ഭാഷാവിജ്ഞാനവും വായനയുടെ വൈവിധ്യവും: ലകാനിയൻ സമീപനം

ഡോ. സെബാസ്റ്റ്യൻ വട്ടമറ്റം
റിട്ട.പ്രൊഫസർ, ഗണിതവിഭാഗം, എസ്.ബി.കോളേജ്, ചങ്ങനാശ്ശേരി

ആമുഖം

ഫെർദിനാങ് ദ് സൊസ്യൂർ തുടക്കംകുറിച്ച ഭാഷാസിദ്ധാന്തങ്ങളുപയോഗിച്ച് മനുഷ്യമനസ്സിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഫ്രോയിഡിയൻ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ അഴിച്ചു പണിയുകയാണ് ഴാക് ലകാൻ ചെയ്തത്. പല കാര്യങ്ങളിലും ഫ്രോയിഡിനെ തിരുത്തുന്നതിനും മറികടക്കുന്നതിനും അദ്ദേഹത്തിനു കഴിയുകയും ചെയ്തു.

ഭാഷാവിജ്ഞാനത്തിൽ റൊളാങ് ബാർത്തും ജൂലിയാ ക്രിസ്തേവയും മിഖയിൽ ബക്തിനും മറ്റും വികസിപ്പിച്ചെടുത്ത പാഠം(text), പാഠപാരസ്പര്യം (intertextuality), സംവാദം(dialogue), വായന തുടങ്ങിയ പരികൽപനകളിലൂടെ സ്വത്വം(ego), സ്വത്വപരിണാമം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം(ideology) എന്നിങ്ങനെ മനുഷ്യനെക്കുറിച്ചുള്ള ലകാനിയൻ വിചിന്തനങ്ങളെ കൂടുതൽ തെളിമയുള്ളതാക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് നമുക്കു ചെയ്യേണ്ടത്. ലകാന്റെ വഴിയേ സ്ലവോയ് സിസേക് വികസിപ്പിച്ചെടുത്തതാണ് ഇതിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിചാരങ്ങൾ.[1]

ഭാഗം ഒന്ന്: ഭാഷ, മനുഷ്യൻ, എഴുത്ത്

1. വ്യവഹാരം, പാഠം, വായന

ഉദാ: 1. 'ഒരു വൃദ്ധനും പെൺകുട്ടിയും കൈകൾ കോർത്തുപിടിച്ച് റോഡ് ക്രോസുചെയ്യുന്നു.' ഈ സംഭവം കാണുന്ന ഒരാൾക്ക് അതൊരു ദൃശ്യവ്യവഹാര(visual discourse)മാണ്. അതയാൾ വിവരിക്കുമ്പോൾ അതൊരു വാച്യവ്യവഹാര(verbal discourse)മാകുന്നു. അതിന്റെ ലിഖിതരൂപം

ലിഖിതവ്യവഹാര(written discourse)വും. വാച്യ-ലിഖിതവ്യവഹാരങ്ങളെ നമുക്ക പാഠം എന്നുവിളിക്കാം. ഒരു ദൃശ്യവ്യവഹാരത്തെയോ അനുഭവങ്ങളെയോ പാഠരൂപത്തിലാക്കുന്നതാണ് പാഠവൽക്കരണം.

ഉദാ. 1-ലെ സംഭവം കണ്ടയാൾ പറയുന്നു, 'വൃദ്ധൻ പെൺകുട്ടിയെ റോഡു മുറിച്ചുകടക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു' എന്ന്. ഇതും ഒരു പാഠമാണ്. അയാളെങ്ങനെയാണ് ഈ പുതിയ പാഠം നിർമ്മിച്ചത്? മുമ്പും സമാനമായ ദൃശ്യവ്യവഹാരങ്ങൾ പാഠരൂപത്തിൽ അയാളുടെ ഓർമ്മയിൽ പതിഞ്ഞിരിക്കണം. അത്തരം പാഠങ്ങളെ നമുക്ക് അനുഭവപാഠങ്ങൾ എന്നു വിളിക്കാം. തന്റെ അനുഭവപാഠങ്ങളും പുതിയ ദൃശ്യവ്യവഹാരവും തമ്മിൽ കൂട്ടിയിണക്കി അയാൾ പുതിയൊരു പാഠം നിമ്മിച്ചിരിക്കുകയാണ്. പാഠങ്ങളുടെ ഇത്തരം കണ്ണിചേർക്കലാണ് പാഠാന്തരസംവാദം. അതും അതിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന പുതിയ പാഠവുമാണ് വായന. അപ്പോൾ, 'വൃദ്ധൻ പെൺകുട്ടിയെ റോഡു മുറിച്ചുകടക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു' എന്നതുപോലെ 'പെൺകുട്ടി വൃദ്ധനെ റോഡു മുറിച്ചുകടക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു' എന്നതും ഒരേ വ്യവഹാരത്തിന്റെ/പാഠത്തിന്റെ രണ്ടു വായനകളാണ്. ഒന്നിലേറെ വായനകൾക്കുള്ള സാധ്യതയാണ് വായനയുടെ വൈവിധ്യം.

2. പ്രതീകക്രമം

ഉദാ. 2. മത്തായി മറിയാമ്മയെ ചീത്തവിളിക്കുന്നതു കണ്ട കല്യാണി പറയുന്നു, അയാളവളെ ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തി എന്ന്. ഇതിലെ 'ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തി' എന്ന വാക്ക് കല്യാണിയ്ക്കു മത്തായിയോടു തോന്നിയ വെറുപ്പും രോഷവുമല്ലേ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്? ഇങ്ങനെ ഒരു സൂചകം അതുമായി നേരിട്ടു ബന്ധമില്ലാത്ത ഒന്നിനെ സൂചിപ്പിക്കുമ്പോളുണ്ടാകുന്ന ചിഹ്നം (സൂചക-സൂചിത ബന്ധം) ആണു രൂപകം(metaphor). കല്യാണിയുടെ അമൂർത്താനുഭവത്തെ 'ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തി' എന്ന സൂചകം മൂർത്തമാക്കുന്നു. ഈ രൂപകം പരികൽപനാരൂപകങ്ങ(conceptual metaphors)ളെന്ന ഗണത്തിൽ പെടുന്നു. രൂപകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു പഠനമാണ് Metaphors We Live By.[2]

'ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തി' എന്ന വാക്ക് കല്യാണി ബോധപൂർവം തിരഞ്ഞെടുത്തതായിരിക്കില്ല. ദേവലോകത്തുനിന്നൊരാൾ വന്ന് മനുഷ്യലോകത്തുള്ള ഒരാളെ ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തിയെന്ന കഥയുണ്ടല്ലോ. അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അനുഭവപാഠങ്ങളും പുതിയ ദൃശ്യവ്യവഹാരവും തമ്മിൽ നടന്ന സംവാദമാവണം ഈ രൂപകത്തിനു വഴിതെളിച്ചത്.

ഇതിഹാസങ്ങളാൽ നിർമ്മിതമായ ദേവലോകങ്ങളെയാണ് ബക്തിൻ ഇതിഹാസലോകം[3] എന്നു വിളിക്കുന്നത്. അവിടുള്ളവരുമായി ബന്ധം

സ്ഥാപിച്ച് നമ്മുടെ നാട്ടിൽ ഭൂസുരന്മാർ മണ്ണിൽ പണിയെടുക്കുന്നവരെ ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തിയിരുന്നു. ആ സാംസ്കാരികചരിത്രത്തിന്റെ നീർച്ചാലുകളിലൂടെ ഒഴുകിയെത്തിയ 'ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തി' എന്ന വാക്കിൽ പറ്റിപ്പിടിക്കുന്ന പായലിന് നാമറിയാതെതന്നെ നമ്മെ ആഴത്തിൽ സ്പർശിക്കാൻ കഴിയും.

മാവേലിക്കഥകൾ പോലെ പൊതുമനസ്സിലാഴത്തിലാണ്ടുകിടക്കുന്ന ചരിത്രപരമോ അല്ലാത്തതോ ആയ ആഖ്യാനങ്ങളാണു മിത്തുകൾ. അവയിൽനിന്നു വാക്കുകൾ സവിശേഷമായൊരു പരിവേഷമുൾക്കൊള്ളുന്നു. അതാണ് വാക്കുകളുടെ മിത്തീകരണം. അതു നമ്മുടെ വായനയിലും വ്യവഹാരങ്ങളിലും ചെലുത്തുന്ന അബോധസ്വാധീനമാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം.[4] അതു നമ്മുടെ ഭാഷണത്തിനു സ്വാഭാവികത പകരുന്നു. നമ്മുടെ നാടിനെക്കുറിച്ചു 'ദൈവത്തിന്റെ സ്വന്തം നാട്' എന്നു പറയുന്നതു വളരെ സ്വാഭാവികമാണെന്നു നമുക്കു തോന്നുന്നു. അതിനു പിന്നിലുള്ള പരശുരാമമിത്തിന്റെയും മറ്റും പ്രത്യയശാസ്ത്രപിൻബലവും രാഷ്ട്രീയവും നാമറിയുന്നുമില്ല.

