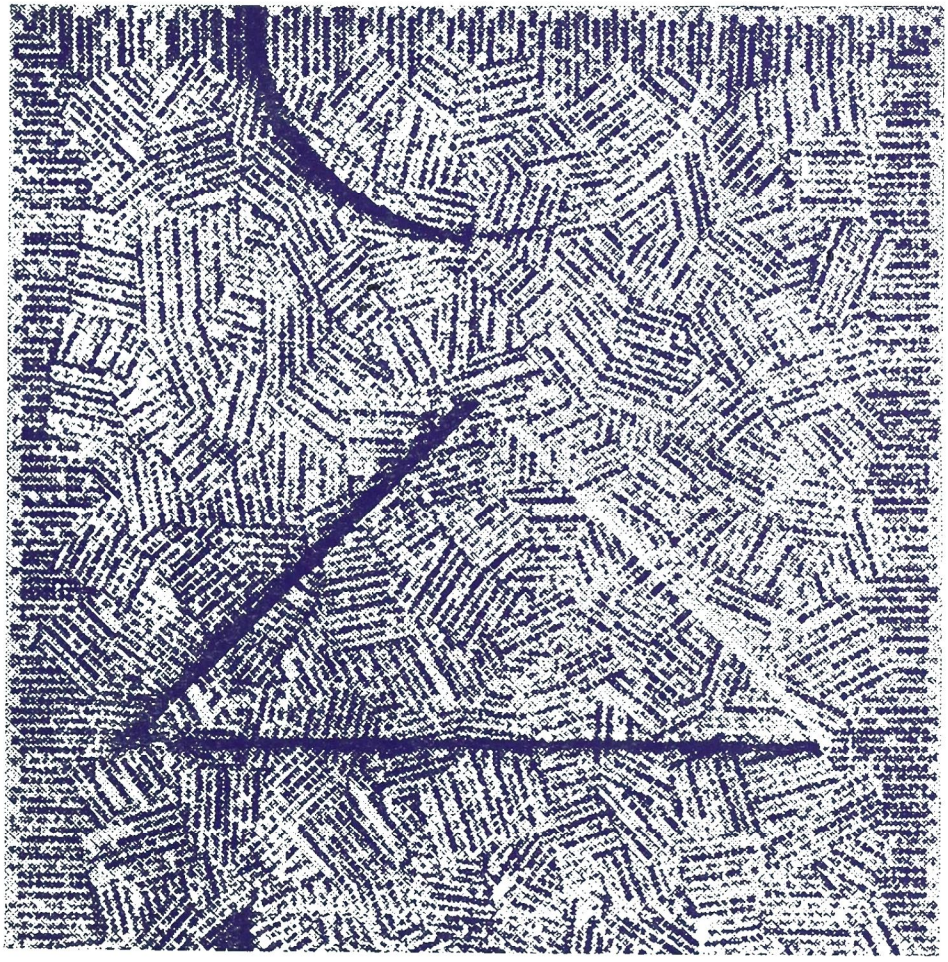
બાળ-ગંગોત્રી ગ્રંથ-શ્રેણી ૧૩

૭
માનવવેધા શાખા

સાહિત્ય દર્શન

[વિશ્વ સાહિત્ય-૨]



SARDAR PATEL UNIVERSITY
VALLABH VIDYANAGAR
शीलवृत्तफलं श्रुतम्

A PROJECT SUBMITTED FOR THE DEGREE OF

POST GRADUATE

IN

LIBRARY NETWORKING & DIGITAL TECHNOLOGY

AT SARDAR PATEL UNIVERSITY

2010-2011

DIGITIZATION OF GYAN GANGOTRY SHRENI 13 -

7 MANAV VIDYASHAKHA : SAHITYA DARSHAN [VISHVA SAHITYA-2]

SUBMITTED BY:

Ghanshyam V. Kapuriya

GUIDE :

Prof. (Dr.) U.A. THAKER

DEPARTMENT OF LIBRARY AND INFORMATION SCIENCE

SARDAR PATEL UNIVERSITY VALLABH
VIDYANAGAR - 388 120

APRIL 2011

Original Word	Transliteration	Page No.
અરવિંગ, વોશિંગ્ટન	Arvinga, Vôsingṭan	૨૭૫, ૨૭૭, ૨૭૯, ૨૮૧
અલુકો, ટી. એમ.	Aluko, Ti. Em.	૨૬૫
આઈખુ, ગ્યુન્ટર	Āikho, Guntara	૯૪
આઈખેનડોર્ફ, યોસેફ ફોન	Āikhenaḍopha, Yosepha Phon	૭૯, ૨૭૭
આઈબર્સ, એલિઝાબેથ	Āllibasa, Elijhabetha	૨૬૯
આઈશેનબાખ,વોલફામ ફોન	Āishenbākha vôiphama phon	૬૮
આકીનો, રિવાલ્દો દ'	Ākino, Rivaldo da'	૧૨૦
આખ્માતોવા, અન્ના	Ākhmatovā, Annā	૧૭૧, ૧૭૩
આન્ડરસન, હાન ક્રિસ્ટીઆન	Ānḍarson, Hān krastiān	૨૧૨
આન્દ્રેયેવ, લિયોનિદ	Āndreyev, līyonida	૧૬૨
આમિસ કિગ્સ્લે	Āmis, kigsle	૬૧
આયોનસ્કો	Āyonasko	૬૩
આરિઓસ્તો, લોદોવિકો	Āriosto, Lodoviko	૧૨૫
આનબેર્ય, પેર	Ānbeya, per	૨૧૬
આર્નલ્ડ મેથ્યુ	Ānrlḍa, methyu,	૨૧, ૪૦, ૪૨, ૫૮

Original Word	Transliteration	Page No.
આલવુડ માર્ટિન એચ.	Ālvuda, Martin ĒH.	૧૯૨
આલ્બેર્ટી, રાફેલ	Ālberti, Raphel	૨૪૦, ૨૪૧, ૨૪૨
આલ્ફિએરી, વિતારિયો	Ālipherī Vitorīyo	૧૨૭
આલ્વારેઝ એ.	Ālvārejha Ea	૬૨
ઈબ્સન	Ibsan	૬૨, ૧૯૮, ૧૯૯
ઈલિયટ, જયોર્જ	Iliyata, Jayorj	૪૫
ઈશરવુડ	Isharvuḍa	૬૨
ઈરેસ્મસ	Iresamas	૬
ઈલાનોવ	Ilanova	૧૬૮
ઈવાન્સ, મેરી એન.	Ivans, Meri En.	૪૫
ઈસપ	Isap	૧૩૯
ઈસમોન, આર. શેરીફ	Isamon, R. Sheripha	૨૬૮
ઈહરેનબર્ગ, ઈલ્યા	Ihrenberg Ilaya	૧૬૨, ૧૭૧, ૧૭૪, ૭૫,૧૭૭
ઉનામુનો મિગલ દે	Unāmūno, migel De	૨૨૯, ૨૩૦, ૨૩૧
ઉન્ગારેતી	Ungāreti	૧૩૩
ઈન્દસેત, સિગ્રીડ	Undset sigrāḍa	૨૦૬
ઉપ્પડાલ	Uppaḍal	૨૦૧

Original Word	Transliteration	Page No.
ઉસ્પેન્સ્કાયા	Uspenskāyā	૧૭૦
એઈડુ, ક્રિસ્ટીના	Eiḍu Krastinā	૨૬૬
એકબે, કિનુરવા	Ekabe, Kinuā	૨૬૫
એકેલ્યોફ ગુન્નાર	Eklyophā Gunnār	૨૧૭, ૨૨૦
એકિલસ	Ekilās	૨૬૩
એકવેન્સી, સિપિયન	Ekvensi sipiyān	૨૬૫
એકવેરે, જે. ડી.	Ekvere, Je.Ḍi.	૨૬૨
એંગિલગ્ટન	Engilgṭan	૨૬૯
એટ્રારાહ, ક્રિસ્ટીના	Etrārāh, Kristīnā	૨૬૬
એડવર્ડઝ, ઝોનાથન	Eḍvarḍjha jonāthan	૨૭૪,૨૭૫
એડવર્ડ હોરેશિયો	Eḍvard, Horeshiyo	૨૬૬
એડિસન જોસેફ	Adisan, Josepfh	૨૧, ૨૨, ૨૩, ૨૮, ૨૯, ૨૭૫, ૨૭૭
એડ્રિન, મિખાઈલ, સાલ્તિકોવ	Adrin, Mikhail, Saltikov	૧૪૭
એન્ડરસન, શર્વુડ	Enḍarson, Sharvuḍ	૨૯૫, ૨૯૬, ૨૯૭, ૨૯૮
એસાદેબે ડેનિસ	Āsadebe, Ḍenish	૨૬૨
એનિંગ	Aning,	૨૮૧

Original Word	Transliteration	Page No.
એબ્રિઓ લિઆ	Abrieo, Lieo	૧૭
એમર્સન, રાલ્ફ વોલ્ડો	Amarsan, Radph, volḍo	૧૨૬,૨૭૬, ૨૮૫, ૨૮૪, ૨૯૧, ૨૯૪
એયુ, હાર્ટમેન ફોન	Ayu, Hārtmen phon	૬૮
એરબેન	Arben	૨૪૫
એરિસ્ટોટલ	Êristotal	૧૦
એરુચિઓ, માઈકલ	Eruchieo, māikal	૨૬૩
એઝેન્સબર્ગર, હાન્સ માગ્નુસ	Aghasbargar, Hans, māgnus	૯૪
એલરિચેનિંગ, વિલિયમ	Aelrichening	૨૭૬
એલિયેટ, ટી. એસ.	Aeliyet, Ti-s	૯૦, ૯૩, ૨૩૪
એલ્બી, એડવર્ડ	Aelbi Aeḍvarḍ	૩૦૬, ૩૦૭, ૩૦૮, ૩૦૯, ૩૧૦, ૩૧૧, ૩૧૨, ૩૧૩, ૩૧૪, ૩૧૫, ૩૧૬, ૩૧૭
એવતુશેન્કો	Aevatushenko	૧૬૧, ૧૭૬
એવલીન	Aevalin	૧૮
એસેનિન, સર્જી	Aeseninā Sarji	૬૩
એસેયેવ	yeseyav	૧૬૫

Original Word	Transliteration	Page No.
ઓકારા ગ્રબાયલ	Okara Grebayāl	૨૬૬
ઓકિબ્ગો ક્રિસ્ટોફર	Okigbo, Kristohar	૨૬૩
ઓગસ્ટ(તિ)ન સેંટ	Augst Sent	૨, ૫૨
ઓગોટ, ગ્રેસ	Ogot, Gres	૨૬૬
ઓ(ડે)ડન	Oḍan	૫૯, ૬૨, ૯૩
ઓડેટસ કિલફર્ડ	Oḍeṭas Kilphalḍ	૩૦૫
ઓત્સેનાશક	Oāsenāshak	૨૪૮
ઓ'નીલ યુજીન	O'nil Yujin	૩૦૨
ઓપરમેન	Oparmen	૨૬૯
ઓપિઝ માર્ટિન	Opijha, mārṭin	૭૦
ઓબેર્ય	Oberya	૨૨૦, ૨૨૧
ઓવન	Ovan	૬૦
ઓવરલાંડ	Ovarlānḍ	૨૦૧
ઓવિડ	Oviḍ	૫૨, ૫૪
ઓરબર્ન, જહોન	Orbarn, Jahon	૬૩
કરમઝીન, નિકોલસ	Karmjhin Nikolas	૧૩૮
કમિગ્ઝ	Kamigjha	૨૯૪
કાન્ટ, ઈમેનુઅઈલ	Kāṇṭ, Imenuel	૭૧,૭૬

Original Word	Transliteration	Page No.
કાફકા, ક્રાન્ઝ	Kāphaka Kranjh	૮૮, ૯૦
કામૂ, આલ્બેટ	Kāmu, Ālbel	૧૧૩
કાર્દુસ્સી, જ્યોસુએ	Kārdussi, Jyosue	૧૩૦
કાર્બફલ્તે, અરીક આક્સેલ	Kārbapht̤, Arik Akasel	૨૦૯
કાર્લાઈલ	Kāril	૪૦, ૪૨
કાસીમોદો, સાલ્વાતોરે	Kasimodo, Salvāt̤ore	૧૩૩
કાસેક, હરમાન	Kasek, Harmān	૯૦
કાપાના, દિયો	Kānpānā, Diyo	૧૩૩
કિડ, ટોમસ	Kid̤, t̤omas	૮, ૯
કિપ્લિંગ, રુડયાર્ડ	Kipling, Ruḍyarḍ	૫૮
કિરેયેવ્સ્કી	Kireyevsaki	૧૪૫
કિકગાર્ડ	Kirkgārḍ	૨૩૧
કિલોવ, ઈવાન	Kilova, Ivān	૧૩૯
કીટ્સ	Kiṭas	૩૫, ૩૬, ૩૭, ૩૮
કૂનેન	Kunen	૨૭૧
ક્રુપ્રિન, એલેંકઝાંડર	Kruprin Alekjhānḍr	~~૧૬૨~~
કુમ્બેલ કે.	Kumbel Ke.	૨૧૬

Original Word	Transliteration	Page No.
કેટલસ	Keṭlas	૨૨૪
કેમ્પબેલ, રોય	Kempbel, Roy	૨૬૮
કેબેદો, ક્રાન્સિકો દે	Kebeḍo, Krāsiko ḍe	૨૨૬
કેર્માન, પિટર	Kermān piṭr	૨૧૮
કોચેનેવ	Kochenev	૧૭૮
કોર્નય	Korney	૯૮
કોલાર, જાન	Kolār, Jān	૨૪૪
કોલાર, જિરી	Kolar, Jiri	૨૪૮
કોલિન્સ, વિલિયમ	Koliyans, Viliyan	૨૯
કોવરલી, રોજર	Kovarli, Rojar	૨૩
કોશી, લેવીસ	Koshi, Levis	૨૬૯
ક્રામોરયસ	Krāmorayas	૨૪૪
કિશન	Kishan	૧૭૪
ક્રુઝ, સાંન-વાન-લા	Krujh, san-vān-lā	૨૨૪
ક્રેઈન, હાર્ટ	Krayen, Hārṭ	૨૯૨
ક્રેશો	Kresho	૨૭૫
ક્રોરો, બેનેદેતો	Krocha, Benḍeṭo	૧૩૦, ૧૩૪
ક્રોસોવ, કાર્લ	Krosov, Kārl	૯૩

Original Word	Transliteration	Page No.
કિલપેરા	Kilperā	૨૪૫
કેલોદેલ	Keloḍel	૧૧૪
ગનટોમ	Ganṭam	૬૧
ગાર્ડિયેર, નાડિન	Gārdiyer, Nāḍin	૨૭૦
ગાર્સિન	Gārsin	૧૫૩
ગાર્સિલાસો-દ-લા-વેગા	Gārsilāso-D-Lā-vegā	૨૨૪
ગાલ્સવર્ધી, જોન	Galsvardhi, Jon	૫૯
ગિબન	Giban	૨૧
ગુગી, જેમ્સ	Gugi, Jems	૨૬૬
ગુમા, એલેક્સ લા	Gumā, Aelekasa Lā	૨૬૯, ૨૭૧
ગુરમોન્ટ, રેમી દ	Gurmonṭ, Remi-D	૨૨૯
ગુલે હોહે	Gule, Hohe	૨૩૫
ગુલબેર્ય, યાલમાર	Gulbery, Yālmār	૧૯૧
ગોડવિન	Goḍvin	૩૦
ગોલ્ડસ્મિથ	Goḍsmiṭh	૫૨, ૨૭૭
ગોલ્દોની, કાર્લે	Golḍoni, Kārl	૧૨૭
ગોચારોવ, ઈવાન	Gochārov, Ivān	૧૪૭
ગ્રાસ, ગ્યુન્ટર	Gras, Gyunṭar	૯૧, ૯૨

Original Word	Transliteration	Page No.
ગ્રીબ્રોયદોન, એલેકઝાન્ડર	Gribroydon, Alekjhandar	૧૩૯
ગ્રીમાલ, હાઉસન	Grimal, Hāusan	૭૦, ૯૨
ગ્લાદક્કોવ	Glādkov	૧૬૯, ૧૭૦
ચેક, સ્વાતોટલક	Chek, Svātoplak	૨૪૬
ચંખોવ, એન્તોન	Chekhov, Aenṭon	૬૨, ૧૫૩
ચેપસન	Cheman	૧
ચેલાકોવ્સ્કી	Chelākovski	૨૪૫
ચોસર, જેકી	Chosar, Jekri	૧, ૨, ૩
જિદ, આંદ્રે	Jiḍ, Anḍre	૪૬, ૧૧૧
જિરાસેક	Jirāsek	૨૪૬
જિરિસૂચિ	Jirisūchi	૨૫૧
જેકબસન	Jekbasan, Ḍon	૨૭૦, ૨૭૧
જોન્ડર, ઈન્ગ્રીડ	Jonkar, Ingriḍ	૨૬૯
જોન્સન, બેન	Jonsan, Ben	૧૪, ૧૫, ૨૧
જોય્સ, જેમ્સ	Joyas, Jems	૫૫, ૫૬, ૫૯
જોસેફ, પાદરી (એબટ)	Joseph Pāḍari(Abaṭ)	૧૩૭
જ્યુએટ, સારા ઓન	Jyueṭ, Sārā Orn	૨૯૦
જ્યોર્જ, સ્ટીફન	Jyorj, Sṭiphan	૨૩૩

Original Word	Transliteration	Page No.
ઝામિયાતિન	Jhāmiyāṭin	૧૬૨, ૧૬૮
ઝાલદા, ક્રન્તિશેક ઝેવર	Jhālda, Krāntishek jhevar	૨૪૭
ઝુકોવ્સ્કી	Jhukovski	૧૪૦
ઝેઈત્સેવ	Jheiṭseva	૧૬૨
ઝેયર	Jheyar	૨૪૬
ઝોલા એમિલ	Jholā Aemil	૧૦૯
ઝોસેન્કો	Jhoshenko	૧૭૩
ઝદાનોવા, આન્દ્રેઈ	Jhadanovā Āndria	૧૭૦, ૧૭૩
ટીલ	Ṭil	૨૪૫
ટટુઓલા, અમોસ	Ṭaṭuolā Āmos	૨૬૪
ટેઈટ, એલન	Ṭait, Aelan	૩૧૧, ૩૧૨
ટેઈલર, એડવર્ડ	Ṭailar, Aḍvarḍ	૨૭૪, ૨૭૫
ટેડ્રનીર	Ṭeḍanil	૧૮૫
ટેનીસન	Ṭenisan	૪૦, ૪૩, ૪૪
ટેમ્પલ	Ṭempal	૨૧
ટોટીયસ	Ṭotiyas	૨૬૯
ટોમસ, ડિલન	Ṭomas, Dilan	૨૯, ૬૧
ટોમ્સન	Tomsan	૨૯

Original Word	Transliteration	Page No.
ટોલર, એન્સ્ર્ટ	Ṭolar, Aensrt	૮૫, ૮૬
ટ્રોલપ, એન્થની	Trolop, Aenthni	~~૨૮૮~~
ટવેઈન, માર્ક	Tvein, Mārk	૨૮૬
ડન, જોન	Dan, Jon	૫, ૧૬
ડગ્લસ, કાઈથ	Daglas, Kāith	૬૧
ડર્કહાઈમ	Darkhāim	૧૧૪
ડિકન્સ	Dikans	૪૦, ૪૧, ૪૨, ૪૫
ડિફો	Dipho	૨૧, ૨૨, ૨૫, ૨૬
ડેનિયલ	Deniyal	૧૭૭
ડેલિયસ	Deliyas	૨૬૯
ડ્રાઈઝર	Drijhar	૨૯૪
ડ્રાઈઠન	Driean	૩, ૧૯, ૨૦, ૨૧
તારસિસ	Tārsis	૧૭૭
તાસ્સો, તોર્કાતો	Tasso, Tokārṭ	૧૨૫, ૧૨૬
તુર્ગનેવ, ઈવાન સજિવિચ	Ṭurgenev Ivān Sajivich	૧૪૬
તોમાસી, જ્યુસેષે	Ṭomasi, Jyuseshe	૧૩૩
તોલ્સ્તોય, એલેક્સી	Ṭasaṭoy Aeleksi	૧૬૨
તોલ્સ્તોય, કાઉન્ટ એલેક્સી	Ṭolstoy Kāunnt	૧૪૯

Original Word	Transliteration	Page No.
તોલ્સ્તોય, કાઉન્ટ લિયો	Ṭolstoy Kaunṭ Liyo	૧૧૨
ત્યુચેવ, ફયાદોર	Tyucher, Phayādor	૧૪૪, ૧૫૭
ત્રાકલ, ગ્રેયોર્ગ	Trākal, Greyog	૮૫, ૯૦
ત્વાદોવ્સ્કી	Tvādavski	૧૭૪
થેકરે	Thekare	૪૫, ૨૮૮
થેમ્બા, કેન	ṭhembā, Ken	૨૬૯
થોરો, દેવી સેવિડ	Thoro, Hevi, Ḍeviḍ	૨૮૧
દમસ, લિયોન	Damas, Liyon	૨૬૦
દરીઓ, રુબેન	Dario, Ruben	૨૨૮, ૨૨૯, ૨૩૦, ૨૩૧, ૨૩૨, ૨૩૩
દર્ઝાવીન, ગ્રાવિલ	Dārjharvin, Grāvil	૧૩૭, ૧૩૮
દાન્તે, આભિગીએરી	Dānte, Āligiri	૫૨, ૭૩
દિદેરો	Didro	૧૦૩
દિયોપ, ડેવિડ	Diyop, Devid	૨૬૩
દિયોપ, બિરાગો	Diyop, Birāgo	૨૬૬
દિવિસ ઈવાન	Divis Ivān	૨૫૧
દીતમાર	Ditmār	૬૮
દુદિન્ત્સેવ	Dudintsev	૧૭૬, ૧૭૭

Original Word	Transliteration	Page No.
દોબ્રોવ્સ્કી ફયાદોર	Dobrovski	૧૭૮
દોબ્રોવ્સ્કી, જોસેફ	Dostoyeski Phoyādor	૧૪૪
ધમા એલેક્ઝાંડર	Dhamā Aedele	૧૦૭
ધહામેલે, જોર્જ	Dhahāmele, Jorj	૧૧૪
નાઉદ, એદેલે	Nāud Aedele	૨૬૯
નાદસન, સેમિઓન	Nādsan, Semion	૧૫૩
નાવેગેરો, આનિદ્રયા	Nāvegero, Āndriyā	૨૨૪
નિકોલાયેવા	Nikolāyevā	૧૭૬
નિત્સે, કિદરિખ	Nitse, Kidarikhā	૮૦, ૮૧
નેઈમાન, જુલિયા	Neimān, Juliyā	૧૭૩
નેક્રોસોવ, નિકોલાઈ	Nekrosov,Nikolāi	૧૪૯, ૧૫૧
નેઝવાલ	Nejhavāl	૨૪૭
નેમ્કોવા, બોઝેના	Nemkovā, BoJhenā	૨૪૫
નેરવેલ, ગેરાર્ડ-દ	Nervel, Gerad-D	૨૨૬
નેરૂદા, જાન	Nerudā, Jān	૨૨૯, ૨૪૫
નેરૂદા પાલ્બો	Nerudā Pāblo	૩૨૭
નેસ્તોર	Nestor	૧૩૫
નોરિસ ફ્રેન્ક	Noris, Phrank	૨૯૦

Original Word	Transliteration	Page No.
નોર્ટન	Nortan	૭
નોવાલિસ	Novālis	૭
ન્યુમાન	Nyumān	૪૦, ૪૨
પાચમાજેર	Pachmājer	૨૪૪
પાઈન્ટર	Pāinter	૬૩
પાઉન્ડ, એઝરા	Pāund, Aejhrā	૫૦, ૫૧
પાનફયોરોવ	Pānphyoroy	૧૭૪
પાનોવા	Pānovā	૧૭૮
પાપીની, જોવાની	Pāpini,Jovāni	૧૩૨
પારલાંડ, હેનરી	Pārlānḍ, Henari	૨૧૫
પલકી	Pālāki	૨૪૮
પારીની જ્યુસેષ	Pārini Jyusesh	૧૨૭
પાસોસ, જોન ડોસ	Pāsos, Jon Dos	૨૯૪, ૨૯૪
પાસ્તરનાક	Pastarnāk	૧૬૫, ૧૬૬
પીપ્સ	Pips	૧૮
પુલ્યીએસે, જ્યાકોમીનો	Pulyiaese, Jyākomino	૧૨૦
પૂજમાનોવા	Pujmānovā, māri	૨૪૮
પેટર, વોલ્ટર	Petar, Voltar	૪૬

Original Word	Transliteration	Page No.
પેડરસન	Pedarsan	૧૯૪
પેત્રાર્ક	Petarāk	૧૨૩
પોન્ટોટિયડાન	Ponṭoppidān	૨૧૨
પોપ, એલેક્ઝાન્ડર	Pop, Aelekjhāndar	૧૯, ૨૧, ૨૩
પોમરેન્ત્સેવ	Pomrentsev	૧૭૪
પ્રતોલિની, વાસ્કો	Prātolini, Vāsko	૧૩૩
પ્રિન્સ	Prins	૨૬૯
પ્રિંગલ, ટોમસ	Prigal, Tomas	૨૬૮
પ્લાથ, સિલ્વયા	Plāth, Silivya	૨૯૪
પ્લોમેર, વિલિયમ	Plomer, Viliyam	૨૬૮, ૨૭૦
ફાદેયેવ	Phādeyev	૧૬૯, ૧૭૧
ફીબેર્ય, કોસ્તા	Phirbeyro, Kosta	૨૧૭
ફીલ્ડિંગ	Philding	૨૫, ૨૭, ૪૫
ફૂલર, માર્ગરેટ	Phular, mārgret	૨૮૧
ફેડિન, કોન્સ્ટન્ટિન	Phedin, Konstnitan	૧૬૦
ફેરલ, જેઈમ્સ ટી	Pheral, Jeimas ṭi	૩૦૧
ફોનકર, વિલિયમ	Phoknar, Viliyam	૨૯૪, ૨૯૫, ૨૯૬, ૨૯૭

Original Word	Transliteration	Page No.
ફોગલવાઈદ, વાલ્તેરફોન દેર	Phogalvāid, Valter Phon der	૬૮
ફોન્તેન લા	Phonten, Lā	૧૩૯
ફોન્વીઝીન, ડેનિસ	PhonviJhin, Denis	૧૩૮, ૧૩૯, ૧૪૦, ૧૪૧, ૧૪૨, ૧૪૩, ૧૪૪, ૧૪૫, ૧૪૬, ૧૪૭
ફોસેલ, લાર્સ	Phorsel,lars	૨૧૭
ફ્રાન્સ, આનાતોલ	Phrāns, Ānalot	૧૧૦, ૧૧૧
ફેઝર	Pherejhar	૫૨
ફેત	Pherat	૧૫૭
ફ્રોઈડ, સિગ્મંડ	Phrois, Sigmaṇḍ	૧૫૧
ફોર્સ્ટ, રોબર્ટ	Phorst, Robort	૨૯૨
ફ્લૂડ, ઈગબોર્ય	Phluḍ, Igborya	૨૧૭
ફ્લોબેર, ગ્યુત્સાવ	Phlober, Gyustāv	૧૦૮, ૧૦૯
ફ્લોરિયન, મિરોસ્લાવ	Phaloriyan, miroslāv	૨૫૦
બટલર	Batlar	૨૬૯
બટલર, સેમ્યુઅલ	Batlar, Semyual	૧૯
બનયન, જોન	Banyon, Jon	૨૫

Original Word	Transliteration	Page No.
બરગોલ્જા, ઓલ્ગા	Bargoljhā algā	૧૭૪
બરાન્ટિંગ યાકુબ	Brānting yākub	૨૧૭, ૨૧૮, ૨૧૯, ૨૨૦
બર્ન્સ	Barns	૨૯
બાકુનીન	Bakunin	૧૪૬
બાખમાન, ઈન્ગેબોર્ગ	Bākhamān, Ingeborg	૯૪
બાબેલ, ઈઝાક	Bābel,Ijhāk	૧૬૬, ૧૬૭, ૧૬૮
બાયદેલ, બેદિક	Bābel,Bedik	૨૪૪
બાયરન	Bayran	૩૬
બાર્કર, જોર્જ	Bārkar, Jorj	૬૧
બાલમોન્ત	Bālmont	૧૬૨
બાલ્ઝાક, ઓનારે	Baljak, Onāre	૭૮
બિતારિની, એવીઓ	Bitārini, Aevio	૧૩૩
બિયરબોમ, મેક્સ	Biyarbom, mekx	૪૫
બુનિન, ઈવાન	Bunin, Ivān	૧૫૭, ૧૬૨
બુરીઆશ, બુર્ના	Buriāsh, Burnā	૧૯૬
બુસેતરલિંડ	Busetarlinḍ	૨૧૭
બુલ્ગાકોવ	Bulgākov	૧૭૪

Original Word	Transliteration	Page No.
બેઈલી, હેરી	Beili, Heri	૧
બંકેટ, સેમ્યુઅલ	Beketָ, SemyuAl	૬૩, ૬૫, ૬૬
બેઝરૂક	Bejharūk	૨૪૭
બેન, ગોતક્રિદ	Ben goṭkrid	૯૦
બેરમેન, એસ. એન.	Bermen, S. N.	૩૦૫
બેરી, જે એમ.	Beri Je, m.	૨૬૮
બેલી, આન્દ્રેઈ	Beli Ādrei	૧૬૨, ૧૬૩
બેગટ્સન	Begtsan	૧૮૬
બોકાચીઓ	Bokāchi	૧૨૪
બોદલેર	Bodler	૪૬, ૧૧૦
બોયસન, એમિલ	Boysan, Aemil	૨૧૭
બોયે કારીન	Boye Kārin	૨૭૭
બોરખેર્ત, બોલ્ફગાઙ્ગ	Borkhert, Volphagāng	૯૧
બોસ્કા, વાન	Boskā, Vān	૨૨૪
બ્યોનેસન	Bayonesan	૧૯૯, ૨૦૦, ૨૦૧, ૨૦૨
બ્રાઉનિંગ	Brāuning	૪૪
બ્રાન્ડેસ, વિલિયમ કલન	Brāṇdes Viliyam kalan	૨૭૫

Original Word	Transliteration	Page No.
બ્રિક	Brik	૧૬૨
બ્રિજીસ, રોબર્ટ	Brijis, Robarṭ	૪૭
બ્રિયસોવ	Briysov	૧૬૩
બ્લેક	Black	૨૯
બ્લોક, એલેકઝાડર	Blok, Aelekjhādar	૧૫૭, ૧૫૮
મચાદો, આન્તોનિયો	Machādo, Aanṭoniyo	૨૩૧, ૨૩૧
મનરો, હેરિયેટ	Manro, Heriyet	૩૦૭
મફાલેલે, ઈઝક્યિલ	Maphālel, Ijhakiyal	૨૬૯, ૨૭૦, ૨૭૧
મસારિક, ટી. જી	Masarik, Ti. Ji.	૨૪૭
માઈકેલેન્જેલો	Māikelenjlo	૧૨૬
માચા, કારેલ હાયનિક	Mācha, Kārel, Haynik	૨૪૫
માજેરોવા, મારી	Majerovā, Mari	૨૪૮
માતશીકીઝા, ટોડ	Mātshikijhā, Ṭoḍ	૨૬૯, ૨૭૦, ૨૭૧
માર્ક્સ, કાર્લ	Mārks, Kārl	૭૯
માર્ટિન્સ, હેરી	Martins, Heri	૨૧૭, ૨૧૮, ૨૧૯
માર્તિન, લા	Mārtin, Lā	૧૦૪
માલો, ક્રિસ્ટોફર	Mārlo, Kritophar	૪
માર્વેલ	Mārvel	૫૨, ૫૪

Original Word	Transliteration	Page No.
માર્સેટન	Mārseṭan	૧૬
માલરો, આન્દ્રે	Mālaro, Ānḍre	૧૧૩
માલાર્મે	Mālārm	૪૬, ૧૧૦
મિડલ્ટન	Miḍlṭan	૫૨
મિન્સ્કી	Minski	૧૬૨
મિલર, આર્થર	Milar, Ārthar	૩૦૬
મિલ્ટન	Milṭan	૧૭, ૧૮
મેકનાબ	Meknāb	૨૬૯
મેકુરેક, મિલોસ	Mekurek, milos	૨૫૪
મેઝીસી	Mejhisi	૨૭૧
મેથર, કોટન	Methar, Koṭan	૨૭૪, ૨૭૫
મેયર, રુડોલ્ફ	Meyar, Rudolph	૨૪૬
મેયર, હોલ્ડ	Meyar, Hold	૧૭૪
મેરાઈસ, યુજિન	Merāis, Yujun	૨૬૯
મેરિડિથ, જ્યોર્જ	Meridith, Jyorj	૪૫, ૧૨૯
મેલ્વિલ, હર્મન	Melvil, Harman	૨૮૧, ૨૮૨, ૨૮૩
મોન્ટેન	Monten	૯૮
મોન્તેસ્કયુ	Monṭeskyu	૧૦૨

Original Word	Transliteration	Page No.
મોપાસા	Mopāsā	૧૧૦
મોહાન્તે, એલ્સા	Mohānte, Aelsā	૧૩૩
મોરાવીઆ, આલ્બેતો	Morāvia, Ālberto	૧૩૨
મોરેક, ક્રાસ્વા	Moriaek, Krāsvā	૧૧૨
મોરિક, અડુયાડ	Morik, Aduyāḍ	૮૦
મોરિસ, વિલિયમ	Moris, viliyam	૪૫
મોલિયેર	Moliyer	૯૯
મોલોત્સ્કી, સિમેઓન	Molotski, Simeon	૧૩૭
યુંગટ, અનસર્ટ	Yungar, Ansarṭ	૯૦
યંટ્સ, વિલિયમ બટલર	Yeṭs, Viliyam Baṭalar	૨૭, ૪૯
યેનસેન	Yensen	૨૧૨
યોહાનસન	Yohānsan, Uv	૯૧
રસ્કિન	Raskin	૪૦, ૪૨
રાબેલ	Rabel	૯૭, ૯૮
રિખ્તર, હંસ વેર્નર	Rikhatar, Hanc, Vernar	૯૧
રિચાર્ડસન	Richardsan	૨૫, ૨૬, ૨૭
રીડ, હર્બર્ટ	Riḍ, Harbaṭ	૫૦
રીવ, રીચર્ડ	Riv, Richard	૨૬૯, ૨૭૧

Original Word	Transliteration	Page No.
રુઈડબેર્ગે	Ruiḍ Berg	૧૯૧
રુથમિલર	Ruthmilar	૨૬૯
રૂસો	Ruso	૩૦, ૫૯
રેટિગન, ટેરિન્સ	Reṭigan, ṭrins	૨૬૮
રેન્સમ, જોન ક્રાઉ	Rensam, Jon Krāv	૩૧૧
રોમે, જૂલે	Rome, Jule	૧૧૪
રોલા, રોમે	Rolā, Rome	૧૧૨, ૧૧૩
રોસ્તાંદ, એડમંડ	Roståd, Admand	૧૧૧, ૨૨૯
લાઉ, વાઈક	Lāu, Vāik	૨૬૯
લાકસનેસ, હાલ્ડોર	Lāksnes, Holdar	૨૧૩
લાગરક્વિસ્ન, પેઅર	Lāgarkivasṭ Pear	૨૧૦
લાગરલ્યોફ, સેલ્મા	Lāgarlyoph, Selma	૨૦૬, ૨૧૩
લાફોર્ગ	Laphorg	૨૩૩
લામ્પેદૂસા	Lāmpedusā	૧૩૩
લાર્કિન, ફિલીપ	Larkin, Philip	૬૧, ૬૨
લાંગેર, ક્રાંતિશેક	Langer, Krātishek	૨૪૭
લિન્ડગ્રેન, એરિક	Lindgren, Aerik	૨૧૭, ૨૧૮
લિન્ડઝે, વેચલ	Lindjhe,Vechāl	૩૦૭, ૩૦૮

Original Word	Transliteration	Page No.
લિબેદિન્સ્કી	Lindjhe, Vechal	૧૬૯
લિયોનોવ, લિયોનિદ	Libedinski, Vechal	૧૬૬, ૧૭૧
લિલી, જ્હોન	Lili Jahon	૪
લિસ્લ, દ	Lisal D.	૧૧૦
લુદવિગ, ઓતો	Ludvig, Aoṭo	૮૦
લેઓપાર્દી, જ્યાકોમો	Leopardi,Jyākomo	૧૨૮
લેડીયો, ડુરો	Ledipo, Duro	૨૬૮
લેનગ્રેન, અન્ના મેરીયા	Lengren, Annā Meriyā	૧૮૯
લેમ, ચાર્લ્સ	Lem, Chārls	૧૩
લેવી, કાર્લો	Levi, Kārlo	૧૩૩
લેસિંગ, ડોરિસ	Lesing, Doris	૭૧, ૭૨
લોએલ, રોબર્ટ	Loal, Robart	૩૧૧, ૩૧૨
લોક	Lok	૨૮
લોમોનોસોવ, મિખેલ	Lomonosov,Mikhel	૧૩૭
લોરેન્સ, ડી. એચ.	Lorens	૬૫
લોર્કા	Lorkā	૨૩૬, ૨૩૭
લોગફલો, હેન્ની વોડ્ઝવર્થ	Logphelo, Hārtin	૧૨૬
લ્યુઈસ, સી ડે	Lyuis, C.D	૬૦

Original Word	Transliteration	Page No.
ક્યુથર, માર્ટિન	Lyuthar, Mārtin	૬૯
વર્જિલ	Varjil	૭૨, ૨૨૪
વડઝ્વર્થ	Vaḍjhavarth	૨૮, ૩૦, ૩૧, ૩૨
વર્લે (લેન)	Varle (Len)	૪૬, ૧૧૦
વાઈલ્ડ, ઓસ્કાર	Vāild, Aoskār	૪૬, ૫૮
વાઈલ્ડર, થોર્નટન	Vāilḍr, Thornṭn	૩૦૫
વાગ્નર, રિચાર્ડ	Vāgnar, Richārḍ	૮૦
વાનકવો, કેમ	Vānkavo, Kem	૨૬૬
વાલા, કાત્રી	Vālā, Katri	૧૯૭
વાલીનીઅસ, કે. એમ.	Valinias, K. M.	૧૯૬
વાલેક, મિરોસ્લાવ	Vālek, Miroslāv	૨૪૯
વાલેજો	Vālejo	૨૨૯
વાલેરી, પોલ	Vāleri, Pol	૧૧૪, ૧૧૫, ૧૧૬
વાલ્તરી, મિકા	Vāṭāri, Mākā	૧૯૫, ૧૯૬
વિગલ્સવર્થ, માઈકલ	Vigalsvarth Māikal	૨૭૪
વિનાંકુરોવ	Vinokurov	૧૭૮
વિન્ટર	Viṇṭar	૨૪૬
વિન્ચી	Vinyi	૧૦૪

Original Word	Transliteration	Page No.
વિલિયમ્સ, ગેસ્ટોન બાર્ટ	Viliyams, Gesṭon Bārṭ	૨૬૬
વિસિયમ્સ, જોર્જ એવુનોર	Viliyams, Jorj Aevunor	૨૬૪
વિસિયમ્સ, ટેનેસી	Viliyams, Ṭenesi	૩૦૬
વિંલો, ક્રાસ્વા	Vilo, Krasva	૯૬
વિલ્સન, એડ્રમન્ડ	Valsan, Adarmansḍ	૧૫
વીડગ્રેન, ગુન્નર	Vidgren, Gunnar	૧૯૧
વુલ્ફ, વર્જિનિયા	Vulph, Gunnar	૫૯
વેખ્યરલીન, ગ્રેયોર્ગ	Vekhyarlin, Greyog	૭૦
વેબ્સ્ટર	Vebsṭr	૧૬
વલ્સ, એચ. જી.	Vels, H. J.	૫૮, ૫૯
વેસિયોલોવ	Vesiyolov	૧૭૪
વેસ્કર	Veskar	૬૩, ૬૪, ૬૫, ૬૬
વેસ્ટન, જેસી. એલ.	Vesṭan, Jesi L.	૫૨
વોઝેનેસેન્સકી ઈવાન	Vojheneseski Ivān	૨૫૫, ૨૫૭
વ્રાચિકી	Vrāchiki	૨૪૬
શવૂર્ડ રોબર્ટ	Shararvuḍ Robarṭ	૩૦૫
શાતો બ્રિયા	Shaṭo Briyā	૧૦૪
શાયેક, કારેલ	Shāpek, Kārel	૨૪૭, ૨૪૮

Original Word	Transliteration	Page No.
શાફરિક	Shāphārik	૧૪૪
શેલી	Sheli	૩૨, ૩૫, ૩૬
શો બર્નાડ	Sho, Barnaḍ	૩, ૪૫, ૫૮, ૫૯
શોલેખોવ	Sholokhov	૧૬૨ , ૧૬૬
શ્રમેક	Shramek, Phānā	૨૪૭
સાઈફર્ટ, જારોસ્લાવ	Sāipharṭ Jāroslāv	૨૫૩
સાક્સ, નેલ્લી	Sāks, Nelli	૯૪, ૨૧૩, ૨૧૪
સામરૂથ, ઝારોસ્લાવ	Sānruth, Jhāroslāv	૨૪૭
સાયમન્સ, આર્થર	Sāymans, Ārṭhar	૪૬, ૪૭
સાર્ત્ર	Satre	૧૧૪, ૨૩૩
સાયમંડઝ્	Sāymanḍjha	૧૨૬
સિઝેર	Sijher	૨૬૦
સિડની	Siḍni	૪, ૧૫
સિન્યાવ્સકી	Sinyāvaski	૧૭૭
સિમોનોવ	Simonov	૧૭૪, ૧૭૬
સિલેન, પાઉલ	Silen, Pāul	૯૧, ૯૩
સિલ્લાનપેએ	Sillānpeā	૧૯૫, ૨૧૩
સુર્કોવ	Surkov	૧૭૧, ૧૭૪

