലിക മലയാളം വാരികയിലും സാഹിത്യ വാരഫലം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ലോകസാഹിത്യത്തിൽ അഗാധമായ അറിവുണ്ടായിരുന്ന അദ്ദേഹം തെക്കേ അമേരിക്ക മുതൽ യൂറോപ്പ് വരെയും, ആഫ്രിക്ക മുതൽ ജപ്പാൻ വരെയുമുള്ള എഴുത്തുകാരെ കേരളത്തിലെ വായനക്കാർക്കു പരിചയപ്പെടുത്തി. പാബ്ലോ നെരൂദ, മാർക്വേസ്, തോമസ് മാൻ, യസുനാരി കവബാത്ത തുടങ്ങിയ വിശ്വസാഹിത്യകാരന്മാരെ മലയാളികളുടെ വായനാമേശയിൽ എത്തിക്കുന്നതിൽ കൃഷ്ണൻ നായരുടെ പങ്കു ചെറുതല്ല.

സൗമ്യസ്വഭാവിയും ശാന്തനും ആതിഥ്യമര്യാദക്കാരനുമായിരുന്ന കൃഷ്ണൻ നായർ സാഹിത്യ വിമർശനത്തിൽ കർശനമായ മാനദണ്ഡങ്ങൾ അവലംബിച്ചു. രചിതാവിന്റെ പേരും പ്രശസ്തിയും അദ്ദേഹത്തിന് പ്രശ്നമായിരുന്നില്ല. കലാപരമായി ഔന്നത്യമുള്ള രചനകൾ മാത്രമാണ് സാഹിത്യമെന്നും മറ്റെല്ലാം വ്യർത്ഥവ്യായാമങ്ങളാണെന്നും അദ്ദേഹം ഉറച്ചു വിശ്വസിച്ചു. സ്വന്തം ലേഖനങ്ങളെപ്പോലും 'സാഹിത്യ പത്രപ്രവർത്തനത്തിന്റെയും ഏഷണിയുടെയും ഒരു അവിയൽ' എന്നു വിശേഷിപ്പിച്ച അദ്ദേഹം അനുബന്ധമായി, 'അതുകൊണ്ടാണല്ലൊ, ചുമട്ടുതൊഴിലാളികൾവരെയും 35 വർഷമായി സാഹിത്യ വാരഫലം വായിക്കുന്നത്' എന്നും കൂട്ടിച്ചേർത്തു. രസകരമായ രചനാശൈലിയും കുറിക്കു കൊള്ളുന്ന നർമവും മലയാളികളുടെ ജീവിത ശൈലിയെക്കുറിച്ചുള്ള നിശിതവും ഹാസ്യാത്മകവുമായ നിരീക്ഷണങ്ങളും സാഹിത്യ വാരഫലത്തെ വായനക്കാർക്കു പ്രിയങ്കരമാക്കി.



1995 ജൂൺ 25-ന് കലാകൗമുദി പ്രസിദ്ധീകരിച്ച കത്ത്.

അതിഗഹനമായ വായനയുടെ ഉടമയായിരുന്ന കൃഷ്ണൻ നായർ. ഓട്ടോറിക്ഷാ ഡ്രൈവർമാർ മുതൽ കോളേജ് പ്രൊഫസർമാർ വരെയും നവകവികൾ മുതൽ വിദ്യാർത്ഥികൾ വരെയും സാഹിത്യവാരഫലത്തിന്റെ പുതിയ ലക്കങ്ങൾക്കുവേണ്ടി കാത്തിരുന്നു. മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ മൗലികതയുള്ള എഴുത്തുകാർ ഇല്ലെന്നും ടോൾസ്റ്റോയിയും തോമസ് മാനുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ മലയാള സാഹിത്യകാരന്മാർ ബഹുദൂരം സഞ്ചരിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു എന്ന് അദ്ദേഹം വിശ്വസിച്ചു.