ഉദാ. 3. 'ഫെമിനിസ്റ്റുകൾ മത്തായിയുടെ കോലം കത്തിക്കുന്നു'— ദൃശ്യവ്യവഹാരം. ഇവിടെ കോലത്തിനു മത്തായിയുടെ രൂപസാദൃശ്യം പോലും ഇല്ലെന്നിരിക്കട്ടെ. എന്നാലും സാക്ഷാൽ മത്തായിതന്നെയാണു കത്തിക്കപ്പെടുന്നതെന്ന പ്രതീതി കാണികൾക്കുണ്ടാകുന്നു. അതായത് സൂചകംതന്നെയാണ് സൂചിതമെന്ന്. ഇത്തരം ചിഹ്നങ്ങളാണു പ്രതീകങ്ങൾ(symbols). 'ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തി' എന്ന രൂപകത്തെക്കാൾ പ്രഹരശേഷി ഈ പ്രതീകത്തിനുണ്ടെന്നു വ്യക്തമാണല്ലോ.

ഉദാ. 4. 'മന്ത്രിയുടെ മുന്നിൽ അയാൾ വെറും വാലാട്ടിയാണ്.' ഇവിടെ പട്ടിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന 'വാലാട്ടി' എന്ന സൂചകം സൂചിതത്തിന്റെ ഒരു അംശമാണല്ലോ. ഇത്തരം ചിഹ്നങ്ങളാണ് അംശകങ്ങൾ(metonymy).

ഉദാ. 5. 'മറിയാമ്മ മത്തായിയെ ചെറ്റ എന്നു വിളിച്ചു.' ഈ പാഠത്തിൽ 'ചെറ്റ' എന്ന ശബ്ദത്തിന് എന്തെങ്കിലും അർത്ഥമുള്ളതായി അവരിലാരും അറിയണമെന്നില്ല. എന്നിട്ടും അതുകേട്ട മത്തായിക്ക് കരണത്തൊരടി കിട്ടിയതുപോലെ തോന്നിക്കാണും. സൂചിതമില്ലാതെതന്നെ വ്യവഹാരങ്ങളിൽ കടന്നുവരുന്ന ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങളെയാണ് ലകാൻ ശൂന്യസൂചകങ്ങൾ(empty signifiers) എന്നു വിളിക്കുന്നത്. അവയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനു പിന്നിലുള്ളതു പലപ്പോഴും മിത്തീകരണമായിരിക്കും. 'ചെറ്റ' എന്ന ശൂന്യസൂചകത്തിന്റെ കാര്യത്തിലങ്ങനെയൊന്നുണ്ട്.

കുട്ടനാട്ടിൽ കായൽ നികത്തി നെല്പാടമാക്കുന്നതിന് പണിക്കാർ ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തിയിരുന്ന മുളന്തണ്ടുകൾക്കു ചെറ്റ എന്നാണു പറഞ്ഞിരുന്നത്.

മേൽസൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തപ്പെട്ടവരാൽ ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തപ്പെട്ട 'ചെറ്റ' നിന്ദാ'ഗർഭ'മായ ഒരു ശൂന്യസൂചകമായി മാറി. അധികാര'ഗർഭ'മായതോ സാമൂഹ്യജീവിതത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതോ ആയ ശൂന്യസൂചകങ്ങളാണ് ഗുരുസൂചകങ്ങൾ(master signifiers)[5]

നമ്മുടെ ഭാഷയിൽ 'ഗുരു' എന്ന ശബ്ദംതന്നെ ഒരു ഗുരുസൂചകമാണ്. അറിവു നല്കുന്ന ആൾ മാത്രമല്ല ഗുരു എന്ന് 'ഗുരുഭക്തി', 'ഗുരുകൃപ', 'ഗുരുനിന്ദ', 'ഗു(കു)രുത്തം', 'കുരുത്തക്കേട്' എന്നിത്തരം പദങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നു. ഗുരുസൂചകങ്ങൾ ചിഹ്നങ്ങളുടെയും വ്യവഹാരങ്ങളുടെയും രൂപപ്പെടലിനെ നിർണയിക്കുന്നുമുണ്ട്. 'വിദ്യഅർത്ഥി' യിലും നമ്മുടെ ക്ലാസ്റൂം വ്യവഹാരങ്ങളിലും കോടതിവ്യഹാരങ്ങളിലും 'ഗുരു'സങ്കല്പത്തിന്റെ സ്വാധീനം പ്രകടമാണ്. 'ഗുരു'തരമായ കുറ്റകൃത്യങ്ങളാണല്ലോ കോടതിയിലെത്തുന്നത്.

ചോദ്യംചെയ്യാനാവാത്ത മൂല്യങ്ങളെയും ആദർശങ്ങളെയും സൂചിപ്പിക്കുന്ന ചില ഗുരുസൂചകങ്ങളുമായി ആഴത്തിൽ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു നമ്മുടെയൊക്കെ നൈരന്തര്യബോധവും അനന്യത(identity)യും.

മനസ്സിൽ ആഴത്തിൽ പതിയുന്ന ദൃശ്യസൂചകങ്ങളാണ് ബിംബങ്ങൾ(images). മനസ്സിനുള്ളിൽ അധികാരത്തിന്റെ പ്രോട്ടോടൈപ്പ് ആയി ഫ്രോയിഡ് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന പിതൃബിംബം - ലകാനിയൻ പിതൃനാമം - ആണ് ഒരുദാഹരണം. പിതൃനാമത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന, നാം നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു എന്ന തോന്നലിനെയാണ് ലകാൻ പിതൃനോട്ടം(Gaze) എന്നു വിളിക്കുന്നത്.

അപ്പോൾ രൂപകങ്ങൾ, പ്രതീകങ്ങൾ, മിത്തുകൾ, ബിംബങ്ങൾ, ഗുരുസൂചകങ്ങൾ എന്നിവയ്ക്കെല്ലാം നമ്മുടെ ഭാഷാഘടന(langue)യിലും ഭാഷണ(parole)ത്തിലും നിർണായകമായ പങ്കുണ്ട്. ഇവയുടേതായ മനോമണ്ഡലമാണ് പ്രതീകക്രമം(symbolic order). മനസ്സിനുള്ളിലോ പുറത്തോ എന്നുപോലും നിർണയിക്കാനാവാത്ത പ്രതീകക്രമത്തെ ലകാൻ ഭീമാപരം(big Other) എന്നു വിളിക്കുകയും സമൂഹത്തിന്റെ അലിഖിതഭരണഘടന എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭീമാപരത്തിലെ അബോധഘടകങ്ങൾ നമ്മുടെ കർമ്മവിചാരങ്ങളിൽ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനമാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം.

പ്രതീകക്രമം നമ്മിലുണർത്തുന്ന ഒരു യാഥാർത്ഥ്യബോധമുണ്ട്. അതിനെയാണ് സിസേക് സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യം(Social Reality) എന്നു വിളിക്കുന്നത്.[6] അതാണ് നമ്മുടെ പരസ്യജീവിതത്തിന്റെ

സാമൂഹ്യമാനങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. 'ദൈവം' പോലെ അർത്ഥസമ്പന്നമായ ഗുരുസൂചകങ്ങളെ സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യം നിയതാർത്ഥമുള്ള പ്രതീകങ്ങളായി ജഡീകരിക്കുന്നു.

3. ഭാവനാതലവും യഥാതഥവും

സൂചകസൂചിതങ്ങൾ തിരിച്ചറിയാൻ തുടങ്ങുന്നതോടെ ഒരു കുട്ടി ഭാഷയിലേക്കു പ്രവേശിക്കുന്നു. തനിക്കു ചുറ്റുമുള്ള ആരെയും എന്തിനെയും സൂചിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ അവൾ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നു. വിലക്കുകളിലൂടെ തന്നെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന പിതൃബിംബവുമായി, തന്റെ കളിപ്പാട്ടങ്ങളെ നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ട്, അവൾ താദാത്മ്യപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ വികസിക്കുന്ന സാങ്കല്പികലോകത്തെ നിലനിർത്തുന്ന മനോമണ്ഡലമാണ് ഭാവനാതലം(the imaginary).