Original Word	Transliteration	Page No.
સંકવિલ	Sekvil	૭
સંકુલિના	Sekulinā	૧૭૧
સેગન, મેબેલ	Segan, Mebel	૨૬૩
સેનેકા	Senekā	૭, ૮
સેન્ડબર્ગ, કાર્લ	Senḍbarg, Kārl	૩૦૭, ૩૦૮
સેર્વાન્તિસ	Servāntis	૭૧
સેલિનાસ પેદ્રો	Selinās Pedro	૨૩૪
સેલિયર્સ	Seliyars	૨૬૯
સેંગોર, લિયોપોલ્ડસેદાર	Sengor, Liyopold sedār	૨૬૦, ૨૬૧
સોયડરગ્રાન, ઈડિથ	Soyaḍrgrān, Idith	૨૧૪, ૨૧૫
સોયિન્કા, વોલ	Soyinkā, Vol	૨૬૪, ૨૬૭
સોલ્ઝેનિત્સિન અલેકઝાન્દર	Soljhenitsan Alekjhāndor	૧૭૭
સોવા, એન્તોનિન	Sovā, Aentonin	૨૪૭
સ્કોટ	Skoṭ	૨૭૫, ૨૭૭
સ્ટાઈન, સ્ટાઈનાર	Stāin, Stāinān	૨૧૬
સ્ટાઈબેક, જોન	Stāibek, Jon	૨૯૫, ૨૯૮
સ્ટીલ	Stil	૨૦, ૨૧, ૨૨
સ્ટીવન્સ, વોલેસ	Stivans, Voles	૩૧૧, ૩૧૨

Original Word	Transliteration	Page No.
સ્ટેડાલ	Sṭeḍvāl	૧૦૭
સ્તાએલ, માદામ	Stāael, Mādam	૧૦૪
સ્પેન્ડર, સ્ટીફન	Spenḍar, Sṭiphan	૬૦, ૬૨
સ્પેન્સર, એડમન્ડ	Spensar, Aeḍmand	૪, ૫
સ્પ્રેટ, ટોમસ	Spreṭ, Ṭomas	૨૧
સ્લાડેક	Slādek	૨૪૬
સ્વેત્લા, કેરોલિના	Sveṭlā, Kerolinā	૨૪૬
સ્વિનબર્ન	Svinbarg	૨૧, ૨૩
હર્ઝન, એલેક્ઝાંદર	Harjhan, Aelekjhādār	૧૪૫, ૧૪૬, ૧૪૭
હર્બટ	Harbart	૨૭૫
હા (હી) ડેહર	Ha (Hi) ḍagor	૯૪, ૨૩૩
હાઈન, પિયર	Hāin, Piyar	૨૧૬
હાઈન, હાઈનારિખ	Hāin, Hāinarikh	૭૮, ૯૦
હાઈન્ડમન	Hāinḍman	૨, ૪૫
હાઉલ્સ, વિલિયમ ડન	Hāuls, Viliyam ḍan	૨૯૦
હાઉસઓફર	Hausoffer	૯૦
હામસન, કનૂટ	Hamsan, Kanuṭ	૨૦૬
હાર્ટમોસ	Harṭmos	૩૦૫

Original Word	Transliteration	Page No.
હાર્ડી, કેયસ	Hārdi, Keyas	૪૫
હાલાસ	Hālās	૨૪૭
હાલેક, વિતેઝસ્લાવ	Hālek, Vetejhaslāv	૨૪૫
હાંકા, વાકલાવ	Hānka, Vaklāv	૨૪૪
હિગેટ, ગિલ્બર્ટ	Higeṭ, Gilbart	૯૨
હિમેનેસ	Himenes	૨૩૨, ૨૩૩, ૨૩૪, ૨૩૫, ૨૩૬
હિપ્પિયસ	Hippyas	૧૬૨
હુસ, જાન	Hus, Jan	૨૪૩
હેઈનસ્ટામ	Heinsṭām	૨૦૯, ૨૧૦
હેઈનસ્ટામ બર્નર ફોન	Heinstām Barner Phon	૨૦૭
હેગલ, વિલ્હેમ ક્રિદરિખ	Hegal, Vilhem Kidrarikh	૭૯
હેઝલિયર	Hejhalit	૩૨
હેમિગ્વે, અર્નેસ્ટ	Hemigve, Arnest	૨૮૬, ૨૯૪
હેરિંગ, ફિલિસ	Hering, Philis	૨૬૯
હેરેડિયા	Hereḍiyā	૧૧૭
હેવૂડ, જેસ્પર	Hevuḍ, Jespar	૭
હેસ, હરમાન	Hes, Harmān	૮૨, ૮૩

Original Word	Transliteration	Page No.
હેદૂક, એડોલ્ફ	Heduk, Aeḍolph	૨૪૬
હોડીસ	Hodis	૮૪
હોટિકન્સ	Hotinks	૪૭, ૫૦, ૨૬૩
હોપ્ટમાન	Hopṭmān	૮૧
હોબ્સ	Hobs	૨૮
હોમર	Homar	૫૬, ૭૨
હોરા	Horā	૨૪૭
હોર્સ્ટ, મેબલવાન	Hosrt, Mebalvān	૨૭૧
હોલાવ, વ્લાદિમિર	Holāv, Vlādimil	૨૫૧, ૨૫૩
હોલ્ડરલીન, ક્રિદરિખ	Hodarlin, Kridrikh	૭૬, ૯૪

સંયોજક : રમેશ સુમંત મહેતા

મુખ્ય સંપાદક : ભોગીલાલ ગાંધી

સહસંપાદક : બંસીધર ગાંધી પ્રકાશ ન. શાહ

તંત્રીમંડળ

શ્રી રમેશ સુમંત મહેતા . શ્રી ઈશ્વરભાઈ પટેલ . શ્રી બાબુભાઈ જશભાઈ પટેલ
શ્રી ઉમાશંકર જોશી . શ્રી એચ. એમ. પટેલ . શ્રી રવિશંકર રાવળ
શ્રી બી. સી. પટેલ . શ્રી હરિહર પ્રા. ભટ્ટ . શ્રી વી. એચ. ભણોત
શ્રી યશવંત શુકલ . શ્રી નીરુભાઈ દેસાઈ . શ્રી વિજયગુપ્ત મૌર્ય
શ્રી પી. સી. વૈદ્ય . શ્રી ભોગીલાલ સાંડેસરા . શ્રી જશભાઈ કા. પટેલ
શ્રી અંબુભાઈ પટેલ . શ્રી જે. જી. ચૌહાણ . શ્રી રમણભાઈ પટેલ
શ્રી દિલાવરસિંહ જાડેજા

પરામર્શકો

પંડિત સુખલાલજી . શ્રી રસિકલાલ છો. પરીખ . શ્રી કાકાસાહેબ કાલેલકર .
શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષી . શ્રી અનંતરાય રાવળ . શ્રી ગગનવિહારી મહેતા
શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા . શ્રી હંસાબહેન મહેતા . શ્રી બાપાલાલ વૈદ્ય
શ્રી ઉમાશંકર જોશી . પ્રો. ફીરોજ કા. દાવર . શ્રી હરિનારાયણ આચાર્ય
શ્રી સી. એન. વકીલ . ડૉ. શાંતિલાલ મહેતા . પ્રો. ડી. ટી. લાકડાવાળા
શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી . પ્રો. એમ. એલ. દાંતવાળા . બચુભાઈ રાવત

૧૩
જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણી

સાહિત્ય દર્શન

[વિશ્વસાહિત્ય–૨]

દિગીશ મહેતા : ભોળાભાઈ પટેલ
વસન્ત જોષી : કૃષ્ણવદન જેટલી
સુમન શાહ : વત્સરાજ ભણોત
ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા : બિપિન ઝવેરી
કાન્તિલાલ કાલાણી : રશ્મિકાન્ત મહેતા

સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી–વલ્લભ વિદ્યાનગર

લેખન

દિગીશ મહેતા (અંગ્રેજીના રીડર ગુજરાત યુનિ૦ ભાષાસાહિત્ય ભવન, અમદાવાદ.)
ભોળાભાઈ પટેલ (હિન્દીના વ્યાખ્યાતા, ગુજરાત યુનિ૦ ભાષાસાહિત્ય ભવન, અમદાવાદ.)
વસન્ત જોષી (અંગ્રેજીના પ્રાધ્યાપક, એલ૦ડી૦ આર્ટ્સ કૉલેજ, અમદાવાદ.)
કૃષ્ણવદન જેટલી (નિવૃત્ત આચાર્ય, પારેખ હાઇસ્કૂલ, ખેડા.)
સુમન શાહ (આચાર્ય અને ગુજરાતીના પ્રાધ્યાપક, કાપડિયા આર્ટ્સ કૉલેજ, ભોડેલી.)
વત્સરાજ ભણોત (નિવૃત્ત સંયુક્ત શિક્ષણ નિયામક, ગુજરાત રાજ્ય, વડોદરા.)
ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા (આચાર્ય અને ગુજરાતીના પ્રાધ્યાપક, નવજીવન કૉલેજ, દાહોદ.)
બિપિન ઝવેરી (આચાર્ય અને ગુજરાતીના પ્રાધ્યાપક, લાલન કૉલેજ, ભૂજ.)
કાન્તિલાલ કાલાણી (યુનાઇટેડ સ્ટેટ્સ ઇન્ફર્મેશન સર્વિસ, મુંબઈ.)
રશ્મિકાન્ત મહેતા (અંગ્રેજી વિભાગના વડા, મ૦સ૦ યુનિવર્સિટી, વડોદરા.)

યોજના દાન : હરિઃૐ આશ્રમ, નડિયાદ

શ્રી રમણલાલ બી. દલાલ(મુંબઈ)ના શ્રેયાર્થે

અનુદાન : શિક્ષા મંત્રાલય, દિલ્હી; ગુજરાત સરકાર, ગાંધીનગર

પ્રકાશન : એપ્રલ ૨૮, ૧૯૭૩

પહેલી આવૃત્તિ : પ્રત ૩૦૦૦

કિંમત : ૩. ૩૦ (Rs. 30–00)

પ્રકાશક : કાંતિભાઈ અમીન, રજિસ્ટ્રાર, સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી, વલ્લભ વિદ્યાનગર (INDIA)
મુદ્રક : શાંતિલાલ હરજીવન શાહ, નવજીવન મુદ્રણાલય, અમદાવાદ–૩૮૦૦૧૪.

નિવેદન

સ્વરાજ્ય આવ્યા પછી આપણા દેશમાં શિક્ષણનો વિસ્તાર વધ્યો છે. સાથે સાથે ઉચ્ચ શિક્ષણને ારણે જ્ઞાનવિસ્તારની નવી તકો ઊભી થઈ છે. ટેકનોલૉજીના ક્ષેત્રે પણ આપણે મોટી ફાળ ભરી ્યા છીએ. આમ છતાં ઉચ્ચ શિક્ષણ પ્રાપ્ત કરતા સામાન્ય વિદ્યાર્થીનું જ્ઞાનસંસ્કારનું ભાથું અનેક ારણોસર પર્યાપ્ત નથી અને યુનિવર્સિટી કક્ષાના વિદ્યાર્થીનો જ્ઞાનવ્યાપ વામણો ભાસે છે.

વળી સ્વાધીન લોકશાહી સમાજના સર્વાંગી વિકાસ દરમ્યાન સર્વસાધારણ શિક્ષિત પ્રજાજનને પડકારતી અપરંપાર જટિલ સમસ્યાઓ ઉપસ્થિત થતી રહે એ સ્વાભાવિક છે. આવા પ્રસંગે બૌદ્ધિક તાલીમનું ભાથું અપર્યાપ્ત રહી જતાં સુસજ્જ નાગરિક તરીકેની તેની અધૂરપ વૈયક્તિક અને રાષ્ટ્રીય દૃષ્ટિએ અસરકારક પૂર્તિ માગી લે છે.

સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટીએ પોતાની મર્યાદામાં રહીને, યથાશક્તિ આ પૂર્તિ કરવાના ઉદ્દેશથી એક અદનો સન્નિષ્ઠ પ્રયાસ આદર્યો છે, અને 'જ્ઞાનગંગોત્રી' દ્વારા માનવવિદ્યા શાખાના ૨૦ અને વિજ્ઞાનવિદ્યા શાખાના ૧૦ એમ કુલ ૩૦ ગ્રંથોની શ્રેણીની યોજનાથી પ્રારંભ કર્યો છે.

આ ગ્રંથશ્રેણી કૉલેજકક્ષા વિદ્યાર્થીઓ અને શિક્ષિત નાગરિકોને લક્ષમાં રાખી તૈયારી કરવાનું નિરધાર્યું છે. આ શ્રેણી પાછળની નેમ એ છે કે (૧) અભ્યાસવાંછુઓ આ ગ્રંથો થોડાક પરિશ્રમે છતાં રસપૂર્વક વાંચે, એમની જ્ઞાનપિપાસા પ્રદીપ્ત બને; (૨) આ વાચનને અંતે બહુવિધ વિકાસના મુખ્ય તબક્કા વાચકના ચિત્તપટ સમક્ષ ઝિપસી આવે; (૩) વાચકો માહિતી અને વિગતોની અનેકવિધતા દ્વારા જ્ઞાનપ્રાપ્તિની ચાવી હસ્તગત કરે; અને (૪) અભ્યાસીઓના ચિત્તમાં મૂળભૂત સત્યો અને મૂલ્યોની શ્રદ્ધાનાં બીજ રોપાય.

આ દૃષ્ટિએ ઇતિહાસ, ચિંતન, સાહિત્ય, લલિતકલા અને વિજ્ઞાન જેવાં વિવિધ ક્ષેત્રના વિભિન્ન પ્રકારના આલેખન પાછળ કેટલીક આધારશિલાઓ સ્વીકારીને અમે ચાલ્યા છીએ જેવી કે,

૧. માનવ-વિકાસ પાછળ અનેક પરિબળો કામ કરતાં હોય છે; પરંતુ અંતે તો, પરિસ્થિતિના પરિવર્તનમાં માનવીય ચેતના પ્રમુખ ભાગ ભજવે છે; અને વૈયક્તિક માનવીના વ્યક્તિત્વના શક્ય-પૂર્ણ વિકાસના પાયા ઉપર જ સામાજિક-સામુદાયિક વિકાસની ઇમારત રચાવી જોઈએ.

૨. વિજ્ઞાનનું રહસ્ય સતત પરિવર્તનશીલતામાં રહેલું છે અને તેની ચાવી અખંડ સંશોધનવૃત્તિમાં છે. વિજ્ઞાનની વિલક્ષણતા હકીકતોના ભંડાર સંચિત કરવામાં નથી; પરંતુ બાહ્ય વિશૃંખલતાઓની અંતર્નિહિત સંવાદિતા શોધી કાઢવામાં છે.

૩. સંશોધનની આ પ્રક્રિયામાં માનવીની ચેતના અને કલ્પનાશક્તિનું યોગદાન અસાધારણ છે; અને આ વૈજ્ઞાનિક સત્ય મુક્ત માનવનિર્ણયનું જ પરિણામ છે.

૪. અંતિમ વિશ્લેષણમાં વિજ્ઞાન પણ બીજાં માનવીય ક્ષેત્રોની જેમ મૂલ્યોના નિર્ણય વિના કેવળ યાંત્રિક પ્રવૃત્તિરૂપે ટકી શકે નહીં. આ સંદર્ભમાં વિજ્ઞાનો અને માનવવિદ્યાઓ વચ્ચેના જ્ઞાનસીમાડા એકરૂપ બનતા વરતાય છે.

૫. જીવનની સમગ્રતા સાથે આદિયુગથી સમરસ બનેલી સર્જનપ્રવૃત્તિઓ પ્રત્યે સવિશેષ અભિમુખતા અને આત્મીયતા કેળવવી ઘટે. આપણો વિદ્યાર્થી અને નાગરિક સૌંદર્ય નીરખતો થાય, ઓળખતો થાય, અને આસ્વાદતો થાય એટલે કે પરમાનંદી ઘૂંટ પીતો થાય—એ પ્રકારે ચૈતસિક સર્જનશક્તિનું રહસ્ય છતું કરવું જોઈએ.

૬. અંતે તો, જ્ઞાન એ કેવળ માહિતી નથી; વિજ્ઞાન એ કેવળ ભૌતિક-પ્રાકૃતિક હકીકતોનું સંકલન કે પૃથક્કરણ નથી; અનુભૂતિ કેવળ ઘટનાઓનો બાહ્ય સ્પર્શ નથી. જ્ઞાનાનુભૂતિ આ ઉપરાંત ઘણું વિશેષ છે, એ રહસ્ય અવગત કરવાનું આ ગ્રંથશ્રેણીનું લક્ષ્ય છે.

આ સિદ્ધ કરવાનું કાર્ય અત્યંત દુષ્કર છે એવી સભાનતા અમે હંમેશ અનુભવી છે. એક બાજુ, યુવકો ને નાગરિકોની કક્ષા—તેમની અભિરુચિ, વાચનશક્તિ અને સમજશક્તિ—ની મર્યાદાઓ છે; તો બીજી બાજુ, ઈતિહાસવિકાસ અને ઘટનાવિકાસ, વિચારવિકાસ અને મૂલ્યવિકાસની ઝાંખી કરાવવાનું કાર્ય કઠિન છે. ગંભીર અને કઠણ ગણાતા વિષયો, ગંભીરપણે છતાં આસ્વાદ્ય બનાવીને રજૂ કરવાનું કાર્ય લેખકો માટેય કસોટીરૂપ છે. સંપાદકોની મર્યાદાઓય હોવાની. આ પ્રયાસ મહત્ત્વાકાંક્ષી અને દુરારાધ્ય લેખાય તેવો હોવા છતાં અતિમહત્ત્વાકાંક્ષી કે અસાધ્ય નથી; અને ગંગાવતરણ કરવાનો નહીં તોયે ગંગોત્રીનું આચમન કરાવવા જેટલો તો યશ મળશે, એવી શ્રદ્ધાએ અમે આ યાત્રા આરંભી છે. વળી પરભાષાન ગ્રંથોના ભાષાંતરો વા રૂપાંતરો રજૂ કરવાં ને બદલે શક્ય એટલો મૌલિક અભ્યાસ અને ચિંતન રજૂ કરવાનો હેતુ છે.

અમારા પ્રયાસમાં પૂજ્ય શ્રી મોટા તેમ જ ભારત સરકારના શિક્ષણ મંત્રાલય, ગુજરાત રાજ્ય તથા અન્ય સદ્‌ગૃહસ્થો ને સંસ્થાઓ તરફથી જે આર્થિક સહાય પ્રાપ્ત થઈ છે તે માટે અમે સૌના અંત:કરણપૂર્વક આભારી છીએ. વાસ્તવમાં આની બીજભૂમિકાનું યથાયોગ્ય શ્રેય પૂ. મોટાને ઘટે છે. હરિ: ૐ આશ્રમ, નડિયાદ અને રાંદેરના પોતાના ભક્તો ને પ્રશંસકો દ્વારા રૂપિયા એક લાખનું દાન પૂ. મોટાએ સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટીને આપી 'જ્ઞાનગંગોત્રી'ના આ કાર્યનું પદારોપણ કર્યું હતું અને બીજા એક લાખ રૂપિયાના વિશેષ દાન વડે તેને સુદૃઢ બનાવ્યું છે. અમારા પ્રયત્નની વાસ્તવિકતાને આથી ભારે શ્રેય અને બળ પ્રાપ્ત થયાં છે. બળ એ અર્થમાં કે યોજનાદાન બેવડાવાથી અમારો ઉત્સાહ દ્વિગુણ થયો છે અને શ્રેય એ અર્થમાં કે ગુજરાતની જનતાએ 'જ્ઞાનગંગોત્રી'ના ભગીરથ કાર્યને નાનીમોટી સખાવતો તેમ જ સભ્ય લવાજમો દ્વારા બિરદાવ્યું છે.

'જ્ઞાનગંગોત્રી'ની યોજનામાં પરામર્શકો તરીકે યા તંત્રવાહકોના રૂપમાં ગુજરાતના શ્રેષ્ઠ ચિંતકો અને વિદ્વાનોનો તથા લેખનકાર્યની જવાબદારી સ્વીકારી આમારી યોજનાને મૂર્ત સ્વરૂપ આપનાર અભ્યાસી લેખકોનો અમને જે સહકાર સાંપડયો છે તે માટે અમે ગૌરવ અનુભવીએ છીએ અને સાંપડેલી સેવા માટે સૌનો ઋણસ્વીકાર કરીએ છીએ.

છેલ્લે, યુનિવર્સિટી સિંડિકેટના સભ્યો, યુનિવર્સિટીના શિક્ષકો અને વહીવટી સેવકોએ દાખવેલા ઉત્સાહપૂર્વકના ટેકા માટે તેમનો તથા યોજનાના પ્રવાહને વહેતો રાખવાની નૈતિક કામગીરી અંગે સંપાદક શ્રી ભોગીલાલ ગાંધી તથા સહસંપાદકો શ્રી બંસીધર ગાંધી અને શ્રી પ્રકાશ ન. શાહનો આભાર માનું છું.

વલ્લભ વિદ્યાનગર

રમેશ સુમંત મહેતા
ઉપકુલપતિ
સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી

સંપાદકીય

જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણીનો આ તેરમો ગ્રંથ છે; માનવવિદ્યા શાખાનો સાતમો.

આ શ્રેણીના આઠમા — વિશ્વસાહિત્યના પ્રથમ — ગ્રંથમાં આપણે આદિ માનવીની વાણી, આદિ ખન અને સાહિત્ય, ભાષાની ઉત્પત્તિ અને મુખ્ય ભાષાકુળો ઉપરાંત ભાષાનો સંસ્કૃતિ ઉપરનો ભાવ અને શબ્દની ચમત્કારિક સર્ગશક્તિનો વિકાસ જોયો હતો. આદિ સંસ્કૃતિઓનાં પ્રતિબિમ્બ-માં મેસોપોટેમી, મય-ઈન્કા, મિસર, હિબ્રૂ, ગ્રીક અને લૅટિન ઉપરાંત અવસ્તા, ફારસી, રબી, ચીની, જપાની, મલય, બ્રહ્મદેશી તથા સિયામી સાહિત્યોમાં દેશકાળ અનુસારની વિવિધ ાક્ષણિકતાઓ છતાં માનવજાતિના શૈશવકાળની આંતરિક એકાત્મતાનું દર્શન આપણે કરી શકયા હતા.

આ ગ્રંથમાં મધ્યયુગથી આરંભી અદ્યતન યુગ સુધીના વિકાસનું — વિશેષે કરીને, રેનેસાં નને વૈજ્ઞાનિક-ઔદ્યોગિક ક્રાંતિના પ્રભાવથી વિકસેલા મનોભાવોનું — પ્રતિબિમ્બ પાડતું અદ્યતન જાઓનું સાહિત્ય રજૂ થયું છે.

આ આખાયે સમયપટ દરમ્યાન, એક રીતે અંગ્રેજી સાહિત્ય સવિશેષ નોંધપાત્ર રહ્યું છે. દુનિયાના ાન-અને-વ્યવહારની-ભાષા તરીકે અંગ્રેજીએ અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો છે. આપણે માટે તો એ ઈ. સ. ૧૮૫૭માં પ્રથમ યુનિવર્સિટીની સ્થાપનાના કાળથી ભારતનાં અંત:દ્વાર સુધી પ્રવેશ કરનારી ાષા બની રહી છે. સ્વરાજની પચીસી દરમ્યાન એક બાજુ દેશી ભાષાઓ અને સાહિત્યનું કાઠું ાસું વધતું રહ્યું છે; બીજી બાજુ, અંગ્રેજી ભાષાસાહિત્ય સાથેનો ઘરોબો લોપાતો ચાલ્યો છે. આવા ંજોગોમાં, આ ગ્રંથમાં અંગ્રેજી સાહિત્યની છબી સુપેરે ઊપસી આવે એવી અમારી ખ્વાહિશ ોય જ. પ્રા. દિગીશ મહેતા જેવા યુવા સાહિત્યિકની કલમનો લાભ મળી જતાં સંતોષ અનુભવવા છતાં એ વાતનો અમને રંજ રહી જાય છે કે એમાંય પૃષ્ઠમર્યાદાને કારણે નાછૂટકે ખાસી એવી કાપકૂપ જરૂરી બની છે.

વળી, સમગ્ર ગ્રંથની દૃષ્ટિએ જોતાં, જર્મન-ફ્રેંચ-રશિયન જેવાં પ્રશિષ્ટતાએ પહોંચેલાં સાહિત્યો તરફ દુર્લક્ષ કરવું પાલવે નહીં. આ ત્રણે ભાષાઓ, અંગ્રેજીની જેમ જ વિવિધ ક્ષેત્રે પોતપોતાની આગવી મુદ્રા સહિત ફાળ ભરી ચૂકી છે. વળી, રશિયન સાહિત્યની વાત કરતાં પુશ્કિનથી ગૉર્કી પર્યંત અને ગૉર્કીથી આજ લગીના એ બંને વિભિન્ન પ્રવાહો—એક 'પ્રશિષ્ટ' તો બીજો 'સોવિયેત'—માંથી એકેને અવગણવાનું પાલવે નહીં.

અમેરિકી સાહિત્ય ગમે તેટલું નવોદિત હોય, પરંતુ એણે જે પ્રગતિ અને પ્રતિભા સિદ્ધ કરી છે, પ્રશિષ્ટતાને આંબવા જે સાહસ આદર્યું છે, એનું ચિત્ર ઉપસાવવામાં – પૃષ્ઠમર્યાદાને કારણે – ગમે તેટલી કરકસર કરીએ તોપણ અન્ય સાહિત્યોની સરખામણીએ યોગ્ય ન્યાય તો તોળવો રહ્યો (એ પ્રકરણ મોડું મળતાં એને અંતિમ સ્થાન આપ્યું છે તે જુદી વાત.).

બીજી બાજુ, જેણે સદીઓ સુધી પોતાનું રાષ્ટ્રીય કૌવત પોતાની વીરગાથાઓથી માંડીને વીર કૂચગીતો અને વીર પાળિયાઓ દ્વારા પ્રગટાવ્યું છે અને યુવાવયને યોગ્ય આનંદમસ્તીનાં સ્તોત્રોથી અદ્યતન યુગને ધમધમતો રાખ્યો છે એવી પંચભાષી સ્કેન્ડિનેવિયન પ્રજાના વિપુલ સાહિત્યમાંથી આચમન કરાવવાથી અધિક શક્ય બન્યું નથી. જોકે, આ નવી ને અલ્પખ્યાત ભાષાઓનાં સાહિત્યે નોબેલ પારિતોષિક વિજેતાઓની જે શ્રેણી નિપજાવી છે એ તરી આવે તે માટે ખાસ ચીવટ રાખી છે.

સ્પૉનિશ સાહિત્ય? પ્રજાનાં યુગોયુગોનાં સંવેદનને ક્ષુરધાર વાચા આપનારાં સાહિત્યોમાંનું એક. તો વળી, પ્રદેશ-અને-ભાષા-દૃષ્ટિએ વહેંચાઈ ગયેલી પ્રજાઓમાં છેલ્લા થોડાક દાયકા દરમ્યાન જે મિજાજ ઘૂંટાઈને ઘાટ લઈ રહ્યો છે તેનો તીણો પડઘો પાડતી આફ્રિકી કવિતા! તેવી જ, પ્રાદેશિક સીમાઓને અતિક્રમી આગવી અસ્મિતા ઊભી કરતી જ્યૂ પ્રજાના મિજાજના પ્રતીકસમી યિડ્ડિશ કવિતા; ચેક, પૉલિશ અને લૅટિન અમેરિકી કવિતા! આમ, આપવા જેવું તો ઘણું બધું છે અને લોભને થોભ નથી. પણ આફ્રિકી અને ચેક સાહિત્યની આછી ઝાંખી આપી (લૅટિન અમેરિકી અને પૉલિશ સાહિત્યનાં તૈયાર લખાણોય છોડી દઈને) સંતોષ માનવો પડ્યો છે.

છેવટે તો, ગમે તેટલું કરીએ તોયે, આવા ગ્રંથોમાં નવલકથાઓ, નવલિકાઓ, નાટકો જેવાં સાહિત્યસ્વરૂપો અંગે કેટલું આપી શકાવાનું? કયાંક થોડીક રૂપરેખા, કયાંક એકાદ-બે પાત્રો કે ઘટના, કયાંક તરત પકડી લે એવા સંવાદો . . . બસ. ઘણાં પ્રકરણોમાં આવો પ્રયાસ થયો છે. પરંતુ, એ મુશ્કેલ બને ત્યારેય પૂર્તિ કરી શકે એવું કંઈ હોય તો તે કવિતા જ—બે-પાંચ-પંદર પંક્તિઓ-તૂકો-કડીઓ! વિવિધ પ્રકરણોમાં આપેલા ઉપરાંત ઉતારા ગ્રંથના અંતમાં કાવ્યગુચ્છ આપીને સંતોષ માન્યો છે.

વિખ્યાત સર્જકોનાં રેખાંકનો ગ્રંથમાં તૂટકછૂટક છાપવાને બદલે (સ્કેન્ડિનેવિયન સાહિત્ય પરના પ્રકરણના અપવાદ સિવાય) ગ્રંથને અંતે સળંગસૂત્ર રજૂ કરવાના પ્રયાસ પાછળ કેવળ શોખ કે રંજનનો હેતુ નથી. શ્રેષ્ઠ સાહિત્યકૃતિઓના આસ્વાદની સાથે સાથે એમના સમર્થ સર્જકોનો આવો પ્રત્યક્ષવત્ પરિચય થાય એનું મહત્ત્વ પણ ઓછું નથી.

વળી, સમગ્ર ગ્રંથની દૃષ્ટિએ જોતાં, જર્મન-ફ્રેંચ-રશિયન જેવાં પ્રશિષ્ટતાએ પહોંચેલાં સાહિત્યો તરફ દુર્લક્ષ કરવું પાલવે નહીં. આ ત્રણે ભાષાઓ, અંગ્રેજીની જેમ જ વિવિધ ક્ષેત્રે પોતપોતાની આગવી મુદ્રા સહિત ફાળ ભરી ચૂકી છે. વળી, રશિયન સાહિત્યની વાત કરતાં પુશ્કિનથી ગૉર્કી પર્યંત અને ગૉર્કીથી આજ લગીના એ બંને વિભિન્ન પ્રવાહો—એક 'પ્રશિષ્ટ' તો બીજો 'સોવિયેત'—માંથી એકેને અવગણવાનું પાલવે નહીં.

અમેરિકી સાહિત્ય ગમે તેટલું નવોદિત હોય, પરંતુ એણે જે પ્રગતિ અને પ્રતિભા સિદ્ધ કરી છે, પ્રશિષ્ટતાને આંબવા જે સાહસ આદર્યું છે, એનું ચિત્ર ઉપસાવવામાં – પૃષ્ઠમર્યાદાને કારણે – ગમે તેટલી કરકસર કરીએ તોપણ અન્ય સાહિત્યોની સરખામણીએ યોગ્ય ન્યાય તો તોળવો રહ્યો (એ પ્રકરણ મોડું મળતાં એને અંતિમ સ્થાન આપ્યું છે તે જુદી વાત.).

બીજી બાજુ, જેણે સદીઓ સુધી પોતાનું રાષ્ટ્રીય કૌવત પોતાની વીરગાથાઓથી માંડીને વીર કૂચગીતો અને વીર પાળિયાઓ દ્વારા પ્રગટાવ્યું છે અને યુવાવયને યોગ્ય આનંદમસ્તીનાં સ્તોત્રોથી અદ્યતન યુગને ધમધમતો રાખ્યો છે એવી પંચભાષી સ્કેન્ડિનેવિયન પ્રજાના વિપુલ સાહિત્યમાંથી આચમન કરાવવાથી અધિક શકય બન્યું નથી. જોકે, આ નવી ને અલ્પખ્યાત ભાષાઓનાં સાહિત્યે નોબેલ પારિતોષિક વિજેતાઓની જે શ્રેણી નિપજાવી છે એ તરી આવે તે માટે ખાસ ચીવટ રાખી છે.

સ્પૉનિશ સાહિત્ય? પ્રજાનાં યુગોયુગોનાં સંવેદનને ક્ષુરધાર વાચા આપનારાં સાહિત્યોમાંનું એક. તો વળી, પ્રદેશ-અને-ભાષા-દૃષ્ટિએ વહેંચાઈ ગયેલી પ્રજાઓમાં છેલ્લા થોડાક દાયકા દરમ્યાન જે મિજાજ ઘૂંટાઈને ઘાટ લઈ રહ્યો છે તેનો તીણો પડઘો પાડતી આફ્રિકી કવિતા! તેવી જ, પ્રાદેશિક સીમાઓને અતિક્રમી આગવી અસ્મિતા ઊભી કરતી જ્યૂ પ્રજાના મિજાજના પ્રતીકસમી યિડ્ડિશ કવિતા; ચેક, પૉલિશ અને લૅટિન અમેરિકી કવિતા! આમ, આપવા જેવું તો ઘણું બધું છે અને લોભને થોભ નથી. પણ આફ્રિકી અને ચેક સાહિત્યની આછી ઝાંખી આપી (લૅટિન અમેરિકી અને પૉલિશ સાહિત્યનાં તૈયાર લખાણોય છોડી દઈને) સંતોષ માનવો પડ્યો છે.

છેવટે તો, ગમે તેટલું કરીએ તોયે, આવા ગ્રંથોમાં નવલકથાઓ, નવલિકાઓ, નાટકો જેવાં સાહિત્યસ્વરૂપો અંગે કેટલું આપી શકાવાનું? કયાંક થોડીક રૂપરેખા, કયાંક એકાદ-બે પાત્રો કે ઘટના, કયાંક તરત પકડી લે એવા સંવાદો . . . બસ. ઘણાં પ્રકરણોમાં આવો પ્રયાસ થયો છે. પરંતુ, એ મુશ્કેલ બને ત્યારેય પૂર્તિ કરી શકે એવું કંઈ હોય તો તે કવિતા જ—બે-પાંચ-પંદર પંક્તિઓ-તૂકો-કડીઓ! વિવિધ પ્રકરણોમાં આપેલા ઉપરાંત ઉતારા ગ્રંથના અંતમાં કાવ્યગુચ્છ આપીને સંતોષ માન્યો છે.

વિખ્યાત સર્જકોનાં રેખાંકનો ગ્રંથમાં તૂટકછૂટક છાપવાને બદલે (સ્કેન્ડિનેવિયન સાહિત્ય પરના પ્રકરણના અપવાદ સિવાય) ગ્રંથને અંતે સળંગસૂત્ર રજૂ કરવાના પ્રયાસ પાછળ કેવળ શોખ કે રંજનનો હેતુ નથી. શ્રેષ્ઠ સાહિત્યકૃતિઓના આસ્વાદની સાથે સાથે એમના સમર્થ સર્જકોનો આવો પ્રત્યક્ષવત્ પરિચય થાય એનું મહત્ત્વ પણ ઓછું નથી.

અનુક્રમણિકા

ચી. ના. પટેલ
અજેય માનવમન : ૧

દિગીશ મહેતા
અંગ્રેજી સાહિત્ય ૧ : ૧

ભોળાભાઈ પટેલ
જર્મન સાહિત્ય ૨ : ૬૭

વસન્ત જોષી
ફ્રેંચ સાહિત્ય ૩ : ૯૫
ઈટાલિયન સાહિત્ય ૪ : ૧૧૯

કૃષ્ણવદન જેટલી
રશિયન સાહિત્ય ૫ : ૧૩૫

સુમન શાહ
સોવિયેત રશિયન સાહિત્ય ૬ : ૧૬૧

વત્સરાજ ભણોત
સ્કેન્ડિનેવિયન સાહિત્ય ૭ : ૧૮૧

ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા
સ્પેનિશ — કવિ અને કવિતા ૮ : ૨૨૩

બિપિન ઝવેરી
ચેકોસ્લાવ સાહિત્ય ૯ : ૨૪૩

કાન્તિલાલ કાલાણી
આફ્રિકાનું સાહિત્ય ૧૦ : ૨૫૯

રશ્મિકાન્ત મહેતા
અમેરિકન સાહિત્ય ૧૧ : ૨૭૩

સૂચિ : ૩૩૦

પુરવણી
કાવ્યગુચ્છ
સર્જક ચિત્રાવલી

અજેય માનવમન | ચી. ના. પટેલ

'. . . thou hast great allies;
Thy friends are exultations, agonies,
And love, and Man's unconquerable mind.'

Wordsworth : 'To Toussaint L'ouverture'

અર્વાચીન યુરોપીય ભાષાઓનાં સાહિત્યોનો આ પરિચયગ્રંથ ગુજરાતના સાહિત્યરસિકો પ્રેમથી આવકારશે. કોઈ પણ પ્રજાનું સાહિત્ય એ તેની સંસ્કૃતિના અંતસ્તત્ત્વની સૌથી વધુ સૂક્ષ્મ અને હૃદયગમ્ય અભિવ્યક્તિ હોય છે, અને અન્ય પ્રજાઓનો એમનાં સાહિત્યો દ્વારા થતો પરિચય આપણી પોતાની સંસ્કૃતિને સમૃદ્ધ કરવામાં અતિમહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. છેલ્લાં સવાસો વર્ષ દરમિયાનનો આપણો અંગ્રેજી સાહિત્યના અભ્યાસનો અનુભવ આ વાતની સાક્ષી પૂરશે. પંદરમી અને સોળમી સદીઓ દરમિયાન યુરોપમાં વ્યાપક બનેલો ગ્રીક અને લૅટિન સાહિત્યનો અભ્યાસ ત્યાંની પ્રજાઓના સાંસ્કૃતિક, અને અમુક અંશે વ્યાવહારિક જીવનમાં પણ, કેવું પ્રચંડ પ્રેરક બળ બની રહ્યો હતો તે રેનેસાંયુગનો ઇતિહાસ કહી આપે છે. પરંતુ કોઈ પરદેશી સાહિત્યમાં વ્યક્ત થતાં જીવનમૂલ્યો અને રસમૂલ્યો આપણે આત્મસાત કરી શકીએ તે માટે એ આવશ્યક છે કે તે સાહિત્ય આપણે તેની મૂળ ભાષામાં વાંચીએ, પણ તેની વિવેચનાત્મક ચર્ચા તો આપણી પોતાની ભાષામાં જ કરીએ. અંગ્રેજી ભાષાના અભ્યાસક્રમો ઘડતી વખતે આપણી યુનિવર્સિટીઓએ આ સિદ્ધાંત ધ્યાનમાં રાખ્યો હોત તો એ સાહિત્યના અભ્યાસથી ગુજરાતી ભાષાના વિકાસને હકીકતમાં મળ્યું તેનાથી ઘણું વધારે ગતિબળ (સ્ટિમ્યુલસ) મળ્યું હોત. આ ગ્રંથમાં આપેલો અંગ્રેજી સાહિત્યનો પરિચયલેખ આના પ્રમાણરૂપે ટાંકી શકાય. ડન, કોલરિજ, કીટ્સ, હૉપકિન્સ, યેટ્સ આદિ કવિઓની કૃતિઓનું લેખકે કરાવેલું રસદર્શન ભારતીય લેખકો અંગ્રેજી સાહિત્ય ઉપર અંગ્રેજીમાં લખતાં રસ-દૃષ્ટિની જે સૂક્ષ્મતા બતાવી શકે છે તેના કરતાં વધારે ઊંડી સૂક્ષ્મતાની પ્રતીતિ કરાવે છે એટલું જ નહિ, ગુજરાતી ભાષાની અભિવ્યક્તિક્ષમતા વિશે પણ તે નવો વિશ્વાસ પ્રેરે છે. ગઈ સદીમાં અંગ્રેજી શિક્ષણના પ્રારંભ પછી લગભગ દરેક શિક્ષિત ભારતીયના મનમાં આપણી ભાષાઓની શક્તિ વિશે આશંકા હતી. એ આશંકાનો જવાબ આપતાં રેવરન્ડ ટેલરે ગુજરાતી ભાષાની શક્તિ વિશે જે શ્રદ્ધા પ્રગટ કરી હતી[1] અને જેનું ૧૯૧૭માં ભરુચમાં મળેલી બીજી શિક્ષણ પરિષદના પ્રમુખ-સ્થાનેથી ગાંધીજીએ પુનરુચ્ચારણ કર્યું હતું[2] તે, આપણા દુર્ભાગ્યે, અભ્યાસ અને ચિંતનના માધ્યમ

૧. 'જે વિદ્યાર્થીના હાથમાં અંગ્રેજી ભાષાનું અને તેની સાથે અંગ્રેજી વિદ્યાનું કંઈ આવ્યું છે તેમને ગુજરાતી ભાષા અધૂરી જેવી લાગતી હોય; કેમકે અંગ્રેજીમાંથી ભાષાંતર કરવું કઠણ છે. એમાં વાંક ભાષાનો નહિ પણ લોકોનો છે...યત્નકારી અધૂરો તો એની ભાષા અધૂરી; પણ જે વાપરનારના યત્ન સંપૂર્ણ તો ગુજરાતી સંપૂર્ણ...ગુજરાતી, આર્યકુળની, સંસ્કૃતની પુત્રી, ઘણી ઉત્કૃષ્ટ ભાષાઓની સગી ! તેને કોણ કદી અધમ કહે ?'

૨. 'અક્ષરદેહ', ખંડ ૧૪, પૃ. ૧૪–૩૫.

તરીકેની ગુજરાતી ભાષાની ક્ષમતા વિશેનો આપણા શિક્ષિતોના એક મોટા વર્ગનો અવિશ્વાસ દૂર કરવામાં નિષ્ફળ રહી છે. છેક ૧૯૩૬ સુધી મૅટ્રિકની પરીક્ષા માટે પણ ભૂગોળ જેવો વિષય ગુજરાતીમાં ભણાવી શકાય કે કેમ એ વિશે આપણા શિક્ષણકારો શંકાશીલ હતા, અને ગુજરાત યુનિવર્સિટી સ્થપાતાં કૉલેજોમાં ગુજરાતી ભાષાના પ્રયોગની સફળતા વિશે એનાથી પણ વધારે શંકાશીલ હતા. આ ગ્રંથનાં લખાણો બતાવી આપે છે કે યુરોપીય સાહિત્યો જેવા વિષયનો ગુજરાતીમાં સૂક્ષ્મ અભ્યાસ થઈ શકે છે. એ લેખોના લેખકોને એમની સિદ્ધિ માટે ગુજરાતની પ્રજાનાં અભિનંદન ઘટે છે.