തിരുവനന്തപുരത്തെ സായാഹ്ന നടത്തക്കാർക്ക് പരിചിതനായിരുന്നു കൃഷ്ണൻ നായർ. ഇന്ത്യൻ കോഫി ഹൌസിലെ പതിവുകാരനായിരുന്ന അദ്ദേഹം തിരുവനന്തപുരത്തെ മോഡേൺ ബുക്ക് സെന്ററിൽ സ്ഥിരം സന്ദർശകനും ഉപയുക്താവുമായിരുന്നു. സാഹിത്യരംഗത്തെ സേവനങ്ങൾക്ക് അദ്ദേഹത്തിനു ജി. കെ. ഗോയെങ്ക പുരസ്കാരം ലഭിച്ചു. കേരള യൂണിവേഴ്സിറ്റി ലൈബ്രറി അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനകൾക്കായി ഒരു പ്രദർശനം നടത്തി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യ കാല ഉപന്യാസങ്ങളായ 'സ്വപ്നമണ്ഡലം' (1976), സൗന്ദര്യത്തിന്റെ സന്നിധാനത്തിൽ (1977), ചിത്രശലഭങ്ങൾ പറക്കുന്നു (1979), സാഹിത്യ വാരഫലത്തിന്റെ ആദ്യ പ്രതികൾ തുടങ്ങിയവ ഈ പ്രദർശനത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരുന്നു.

ഫെബ്രുവരി 23, 2006-ൽ തിരുവനന്തപുരത്തെ ഒരു സ്വകാര്യ ആശുപത്രിയിൽ കൃഷ്ണൻ നായർ അന്തരിച്ചു. ന്യുമോണിയയും ഹൃദയത്തിലെ രക്തതടസ്സവുമായിരുന്നു മരണ കാരണം.

പിൻകുറിപ്പ്

- മുപ്പതു മുതൽ നാല്പതു മിനിട്ടിനകം വായിച്ചു തീർക്കാവുന്ന ഉള്ളടക്കമാണ് സായാഹ്ന പുറത്തിറക്കുന്ന ഈ ഫോൺ പിഡിഎഫുകളിൽ ഉള്ളത്. ഇതു വായിക്കുവാനായി ഒരിക്കലും ഒരു കമ്പ്യൂട്ടറോ ഡെസ്ക്ടോപ് ആപ്ലിക്കേഷനുകളോ ആവശ്യമില്ല.
- ആധുനിക മനുഷ്യന്റെ സന്തതസഹചാരിയായ സ്മാർട്ട് ഫോണുകളുടെ സ്ക്രീനിൽ തന്നെ വായിക്കുവാൻ തക്ക രീതിയിലാണു ഈ പിഡിഎഫുകൾ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഫോണിന്റെ വീതിക്കു നിജപ്പെടുത്തിയ രീതിയിലാണ് മാർജിനുകൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.
- പിഡിഎഫ് പ്രമാണങ്ങൾ വായിക്കുവാനുള്ള പ്രയോഗങ്ങൾ എല്ലാതരം സ്മാർട്ട്ഫോണുകളിലും ഇന്നു ലഭ്യമാണ്. എന്നിരിക്കിലും സൗജന്യമായി കിട്ടുന്ന അഡോബി അക്രോബാറ്റ് റീഡർ ആണ് ഇവയിൽ ഏറ്റവും മുന്തിയത്. അതുകൊണ്ടു് അഡോബി റീഡർ ഇൻസ്റ്റാൾ ചെയ്യുകയും അതിൽ ഈ ഫോൺ പിഡിഎഫുകൾ വായിക്കുകയും ചെയ്യുക.
- സ്വതന്ത്രപ്രസാധനം ആഗ്രഹിക്കുന്ന/ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ആർക്കുവേണമെങ്കിലും സായാഹ്നയിലൂടെ സ്വന്തം കൃതികൾ പ്രസാധനം ചെയ്യാവുന്നതാണ്. 30 മുതൽ 60 മിനിട്ടുകൾക്കകം വായിച്ചുതീർക്കാവുന്ന ഉള്ളടക്കം – കഥകൾ, അനുഭവക്കുറിപ്പുകൾ, ലേഖനങ്ങൾ, അഭിമുഖങ്ങൾ, സിനിമാനിരൂപണങ്ങൾ, കവിതകൾ – എന്നു തുടങ്ങി എന്തുവേണമെങ്കിലും അയയ്ക്കാവുന്നതാണ്. അയയ്ക്കേണ്ട വിലാസം: <editors@sayahna.org>.
- പ്രതികരണങ്ങൾ <editors@sayahna.org> എന്ന ഇമെയിലിലിലേയ്ക്കോ, ഈ വെബ് പേജിൽ കമ്മന്റുകളായോ ചേർക്കുക. നിർദ്ദേശങ്ങളും വിമർശനങ്ങളും എപ്പോഴും സ്വീകാര്യമാണ്. അവ സായാഹ്നപ്രവർത്തകർക്ക് കൂടുതൽ ഉത്തേജനം നൽകുന്നതാണ്.

സായാഹ്ന ഫൗണ്ടേഷൻ, ജഗതി, തിരുവനന്തപുരം 695014