മനുഷ്യസ്വാതന്ത്ര്യം സൂചകങ്ങളുടെ അനന്തമായ അർത്ഥോല്പാദന സാധ്യതകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. വിലക്കപ്പെടുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ സ്വകാര്യജീവിതത്തിൽ നാം വീണ്ടെടുക്കുന്നതു മിഥ്യാടന(fantasy)ങ്ങളിലൂടെയാണ്. സാമൂഹ്യജീവിതത്തിൽ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ സംരക്ഷണത്തിനും വീണ്ടെടുപ്പിനുമുള്ള വഴി തുറക്കുന്നതു കലാസൃഷ്ടികളും. മിഥ്യാടനങ്ങളും കലാസൃഷ്ടികളും ഉറവെടുക്കുന്നത് ഭാവനാതലത്തിലാണ്.

ഒരു കുഞ്ഞ് ഭാഷയിലേക്കു പ്രവേശിക്കുന്നതിനു മുമ്പുള്ള മുലകുടിപ്രായത്തിൽ അമ്മയുടെ അഭിന്നാംശമായിട്ടാണ് സ്വയം അനുഭവിക്കുന്നത്. ഗർഭപാത്രത്തിൽ നിന്നുതന്നെ ആരംഭിക്കുന്ന ഈ അനുഭവത്തെയാണ് ഫ്രോയിഡ് സാഗരാനുഭൂതി(oceanic experience) എന്നു വിളിക്കുന്നത്. ഭാഷയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കാനാവാത്ത, അവാച്യമായ, ഇത്തരം അനുഭവങ്ങളുടെ മണ്ഡലമാണ് യഥാതഥം(the real). നാം ജീവിക്കുന്നത് ഒരു 'പദാർത്ഥ'ലോകത്തിലാണല്ലോ. ഒരു പദത്തിന്റെയും അർത്ഥമാകാൻ വിസമ്മതിക്കുന്ന 'അപദാർത്ഥ'ലോകത്തെയാണ് യഥാതഥം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്.

4. ആഗ്രഹം, തൃഷ്ണ, ഴുയിസാങ്സ്

ജീവിതത്തിന് ആവശ്യമായ വസ്തുക്കളാണ് നമ്മൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. ആവശ്യം സാധിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ ആഗ്രഹം അവസാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ ആഗ്രഹിക്കുന്ന എന്തും വാക്കുകളായി മനസ്സിൽ തങ്ങുകയും മറ്റു സമാനവസ്തുക്കളെക്കൂടി സൂചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുമൂലം നമ്മുടെ ആഗ്രഹം അവയിലേതിനോ വേണ്ടിയാകുന്നു. എന്തിനുവേണ്ടി

എന്നറിയാതുള്ള ഈ ആഗ്രഹമാണ തൃഷ്ണ(desire). ഉപഭോഗതൃഷ്ണയും തൃഷ്ണയുടെ ഉൽപാദനവും (പരസ്യങ്ങളിലൂടെയുംമറ്റും) ആണ കമ്പോള ദൈവത്തെ നിലനിർത്തുന്നത്.[7]

ആരെ/എന്തിനെ എന്നറിയാതുള്ള ഭയമാണല്ലോ സംത്രാസം.[8] സംത്രാസവും തൃഷ്ണയും ഭാഷയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കാനാകാത്തതും അതിനാൽ യഥാതഥമാണ്.

ആഗ്രഹം സഫലമാകുമ്പോൾ നമുക്ക് ആനന്ദമുണ്ടാകുന്നു. എന്നാൽ തൃഷ്ണാസാഫല്യത്തിലൂടെയുള്ള അപ്രാപ്യമായ ആനന്ദം ഒരു അഭാവമായി മനസ്സിൽ തങ്ങുന്നു. ശൈശവകാലത്തെ സാഗരാനുഭൂതി പോലുള്ള ആനന്ദ പൂർണതയെ, പരമാനന്ദത്തെ, അതുണർത്തുന്നു. അതാണ് "ഴയിസാങ്സ്" (juissance). ആനന്ദത്തിന്നതീതവും അപ്രാപ്യവുമായ ആനന്ദമാണത്. ഴയിസാങ്സും മരണാവേഗവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വെളിവാക്കുന്ന ഒരുദാഹരണം ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്തുണ്ട്.

5. കണ്ണാടിഘട്ടവും സ്വത്വവും

ഭാഷയിലേക്കു കടക്കുന്ന ആദ്യനാളുകളിൽ ഒരു കുട്ടി കണ്ണാടിയിൽ നോക്കുമ്പോൾ കാണുന്ന രൂപമാണ താനെന്നു ധരിക്കുന്നു. ഇതാണ കണ്ണാടിഘട്ടം(mirror stage). നാർസിസ്സസിനെ പോലെ ആ രൂപവുമായി കുട്ടി പ്രണയത്തിലാകുന്നു. എന്നും നിലനിൽക്കുന്ന ഇതിന്റെ അബോധ സ്മരണയാണ് ആത്മരതി(narcissism). അംഗീകാരത്തിനും തിരിച്ചറിയ പ്പെടുന്നതിനുമുള്ള തൃഷ്ണയായി അത് അബോധത്തിൽ തുടരുന്നു.

കണ്ണാടിയിൽ കാണുന്നതിൽ നിന്നും മറ്റുള്ളവർ തന്നെക്കുറിച്ചു പറയുന്ന കാര്യങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തയാണ താനെന്ന തിരിച്ചറിവോടെ കുട്ടി കണ്ണാടിഘട്ടത്തെ മറികടക്കുന്നു, പ്രതീകക്രമത്തിലേക്കു പ്രവേശിക്കുന്നു. തനിക്കിഷ്ടപ്പെട്ട മറ്റുള്ളവരുടെ ബിംബങ്ങളോ പാഠരൂപങ്ങളോ മനസ്സിൽ പതിയുന്നു. അവയാണ് സ്വത്വമാതൃകകൾ(ego-ideals). അവയുമായി അനുകരണത്തിലൂടെ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാനുള്ള പരിശ്രമം ജീവിതത്തി ലാകെ തുടരുന്നു. അതാണ് ഒരാളുടെ സ്വത്വം എന്ന 'ഞാൻബോധ'ത്തെ നിർണയിക്കുന്നത്. അതിനാലാണ് സ്വത്വം അപരനിർമ്മിതമാണെന്നു ലകാൻ പറയുന്നത്. ഭാവനാതലത്തിൽ നടക്കുന്ന ആത്മരതിപരമായ മിഥ്യാടനങ്ങളും സ്വത്വനിർമ്മാണത്തിൽ പങ്കുചേരുന്നു. സ്വാഭാവികമായും സ്വത്വം കൂടെക്കൂടെ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. മീതേക്കുമീതെ എടുത്തണിയുന്ന വസ്ത്രങ്ങൾ പോലെയാണത്.[9]

6. എഴുത്ത്, വായന, പാഠാന്തരീയത

സാഹിത്യരചനയെയാണിവിടെ എഴുത്ത് എന്നതുകൊണ്ടുദ്ദേശി ക്കുന്നത്. സാഹിത്യകൃതിയെ ഒരു ഉപഭോഗവസ്തുവായി കാണുന്ന

രീതിയായിരുന്നു മുമ്പുണ്ടായിരുന്നത്. സാഹിത്യആ'സ്വാദ'നം, അഭി'രുചി' എന്നിത്തരം പദങ്ങൾ അതിന്റെ 'തിരു'ശേഷിപ്പുകളാണ്. ഈ കാഴ്ചപ്പാടിൽ വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളെ ലകാനിയൻ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ പരിശോധിക്കാം.