પણ હું આશા રાખું છું કે આપણા યુવાન લેખકો યુરોપીય સાહિત્યોના અભ્યાસમાં એમણે પ્રાપ્ત કરેલી પ્રવીણતાથી સંતોષ નહિ માની લેતાં એ સાહિત્યોનું હજુ વધારે ઊંડું પરિશીલન કરશે. દરેક પ્રજાનું સાહિત્ય તેની સંસ્કૃતિનું સૌથી વધુ સંવેદનાત્મક ફળ છે, અને તેના આત્માને પામવા માટે એ સંસ્કૃતિના સમગ્ર સંદર્ભમાં તેનો અભ્યાસ કરવો રહ્યો. વિશ્વની ભિન્ન ભિન્ન પ્રજાઓનાં સાહિત્યો માનવમનની અનંત અનુભૂતિક્ષમતાની વિકાસદિશાઓનાં સૂચક છે. મનુષ્યની એ અનુભૂતિક્ષમતાની પ્રતીતિ કરવા માટે વિશ્વનાં સર્વ સાહિત્યોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરવો જોઈએ. હા, બધાં સાહિત્યોનો અભ્યાસ કોઈ વિરલ વાચક જ કરી શકે; પણ બેત્રણ સાહિત્યનો અભ્યાસ તો દરેક અભ્યાસરસિક માટે શક્ય છે. એવો તુલનાત્મક અભ્યાસ વાચકને સંસ્કૃતિ અને સાહિત્ય વચ્ચેનો ઘનિષ્ઠ સંબંધ સ્પષ્ટ કરી આપશે અને તે તે સાહિત્યના આસ્વાદમાં પણ એક નવું પરિમાણ ઉમેરી આપશે.

આ દૃષ્ટિએ યુરોપીય સાહિત્યોનો અભ્યાસ કરતી વેળા યુરોપીય સંસ્કૃતિને ઘડનારાં મુખ્ય પરિબળો, યુરોપીય પ્રજાઓની સ્વભાવગત કલ્પનાશીલતા, ખ્રિસ્તી ધર્મના સંસ્કારો અને ગ્રીક તથા લૅટિન સાહિત્યના અભ્યાસે પ્રેરેલાં અને પોષેલાં બૌદ્ધિક જિજ્ઞાસા અને સૌન્દર્યપ્રેમ, એ બધાંની એકબીજા પર અસર અને એમની વચ્ચેના સંઘર્ષથી નીપજતી વિસંવાદિતા અને કયારેક એ સર્વની વચ્ચે સિદ્ધ થતી સંવાદિતા, આ આખી વિકાસકથાને લક્ષમાં રાખવી જોઈએ

માનવકુળની દૃષ્ટિએ યુરોપની પ્રજાઓ ભારતમાં આવેલી આર્યશાખાની ભગિનીશાખાઓ હતી, અને ભારતની આર્યપ્રજા જેટલી જ કલ્પનાશીલ હતી. ગ્રીક અને રોમન પ્રજાની દેવદેવીઓ વિશેની કલ્પનાઓ (મિથ્સ) ભારતીય કલ્પનાઓ જેટલી જ મોહક હતી. જેમ ભારતના કવિઓએ ભારતીય કલ્પનાઓમાંથી, તેમ યુરોપના અનેક કવિઓએ ગ્રીક-રોમન પુરાણ-કલ્પનાઓમાંથી પ્રેરણા મેળવી છે. પરંતુ પ્રાચીન ગ્રીક પ્રજા કલ્પનાશીલ હતી તેટલી જ તર્કપ્રવીણ હતી, અને એની સંસ્કૃતિના સુવર્ણયુગ દરમિયાન જ એની કલ્પનાશીલતા અને એની તર્કબુદ્ધિ વચ્ચે સંઘર્ષ શરૂ થઈ ગયો હતો. ગ્રીક તત્ત્વજ્ઞાનીઓમાં કદાચ સૌથી વધુ વિખ્યાત બનેલો પ્લેટો, પોતે સ્વભાવે કવિ હોવા છતાં કવિની કલ્પનાશીલતા પ્રત્યે શંકાશીલ હતો અને કવિઓ મનુષ્યની બુદ્ધિને અસ્વીકાર્ય એવી ભાવનાઓને પોષે છે એમ કહી એના આદર્શ સમાજમાંથી કવિઓને એણે બહિષ્કૃત કર્યા હતા. કવિમાનસ અને કલ્પનાશીલતા પ્રત્યેનો આ અવિશ્વાસ પાછળથી ખ્રિસ્તી ધર્મે પોષ્યો હતો. એણે ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ જગતની પાછળ રહેલાં અદૃષ્ટ અને અગમ્ય બળો વિશેની પ્રાચીન પ્રજાઓની અસ્પષ્ટ અને પેઢીએ પેઢીએ પલટાતી કલ્પનાઓને બદલે વિશ્વનાં ઉત્પત્તિ અને

સંધાન તથા મરણોત્તર જીવન વિશેનું એક સ્પષ્ટ અને નિશ્ચિત ચિત્ર આપ્યું. આ વિશેનું એક સુંદર વર્ણન સાતમી સદીના એક અંગ્રેજ ધર્મગુરુએ ઈંગ્લંડમાં ખ્રિસ્તી ધર્મના આગમનનો ઈતિહાસ આલેખતા પોતાના એક પુસ્તકમાં આપ્યું છે. ખ્રિસ્તી ધર્મનો પ્રચાર કરવા આવેલા મિશનરીનો બોધ સ્વીકારવો કે નહિ એ ચર્ચા કરવા મળેલી એક રાજસભામાં જૂના સમાજના ધર્મગુરુ દલીલ કરે છે કે મનુષ્યનું જીવન તેઓ જે ખંડમાં બેસી ચર્ચા કરી રહ્યા હતા તેની એક બાજુની દીવાલના કાણામાંથી પ્રવેશ કરતી અને ઝડપથી સામી બાજુની દીવાલના કાણામાંથી બહાર નીકળી જતી ચકલીને થતા અનુભવ જેવું છે. જે થોડી ક્ષણો માટે ચકલી ખંડમાં હોય છે તે દરમિયાન તેને પ્રકાશ અને અગ્નિની હૂંફ મળે છે, પરંતુ ખંડમાં દાખલ થયા પહેલાં અને તેમાંથી નીકળી ગયા પછી તેના નસીબે માત્ર અંધકાર અને તીવ્ર ઠંડી હોય છે. મનુષ્યના જન્મ પહેલાં માત્ર અંધકાર અને ઠંડી હોય છે કે કંઈ બીજું, એ વિશે આપણે કશું જાણતા નથી. એટલે એ ધર્મગુરુનો અભિપ્રાય છે કે જો આ નવો સંપ્રદાય મનુષ્યની બુદ્ધિને અગોચર વિશ્વ વિશે વધારે માહિતી આપતો હોય તો સ્વીકારવો. આમ ખ્રિસ્તી ધર્મે કલ્પનાની અનિશ્ચિતતા અને અસ્પષ્ટતાને બદલે જાગ્રત અવસ્થાના અનુભવની મદદથી સમજાઈ શકે એવું સૃષ્ટિ વિશેનું સ્પષ્ટ અને નિશ્ચિત ચિત્ર યુરોપની પ્રજાને આપ્યું.

એ ચિત્રની સાથે અસંગત એવી સર્વ કલ્પનાઓ અને માન્યતાઓને, પ્રથમ શાંતિમય પ્રચાર દ્વારા અને પાછળથી પોતાની પ્રતિષ્ઠાના જોરે, ખ્રિસ્તી ચર્ચે દબાવી દીધી. એના આ કાર્યમાં એણે એરિસ્ટોટલના તર્કશાસ્ત્રનો ઉપયોગ કર્યો. ખ્રિસ્તી ધર્મની માન્યતાઓ તર્કસંગત છે એમ એ તર્કશાસ્ત્રની મદદથી સ્થાપિત કરી શકવામાં મધ્યયુગના ધર્મગુરુઓ અને ચિંતકો સફળ થયા. એ ધર્મગુરુઓમાંના સૌથી તેજસ્વી ચિંતક ટૉમસ ઑક્વિનસે (ઈ. સ. ૧૨૨૫–૧૨૭૪) મધ્યયુગીન ખ્રિસ્તી ધર્મની માન્યતાઓને આખરી સ્વરૂપ આપ્યું એમ કહી શકાય. એણે તર્કબદ્ધ કરેલા વિશ્વનું અને ધાર્મિક માન્યતાઓનું કાવ્યમય નિરૂપણ આપણે દાન્તેની 'ડિવાઈન કૉમેડી'માં જોઈએ છીએ. અગોચર વિશ્વ વિશેની કલ્પનામય માન્યતાઓને બદલે તત્કાલીન સમાજને સમગ્ર વિશ્વ અને સૃષ્ટિનું એક વ્યવસ્થિત મનઃચિત્ર આપવામાં ખ્રિસ્તી ધર્મને મળેલી આ સિદ્ધિ, આખા યુરોપમાં બૌદ્ધિક એકતા લાવવામાં મદદરૂપ થઈ પડી. પરંતુ તે સિદ્ધિ મનુષ્યસ્વભાવના એક અગત્યના અંશને ભોગે પ્રાપ્ત થઈ હતી અને એ અતૃપ્તિ પાછળથી યુરોપીય સંસ્કૃતિની વિષમતાઓનું એક અગત્યનું કારણ થઈ પડી. વર્ડ્ઝવર્થ જેવા પરંપરારક્ષક (કન્ઝર્વેટિવ) માનસના કવિને પણ ક્વચિત થતું:

Great God! I'd rather be
A pagan suckled in a creed out-worn;
So might I, standing on this pleasant lea,
. . . . . .
Have sight of Proteus rising from the sea;
Or hear old Triton blow his wreathed horn.[૩]

રોમૅન્ટિક યુગના બીજા કવિઓને,—વિશેષે શેલી અને કીટ્સને—પણ ગ્રીક કલ્પનકથાઓ પ્રત્યે ખૂબ આકર્ષણ રહેતું. મધ્યયુગની પ્રજાને ધાર્મિક માન્યતાઓ વિશેનો આ સંયમ ખૂંચ્યો નહિ,

૩. 'The World is Too Much With Us.'

કારણ કે પરીકથાઓ અને ભૂતડાકણની માન્યતાઓ દ્વારા એ પોતાની માનવસહજ કૌતુકપ્રિયતા કે 'ઈરેશનલ' વૃત્તિઓને સંતોષી લેતી; ડાકણ વગેરેના વહેમોને તો એ સમયનાં ધર્મગુરુઓએ પણ માન્ય રાખ્યા હતા.

પ્રજાની અવરુદ્ધ કલ્પનાશીલતાનું સાહિત્યની દૃષ્ટિએ એક સુંદર પરિણામ પણ આવ્યું; તે હતું રોમૅન્ટિક સાહિત્યપ્રવાહનો ઉદ્‌ભવ. (આ પ્રકારના સાહિત્યની શરૂઆત ફ્રાન્સમાં થઈ, અને ફ્રેન્ચ ભાષા પ્રાચીન રોમનોની લૅટિન ભાષામાંથી ઊતરી આવેલી હતી તેથી 'રોમૅન્સ' ભાષા તરીકે ઓળખાતી અને એ ભાષા દ્વારા પ્રચાર પામેલી શૈલી રોમૅન્સ, રોમૅન્ટિક શૈલી ગણાઈ.) આ સાહિત્યનું મુખ્ય લક્ષણ કૌતુકપ્રિયતા હતું, અને તેમાં અદ્‌ભુત શરીરબળ અને સૌજન્ય ધરાવતા યુદ્ધવીરોની પરાક્રમકથાઓ તથા દેહના અને ચારિત્ર્યના અલૌકિક સૌન્દર્યવાળી સ્ત્રીઓ માટેના તેમના, લગભગ ભક્તિભાવમાં ખપે એવા અશારીર પ્રેમની વાર્તાઓ આવતી. લગભગ બધી સાહસકથાઓ પ્રાચીન ગ્રીક સેનાપતિ અલિગ્ઝાન્ડર કે અંધકારયુગની શરૂઆતમાં થઈ ગયેલા મનાતા વેલ્શના છેલ્લા રાજા આર્થર અથવા નવમી સદીની શરૂઆતમાં થઈ ગયેલા ફ્રેન્ચ સમ્રાટ શાર્લમનના સામંતોની પરાક્રમકથાઓ સાથે સંકળાયેલી હતી. તે ઉપરાંત એક વાર્તાજૂથ વધસ્તંભ ઉપર ચડેલા જિસસનું ટપકતું લોહી જે કાષ્ઠપાત્ર(હોલી ગ્રેઈલ)માં ઝીલી લેવાયું હતું તેની શોધ વિશેનું હતું. આ રોમૅન્ટિક સાહિત્યે મધ્યયુગની પ્રજાની કૌતુકપ્રિયતા પોષી એટલું જ નહિ પણ સ્ત્રી-પુરુષનો પ્રેમ, જેને ખ્રિસ્તી ધર્મગુરુઓએ માત્ર કામવાસના ગણી પાપનું મૂળ ગણ્યો હતો, તેની એક નવી ને આહ્‌લાદક કલ્પના આપી. એ કલ્પના પેત્રાર્કનાં સૉનેટ અને દાન્તેની કવિતાનું મૂળ બની અને એને પાછળથી ઓગણીસમી સદીના રોમૅન્ટિક કવિઓએ વિકસાવી. (શેલીના શબ્દોમાં One mind in two bodies, one will in two minds.) એ કલ્પનાનો પ્રભાવ આધુનિક યુગમાં પણ, ક્ષીણ થઈ ગયો હોવા છતાં, પૂરેપૂરો અદૃશ્ય નથી થયો. યુરોપીય સાહિત્યની વિકાસકથામાં આ રોમૅન્ટિક પ્રેમની કલ્પના એક અગત્યનો તંતુ બની રહે છે.

ખ્રિસ્તી ધર્મે યુરોપીય પ્રજાઓની કલ્પનાશીલતાનું સંયમન કર્યું તો સાથે સાથે એણે એ પ્રજાઓની હૃદયવૃત્તિઓને પણ સંસ્કારી અને તેનામાં માનવજીવન વિશે ઉદાત્ત ભાવનાઓનું સિંચન કર્યું. આ કાર્યમાં તેણે એક ખાસ સાહિત્યપ્રકારનું – નાટકનું – પણ અવલંબન લીધું. ચર્ચના ધાર્મિક પ્રભાવે પ્રજામાં કાનૂનનિષ્ઠા અને ન્યાયપ્રિયતાની ભાવના ફેલાવી, જે પાછળથી યુરોપના રાજકીય, સામાજિક અને સાહિત્યિક ઇતિહાસમાં એક મહાપ્રભાવક બળ બની રહી. ચૌદમી સદીમાં ઇંગ્લૅન્ડમાં સારી એવી લોકપ્રિય બનેલી અને ઈ. સ. ૧૩૮૧માં ઇંગ્લૅન્ડમાં થયેલા ખેતમજૂરોના બળવાના સૂત્રરૂપ બનેલી

When Adam delved and Eve span,
Who was then the gentleman?

આ પંક્તિઓ અઢારમી સદીથી યુરોપમાં અને હવે સમગ્ર વિશ્વમાં વ્યાપક બનેલી સમાનતાની ભાવનાની બીજરૂપ હોય એમ નથી લાગતું? આ જ ભાવના ચૌદમી સદીના એક બીજા અંગ્રેજી કાવ્ય 'વિઝન ઓફ પિયર્સ પ્લાઉમૅન'માં મૂર્ત થયેલી જોઈ શકાય છે. અર્વાચીન યુરોપનાં કેટકેટલાં રાજકીય, સામાજિક અને આર્થિક આંદોલનો અને કેટકેટલી સાહિત્યકૃતિઓ, સીધી કે આડકતરી રીતે, એ ભાવનાની નીપજ છે?

શુદ્ધ સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ, મધ્યયુગની માનવતાનું કદાચ સૌથી ચિરંજીવ અને સુભગ ફળ ચૉસરની 'કૅન્ટરબરી ટેલ્સ'ને ગણાવી શકાય. એના આ પ્રખ્યાત વાર્તાસંગ્રહમાં અને ખાસ કરીને તે સમયના સમાજના પ્રતિનિધિઓ જેવા ઓગણત્રીસ યાત્રીઓનું રમૂજભર્યું વર્ણન આપતા 'પ્રોલૉગ'માં, ચૉસરે મધ્યકાલીન અંગ્રેજ સમાજનું પ્રસન્ન ચિત્ર આપ્યું છે. કવિની કલ્પના કૌતુકમય સાહસોનું આલેખન ભૂલી કે વાચકોને નૈતિક બોધ આપવાનો લોભ જતો કરી, પોતે જે માનવીઓની વચ્ચે જીવે છે તેમના સ્વભાવવૈવિધ્યનું અવલોકન અને નિરૂપણ કરવામાં તૃપ્તિ અનુભવે છે. ચૉસરે આલેખેલા ચિત્રનું વર્ણન કરતાં સત્તરમી સદીના કવિ ડ્રાઈડનની કલ્પના એવી ભરાઈ જાય છે કે વર્ણનને અધૂરું મૂકી તે બોલી ઊઠે છે:

> But enough of this; there is such a variety of game springing up before me that I am distracted in my choice, and know not which to follow. 'Tis sufficient to say, according to the proverb, that here is God's plenty.[૪]

સામાન્ય જનસમાજને ચિત્તનાં ઊંડાણમાં કે કલ્પનાનાં ઉડ્ડયનોમાં રસ નથી. એ તો રોજિંદા જીવનના પ્રશ્નોમાં ગૂંથાયેલો રહે છે અને એકમેકની સંગતથી કંઈક દિલ હળવું કરે છે ને કંઈક પોતાની રમૂજવૃત્તિને પોષે છે. સંવેદનશીલ કવિઓને જનસમાજનું જીવન નીરસ લાગે છે, અને તેઓ પોતાની કલ્પનાની મદદથી નવાંનવાં હૃદયભાવો અને અનુભૂતિઓની શક્યતાઓ ખોળે છે. પરંતુ સામાન્ય માનવીના રોજિંદા જીવનમાં જે શાંત જીવનરસ વહી રહ્યો છે તેની અદ્‌ભુતતા પણ ચૉસર જેવો કોઈક કવિ અનુભવી શકે છે. પ્રાકૃત સ્ત્રીપુરુષોનાં જીવન વિશેનું આ કૌતુક કયા હૃદસંસ્કારનું ફળ હશે? એ સંસ્કારને ઘડતાં પરિબળો ગમે તે હોય, પણ મનુષ્યમાત્રની અદ્વિતીયતા (યુનિકનેસ) ઉપર ભાર મૂકતી અને તે રીતે દરેક વ્યક્તિનું સરખું આધ્યાત્મિક મૂલ્ય આંકતી ખ્રિસ્તની ધર્મપરંપરા પણ એમાંનું એક પરિબળ હતું એ વિશે શંકા નથી. યુરોપીય પ્રજાના આ મૂલ્યમાંથી લોકશાહીની ભાવના વિકસી છે. પરંતુ એ ભાવના રાજકીય કે સામાજિક ક્ષેત્રે અમલી બને તે પહેલાં સાહિત્યકૃતિમાં તે આકર્ષક રૂપે વ્યક્ત થાય છે તે હકીકત સાહિત્યના આધ્યાત્મિક મૂલ્યનો પુરાવો છે. મનુષ્યસ્વભાવ વિશેની આ નવી કૌતુકવૃત્તિ કે જિજ્ઞાસા સમય જતાં અર્વાચીન નવલકથાનું પ્રેરક બળ બની રહી. અઢારમી સદીમાં નવલકથાનું સ્વરૂપ પૂરેપૂરું ઘડાઈ રહ્યું ત્યારે એ પડતર પૂરું કરનાર અંગ્રેજ લેખક ફિલ્ડિંગે નવલકથાને 'કૉમિક એપિક ઑવ્ ડિમૉક્રસી' તરીકે આખાવી હતી. લોકશાહીના આ મહાકાવ્યનો પહેલો નમૂનો તે, એક વિવેચકના મત અનુસાર, ચૉસરનો વાર્તાસંગ્રહ 'કૅન્ટરબરી ટેલ્સ' અને 'પ્રોલૉગ' તે એનો પહેલો સર્ગ.

આમ યુરોપીય સાહિત્યમાં જુદા જુદા સમયે અને જુદાજુદા દેશોમાં વ્યક્ત થતાં બધાં પ્રેરક બળનો પ્રથમ આવિર્ભાવ આપણે મધ્યયુગના સાહિત્યમાં જોઈએ છીએ. દાન્તેની, વિશ્વનું અંતિમ રહસ્ય ખોળવા મથતી અને સ્વર્ગીય આનંદનો અનુભવ ઝંખતી આધ્યાત્મિક આંતરદૃષ્ટિ; પેત્રાર્કની અને રોમૅન્ટિક કવિઓની કલ્પનારંગી પ્રેમભાવના; 'વિઝન ઑફ પિયર્સ પ્લાઉમૅન'ના લેખકની પીડાતો પ્રત્યેની સહાનુભૂતિ તથા સામાજિક ન્યાય માટેની ઝંખના; અને ચૉસરની પ્રાકૃત જન-

૪. 'Preface to the Fables.'

સમાજના રોજિંદા જીવન માટેની સમભાવભરી જિજ્ઞાસા : આ ચારે વલણો યુરોપમાં પેઢીએ પેઢીએ નવાં રૂપો ધરે છે અને અર્વાચીન યુરોપીય સાહિત્યની વસ્તુસામગ્રી પૂરી પાડે છે.

રેનેસાંયુગ યુરોપીય પ્રજાઓના જીવનપ્રવાહમાં પ્રચંડ ભરતીનો સમય હતો. એ ભરતીનાં અનેક કારણો ઇતિહાસકારોએ ગણાવ્યાં છે, પરંતુ તે કારણો કારણો હોવા કરતાં મૂળ કારણનાં પરિણામો હોવાનો વિશેષ સંભવ છે. વ્યક્તિના તેમ પ્રજાના જીવનપ્રવાહમાં ઉત્સાહની ભરતી ને ઓટ આવ્યાં જ કરે છે અને તેના કારણરૂપે બાહ્ય પરિસ્થિતિનાં જુદાં જુદાં પાસાં આપણને દેખાય છે. પણ વસ્તુતઃ એવી ભરતી ને ઓટ જીવનની શાશ્વત તાલબદ્ધતા(રિધમ)ની જ એક અભિવ્યક્તિ હશે. તે જે હો તે, પણ એટલું તો નક્કી કે પંદરમી અને સોળમી સદી દરમિયાન યુરોપીય પ્રજાઓનો જીવનપ્રવાહ ખ્રિસ્તી ચર્ચે બાંધેલા કાંઠાને ઉલ્લંઘી એક પૂર રૂપે ઊભરાઈ રહ્યો અને અનેક પુરાણાં સીમાચિહ્નોને તેની તાણમાં ખેંચી ગયો. આ ભરતીની અસરો જીવનના દરેક ક્ષેત્રમાં જોવા મળે છે. વાસ્કો ડી ગામાએ ઈ. સ. ૧૪૯૨માં હિંદુસ્તાન આવવાનો દરિયાઈ માર્ગ ખોળ્યો, ઈ. સ. ૧૪૯૮માં કોલંબસે અમેરિકા ખંડ ખોળ્યો અને સોળમી સદી દરમિયાન અંગ્રેજ, ડચ, પોર્ચુગીઝ તથા સ્પૅનિશ નાવિકો દુનિયાના અનેક સમુદ્રો ખૂંદી વળ્યા. ખગોળશાસ્ત્રમાં નવી શોધો થઈ અને વિશ્વમાં પૃથ્વીના સ્થાન વિશે નવી કલ્પનાઓ વહેતી થઈ. શેક્સપિયરના હૅમ્લેટે એના મિત્ર હૉરેશિયોને આપેલો મીઠો ઠપકો : 'There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy,'[૫] એ યુગમાં વિસ્તરી રહેલી માનસિક ક્ષિતિજોનો સુંદર નિર્દેશ કરી જાય છે.

ધર્મના ક્ષેત્રે કૅથલિક ચર્ચે આચાર-વિચારની જે મર્યાદાઓ બાંધી હતી તેની સીમામાં રહી પોતાની ધર્મબુદ્ધિને સંતોષવાનું પ્રજાના અમુક વર્ગને અશક્ય લાગવા માંડ્યું, અને તેમણે ચર્ચની સત્તાનો ઇન્કાર કરી દરેક વ્યક્તિનો, જાતે બાઈબલ વાંચી તેમાંથી જ પોતાના ધાર્મિક જીવનની પ્રેરણા મેળવવાનો હક આગળ કર્યો. આ દાવાના પરિણામે યુરોપમાં કૅથલિક અને પ્રૉટેસ્ટન્ટ એવા બે સંપ્રદાયો પડી ગયા અને પ્રૉટેસ્ટન્ટ વર્ગમાં પણ સમય જતાં અનેક નાનામોટા ફાંટા પડ્યા. એક સદીથી પણ વધારે સમય સુધી ચાલેલા આ સામૂહિક ધર્મમંથનનું એક પરિણામ એ આવ્યું કે ધર્મના પ્રશ્નો, જે પહેલાં ધર્મગુરુઓમાં જ ચર્ચાતા હતા, તે હવે જાહેર ચર્ચાના વિષયો બન્યા અને ઘણાબધા કવિઓ અને સાહિત્યકારોનાં સંવેદનો કે જીવન પ્રત્યેના અભિગમો એમની આ પ્રશ્નો પરત્વેની માન્યતાઓથી રંગાવા માંડ્યા. મધ્યયુગમાં ઈટાલિયન લેખક બોકાચિયો અને અંગ્રેજ કવિ ચૉસર, બન્નેની ધાર્મિક માન્યતાઓ સમાન હતી અને તેમની એકબીજાથી તદ્દન ભિન્ન એવી જીવનદૃષ્ટિમાં એ માન્યતાઓની સીધી અસર ક્યાંય જોવા મળતી નથી. પરંતુ સોળમી સદી પછીના લેખકોની કૃતિઓમાં હમેશાં એમની ધાર્મિક માન્યતાઓની વત્તીઓછી છાયા વરતાય છે. આમ કવિનું જીવન વિશેનું તત્ત્વજ્ઞાન એની જીવનદૃષ્ટિના એક સભાન અંશ તરીકે સ્થાન પામ્યું. ઓગણીસમી અને વીસમી સદીના કવિઓમાં જોવા મળતાં માનવજીવનના અંતિમ રહસ્ય વિશેનાં મનોમંથનો રેનેસાંયુગમાં આવેલા આ ધર્મદૃષ્ટિના પરિવર્તનનું પરિણામ છે.

૫. 'હૅમ્લેટ,' ૧. ૫. ૧૬૬–૭

યુરોપના પ્રજાજીવનમાં આવેલી આ ભરતી રાજકીય ક્ષેત્રે રાષ્ટ્રવાદની ભાવનારૂપે વ્યકત થઈ. શેક્સપિયરના ઐતિહાસિક નાટકોમાં એ ભાવનાની સાહિત્ય પર અસર જોઈ શકાય છે. એ પછીના સાહિત્યમાં એની સીધી અસર બહુ ઓછી છે, પણ એણે પ્રેરેલાં સંહારક યુદ્ધો અને સર્જેલો વિનાશ વીસમી સદીના કવિઓના સંવેદનમાં એક મુખ્ય પરિબળ બની રહ્યાં છે. મનુષ્યની તીવ્ર બનેલી ધર્મબુદ્ધિએ એને અંતર્મુખ બનાવ્યો અને આત્માની ખોજ કરવા પ્રેર્યો, તો રાષ્ટ્રવાદની આ નવી ભાવનાએ એની સ્થૂળ જિગીષાને જાગ્રત કરી અને એ જિગીષાએ સર્જેલા સંહારે કવિઓને પોતાનામાં અને સમગ્ર વિશ્વમાં વ્યાપી રહેલી આસુરી વૃત્તિઓ પ્રત્યે સભાન કર્યા અને એ વૃત્તિઓને પડકારતા કર્યા.

નવી જાગેલી ધર્મબુદ્ધિનાં અને રાષ્ટ્રવાદની ભાવનાનાં આવાં પરિણામો તો ભવિષ્યમાં આવવાનાં હતાં. રેનેસાંયુગના સાહિત્યમાં આપણે જોઈએ છીએ તે તો છે પ્રજામાં ફેલાઈ રહેલી નવા-નવા અનુભવો માટેની તીવ્ર ભૂખ. ફ્રેન્ચ લેખક રાબેલેમાં આપણે એ ભૂખનું સ્થૂળ રૂપ જોઈએ છીએ, તો અંગ્રેજ નાટયકાર માર્લોની કૃતિઓમાં એ સત્તા અને ધનની લાલસાનું રૂપ લે છે. રેનેસાંયુગનો માનવી પોતાના હૃદયની સારીનરસી, કોમળ કે નિષ્ઠુર, સર્વ વૃત્તિઓને સંતોષવા માટે ધર્મનાં અને ધર્મવૃત્તિનાં બંધનો ફગાવી પ્રવૃત્ત બન્યો હોય તેમ જણાય છે. આ સ્વચ્છંદનાં સૌથી નિકૃષ્ટ દૃષ્ટાંતો ઈટાલીમાં જોવા મળે છે. ઈટાલીના નીતિમુકત માનસનું આકર્ષણ ફ્રાન્સ અને ઈંગ્લંડનાં ફેશનેબલ વર્તુળો પણ અનુભવે છે. પણ એ બે દેશોમાં, વિશેષે ઈંગ્લંડમાં, નવીનવી જાગ્રત થયેલી ધર્મબુદ્ધિનો પ્રભાવ એટલો ગાઢો હતો કે પ્રજાજીવન આ પરદેશી અસરથી મુકત રહી શકયું; જોકે રાજકીય ક્ષેત્રે ઈટાલિયન લેખક માકિયાવેલ્લીએ પુરસ્કારેલી કૌટિલ્યનીતિનું અંગ્રેજ લેખક લૉર્ડ બેકન પણ સમર્થન કરે છે. પરંપરાગત ધાર્મિક અને નૈતિક મૂલ્યો સામેનો આ બળવો આપણે મિલ્ટનના 'પૅરેડાઈઝ લૉસ્ટ'ના નાયક શયતાનના પાત્રમાં મૂર્ત થતો જોઈએ છીએ, અને સાથે સાથે એ બળવાનું કારણ પણ સમજી શકીએ છીએ. મિલ્ટનની ઈશ્વર વિશેની કલ્પના એક 'ટાસ્ક માસ્ટર' કે આપખુદ સત્તાધારીની હતી. (અને આ બાબતમાં મિલ્ટન ધાર્મિક વૃત્તિવાળા એક વિશાળ વર્ગનો પ્રતિનિધિ હતો.) મધ્યયુગમાં મનુષ્યને ઈશ્વરના પ્રેમ દ્વારા નહિ પણ નરકના ભયથી નીતિમાન રાખવાનો જે પ્રયત્ન થયો હતો એ શિક્ષણનો પરિપાક આપણે મિલ્ટનની આ કલ્પનામાં જોઈએ છીએ, અને મનુષ્યનો સ્વાતંત્ર્યપ્રેમ એ કલ્પના સામે બળવો પોકારે એ સ્વાભાવિક હતું. પણ એ બળવામાં પરંપરાગત ધર્મસંસ્કારના અનિષ્ટ અંશોની સાથે ઈષ્ટ અંશો પણ થોડા સમય માટે ધોવાઈ જતા જણાય છે.

રેનેસાંયુગમાં જાગેલી અનુભવભૂખનું સૌથી વધુ આકર્ષક રૂપ તે એની સૌન્દર્ય માટેની ઝંખના. મધ્યયુગમાં સ્થાપત્ય અને ચિત્રકળા ધાર્મિક જીવનનાં અંગો તરીકે વિકસ્યાં હતાં, અને રેનેસાંયુગની શરૂઆતમાં આ બન્ને કળાઓ ઈટાલીમાં ધાર્મિક ભાવનાની પ્રેરણાથી જ એમની ઉત્કૃષ્ટ અભિવ્યકિતઓ સિદ્ધ કરે છે. પરંતુ એ સમયે નવાનવા થઈ રહેલા ગ્રીક અને લૅટિન સાહિત્યના પરિચયે ધાર્મિક ભાવનાઓથી સ્વતંત્ર એવા સૌન્દર્યની વિભાવના વિકસાવી યુરોપની રસક્ષિતિજોને અવનવી દિશામાં વિસ્તારી દીધી. મધ્યયુગની પ્રેમશૌર્યની કથાઓને પ્રજા હવે નવી જ દૃષ્ટિથી આસ્વાદતાં શીખી. ઈટાલિયન કવિઓએ એ શૈલીમાં એપિક-રોમૅન્સ જેવાં કાવ્યો લખી, જાણે કે,

યુરોપના પ્રજાજીવનમાં આવેલી આ ભરતી રાજકીય ક્ષેત્રે રાષ્ટ્રવાદની ભાવનારૂપે વ્યકત થઈ. શેક્સપિયરના ઐતિહાસિક નાટકોમાં એ ભાવનાની સાહિત્ય પર અસર જોઈ શકાય છે. એ પછીના સાહિત્યમાં એની સીધી અસર બહુ ઓછી છે, પણ એણે પ્રેરેલાં સંહારક યુદ્ધો અને સર્જેલો વિનાશ વીસમી સદીના કવિઓના સંવેદનમાં એક મુખ્ય પરિબળ બની રહ્યાં છે. મનુષ્યની તીવ્ર બનેલી ધર્મબુદ્ધિએ એને અંતર્મુખ બનાવ્યો અને આત્માની ખોજ કરવા પ્રેર્યો, તો રાષ્ટ્રવાદની આ નવી ભાવનાએ એની સ્થૂળ જિગીષાને જાગ્રત કરી અને એ જિગીષાએ સર્જેલા સંહારે કવિઓને પોતાનામાં અને સમગ્ર વિશ્વમાં વ્યાપી રહેલી આસુરી વૃત્તિઓ પ્રત્યે સભાન કર્યા અને એ વૃત્તિઓને પડકારતા કર્યા.

નવી જાગેલી ધર્મબુદ્ધિનાં અને રાષ્ટ્રવાદની ભાવનાનાં આવાં પરિણામો તો ભવિષ્યમાં આવવાનાં હતાં. રેનેસાંયુગના સાહિત્યમાં આપણે જોઈએ છીએ તે તો છે પ્રજામાં ફેલાઈ રહેલી નવા-નવા અનુભવો માટેની તીવ્ર ભૂખ. ફ્રેન્ચ લેખક રાબેલેમાં આપણે એ ભૂખનું સ્થૂળ રૂપ જોઈએ છીએ, તો અંગ્રેજ નાટયકાર માર્લોની કૃતિઓમાં એ સત્તા અને ધનની લાલસાનું રૂપ લે છે. રેનેસાંયુગનો માનવી પોતાના હૃદયની સારીનરસી, કોમળ કે નિષ્ઠુર, સર્વ વૃત્તિઓને સંતોષવા માટે ધર્મનાં અને ધર્મવૃત્તિનાં બંધનો ફગાવી પ્રવૃત્ત બન્યો હોય તેમ જણાય છે. આ સ્વચ્છંદનાં સૌથી નિકૃષ્ટ દૃષ્ટાંતો ઈટાલીમાં જોવા મળે છે. ઈટાલીના નીતિમુકત માનસનું આકર્ષણ ફ્રાન્સ અને ઈંગ્લંડનાં ફેશનેબલ વર્તુળો પણ અનુભવે છે. પણ એ બે દેશોમાં, વિશેષે ઈંગ્લંડમાં, નવીનવી જાગ્રત થયેલી ધર્મબુદ્ધિનો પ્રભાવ એટલો ગાઢો હતો કે પ્રજાજીવન આ પરદેશી અસરથી મુકત રહી શકયું; જોકે રાજકીય ક્ષેત્રે ઈટાલિયન લેખક માકિયાવેલ્લીએ પુરસ્કારેલી કૌટિલ્યનીતિનું અંગ્રેજ લેખક લૉર્ડ બેકન પણ સમર્થન કરે છે. પરંપરાગત ધાર્મિક અને નૈતિક મૂલ્યો સામેનો આ બળવો આપણે મિલ્ટનના 'પૅરેડાઈઝ લૉસ્ટ'ના નાયક શયતાનના પાત્રમાં મૂર્ત થતો જોઈએ છીએ, અને સાથે સાથે એ બળવાનું કારણ પણ સમજી શકીએ છીએ. મિલ્ટનની ઈશ્વર વિશેની કલ્પના એક 'ટાસ્ક માસ્ટર' કે આપખુદ સત્તાધારીની હતી. (અને આ બાબતમાં મિલ્ટન ધાર્મિક વૃત્તિવાળા એક વિશાળ વર્ગનો પ્રતિનિધિ હતો.) મધ્યયુગમાં મનુષ્યને ઈશ્વરના પ્રેમ દ્વારા નહિ પણ નરકના ભયથી નીતિમાન રાખવાનો જે પ્રયત્ન થયો હતો એ શિક્ષણનો પરિપાક આપણે મિલ્ટનની આ કલ્પનામાં જોઈએ છીએ, અને મનુષ્યનો સ્વાતંત્ર્યપ્રેમ એ કલ્પના સામે બળવો પોકારે એ સ્વાભાવિક હતું. પણ એ બળવામાં પરંપરાગત ધર્મસંસ્કારના અનિષ્ટ અંશોની સાથે ઈષ્ટ અંશો પણ થોડા સમય માટે ધોવાઈ જતા જણાય છે.

રેનેસાંયુગમાં જાગેલી અનુભવભૂખનું સૌથી વધુ આકર્ષક રૂપ તે એની સૌન્દર્ય માટેની ઝંખના. મધ્યયુગમાં સ્થાપત્ય અને ચિત્રકળા ધાર્મિક જીવનનાં અંગો તરીકે વિકસ્યાં હતાં, અને રેનેસાંયુગની શરૂઆતમાં આ બન્ને કળાઓ ઈટાલીમાં ધાર્મિક ભાવનાની પ્રેરણાથી જ એમની ઉત્કૃષ્ટ અભિવ્યકિતઓ સિદ્ધ કરે છે. પરંતુ એ સમયે નવાનવા થઈ રહેલા ગ્રીક અને લૅટિન સાહિત્યના પરિચયે ધાર્મિક ભાવનાઓથી સ્વતંત્ર એવા સૌન્દર્યની વિભાવના વિકસાવી યુરોપની રસક્ષિતિજોને અવનવી દિશામાં વિસ્તારી દીધી. મધ્યયુગની પ્રેમશૌર્યની કથાઓને પ્રજા હવે નવી જ દૃષ્ટિથી આસ્વાદતાં શીખી. ઈટાલિયન કવિઓએ એ શૈલીમાં એપિક-રોમૅન્સ જેવાં કાવ્યો લખી, જાણે કે,

ક્લૅસિકલ અને રોમૅન્ટિક રસવૃત્તિઓનો સમન્વય કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. એમના પ્રયાસથી પ્રેરાઈ, અને અમુક અંશે એ પ્રયાસના અનુકરણ રૂપે જ, અંગ્રેજ કવિ સ્પેન્સરે એનું, સમકાલીન ઈંગ્લંડ-ની ભાવનાશીલતાના તથા પ્રજાની ઈલિઝાબેથભક્તિના પ્રતીક તરીકે આવકાર પામેલું, કાવ્ય 'ફેઅરી કવીન' લખ્યું. એ કૃતિમાં એણે પ્રેમશૌર્યની કથાઓની મોહક ભાવનાસૃષ્ટિનું જે કાવ્યમય નિરૂપણ કર્યું છે તે અંગ્રેજ કવિમાનસના ઘડતરમાં એક અગત્યનું બળ બની રહે છે. પણ સ્પેન્સરના હૃદયમાં ઊંડા ઘર કરી રહેલા ધર્મસંસ્કાર એને આ સૌન્દર્યભક્તિ વિશે અસ્વસ્થ બનાવે છે. સૌન્દર્યભક્તિમાં એ ઐન્દ્રિય મોહકતાનું આકર્ષણ જોતો અને એના પરંપરાગત ધર્મસંસ્કાર એને એ અનુભવ આદર્શ ખ્રિસ્તી માટે નિષિદ્ધ માનવા પ્રેરતા. એની સમગ્ર કવિતા એના હૃદયની આ બે એકબીજાથી વિરુદ્ધ ઓવી વૃત્તિઓ વચ્ચે સમાધાન કેળવવાના પ્રયાસ રૂપે હતી એમ કહી શકાય. જીવનનાં છેલ્લાં વર્ષ દરમિયાન એણે પોતાની ભૂતકાલીન સૌન્દર્યભક્તિ માટે પશ્ચાત્તાપ પણ અનુભવ્યો હતો એમ મનાય છે. સ્પેન્સરના જેવો જ આંતરિક સંઘર્ષ મિલ્ટન વધારે તીવ્ર રૂપે અનુભવે છે. રેનેસાંયુગમાં જાગ્રત થયેલી અને વ્યાપક બનેલી આ સૌન્દર્યાનુભવની ઝંખના પેઢીએ પેઢીએ નવાં રૂપ ધરે છે અને અનેક કવિઓના મનઃતાપનું કારણ બની રહે છે. શેક્સપિયરનો પુરોગામી માર્લો એના એક નાટકના નાયક તૈમૂર લંગ દ્વારા પ્રશ્ન પૂછે છે: What is beauty, saith my sufferings then,...તેનો જવાબ યુરોપના કવિઓ આજ સુધી ખોળી રહ્યા છે.

આમ રેનેસાંયુગમાં જે સર્વગ્રાહી માનસિક ક્રાંતિ થઈ તેના પરિણામે કવિઓ અને ચિંતકોએ માનવશક્તિઓની અદ્‌ભુતતાનું એક નવું જ દર્શન કર્યું. મધ્યયુગમાં ધર્મગુરુઓના શિક્ષણપ્રચારે મનુષ્યસ્વભાવના દૈવી અંશો કરતાં એની ક્ષુદ્રતા અને પામરતા પર વધારે ભાર મૂક્યો હતો. રેનેસાંયુગ માનવવિકાસની અનંત શક્યતાઓની ઉત્સાહપ્રેરક ઝાંખી કરે છે, જેને શેક્સપિયરનો હૅમ્લેટ અમર શબ્દોમાં વાચા આપે છે:

> What a piece of work is a man! How noble in reason! how infinite in faculty! . . . in action how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals![૬]

અને નરકમાં મળેલી અસુરોની સભામાં મિલ્ટનનો એક અસુર 'this intellectual being, Those thoughts that wander through eternity'[૭] એવો ઉલ્લેખ કરે છે ત્યારે રેનેસાં-યુગે મનુષ્યજીવન વિશે પ્રગટાવેલી આ નવી દૃષ્ટિનો જ તે નિર્દેશ કરે છે.