അനുഭവപരിധിയിലെത്തുന്ന എന്തിനെയും പാഠവൽക്കരിക്കുന്നവളാണ് മനുഷ്യൻ. താനാര് എന്ന ചോദ്യത്തിനുത്തരമാണ് അവളുടെ സ്വത്വം. താൻകൂടിയുൾപ്പെട്ട ഭാഷാസമൂഹത്തിനു പൊതുവായ പ്രതീകക്രമത്തിലെ പാഠങ്ങളിൽ (പ്രതീകപാഠങ്ങൾ) നിന്നാണ് അവൾ തന്നെത്തന്നെ വായിച്ചെടുക്കുന്നത്. പഴയ പ്രതീകപാഠങ്ങളും പുതിയ അനുഭവപാഠങ്ങളും തമ്മിൽ ബോധാബോധതലങ്ങളിൽ നടക്കുന്ന അനുസ്യൂതസംവാദമാണ് പാഠാന്തരീയത/പാഠപാരസ്പര്യം. ഇതു മനുഷ്യന്റെ സ്വത്വബോധത്തെ നിരന്തരം നവീകരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

മനുഷ്യന്റെ സ്വത്വബോധവും പ്രവൃത്തികളും തമ്മിൽ പൊരുത്തപ്പെടാറില്ല. അടിച്ചാൽ തിരിച്ചടിക്കരുതെന്നു ബോധതലത്തിലുറപ്പുള്ള ക്രൈസ്തവവിശ്വാസി തിരിച്ചടിക്കുന്നതു വിശ്വാസക്കുറവുകൊണ്ടല്ല, ഭീമാപരത്തിലെ പ്രതീകപാഠങ്ങളുടെയും ഗുരുസൂചകങ്ങളുടെയും അബോധപ്രേരണയാലാണ്. നാമതിനെ മറികടന്നു സ്വതന്ത്രരാകുന്നത് നാം നിർമ്മിക്കുന്ന പുതിയ പാഠങ്ങളായ കലാസാഹിത്യസൃഷ്ടികളിലൂടെയാണ്. സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടേതായ അനിവാര്യതളിൽനിന്നു സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്കുള്ള കുതിപ്പാണ് എഴുത്ത്.[10] ഭാവനാതലമാണ് അതിന്റെ ഊർജ്ജസ്രോതസ്.

പാഠരൂപത്തിലുള്ള തന്റെ സ്വത്വബോധത്തെ നവീകരിക്കുന്ന പുതിയൊരു പാഠമായിട്ടാണ് സാഹിത്യസൃഷ്ടി അനുവാചകയുടെ കൈകളിലെത്തുന്നത്. ഈ ബാഹ്യപാഠവും തന്നെ താനാക്കുന്ന ആന്തരികപാഠങ്ങളും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന സംവാദമാണു വായന. ഭീമാപരം വായനയെയും പരിമിതപ്പെടുത്തുന്നു. പ്രത്യയശാസ്ത്രം, ജീനസ്, വിമർശം എന്നിവയടങ്ങിയ ഒരു സിസ്റ്റം വായനയുടെ അനന്തസാധ്യതകളെ പരിമിതപ്പെടുത്തുന്നു എന്നു പറയുമ്പോൾ ഇതുതന്നെയാവണം ബാർത്ത് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്.[11]

ഭാഗം 2: വായനയുടെ വൈവിധ്യം

ഞാൻ വായനയിലേർപ്പെടുമ്പോൾ അതിന്റേതായ ഉദ്ദേശ്യത (intentionality) എന്നെ ഒരു വായനക്കാരന്റേതായ വിചാരപരിസരത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു. ബോധപൂർവമോ അല്ലാതെയോ മുൻവായനാനുഭവങ്ങൾ മനസ്സിലുണരുന്നു. ലകാൻപഠനത്തിന്റേതായ വായനാനുഭവങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ ഞാൻ നടത്തുന്ന മൂന്നു കഥകളുടെ

വായനയാണ് ഇനി വരുന്നത്. അധികമൊന്നും അറിയപ്പെടാത്ത 'സ്വപ്നാടനത്തിന്റെ സ്വകാര്യസാധ്യതകൾ'[12] എന്ന കഥാസമാഹാരത്തിൽ നിന്നെടുത്തതാണ് ഈ കഥകൾ. ഇവയുടെ ഒരു പ്രത്യേകത രചയിതാവു (author)തന്നെ കഥകളിൽ കഥാപാത്രമായി കടന്നുവരുന്നു എന്നതാണ്. ഈ കഥാപാത്രത്തെ നമുക്കു കഥാകൃത്ത് എന്നു വിളിക്കാം.

കഥ 1: പെൺപാദങ്ങളുടെ ഭാവുകത്വപ്രസക്തി

മൂന്നു കഥകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു കഥാത്രിത്വമാണിത്. തുല്യപ്രാധാന്യമുള്ള മൂന്നു കഥകളെയും നമുക്ക് ഉപകഥകളെന്നു വിളിക്കാം. ഒരു സിനിമാതിയേറ്ററിൽ നടക്കുന്ന ഉച്ചപ്പടമാണ് മൂന്നുപകഥകളുടെയും പശ്ചാത്തലം.

ആദ്യ ഉപകഥയിൽ രണ്ടാൺകുട്ടികളും രണ്ടുപെൺകുട്ടികളും പടം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കഥാകൃത്തും സുഹൃത്തുമാണ് ആൺകുട്ടികൾ. ആൺകുട്ടികളുടെ പാദങ്ങൾ മുന്നിലിരിക്കുന്ന പെൺകുട്ടികളുടെ പാദങ്ങളെ തേടിപ്പോകുന്നു. ഇരിപ്പിടങ്ങൾക്കടിയിൽ ആൺപാദങ്ങളും പെൺപാദങ്ങളും തമ്മിൽ, സിനിമ തീരുന്നതുവരെ നടക്കുന്ന രഹസ്യഇടപാടുകൾ യഥാതഥം വിവരിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥാകൃത്ത് തന്റെ പാദാനുഭവത്തിന്റെ അവസാനരംഗം വിവരിക്കുന്നതിങ്ങനെ: 'ഉരുമ്മിക്കളിക്കുന്ന പൂച്ചക്കുട്ടികളെപോലുള്ള അവളുടെ പാദങ്ങളിൽനിന്ന് ആത്മഹത്യചെയ്യുംപോലെ എന്റെ മനസ്സ് വിടുവിച്ചെടുത്തു.'(പുറം 32) അയാൾ വിടുവിച്ചെടുത്തത് തന്റെ കാലുകളല്ല, മനസ്സാണ് എന്ന കാര്യം ശ്രദ്ധിക്കുക.

കഥാകൃത്തിന്റെ ഡയറിക്കുറിപ്പിന്റെ രൂപത്തിലാണ് ഈ ഉപകഥയുടെ രചന. അവതരണരീതിയിൽ നിന്നുതന്നെ ഇതു മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ റിയലിസ്റ്റിക്കാലത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന കഥയാണെന്നു വ്യക്തമാണ്.

വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷം കഥാകൃത്തുതന്നെ തന്റെ ഡയറിക്കുറിപ്പ് ഒരു ചെറുകഥയായി മാറ്റിയെഴുതിയതാണ് രണ്ടാമത്തെ ഉപകഥ. പക്ഷേ അപ്പോഴേക്കും നമ്മുടെ സാഹിത്യലോകത്ത് ഭാവുകത്വപരമായ വലിയൊരു മാറ്റം സംഭവിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ കാലമായിരുന്നു അതെന്നു കഥയുടെ ശൈലിയിൽനിന്നു കാണാൻ കഴിയും.

ആദ്യ ഉപകഥയിൽ പുരുഷമനസ്സുകൾ അവരുടെ പാദകേളിയിലലിഞ്ഞില്ലാതായെങ്കിൽ ഈ രണ്ടാം കഥയിൽ പാദങ്ങളപ്രസക്തമാകുകയും എല്ലാം ആ പുരുഷമനസ്സുകളിൽ നടക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിന്റെ

വർണനയിങ്ങനെ: 'ആകാശത്തിന്റെ ഇൗറസ്സിനുകീഴിൽ ഞങ്ങൾ വന്യമായി ഇണചേർന്നു. രതിയുടെ സുഖസമൃദ്ധിക്കും അസ്തിത്വത്തിന്റെ നരകയാതനകൾക്കും മധ്യേ മേഘച്ചുരുളുകളുടെ ചിറകിലേറി ഏറെദൂരം ഞങ്ങൾ ഒഴുകിനടന്നു.'(പുറം 33)

ആദ്യ ഉപകഥയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പാദങ്ങൾക്കായിരുന്നല്ലോ, ശരീരങ്ങൾക്കായിരുന്നല്ലോ പ്രാമുഖ്യം. ഇത് അന്നത്തെ റിയലിസ്റ്റിക് സാഹിത്യരചനയുടെ പൊതുസ്വഭാവമായിരുന്നു. ആധുനികതയിൽ ശരീരം തഴയപ്പെട്ടുകയും മനസും അതിന്റെ ആഴങ്ങളും മേൽക്കൈ നേടുകയും ചെയ്തു. അതോടെ സാഹിത്യസൃഷ്ടികൾ കൂടുതൽ ദുരൂഹവുമായി. ആദ്യ കഥയിൽ പാദലീലയ്ക്കു ശേഷം കഥാപാത്രങ്ങൾ സംതൃപ്തരാണ്. കാരണം അന്നൊന്നും ആർക്കും വലിയ ദാർശനികപ്രശ്നങ്ങളുണ്ടായിരുന്നില്ല. എന്നാൽ രണ്ടാമത്തെ കഥയിലെ മാനസലീലയ്ക്കു ശേഷം അവർക്കനുഭവപ്പെടുന്നത് കടുത്ത നിരാശയാണ്. 'ഭൗതികയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ നിസ്സാരതകളും നൈരന്തര്യങ്ങളും ഞങ്ങളെ കീഴ്പ്പെടുത്തിത്തുടങ്ങി. വിശപ്പും ദാഹവും മൂത്രശങ്കയും കട്ടുറുമ്പുകളെ പോലെ ഞങ്ങളെ അരിച്ചു.'(പുറം 33) ഇതു കഥാകൃത്തിന്റെ വാക്കുകളാണ്.