માનવમનના વિકાસની અનંત શક્યતાઓ વિશેનો આ આશાવાદ ખ્રિસ્તી ધર્મની એક મૂળ-ભૂત માન્યતા ઉપર ઘા કરે છે. તે માન્યતા અનુસાર મનુષ્યનો જન્મ જ પાપકર્મનું ફળ છે અને તેથી માનવ સ્વપ્રયત્ને કદી સંપૂર્ણ થઈ શકે નહિ. પરંતુ રેનેસાંયુગની કલ્પના અનેક કવિઓ તથા ચિંતકોને આકર્ષક લાગી છે, અને તેની નિષ્ફળતા તેમને માટે ઊંડી વેદનાનું કારણ બની રહી છે. શેક્સપિયરથી માંડી આધુનિક અસ્તિત્વવાદીઓ સુધી અનેક કવિઓ, સાહિત્યકારો અને ચિંતકોએ એ નિષ્ફળતાનો વિષાદ અનુભવ્યો છે અને પોતાની કૃતિઓમાં વ્યક્ત કર્યો છે.

---

૬. 'હૅમ્લેટ,' ૨. ૨. ૩૧૩–૭

૭ 'પૅરેડાઇઝ લૉસ્ટ', ૨. ૧૪૬

માનવીની બૌદ્ધિક પ્રભુતા વિશેના આશાવાદ સાથે તેના જીવનની ભૌતિક સ્થિતિ વિશે પણ એક નવી દૃષ્ટિનો રેનેસાંયુગમાં ઉદ્‌ભવ થયો. ખ્રિસ્તી ધર્મની માન્યતા હતી કે આદમ અને ઈવે ઍરેડાઈઝમાં ઈશ્વરની આજ્ઞા ઉલ્લંઘી નિષિદ્ધ ફળ ખાધું હતું તેની શિક્ષારૂપે તે શારીરિક કષ્ટો સહન કરીને જ પૃથ્વી ઉપર પોતાનું જીવન ટકાવી રાખી શકશે એવો ઈશ્વરનો શાપ છે, 'Thou shalt eat thy bread in the sweat of thy brow.' આ બાઈબલવચનનો વિશાળ અર્થ કરી શારીરિક કષ્ટને માનવજીવનનું અનિવાર્ય અંગ માનવામાં આવ્યું હતું. રેનેસાંયુગમાં વિજ્ઞાન દ્વારા પ્રકૃતિના કાનૂનો સમજી તેનું માનવના સુખ માટે નિયમન કરવાનું, 'science in the relief of man's estate' નું, સૂત્ર અંગ્રેજ સાક્ષર લૉર્ડ બેકને આપ્યું. એ કલ્પના છેક ઓગણીસમી સદીમાં ફળીભૂત થતી જોઈ શકાઈ. તે પહેલાં વરાળની શકિતની અને તે શકિતથી ચાલતાં યંત્રોની શોધ થઈ ચૂકી હતી, પણ તે શોધોએ મનુષ્યજીવનની યાતનાઓ ઓછી કરવામાં ખાસ કંઈ ફાળો આપ્યો ન હતો. ઓગણીસમી સદીમાં ક્લૉરોફૉર્મ કે એના જેવા પદાર્થનો ઉપયોગ શોધાયો. પરંતુ પરંપરાગત ધાર્મિક સંસ્કારોનાં મૂળ એટલાં ઊંડાં હતાં કે પ્રસૂતિ વેળા સ્ત્રીના કષ્ટને નિવારવા માટે તેનો ઉપયોગ નિષિદ્ધ ગણાતો. એ ધાર્મિક માન્યતા અનુસાર રાણી વિકટોરિયાએ પણ એ નવા પદાર્થનો ઉપયોગ કરવાની ના પાડી હતી એમ કહેવાય છે. વીસમી સદીમાં એ જૂની માન્યતા ભૂંસાઈ ગઈ છે. માનવના ભૌતિક સુખ માટે વિજ્ઞાનના વ્યાપક ઉપયોગનું સ્વપ્ન લૉર્ડ બેકનની કલ્પનામાં પણ નહિ હોય એટલા પ્રમાણમાં આજે સાચું પડયું છે, અને માનવીના ભૌતિક જીવનને સમૃદ્ધ કરવાની આશા હવે વિશ્વવ્યાપક બની છે. પરંતુ આ અમર્યાદિત ભૌતિક પ્રગતિ આશીર્વાદને બદલે શાપરૂપ નીવડે એવી શંકા પણ વધતી જાય છે. આજના સમૃદ્ધ સમાજો(ઍફ્લ્યુઅન્ટ સોસાયટીઝ)નું જીવન પહેલાંના જીવન કરતાં વધારે સુખી કે સંતોષી બન્યું હોય તેવું કોઈ ચિહ્ન જણાતું નથી. ઊલટું, શારીરિક શ્રમની તથા જીવનની જરૂરિયાતો મેળવવા માટે કષ્ટપૂર્વકના પ્રયત્નની જરૂર ઘટી જતાં અસંખ્ય સ્ત્રીપુરુષોને રોજિંદું જીવન નીરસ લાગવા માંડયું છે, અને આ પરિસ્થિતિનો આપણે સાહિત્યમાં પણ પડઘો પડતો જોઈએ છીએ. વીસમી સદીમાં નિર્વેદ કે જુગુપ્સાનું સાહિત્ય વ્યાપક બનતું જાય છે તેનું એક કારણ વર્તમાન સમૃદ્ધ સમાજનું એકધારું અને યંત્રવત્ રોજિંદું જીવન છે એમ ઘણા ચિંતકોને લાગ્યું છે.

શુદ્ધ રસકીય દૃષ્ટિએ રેનેસાંયુગની સૌથી અગત્યની પ્રાપ્તિ, એરિસ્ટૉટલની કાવ્યસિદ્ધાન્ત વિશેની કૃતિ 'પોએટિક્સ'ના અભ્યાસથી મળેલી આકૃતિની નવી વિભાવના હતી. કાવ્યકૃતિ માટે સુશ્લિષ્ટ ઘાટ કે આકારની આવશ્યકતા વિશે મધ્યયુગનો કોઈ કવિ કે વિવેચક ભાગ્યે જ સભાન હતો. સોળમી સદીમાં એરિસ્ટૉટલની કૃતિનો ઈટાલીમાં અભ્યાસ થયો અને તે ગ્રીક ચિંતકનો નાટકના સંવિધાન વિશેનો સિદ્ધાન્ત, જેવો સમજાયો તેવા સ્વરૂપમાં, એક પછી એક યુરોપના બધા દેશોમાં પ્રચાર પામ્યો. એ સિદ્ધાન્ત અનુસાર નાટક જીવનની અનુકૃતિ હોઈ તેણે જીવનસાદૃશ્યની છાપ (વેરિસિમિલિટ્યૂડ) સિદ્ધ કરવી જોઈએ, અને તે માટે તેણે એના સંવિધાનમાં યોગ્ય કદના, વસ્તુસંકલનામાં બીજક્ષેપ, બીજવિકાસ અને અંત તથા કાર્યની, સમયની અને સ્થળની ત્રિવિધ એકતાના તથા પાત્રાલેખન અને સંવાદોમાં ઔચિત્યના નિયમોનું પાલન કરવું જોઈએ. જીવન-

સાદૃશ્યની છાપ માટેનો આ આગ્રહ મધ્યયુગની અને રેનેસાંયુગની અસંયમિત કલ્પનાશીલતાના પ્રત્યાઘાતરૂપે હતો અને તેનો ઉદ્દેશ કળાકૃતિને બને તેટલી બુદ્ધિગમ્ય બનાવવાનો હતો. રોમૅન્ટિક રસદૃષ્ટિ માનવસંવિત્‌ની સીમાઓ ઉપર રમતા છાયાપ્રકાશમિશ્રિત ભાવોને પોતાના વિષય બનાવે છે, જ્યારે ઍરિસ્ટૉટલના અભ્યાસથી કેળવાયેલી આ નવી રસદૃષ્ટિ, જે પાછળથી નિયો-ક્લૅસિકલ તરીકે ઓળખાઈ, સંવિત્‌ના કેન્દ્રમાં વિવેકબુદ્ધિના પ્રકાશથી સુસ્પષ્ટ બનેલા ભાવોને શબ્દબદ્ધ જોવા ઇચ્છતી.

આ નવી રસદૃષ્ટિને જુદી જુદી રીતે સંતોષવાના પ્રયત્નો થયા. કૉમેડીમાં બેન જૉનસન, મોલિયેર, અને ડ્રાઇડન જેવા લેખકો વાસ્તવિક પાત્રો અને સંવાદો તરફ વળ્યા અને કાવ્યમાં કથાનકની કે અર્થની પ્રવાહિતાનો અને ભાવો તથા અલંકારોમાં સરળતા અને ઔચિત્યનો આગ્રહ કેળવાયો. અર્થાત, કાવ્યમાં ગદ્યના ઉત્તમ ગુણોની અપેક્ષા રાખવામાં આવતી. આ સાહિત્યપ્રકારમાં કવિકૃતિનો વિષય રહેતો તે કવિનો પોતાનો, નિરાળો (યુનિક) અનુભવ નહિ પણ અંગ્રેજ કવિ પોપના શબ્દોમાં 'What was always thought, but ne'er so well expressed,'[૮] એવા વિચારો કે ભાવો. આવું સાહિત્ય સ્વાભાવિક રીતે જ સમાજાભિમુખ રહે છે અને સત્તરમી તથા અઢારમી સદીમાં આ અભિગમના વ્યાપક પ્રભાવે યુરોપીય પ્રજાઓની સ્વભાવગત કલ્પનાશીલતાને રૂંધી નાખી, અને તેથી તેની વિરુદ્ધ અઢારમી સદીના અંતમાં રોમૅન્ટિક કવિઓએ બળવો પોકાર્યો ત્યારે તેમનો બળવો માત્ર એમની પુરોગામી પેઢીઓના કાવ્ય અને વિવેચનના સિદ્ધાન્તોની વિરુદ્ધ જ નહિ પણ એ સિદ્ધાન્તોની અને એમને પોષતી સાહિત્યરુચિની પ્રતિષ્ઠા કરનાર સમાજ અને તેનાં મૂલ્યો સામે હતો. આ રીતે વ્યક્તિવાદી, સ્વૈરવિહારી, રોમૅન્ટિક જીવનદૃષ્ટિ અને સમાજાભિમુખ, વ્યવસ્થાવાદી ક્લૅસિકલ જીવનદૃષ્ટિ, એ બે સાહિત્યિક અભિગમોનું દ્વંદ્વ અસ્તિત્વમાં આવ્યું, જેનો પ્રભાવ આજે પણ વરતાય છે.

આ હતી નિયો-ક્લૅસિકલ રસદૃષ્ટિની એક વિકાસદિશા. એની બીજી દિશા જોવા મળે છે ફ્રેન્ચ નાટ્યકારો કૉર્નેય તથા રાસીનની ટ્રેજડીમાં, તથા એ નાટકોના અનુકરણરૂપે લખાયેલી અંગ્રેજી હેરૉઈક ટ્રેજડીમાં. આ પ્રકારના નાટકનાં વસ્તુનું ઉદ્‌ગમસ્થાન હતું સ્પેન. ભારતીય રજપૂતોના જેવી, સ્ત્રીની પવિત્રતા વિશે મધ્યયુગીન ઉમરાવવર્ગમાં પ્રવર્તતી રોમૅન્ટિક ભાવના આ નવા નાટ્ય-પ્રકારનું પ્રેરક બળ હતું. પરંતુ સ્પૅનિશ નાટ્યકારો બેગા અને કાલ્દેરોનનાં નાટકોમાં કથા અને પ્રસંગોની પરંપરા જ રસનું કેન્દ્ર રહેતી, જ્યારે ભાવનિરૂપણ અધકચરું તથા આજની રુચિને પ્રાકૃત લાગે તેવું રહેતું. ફ્રેન્ચ નાટકોમાં પાત્રો ઉમરાવવર્ગનાં અને પ્રસંગો અસાધારણ ચાલુ રહ્યાં, પરંતુ પાત્રનિરૂપણ તથા ભાવનિરૂપણમાં એ લેખકોએ, અને ખાસ કરીને રાસીને એ સમયમાં અદ્‌ભુત ગણાય એવી મનોવૈજ્ઞાનિક સૂક્ષ્મતા અને વિશદતા સિદ્ધ કર્યાં. અંગ્રેજી હેરૉઈક ટ્રેજડીમાં સ્પનિશ અને ફ્રેન્ચ શૈલીનું હાસ્યાસ્પદ મિશ્રાણ જોવા મળે છે, જોકે રેસ્ટોરેશનયુગ(ઈ.સ. ૧૬૪૦-૧૭૦૦)નાં પહેલાં વીસ વર્ષ દરમિયાન ડ્રાઇડનની કૃતિઓએ આ નાટ્યપ્રકારને ઘણો લોકપ્રિય બનાવ્યો હતો. આ હેરૉઈક નાટકોના વસ્તુરૂપ ભાવો રોમૅન્ટિક માનસના અંશો હોવા છતાં એમના નિરૂપણમાં ફ્રેન્ચ નાટ્યકારો જે ઔચિત્ય અને કળાસંયમ દાખવે છે તે, શૈલીની દૃષ્ટિએ, એ નાટકોને ક્લૅસિકલ વર્ગમાં મૂકી દે છે. વિક્ટોરિયન કવિ ટેનિસન પણ એના ભાવો પરત્વે રોમૅન્ટિક હતો જ્યારે એની

---

૮. 'Essay on Criticism'

કાવ્યશૈલીમાં ક્લૅસિકલ શિસ્ત અને સંયમનું દર્શન થાય છે. ટી. એસ. એલિયટ જેવા આધુનિક કવિઓના પ્રયોગો પણ રોમૅન્ટિક છાયાના ભાવો માટે ક્લૅસિકલ શૈલીની નિર્વૈયક્તિકતા અને તાટસ્થ્ય (ઑબ્જેક્ટિવિટી) સિદ્ધ કરવાના પ્રયત્નરૂપ છે એમ કહી શકાય.

રેનેસાંયુગના કલ્પનાપ્રેમે પ્રેરેલી રોમૅન્ટિક અભિરુચિ તથા નિયો-ક્લૅસિકલ રસદૃષ્ટિમાં વ્યક્ત થતો વાસ્તવિકતા વિશેનો આગ્રહ, આ બે સાહિત્યિક અભિગમો વચ્ચેના સંઘર્ષનું એક અમર ફળ તે સત્તરમી સદીના સ્પૅનિશ લેખક સેર્વાન્તિસની મૃદુ કટાક્ષકથા, 'દોન કિહોતે.' એમાં આપણે બે પરસ્પરવિરુદ્ધ જીવન-અભિગમો પ્રત્યેનું યુરોપીય માનસનું સમાન આકર્ષણ જોઈએ છીએ. સેર્વાન્તિસ રોમૅન્ટિક માનસના હાસ્યાસ્પદ પાસાને જોઈ શકે છે, છતાં એના હૃદયમાં એ માનસ પ્રત્યે કૂણી લાગણી છે એ સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે. એટલે એની કટાક્ષકથા એક સાથે ટ્રૅજિક અને કૉમિક બની હોવાનો ભાસ થાય છે. યુરોપીય સાહિત્યકારોનાં મનોમંથનો પાછળ, એકબીજાથી વિરુદ્ધ એવી આ વૃત્તિઓ પ્રત્યેનું આકર્ષણ એક અગત્યનું કારણ છે એમ ન કહી શકાય? તેઓ એમની ભાવનાશીલતાને ભૂલી જીવનની વાસ્તવિકતા સ્વીકારી શકતા નથી, કે નથી વાસ્તવિકતાની ઉપેક્ષા કરી પોતાની ભાવનાસૃષ્ટિમાં રમમાણ રહી શકતા. યુરોપીય મનને સતાવતું આવું જ બીજું દ્વંદ્વ, એક બાજુ ખ્રિસ્તી ધર્મના સંસ્કારો તથા બીજી બાજુ પ્રાચીન ગ્રીક સાહિત્ય અને તત્ત્વજ્ઞાને પોષેલાં બૌદ્ધિક જિજ્ઞાસા અને સૌન્દર્યભક્તિ છે. આ બન્ને દ્વંદ્વો વચ્ચે સમાધાન સાધી જીવન પ્રત્યે એક સમન્વિત (ઈન્ટિગ્રેટેડ) દૃષ્ટિ કેળવવાનો પ્રયત્ન અઢારમી-ઓગણીસમી સદીના જર્મન કવિ ગટે, જે યુરોપીય સાહિત્યમાં શેક્સપિયર પછી બીજા આસનનો અધિકારી કવિ મનાયો છે, તેની પ્રખ્યાત કૃતિ 'ફૉસ્ટ'માં જોવા મળે છે. એ સમયમાં ગટેનો પ્રયત્ન મહદંશે સફળ લેખાયો હતો, પરંતુ એણે સાધેલો સમન્વય આધુનિક ઔદ્યોગિક સમાજે ઉપસ્થિત કરેલી સમસ્યાઓ સમક્ષ ટકી શકયો નથી.

અઢારમી સદી એ આપણને પરિચિત છે તે બુદ્ધિવાદી, ઔદ્યોગિક સમાજનો પ્રસવકાળ હતો. એક નાના વર્તુળના તત્ત્વજ્ઞાનીઓ ખ્રિસ્તી ધર્મની ઈશ્વર વિશેની માન્યતા પ્રત્યે શંકાશીલ બનતા જતા હતા અને તેમણે ઈશ્વરવાદ(ડીઝમ)ને નામે ઓળખાયેલી એક નવી વિચારસરણી અપનાવી હતી. અંગ્રેજ ફિલસૂફ બાર્કલી તથા જર્મન ફિલસૂફ કૅન્ટે જડ અને ચૈતન્ય વચ્ચેની સીમાદોરી ભૂંસી નાખી દૃશ્ય જગતને માનવમનનું સર્જન ગણાવતી ફિલસૂફીનું પ્રતિપાદન કર્યું હતું. આ વિચારસરણીના ફલિતાર્થો પરંપરાગત ખ્રિસ્તી માન્યતાઓ સાથે અસંગત હતા, પરંતુ એ અસંગતિનું ભાન હજુ વ્યાપક બન્યું ન હતું. રાજકીય ક્ષેત્રે ઈંગ્લંડમાં પ્રણાલિકાગત રાજાશાહી નાબૂદ થઈ લોકશાહી સ્થિર થઈ હતી, અને એના દૃષ્ટાન્તમાંથી પ્રેરણા મેળવી અમેરિકન સંસ્થાનોએ માતૃદેશના આધિપત્ય વિરુદ્ધ બળવો પોકાર્યો હતો અને અમેરિકાનાં સંયુકત રાજ્યોનું ગણતંત્ર અસ્તિત્વમાં આવ્યું હતું. સદીના છેલ્લા દશકામાં જગવિખ્યાત ફ્રેન્ચ ક્રાન્તિ થઈ. યુરોપના લોકશાહીકરણની આ પ્રક્રિયાનું મૂળ પ્રેરક બળ હતું ખ્રિસ્તી ધર્મે દૃઢ કરેલી ન્યાય તથા બંધુત્વની ભાવના. પરંતુ એ ભાવના ખ્રિસ્તી ધર્મની રાજ્ય, ચર્ચ અને સમાજ વિશેની રૂઢ માન્યતાઓ સાથે સુસંગત નહોતી. આમ લોકશાહી એક દૃષ્ટિએ જોતાં ખ્રિસ્તી ધર્મની પ્રેમ અને સમાનતાની ભાવનાના પરિપાકરૂપે હતી; તો બીજી દૃષ્ટિએ જોતાં એ પ્રચલિત ખ્રિસ્તી માન્યતાઓની વિરુદ્ધ બળવારૂપ પણ હતી. અમેરિકન લોકશાહીની સ્થાપનામાં આપણે ખ્રિસ્તીધર્મના સંસ્કારોની પ્રેરણા જોઈ શકીએ છીએ, જ્યારે ફ્રેન્ચ ક્રાંતિમાં

આપણે લોકશાહીનું સ્થાપિત માન્યતાઓ વિરુદ્ધના બળવાનું રૂપ જોઈએ છીએ. ખ્રિસ્તી ધર્મની માન્યતા અનુસાર મનુષ્યનો જન્મ પાપકર્મનું ફળ હોઈ મનુષ્યના સ્વભાવમાં જ પાપવૃત્તિ રહેલી છે, અને એને સંયમમાં રાખવા ચર્ચ અને રાજ્યનું સંયુકત નિયમન આવશ્યક છે. ફ્રેન્ચ ચિંતકો—વિશેષે રૂસો—એ જાહેર કર્યું કે મનુષ્ય સ્વભાવે નિર્દોષ છે અને સામાજિક, રાજકીય તથા ધાર્મિક સંસ્થાઓ દ્વારા થતું દમન જ એના માનસમાં વિકૃતિઓ ઉત્પન્ન કરે છે. મનુષ્યની સ્વભાવગત નિર્દોષતા (મૅન્સ એસેન્શ્યલ ગુડનેસ) અને તેની સંપૂર્ણતા સિદ્ધ કરવાની શક્તિ (મૅન્સ પર્ફેક્ટિબિલિટી) વિશેની આ શ્રદ્ધા વર્ડ્ઝવર્થ અને શેલી જેવા રોમૅન્ટિક કવિઓને અતિઆકર્ષક લાગી હતી. આમ રૂઢિગત ખ્રિસ્તી ધર્મશ્રદ્ધાને નિર્બળ કરતું એક નવું પરિબળ ઉત્પન્ન થયું. રૂસોના બળવાનો પરિપાક ઓગણીસમી સદીના માર્ક્સવાદમાં આવ્યો. માર્ક્સે માનવજીવનની સર્વ વિષમતાઓનું મૂળ આર્થિક અસમાનતામાં જોયું અને એ અસમાનતા નાબૂદ કરી રાજ્યના નિયમનરહિત આદર્શ વર્ગવિહીન સમાજ સ્થાપી શકવાની શ્રદ્ધા ઉપદેશી. રૂસો કે માર્ક્સની શ્રદ્ધાને ઇતિહાસે આજ સુધી સાર્થ કરી બતાવી નથી અને તેથી મનુષ્યસ્વભાવની અનિષ્ટ વૃત્તિઓના મૂળનો કોયડો હજુ અણઊકલ્યો રહ્યો છે.

સાહિત્યના ક્ષેત્રે અઢારમી સદીના સૌથી અગત્યના પ્રદાન સમી નવલકથામાં, નિયો—ક્લૅસિકલ રસદૃષ્ટિએ પોષેલો સામાજિક વાસ્તવિકતા પ્રત્યેનો પક્ષપાત તથા રોમૅન્ટિક માનસને આકર્ષક આંતરિક મનઃસૃષ્ટિનું વિશ્લેષણ, એ બન્નેનું જુદા જુદા પ્રમાણમાં મિશ્રણ દેખાય છે. નવલકથાના પ્રથમ તબક્કાનો વિકાસ મુખ્યત્વે ઇંગ્લંડમાં થયો. એના પ્રથમ બે સફળ લેખકો રિચર્ડસન અને ફિલ્ડિંગની જાણીતી કૃતિઓ 'પૅમિલ' અને 'ટૉમ જોન્સ' અનુક્રમે મનોવૈજ્ઞાનિક અને વાસ્તવવાદી નવલકથાના પ્રકારની છે. પરંતુ આ પ્રકારો વચ્ચેનો ભેદ ઓગણીસમી સદીની ફ્રેન્ચ તથા રશિયન નવલકથામાં ભૂંસાઈ જાય છે અને મનોવૈજ્ઞાનિક વાસ્તવાદની નવી નવલકથાશૈલીનો ઉદ્‌ભવ થાય છે. એ કથાશૈલીનું અંતિમ વિકસિત રૂપ તે વીસમી સદીમાં ફ્રેન્ચ લેખક પ્રૂસ્ત તથા અંગ્રેજ લેખકો ડૉરથી રિચર્ડસન, જેમ્સ જૉય્સ અને વર્જિનિયા વૂલ્ફે પ્રચલિત કરેલી આંતરચેતનાપ્રવાહ—સ્ટ્રીમ ઓવ્ કૉન્શ્યસનેસ—ની નવલકથા.

અઢારમી સદીમાં નવલકથાના વિકાસની સાથે સાથે, મધ્યયુગમાં શરૂ થયેલો અને નિયો—ક્લૅસિકલ યુગની બેએક પેઢીઓ દરમિયાન સુકાઈ ગયેલો, રોમૅન્ટિક કવિતાપ્રવાહ એક નવા જ રૂપે પુનર્જીવન પામે છે, અને સન ૧૭૯૮માં વર્ડ્ઝવર્થની 'લિરિકલ બેલડઝ'ની પ્રસિદ્ધિ પછીનાં ત્રીશ વર્ષ દરમિયાન એક મહાનદમાં ઊછળી રહેલાં મોજાંઓની લીલા ધારણ કરી રહે છે. 'રોમૅન્ટિક રિવાઈવલ' નામે જાણીતો થયેલો આ યુગ યુરોપીય કલ્પનાશીલતાના ભવ્ય ઉદ્રેકનો સમય છે. એ યુગ દરમિયાન કવિઓએ પોતાના જીવનદર્શનની સત્યતા અને કલ્યાણમયતામાં અનુભવેલો આત્મવિશ્વાસ સમગ્ર વિશ્વના સાહિત્યમાં અદ્વિતીય રહ્યો છે. 'લિરિકલ બેલડઝ'ની પ્રસ્તાવનામાં વર્ડ્ઝવર્થ કહે છે તેમ કવિઓ પણ માનવી છે: "Poetry sheds no tears 'such as angels weep,' but natural and human tears", પણ તેઓ સૌથી વધુ સંવેદનશીલ માનવીઓ છે અને તેમનું દર્શન કલ્પનાની અનુભૂતિ હોઈ તે બુદ્ધિના દર્શન કરતાં વધારે સર્વગ્રાહી છે: 'Poetry is the breath and finer spirit of all knowledge; it is the impassioned expression which is in the countenance of all science.' અથવા 'એ ડિફેન્સ

ઑવ્ પોએટ્રી" નામના એના લેખમાં શેલી કહે છે તેમ, 'Poetry is the record of the best and happiest moments of the happiest and best minds', અને તેથી 'Poets are the unacknowledged legislators of the world'. રોમૅન્ટિક કવિઓનો આ આત્મવિશ્વાસ જે 'Light that never was, on sea or land'[૯] ની ઝાંખીમાંથી પ્રગટયો હતો તે light, પ્રકાશનો પૂર્ણ અનુભવ, પ્રકૃતિની ચૈતન્યશકિત પ્રત્યે હૃદયનાં દ્વાર ઉઘાડી નાખનાર કવિને શકય છે એમ વર્ડ્ઝવર્થ માનતો, અને એ શકિતની પ્રેરણાને અનુસરનાર કવિની પ્રવૃત્તિ હમેશાં કલ્યાણમાર્ગમાં રહેશે એવી એની શ્રદ્ધા હતી. એની આ શ્રદ્ધા પરંપરાગત ખ્રિસ્તી માન્યતા સાથે અસંગત હતી, અને તેથી તેની કવિતા 'એડિનબરા રિવ્યૂ'ના રૂઢિચુસ્ત વિવેચકોના ઉગ્ર પ્રહારોનું લક્ષ્ય બની. શેલી અને બાયરનના પ્રેમ તથા વ્યકિતસ્વાતંત્ર્ય વિશેના વિચારોએ પણ એ સમયના સભ્ય સમાજને આઘાત આપ્યો હતો, અને આ બે કવિઓ એમના જીવનકાળ દરમિયાન શયતાનના અવતાર ગણાયા હતા. આ બેમાંથી બાયરનની આંતરપ્રેરણામાં અહમ્‌ના સારા એવા અંશો મિશ્રિત હતા, અને તેથી તેની કવિતામાં પ્રસ્થાપિત મૂલ્યો સામે બળવાની જે ખુમારી હતી તેણે એને સમગ્ર યુરોપમાં રોમૅન્ટિક આંદોલનોનો પ્રતિનિધિ બનાવી મૂકયો. ફ્રાન્સમાં અને જર્મનીમાં પણ આ નવી કાવ્યશૈલીનો પ્રભાવ ફેલાયો અને પ્રેમ, પ્રકૃતિ તથા સ્વાતંત્ર્ય વિશેની નવી ભાવનાઓએ યુરોપના સાંસ્કૃતિક વાતાવરણમાં એક વ્યાપક પરિવર્તન લાવી દીધું.

રોમૅન્ટિક યુગના કવિઓ જે ઉલ્લાસમય, મુક્ત ચેતનાના ઉદ્રેક માટે ઝંખતા તેને મધ્યકાલીન શ્રદ્ધાયુગની કલ્પનારંગી સ્મૃતિમાંથી, ખાસ કરીને તેની પ્રેમશૌર્યની કથાઓની સ્મૃતિમાંથી, પ્રેરણા મળતી. એ કથાઓની કલ્પનારમ્ય સૃષ્ટિના આકર્ષણને અંગ્રેજ કવિ કીટ્સે એના 'ઓડ ઑન નાઈટિંગેલ'ની યાદગાર પંકિતઓમાં શબ્દબદ્ધ કર્યું છે :

Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas in faery lands forlorn.

સ્કૉટની નવલકથાઓની પ્રેરણા પણ મધ્યયુગ પ્રત્યેનું આ આકર્ષણ હતું. બાયરનની બળવાખોર વૃત્તિનો પ્રભાવ જેમ સારાયે યુરોપે અનુભવ્યો, તેમ મધ્યયુગની સ્મૃતિના આકર્ષણનો પ્રભાવ પણ સમગ્ર યુરોપમાં ફેલાયો, અને બાયરનના પ્રભાવ કરતાં તે લાંબો સમય ટકયો.

ઇંગ્લંડની પ્રજાનું માનસ હમેશાં સમાધાનવૃત્તિનું રહ્યું છે, અને તેથી તેણે રોમૅન્ટિક કવિતાની ઐન્દ્રિય (સેન્સ્યુઅસ) રમ્યતાને સ્વીકારી લીધી અને એના બળવાખોર આદર્શવાદની ઉપેક્ષા કરી. વિકટોરિયન યુગના પ્રતિષ્ઠિત વિવેચક મૅથ્યુ આર્નલ્ડે શેલીને 'beautiful and ineffectual angel, beating in the void his luminous wings in vain'[૧૦] કહી બિરદાવ્યો. ટેનિસન અને તેની અસર નીચે વિકટોરિયન યુગના મોટા ભાગના કવિઓ રોમૅન્ટિક કવિતાની તીવ્ર સંવેદનશીલતાને મધ્યમવર્ગના વાચકોને સહ્ય એટલી માત્રામાં મોળી બનાવી આલંકારિક વાણીમાં પીરસે છે. પરંતુ એક બાજુથી ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિ સાથે વેગ પકડતી ધન પાછળની દોટે સર્જેલી વાતાવરણની શુષ્કતા, અને બીજી બાજુથી જીવશાસ્ત્ર અને ભુસ્તરશાસ્ત્રના વિકાસે પ્રેરેલો ડાર્વિનનો

૯. Wordsworth : "Elegiac Stanzas, suggested by a Picture of Peele Castle"

૧૦. Essays in Criticism (1888)

ઉત્ક્રાન્તિવાદનો સિદ્ધાંત, આ બે અસરોના સંયુકત પરિણામે સંવેદનશીલ કવિઓ માટે વિકટોરિયન યુગના વાતાવરણમાંથી કોઈ પ્રેરણા મેળવવાનું અશકય બની ગયું. એ શુષ્કતાનું હૃદયસ્પર્શી વર્ણન મૅથ્યુ આર્નલ્ડના 'ડોવર બીચ' કાવ્યમાં જોવા મળે છે. એક બીજા કાવ્યમાં[૧૧] તે સમકાલીન કવિને 'Wandering between two worlds,one dead, The other powerless to be born,' તરીકે ઓળખાવે છે, અને 'સ્કૉલર જિપ્સી' નામના એના કાવ્યમાં આધુનિક સંસ્કૃતિની 'માંદગી' વિશે પહેલો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. એ કવિતાનો નાયક જીવ્યો હતો તે સમય હતો

Before this strange disease of modern life,
With its sick hurry, its divided aims,
Its heads o'ertax'd, its palsied hearts was rife.

શ્રદ્ધાશૂન્યતાની આ સ્થિતિમાં કવિ માટે, આર્નલ્ડ 'ડોવર બીચ'માં કહે છે તેમ, આશ્વાસનનો એક માત્ર આધાર પ્રેમ છે. પરંતુ ટેનિસન તથા મૅથ્યુ આર્નલ્ડનો પ્રેમ એટલે એક જ સ્ત્રી, અને તે પરિણીત પત્ની, માટેનો સમાજપ્રમાણિત પ્રેમ હતો. ઓગણીસમી સદીના મધ્યબિંદુ પછીના ઘણા કવિઓ રોમૅન્ટિક કવિઓની બળવાખોર વૃત્તિને એક ડગલું આગળ લઈ જાય છે, અને ભદ્ર-સમાજનાં શિષ્ટતાનાં ધોરણો અવગણી ઈન્દ્રિયોની ઉત્તેજના દ્વારા સંવેદનની ઉત્કટ તીવ્રતાના અનુભવ માટે ઝંખે છે. ઈંગ્લાંડમાં આવો પ્રથમ બળવાખોર કવિ સ્વિન્બર્ન હતો, પણ એની કવિતા એના સમકાલીન ફ્રેન્ચ કવિઓની સરખામણીમાં દ્રાક્ષાસવ જેવું નિર્દોષ પીણું લાગે છે. ફ્રેન્ચ કવિઓ રોમન કૅથલિક વાતાવરણમાં ઊછર્યા અને જીવ્યા હોઈ તેઓ મુક્ત ઈન્દ્રિયતૃપ્તિના આનંદ પ્રત્યે ખ્રિસ્તી પરંપરાના 'નિષિદ્ધ ફળ'('ફરબિડન ફ્રૂટ')નું આકર્ષણ અનુભવે છે અને એ આકર્ષણને વશ થવા બદલ મનઃતાપ પણ અનુભવે છે. એમના અંતરમાં ચાલતા આ અવિરત યુદ્ધમાંથી પરિ-ણમતી તીવ્ર સંવેદનાને એમની કવિતાના શબ્દસંગીતમાં બદ્ધ કરી એ સંગીતની ધ્વનિસૃષ્ટિમાં પોતાની સંવેદનાના પ્રભાવમાંથી મુકત થવા એ કવિઓ મથતા હોય તેમ જણાય છે. એમનો આ પ્રયત્ન પાછળથી 'શુદ્ધ કવિતા'ના નામે ઓળખાયો. નૈતિક મૂલ્યો વિશેની 'શુદ્ધ કવિતા'ની આ સંદિગ્ધતા, આધુનિક ફ્રેન્ચ કવિતાના પિતારૂપ ગણાયેલા બોદલેરના એક કાવ્યસંગ્રહના નામ, 'ફ્લાવર્સ ઑવ્ ઈવિલ'માં પણ ધ્વનિત થાય છે.

વિકસી રહેલા ઔદ્યોગિક સમાજથી વિમુખ બની શુદ્ધ કાવ્યપ્રવૃત્તિમાં સર્જનાત્મક આનંદની ક્ષણો અનુભવવા મથતા કવિઓ ઓગણીસમી સદીની યુરોપીય પ્રજાઓની જીવનશકિતનો, જેણે એમને પ્રકૃતિ ઉપર સામ્રાજ્ય અને તે દ્વારા સમગ્ર વિશ્વની પ્રજાઓ ઉપર આધિપત્ય અપાવ્યું, તેનો સાચો પરિચય નથી આપતા. ઓગણીસમી સદીમાં યુરોપીય પ્રજાઓના વિશ્વવ્યાપી વિસ્તરણની કથા એક ક્રૂર શોષણકથા છે એ ખરું, પરંતુ તેમની એ સિદ્ધિની પાછળ ભૌતિક શકિતની સાથે એ પ્રજાઓનાં બુદ્ધિબળ, સ્વાતંત્ર્યપ્રેમ અને પુરુષાર્થ પણ રહેલાં હતાં એ ભૂલવું ન જોઈએ. માનવીની ભૌતિક અને સામાજિક પરિસ્થિતિનો તથા માનસિક શક્તિઓનો વિકાસ અનંત છે એ રેનેસાં-યુગમાં પ્રથમ પ્રગટેલી શ્રદ્ધા હવે દૃઢ થઈ અને તેમાંથી પ્રગતિવાદના ખ્યાલ(આઈડિયા ઑવ્ પ્રોગ્રેસ)નો ઉદ્‌ભવ થયો. માનવવાદી જીવનદૃષ્ટિનો વિકાસ પણ આ સદીમાં જ થયો, અને તેણે ઔદ્યોગિક સંસ્કૃતિનાં અનેક અનિષ્ટો સામે વૈચારિક અને સક્રિય આંદોલનો પ્રેર્યાં.

---

૧૧. 'Stanzas from the Grande Charteuse'

આ સર્વ પ્રવૃત્તિઓમાં વ્યક્ત થતી યુરોપીય પ્રજાઓની જીવનશક્તિનું કંઈક માપ આપણને વિક્ટોરિયન યુગની નવલકથામાંથી મળી રહે છે. એ નવલકથાની પાત્રસૃષ્ટિનો વ્યાપ જ આપણને એમના લેખકોના અખૂટ સર્જનોત્સાહ (ક્રિયેટિવ ઝૅસ્ટ) વિશે મુગ્ધ કરે છે. ડિકન્સ, બાલ્ઝાક અને તૉલ્સ્તૉય જેવા લેખકોની નવલકથાઓમાં મનુષ્યસ્વભાવની અનંત વિચિત્રતાઓવાળી સૃષ્ટિનું જે દર્શન થાય છે તે આપણને ઈશ્વરે મનુષ્યને પોતાની પ્રતિકૃતિરૂપે સર્જ્યો હોવાની ખ્રિસ્તી ધર્મની માન્યતાની અથવા મનુષ્ય ઈશ્વરનું રૂપ હોવાની ભારતીય માન્યતાની યથાર્થતાની પ્રતીતિ કરાવે છે. ઓગણસમી સદીના આ નવલકથાકારો માટે એ સાહિત્યસ્વરૂપ માત્ર કળાનો શોખ પોષવાનું સાધન નહિ પણ વ્યક્તિગત અને સામાજિક સમસ્યાઓના નિરૂપણનું માધ્યમ હતું. લેખનશૈલીની દૃષ્ટિએ એ નવલકથાઓ રોમૅન્ટિક, વાસ્તવવાદી, 'નેચરલિસ્ટિક', મનોવૈજ્ઞાનિક આદિ જુદા જુદા પ્રકારની હતી, પરંતુ આ સર્વ નવલકથાપ્રકારોનો ઉદ્દેશ તો માનવજીવનના આંતરિક અને સામાજિક કોયડાઓનું વિશ્લેષણ કરવાનો હતો. અંગ્રેજ સ્ત્રી-નવલકથાકાર જ્યૉર્જ એલિયટ અને તૉલ્સ્તૉય જેવાં લેખકો માનવમનની સમસ્યાઓનું નૈતિક દૃષ્ટિએ નિરૂપણ કરે છે, જ્યારે ફ્રેન્ચ નવલકથાકાર બાલ્ઝાક અને ફ્લોબેર એમનાં પાત્રો પ્રત્યે તટસ્થવૃત્તિ ધારણ કરી એ પાત્રોની વિચારસૃષ્ટિનું કે બાહ્ય પરિસ્થિતિનું વાસ્તવદર્શી આલેખન કરે છે. ડિકન્સ એ સમયના ધનપૂજક સમાજનાં નિષ્ઠુરતા અને દંભ ખુલ્લાં કરે છે, તો હાર્ડી ખ્રિસ્તી ધર્મની ઈશ્વર વિશેની માન્યતાને જ પડકારે છે. ઝોલા સામાન્ય માનવીના જીવનની અસહ્ય નીરસતા(બોર્ડમ)નો ખ્યાલ આપે છે, તો દોસ્તોયેવ્સ્કી ઓગણીસમી સદીમાં ફેલાઈ રહેલા ધાર્મિક અશ્રદ્ધા અને સર્વ સ્થાપિત મૂલ્યોના ઈન્કાર(નિહિલિઝમ)ના વાતાવરણમાં માનવહૃદયમાં જોર પકડતી નીતિમુક્ત મનોવૃત્તિ (અમૉરલિઝમ) તથા પરંપરાગત નૈતિક મૂલ્યો વચ્ચેનો સંઘર્ષ નિરૂપે છે. ઓગણીસમી સદીમાં વિજ્ઞાનના વિકાસે જેમ પ્રકૃતિનાં રહસ્યો ખુલ્લાં કર્યાં, તેમ આ અને બીજા લેખકોની નવલકથાઓએ યુરોપીય માનવનું સર્વગ્રાહી મનોવૈજ્ઞાનિક ચિત્ર આપ્યું.

નવલકથાએ શરૂ કરેલી સામાજિક પ્રશ્નોની ચર્ચા નાટકે ઊપાડી લીધી અને ઇબ્સનનાં નાટકોએ એક નવા નાટકસ્વરૂપને પ્રચલિત બનાવ્યું. નાટક હવે માત્ર મનોરંજનનું સાધન ન રહેતાં વિચાર-સંઘર્ષ નિરૂપવાનું માધ્યમ બન્યું. ઈંગ્લંડમાં બર્નાર્ડ શૉએ એ નવા રૂપનો સમાજવાદી વિચારો ફેલાવવા માટે ઉપયોગ કર્યો અને તે દ્વારા વિક્ટોરિયનયુગી શિષ્ટતાના આચારવિચારોના પાયા હલાવી મૂકયા. નવલકથા અને નાટક, બન્નેમાં તત્કાલીન યુરોપીય સમાજની લગ્નસંસ્થા લેખકોના પ્રહારનું એક મુખ્ય લક્ષ્ય બની હતી. ભૌતિક સમૃદ્ધિ પાછળ આંખ મીંચી દોડી રહેલા સમાજમાં ધાર્મિક જીવનદૃષ્ટિનો, અને એ દૃષ્ટિના ફળરૂપ પતિ-પત્નીના પ્રેમની પવિત્રતાની ભાવનાનો પ્રભાવ ઘટતો જતો હતો, અને પરસ્પરનિષ્ઠાના આદર્શ વિના લગ્નની અવિચ્છિન્નતાનું કોઈ મૂલ્ય રહ્યું નહોતું. પ્રેમવિહીન લગ્નજીવન ઉપરનો આ પ્રહાર વીસમી સદીમાં નવલકથામાં પણ ચાલુ રહ્યો. લગ્નની પાછળ રહેલી ધાર્મિક ભાવના હવે તદ્દન નાબૂદ થઈ ગઈ છે અને લગ્નસંસ્થા એક સામાજિક વ્યવસ્થાના રૂપે જ ટકી રહી હોય એમ જણાય છે. આ હકીકતમાંથી જે સમાજશાસ્ત્રીય તથા મનોવૈજ્ઞાનિક કોયડાઓ ઉપસ્થિત થયા છે તે આજે પશ્ચિમના સમાજ માટે એક ગંભીર મૂંઝવણરૂપ બની રહ્યા છે.