മുകുന്ദനും കാക്കനാടനും മറ്റും എഴുതാറുള്ള ഒരു മാസികയിൽ ഈ കഥ ചേർക്കുമെന്നു കഥാകൃത്തിന് ഉറപ്പുകിട്ടി. എന്നിട്ടും അടുത്ത ദിവസംതന്നെ അയാളാ കഥ നശിപ്പിച്ചുകളഞ്ഞു. അതിനുള്ള കാരണം അജ്ഞാതമായിരുന്നു എന്നാണയാൾ പറയുന്നത്.

എന്നാൽ നമുക്കത് എന്തുകൊണ്ടെന്ന് ഊഹിക്കാൻ പറ്റും. തികച്ചും റിയലിസ്റ്റിക്കായി കഥയെഴുതിയിരുന്ന തന്റെ മനസിൽ പുതിയ സ്വത്വമാതൃക(ego-ideal)കളായി കുടിയേറിയിരുന്ന 'മുകുന്ദനും കാക്കനാടനും മറ്റും'. എഴുത്തിന്റെ മാത്രകളിൽ കഥാകൃത്ത് അവരുമായി താദാത്മ്യപ്പെട്ടിരുന്നു. അതിൽ നിന്നുണർന്നപ്പോൾ തന്റെ രചന തനിക്കുതന്നെ അപരിചിതമായിത്തീർന്നു. മാത്രമല്ല കഥകളെങ്ങനെയായിരിക്കണമെന്ന് അബോധത്തിലാവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നിരൂപകപിതൃബിംബം മോഡേണിസത്തിലേക്കുള്ള ഈ വഴിമാറ്റത്തെ അംഗീകരിച്ചും കാണില്ല. ഏതു മനുഷ്യന്റെയും മനസിൽ പ്രതീകക്രമവും ഭാവനാതലവും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന അപരിഹാര്യമായ വിച്ഛേദത്തെക്കുറിച്ചു ലകാൻ പറയുന്നുണ്ട്.

ഒരു വശത്ത് രചയിതാവ് തന്റേതായ ഭാവനാലോകത്തു സ്വതന്ത്രമായി വിഹരിച്ച് സാഹിത്യസൃഷ്ടി നടത്താനാഗ്രഹിക്കുന്നു. എന്നാലതേസമയം തന്റെ കാലത്തെ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും തദനുസൃതമായ

ഭാവുകത്വമെന്ന ഗുരുസൂചകത്തിന്റെയും സ്വാധീനവലയം മറ്റു ദിശകളിലേക്ക് അയാളെ വലിച്ചട്ടപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിന് അമിതമായി കീഴടങ്ങുന്നതു മൂലമുണ്ടാകുന്ന കൃത്രിമത്വത്തെ ഭംഗിയായി വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു രൂപകമായി പരിണമിക്കുന്നു ഈ രണ്ടാമത്തെ ഉപകഥ.

കഥാകൃത്തിന്റെ ഒരു പെൺസുഹൃത്താണ് മൂന്നാമത്തെ ഉപകഥ രചിക്കുന്നത്. എഴുത്തിന്റെ നിമിഷങ്ങളിൽ കഥാകൃത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ നടക്കുന്ന മറ്റൊരു താദാത്മ്യമാണ് ഇവിടെ തെളിയുന്നത്. ഒന്നും രണ്ടും ഉപകഥകൾ പൊളിച്ചെഴുതി അവൾ പുതിയൊരു കഥനിർമ്മിക്കുന്നു. തിയേറ്റർതന്നെ പശ്ചാത്തലം. പക്ഷേ ഇവിടെ പെൺകുട്ടികൾ രണ്ടും ആൺകുട്ടികളുടെ പുറകിലാണിരിക്കുന്നത്.

ഇരിപ്പിടങ്ങൾക്കടിയിൽ നടക്കുന്ന പാദകേളിയുടെ രീതിയാകെ മാറിയിരിക്കുന്നു. ഒരുത്തിയുടെ പാദങ്ങൾ ആൺപാദങ്ങളെ ചവിട്ടിമെതിക്കുമ്പോൾ മറ്റവളുടെ വലതുപാദം മുന്നിലിരിക്കുന്നവന്റെ വാരിയെല്ലിനു നേരെയാണു തിരിയുന്നത്. അങ്ങനെ ഒന്നാംകഥയിലെ ആൺപാദങ്ങളുടെ സൗമ്യസമീപനത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് നാമിവിടെ കാണുന്നത് പെൺപാദങ്ങളുടെ കടന്നാക്രമണമാണ്.

ഈ മൂന്നാം ഉപകഥയുടെ കർതൃത്വമേല്ക്കാൻ കഥാകൃത്ത് തയ്യാറല്ല എന്നതു ശ്രദ്ധിക്കുക. അയാളതു തന്റെ പെൺസുഹൃത്തിനെ ഏല്പിച്ചിട്ട് കൈകഴുകി മാറിനില്ക്കുന്നു.

ഈ ഉപകഥയിലൂടെ വെളിപ്പെടുന്നത് നമ്മുടെയീ ഉത്തരാധുനികപശ്ചാത്തലത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പെണ്ണെഴുത്ത് വായനക്കാരിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിഭ്രാന്തിയാണ്. ഈ കഥയുടെ ഷോക്കിൽനിന്നു താൻ മുക്തനായത് വളരെക്കഴിഞ്ഞാണ് എന്നു കഥാകൃത്ത് കഥാന്ത്യത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. ഈ ഷോക്ക് എഴുത്തിന്റെ നേരത്തുണ്ടാകാതിരുന്നത്, മേൽ സൂചിപ്പിച്ച താദാത്മ്യം മൂലമാണ്. അതിൽ നിന്നു പുറത്തുവരുന്നതോടെ പെണ്ണെഴുത്തിന്റെ ചില തീവ്രാവതാരങ്ങളിൽ അന്ധാളിക്കുന്ന വായനക്കാരുടെ പ്രതിനിധിയായി അയാൾ മാറുകയാണു ചെയ്യുന്നത്.

കഥാവസാനം, ഈ മൂന്നാം ഉപകഥ സ്വന്തം പേരിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന കാര്യമോർക്കുമ്പോൾ തനിക്കുണ്ടാകുന്ന ഊരുപേടിയെക്കുറിച്ചു കഥാകൃത്തു പറയുന്നുണ്ട്.(പുറം 37) നമ്മുടെയെല്ലാം ജീവിതം ഊരിനും പേരിനുമിടയ്ക്കുള്ള ഒരു കളിയാണ്. ഊര് നമ്മുടെ ഭാവനാതലമാണ്. അതു നമ്മുടെ സ്വകാര്യബോധ്യങ്ങളുടെയും ഭാവനാസൃഷ്ടികളുടെയും ലോകമാണ്. പേരു സൂചിപ്പിക്കുന്നത് അപരനിർമ്മിതമായ പ്രതീകക്രമത്തിലെ, നമ്മുടെ

അംഗത്വമാണ്. അവിടെ വാക്കുകൾക്കും ചിഹ്നങ്ങൾക്കും അർത്ഥസ്ഥിരതയുണ്ട്. പൊതുമാനദണ്ഡങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് നമ്മുടെ ചൊല്ലും ചെയ്തിയും ചിട്ടപ്പെടുത്തേണ്ടിവരും.

മനുഷ്യസഹജമായ ഈ മൗലികവിഘടനം ഏറ്റവുമധികം പ്രതിസന്ധിയിലാക്കുന്നത് കാലാളുകളെയാണ്, എഴുത്തുകാരെയാണ്. കാലാനുസൃതമായ ഭാവുകത്വപരിണാമങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് എഴുതേണ്ടിവരുന്ന എഴുത്തുകാരുടെ ആത്മസംഘർഷം ഭംഗിയായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു ഈ കഥയുടെ അവസാനഭാഗത്തു കഥാകൃത്തു നടത്തുന്ന കമന്റുകൾ.

കഥ 2: പൊടിമോളുടെ രഹസ്യജീവിതം

പൊടിമോളുടെയൊരു സ്കൂൾമാഷായ സൈമൺസാറാണ് കഥ പറയുന്നത്. സാറിന്റെ നോട്ടത്തിൽ, ഐക്യു കുറഞ്ഞ, അദ്ധ്യാപകരുടെ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം പറയാൻ മടിക്കുന്ന, അവരുടെ കണ്ണിൽ പെടാനിഷ്ടപ്പെടാത്ത കുട്ടിയാണ് പൊടിമോൾ. അവളുടെ മാതാപിതാക്കൾ ഉദ്യോഗസ്ഥരാണ്. 'പെൺകുട്ടി ആയിപ്പോയല്ലോ സൈമൺസാറേ, അല്ലെങ്കിൽ സാരമില്ലായിരുന്നു'(പുറം 44) എന്ന് അവളുടെ അച്ഛനൊരിക്കൽ പറഞ്ഞ കാര്യവും സാറ് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഒരു ഇന്റർവെൽസമയത്ത് അവളുടെ ക്ലാസിൽ നിന്നൊരു ബഹളം കേട്ട് അങ്ങോട്ടുചെന്ന സാറ് പുറത്തുനിന്നു കാണുന്നതും കേൾക്കുന്നതുമായ കാര്യങ്ങളാണ് കഥയുടെ കാതലായ ഭാഗം.

ഒരു ഹിന്ദി സിനിമാ നായികയുടെ സ്റ്റൈലിൽ പൊടിമോൾ സഹപാഠികളോടു വാതോരാതെ സംസാരിക്കുന്നു. തന്റെ പൊലിഞ്ഞുപോയ പ്രണയകഥകളാണു വിഷയം. പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞ രണ്ടുകഥകളിലും പ്രസിദ്ധ സിനിമാതാരങ്ങളാണു നായകന്മാർ. അടുത്തതു തന്റെ വർത്തമാനപ്രണയജീവിതം. നീണ്ട പ്രണയരംഗങ്ങൾക്കു ശേഷമാണ് അവൾ തന്റെ രഹസ്യകാമുകന്റെ പേരു വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. ഈ 'മീ റ്റൂ' വെളിപ്പെടുത്തൽ കേട്ടു സാറാകെ ഞെട്ടിപ്പോയി. അവളുടെ ആ കാമുകൻ താൻ തന്നെ!

ഒരു പൂച്ചക്കുട്ടിയെപ്പോലിരുന്ന പൊടിമോളെങ്ങനെയൊരു പൂമ്പാറ്റയായി മാറി? ഇതിനുത്തരത്തിലേക്കു വെളിച്ചംവീശുന്ന സൂചനകൾ കഥയുടെ തുടക്കത്തിൽതന്നെയുണ്ട്. അമ്മയുമച്ഛനും ഉദ്യോഗസ്ഥരായ അവൾക്ക് അവരുടെ സ്നേഹവും പരിചരണവും ആവശ്യത്തിനു കിട്ടിക്കാണില്ല. പെണ്ണായതിൽ കുറ്റമാരോപിക്കുന്ന പിതൃനോട്ടം അവളെയെന്നും പിന്തുടരുന്നു. അദ്ധ്യാപകരുടെ സാന്നിധ്യത്തിലതിന്റെ സാന്ദ്രത കൂടുകയും അവളൊരു പൂച്ചക്കുട്ടിയെ പോലാവുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇന്റർവെൽ സമയത്ത് ആവളാ നോട്ടത്തിനു പുറത്തുകടക്കുകയും ദമിതമോഹങ്ങളുണരുകയും ഭാവനയിലൊരു പൂമ്പാറ്റയെപ്പോലെ പറന്നു നടക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കൂട്ടുകാരികളുടെ പ്രോത്സാഹനം താൽക്കാലികമായി അവളെ പിതൃനോട്ടത്തിൽ നിന്നു മറച്ചു പിടിക്കുന്നു.

പൊടിമോളെന്തുകൊണ്ട് ഒടുവിൽ തന്റെ കാമുകനായി സ്വന്തം സാറിനെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു? ബോധതലത്തിൽ അവൾക്കതൊരു തമാശ ആയിരുന്നെന്നു കരുതാം. എന്നാൽ തമാശകൾക്കു പിന്നിലും ചില അബോധഘടകങ്ങളുണ്ടാവും എന്നാണ് ഫ്രോയിഡിനെ പോലെ ലകാനും പറയുന്നത്. കൂട്ടുകാരികളോട് അവൾ അമ്മയെ പുകഴ്ത്തുന്നുണ്ട്. അബോധതലത്തിൽ പൊടിമോൾ തന്റെ അമ്മയുമായി താദാത്മ്യപ്പെടുന്നു എന്നാണ് അതു കാണിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ പിതൃസ്നേഹമാർജിക്കാൻ പിതൃമോഹവിഷയമായ അമ്മയായി അവൾ സ്വയം പരിണമിക്കുന്നു.13

കഥ 3: സ്വപ്നാടനത്തിന്റെ സ്വകാര്യ സാധ്യതകൾ

വിനയൻ രാത്രിയിൽ ഉറക്കത്തിൽ ഒരു കുളത്തിലേക്കു നടക്കുന്നു. അതിലിറങ്ങി മുകൾപ്പരപ്പിൽ നീന്തുന്നു. അപ്പോൾ സീമ അവിടെയെത്തുന്നു. പൂർണനഗ്നയായി അവളും കുളത്തിലിറങ്ങി നീന്തുന്നു. ആഴത്തിലേക്കു നീന്തിപ്പോയ സീമ ജലത്തട്ടിൽ വിശ്രമിക്കുമ്പോൾ വിനയനും ആഴത്തിലേക്കു നീന്തുന്നു. സീമ കയറിപ്പോയശേഷം വീട്ടിലേക്കു നടന്ന വിനയൻ തന്റെ ഉറക്കം തുടരുന്നു. വെള്ളത്തിൽ മുങ്ങിമരിക്കുന്നതായി ദുസ്വപ്നംകണ്ടു ഞെട്ടിയുണരുന്നു. അടുത്തനാളുകളിലും അവരുടെ ഈ സ്വപ്നസഹജീവിതം തുടരുന്നു. എങ്കിലും പകൽസമയത്തു പരസ്പരം കണ്ടുമുട്ടുമ്പോൾ അവർക്കതൊന്നും ഓർത്തെടുക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഇതാണു കഥാചുരുക്കം.

ഈ രണ്ടു യുവകഥാപാത്രങ്ങളുടെയും മനോവ്യാപാരങ്ങളിലേക്കു വെളിച്ചംവീശുന്ന സൂചനകൾ ഈ കഥയിലുണ്ട്. വിനയൻ കരയിലെത്തിയപ്പോൾ 'ജലാശയം അവനെ കടക്കണ്ണിട്ടു ക്ഷണിച്ചു. വിവാഹവേദിയിലേക്കു കടന്നു ചെല്ലുന്ന അനുഭൂതിയോടെ അവൻ ജലപ്പരപ്പിലേക്കു നൂണ്ടിറങ്ങി.'(പുറം 163) ഇതിലെ രതിസൂചന വ്യക്തമാണല്ലോ. ഒരിക്കലും നീന്തിയിട്ടില്ലാത്ത അയാൾ ഒരിക്കലെങ്കിലും സമപ്രായക്കാരോടൊപ്പം നീന്താൻ കഴിഞ്ഞാലേ വിവാഹം കഴിക്കൂ എന്നു ശപഥം ചെയ്തിരുന്നത്രേ. ഇതു കാണിക്കുന്നത് അയാളുടെ പ്രതീകക്രമത്തിൽ നീന്തൽ എന്നതു രതിക്രിയക്കുള്ള ദമിതമോഹത്തിന്റെ സൂചകമാണെന്നാണ്.

നീന്തൽ രതിക്രിയയെങ്കിൽ കുളത്തിന്റെ ആഴത്തിലേക്കുള്ള നീന്തൽ രതിനിർവൃതിയാണ്. മനസിൽ ആഴത്തിൽ പതിഞ്ഞ

അപകർഷതാബോധം അതിനു തടസ്സം നില്ക്കുന്നു. അയാൾ മുകൾപ്പരപ്പിലുള്ള നീന്തലിൽ മാത്രം മുഴുകുന്നു.