આ સર્વ પ્રવૃત્તિઓમાં વ્યક્ત થતી યુરોપીય પ્રજાઓની જીવનશક્તિનું કંઈક માપ આપણને વિક્ટોરિયન યુગની નવલકથામાંથી મળી રહે છે. એ નવલકથાની પાત્રસૃષ્ટિનો વ્યાપ જ આપણને એમના લેખકોના અખૂટ સર્જનોત્સાહ (ક્રિયેટિવ ઝૅસ્ટ) વિશે મુગ્ધ કરે છે. ડિકન્સ, બાલ્ઝાક અને તૉલ્સ્તૉય જેવા લેખકોની નવલકથાઓમાં મનુષ્યસ્વભાવની અનંત વિચિત્રતાઓવાળી સૃષ્ટિનું જે દર્શન થાય છે તે આપણને ઈશ્વરે મનુષ્યને પોતાની પ્રતિકૃતિરૂપે સર્જ્યો હોવાની ખ્રિસ્તી ધર્મની માન્યતાની અથવા મનુષ્ય ઈશ્વરનું રૂપ હોવાની ભારતીય માન્યતાની યથાર્થતાની પ્રતીતિ કરાવે છે. ઓગણસમી સદીના આ નવલકથાકારો માટે એ સાહિત્યસ્વરૂપ માત્ર કળાનો શોખ પોષવાનું સાધન નહિ પણ વ્યક્તિગત અને સામાજિક સમસ્યાઓના નિરૂપણનું માધ્યમ હતું. લેખનશૈલીની દૃષ્ટિએ એ નવલકથાઓ રોમૅન્ટિક, વાસ્તવવાદી, 'નેચરલિસ્ટિક', મનોવૈજ્ઞાનિક આદિ જુદા જુદા પ્રકારની હતી, પરંતુ આ સર્વ નવલકથાપ્રકારોનો ઉદ્દેશ તો માનવજીવનના આંતરિક અને સામાજિક કોયડાઓનું વિશ્લેષણ કરવાનો હતો. અંગ્રેજ સ્ત્રી-નવલકથાકાર જ્યૉર્જ એલિયટ અને તૉલ્સ્તૉય જેવાં લેખકો માનવમનની સમસ્યાઓનું નૈતિક દૃષ્ટિએ નિરૂપણ કરે છે, જ્યારે ફ્રેન્ચ નવલકથાકાર બાલ્ઝાક અને ફ્લોબેર એમનાં પાત્રો પ્રત્યે તટસ્થવૃત્તિ ધારણ કરી એ પાત્રોની વિચારસૃષ્ટિનું કે બાહ્ય પરિસ્થિતિનું વાસ્તવદર્શી આલેખન કરે છે. ડિકન્સ એ સમયના ધનપૂજક સમાજનાં નિષ્ઠુરતા અને દંભ ખુલ્લાં કરે છે, તો હાર્ડી ખ્રિસ્તી ધર્મની ઈશ્વર વિશેની માન્યતાને જ પડકારે છે. ઝોલા સામાન્ય માનવીના જીવનની અસહ્ય નીરસતા(બોર્ડમ)નો ખ્યાલ આપે છે, તો દોસ્તોયેવ્સ્કી ઓગણીસમી સદીમાં ફેલાઈ રહેલા ધાર્મિક અશ્રદ્ધા અને સર્વ સ્થાપિત મૂલ્યોના ઈન્કાર(નિહિલિઝમ)ના વાતાવરણમાં માનવહૃદયમાં જોર પકડતી નીતિમુક્ત મનોવૃત્તિ (અમૉરલિઝમ) તથા પરંપરાગત નૈતિક મૂલ્યો વચ્ચેનો સંઘર્ષ નિરૂપે છે. ઓગણીસમી સદીમાં વિજ્ઞાનના વિકાસે જેમ પ્રકૃતિનાં રહસ્યો ખુલ્લાં કર્યાં, તેમ આ અને બીજા લેખકોની નવલકથાઓએ યુરોપીય માનવનું સર્વગ્રાહી મનોવૈજ્ઞાનિક ચિત્ર આપ્યું.

નવલકથાએ શરૂ કરેલી સામાજિક પ્રશ્નોની ચર્ચા નાટકે ઊપાડી લીધી અને ઇબ્સનનાં નાટકોએ એક નવા નાટકસ્વરૂપને પ્રચલિત બનાવ્યું. નાટક હવે માત્ર મનોરંજનનું સાધન ન રહેતાં વિચાર-સંઘર્ષ નિરૂપવાનું માધ્યમ બન્યું. ઈંગ્લંડમાં બર્નાર્ડ શૉએ એ નવા રૂપનો સમાજવાદી વિચારો ફેલાવવા માટે ઉપયોગ કર્યો અને તે દ્વારા વિક્ટોરિયનયુગી શિષ્ટતાના આચારવિચારોના પાયા હલાવી મૂકયા. નવલકથા અને નાટક, બન્નેમાં તત્કાલીન યુરોપીય સમાજની લગ્નસંસ્થા લેખકોના પ્રહારનું એક મુખ્ય લક્ષ્ય બની હતી. ભૌતિક સમૃદ્ધિ પાછળ આંખ મીંચી દોડી રહેલા સમાજમાં ધાર્મિક જીવનદૃષ્ટિનો, અને એ દૃષ્ટિના ફળરૂપ પતિ-પત્નીના પ્રેમની પવિત્રતાની ભાવનાનો પ્રભાવ ઘટતો જતો હતો, અને પરસ્પરનિષ્ઠાના આદર્શ વિના લગ્નની અવિચ્છિન્નતાનું કોઈ મૂલ્ય રહ્યું નહોતું. પ્રેમવિહીન લગ્નજીવન ઉપરનો આ પ્રહાર વીસમી સદીમાં નવલકથામાં પણ ચાલુ રહ્યો. લગ્નની પાછળ રહેલી ધાર્મિક ભાવના હવે તદ્દન નાબૂદ થઈ ગઈ છે અને લગ્નસંસ્થા એક સામાજિક વ્યવસ્થાના રૂપે જ ટકી રહી હોય એમ જણાય છે. આ હકીકતમાંથી જે સમાજશાસ્ત્રીય તથા મનોવૈજ્ઞાનિક કોયડાઓ ઉપસ્થિત થયા છે તે આજે પશ્ચિમના સમાજ માટે એક ગંભીર મૂંઝવણરૂપ બની રહ્યા છે.

રેનેસાંયુગથી શરૂ થયેલો વિજ્ઞાનનો વિકાસ અને તેના ફળસ્વરૂપ ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિ તથા ધાર્મિક શ્રદ્ધાનો ક્ષય, આ પરિવર્તનોનાં સારાંમાઠાં પરિણામો ચાલુ સદીમાં સ્પષ્ટ થતાં જાય છે અને આધુનિક સાહિત્ય એ અનુભવના પરિપાકરૂપ છે. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધે ઓગણીસમી સદીના પ્રગતિવાદના ચૂરા કરી નાખ્યા અને ધાર્મિક શ્રદ્ધાને સ્થાને વૈજ્ઞાનિક માનવવાદની જે નવી દૃષ્ટિ વિકસી રહી હતી તેને પણ અર્થશૂન્ય બનાવી મૂકી. પરંતુ મનુષ્યનું હૃદય લાંબો સમય શ્રદ્ધાશૂન્યતા સહન કરી શકતું નથી. પરંપરાગત ધાર્મિક અને ઓગણીસમી સદીની માનવવાદ વિશેની, આ બંને ક્ષીણ થવા લાગેલી શ્રદ્ધાઓનું સ્થાન લેવા નવાં શ્રદ્ધારૂપોનો પ્રચાર થવા લાગ્યો. માનવની જિગીષાવૃત્તિના સંતોષને મનુષ્યજીવનની અંતિમ સાર્થકતા માનતા નાઝીવાદનો જર્મનીમાં અને ખ્રિસ્તી ધર્મે પ્રેરેલી સમાનતાની ભાવનાની નાસ્તિક આવૃત્તિ સમાન સામ્યવાદનો રશિયામાં તથા યુરોપના બીજા દેશોમાં પ્રભાવ ફેલાયો, અને એક પક્ષે લોકશાહી તથા સામ્યવાદી દેશો અને બીજા પક્ષે નાઝીવાદી જર્મની અને તેના જેવા સત્તાપૂજક ઇટાલી અને જપાન વચ્ચે બીજા વિશ્વયુદ્ધની ભીષણ સંહારલીલા ખેલાઈ ગઈ. એ સંહારલીલાના દૃશ્યથી હતાશ થઈ પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ પહેલાંના અઠંગ આશાવાદી લેખક એચ. જી. વેલ્સે બીજા વિશ્વયુદ્ધ દરમ્યાન 'માઈન્ડ ઍટ ધ એન્ડ ઑવ્ ઇટ્સ ટેધર' ('માનવમનની શક્તિની અંતિમ સીમાઓ') લખ્યું અને માનવસમાજના ભવિષ્ય વિશે નિરાશા પ્રગટ કરી. બીજા વિશ્વયુદ્ધે સર્જેલા મૂલ્યહ્રાસના આ વાતાવરણમાં, ઓગણીસમી સદીમાં શરૂ થયેલ અસ્તિત્ત્વવાદી જીવનદર્શનને ઊગવા માટે ફળદ્રુપ ભૂમિ મળી ગઈ અને માનવજીવનની અર્થહીનતાને પ્રતિપાદિત કરતું એ તત્ત્વજ્ઞાન ફ્રાન્સ, જર્મની તથા ઇંગ્લંડમાં પ્રચાર પામ્યું. આમ મૅથ્યુ આર્નલ્ડે ઉલ્લેખેલી બે સૃષ્ટિઓ – one dead, The other powerless to be born – ની પરિસ્થિતિ આજે પણ ચાલુ છે; બલ્કે વધારે તીવ્ર બની છે, અને અનેક ચિંતકો આધુનિક ઔદ્યોગિક સમાજ તથા યુરોપીય સંસ્કૃતિના ભવિષ્ય વિશે ચિંતા સેવી રહ્યા છે. આ આબોહવામાં ત્યાંની પ્રજાનો એક અલ્પસંખ્યક વર્ગ શ્રી રામકૃષ્ણ પરમહંસ, શ્રી અરવિંદ, ગાંધીજી અને શ્રી રમણ મહર્ષિનાં જીવનદર્શન પ્રત્યે આકર્ષાઈ રહ્યો છે, તો ભારતીય આધ્યાત્મિકતાનાં સસ્તાં રૂપો પણ પ્રચાર પામી રહ્યાં છે.

વીસમી સદીના સાહિત્યમાં આ સર્વ પરિબળો પ્રતિબિંબિત થતાં દેખાય છે. સદીની શરૂઆતમાં આપણે એક બાજુ શૉ અને વેલ્સને પ્રગતિવાદનાં વિશિષ્ટ રૂપોનો પ્રચાર કરતા જોઈએ છીએ, તો બીજી બાજુ ડી. એચ. લૉરેન્સને રોમૅન્ટિક પ્રેમની ભાવના વિરુદ્ધ બળવો પોકારતો અને આધુનિક યુરોપીય સંસ્કૃતિની માંદગીના મૂળમાં પશ્ચિમના બૌદ્ધિક વર્ગે એની દેહભૂખની કરેલી ઉપેક્ષા છે એમ પ્રતિપાદિત કરતો જોઈએ છીએ. એનું આ દૃષ્ટિબિંદુ એ જ સમયે પ્રચાર પામી રહેલી ફ્રૉઇડની મનોવૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિની સાહિત્યિક અભિવ્યક્તિરૂપ હતું. આ જ સમયે રશિયામાં મેક્સિમ ગૉર્કી અને અન્ય લેખકોની ક્રાન્તિનું વાતાવરણ સર્જતી કૃતિઓ પ્રસિદ્ધ થઈ રહી હતી. પહેલા વિશ્વયુદ્ધે શરૂઆતમાં દેશપ્રેમની કવિતાને પ્રેરણા આપી, પણ થોડા જ સમયમાં યુદ્ધની સંહારકતાએ કવિઓ અને સાહિત્યકારોના સંવેદનશીલ માનસમાં ઊંડી છાપ પાડી અને યુદ્ધ બંધ થયા પછી એની ભયાનકતા નિરૂપતું સાહિત્ય લગભગ દસેક વર્ષ સુધી સર્જાતું રહ્યું, જેમાં જર્મન લેખક રિમાર્ક-ની નવલકથા 'ઑલ કવાએટ ઑન ધ વેસ્ટર્ન ફ્રન્ટ' સૌથી જાણીતી કૃતિ છે. ફ્રાન્ઝ કાફ્કા અને અને ટૉમસ માન પણ જર્મનીમાં ફેલાઈ રહેલી મૂલ્યોની અરાજકતાથી અસ્વસ્થતા અનુભવે છે.

વિવેકબુદ્ધિના અવમૂલ્યનના આ વાતાવરણમાં જેમ્સ જૉય્સ જેવો નવલકથાકાર એનું ધ્યાન માનવ-ચેતનાની સીમાઓ ઉપર રમી રહેલી, વાણીમાં પકડાતી ન પકડાતી ચિત્તવૃત્તિઓ ઉપર કેન્દ્રિત કરે છે, અને અતિવાસ્તવવાદી પ્રણાલીના ફ્રેન્ચ કવિઓ એમના ચિત્તના અંધકારપ્રદેશમાંથી ઉદ્‌ભવતી તરંગલીલામાંથી કાવ્યનું સૌંદર્ય નિપજાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. રાજકારણમાંથી અને સાહિત્યમાંથી એક સાથે વિવેકબુદ્ધિનો બહિષ્કાર અને બન્ને ક્ષેત્રે માનવચિત્તની અસંયત વૃત્તિઓની પ્રતિષ્ઠા, માત્ર અકસ્માત હશે?

ટી. એસ. એલિયટનું 'ધ વેસ્ટ લેન્ડ' વીસમી સદીના પહેલા ચરણની આધ્યાત્મિક શૂન્યતાનું એક પ્રભાવક કલ્પન આપી ગયું. એણે પ્રયોજેલી સ્મૃતિ-સાહચર્યની રીત વ્યાપક પ્રચાર પામી, અને એલિયેટ આધુનિક કવિતાના કુલગુરુ તરીકે પ્રતિષ્ઠા પામ્યો. પરંતુ 'ધ વેસ્ટ લૅન્ડ' પ્રસિદ્ધ કર્યા પછી થોડા જ સમયમાં કૅથલિક સંપ્રદાયના એક પંથનું અવલંબન સ્વીકારી એ કાવ્યમાં નિરૂપેલી આધ્યાત્મિક શૂન્યતામાંથી એલિયેટ નીકળી ગયો અને એ પછીની કવિતામાં આપણે એને કૅથલિક ધર્મશ્રદ્ધાની મર્યાદામાં રહી આધ્યાત્મિક અનુભૂતિને શબ્દબદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કરતો જોઈએ છીએ. એલિયટની કાવ્યરીતિની અસર નીચે આવેલા બીજા અંગ્રેજ કવિઓમાં ઑડેન, સ્પેન્ડર વગેરે થોડા સમય માટે સામ્યવાદી વિચારસરણી તરફ ઢળ્યા, પરંતુ સ્તાલિનની આપખુદીના અહેવાલોએ એમની શ્રદ્ધા ડગાવી દીધી. એલિયટની જેમ ઑડેન પણ ખ્રિસ્તી ધર્મ તરફ વળ્યો. એક બીજો જાણીતો લેખક, આલ્ડસ હક્સ્લી, સાંપ્રદાયિક ધાર્મિકતાને બદલે સર્વ ધર્મોની પ્રેરણારૂપ આધ્યાત્મિક અનુભૂતિના અભ્યાસ તરફ વળ્યો. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ પછીના પહેલા દશકા દરમ્યાન ઈંગ્લંડના અતિશિક્ષિત, (સફિસ્ટિકેટેડ) વર્ગોમાં ફેલાઈ રહેલા હેતુશૂન્યતાના માનસનું નિરૂપણ કરતી નવલકથાઓ એણે લખી હતી, અને ૧૯૩૩માં 'બ્રેવ ન્યૂ વર્લ્ડ' નામની આધુનિક વૈજ્ઞાનિક-ઔદ્યોગિક સંસ્કૃતિ ઉપરની કટાક્ષકથાના લેખક તરીકે એ પ્રખ્યાત બન્યો. ગાંધીજીના સત્યાગ્રહના પ્રયોગોથી આકર્ષાઈ એમણે અપનાવેલી પદ્ધતિના પાયારૂપ સિદ્ધાન્તનો વૈજ્ઞાનિક પુરસ્કાર કરતું પુસ્તક 'એન્ડઝ ઍન્ડ મીન્સ' એણે ૧૯૩૭માં પ્રસિદ્ધ કર્યું. ત્યાર પછી જગતના સર્વ ધર્મોની આધ્યાત્મિકતાનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરી ૧૯૪૮માં એ અભ્યાસનો સાર આપતું 'પેરેનિયલ ફિલોસોફી' પુસ્તક લખ્યું. તે ઉપરાંત એણે મેસ્કેલીન અને એલ. એસ. ડી. જેવાં રાસાયણિક દ્રવ્યોની મદદથી સમાધિ-અવસ્થા અનુભવવાના પ્રયોગો કર્યા અને એવા અનુભવનું વર્ણન કરતું એક પુસ્તક 'ડૉર્સ ઑવ્ પર્સેપ્શન' લખ્યું. એનાં લખાણો અને પ્રયોગોની સારીનરસી વ્યાપક અસરો આજે અમેરિકા અનુભવી રહ્યું છે. પ્રખ્યાત ફ્રેન્ચ લેખક રોમાં રોલાં પણ ભારતીય આધ્યાત્મિકતાના પ્રતિનિધિઓ જેવા શ્રી રામકૃષ્ણ પરમહંસ, સ્વામી વિવેકાનંદ અને ગાંધીજી તરફ આકર્ષાયો હતો અને એમનાં જીવનચરિત્રો પણ એણે લખ્યાં હતાં. શ્રી રામકૃષ્ણનું જીવનચરિત્ર લખનાર એક બીજો જાણીતો અંગ્રેજ લેખક હતો ઈશરવૂડ.

ટી. એસ. એલિયટ અને ઑડેનની જેમ ખ્રિસ્તી ધર્મશ્રદ્ધાનું અને હક્સ્લી તથા ઈશરવૂડની જેમ આધ્યાત્મિકતાનું અવલંબન લેનારા લેખકોની સંખ્યા ઘણી ઓછી રહી છે. બીજા લેખકોમાં હેમિંગ્વેએ એના હૃદયને કોરી ખાતી શૂન્યતાને હિંસાવૃત્તિના ઉત્તેજનાપૂર્ણ અનુભવમાં ભૂલવાનો પ્રયત્ન કર્યો, તો અસ્તિત્વવાદી લેખકો જીવનની અર્થશૂન્યતા પોકારતા છતાં પોતપોતાની રીતે આદર્શ-નિષ્ઠા અને સત્યનિષ્ઠાને વળગી રહેવાનો પ્રયત્ન કરી રહ્યા છે. સામ્યવાદી દેશોના લેખકો વ્યકિત-

સ્વાતંત્ર્યના લોપ સાથે સમાધાન કેળવવામાં હજુ પૂરા સફળ નથી થયા, અથવા એમની પાસે એવું સમાધાન કેળવાવવામાં તે તે દેશની સરકારો સફળ નથી થઈ, એવાં ચિહ્નો વારંવાર જોવા મળે છે. આમ વીસમી સદીની સંસ્કૃતિની વિષમતાઓનું સંપૂર્ણ ચિત્ર એના સાહિત્યમાંથી મળી રહે છે. એ ચિત્રનો સાર અમેરિકન લેખક હેમિંગ્વેએ એની લઘુનવલ 'ઓલ્ડ મૅન ઍન્ડ ધ સી'ના એક વાક્યમાં આપી દીધો છે :

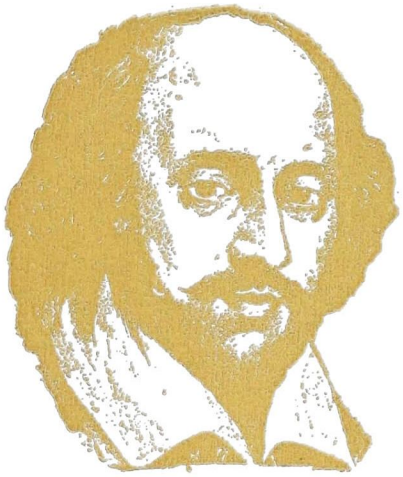
Man can be destroyed, but not defeated.

મને લાગે છે કે આ રીતે યુરોપની પ્રજાઓના સાંસ્કૃતિક વિકાસના સમગ્ર સંદર્ભમાં એમનાં સાહિત્યોનો અભ્યાસ કરવાથી એ સંસ્કૃતિ અને સાહિત્યોનાં રહસ્યો પ્રત્યે જે દૃષ્ટિ પ્રાપ્ત થશે તે એમનાં, આપણે પચાવી શકીએ એવાં તત્ત્વો આત્મસાત્ કરવામાં ઘણી ઉપકારક થઈ પડશે. સમતુલિત જીવન માટે કોઈ પણ પ્રજાએ સમાજ અને વ્યકિત, નિયંત્રણ અને સ્વાતંત્ર્ય, આદર્શ અને વાસ્તવિકતા, વ્યાવહારિક પ્રવૃત્તિ અને માનસિક તુષ્ટિ વગેરે દ્વંદ્વો વચ્ચે સમાધાન કેળવવું જોઈએ અને એ પ્રજાના સાંસ્કૃતિક પ્રતિનિધિઓ જેવા કવિઓ, સાહિત્યકારો અને આધ્યાત્મિક નેતાઓએ પ્રજાને આંતરિક સૃષ્ટિ અને બાહ્ય જગત વચ્ચે અનુસંધાન સાધવાનું શીખવવું જોઈએ. આ કળા શીખવા માટે આપણે યુરોપ પાસેથી ઘણું લેવાનું છે, તો આપણે પણ એ પ્રજાઓને કંઈક આપી શકીએ તેમ છીએ એવો આત્મવિશ્વાસ ઉપર સૂચવેલી રીતે એમનાં સાહિત્યનો અભ્યાસ કરવાથી કેળવાશે.

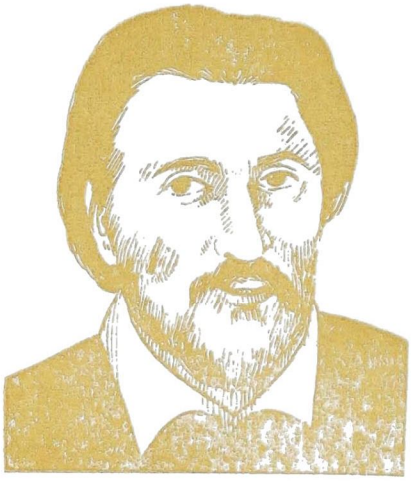
સર્જક ચિત્રાવલી

અંગ્રેજ સર્જકો

જેફ્રી ચાસર
[ઈ. સ. ૧૩૪૦?–૧૪૦૦]

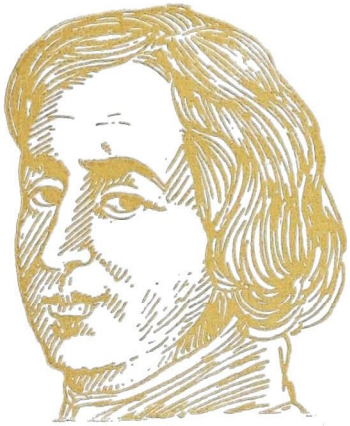


વિલિયમ શેક્સપિયર
[ઈ. સ. ૧૫૬૪–૧૬૧૬]



બેન જ્હન્સન
[ઈ. સ. ૧૫૭૨–૧૬૩૭]

જૉન મિલ્ટન
[ઈ. સ. ૧૬૦૮–૧૬૭૪]



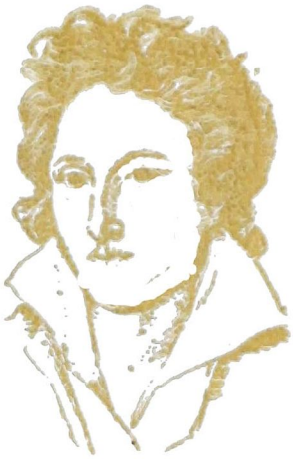
જૉન ડ્રાઈડન
[ઈ. સ. ૧૬૩૧–૧૭૦૦]

એલેક્ઝાન્ડર પોપ
[ઈ. સ. ૧૬૮૮–૧૭૪૪]

સેમ્યુઅલ જ્હન્સન
[ઈ. સ. ૧૭૦૯–૧૭૮૪]

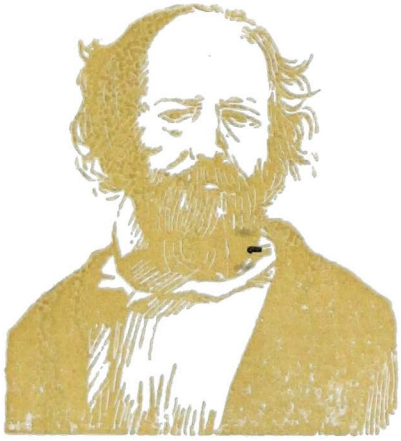
વિલિયમ વર્ડ્ઝવર્થ
[ઈ. સ. ૧૭૭૦–૧૮૫૦]

જ્યૉર્જ ગૉર્ડન બાયરન
[ઈ. સ. ૧૭૮૮–૧૮૨૪]



પર્સી શેલી
[ઈ. સ. ૧૭૯૨–૧૮૨૨]

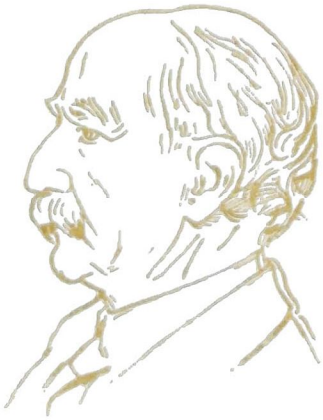
જૉન કીટ્સ
[ઈ. સ. ૧૭૯૫–૧૮૨૧]



આલ્ફ્રડ ટેનિસન
[ઈ. સ. ૧૮૦૯–૧૮૯૨]

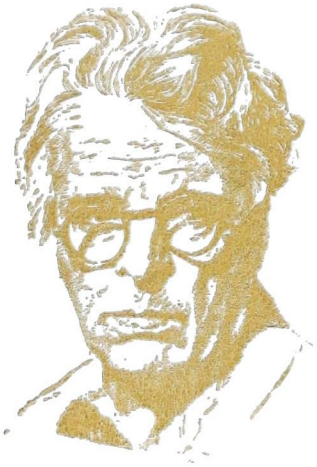
ચાર્લ્સ ડિકન્સ
[ઈ. સ. ૧૮૧૨–૧૮૭૦]

જ્યૉર્જ ઈલિયટ
[ઈ. સ. ૧૮૧૯–૧૮૮૦]

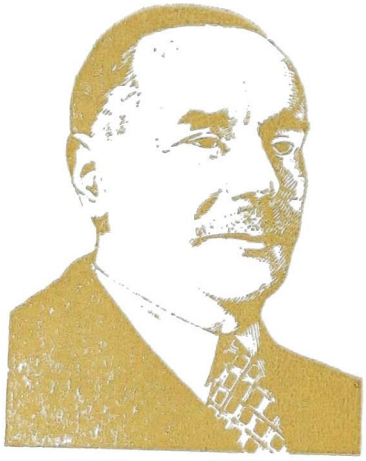


ટૉમસ હાર્ડી
[ઈ. સ. ૧૮૪૦–૧૯૨૮]

જ્યૉર્જ બર્નાડ શૉ
[ઈ. સ. ૧૮૫૬–૧૯૫૦]



વિલિયમ બટલર યેટ્સ
[ઈ. સ. ૧૮૬૫–૧૯૩૯]



એચ. જી. વેલ્સ
[ઈ. સ. ૧૮૬૬–૧૯૪૬]

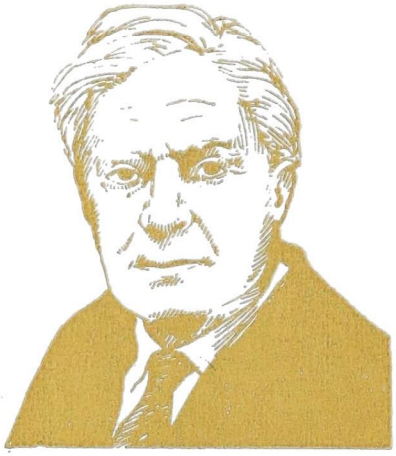
જેમ્સ જૉય્સ
[ઈ. સ. ૧૮૮૨–૧૯૪૧]

ડી. એચ. લૉરેન્સ
[ઈ. સ. ૧૮૮૫–૧૯૩૦]

ટી. એસ. એલિયટ
[ઈ. સ. ૧૮૮૮–૧૯૬૫]

ડબલ્યૂ. એચ. ઑડન
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૭]

સેમ્યુઅલ બેકેટ
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૬]



સ્ટીફન સ્પેન્ડર
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૯]

અમેરિકી સર્જકો

એડગર એલન પો
[ઈ. સ. ૧૮૦૯–૧૮૪૯]

હર્મન મેલ્વિલ
[ઈ. સ. ૧૮૧૯–૧૮૯૧]

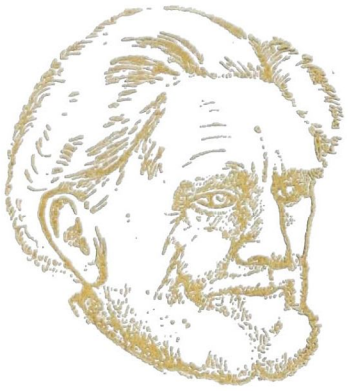
વૉલ્ટ વ્હિટમન
[ઈ. સ. ૧૮૧૯–૧૮૯૨]

માર્ક ટ્વેઇન
[ઈ. સ. ૧૮૩૫–૧૯૧૦]

ઓ. હેન્રી
[ઈ. સ. ૧૮૬૨–૧૯૧૦]

રૉબર્ટ ફ્રૉસ્ટ
[ઈ. સ. ૧૮૭૪–૧૯૬૩]

કાર્લ સેન્ડબર્ગ
[ઈ. સ. ૧૮૭૮–૧૯૬૭]



એઝરા પાઉન્ડ
[ઈ. સ. ૧૮૮૫-૧૯૭૨]

યુજિન ઓ'નીલ
[ઈ. સ. ૧૮૮૮-૧૯૫૩]

પર્લ બક
[ઈ. સ. ૧૮૯૨-૧૯૭૩]

ઇ. ઇ. કમિંગ્ઝ
[ઈ. સ. ૧૮૯૪-૧૯૬૨]

જૉન ડૉસ પાસોસ
[ઈ સ. ૧૮૯૬-૧૯૭૦]

વિલિયમ ફૉકનર
[ઈ. સ. ૧૮૯૭-૧૯૬૨]

અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વે
[ઈ. સ. ૧૮૯૮-૧૯૬૧]

વ્લાદિમિર નેબોકોવ
[જન્મ ઈ. સ. ૧૮૯૯]

જૉન સ્ટાઇનબેક
[ઈ. સ. ૧૯૦૨-૧૯૬૮]

ટેનેસી વિલિયમ્સ
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૪]

સોલ બેલો
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૫]

આર્થર મિલર
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૫]

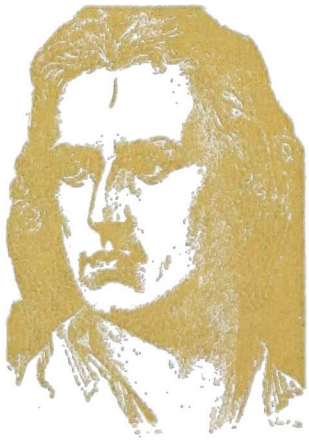
જેમ્સ બૉલ્ડવિન
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૨૪]

જૉન અપડાઈક
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૩૨]

જર્મન સર્જકો

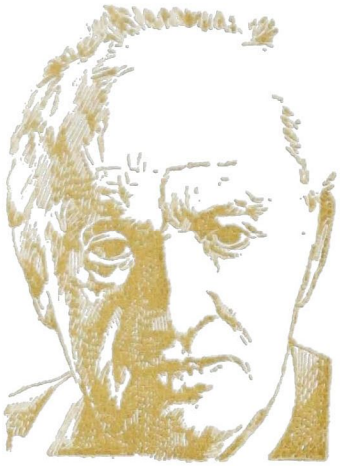
લેસિંગ
[ઈ. સ ૧૭૨૯–૧૭૮૧]

યોહાન્ન વૉલ્ફગાન્ગ ગટે
[ઈ. સ. ૧૭૪૯–૧૮૩૨]

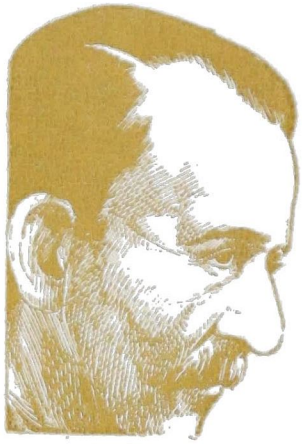


ફ્રિડરિખ શીલર
[ઈ. સ. ૧૭૫૯–૧૮૦૫]

હાઈનરિખ હાઈન
[ઈ. સ. ૧૭૯૭–૧૮૫૬]



ગેરહાર્ટ હૉપ્ટમાન
[ઈ. સ. ૧૮૬૨–૧૯૪૬]

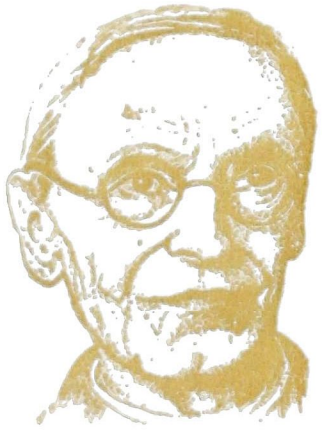


હાઈનરિખ માન
[ઈ. સ. ૧૮૭૧–૧૯૫૦]

હૉફમાન્થલ
[ઈ. સ. ૧૮૭૪–૧૯૨૯]

થૉમસ માન
[ઈ. સ. ૧૮૭૫–૧૯૫૫]

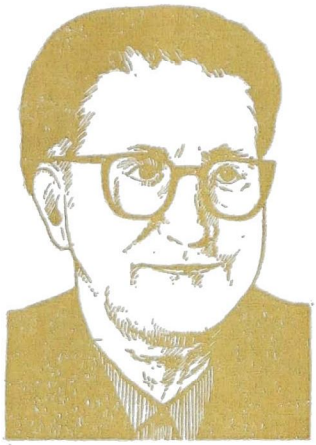
રાઈનર મારિયા રિલ્કે
[ઈ. સ. ૧૮૭૫–૧૯૨૬]



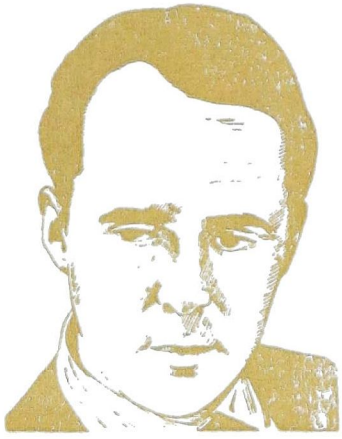
હરમાન હેસ
[ઈ. સ. ૧૮૭૭–૧૯૬૨]

સ્ટીફન ઝ્વાઈગ
[ઈ. સ. ૧૮૮૧–૧૯૪૨]

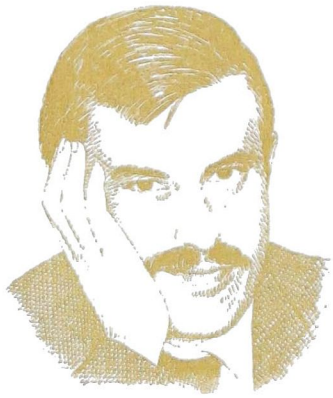
ફ્રાન્ઝ કાફ્કા
[ઈ. સ. ૧૮૮૩–૧૯૨૪]



અનાતોલ ફ્રેન્ચ
[ઈ. સ. ૧૮૪૮-૧૯૫૬]

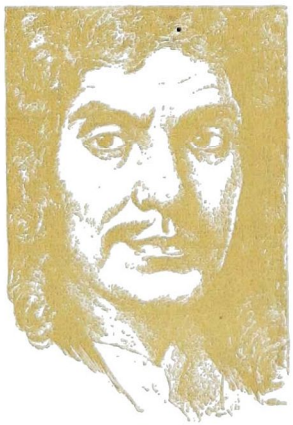


હાઈનરિખ હ્યૉલ
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૭]



ગ્યુન્ટર ગ્રાસ
[જન્મ ઈ. સ.૧૯૨૭]

ફ્રેન્ચ સર્જકો

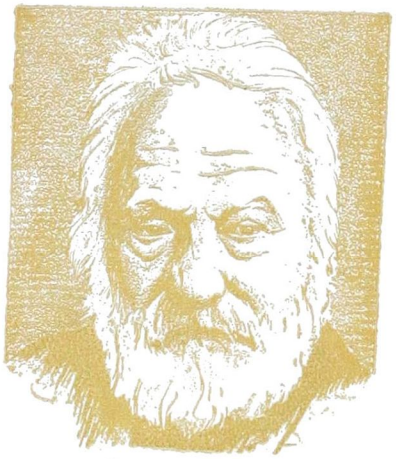


મોલિયેર
[ઈ. સ. ૧૬૨૨-૧૬૭૩]

રાસીન
[ઈ. સ. ૧૬૩૯-૧૬૯૯]

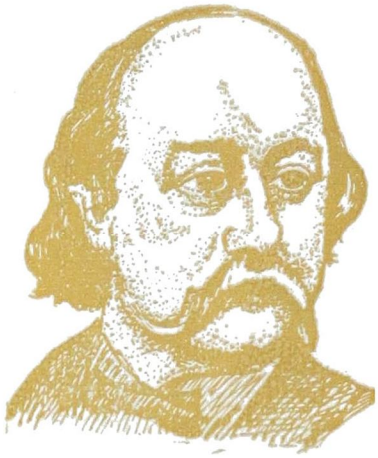
સ્ટેંદાલ
[ઈ. સ. ૧૭૮૩-૧૮૪૨]

ઓનારે દ બાલ્ઝાક
[ઈ. સ. ૧૭૯૯-૧૮૫૦]

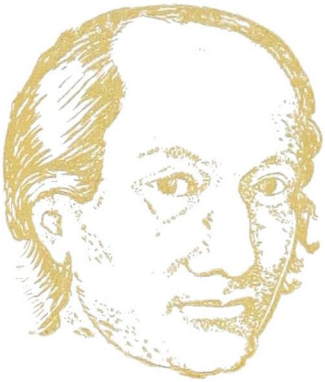


વિક્ટર હ્યૂગો
[ઈ. સ. ૧૮૦૨–૧૮૮૫]

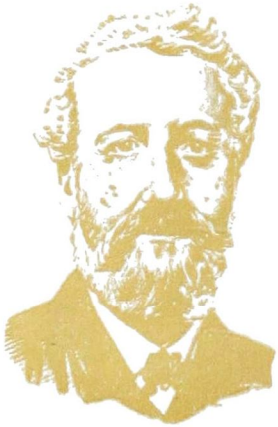
ઍલેક્ઝાન્ડર ધૂમા
[ઈ. સ. ૧૮૦૨–૧૮૭૦]



ગુસ્તાવ ફ્લૉબેર
[ઈ. સ. ૧૮૨૧–૧૮૮૦]



બૉદલેર
[ઈ. સ. ૧૮૨૧–૧૮૬૭]

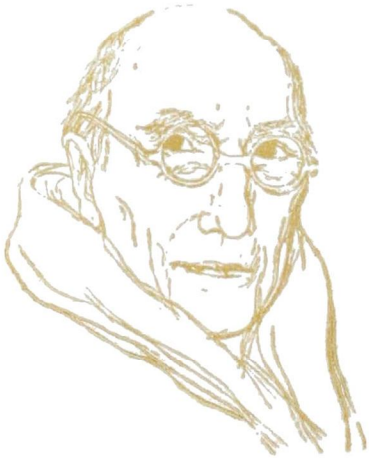


જુલે વર્ન
[ઈ. સ. ૧૮૨૮–૧૯૦૫]

માલાર્મે
[ઈ. સ. ૧૮૪૨–૧૮૯૮]

મોપાસાં
[ઈ. સ. ૧૮૫૦–૧૮૯૩]

રોમેં રોલાં
[ઈ. સ. ૧૮૬૬–૧૯૪૪]



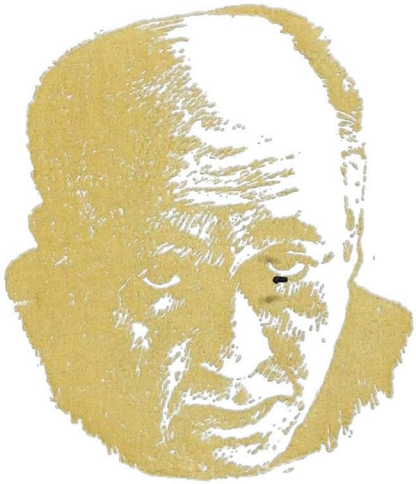
આન્દ્રે જિદ
[ઈ. સ. ૧૮૬૯–૧૯૫૧]

માર્સલ પ્રસ્ત
[ઈ. સ. ૧૮૭૧-૧૯૨૨]

પાલ વાલેરી
[ઈ. સ. ૧૮૭૧-૧૯૪૫]

આન્દ્રે માલરો
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૧]

ઝયાં પૉલ સાર્ત્ર
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૫]



આયોનસ્કો
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૨]

આલ્બેર કામૂ
[ઈ. સ. ૧૯૧૩-૧૯૬૦]