എന്നാൽ, ആഴത്തിലേക്കു നീന്തിയ സീമ ജലനിരപ്പിലെത്തിയപ്പോൾ വിനയനും അനായാസം അതുപോലെ നീന്താൻ കഴിയുന്നു. ഇതു കാണിക്കുന്നത് അയാളുടെ മനസ്സിൽ സംഭവിച്ച താദാത്മ്യമാണ്. കുട്ടിക്കാലംമുതലേ അയാൾക്കു സീമയെ അറിയാമായിരുന്നു. കൗമാരപ്രായത്തിൽ സീമയ്ക്കു നീന്തലിലുള്ള സാമർത്ഥ്യം അവളോടു വിനയനിൽ കടുത്ത അസൂയ ജനിപ്പിച്ചിരുന്നു എന്നു കഥാകൃത്തു സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ആ അസൂയ അവളെ അയാളുടെ മനസിൽ ഒരു സ്വത്വമാതൃകയാക്കിയിരിക്കണം. അതുമായി അബോധതലത്തിൽ നടക്കുന്ന താദാത്മ്യമാണ് അയാളുടെ ആഴനീന്തൽ സാധ്യമാക്കുന്നത്.

ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള ഒരു സംഭാഷണശകലം വിനയന്റെ മനോഘടനയിലേക്കു കൂടുതൽ വെളിച്ചംവീശുന്നതാണ്. 'ആണുങ്ങളെ വിവസ്ത്രരായി കണ്ടാൽ' അതു 'സിനിമയിലൊരു ഹൊററർസീൻ കാണുന്നതുപോലെന്തോ...' ആണെന്നാണ് അയാൾ പറയുന്നത്. സ്ത്രീകളെ ആണെങ്കിൽ 'ഒരു ഇല്ലായ്മകൂടി തോന്നും' എന്നും.

ഒരു ആണധികാരവ്യസ്ഥിതിയിൽ ആൺപെൺ ഭേദമില്ലാതെ പ്രതീകക്രമത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ആണധികാരബിംബമാണു ലകാനു 'ഫാലസ്'(phallus).[14] സ്വന്തം ആണത്തരാഹിത്യം ഫാലസിന്റെ അഭാവസാന്നിധ്യമായിട്ടാണ് വിനയന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് ഇരുവിഭാഗത്തിന്റേയും നഗ്നത വിനയനെ അമ്പരപ്പിക്കുന്നത്.

സീമ പോയശേഷവും വിനയന്റെ മനസിൽ തങ്ങിനില്ക്കുന്ന മോഹമിതാണ്: 'ഉയർന്ന ഭിത്തിയിൽ കയറിനിന്നിട്ട് ഉളിക്കുത്തനോ സമർസാൾട്ടോ നടത്തണം. അപ്പോൾ കുളത്തിന്റെ ജലശരീരം ചിരിക്കും പോലെ മദിച്ചിളകും. ശേഷിക്കുന്ന വലിയൊരാഗ്രഹമാണത്.' ലകാനിയൻ 'ഴുയിസാങ്സ്'ന്റെ നല്ലൊരാവിഷ്ക്കാരമായിട്ടാണു ഞാനിതു വായിക്കുന്നത്.

ഒന്നാം ഭാഗത്തു സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ആനന്ദത്തിന്നതീതവും അപ്രാപ്യവുമായ ആനന്ദമാണ് ഴുയിസാങ്സ്.[15] ഈ ഫ്രെഞ്ച് വാക്കിന്റെ ലൈംഗികധ്വനി ചോർന്നുപോകാതിരിക്കാനാണ് പരിഭാഷകളിൽ പൊതുവേ സമാനപദങ്ങളൊഴിവാക്കപ്പെടുന്നത്. ഴുയിസാങ്സിന്റെ അപ്രാപ്യതയിലേക്കു കുപ്പുകുത്താനുള്ള വെമ്പലാണ് മരണാവേഗം. ലകാന്റെ വാക്കുകളിൽ 'പൂജ്യത്തിൽനിന്നു വീണ്ടും തുടങ്ങാനുള്ള ആവേഗം.' പേടിസ്വപ്നങ്ങൾക്കു പിന്നിലുള്ളത് മരണാവേഗമാണെന്നും അദ്ദേഹം

പറയുന്നുണ്ട്. നീന്തലിനു ശേഷം തിരിച്ചെത്തിയ വിനയൻ കാണുന്ന പേടിസ്വപ്നത്തിൽ നമുക്കിതു കാണാൻ കഴിയും. 'താൻ നിലയില്ലാത്ത വെള്ളത്തിൽപ്പെട്ട് മുങ്ങിമരിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നതായിട്ടാണ് അവൻ കണ്ടത്.'

ഇനി നമുക്കു സീമയുടെ കാര്യമെടുക്കാം. അവൾക്കുമുണ്ട് അമർത്തപ്പെട്ട ചില അഭിലാഷങ്ങൾ. നീളൻ പാവാടയും ബ്ലൗസും ധരിച്ചേ അവളുടെ അമ്മയവളെ നീന്താൻ അനുവദിച്ചിരുന്നുള്ളൂ. അതുടക്കി ഒരിക്കൽ അപകടത്തിൽപ്പെട്ടെന്ന കാരണം പറഞ്ഞ് പിന്നീടു കുളത്തിലിറങ്ങാൻപോലും അനുവാദമില്ലാതായി. ആ ബാലമനസ്സിൽ അതുണ്ടാക്കിയ ആഘാതം വെളിവാക്കുന്ന ഒരു വാക്യം കഥയിലുണ്ട്: 'വസ്ത്രം ധരിക്കുമ്പോൾ ശരീരത്തോടൊപ്പം മനസ്സും കൂടെയാണ് അകത്തു കയറുന്നത്.' അങ്ങനെ സീമയുടെ മനസിൽ പെണ്ണെന്ന പേരിൽ നിഷേധിക്കപ്പെടുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യനിഷേധങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കുന്ന ഗുരുസൂചകമാണ് വിവസ്ത്രനീന്തൽ. എന്നാൽ പൊടിമോളുടെ കാര്യത്തിലെന്നവണ്ണം സമൂഹത്തിന്റെ പിതൃനോട്ടത്തിൽ, പകൽവെളിച്ചത്തിൽ, പെടാത്തപ്പോളാണ് സീമ ഭാവനാതലത്തിലേക്കുയരുന്നതും ഇരുളിന്റെ മറവിൽ സ്വാതന്ത്ര്യമനുഭവിക്കുന്നതും.

ഈ കഥ ഇത്രയും കൊണ്ടവസാനിപ്പിക്കാമായിരുന്നെങ്കിലും അതല്ലാ സംഭവിക്കുന്നത്. വിനയനും സീമയും രാത്രികാലങ്ങളിലെ അവരുടെ സഹസ്വപ്നജീവിതം തുടരുന്നു. പകൽസമയത്തവർ കണ്ടുമുട്ടാറുണ്ടെങ്കിലും രാത്രിജീവിതമൊന്നും അവരുടെ ഓർമ്മയിലെത്തുന്നില്ല. 'ചുരിദാറിനുള്ളിലെ അവളുടെ ശരീരഭാഗങ്ങൾ ഒരിഞ്ചെങ്കിലും എപ്പോഴെങ്കിലും താൻ കണ്ടിട്ടുള്ളതായി അവന് ഓർമ്മ വരികയില്ല. അതോർക്കുമ്പോൾ ഇതെഴുതുന്നയാൾക്ക് വല്ലാത്ത ദുഃഖം തോന്നുന്നു.' (പുറം 167)

കഥയിലെ ജലജീവിതരംഗങ്ങളിൽ പ്രതീക്ഷിച്ചതൊന്നും സംഭവിക്കാത്തതിൽ നിരാശപ്പെടുന്ന സാമാന്യവായനക്കാരുടെ പ്രതിനിധിയായി കഥാകൃത്ത് മാറുകയാണിവിടെ. 'ഓർമ്മകളും വികാരവും ഇടങ്കോലിടാത്ത വിനയന്റെ സ്വച്ഛമായ മനോനില' തന്നെ അസൂയപ്പെടുത്തുന്നു എന്നും അതു സെക്ഷ്വൽ ജലസിയാകാമെന്നും അയാൾ സമ്മതിക്കുന്നു. 'ഇത്രയും ഭാഗ്യമുള്ള ഒരു കഥാപാത്രത്തെ സൃഷ്ടിക്കേണ്ട കാര്യമെനിക്കില്ലായിരുന്നു' എന്നുകൂടി കൂട്ടിച്ചേർത്താണയാൾ കഥ അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്.