ઈટાલિયન

સર્જકો

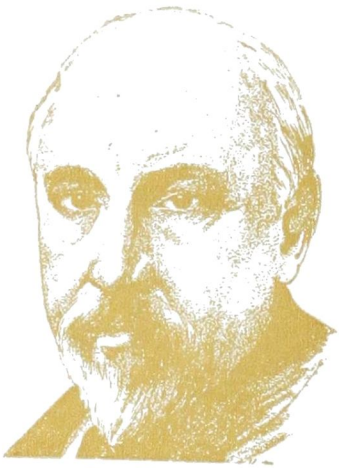
દાન્તે આલિગીએરી
[ઈ. સ. ૧૨૬૫-૧૩૨૧]

પેત્રાર્ક
[ઈ. સ. ૧૩૦૪-૧૩૭૪]

બોકાચીઓ
[ઈ. સ. ૧૩૧૩-૧૩૭૫]

તાસ્સો
[ઈ. સ. ૧૫૪૪-૧૫૯૫]

ગાબ્રિએલે દા'ન્નુત્સિઓ
[ઈ. સ. ૧૮૬૩-૧૯૩૮]



લુઈજી પિરાંદેલ્લો
[ઈ. સ. ૧૮૬૭-૧૯૩૬]

ઈન્યાત્સિઓ સિલોને
[જન્મ ઈ સ. ૧૯૦૦]

સાલ્વાતોરે કાસીમોદો
[ઈ. સ. ૧૯૦૧-૧૯૬૮]

ચેઝારે પાવેઝ
[ઈ. સ. ૧૯૦૮-૧૯૫૦]

રૂસી સર્જકો

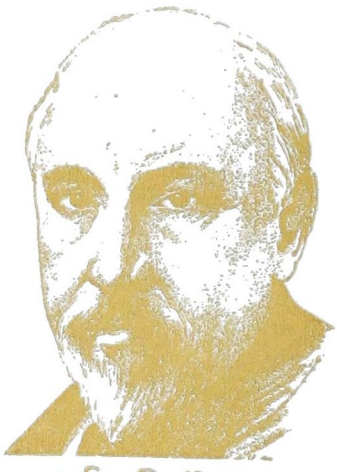
→

પેત્રાર્ક
[ઈ. સ. ૧૩૦૪-૧૩૭૪]

બોકાચીઓ
[ઈ. સ. ૧૩૧૩-૧૩૭૫]

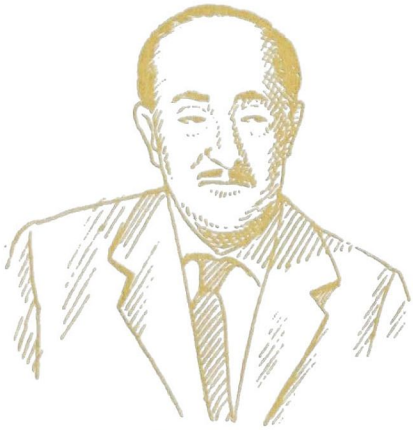
તાસ્સો
[ઈ. સ. ૧૫૪૪-૧૫૯૫]

ગાબ્રિએલે દા'ન્નુત્સિઓ
[ઈ. સ. ૧૮૬૩-૧૯૩૮]



લુઈજી પિરાંદેલ્લો
[ઈ. સ. ૧૮૬૭-૧૯૩૬]

ઈન્યાત્સિઓ સિલોને
[જન્મ ઈ સ. ૧૯૦૦]



સાલ્વાતોરે કાસીમોદો
[ઈ. સ. ૧૯૦૧-૧૯૬૮]

ચેઝારે પાવેઝ
[ઈ. સ. ૧૯૦૮-૧૯૫૦]

રૂસી સર્જકો

→

અલેક્ઝાંદર બ્લોક
[ઈ. સ. ૧૮૮૦–૧૯૨૧]

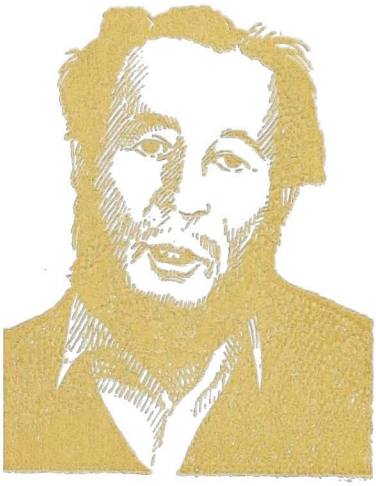
બોરિસ પાસ્તરનાક
[ઈ. સ. ૧૮૯૦–૧૯૬૦]

ઈલ્યા ઈહરેનબર્ગ
[ઈ. સ. ૧૮૯૧–૧૯૬૭]

વ્લાદિમિર માયકોવ્સ્કી
[ઈ. સ. ૧૮૯૩–૧૯૩૦]

સર્જી એસેનિન
[ઈ. સ. ૧૮૯૫–૧૯૨૫]

મિખાઈલ શોલોખોવ
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૫]

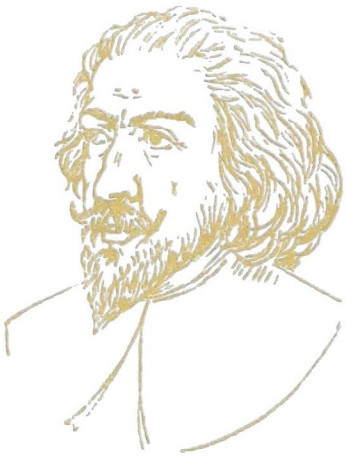


અલેક્ઝાંદર સોલ્ઝેનિત્સિન
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૮]

એવતુશેન્કો
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૩૩]

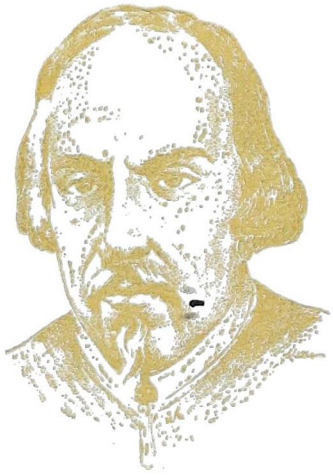
વોઝનેસેન્સ્કી
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૩૩]

સ્પૅનિશ સર્જકો



સેર્વાન્તિસ
[ઈ. સ. ૧૫૪૭-૧૬૧૬]

લોપે દ વેગા
[ઈ. સ. ૧૫૬૨-૧૬૩૫]

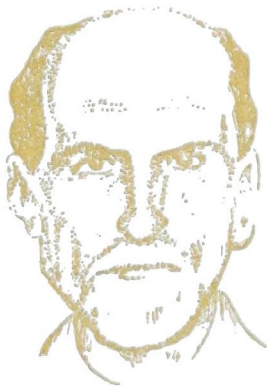


કાલ્દેરોન
[ઈ. સ. ૧૬૦૦-૧૬૮૧]

મિગેલ દે ઉનામૂનો
[ઈ. સ. ૧૮૬૪-૧૯૩૬]

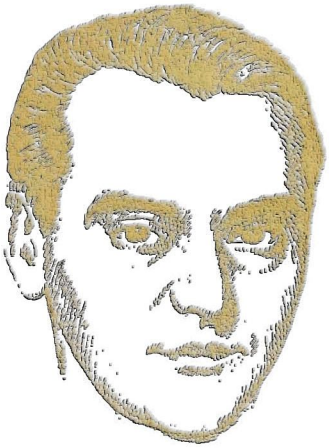
રુબેન દરીઓ
[ઈ. સ. ૧૮૬૭-૧૯૧૬]

એન્તોનિયો મચાદો
[ઈ. સ. ૧૮૭૫-૧૯૩૯]

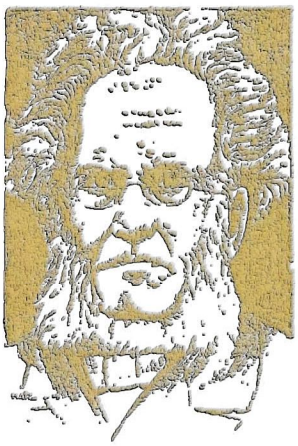


હિમેનેસ
[ઈ. સ. ૧૮૮૧-૧૯૫૮]

પ્રકીર્ણ સર્જકો



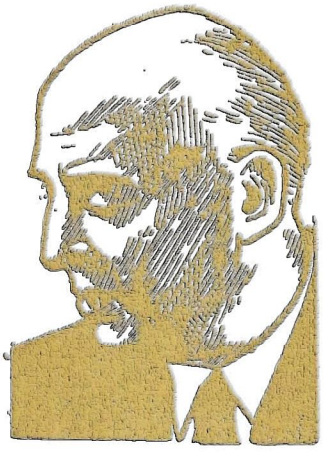
લોર્કા
[ઈ. સ. ૧૮૯૮-૧૯૩૬]



ઈબ્સન
[ઈ. સ. ૧૮૨૮-૧૯૦૬]

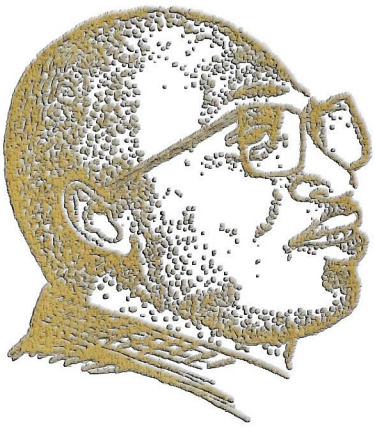
નેહરૂ સાફ્રૂ
[જન્મ ઈ. સ. ૧૮૯૧]

ઈવો આન્દ્રિચ
[જન્મ ઈ. સ. ૧૮૯૨]



સેફેરીસ
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૦]

પાબ્લો નેરૂદા
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૪]



લિયોપોલ્ડ સેંગોર
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૬]

નોબેલ-વિજેતા

વર્ષ	નામ	ભાષા	સાહિત્યસ્વરૂપ
૧૯૦૧	સલી પ્રૂધોં	ફ્રેંચ	કાવ્ય
૧૯૦૨	મોમસેન	જર્મન	ઇતિહાસ
૧૯૦૩	બ્યોર્નસન બ્યોર્નશેને	નૉર્વેજિયન	કાવ્ય
૧૯૦૪	ફ્રેડરિક મિસ્ત્રાલ	ફ્રેંચ	કાવ્ય
૧૯૦૫	હેન્રિક સિન્કીવિચ	પૉલિશ	નવલકથા
૧૯૦૬	જ્યોસુએ કાદુંસ્સી	ઇટાલિયન	કાવ્ય
૧૯૦૭	રુડયાર્ડ કિપલિંગ	અંગ્રેજી	કાવ્ય
૧૯૦૮	રુડોલ્ફ સી. યુકેન	જર્મન	તત્ત્વજ્ઞાન
૧૯૦૯	સેલ્મા લાગરલ્યોફ	સ્વીડિશ	કાવ્ય
૧૯૧૦	પૉલ હેસી	જર્મન	કાવ્ય
૧૯૧૧	મૉરિસ મેટરલિંક	બેલ્જિયન	નાટક
૧૯૧૨	ગેરહાર્ટ હૉપ્ટમાન	જર્મન	નવલકથા
૧૯૧૩	રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર	બંગાળી	કાવ્ય
*૧૯૧૫	રોમેં રોલાં	ફ્રેંચ	નવલકથા
૧૯૧૬	બર્નર ફૉન હેઇડનસ્ટામ	સ્વીડિશ	કાવ્ય
૧૯૧૭	ગ્જેલ્લેરપ (કાર્લ અદ્વલ્ફ) હેન્રિક પૉન્ટોપ્પિડાન	ડેનિશ	નવલકથા
*૧૯૧૯	કાર્લ ફ્રિડરિખ જ્યૉર્જ સ્પિટલર	સ્વિસ	વીરરસ કાવ્ય
૧૯૨૦	કનૂટ હામસૂન	નૉર્વેજિયન	નવલકથા
૧૯૨૧	આનાતોલ ફ્રાંસ	ફ્રેંચ	નવલકથા
૧૯૨૨	બેનાવેન્ટી જસીન્ટો	સ્પૅનિશ	નાટક
૧૯૨૩	વિલિયમ બટલર યેટ્સ	અંગ્રેજી	કાવ્ય
૧૯૨૪	રેમોન્ટ વ્લાદિસ્લોવ સ્તેનિસ્લાવ	પૉલિશ	વીરરસ નવલ
૧૯૨૫	જ્યૉર્જ બર્નાર્ડ શૉ	અંગ્રેજી	નાટક
૧૯૨૬	ગ્રાઝિયા દેલેદ્દા	ઇટાલિયન	નવલકથા, નવલિકા
૧૯૨૭	હેન્રી બર્ગસાં	ફ્રેંચ	ચિંતન
૧૯૨૮	સિગ્રિડ ઉન્દસેત	નૉર્વેજિયન.	નવલકથા
૧૯૨૯	થૉમસ માન	જર્મન	નવલકથા, નવલિકા
૧૯૩૦	સિંકલેર લુઇસ	અમેરિકન	નવલકથા
૧૯૩૧	કાર્લફેલ્ત એરિક આકસેલ	સ્વીડિશ	કાવ્ય
૧૯૩૨	જૉન ગાલ્સવર્ધી	અંગ્રેજી	નવલકથા, નવલિકા, નાટક

વર્ષ	નામ	ભાષા	સાહિત્યસ્વરૂપ
૧૯૩૩	વી. આઈ. એ. ભુનિન	રશિયન	નવલકથા
૧૯૩૪	લુઇજી પિરાન્દેલ્લો	સિસીલિયન	નવલકથા, નવલિકા, નાટક
*૧૯૩૬	યુજિન ઓ'નીલ	અમેરિકન-અંગ્રેજી	નાટક
૧૯૩૭	રોજર માર્તિન દ્યૂ ગાર્દ	ફ્રેંચ	નવલકથા
૧૯૩૮	પર્લ એસ. બક	અમેરિકન-અંગ્રેજી	નવલકથા
૧૯૩૯	સિલ્લાનપેએ	ફિન્નિશ	નિબંધ
*૧૯૪૪	યોહાન્નીસ વિલ્હેમ યેન્સેન	ડેનિશ	નવલકથા
૧૯૪૫	ગેબ્રિએલા મિસ્ત્રાલ	લૅટિન-અમેરિકન-સ્પૅનિશ	કાવ્ય
૧૯૪૬	હરમાન હેસ	જર્મન	નવલકથા
૧૯૪૭	આન્દ્રે જિદ	ફ્રેંચ	નવલકથા
૧૯૪૮	ટી. એસ. એલિયટ	અંગ્રેજી	કાવ્ય
૧૯૪૯	વિલિયમ ફૉકનર	અમેરિકન-અંગ્રેજી	નવલકથા
૧૯૫૦	બર્ટ્રાન્ડ રસેલ	અંગ્રેજી	ચિંતન-નિરૂપણ
૧૯૫૧	પેઅર લાગરકિવસ્ત	સ્વીડિશ	કાવ્ય, નાટક, નવલકથા
૧૯૫૨	ફ્રાન્ઝવા મોરિયાક	ફ્રેંચ	નવલકથા
૧૯૫૩	વિન્સ્ટન ચર્ચિલ	અંગ્રેજી	ઇતિહાસ
૧૯૫૪	અર્નેસ્ટ મિલર હેમિંગ્વે	અમેરિકન-અંગ્રેજી	નવલકથા, નવલિકા
૧૯૫૫	હાલ્ડોર લાક્સનેસ	આઇસલૅંડની	નવલકથા
૧૯૫૬	હિમેનેસ	લૅટિન અમેરિકન-સ્પૅનિશ	કાવ્ય
૧૯૫૭	આલ્બેર કામૂ	ફ્રેંચ (અલ્જિરિયા)	નવલકથા
૧૯૫૮	બોરિસ પાસ્તરનાક	રશિયન	કાવ્ય, નવલકથા
૧૯૫૯	સાલ્વાતોરે કાસીમોદો	ઇટાલિયન	કાવ્ય
૧૯૬૦	સેન્ટ જ્હૉન પર્સ	ફ્રેંચ	કાવ્ય
૧૯૬૧	આઇવો એન્ડ્રિચ	ઑસ્ટ્રિયન	નવલકથા, નવલિકા
૧૯૬૨	જૉન સ્ટાઈનબૅક	અમેરિકન-અંગ્રેજી	નવલકથા
૧૯૬૩	જ્યૉર્જ સેફેરીસ	ગ્રીક	કાવ્ય
૧૯૬૪	ઝ્યાં પૉલ સાર્ત્ર	ફ્રેંચ	નવલકથા, તત્ત્વચિંતન
૧૯૬૫	મિખાઈલ શોલોખોવ	રશિયન	નવલકથા
૧૯૬૬	એગ્નોન નેલ્લી સાક્સ	હિબ્રૂ જર્મન	નવલકથા કાવ્ય, વાર્તા
૧૯૬૭	એમ. એ. આસ્તુરિયાસ	લૅટિન-અમેરિકન-સ્પૅનિશ	નવલકથા, નવલિકા
૧૯૬૮	યાસુનારી કાવાબાતા	જપાની	નવલકથા
૧૯૬૯	સેમ્યુઅલ બેકેટ	અંગ્રેજી-ફ્રેંચ	નાટક
૧૯૭૦	એલેકઝાન્ડર સોલ્ઝેનિત્સિન	રૂસી	નવલકથા
૧૯૭૧	પાબ્લો નેરૂદા	લૅટિન-અમેરિકન-સ્પૅનિશ	કાવ્ય
૧૯૭૨	હાઈનરિખ બ્યૉલ	જર્મન	વ્યંગ

* ૧૯૧૪, ૧૯૧૮, ૧૯૩૫ અને ૧૯૪૦–૪૩માં આ પારિતોષિક અપાયાં નથી.

લંડનની રંગભૂમિ : સત્તરમી સદીના પૂર્વાર્ધે

ચેટ્સના નાટક 'ધ લેન્ડ ઓફ હાર્ટ્સ ડિઝાયર'ના એક દૃશ્યનું કલ્પનાંકન

બર્નાર્ડ શૉના 'આર્મ્સ એન્ડ ધ મેન' નાટકનું એક દૃશ્ય

અંગ્રેજી સાહિત્યના મુખ્ય વહેણનો તો ચૌદમી સદીમાં ચૉસરની 'કેન્ટરબરી કથાઓ'થી આરંભ થાય છે. તે સમયની અંગ્રેજ પ્રજાના મિજાજ અને મનના ઘડતરમાં ઓછામાં ઓછા ત્રણ તાણાવાણા ગૂંથાયા છે.

એક, આટલાંટિકની ઉત્તરે અને યુરોપીય ઉપખંડના વાયવ્ય ખૂણે આવેલા આ ટાપુમાં આવી સૌથી પ્રથમ ચોથી-પાંચમી સદી સુધીમાં વસેલી 'બ્રિટન્સ' નામે ઓળખાતી કેલ્ટિક પ્રજા. આ પ્રજામાં ઈરાન, યુરોપ અને ઠેઠ ભારત સુધી પથરાયેલા ઈન્ડો-યુરોપિયન કુળની પ્રજાઓનો સમાવેશ થાય છે. અત્યારે જેને ઇંગ્લિશ તરીકે ઓળખીએ છીએ તે ભાષામાં આ મૂળ વસાહતીઓની દેણ તો મુઠ્ઠીભર શબ્દો પૂરતી જ મર્યાદિત છે. ત્યાર બાદ બીજા તબક્કામાં ઈન્ડો-યુરોપિયન કુળની જ જર્મેનિક પ્રજાની ઍંગલ્સ અને સેક્સન્સ તરીકે ઓળખાતી શાખાઓ આવી મૂળ પ્રજા બ્રિટન્સને દેશના નૈઋત્ય ખૂણામાં, ખાસ કરીને વેલ્સમાં ધકેલી દે છે. આ છતાં કેલ્ટિક પ્રજાની કલ્પનાશીલતાનો પાસ આ નવી પ્રજાનેય લાગ્યો અને તેનું દર્શન ત્યાર પછી સર્જાયેલા સાહિત્યમાં જોવા મળે છે.

બીજો તંતુ તે યુરોપના આજે ડેન્માર્ક-હોલૅન્ડ નામે ઓળખાતા દેશોમાંથી ઇંગ્લંડમાં આવેલી ઍંગ્લો-સેક્સન પ્રજા. ઉત્તરના ઠંડા થીજી ગયેલા સમુદ્રોની હવાઓથી પખાળાયલી આ પ્રજાના રુધિરમાં એક ઊંડી ગમગીની ઘૂંટાય છે. તેમનું વલણ પ્રારબ્ધનિષ્ઠ, અને તેનાથી જ ધાર ચડી તેજસ્વી બનેલું એવું તેમનું કર્તવ્ય પરત્વેનું ગંભીરતાભર્યું દૃષ્ટિબિંદુ છે. આ બધાં પ્યૂરિટન મનનાં લક્ષણો છે, અને 'બેઓવુલ્ફ' મહાકાવ્ય એનું સાક્ષી છે. 'બેઓવુલ્ફ' સાથે એક બીજા સંજોગનો પણ આપણે ખ્યાલ રાખવાનો છે: પેગન અને ક્રિશ્ચિયનના સંગમનો. 'બેઓવુલ્ફ'નો આકાર તો ઍંગ્લો-સેક્સન મહાકાવ્યનો છે, પણ એ એવી એક પ્રજાનું મહાકાવ્ય છે જેણે ક્રિશ્ચિયન ધર્મ અંગીકાર કર્યો હતો—અને તોપણ જેના મનમાં પેગન ભૂતકાળની સ્મૃતિઓ તાજી જ રહેલી.

છેલ્લે જે ત્રીજો ખુટ ચડે છે તે અગિયારમી સદીમાં ફ્રાન્સમાંથી આવેલી નૉર્મન પ્રજાનો. જે જર્મેનિક કુટુંબની ઍંગ્લો-સેક્સન પ્રજા બ્રિટનમાં આવી વસી, તે જ કુટુંબમાંની ફ્રૅન્ક નામની પ્રજા લગભગ તે જ અરસામાં ફ્રાન્સમાં વસી. જેમ ઇંગ્લંડના મૂળ વતનીઓ 'કેલ્ટિક' પ્રકારના બ્રિટન્સ હતા, તેમ ફ્રાન્સમાં ગૉલ લોકો હતા. બ્રિટન અને ગૉલ બન્ને લાંબા વખત સુધી રોમન આધિપત્ય નીચે રહ્યા હતા અને ગૉલ લોકોએ તો રોમન સંસ્કૃતિના ઘણા અંશો (ખાસ કરીને ત્યાંની ભાષા – લૅટિન) અપનાવ્યા હતા. એ બ્રિટનમાં આવનાર ઍંગ્લો-સેક્સન પ્રજાએ બ્રિટનોને પાછા હાંકી કાઢ્યા, તો સામેને કિનારે ફ્રૅન્ક પ્રજાએ ગૉલની સભ્યતાને સાચવી અને સ્વીકારી લીધી. એવામાં નવમા સૈકામાં ઉપર સ્કૅન્ડેનેવિયામાંથી, નૉર્વે અને સ્વીડનમાંથી, જર્મેનિક પ્રજાની બીજી ટોળીઓ ઇંગ્લંડમાં તેમ જ ફ્રાન્સમાં ચડી આવી. ફ્રાન્સમાં ઉત્તરમાંથી ઊતરી આવનાર આ પ્રજા નૉર્થમન અથવા નૉર્મન તરીકે જાણીતી થઈ. અને અગિયારમી સદીમાં આ નૉર્મન પ્રજા ગૉલ્સ અને ફ્રૅન્ક પ્રજાઓની રચાયેલી નવી સંસ્કૃતિઓનો વારસો લઈ ઇંગ્લંડમાં વિજેતા તરીકે આવી હતી. નૉર્મન આગમન સાથે જ આજના ઇંગ્લંડની સંસ્કૃતિ અને ભાષાનો ઇતિહાસ શરૂ થાય છે, અને તેનો પરિપાક ચૉસરની કવિતામાં મળે છે.

કેલ્ટસ અને બ્રિટન્સની કલ્પનાશીલતા, ઍંગ્લો-સેક્સન્સની ઉદાસીનતાભરી કર્તવ્યનિષ્ઠા અને ફ્રેંચ પ્રજાની રંગદર્શિતા—આવાં આવાં ઝરણાં ઇંગ્લિશ સાહિત્યના મુખથી મુખ્ય પ્રવાહ સુધીમાં આવી મળે છે, અને તેમની કંઈક ને કંઈક અસર મૂકી જાય છે . . .*

---

* અધ્યાપક ચી. ના. પટેલ સાથેની ચર્ચા પરથી કરેલી નોંધ.

૧ : અંગ્રેજી સાહિત્ય

કૅન્ટરબરી ટેલ્સ

જેફ્રી ચૉસર(જન્મ ૧૩૪૦થી ૧૩૪૩ વચ્ચે)ને તેની 'કૅન્ટરબરી કથાઓ', 'કૅન્ટરબરી ટેલ્સ', દ્વારા જરા નજદીકથી ઓળખીએ. ચૉસર આ યુગના મુખ્ય કવિ છે અને તે અત્યાર સુધી પ્રવર્તેલા સ્વપ્નરૂપક, રોમાન્સ, ઉપરાંત હલકા થરોમાં પ્રચલિત સસ્તી મજાક-મશ્કરીભરી હળવી વાર્તાઓ (ફેબ્લો), પ્રાણીકથાઓ (ફેબલ્સ) એમ આ યુગના લગભગ બધા જ પ્રકારોને એક યા બીજે વખતે તેમની 'ધ કૅન્ટરબરી ટેલ્સ'માં પ્રયોજતા જોવા મળે છે.

'કૅન્ટરબરી કથા'નો આરંભ આ રીતે થાય છે:

> જ્યારે એપ્રિલે તેનાં હળવાં ઝાપટાંએ કરીને માર્ચનાં સુકવણાંને મૂળિયાં સુધી ભેદી નાખ્યાં છે, અને વેલવેલને એ ભીનાશથી તરબોળ કરી દીધી છે જેથી ફૂલ પાંગરે, જ્યારે વસંતે તેના મીઠા વાયરે વાડીએ અને ખેતરે નવી ફૂટેલી કૂંપળોને તેજીલી કરી દીધી છે, અને નવા સૂર્યે મેષ રાશિમાં તેની અડધી મજલ કાપી નાખી છે, અને નાનકડાં પંખીઓ સૂરીલું કૂજન કરી રહ્યાં છે, એમના દિલમાં કુદરતે કાંઈક એવું કરી દીધું છે કે એ આખીય રાત ઉઘાડી આંખે સૂઈ રહે છે – ત્યારે લોકમાં યાત્રાએ નીકળવાની ઇચ્છા જાગે છે, અને...

બસ, આવે સમયે, ઇંગ્લંડને ખૂણેખૂણેથી નીકળીને કૅન્ટરબરી તરફ જતા સંઘની યાત્રામાં કહેવાયલી આ કથાઓ છે. કવિ કહે છે કે, સધર્ક નામના લંડનના પરામાં ટેબર્ડ નામની વીશીમાં, આ જ ઋતુમાં કૅન્ટરબરી જવા હું થોભેલો, ત્યાં આ સંઘ મળી ગયો, અમે બધા સાથે થઈ ગયા. ટેબર્ડના માલિક હૅરી બેઇલીએ અમારા સંઘના મૅનેજર થવાનું સ્વીકાર્યું, અને એમ કૅન્ટરબરીની જે ચાર દિવસની યાત્રા, બે જતાંના ને બે આવતાંના, તે સાથે મળી કરવા અમે નક્કી કર્યું.

સંઘ ત્રીસેક જણાનો છે ને ચૉસરે તેમને એવી રીતે પસંદ કર્યા છે કે તેમાં તે સમયના ઇંગ્લંડનો સારોય સમાજ આવી જાય. એક નાઇટ છે, તેનો દીકરો સ્કવાયર છે, તેનો નોકર 'યોમેન' છે, એક સાધ્વી, એક સાધુ, એક બીજા મહારાજ, એક વેપારી, ઑક્સફર્ડના એક વિદ્યાર્થી, વકીલ, સુથાર, વણકર, મોચી, રસોઇયો, ખલાસી, દાક્તર, બાથ ગામની એક બાઈ, એક ભલા દિલનો પાદરી, ખેડૂત, ઘંટીવાળો, પોપ તરફથી માફીઓ વહેંચનારો – આમ મજાનો સાચા અર્થનો શંભુ-મેળો છે, ને બધાય નીકળ્યા છે કૅન્ટરબરીની જગ્યાએ જવા, એ ભલા શહીદ સંતના સ્થાનકનાં દર્શને, જેણે તેમને ભીડમાં મદદ કરી છે.

હૅરી બેઇલી આ મંડળીનો મૅનેજર થવા કબૂલે છે, પણ પોતાની શરતે. કહે છે: જુઓ! એમ પથરાની જેમ મૂગા મૂગા મુસાફરી કરવાની મજા ન આવે. લાંબી વાટ છે. તો બધાએ

વાર્તા કહેવાની છે, બે જતે અને બે આવતે. વારાફરતી વારો, અને જેની વાર્તા સારામાં સારી નીકળશે તેને છેલ્લા દિવસે છૂટાં પડતે મંડળી તરફથી જમણ, આ જ જગ્યાએ, ટેબર્ડ વીશીમાં. બધાને આ 'પ્લાન' બહુ પસંદ પડે છે, અને આમ ૧૨૦ વાર્તાઓની આશા અપાય છે, પણ એમાંથી કહેવાય છે ચોવીસેક જેટલી જ, જેમાંની ચાર તો અધૂરી રહે છે.

કેન્ટરબરી કથાઓની ખરી ખૂબી પાત્રચિત્રણની છે, અને તેમાંય ખાસ કરીને આપણે હમણાં જ વાંચી તે પંક્તિઓથી આરંભ થતી તેની પ્રસ્તાવના, પ્રોલોગમાં અપાયલા પાંચ-પચીસ લીટીના નાના-નાના સ્કેચની. આમ કવિ ચૉસર એકએક પાત્રને હસતે રમતે, વળી ગંભીરતાથી ઓળખાવતા ચાલે છે, જાણે છબીઓની ગૅલરી, પોર્ટ્રેટ ગૅલરીમાં, આપણને ફેરવતા ચાલે છે. આ રહ્યા એ નાઈટ: આવો એમનો વેશ, આવો એમનો ચહેરો, આવા એમના અનુભવો, એકંદરે એક સાચા અને પૂર્ણ ઉમદા નાઈટ છે. આ, આ જુવાનિયો સ્કવાયર: ટૂંકો ડગલો, લાંબી બાંય, ને ઘોડા ઉપર તો જાણે એ જ બેસી જાણે છે, ગાય છે, વગાડે છે, ને રાત્રે જો બુલબુલ આંખ મીંચે તો એ મીંચે . . . આમ ચૉસર એકેએકની ઓળખ આપતા જાય છે. કોઈની ઘોડીનો રંગ, તો કોઈની આંખનો, કોઈનો ઝભ્ભો તો કોઈના માથાનું હૂડ, કોઈની ઠીંચવાની આદત, તો કોઈની છેતરવાની, અને વળી કોઈનું બધાનું ભલું જ કરવાની, ભલું જોવાની. આમ માનવમેળો, હ્યુમન કૉમેડી, તેનું ચિત્ર છે.

એમાંય વાર્તાઓ કહેવાતી જાય છે તેમ તેમ પાત્રો પોતાની જાત ખુલ્લી પાડતાં જાય છે. એની વળી એક જુદી જ મજા છે. પહેલો વારો આવ્યો સરનાઈટનો. એમણે તો ઉચ્ચ ગુણો અને સચ્ચરિત્ર અને શૌર્ય અને સાહસથી ભરેલી પૅલામોન અને આસાઈટની વારતા કહી, પણ એ પૂરી થઈ એટલામાં પેલો ચક્કીવાળો તાડૂકી ઊઠ્યો કે હવે મારો વારો . . . આ પાત્રોમાંથી પેલા મઠમાં રહેતા સાધુનું પાત્ર જરા જોઈએ:

> આમાં એક સાધુ હતો, આગળ પડતો. એનું કામ મઠની જાગીર સંભાળવાનું હતું, ને તેને શિકારનો શોખ હતો. આમ દેખાવે રુઆબદાર લાગતો, અને ઍબટ તરીકે નભી જાય તેવો. એની ઘોડારમાં કેટલાય તો પાણીદાર ઘોડા હતા, અને જ્યારે તે ઘોડે ચડી નીકળતો ત્યારે તેની લગામની ઝીણી ઘંટડીઓ સૂસવતા પવનમાં એવી ચોખ્ખી રણકતી સંભળાય જાણે તેના મઠની દેરીની ઘંટડીઓ. સેંટ મોરસ અને સેંટ બેનિડિકટના પંથ હવે જરા જૂના થઈ ગયા હતા અને આમેય તે જરા વધારે પડતા કડક હતા, જ્યારે આપણો સાધુ તો જૂની વાતોને જવા દેતો અને આજકાલના નવા વિચારોને જ અનુસરતો હતો. . . . એમ મઠને ખૂણે બેસી ચોપડીઓ વાંચ્યા કરવાથી, ને આંખો તાણી મગજ બગાડી નાખવાથી, કે સેંટ ઑગસ્ટીન કહે છે તેમ જાતે શ્રમ કરવાથી—આ બધાથી શું? એથી દુનિયાનું શું ભલું થવાનું? ઑગસ્ટીનને મજૂરી કરવી હોય તો ભલે કરે. આ સાધુને તો શિકાર વહાલો હતો . . . એની બાંયની ધારે જે ફર ઊન હતું તે ઊંચામાં ઊંચી જાતનું હતું, અને તેના માથાના હૂડ નીચે હડપચી ઉપરની જે પિન હતી તે શુદ્ધ સોનાની હતી ને તેને છેડે મજાની એક પ્રેમગાંઠ વાળેલી હતી. એની ઘોડી બેરી-ફૂલ જેવી ભૂખરી હતી.

આની સાથે પેલો ગરીબ પાદરી:

વરસાદ હો કે તડકો, પોતાના વિસ્તારના માણસોને, પછી તે તવંગર હો કે ગરીબ, હાથમાં એક દંડ અને પગે ચાલીને મળી જવાનું ચૂકતો નહીં. તેને એક જ લગન હતી, ક્રાઇસ્ટના શુભ સંદેશને તેના સાચા સ્વરૂપમાં લોકોમાં પહોંચાડવાની. પહેલાં ભલાં કામ પોતે કરવાં અને પછી તેને સોંપાયેલા પરિવારને તે કરવા કહેવું. કેમ કે જો બાઇબલમાંથી તે આ શીખ્યો હતો, તો તેથી આગળ વધી તે એટલું જાણતો હતો કે જો સોનાને કાટ લાગશે તો જે લોઢું જ છે તેનું શું?

આ ચૉસરની સર્વગ્રાહી સમજ આગળ જતાં ડ્રાઇડને વખાણી. એ સમજના જોરે તેની ઝીણી આંખે ઘણું જોયું છે, સારું તેમ જ બૂરું, સોનું તેમ જ લોઢું. પણ જ્યારે તેના આ નિરીક્ષણનો નિચોડ કેન્ટરબરી કથાઓમાં આપે છે ત્યારે તેના પર માર્મિક રમૂજનો, બહોળા એવા અનુભવમાંથી જન્મતી માણસ માટેની હમદર્દીનો, સમતોલ સમજનો, એવો ઢોળ ચડે છે કે ચોવીસ વાર્તાના ફલક પર રચાતી આ કથાઓની સૃષ્ટિ એક જ દર્શનથી ગૂંથાયલી દેખાય છે, અને વાસ્તવલક્ષી પ્રસન્નતાથી એ શુદ્ધ અર્થમાં ઇંગ્લિશ તરીકે ઓળખી શકાય છે, અને ભવિષ્યમાં જન્મનારી આંખો પણ તે રીતે જ, તે અર્થ શોધતી જ, તે તરફ પાછી ફરતી રહેવાની . . .

સાહિત્ય અને સાહિત્યેતર એ બે સંજ્ઞાઓ તો માત્ર અભ્યાસીને જ ઉપયોગી છે; બાકી તો એ બે પાસાં એકબીજાથી અભિન્ન છે. તો આ યુગની તવારીખમાંના એકબે બનાવો પણ નોંધી લઈએ; કેમ કે ભવિષ્યના સાહિત્યને તેમાંથી સામગ્રી મળી છે. એક છે ઇંગ્લંડ અને ફ્રાન્સ વચ્ચેની લાંબી લડાઈ, 'હન્ડ્રેડ ઈયર્સ વૉર', જે ૧૩૩૮માં શરૂ થઈ તૂટકતૂટક પણ ઠેઠ ૧૪૫૩ સુધી ચાલુ રહી. ઈ. સ. ૧૪૫૩માં હેન્રી પાંચમાએ એજિનકોર્ટની લડાઈમાં ફ્રેન્ચોને હાર આપી તે સાથે પલ્લું અંગ્રેજો તરફે નમ્યું. શેક્સપિયરે આ એજિનકોર્ટના વિજયને પોતાનાં ઐતિહાસિક નાટકોમાંના 'હેન્રી પાંચમો' નામના નાટકમાં નિરૂપ્યો છે. આ પછીના સમયમાં જૉન ઑફ આર્ક(ઈ.સ. ૧૪૧૨–૧૪૩૧)ના નેતૃત્વ નીચે ફ્રેન્ચ પ્રજાએ જે વિજય મેળવ્યો, તે પ્રકરણમાંથી બર્નાર્ડ શૉએ તેમના 'સેન્ટ જોન' જેવા નાટક માટે પ્રેરણા મેળવી છે. આ ઉપરાંત રાજ્યગાદી પરના અધિકાર અંગે ઇંગ્લંડમાં પણ લેંકેસ્ટર અને યૉર્કનાં જૂથો વચ્ચે લાંબા સમય સુધી વિખવાદ જાગ્યો તે ૧૪૫૫થી આરંભાઈ ૧૪૮૫માં શમ્યો. ૧૪૮૫માં બૉસવર્થની લડાઈ થઈ તે પછી હેન્રી સાતમો ગાદીએ આવ્યો, અને એ સાથે ટ્યૂડર વંશની સ્થાપના થઈ. હવે પછી ટ્યૂડર વંશ ઇંગ્લંડની ખોવાયેલી અસ્મિતાને પાછી લાવશે તેવી શ્રદ્ધા જન્મી. ટ્યૂડર દૈવી અંશ હોવાની 'મિથ'–શ્રદ્ધા જન્મી. રાણી ઇલિઝબેથ ટ્યૂડર વંશમાં ગાદીએ આવ્યાં, અને તેમના સમયમાં નાટ્યનો વિકાસ થયો. આ સાહિત્ય-સ્વરૂપને વીગતે ઓળખીએ.

ઇલિઝબીથન યુગ

નાટક

મધ્યકાલીન સમયમાં ઇંગ્લિશ નાટકનો આરંભ ચર્ચની વિધિઓમાંથી થાય છે. દાખલા તરીકે, દશમી સદીની શરૂઆતમાં એક ઈસ્ટર સમયે રજૂ થતો સંવાદ મળે છે. સંવાદ લૅટિનમાં છે.

ક્રાઇસ્ટની કબર ઉપરના એક ફિરસ્તા અને ત્રણ મેરી વચ્ચે સંવાદ થાય છે. ફિરસ્તો પૂછે છે: આ કબરમાં તમે કોને શોધો છો, ક્રિશ્ચિયનો? અને ત્રણ સ્ત્રીઓ જવાબ આપે છે કે તેઓ વધ-સ્તંભ પર ચડેલાને શોધે છે. ફિરસ્તો કહે છે: તે તો અહીં નથી, તેમના વચન પ્રમાણે તેમણે આરોહણ કર્યું છે. જાઓ અને જાહેર કરો કે તે કબરમાંથી ઊર્ધ્વ ઊઠયા છે.... આ સંવાદો 'ટ્રોપ' કહેવાતા.

બારમી સદીથી માંડીને ક્રમિક રીતે આ ટ્રોપમાંથી 'મિરેકલ પ્લેઝ'ની પરંપરા વિકસે છે. 'મિરેકલ પ્લેઝ' ઇંગ્લંડમાં ચૌદમી સદીની છેલ્લી પચીસીમાં મળી આવે છે. ક્રાઇસ્ટના આરોહણને ઊજવતા, ઈસ્ટરના તહેવારો પછી બે-એક મહિને કોર્પસ ક્રાઇસ્ટી (ફીસ્ટ ઑફ ધ બૉડી ઑફ ક્રાઇસ્ટ) આવે તે દિવસે એક સરઘસ અને સરઘસ સાથે અમુક દૃશ્યો(પેજન્ટસ)ને ફેરવવાનો રિવાજ મધ્યકાલીન સમયમાં શરૂ થયો હતો. સરઘસ શેરીએ શેરીએ ફરતું, અને જુદા જુદા લત્તા-ઓમાં જુદાં જુદાં દૃશ્યો રજૂ થતાં. ઈ. સ. ૧૪૧૫માં કુલ મળીને આવાં ચોપન દૃશ્યોને ચોપન જુદા જુદા મંચ (સ્ટેજ) પર રજૂ કરાયાનું નોંધાયું છે. આ દૃશ્યો અથવા તો નાટકોના વિષયો સૃષ્ટિનું સર્જન, આદમ અને ઈવ, શાપિત સર્પ એવા બાઇબલમાંથી લેવાતા. સંખ્યાબંધ નટો ઉપરાંત તખ્તા ઉપર સાદૃશ્યતા ઊભી કરવા નવી નવી તરકીબોનો પણ ઉપયોગ થતો.

રેફર્મેશન (નવી ધર્મવિચારણા) પછી આ રિવાજ બંધ કરાય છે. 'મિરેકલ પ્લેઝ'ની સાથે સાથે 'મોરેલિટી પ્લેઝ'ની પરંપરા વિકસે છે. હવે નાટક ચર્ચમાંથી બહાર આવે છે અને વધુ સાંસારિક ઝોક લેતું જાય છે. 'મોરેલિટી પ્લેઝ'નો હેતુ ઉપદેશ આપવાનો છે, જ્યારે તેની કાર્ય-પદ્ધતિ રૂપકાત્મક છે. તેનો મુખ્ય વિષય માણસના આત્મામાં ચાલતા સત્-અસત્‌ના ઘર્ષણને નિરૂપવાનો છે. આ માટે સદ્‌ગુણો-દુર્ગુણો વગેરેને તે-તે નામની વ્યક્તિઓ તરીકે કલ્પે છે. આરંભમાં માન્યતાઓનું માળખું મધ્યકાલીન રહે છે, પણ તે ધીમે ધીમે ઊઘડતું જાય છે, અને ઈલિઝબીથન નાટક તરફ સીધું દોરી જાય છે.