ഇവിടെ കഥാകൃത്ത് രചയിതാവിന്റെ സാമ്പ്രദായിക വേഷമെടുത്തണിയുന്നു, ബാർത്തു പറയുന്നതുപോലെ താൻ മരിച്ചിട്ടില്ലെന്നു സ്ഥാപിക്കാനെന്നവണ്ണം. കഥയവസാനിച്ചെങ്കിലും കഥാകൃത്ത് ഒരു അടിക്കുറിപ്പുമായി വേദിയിൽ തന്നെയുണ്ട്. തന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കഥാനന്തര ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചയാൾ ചില സൂചനകൾ തരുന്നു, സീമയെക്കുറിച്ച്

'നമുക്ക' നിരാശതോന്നും എന്ന പറഞ്ഞ് വായനക്കാരെ തന്റെ കൂടെനിർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. തന്റെ കഥയുടെ 'മറ്റു വായനകൾ നിരോധിക്കുന്നു.' 'വായനക്കാരും നിരൂപകരും സ്വന്തം കൈയിലിരിപ്പുകൾ'കൊണ്ടു തന്റെ വിശുദ്ധപശുവിനെ തൊട്ട് അശുദ്ധമാക്കരുതെന്നു സൂചിപ്പിക്കുന്നു. 'ഇപ്പോഴത്തെ കഥകളിലെ അശ്ലീലവും ലൈംഗികവിവരണങ്ങളും കണ്ടു മടുത്തെന്നും' അതുകൊണ്ടാണു താനീ ശുദ്ധമായ കഥ എഴുതിയതെന്നും വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. 'എന്നിട്ടും ഈ കഥയിൽ അശ്ലീലം കണ്ടെത്തി ചിലർ. വായനക്കാരുടെ മനസു നന്നല്ലെങ്കിൽ എഴുത്തുകാർക്കെന്തു ചെയ്യാൻ കഴിയും' എന്നു വിലപിച്ചാണയാൾ കർട്ടനിടുന്നത്.

ഉത്തരാധുനികഭാവുകത്വപരിണാമവുമായി പൊരുത്തപ്പെടാൻ കഴിയാത്ത ഒരു രചയിതാവിന്റെ രേഖാചിത്രമായിട്ടാണ് ഈ അടിക്കുറിപ്പിലെ കഥാകൃത്തിനെ ഞാൻ കാണുന്നത്. തന്റെ ലോകം, പ്രതീകക്രമവും അതിലെ സംരക്ഷകബിംബങ്ങളും, മാഞ്ഞുപൊയ്ക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. വായനക്കാരുടെ വായനാരീതിയും നിരൂപണശൈലിയും മാറുന്നു. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ തന്റെ പുതിയ കഥാസൃഷ്ടിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഉൽക്കണ്ഠ അയാളെ പരഭീതി ബാധിതനായ ഒരു ഹിറ്റ്ലറാക്കി മാറ്റുന്നു.[16]

ഉപസംഹാരം

ഈ മൂന്നാമത്തെ കഥാവായനയിൽ ബോധപൂർവം ഞാൻ ലകാനെ പിന്തുടർന്നെങ്കിലും സാഹിത്യകർതൃത്വ(literary subjectivity)ത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന ബാർത്തിയൻ വിചാരബാധ[17] തുടക്കം മുതലേ എന്നെ പിടികൂടിയിരുന്നു. എന്നാൽ ഇതിലെ അവസാന കഥയിലെത്തിയപ്പോൾ അതിന്റെ പരിമിതികളെന്നെ വിഷമത്തിലാക്കി. കഥയുടെ മരണപ്പെട്ടെന്നു കരുതിയ രചയിതാവ് ആദ്യം മറ്റൊരു വായനക്കാരനായും പിന്നെ കഥാകൃത്തിന്റെ വേഷത്തിലും കഥാന്ത്യത്തിൽ കടന്നുവന്ന് തന്റെ സൃഷ്ടിയെക്കുറിച്ച് അഭിപ്രായം പറയുന്നു. ഇതുണ്ടാക്കിയ അമ്പരപ്പ് എന്നെ നയിച്ചത് ബാർത്തിന്റെ ഒരു ലകാനിയൻ വായനയിലേക്കാണ്.

സൂക്ഷ്മവായനയിൽ നമുക്കു കാണാനാകും ബാർത്ത് തള്ളിപ്പറഞ്ഞത് മുതലാളിത്ത ആധുനികതയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രനിർമ്മിതിയായ സ്ഥിരകർതൃത്വസങ്കല്പത്തെയും അതിനെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള പാഠപരിചരണത്തെയുമാണെന്ന്. എന്നാൽ ഇന്റർനെറ്റിന്റെയും വിവരനാഗരികതയുടെയും വർത്തമാനാന്തരീക്ഷത്തിൽ ആ കർതൃത്വസങ്കല്പം മാഞ്ഞുപൊയ്ക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. കോടിക്കണക്കിനു സ്വയാധികാര നാഡീകേന്ദ്രങ്ങളുടെ പരസ്പരവിവരവിനിമയത്തിൽ നിന്നാണ്

മനുഷ്യനിൽ 'ഞാൻബോധ'മുദിക്കുന്നതെന്നു നാഡീശാസ്ത്രവും തെളിയിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു[18]. ഇതിനോടെല്ലാം ഒത്തുപോകുന്നതാണ് ലകാന്റെ കർത്തൃത്വവിചാരങ്ങൾ.

എഴുതാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾത്തന്നെ, എഴുത്തിന്റെ വ്യാകരണത്തിന്റെ അബോധസ്വാധീനം എഴുത്താളിലുണ്ട്. ആ വ്യാകരണത്തിൽ സൂചകസൂചിതങ്ങളും ചിഹ്നങ്ങളും മാത്രമല്ല ഉള്ളത്.[19] കഥാസന്ദർഭവും എഴുത്തുകാരുടേതായ പ്രതീകക്രമത്തിലെ നിരൂപകഗുരുസൂചകങ്ങളുമെല്ലാം അതിൽപ്പെട്ടും. തന്റെ ഇഷ്ടവായനക്കാരും തന്റെതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളും ആയി എഴുത്തിന്റെ മാത്രകളിൽ അയാൾ മനസിൽ സംവാദത്തിലേർപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. ഇതെല്ലാം ചേർന്ന ഒരു അപരമാണ് അയാളെ എഴുത്തിന്റെ രചയിതാവാക്കുന്നത്. ആ സ്വത്വബോധം എഴുത്ത് അവസാനിക്കുന്നതോടെ മാഞ്ഞുപോവുകയും ചെയ്യുന്നു. അപ്പോൾ, ബാർത് പറയുന്നതുപോലെ, രചയിതാവിന്റെ മരണമല്ല, മാഞ്ഞുപോകലാണ് സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology,* Verso, New York, 2002.
2. George Lakoff and Mark Johnsen, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago, 2003.
3. Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtin: *The Dialogical Principle,* University of Minesotta, 1984, p.88.
4. സെബാസ്റ്റ്യൻ വട്ടമറ്റം, *പ്രത്യയശാസ്ത്രവും പ്രതീകവിപ്ലവവും,* എൻ. ബി. എസ്., 2017, അദ്ധ്യായം 1
5. സെബാസ്റ്റ്യൻ വട്ടമറ്റം, *ഭാഷയുടെ അബോധസഞ്ചാരങ്ങൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്. 2014, പുറം 106
6. Slavoj Zizek, 2002, p.33
7. Sebastian Kappen, *Jesus and Culture*, ISPCK, Delhi, 2002, Chapter 13
8. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis,* Norton, p.95
9. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book II*, Norton, 1988, 2, p. 155
10. മാർക്സ് *മൂലധനം 3-ാം വാല്യ*ത്തിൽ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ നിർവ്വചിക്കുന്നത് അനിവാര്യതയുടെ മറികടക്കലായിട്ടാണ്.
11. Roland Barthes, *S/Z*, Blackwell Publishing , United Kingdom , 200212.
12. ജോണി ജെ. പ്ലാത്തോട്ടം, *സ്വപ്നാടനത്തിന്റെ സ്വകാര്യസാധ്യതകൾ,* ബുക്ക് സൊല്യൂഷൻസ്, കോട്ടയം, 2017
13. Jacques Lacan, *The Seminar Book III: The Psychoses*, W.W. Norton, 1993
14. Jacques Lacan, *The Seminar Book VII,* The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960, Routledge, p.212

15. Jacques Lacan, *The Seminar Book X*, 23 January 1963
16. 'Lost file reveals Hitler's paranoia', The Guardian, 21 March 2005
17. Roland Barthes, *The Death of the Author*
18. V. S. Ramachandran, *Phantoms in The Brain*, Harper Collins, 2016
19. Luke Johnson Ph.D., *Literary Subjectivity: A Lacanian Approach to Authoriality*, 2013. p.9