આ પ્રકારની શ્રેષ્ઠ કૃતિ 'એવરિમૅન' એટલે કે 'સર્વજન' નામની છે. એવરિમૅનને લાંબી સફરે જવાનું છે, મૃત્યુની. કોણ તેની સાથે આવશે? મિત્રો, સ્વજનો, સાધન-સંપત્તિ—બધાં તેને તજી દે છે. આમ નિરાશ થયેલા એવરિમૅનને હવે તેનાં સત્કર્મો સધિયારો આપે છે. પણ સત્કર્મો લાચાર છે; કેમ કે એવરિમૅનનાં જ પાપને લીધે તેઓ હાલીચાલી શકે તેમ નથી. સત્કર્મ એવરિમૅનને તેમની બહેન પ્રજ્ઞા પાસે જવા કહે છે. પ્રજ્ઞા એવરિમૅનને કન્ફેશન પાસે લઈ જાય છે. પાપમાંથી મુક્ત થતાં, એવરિમૅનનાં સત્કર્મો પાછાં જાગ્રત થાય છે. શક્તિ, વિવેક, પંચેન્દ્રિયો અને સૌંદર્ય સહિત સત્કર્મો એવરિમૅનની સાથે જાય છે. પણ જ્યાં એવરિમૅનને ઘોરમાં પ્રવેશવાનો વખત આવે છે, ત્યાં તો આ બીજાં બધાંય તેને છોડી જાય છે. માત્ર સત્કર્મો જ તેની સાથે રહે છે, અને એમ અંતે એવરિમૅન ઈશ્વરના સાંનિધ્યમાં પ્રવેશે છે.

વૈચારિક વલણ

રાણી ઈલિઝબેથનો સમય ઈ. સ. ૧૫૫૮થી ઈ. સ. ૧૬૦૩નો. જેમાં શેક્સપિયર સાંપડયો, તે સુવર્ણયુગની આ સીમાઓ. તે જ ગાળામાં નાટયકારોમાં માર્લો અને જૉન્સન, કવિઓમાં સ્પેન્સર અને સિડની, અને ગદ્યકારોમાં સિડની તેમ જ જહૉન લિલી—એમ સ્થિર દ્યુતિના સાહિત્યકારો આપણને મળે છે. જોકે આ યુગનું સાચું સત્ત્વ આપણને જોવા મળે છે તેના નાટકમાં.

ટ્રૅજડી જેની મુખ્ય મુદ્રા રહી છે એવા આ સમયના સાહિત્યનું જો એક આકર્ષણ હોય તો તે તેનાં ઉચ્ચારણોનું અંતિમ રૂપ છે. અંદર ઘણું બધું વલોવાયું છે, ચાકડે ચડયું છે, પણ અંતે ઘાટ આપાયો છે, તેની નિરાંત છે. તે નિરાંતની વાદળી ક્ષણિક છે, તે ભાન આ કે તે સફલ કૃતિને પડખે જ ઓછાયાની જેમ ઊભું છે. આજુબાજુ તો કદીય શબ્દોમાં ન ઝિલાય તેવી વાસ્ત-વિકતા ખડી છે. પણ આટલું માણસથી થઈ શકયું છે, અને તે તેણે કર્યું છે, તેવું ટ્રૅજિક હીરોની આસપાસનું તેજોવલય, તે જ આ સમયના સમગ્ર સાહિત્યની પાછળ પણ ફરકે છે. ઈલિઝબેથ-યુગી સાહિત્યને સમજવા કોઈ એક ચાવી હોય તો, જોકે આવી ચાવી કોઈ પણ યુગના સાહિત્યને સમજવા મળવી દુર્લભ છે, તે છે તે યુગે કરેલો કાર્યનો એક સ્વધર્મ તરીકે સ્વીકાર. આ જ નિકષ ઉપર એ જૂનાને કસે છે, અને મળેલી પરંપરાને આમ તપાસવી, શોધવી — એ તેનો મુખ્ય ચેતનાપ્રવાહ છે, જે તેના સાહિત્યમાં ઊતર્યો છે. એમ તો આ પ્રકરણને અંતે, વર્તમાન સાહિત્ય પર આવીશું ત્યારેય એ તપાસવા-શોધવાની, અન્વેષણની આદતને વ્યક્ત થતી જોઈશું. પણ આ આરંભની શોધવૃત્તિ અને મૉડર્ન સાહિત્યની એ વૃત્તિ વચ્ચે ફેર છે. ઈલિઝબેથ-યુગી નાટકમાં આ વૃત્તિ અંદર ફરી સ્તબ્ધ થઈ ઊભી રહી જતી નથી. તે આખરે કલાકૃતિનું કોચલું પણ જાણે ફેંકી દઈ બહાર આવે છે, અને બહાર સ્થિર એવા અર્થોનું જે એક સાદ્યંત વિશ્વ છે, જેને પોતાની આગવી હસ્તી છે, જેમાં પ્રતિબિંબિત થયેલું એક સત્ય પડેલું છે, તેની પ્રતીતિ તે કરાવે છે. આ તેનાં ઉચ્ચારણો પાછળની પેલી અંતિમ રૂપની ઝાંખી છે.

રાણી ઈલિઝબેથના અમલનો અંત એ તો એક આકસ્મિક તારીખ છે, પણ જો ૧૬૦૩ને સીમા તરીકે સ્વીકારીએ તો જેમ જેમ આપણે તેની નજીક આવતા જઈએ છીએ તેમ તેમ મંચ પ્રતિભાઓથી છલકાઈ જાય છે, ન માની શકાય તેટલી ઝડપે એક દસ-વીસ વર્ષના ગાળામાં આપણે વર્ષો સુધી ઉકેલતા રહીશું તેવી સભર કૃતિઓ હાથ લાગે છે.

તે સાથે એક સામી દિશાની હલચલ શરૂ થાય છે. દરેક યુગના મધ્યાહ્નસમયે આપણે એવી હલચલ જોતા રહીશું. જે વિશ્વની વચ્ચે, વધુ નજીકથી જોઈએ તો જે વૈચારિક વિશ્વની વચ્ચે, આ શબ્દની ઈમારત ખડી હતી તેના પાયા વિશે હવે (ઈ. સ. ૧૬૦૩ પછી) આશંકા જન્મે છે. સાથે જ અત્યાર સુધીની પ્રસન્નતા, પછી તે ભલે ટ્રૅજિક મહોરાની હોય, પણ તે ચાલી જાય છે. નાટક જોઈએ તો પંક્તિની ચુસ્તતા, સુગ્રથિતતા, કાર્યની-ઍરિસ્ટૉટીલ્યન અર્થમાં ઍક્શનની-અનિવાર્યતા ઓછી થતી જાય છે. અને છતાં ૧૬૦૩ પછી લાંબે સુધી, કેમ કે શેકસપિયરની ટ્રૅજડી આપણને તેની આસપાસ જ મળે છે, છોળ ચાલુ રહે છે, અને ૧૬૪૦માં કોમવેલના ફરમાન નીચે પ્યૂરિટન આગ્રહોથી નાટયગૃહો બંધ થાય છે ત્યાં આ પ્રકરણ પૂરું થાય છે.

રેનેસાં

સ્પેન્સર, શેક્સપિયર ને તેથી આગળ ડન સુધીના સર્જકો જે નવી હવાઓમાં પોષાયા તે યુગ રેનેસાં નામથી ઓળખાય છે. શબ્દશ: આનો અર્થ એક રીતનો પુનર્જન્મ થાય છે. રાણી

ઈલિઝબેથનો યુગ અનેક ક્ષેત્રે આવા વ્યાપક નવોત્થાનનો વાહક બન્યો, જેમાં તેનું સાહિત્ય તો એક જ પાસું છે. આ વ્યાપક આંદોલનને આવરી લેતાં કેટલાંક પાસાં જોઈ લઈએ :

(૧) સાગરખેડુઓની સાહસિક સફરોને પરિણામે જડેલી નવી ક્ષિતિજો વિશે વિસ્મય.

(૨) ટ્યૂડર વંશની સ્થાપના પછી હેન્રી આઠમાના રાજ્ય દરમિયાન (ઈ. સ. ૧૫૦૯થી ૧૫૩૯) કૅથલિક સંપ્રદાય અને રોમના આધિપત્યની ઊતરતી કલા, તે સાથે નવી સામંતશાહી શ્રેણી ઊભી કરવાની જરૂર પડતાં પરિણામે હવે કેળવણીવિષયક નવા વિચારોને લગતાં પુસ્તકો માટેની માગ.

(૩) જૂનાની પકડ ઢીલી થઈ છે અને ભાવિ હવે આપણે હાથે ઘડવાનું છે — શું વ્યક્તિમાં કે પ્રજામાં, એ ભાન દૃઢ થયું, અને તે સાથે એ ભાવિના ઘડતર માટે દોરવણી શોધવા જતાં પ્રજાને ઇતિહાસમાં રસ જાગ્યો.

(૪) ઈતિહાસ સાથે નીતિના પ્રશ્નોમાં પણ જિજ્ઞાસા જાગી જેમાં મૅકિયાવેલીના વ્યવહારુ અને વાસ્તવલક્ષી દર્શને ઘેરો પ્રભાવ પાડ્યો.

(૫) આમ વર્તનના પાયા એક વાર ખુલ્લા પડી ગયા, ત્યારે તે સ્થિતિમાંનાં જોખમો આપોઆપ જ ઉપર તરી આવ્યાં. વ્યક્તિએ રાજ્યનું એક અંગ બનવાનું છે. તો જ તે વિશાળ રાજ્યરૂપી દેહનું સ્વાસ્થ્ય સચવાય, અને તે સાથે તેના અંગસમી વ્યક્તિનું પણ. આ લેણદેણમાં કાયદો એટલે કે કોઈ સ્વીકૃત ધોરણ કેટલું બધું મહત્ત્વનું છે તે ભાન દૃઢ થયું. હૂકરનો ગ્રંથ આ જ સત્ય પ્રસ્થાપિત કરે છે.

(૬) સત્તરમી સદીમાં કૉપર્નિકસે, કેપ્લરે અને ગૅલિલિયોએ બ્રહ્માંડના જૂના ચિત્રને બદલે નવું ચિત્ર આપ્યું, જેમાં પૃથ્વી કેન્દ્રમાં હોવાને બદલે હવે અસંખ્ય પદાર્થોમાંના માત્ર એક તરીકે છતી થઈ. આ સાથે વિશ્વનું કેન્દ્ર પૃથ્વી, અને પૃથ્વીનું કેન્દ્ર હું એમ વિચારતા માનવના અહમ્‌નું મર્મસ્થાન ઘવાયું.

ચિત્ર પૂરું કરવા બે ક્ષેત્રે બનેલી કેટલીક ઘટનાઓ નોંધવાની રહી છે: આ બે ક્ષેત્ર છે વિદ્યા અને અર્થ.

રાજ્યપલટા સાથે ઉપર આવેલા નવા અધિકારી વર્ગની કેળવણી માટે જરૂરત હવે અનુભવાવા લાગી હતી. અને તેમને શું ભણાવવું એ પણ એક પ્રશ્ન હતો. જે સાધન હતું તે નકામું થઈ ગયું હતું. અત્યાર સુધીનું સ્કૉલેસ્ટિક લર્નિંગ એ એક વિશાળ વૈચારિક સમન્વયની એવી તર્કપદ્ધતિ હતી, જેનો હેતુ ઈશ્વરને એકમાત્ર સત્ત્વ તરીકે સ્થાપવાનો હતો. એ અર્થમાં એ એક પ્રકારનો ક્રિશ્ચિયન બુદ્ધિવાદ હતો. ખૂબ જ સીમિત એવું વિચારનું આ માળખું હવે જડ બની ગયું હતું. મધ્યકાલીન સમયની જે નીતિવિષયક કે અન્ય વિચારણા મળી તે આ પ્રકારના જ્ઞાન ઉપર રચાયલી હતી. તે વિચારણા સાથે જ્ઞાનની તે પદ્ધતિ પણ તૂટી પડી.

આ અરસામાં જ એક એવી હલચલ, જેના કેન્દ્રમાં માનવ છે, જે વ્યવહારસિદ્ધ પ્રૅગ્મેટિક છે, જે માનવવાદના — 'હ્યુમેનિઝમ'ના નામે ઓળખાય છે તેની શરૂઆત થઈ. આ સાથે મધ્યકાલીન યુગના ધૂસર સમયોની પેલે પાર ચળકતાં શિખરો — ગ્રીક અને રોમન સંસ્કૃતિ, તેમનાં કલા, વિજ્ઞાન, વહીવટ વગેરે પર નજર ઠરી. ભવિષ્યનો રસ્તો મળશે તો તે નજદીકના ભૂતકાળમાંથી નહીં પણ, દૂરના ભૂતકાળને, તેની સિદ્ધિઓને જાણ્યાથી. તે જાણવા માટે પહેલું પગલું તે સમયની ભાષાનો અભ્યાસ. ઈ. સ. ૧૫૧૦થી ૧૫૧૩ ઈરેસ્મસે કેમ્બ્રિજમાં ગ્રીક શીખવ્યું, તે આ

સંદર્ભમાં એક મહત્ત્વની બીના છે. અન્ય વિદ્વાનોએ ઑક્સફર્ડ-કેમ્બ્રિજમાં તેમ જ અન્યત્ર, જેમ કે સેંટ પૉલની કથીડ્રલ સ્કૂલમાં, ગ્રીક અભ્યાસોને સ્થિર કર્યા, અને ક્લાસિકલ યુગ સાથેનો એક સીધો સંપર્ક સાધી આપ્યો. એની અસર સાહિત્ય ઉપર અનિવાર્ય રીતે પડી. શૈલી તેમ જ સ્વરૂપના ક્ષેત્રે ગ્રીક આદર્શો પ્રતિષ્ઠા પામ્યા.

પણ આનો એટલો જ ઘેરો પ્રભાવ ધર્મભાવના ઉપર પડ્યો. નવા પ્રૉટેસ્ટન્ટ ધર્મમતનો મુખ્ય આગ્રહ બાઇબલના મુખ્ય ઉપદેશને સાંપ્રદાયિક બાધાઓથી મુક્ત કરી, પ્રત્યેક ખ્રિસ્તીને તેની સાથે સંપર્કમાં મૂકી આપવાનો હતો. આમાં બાઇબલના અભ્યાસોના પરિપાકરૂપે આપણને ૧૬૧૧માં બાઇબલનું અધિકૃત ભાષાંતર મળ્યું. જૂના ટેસ્ટમેન્ટની ભાષા હિબ્રૂ અને નવા કરારની ગ્રીક, તે બન્ને ભાષાઓના અભ્યાસને અને એમના ક્ષેત્રમાં ચાલતાં મતમતાંતરોને અનેક રીતે સંબંધ છે.

કિડ અને માર્લો

આગળ નોંધી ગયા તેમ આ સમયની મુખ્ય દેણ તેનું નાટક છે. નાટક ટ્રૂંટ્રોની અથડામણ પર નિર્ભર રહેતું સ્વરૂપ છે. આવી અથડામણની સામગ્રી આ યુગની વૈચારિક પાર્શ્વભૂમાં પૂરતી પડી હતી, પણ સાહિત્ય આખરે વિચારોનું જ બનેલું પુદ્‌ગલ નથી. કદાચ વિચારો તો તેમાં છેલ્લું સ્થાન લે છે. સાહિત્યમાં ચાલુ જમાનાના જે વિચારો પડઘાય છે તે ટોચ ઉપર તરી આવતા, રાજ્યાશ્રયે કે યુનિવર્સિટીઓના પ્રાંગણમાં ખીલતા બુદ્ધિજીવીઓના તાજા, સૂક્ષ્મ, તરલ વિચારો નહીં, પણ જનસામાન્યના મનમાં દશકાઓથી કદાચ એકાદ સદી—બે સદીથી ઘૂંટાતા, લગભગ તેના હૃદયમાં જડાઈ ગયેલા, એવા કૂટસ્થ વિચારો છે. એક રીતે નાટકની રૂઢિઓ, કન્વેન્શન્સ, પણ કાંઈક આવાં જ મૂળમાંથી વિકસે છે.

ઇલિઝબેથ-યુગનું નાટક આવા જનજીવનના મૂળ સ્રોતો સાથે સંબંધ રાખતું વિકસ્યું છે. આ સામાન્ય જીવનનો લય આપણે અગાઉ ઉલ્લેખ્યા તેવા 'મિરેકલ પ્લેઝ' અને 'મોરેલિટી પ્લેઝ' પર ઘડાયો હતો. જે રૂઢિઓ પડી તે આ બહોળા જીવનસંભારમાંથી ઉદ્‌ભવેલી. તેમાં નાટકના આકારને ઘડતાં પાર્શ્વભૂમાંનાં પરિબળો, મોટા ભાગનાં, આવા લોકજીવનમાંથી આવેલાં છે, તો કેટલાંક ક્લાસિકલ સમયની, ગ્રીક અને લૅટિન ભાષાઓમાંની કૃતિઓની અસર તરીકે આવેલાં છે. આમ જૂની લોકપ્રણાલીઓ સાથે નવો માનવવાદી પ્રવાહ ભળી નાટકની ભૂમિને સીંચે છે.

શેક્સપિયર પહેલાંની એક-બે ટ્રૅજડીઓને જોઈશું તો સાહિત્યસ્વરૂપમાં દેશી-વિદેશી તત્ત્વોની આપસઆપસની રમતનો તાગ કાંઈક મળશે.

જે પેલા ક્લાસિકલ મૉડેલ્સનો ઉલ્લેખ થયો, તેમાં મુખ્યત્વે સેનેકાની ટ્રૅજડીઝ છે. આ ટ્રૅજડીઝનાં ભાષાન્તરો ગુચ્છમાં તો પછીથી ૧૫૮૧માં બહાર પડે છે, પણ ૧૫૫૮–૬૧ વચ્ચે ઑક્સફર્ડનો ફેલો જેસ્પર હેવુડ (ઈ. સ. ૧૫૩૫–૧૫૯૮) એમાંના ત્રણનો અનુવાદ કરતો જોવા મળે છે. આ જેસ્પર હેવુડનું એક ભાષાંતર તે સેનેકાના મૂળનાટક 'થીઇસ્ટ્સ'નું.

'થીઇસ્ટ્સ' જોકે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ અને ઇલિઝબીથન ટ્રૅજડીનાં કેટલાંક વિષયવસ્તુ વિશેના આગ્રહો સમજવા માટે ઉપયોગી છે, પણ તે આખરે ભાષાંતર છે. સેકવિલ (ઈ.સ. ૧૫૩૬–૧૬૦૮) અને નૉર્ટન(ઈ.સ. ૧૫૩૨–૧૫૮૪)ના 'ગોર્બડક' સાથે આપણને પહેલું અંગ્રેજીમાં લખાયેલું

કરુણાન્ત નાટક – ટ્રૅજડી – મળે છે(ઈ. સ. ૧૫૬૧). ગોર્બડક, બ્રિટનનો રાજા, પોતાનું રાજ્ય પોતાના બે પુત્રો ફેરેક્સ અને પોરેક્સ વચ્ચે વહેંચી નાખે છે. એમાંથી વિખવાદ જન્મે છે. મોટા પાયા પર સંઘર્ષો થાય છે, આંતરવિગ્રહ થાય છે, અને આ બધાંનું પરિણામ એ આવે છે કે દેશ ઘણા વખત સુધી ઘવાયેલો, નિર્ધન અને ક્ષીણ થઈ ગયેલો રહે છે.

૧૫૬૧–૬૨ના ક્રિસમસ વખતે ઈનર ટેમ્પલ નામની લંડનમાંની કાયદાવિષયક વિદ્યાસંસ્થામાં આ નાટક ભજવાયું. નાટક પાંચ અંકોમાં વહેંચાયેલું છે. વચમાં વચમાં કોરસનો ઉપયોગ કરાયો છે. વળી વિશિષ્ટતા એ છે કે અંકની શરૂઆતમાં મૂક અભિનય દ્વારા અંકની વાર્તાનો ખ્યાલ રૂપકાત્મક રીતે આપી દેવાય છે. દાખલા તરીકે નાટકની શરૂઆતમાં જ છ નટો પ્રવેશે છે. તેમના ગળામાં નાની લાકડીઓનું એક ગુચ્છ છે. આ છએ ભેગા થઈ, તેમ જ જુદા જુદા, આ લાકડીઓની ઝૂડીને તોડવા મથે છે, પણ તૂટતી નથી. પણ તેમાંનો એક એ ઝૂડીમાંની એકને છૂટી પાડી, તેને અજમાવે છે. તે તરત તૂટી જાય છે, અને બાકીના પછી તેવી રીતે એકએક લાકડી જુદી પાડી તોડી નાખે છે. અને એમ વાયોલિનના જે સૂરે આ છ જણને સ્ટેજ ઉપર લવાયા હતા, તે જ સૂરે તે સ્ટેજ પરથી પાછા જાય છે. આ તરીકો, આમ મૂક અભિનય દ્વારા સૂચનનો, મૂળ મોરેલિટી પરંપરામાંથી લીધેલો છે. ગોર્બડકમાં પહેલી જ વાર દશ માત્રા, એક પર ભાર તો બીજા પર નહીં, એ રીતે રચાયેલી બ્લૅન્ક વર્સની પંક્તિ દેખા દે છે.

ટૉમસ કિડ(ઈ. સ. ૧૫૫૮-૯૪)ની 'ધ સ્પૅનિશ ટ્રૅજડી' સાથે આપણે આ નાટકોનું કેન્દ્રવર્તી દર્શન ઊપસવા માંડતું જોઈએ છીએ. આ નાટકમાં વસ્તુ તો સેનેકાના નાટકના વસ્તુ જેવું જ છે: વેર, ખૂન, કાવતરાં, વિશ્વાસઘાત. પણ એક વધુ વિષય ઉમેરાય છે: ગાંડપણનું નાટક શરૂ થાય છે. આરંભમાં તખ્તા ઉપર સાક્ષાત્ વેર રજૂ થાય છે, જે ફરી મૉરેલિટીની ઢબનું પાત્ર છે, અને સાથે ઑન્ડ્રિયા નામના સ્પેનના એક ઉમરાવનું પ્રેત રજૂ થાય છે. આની ઉક્તિથી નાટકની શરૂઆત થાય છે. ઑન્ડ્રિયા કહે છે કે તેને સ્પેનના રાજાના ભાઈ, ડ્યૂક ઑફ કાસ્ટાઈલની પુત્રી, બેલઈમ્પીરિયા સાથે પ્રેમ હતો. પોર્ટુગલ સાથેના યુદ્ધમાં પોર્ટુગીઝ પ્રિન્સ બેલ્થઝારે હાથે તે હણાયો અને પોતાની પ્રેયસીથી વિખૂટો પડયો. તેના દિલોજાન દોસ્ત, સ્પેનના માર્શલનો પુત્ર હોરેશિયો, તેણે તેને પિંડ-દાન કર્યું તે પછી જ તે વૈતરણી નદી(એકરોન)ને પેલે પાર જઈ શક્યો. એમ કરતાં તે હવે આ 'રિવેન્જ'ના સાથમાં અહીં આવ્યો છે. જવાબમાં રિવેન્જ તેને કહે છે કે તેની બેલઈમ્પીરિયા જ તેના ખૂની, ડૉન બેલ્થઝા અને તેના સાગરીત બની ગયેલા બેલઈમ્પીરિયાના ભાઈ લૉરેન્ઝો, તે બે ઉપર કેવી રીતે વેર વાળે છે, તે હવે તેણે અહીં બેસી જોવાનું છે:

> આપણે આ ભેદને અહીં બેસી, ભજવાતો જોઈએ, અને એમ આ ટ્રૅજડીનું કોરસ બનીએ.

આ નાટકનું આખુંય વસ્તુ ઑન્ડ્રિયા દ્વારા એકસૂત્રમાં ગૂંથાઈ જાય છે. તેણે જે જોયું તે આ આખુંય દૃશ્ય.

ત્રીજા અંકના ચોથા દૃશ્યમાં બેલઈમ્પીરિયાની લાગણીઓમાં ઑન્ડ્રિયાનું સ્થાન લેનાર હોરેશિયોનું બેલ્થઝા અને લૉરેન્ઝો મળી ખૂન કરે છે. હોરેશિયોના પિતા હીરોનિમોની કસોટી અહીંથી

શરૂ થાય છે. તેને પુત્ર ખોયાનું દુ:ખ તો છે જ. તે ઉપરાંત તેણે તે પુત્રના ખૂનનું વેર લેવાનું છે. એટલામાં તેને એક ચિઠ્ઠી મળે છે. તેમાં કહ્યું છે કે તારા પુત્રના ખૂની તો લૉરેન્ઝો અને બેલ્થઝા છે. હીરોનિમો હવે સાચું જાણવા તત્પર થાય છે. તે સમજે છે કે તે ઘેરાયેલો છે. તેને ચેતીને ચાલવાનું છે. ભોળા થયે ન પાલવે.

જેમ જેમ નાટક આગળ વધે છે તેમ તેમ હીરોનિમોની ઉદ્વિગ્નતા વધુ કપરી બનતી જાય છે. તે ગાંડપણની પળો અનુભવવા માંડે છે, અને છતાં તે જાણે છે કે કયારે, કયાં, કેવી રીતે વેર લેવું તે બધું પાકે પાયે ઘડાયા પછી જ તેનાથી પગલું ભરાય. તેણે દેખાવ કરવાનો છે 'અશાંતિ વચ્ચે જાણે કે શાંત હોય તેવો'. છેવટે બેલ્થઝા તેને પોતાના પિતા, પોર્ટુગલના વાઈસ-રૉયના મનોરંજન ખાતર એકાદ ખેલ, એકાદ નાટક રજૂ કરવા નિમંત્રે છે, અને હીરોનિમો તરત કહે છે 'ઓ . . .હો! એમાં શું? ઘણી ખુશીથી.' એમ કહી હોરેશિયોના ખૂનમાં હાથ બંટાવનાર લૉરેન્ઝો, બેલ્થઝા વગેરેને પોતે ઉપજાવી કાઢેલા એક નાટકમાં એવા પાઠ આપે છે કે જે ભજવતાં ભજવતાં તેમણે કરેલા કર્મની વાત તેમાં ગૂંથાઈ જાય. ટર્કિશ શહેનશાહ, સોલોમનની કલ્પિત કથા ભજવતાં આ નાટકને અંતે હીરોનિમો લૉરેન્ઝોને છરી ભોંકે છે, અને બેલઈમ્પીરિયા બેલ્થઝાને અને અંતે હીરોનિમો લૉરેન્ઝોના બાપ, ડ્યૂક ઑફ કાસ્ટાઈલને મારી નાખી, પોતે આત્મઘાત કરે છે . . .

ટૉમસ કિડના 'ધ સ્પેનિશ ટ્રૅજડી'ને અને શેક્સપિયરના 'હૅમ્લેટ'ને કોઈક સંબંધ છે, 'હૅમ્લેટ'ના એટલા બધા પડઘા આ નાટકમાં છે: વેર, વેર સંતૃપ્ત કરવામાં થતો વિલંબ, નાટકમાંના નાટકનો ઉપયોગ, ગાંડપણનું વિશ્લેષણ. . . અને છતાં આ બે નાટકો વચ્ચેનો સંબંધ ચોક્કસ કઈ રીતનો છે તે હજુ વિવેચકો માટે એક કોયડો છે.

શેક્સપિયર પર આવતા પહેલાં આપણે જોવા ધારેલા નાટકકારોમાંનો છેલ્લો ક્રિસ્ટોફર માર્લો (ઈ. સ. ૧૫૬૪-૯૩) તેની કૃતિ 'ડૉકટર ફૉસ્ટસ'થી જાણીતો છે. માર્લો જેશીલું જીવન જીવ્યો. કહે છે કે તે અશ્રાદ્ધાવાદી-'એથીઈસ્ટ' હતો. માંડ ત્રીસેક વર્ષની વયે તો એક દ્વંદ્વયુદ્ધમાં તે મર્યો.

ડૉકટર ફૉસ્ટસની કથા ઉપર એક બીજી જગવિખ્યાત કૃતિ પણ છે: જર્મન મહાકવિ ગઅટેનું 'ફાઉસ્ટ' ગઅટેએ ત્રીસ વર્ષની વયે ફાઉસ્ટની કથા સાંભળી ત્યારથી તેણે જીવનપર્યંત તેમની કલ્પનાને જકડી રાખી. કથાનું મૂળ એક ડૉ. ફૉસ્ટની, લોકજીભે ચડેલી કારકિર્દીમાં છે. સોળમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં આ ડૉ. ફૉસ્ટ જર્મનીમાં ફરતો, અને જાદુ કરવા, ભવિષ્ય ભાખવાં, જૂઠા ઉપચારો કરવા – એવી એવી તરકીબોથી પૈસા એકઠા કરતો. ઈ. સ. ૧૫૪૦ની આસપાસ એ કાંઈક ભેદભર્યા સંજોગોમાં મૃત્યુ પામ્યો. અને ત્યારથી એના નામ સાથે એક દંતકથા ગૂંથાતી આવી કે એનાં આ બધાં કરતૂક તે શેતાનની મદદથી કરતો અને તે શેતાન જ તેને છેવટે ઉપાડી ગયો. ઈ. સ. ૧૫૮૭માં આ ડૉ. ફૉસ્ટનું એક જીવનચરિત્ર બહાર પડયું, જેમાં સાંસારિક એવા જ્ઞાન-વિજ્ઞાન માટેની વધુ પડતી જિજ્ઞાસાનાં ખરાબ પરિણામો પર ભાર મૂકી તેની સામે ચેતવણી આપવામાં આવી હતી. આમ રેનેસાં યુગની જે પેલી કાર્યાન્વિતતા, મૃત્યુ પછીનું ધર્મના ભરોસે બાંધેલું જીવન નહીં, પણ આ ભૂતળ ઉપરનું જીવન, તેનાં ભૌતિક તત્ત્વોની સમજ અને તે પર કાબૂ મેળવવાની એષણા: આ દંતકથા — લેજન્ડ — હવે આ નવા ઉન્મેષોને ટીકાત્મક રીતે જોતાં પ્રૉટેસ્ટન્ટ મતની દંતકથા

બની રહી. માર્લોએ આ લેજન્ડ ઉપર નાટક લખ્યું. કેટલાક ઇંગ્લિશ નટો તેને જર્મનીમાં ભજવવા લઈ ગયા. આ કથાની તળભૂમિમાં જર્મન ઍક્ટરોએ તેને કંઈ જાતજાતના વાઘા પહેરાવ્યા. તે હસતું રમતું ફાર્સ પણ થવા લાગ્યું. તેમાંથી એક કઠપૂતળીનો ખેલ પણ ફરતો થયો. અને ગઍટેએ તેમનું 'ફાઉસ્ટ' લખવાની સ્ફુરણા મેળવી તે આ પપેટ – શોમાંથી.

માર્લોના નાટકની એક-બે વિખ્યાત ક્ષણો જોઈ લઈએ:

ફૉસ્ટસે શેતાન લુસિફરને પોતાનો આત્મા લખી આપ્યો છે. શેતાનના અનુચર મફિસ્ટોફિલિસે આ દસ્તાવેજ પર ફૉસ્ટસ પાસે તેના જ લોહીમાં મહોર મરાવી. બદલામાં ફૉસ્ટસને મળશે ચોવીસ વર્ષ સુધીનું સર્વ તત્ત્વો ઉપરનું સામ્રાજ્ય. ચોવીસ વર્ષને અંતે ફૉસ્ટસનું શરીર અને આત્મા શેતાનને સોંપાઈ જશે.

નાટકના મધ્યમાં દૃશ્ય તેરમામાં એક યાદગાર પળ આવે છે. એક વૃદ્ધજન પ્રવેશે છે. ફૉસ્ટસને ચેતવે છે: 'તને આ પાપ-પરંપરામાંથી કોઈ નહીં બચાવી શકે, સિવાય કે તારા મનના મીત એવા, ઉદ્ધારક, જેનું રક્ત એક જ તારા પાપને દૂર કરી શકે.' ફૉસ્ટસ એક પળ મુરઝાય છે. સામે શાપિતોનો અંજામ ટાંપી રહ્યો છે. આ એ જ ફૉસ્ટસ છે જેણે નાટકના આરંભમાં મફિસ્ટોફિલિસ સાથેના પ્રસંગમાં કહ્યું હતું કે ફૉસ્ટસને શાપનો કે નર્કનો ભય નથી. પણ હવે એ ઘડી આવશે કે જ્યારે તે આ શાપમાં ધકેલાશે. વૃદ્ધજન કહે છે હજુ વખત છે, વિચાર કર, પશ્ચાત્તાપ કર. બચી જઈશ. ડૉકટર ફૉસ્ટસને પણ હવે આ વાત સમજાય છે. તેનું કદમ ઊપડયું ન ઊપડયું, ત્યાં મફિસ્ટોફિલિસ તેને તેની શરતની યાદ આપાવે છે. અને ફરી પાછો ફૉસ્ટસ શેતાન સાથેનો જૂનો કરાર તાજો કરે છે. અને એક માગણી કરે છે. હૃદયની ભૂખ ભાંગવા માટે મને હેલન સાથે મેળાપ કરાવી આપ. ત્યાં તો આપણે આ પંક્તિઓ ઉપર આવીએ છીએ:

> 'શું આ એ જ ચહેરો છે જેણે હજાર વહાણોને તરતાં કરી દીધાં અને ઈલિયમના આભને અડતા બુરજોને સળગાવી મૂકયા? મીઠી હેલન, મને એક ચુંબનથી અમર કરી દે. (ચૂમે છે.) તેના હોઠ મારા આત્માને ચૂસી લે છે: જુઓ તો એ ઊડે. . .'

આ ઘટના તેમ જ એ છેલ્લી પળ જ્યારે ફૉસ્ટસને પોતાનો આત્મા શેતાનને સોંપી દેવાનો આવે છે: 'ઓ ફૉસ્ટસ, હવે તારે માંડ એક કલાક જીવવાનો રહ્યો છે', તે નાટકની અમર પળો છે. માર્લોનું મુખ્ય પ્રદાન તેનાં આવાં ભવ્ય અને વૈભવી પાત્રવિશેષો: ફૉસ્ટસ, ઉપરાંત ટેમરલેન, માલ્ટાનો યહૂદી, અને તે સાથે તેનો બ્લૅન્ક વર્સ (મુક્ત છંદ) છે.

શેક્સપિયર

શેક્સપિયરની પ્રતિભાનો ખરો ખ્યાલ આગળ ચાલતાં ડૉ. જૉન્સનની પ્રસ્તાવના વાંચતાં આવે. અઢારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ૧૭૬૫માં ડૉ. જૉન્સને શેક્સપિયરનાં નાટકોની આવૃત્તિ પ્રગટ કરી, અને તેના પુરોવચનમાં આ પ્રસિદ્ધ ટીકા રજૂ કરી. ડૉ. જૉન્સનના લેખની એ વિશિષ્ટતા છે કે તેમાં શેક્સપિયરના સર્જનને જોઈ વિવેચન પોતાનાં વલણો બદલતું જોવા મળે છે.

ડૉ. જૉન્સન માટે વિકટ પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ છે. એક બાજુ ઍરિસ્ટોટલનું કાવ્યચિંતન છે, તેને સમાંતર પુરાણપ્રથિત કૃતિઓનાં સદાજીવંત એવાં ઉદાહરણો છે. તે સાથે છેલ્લાં પચીસ-પચાસ વર્ષોથી ફ્રાન્સમાં વિકસેલી આરૂઢ કલાસિકલ વિવેચન-પ્રણાલીનાં આદેશાત્મક વચનો–સિદ્ધાંતો છે. આ બધાનું સ્પષ્ટ કહેવું છે કે તખ્તા પરના જગતે વાસ્તવિક જગતની બને તેટલી

સમીપ આવવાનું છે, તેનાં સ્થળ-કાળ વાસ્તવિક જીવનનાં સ્થળ-કાળથી જુદા નિયમ પ્રમાણે ન ચાલી શકે. એટલે આમુક સુગ્રથિતતા (યુનિટીઝ) સચવાવી જોઈએ, અને સ્વરૂપગત શુદ્ધિ પણ જળવાવી જોઈએ. દાખલા તરીકે, કૉમેડી અને ટ્રૅજડી એ બે જુદાં છે; તેમને ભેગાં ન કરી શકાય.

આ બધું છે, છતાં જૉન્સનની સામે એક એવા સર્જકનું વિશ્વ પડયું છે, જે જાણે આ સમગ્ર વિવેચનાત્મક ચિંતનની અવગણના કરે છે, જેને સદીઓની ઓરણ પર ટીપી ટીપીને ઘડેલી આ આખીય થિયરી જાણે સ્પર્શતી જ ન હોય. અને છતાં શેક્સપિયર સર્જક તો છે જ.

તો પહેલાં શેક્સપિયરનાં કૉમિક વિશ્વનાં એક-બે પાત્રો જોઈ લઈએ, પછી ટ્રૅજિક વિશ્વનાં.

શેક્સપિયરે તેના શરૂઆતના કાળમાં લખ્યાં તે ઐતિહાસિક નાટકો 'રિચાર્ડ બીજો'થી 'હેન્રી પાંચમો'ની શ્રેણીમાંથી એક નાટક લઈએ: 'હેન્રી ચોથો, ભાગ પહેલો'.

દૃશ્ય ઊઘડે છે. દૂબળો-પાતળો પણ ચાલાક એવો પ્રિન્સ પ્રવેશે છે. સ્ટેજના અંદર પડતા ભાગમાં એક બેન્ચ પર એક સજ્જન પોઢયા છે. ખાસું ભર્યુંભાદર્યું સ્થૂળ તેમનું શરીર છે, જાણે ટન ઑફ ફ્લેશ, ત્રાજવે તોળ્યા હોય તો ટનેક તો સહેજે થઈ જાય. ક્ષણ બે ક્ષણ પછી તે શ્રીયુત તેમની આંખ ખોલે છે. પ્રિન્સને જુએ છે, પૂછે છે: અરે હેલ (પ્રિન્સ હેન્રીને એ આ નામથી સંબોધે છે) શો સમય થયો છે? અને આ છોકરડો તરત જ ઉપાડીને કહે છે: અલ્યા, તારે ને દિવસના કેટલા વાગ્યાને શું? બપોરે આમ બેન્ચ પર સૂઈ જવું, સાંજ પડયે વાળુ પછી બટન ઢીલાં કરી બેસવું, ને ઢીંચ્યા કરવું . . . હા, જો કલાકો એ દારૂથી છલકતા પયમાના હોય, અને ખુદ સૂર્ય પોતે જો ઝગઝગાટ, અગ્નિની ઝાળ જેવા રંગનો રેશમી ગાભો વીંટેલી કોઈ રૂપાળી છકેલી વારાંગના હોય, તો જુદી વાત છે, બાકી . . . આ ફૉલ્સ્ટાફ, પ્રિન્સ હેન્રીનો સોબતી. હેન્રી ચોથાના પહેલા ભાગના આરંભે આપણને તેમની પહેલી મુલાકાત થાય છે તે આ રીતે. પ્રિન્સ હેન્રી રાજા થાય છે તો નાટકના બીજા ભાગને અંતે, પણ ઠેઠ ત્યાં સુધી તેની સોબત રહે છે ફૉલ્સ્ટાફ સાથે, અને તેની સાથે બીજા ચોર, ખિસ્સાકાતરુ, દારૂડિયા, એમની સાથે. પેલી જેની ઈલિઝબીથન યુગને ઘણી ખેવના હતી તે આ પ્રિન્સની કેળવણી, તેનું એજ્યુકેશન. જ્યારે એજિનકોર્ટની લડાઈ વખતે મુઠ્ઠીભર અંગ્રેજોના સૈન્ય સાથે ફ્રાન્સના વિશાળ સૈન્યનો મોરચો મંડાશે ત્યારે તેનો સુકાની આ પ્રિન્સ હેન્રી, હવે રાજા હેન્રી પાંચમો હશે અને તે ઇંગ્લાંડને વિજય અપાવશે, પણ તેની નિશાળ આ ઉઠાવગીરોની, અને તેના ગુરુ આ ફૉલ્સ્ટાફ. (જુઓ: 'શેક્સ્પિયર', પ્રો. સંતપ્રસાદ ભટ્ટ ૧૯૭૦, પાનો ૧૮૧–૧૮૯).

આપણા નાટકને અંતે એક નાજુક પળ આવે છે. પરશુરામના પિત્રાઈ જેવા હૅરી પર્સી, હૉટસ્પર તરીકે જે ઓળખાય છે તે જુવાનની સરદારી નીચે રાજા સામે અમીરોએ બળવો કર્યો છે અને અત્યાર સુધી આ છાકટાઓ અને નિકમ્માઓ સાથે પીઠાંની પાટલી પર વખત કાઢતો પ્રિન્સ હેન્રી જાણે જૂની જાત ફગાવી દઈ પરાક્રમે ચડયો છે, પણ હજી તેનું મન તેના આ ગોઠિયા તરફ જરા ઢળ્યું છે. એમ તો ફૉલ્સ્ટાફને પણ તેના જેવા બેકારો અને ખેતરોમાંથી ઉપાડી આણેલા ચાડિયાઓ જેવા ત્રણસો એકની ટુકડીનો સરદાર બનાવ્યો છે. ફૉલ્સ્ટાફ પોતે પાછો મોજથી કહે છે: આ ત્રણસો મૂર્તિઓ, તાજી જ માંચડેથી ઉતારી હોય તેવી છે, તે બધા વચ્ચે આખું દોઢ શર્ટ છે ને

તેય જાણે બે નૅપ્કિનને એકબીજા સાથે ગાંઠ મારી બાંધેલું. પણ વાંધો નહીં, ઘડીકમાં તો વાડે વાડે લૂગડાંની લંગાર લટકશે, યુદ્ધ છે ને!

યુદ્ધની એ કપરી પળ આવી પહોંચી છે. હૉટસ્પર અને પ્રિન્સ એકબીજાની સામસામા આવી ગયા છે, અને આપણા સર જૉન, નસીબ બે ડગલાં આગળ, તે ત્યાં જ છે. એટલામાં ડગલાસ કરીને એક બીજો યોદ્ધો ધસી આવે છે. ફૉલ્સ્ટાફને પડકારે છે. બન્ને વચ્ચે એક-બે ઘાની આપલે થઈ ન થઈ ત્યાં તો ફૉલ્સ્ટાફ જમીન પર પટકાય છે, કેમ કે આમેય પડયા રહેવું એ તેને માટે સ્વાભાવિક સ્થિતિ છે. જાણે મરણને શરણ થયા. આ બાજુ હૉટસ્પર પ્રિન્સને હાથે ઘવાઈને પડે છે, ફૉલ્સ્ટાફની બાજુમાં જ. હૉટસ્પરને દુ:ખ એક જ વિચારે થાય છે, કે પોતે તો જાય છે, મૃત્યુ અને તેમની વચ્ચે પળ-બેપળનું હવે અંતર છે, પણ પોતાના જે માનભર્યા ખિતાબો તે હવે આ દુશ્મન—પ્રિન્સ હેન્રી, ચોરોનો સરદાર, જેને અને રાજવીઓના સાચા ખમીરને બાર ગાઉનું છેટું છે, તે લઈ જશે. તેના છેલ્લા શબ્દો છે:

> 'પણ તેને આ સૂઝે છે તે વિચાર, વિચાર ખુદ જિંદગીનો ગુલામ છે, અને જિંદગી સમયનો વિદૂષક, અને સમય, જે સારાય જગતની જાણે આકારણી કરતો ચાલ્યો છે તેણે, તેણેય થંભી જવું રહ્યું . . .'

આ બાજુ પ્રિન્સ હેન્રી હૉટસ્પરની અંતિમ પળોનો સાક્ષી બની, તેનું મુખ ઢાંકી દે છે. તેને અંજલિ આપે છે. જીવતો હતો ત્યારે એક આખુંય સામ્રાજ્ય જેને ઓછું પડતું'તું તેને હવે આ બે કદમ ધરતી ઘણી ઘણી થઈ જાય છે. આમ અંજલિ આપતાં તેની નજર બાજુમાં જ પડેલા ફૉલ્સ્ટાફ પર પણ પડે છે. તેને પણ યોગ્ય અંજલિ આપે છે: અરે, ભલા સાગરીત, આટઆટલું પુદ્‌ગલ ઉપર ખડકયું તોય એમાંથી જીવ સરકી ગયો. એક થોડોશોય ન રહ્યો. ખૅર! બિચારા જૅક, અલવિદા! જો મને ઠાલી મોજમજાહો અને ભોગવિલાસ વહાલાં હોત તો મને આજે ઘણું ખોવાનું દુ:ખ લાગત, પણ . . . હમણાં થોડી જ વારમાં તારું દફન. . .

અને પ્રિન્સ હેન્રી એમ 'દફન' બોલીને જાય છે, ત્યાં તો ફૉલ્સ્ટાફ પડયો તો ત્યાંથી ઊભો થઈ જાય છે, તેની મેળે. નવાઈ જેવું છે, કેમ કે તેણે જ પ્રિન્સને એક વાર કહેલું કે 'અલ્યા, પડું તો પાછો ઊભો કરવા કંઈ ગરગડી કે એવું છે?' એ ઊભો થઈ જઈ કહે છે: દફન! આજે તું મારું દફન કરે તો કાલે ઊઠીને મારામાં મસાલો ભરાતો જોઉં, અને એમ તને મારી મિજબાની કરવા દઉં? ભલા ભગવાન, એ તો પળ પારખીને મેં ડોળ કર્યો, નહીં તો પેલો બળબળતો સ્કૉટ મને પૂરો જ કરી નાખત. ડોળ! પણ મેં કાંઈ ડોળ કર્યો જ નથી . . . અને એમ કરી, બે-ત્રણ અટપટી દલીલોનાં પગથિયાં ચાલાકીથી કુદાવી જઈ, ફૉલ્સ્ટાફ નિર્ણય પર આવે છે: શૂરવીરતાનું સાચું તત્ત્વ શાણપણમાં છે, અને એ સાચા તત્ત્વને અનુસરી મેં મારો જીવ બચાવ્યો છે . . . અને આમ કહેતાંય એ પેલા બાજુમાં પડેલા હૉટસ્પરથી ડરે છે, કયાંક એ પણ ડોળ કરતો હોય તો! જઈને તેને બે-ચાર ઘા કરી આવે છે, કહેવાય ને કે મેં માર્યો!

આવાં ચારસો વર્ષ વીંધીને આવતાં સદાય સાચા રણકારવાળાં કથનો હવે તો કહેવતો બની ગયાં છે. પણ આ ફૉલ્સ્ટાફમાંથી ઝરતા હાસ્યનો ખુલાસો આપતાં કૉમેડી પરનું ઝીણામાં ઝીણું મનન આખરે પોતાનાં ઓજાર હેઠાં મૂકી દે છે. તે શેક્સપિયરને જડયો કયાંથી? મૂળ ઈતિહાસ-

સાહિત્યમાં તો નહોતો. એક રીતે એ મોરેલિટીનું પાત્ર છે. આવા ખુલાસા જરૂર કરાય, પણ એથી કાંઈ ફૉલ્સ્ટાફની ભૂરકીનો તાગ મળતો નથી. ફૉલ્સ્ટાફ દ્વારા જો કોઈ એક ગંભીર કામ શેક્સપિયરે કર્યું હોય તો તે શૂરવીરતાની, આપણે ત્યાંના હલદીઘાટના શૂરા બાવીસ હજારની, એક આદર્શ તરીકે પુનર્વિચારણા, આખાય મધ્યકાલીન યુગના 'ઑનર'ના વિચારની. પણ ઢોંગી, જુઠ્ઠો, ધુતારો, ખાઉધરો, લંપટ, વ્યસની અને છતાંય તેનો વિચાર કરતાં જ મન મોકળું થઈ જાય, હસી ઊઠે, તાજું થઈ જાય, આમ કરાય-ન કરાયના વિચારોનાં બાવાં-જાળાં બાઝ્યાં હોય તે એક જ કિરણ ગળાઈ આવતાં જાણે સાફ થઈ જાય, ખુદ જાત સાથે જાણે પહેલી વાર સમાધાન પર આવી જઈએ તેવું આ પાત્ર! કિરણ કહ્યું ને? પણ આમ જોઈએ તો ફૉલ્સ્ટાફથી વધુ સ્થૂળ શું હોય? પણ ઈલિઝબેથના સમયનું, શેક્સપિયરના સમયનું નવું જે દૃષ્ટિબિંદુ, માનવવાદ, તે આ. ફૉલ્સ્ટાફ આ નવા દૃષ્ટિબિંદુની, ગઈ કાલના સામંતશાહી, ફ્યૂડલ યુગના કહેવાતા આદર્શો અને સદ્‌ગુણોની ટીકા છે, અને છતાંય આવા ક્રાંતિકારી વિચારભારનું વહન કરતું ગાલ્લું જુઓ તો કૉમેડીનું, તેની રગશિયા ગતિએ તે પહોંચવાનું તો ટ્રેજડીનો રથ જ્યાં પહોંચે તે જ પ્રદેશોમાં!

એમ તો ચીપસાઈડના નાઈટ ફૉલ્સ્ટાફ અને ડેન્માર્કના પ્રિન્સ હૅમ્લેટ વચ્ચે, બન્ને શેક્સપિયરનાં ફરજંદ છે, તે ઉપરાંત ઘણું સામ્ય છે.

બન્ને કર્મના કાયર છે, બન્ને કાયરતાના બચાવમાં જાતજાતની દલીલો અને તર્ક કરવામાં શૂરા છે, પણ હૅમ્લેટને આપણી આંખે જોવા પ્રયત્ન કરવો નકામો છે. ઓગણીસમી સદીના રોમાન્ટિક યુગના આત્મલક્ષી નિબંધકાર ચાર્લ્સ લેમે તેને એક વાર-જોઈ લીધો છે, આપણા બધાના વતી.

શેક્સપિયરની ટ્રેજડીઝ પરના તેમના નિબંધ(૧૮૧૧)માં દલીલ એવી છે કે શેક્સપિયરનાં આ પ્રકારનાં નાટકો તખ્તા પર રજૂ કરવા માટે નથી. એક ઑથેલો કે એક હૅમ્લેટના મનની ભીતરમાં ચાલતા વ્યવહારો કેમ કરીને એક નટ રજૂ કરી શકે? મિસ્ટર કે. નામના નટે રજૂ કરેલો હૅમ્લેટ જોવો કે મિસિસ એસ.નું સર્જેલું લેડી મૅકબેથનું પાત્ર જોવું, એનો અર્થ એ કે આ પછી જ્યારે જ્યારે આપણે હૅમ્લેટનો કે લેડી મૅકબેથનો વિચાર કરવાના ત્યારે આ મિ. કે. કે મિસિસ એસ.નો વિચાર કરવાના. આમ જે અત્યાર સુધી ધૂંધળું, અસ્પષ્ટ હતું તેને નામ, ઠામ, આકાર આપી મનમાં વસાવવા જતાં, આપણી પાસેનું સૂક્ષ્મ દર્શન તો હમેશ માટે હાથમાંથી સરી પડે છે. એક અપ્રાપ્ય એવા પદાર્થની વાસનામાં આપણે એક સ્વપ્ન ખોઈ બેસીએ છીએ.

લેમ હૅમ્લેટનો દાખલો આપે છે: હૅમ્લેટનું પાત્ર એવું છે કે દિવસોથી માંડીને લોકપ્રિય નટોની એક આખીય પરંપરાની તેમાં ઝળકવાની ઉમ્મીદ રહી છે . . . નાટક પોતે બીજાં નાટકો કરતાં નૈતિક સૂત્રો અને ચિંતનથી ખૂબ ભરપૂર છે, એટલે શિખામણ માટેના યોગ્ય સાધન તરીકે તે લેખાય. પણ હૅમ્લેટને પોતાને આમ જાહેરમાં શિક્ષક તરીકે, ટોળાને ભાષણ આપવાના હેતુસર, બહાર ઘસડી લાવવાથી, શું શું નથી સહન કરવું પડતું? ભલા, હૅમ્લેટ જે કાંઈ કરે તેમાં દસમાંથી નવમા ભાગનું તો એવું જ છે જે પોતાની જાત અને પોતાની નૈતિક સૂઝ વચ્ચેની આપસ-આપસની લેવડદેવડ છે, એ તો એના એકાન્તમાંના સમ-વિષમના ઊભરા છે, જેને વહાવી નાખવા તે ખૂણાખાંચરા અને મહેલના અંધારામાં અંધારા ભાગોમાં સંતાતો ફરે છે, એના હૃદયને ભીંસતો અશબ્દ એવો વિચારભાર છે જેને માત્ર વાચકને ખાતર જ શબ્દમાં ઉતારાયો છે; કેમ કે, નહીં

તો ત્યાં શું ચાલી રહ્યું છે તેથી તે અજાણ રહી જાય. આ અતળ ગમગીનીઓ, પ્રકાશથી અને શબ્દથી દૂર ભાગતાં મનોમંથનો, બધિર એવી દીવાલો અને કમરાઓ વચ્ચે પણ પ્રગટ થવા ના પાડશે. આ બધું એક ચાળા કરતો નટ આવીને શ્રોતાગણ સમક્ષ ગગડાવી જાય, કે જેથી ચારસો માણસો એકસાથે આખીય વાત જાણે, એવું તે શી રીતે બને? પેલા શરમાળ, ઉદાસ, એકાન્ત શોધતા હેમ્લેટને રજૂ કરવાની આ રીત?

બેન જૉન્સન

શેક્સપિયર સાથે જે નામનું અચૂક સ્મરણ થાય છે તે બેન જૉન્સનનું (ઈ. સ. ૧૫૭૩-૧૬૩૭). કારકિર્દીની શરૂઆતના તેના નાટક 'દરેક માણસ પોતપોતાના તરંગમાં'—'એવરી મૅન ઈન હિઝ હ્યુમર'(૧૫૯૮)ના આરંભે તેમણે જે પુરોવચન (પ્રોલોગ) મૂકયો તેમાં કહે છે:

> આ નાટક જુદું છે, આજકાલ ઊગી નીકળેલા આણધડ નાટકકારોની મોંમાથા વિનાની કૃતિઓમાંનું આ નથી. એક છોકરો, હજી તો પારણામાં છે, ત્યાં મોટો થઈ જાય, દાઢી પણ ઊગી જાય, સાઈઠનો હોય એવડો બની જાય, કે બે-ત્રણ કાટે ખવાયેલી તરવારો ને થોડી લાંબીચોડી પંક્તિઓ ને યૉર્ક અને લૅંકેસ્ટરનાં મોટાં મોટાં યુદ્ધો તમારી સામે ખેલાઈ જાય, આવો બધો ઠાલો પ્રપંચ આમાં નથી. આમાં તો છે એવી ભાષા, એવાં કર્મો, જે ધરાર જીવતાંજાગતાં માણસોનાં હોય, અને એવી વ્યક્તિઓ જે કૉમેડીના સાચા વર્તુળની હોય.

વિવેચકો કહે છે કે આ જે બે-ત્રણ કાટ ખવાયલી તરવારનો ઉલ્લેખ આવ્યો તે શેક્સપિયરના ઐતિહાસિક નાટય(હિસ્ટરીઝ)નો. આ અને આવા અન્ય પુરાવા ઉપર શેક્સપિયર અને બેન જૉન્સનની હરીફાઈની રમણીય કિંવદન્તી પણ રચાઈ છે.

બે જુદા તો છે જ. બેન જૉન્સન કલાસિકલ સાહિત્યમાં એક વિદ્વાનનો રસ ધરાવે છે, કૉમેડી વિશે તેમના ચોક્કસ વિચારો છે, વાસ્તવિક જીવનનું આલેખન એ તેમનો વિશિષ્ટ અભિગમ છે, અને નાટકની બાંધણી, તેની સ્વરૂપગત સુરેખતા, એ પ્રત્યે તેમને હંમેશાં પક્ષપાત રહ્યો છે. નાટયકલાના નિયમોને આધીન રહી તે રમત રમવા ખુશી છે. ડૉ. જૉન્સનને જે વિમાસણ શેકસપિયરના સર્જનવિસ્તારને જોતાં પડી તે બેન જૉન્સનને વિશે ન થાય.

બેન જૉન્સનનાં એક કે બે સિવાય લગભગ બધાં જ નાટકો કૉમેડીમાં ખપે તેવાં છે. આ કૉમેડીમાં ઘણી વાર વાદળ ઘેરાય છે, વાતાવરણમાં અશિવ ફરકી રહે છે, એ ટ્રૅજડીમાં વસતાં નાટકો હોય એમ લાગે. બેન જૉન્સનમાં જે એક પ્રકારના હિંસ્ર સાચાપણાનો સ્પર્શ છે તે શેક્સપિયરમાં આટલી માત્રામાં કદાચ જોવા ન મળે. ખરાબી છે, અને તે એટલી હદ સુધીના ઘાતકી સ્વરૂપમાં પ્રકટ થાય છે કે તેને હસી નાખી, ખાળી રાખી શકીએ નહીં. કે ન તો તેમાં તરી આવતી સારાઈને ધાર ચડાવી, તેની આજુબાજુ એક ટ્રૅજિક વિશ્વ રચી, સંતોષ માની શકીએ. ખરાબીને નસિયત થવી જોઈએ, અને તે નાટક દ્વારા. આવું તેમનું નિર્ભીક રીતે ઉપદેશાત્મક રસશાસ્ત્ર છે. આથી નાટક જોખમાય છે, પણ અંદરથી પેલી નૈતિક જેહાદ, અણિશુદ્ધ પાર ઊતરે છે. 'વૉલ્પોની' નામનું નાટક લઈએ:

> વૉલ્પોની નામના એક લંપટ, લોભી, ધુતારા વૃદ્ધજનની વાત છે. ચોરીઝૂડીને અપાર સોનું ભેગું કર્યું છે. એ કોને આપશે? લાલચના માર્યા વારસદાર થવા તલપાપડ થતા

મૂર્ખાઓની લાઇન એને બારણે લાગે છે. વૉલ્પોનીને એક મોસ્કા નામનો આસિસ્ટંટ છે તે આ બધા ઉમેદવારોને ભોળવી પટાવી તેમની પાસેથી શેઠ માટે ભેટસોગાદો ભેગી કરતો રહે છે. આ ઉમેદવારોમાં એક વેપારી છે, કોર્વિનો નામે. તેની પત્ની સિલિયા અત્યંત સ્વરૂપવાન છે. ઘરડા વૉલ્પોનીનું મન એ પાંદડીએ ચડી જાય છે. તે સિલિયાને ઝંખે છે. મૂર્ખ કોર્વિનો પૈસાને લોભે સિલિયાને વૉલ્પોની પાસે દોરી જાય છે. એક દૃશ્યમાં વૉલ્પોનીના ખંડમાં કોર્વિનો પોતાની પત્નીને ધકેલી જતો જોવા મળે છે. શો વાંધો છે? વૉલ્પોની તો વૃદ્ધ છે! . . . બીજા દૃશ્યમાં વૉલ્પોની સિલિયાને પ્રલોભન આપે છે. ઇન્દ્રિયજન્ય ભોગવિલાસોનું આવનવું સ્વર્ગ આપવા તે ઑફર કરે છે. . . .

વૉલ્પોનીનું આ સ્વર્ગ, પૃથ્વી ઉપરનું આ પૅરેડાઈઝ છે તે ઇલિઝબેથના સમયનાં ભૌતિક મૂલ્યો તરફ ફરતા વેપારી સમાજને જેનું ખૂબ જ આકર્ષણ હતું તે સુખસગવડ, એશઆરામનું વિશ્વ. નાટકના કેન્દ્રમાં આ વિશ્વ છે. સિલિયા વૉલ્પોનીની જાળમાં ફસાય તે પહેલાં જ બચી જાય છે, પણ સારાય નાટક પર ઘેરા વિષાદના આટાપાટા પડેલા છે. એડ્મન્ડ વિલ્સનના બેન જૉન્સન પરના લેખનું શીર્ષક છે: 'મોરોઝ બેન જૉન્સન' — ગંભીર, ગમગીન બેન જૉન્સન: હા, બેન જૉન્સન જરૂર તેવા છે, પણ સકારણ.

કાવ્ય

સ્પેન્સર, ડન, મિલ્ટન

ઇલિઝબેથયુગના ગદ્યની વાત અઢારમી સદીમાં નવલકથાના આરંભ વખતે કરીશું. નાટક બહારની આ સમયની કવિતામાં એડ્મન્ડ સ્પેન્સર(ઈ. સ. ૧૫૫૨–૧૫૯૯)નો જ ઉલ્લેખ કરી આગળ ચાલીએ.

તેની કૃતિઓમાં મુખ્ય છે 'ધ ફેઅરી ક્વીન'. ફેઅરી ક્વીનના પાત્રમાં એક છેડે અત્યંત ગુણવાન અને સ્વરૂપવાન આદર્શ નારીનો ભાવ નિરૂપાયો છે, તો બીજે છેડે, સ્પેન્સર કહે છે તેમ, સર્વોત્તમ અને સમૃદ્ધિવાન એવાં આપણા સાર્વભૌમ સામ્રાજ્ઞીનું નિરૂપણ છે. આ ક્વીનનો વાર્ષિક ઉત્સવ બાર દિવસ ચાલે, તે બારેય દિવસ તેના બાર યોદ્ધાઓ પોતપોતાનાં સાહસોનું વર્ણન રોજરોજ કરે, આવી સ્પેન્સરની યોજના છે. આ યોદ્ધાઓ પણ રૂપકાત્મક રીતે નિરૂપાયલા છે. દાખલા તરીકે, પહેલા સર્ગના ધ નાઇટ ઑફ ધ રેડક્રોસ તે પવિત્રતાના સૂચક છે. આમ દરેક યોદ્ધો કોઈ એક મૂલ્યનું, શ્રદ્ધાનું પ્રતિરૂપ છે . . .

સ્પેન્સરે આ વિશાળ રૂપકાત્મક કાવ્યના છ જ સર્ગ પૂરા કર્યા છે, અને સાતમો અધૂરો રહ્યો છે. આ ઉપરાંત તેણે આ જમાનામાં ફેલાયેલા સૉનેટ-શ્રેણી લખવાના શોખને અનુસરી સૉનેટ પણ લખ્યાં છે (આ સૉનેટ લખનારાઓમાં શેક્સપિયર અને સિડની જેવાઓનો પણ ઉલ્લેખ થવો જોઈએ). અહીં તો આપણે તેની 'સૌંદર્યના સન્માનમાં પ્રાર્થના'(હિમ ટુ બ્યૂટી)માંથી એક ઉદાહરણ લઈએ. સ્પેન્સરની મહત્તા એ છે કે મધ્યકાલીન તેમ જ રેનેસાંના સમયના જે મુખ્ય વિચારપ્રવાહો તે બધાને સમાવી શકે તેવું સંવેદનશીલ તેનું ઊર્મિતંત્ર છે. આ પ્રાર્થનામાં તેમાંનો એક જે પ્લેટોનિક તંતુ તે ઝિલાયો છે:

તાત્પર્ય એ છે કે દરેક આત્મા જેમ તેની શુદ્ધતા વધુ પ્રમાણમાં, અને તેનામાં રહેલું સ્વર્ગીય તેજ વધારે, તેમ તે વસવા માટે સુંદરતર દેહને શોધી લે છે, કે જેથી પોતાને પ્રસન્ન લાવણ્ય અને સુડોળ ઘાટભર્યું પાત્ર મળી રહે.

સ્પેન્સરમાં ઝિલાયલી આ પ્લેટોનિક ભાવનાઓને, વિચારોને લક્ષમાં રાખીને આપણે હવે સત્તરમી સદી તરફ ફરીએ.

જૉન ડન(૧૫૭૨–૧૬૩૧)ની સાથે આપણે હવે સત્તરમી સદીમાં આવી ઊભા રહીએ. રાણી ઈલિઝબેથના સમયના અંતે ઈ. સ. ૧૬૦૩ પછી જે ઢોળાવ શરૂ થયો તેમાં આપણને ચેપમન, માર્સ્ટન અને વેબ્સ્ટર જેવા રાજા જેમ્સ પહેલાના સમયના, ઈલિઝબીથન પછી જૅકબિયન, નાટય-કારો મળે છે. સાહિત્યના મિજાજમાંથી પેલી ઈલિઝબીથન સરળતા, જે ભોળપણથી જુદી છે અને છતાં લખાણમાંના જે નવ રસ, તેમને સીધા અરીસાની જેમ હૂબહૂ ઝીલે છે, તે સીધાપણું, તેનાથી રીઝી જવાનો, લોભાઈ જવાનો વખત પૂરો થયો છે. હવે, જે કાંઈ પેલા ઉદ્રેકો અનુભવ્યા સત્‌ના તેમ જ અસત્‌ના દર્શનના, તે બધા પર ઠંડે કલેજે વિચાર કરવાનો ગાળો શરૂ થાય છે. સાહિત્યનો લય પ્રજાઓની આવી સ્મૃતિના સાતત્યનો લય છે.

પ્રેમનો વિષય લઈએ. આગળ રોમાન્સની પરંપરામાં દરબારી પ્રેમ(કોર્ટલી લવ)નો શિરસ્તો હતો, તે સોળમી સદીના અંત સુધીમાં પૂરેપૂરો વિકસી રહ્યો. મધ્યકાલીન યુગની આ દેણે પ્રેમમાંનાં શારીરિક અને અશરીરી તત્ત્વોની તડજોડ કરતાં કરતાં માણસના મનની જે પેલી અદ્વૈતની તરસ, એક પ્રકારની શુદ્ધિની ઝંખના, તેને ધાર ચડાવતાં, દાન્તેના, વિશ્વમાં રહી વાત કરીએ તો, લગભગ તેને સ્વર્ગના દરવાજા સુધી દોર્યો. સ્પેન્સરે આ દર્શન ઉપર પ્લેટોનિક પુટ આપી તેની 'હિમ્સ'માં અને તેથીય આગળ તેના 'ફેઅરી કવીન'ના માળખામાં આ સમસ્ત શ્રાદ્ધના સંકુલને એક નિશ્ચિત સ્વરૂપ આપ્યું.

ડન સાથે હવે એક નવો તરંગ ઊભો થાય છે. અત્યાર સુધી જલ પર પ્રતિબિંબિત થઈ રહેલું એ આખુંય મધ્યકાલીન વિશ્વ વિલાઈ જઈ સમેટાઈ જાય છે. જાણે હતું જ નહીં. કાવ્યપંક્તિઓમાં જે લાસ્ય હતું, જે મસૃણતા હતી, જે સીધા હૃદયોદ્‌ગારનો થડકાર હતો, તે હવે આઘાં જતાં જાય છે. તેને બદલે ડનના કાવ્યમાં તેનો અર્થ અનેક અવરોધો વટાવતો વટાવતો, પળેપળે કાંઈ અવનવી અંધાર ગલીઓમાં ડોકિયાં કરતો, થોભી જતો, કોઈ વાર ખરતી ઉલ્કાની જેમ એક લિસોટો મૂકી આંજી નાખતો, એમ ઝબકારે ઝબકારે માર્ગ કરતો, કંઈક આયાસની હદ સુધીની જાતતપાસ કરતો કરતો, સભાન રીતે, આગળ વધતી દેખાય છે. એ પાછું વળી જુએ છે, આજ પૂર્વેના જે સૂરોએ રંજિત કર્યા, જે ઉત્પ્રેક્ષાઓ ને કાવ્યવ્યૂહો ને કલ્પનો 'વાહ્'ના ઉદ્‌ગારોએ ઝિલાયાં, તે બધુંયે જુએ છે, પણ હવે તેને એ કેવી રીતે બન્યું તે વિચારતાં વિસ્મય થાય છે. બસ, એટલી સામગ્રીથી અમે પ્રેમીઓ પ્રેમને પારખી બેઠાં! એનાં ઊંડાણોની તો કોને ખબર! આવો કાંઈક ગંભીર, તો સાથે નિર્વેદથી સ્પર્શાયલો, ભાવ ઊઠે છે. તેવી એક વાસ્તવિક શૈલી હવે સ્થિર થાય છે. ડન આવી પ્રેમની વાસ્તવિકતાનો કવિ છે, અને એ એની સિદ્ધિ છે કે તેના સ્પર્શે આ વાસ્તવિકતા, કવચિત્‌, અત્યાર સુધીના પ્રેમના સ્વપ્ન કરતાં અનેકગણી સાચી, અને તેથીય આગળ, સુંદર સાબિત થાય છે.

એ નોંધી લઈએ કે ડનને જો પ્રેમના કવિ તરીકે ઓળખીએ તો તેની કારકિર્દી બે ભાગમાં વહેંચાયેલી છે: તેના પૂર્વાર્ધમાં ઐહિક પ્રેમનો ગાળો, તો પછીના ભાગમાં જાણે કે તે જ પ્રેમ પ્રભુપ્રેમમાં રૂપાંતર પામ્યો છે. ડનના દાખલામાં આ ઐહિક પ્રેમ અને અપાર્થિવ પ્રેમ એ બન્નેને પોતપોતાની આગવી મીમાંસા છે, અને છતાં બન્નેમાંનું સાતત્ય એટલું જ સંતર્પક છે.

ડનને જો કોઈ એક જ કાવ્યથી રજૂ કરવો હોય તો કયું લેવું? તેનું 'આનંદ-સમાધિ' લઈએ: બે પ્રેમીઓ, એકબીજાનાં શ્રેષ્ઠ, એ બે, વાયોલેટ ફૂલોના, માથું મૂકવા ઊપસી રહેલા હોય એવા, કાંઈક વિસ્તાર પામેલા પટ પાસે બેઠાં છે. આંખોનાં કિરણો એકબીજામાં ગૂંથાયાં છે, તે જાણે એક બેવડી દોરીથી. બસ જો એક બન્યાં હોય તો આટલી રીતે, બહુબહુ તો હાથમાં હાથ લીધા છે. પણ જો વિસ્તાર વધાર્યો કહેવાય તો તે પેલા આંખમાં ઝિલાતાં એકબીજાનાં પ્રતિબિંબનો, એટલાં જ ચિત્રોનો.

અને, જાણે સામસામાં ગોઠવાયેલાં સૈન્યો વચ્ચે નસીબ વિજયને ઝુલાવતું હોય તેમ, (કવિ કહે છે) આમારા આત્માઓ — મારો અને તેનો — પણે ઉપર, આમારી વચ્ચે મળ્યા છે. એ બે એમની વિષ્ટિઓ ચલાવે, ત્યાં સુધી આમે આત્મરહિત થયાં, કબર જેવી મૂર્તિઓસમાં બે, બેસી રહ્યાં. સારોય દિવસ ગુજર્યો, એ જ સ્થિતિમાં. અંદર શી ગુફ્તેગો ચાલી એ તો એ જ જાણે, જે પ્રેમથી એટલો વિશુદ્ધ થયો હોય કે આત્માની ભાષા જાણતો થયો હોય.

આ સાથે કાવ્યનું બીજું આવર્તન શરૂ થાય છે, જેમાં પેલા ઉપર ચાલેલા સંવાદનું વસ્તુ ઝિલાય છે: અમે કહ્યું કે આ ભાવસમાધિ તો સરળતા સાધી આપે છે. કેમ કે હવે જ તો જાણ થાય છે કે આપણે શેને ચાહતાં હતાં. હવે જોઈએ છીએ, અત્યાર સુધી નહોતાં જોતાં કે અમને કોણ દોરતું હતું: ધિસ એક્સ્ટસી ડથ અન્‌પરપ્લેક્સ/વી સૅ'ડ, ઍન્ડ ટેલ અસ વૉટ વી લવ.

આ એક પંક્તિ 'ધિસ એક્સ્ટસી . . . 'માં જે વ્યંગ્યાર્થ છે, જે તર્કની તરલ છટાઓ છે, જીવિત સંબંધોમાંથી જડેલી વાણીના પડઘા છે, તેમાં જ ડનનું સાચું કવિકર્મ વસેલું છે. આ કાવ્યના વિચારને પકડવા માટે સોળમી સદીમાં લખાયેલ લિઆ ઓબ્રીઓ જેવાના 'પ્રણયસંવાદ' (ડાયલૉગી એમર) જેવા તત્ત્વમીમાંસાના પુસ્તકને બાજુમાં રાખવું પડે. ફેર એટલો કે આત્મા, તત્ત્વોનું સંમિશ્રાણ, સમાધિ — એ બધા જ ખ્યાલોને સીધેસીધા કાવ્યમાં ઉતારવા કરતાં, ડન હવે તેમનું શોધન કરે છે, તેમાં તર્કની વિશિષ્ટ કામગીરી છે.

આ કાવ્યમાં જ્ઞાનની માત્રા દેખીતી રીતે જ વધારે છે, પણ સમગ્ર કાવ્યના સંદર્ભમાં જ્ઞાન એ તો તેનું એક જ તત્ત્વ છે. વિચારચર્યાને તેનાં પરિણામોથી નહીં પણ તેની પ્રક્રિયામાં, કાવ્યમાં ઉતારાઈ છે. જે આનંદ છે તે વિચારો પામ્યાનો નહીં, ખુદ વિચાર કર્યાનો છે!

આ અર્થમાં ડન મેટફિઝિકલ છે. એલિયટે આ પ્રકારના, ડનની પાટલી પર બેઠેલા કવિઓ પરના, પોતાના સુપ્રસિદ્ધ લેખ 'મેટફિઝિકલ પોએટ્સ'માં કહ્યું છે તેમ, જેમ એક ગુલાબની ફોરમ, તેમ એક તર્કની પણ ફોરમ હોય છે, જે અહીં ઝિલાઈ છે. કાવ્ય આ કાર્ય ફરીફરી કરતું રહે તેમાં જ તેના વર્તમાન સાથેના સંધાનની ગૅરન્ટી છે, તો જ તેનું જીવન ટકી રહેવાનું.

ડન પછીની બીજી મોટી કવિપ્રતિભા મિલ્ટનની.

મિલ્ટન (ઈ. સ. ૧૬૦૮–૧૬૭૪) તેમના મહાકાવ્ય 'પેરેડાઈઝ લૉસ્ટ'ના સાતમા સર્ગના આરંભમાં થોડી પોતાને વિશે વાત કહે છે:

> છું તો દુ:ખના દિવસોથી ઘેરાયેલો, અને દુશ્મનોથી, અંધકારમાં છું, ચારે બાજુ આપત્તિઓ છવાઈ વળી છે, અને એકલતા – અને છતાંય, એકલો નથી, જ્યાં સુધી તું આવી મારી નિદ્રાને અજવાળે છે . . .

આ દુ:ખ, આ દુશ્મનો, આ આપત્તિઓ, આ એકલતા અને સહુથી વધુ તો આ અંધકાર એમાંનું કશુંય કલ્પિત કે ખોટું નથી. કવિની ખરેખર આ પરિસ્થિતિ છે. ૧૬૪૯ના જાન્યુઆરીની ૨૦મી તારીખે રાજા ચાર્લ્સ પહેલાને પાર્લમેન્ટ સમક્ષ મુકદ્દમો ચલાવવા ખડા કરવામાં આવ્યા, દશ દિવસ પછી તેમનો શિરચ્છેદ થયો, આ પછી રાજા ચાર્લ્સ બીજા ફરી પાછા ગાદીએ આવ્યા, અને તે સાથે ઇંગ્લંડમાં નવી રાજાશાહી સ્થપાઈ, તે આખીય આંતરવિગ્રહની તવારીખના મિલ્ટન સાક્ષી હતા. એટલું જ નહીં, પ્યૂરિટન પક્ષે રાજા વિરુદ્ધ તેમની પૂરેપૂરી સંડોવણી હતી. આ મિલ્ટનની વ્યક્તિમત્તા હતી, અને તેમના મહાકાવ્યમાં તે વખતની રાજકીય વાસ્તવિકતાથી માંડીને તે ઈશ્વર-મનુષ્ય વચ્ચેના સંબંધના અનેક અર્થો પડેલા છે.

'પેરેડાઈઝ લૉસ્ટ'ની પ્રારંભિક પંક્તિઓમાં તેના વિષયની માંડણી આ અર્થના શબ્દોમાં જોવા મળે છે:

> આ કાવ્ય છે મનુષ્યે પહેલી જ વાર ઈશ્વરીય આદેશનું ઉલ્લંઘન કર્યું તે વિશેનું. પેલા નિષેધાયેલા વૃક્ષના ફળના ભક્ષણને પરિણામે, વિશ્વમાં મૃત્યુ આવતર્યું, અને મૃત્યુ સાથે આપણાં સઘળાંય દુ:ખો અને એથી આપણું ઈડન ખોયું તે વિશેનું. એ ખોવાયેલું સ્વર્ગ પાછું તો ત્યારે જ મળ્યું જ્યારે આપણી વચ્ચે એક મહામાનવ જન્મ્યા, જેમણે આપણને તે સ્વર્ગ પુન:સ્થાપિત કરી આપ્યું . . .

'પેરેડાઈઝ લૉસ્ટ' પછીનું ચાર પુસ્તકોમાં વહેંચાયેલું 'પેરેડાઈઝ રિગેઈન્ડ'નું વસ્તુ છે, પેલા મહામાનવ ક્રાઇસ્ટનું આવવું, અને તે દ્વારા મનુષ્ય માટે મોક્ષનાં બારણાં ખૂલવાં. મિલ્ટનને ઓળખવાની એક બીજી કેડી પણ છે. તેમના જીવનના પૂર્વાર્ધમાં લખાયેલાં કાવ્યો દ્વારા . . .

રેસ્ટોરેશન યુગ

ઈ. સ. ૧૬૬૦થી ૧૭૦૦નો ગાળો રેસ્ટોરેશન યુગ તરીકે ઓળખાય છે, અને આ પુન:-સ્થાપના તે રાજવંશની, રાજસત્તાની. ૧૬૬૦ની ૨૯મી મેને દિવસે ચાર્લ્સ બીજા રાજા તરીકે લંડનમાં પુન:પ્રવેશ કરે છે, અને પીપ્સ સાથેનો બીજો ડાયરિસ્ટ ઇવલીન આ પ્રસંગને આમ વર્ણવે છે:

> આજના દિવસે રાજા તેમ જ ચર્ચના લાંબા સત્તર વર્ષના દેશવટા અને દુ:ખના દિવસો પછી, હિઝ મૅજેસ્ટી ચાર્લ્સ બીજા લંડનમાં પાછા પ્રવેશ્યા. આજનો દિવસ તેમનો જન્મદિવસ પણ હતો, અને એમની સાથે ૨૦,૦૦૦ ઉપરાંત ઘોડેસવારો અને સૈનિકો, તેમની તલવારો વીંઝતા, અદમ્ય એવા આનંદથી પોકારો કરતા ચાલ્યા આવતા હતા, ઘંટ વાગતા

હતા, શેરીએ શેરીએ ધજાપતાકા લટકતી હતી અને દારૂના ફુવારા ફૂટતા હતા. હું મંડી આગળ ઊભો રહ્યો, અને મેં આ જોયું. . . .

આ રીતે પેલી આંતરવિગ્રહની આગનો અંત આવ્યો અને છતાંયે એ ક્લેશની સ્મૃતિ જનમન ઉપરથી જતી નથી. ભલે ચાર્લ્સ બીજાના રાજ્યારોહણ સાથે દેશમાં એક અપૂર્વ આશા અને શ્રદ્ધાનું મોજું ફરી વળ્યું, પણ સાહિત્ય તો ભીતરમાં રહ્યું કામ કરે છે. આ સમયના સાહિત્યનો મુખ્ય સૂર રહે છે: સટાયર, કટાક્ષ.

ડ્રાઈડન

ડ્રાઈડન (ઈ. સ. ૧૬૩૧–૧૭૦૦) આ યુગની પ્રમુખ પ્રતિભા છે. વાસ્તવમાં ૧૭૦૦માં તેના મૃત્યુની તિથિ સાથે જ આ યુગ પણ આથમી જાય છે, અને એ પછી પોપનો ઑગસ્ટન તરીકે ઓળખાયેલો યુગ શરૂ થાય છે. ડ્રાઈડનની બહુવિધ પ્રતિભા છે: નાટક, ગદ્ય, તેમ જ કવિતામાં, ઉપરાંત વિવેચનમાં એમ સર્વ ક્ષેત્રે તેમનું પ્રદાન છે. પણ આ પ્રતિભા તેના છેવટના ફલરૂપે ખીલે છે કટાક્ષમાં. કટાક્ષ એ પ્રશિષ્ટ (ક્લાસિકલ) ઘરાણાનું સ્વરૂપ છે, જુવેનલ અને હૉરેસનાં નામ તેની સાથે સંકળાયેલાં છે. જુવેનલમાં જો ઘાતકી પ્રકારનું, આઘાતો દ્વારા કામ કરતું, જોમ છે તો તેની સામે હૉરેસ સ્વસ્થ છે, સભ્ય છે, કાંઈક અંશે સામાજિક છે. ડ્રાઈડન આ પ્રકારનો કટાક્ષ પસંદ કરે છે.

વધુમાં વધુ મજાના અને નાજુક એવા કટાક્ષનો કીમિયો એ સૂક્ષ્મ મજાકમાં રહેલો છે. એમના જ શબ્દોમાં—

> કોઈને શઠ કે શયતાન કહેવો, અને તે પણ સચોટતાથી, એ તો સહેલું છે. પણ આવાં કોઈ પણ દુર્ઘટ વિશેષણો વાપર્યા વગર કોઈને મૂર્ખ કે ભોટ કે ધુતારા તરીકે ઉઘાડો પાડવો એ અઘરું કામ છે . . . અણઘડ હાથે માણસને જેમતેમ વધેરી નાખવો, અને તે સામે ઝટકાની એવી તો સફાઈ જે માથું ધડથી જુદું કરે, અને છતાંય તેને તેની જગ્યાએ ઊભું રહેવા દે—એ બેમાં આસમાન જમીનનો ફરક છે, તે તો રહે જ છે.

માણસને વીંધવાની આવી કલા આ જમાનાના સાહિત્યને કેમ ખીલવવી પડી તેનાં કારણોમાં રાજકીય અસ્વસ્થતા, આચારના ક્ષેત્રમાં તરી આવતી અસ્થિરતા મુખ્ય છે. પણ એ બધાં કારણોનું એક કારણ જો કોઈ હોય તો તે એક જાતનો વાસ્તવવાદ છે. આ યુગને જો કોઈ એક વાતનો વધુમાં વધુ કંટાળો હોય તો તે કોઈ પણ જાતના ઉદ્રેકો, ઉન્માદોનો. જે પ્રજાએ ઉન્માદભર્યા આંતર-વિગ્રહના બે દાયકા સહ્યા છે, તેને માટે નરી હકીકતો તરફ લક્ષ આપવાની વૃત્તિ, કોઈ પણ જાતના જૂઠા આદર્શોને બદલે હવે માત્ર સામાન્ય સૂઝને જ માર્ગદર્શક માનવાનો આગ્રહ તર્કસંગત છે. એક પ્રકારનું, હોય તેને જ સ્વીકારવાનું વલણ, સહજ છે. અને સટાયરને અને આ વલણોને દેખીતો જ સંબંધ છે.

આવા કટાક્ષકારોમાંના એક સેમ્યુઅલ બટ્લર (ઈ. સ. ૧૬૧૨–૧૬૮૦). તેમનો કટાક્ષ ગ્રામીણ છે, અણઘડ છે, પણ તેની દિશા ચોક્કસ છે. તેમનું એક લાંબું કાવ્ય 'હ્યૂડિબ્રાસ' નામે છે. પણ એ સેમ્યુઅલ બટ્લરના કટાક્ષ અને ડ્રાઈડનના કટાક્ષ વચ્ચે ફેર છે, ડ્રાઈડને અગાઉ દોરી આપ્યો તેવો ભેદ છે. ડ્રાઈડનની સૌથી વધુ પંકાયેલી કટાક્ષકૃતિ, 'એબ્સેલમ એન્ડ એકીટોફેલ'

છે. બાઇબલમાંથી લીધેલા એક પ્રસંગને આધારે તેમણે એ જમાનાના ઐતિહાસિક રાજકીય દાવપેચના પ્રકરણને જીવંત કર્યું છે.

ચાર્લ્સ બીજા પછી ગાદીએ કોણ આવે? બે ઉમેદવારો હતા, એક હતો તેનો ભાઈ જેમ્સ, ડ્યૂક ઑફ યૉર્ક, એ કૅથલિક સંપ્રદાયનો હતો, પણ ગાદી પર તેનો કાયદેસરનો હક હતો. બીજો ઉમેદવાર ચાર્લ્સનો જ અનૌરસ પુત્ર ડ્યૂક ઑફ મન્મથ. આવતા દશકાઓમાં પ્રભુત્વ જમાવનારા ટોરી અને વિગ–રૂઢિચુસ્ત અને ઉદારમતવાદી એવા બે પક્ષો ૧૬૮૦ની આસપાસ જ રચાય છે. આમાંનો ટોરી પક્ષ જેમ્સની તરફેણ કરે છે, અને વિગ મન્મથની. મન્મથના ટેકામાં ચળવળ જગાવનાર વિગ પક્ષના મુખ્ય નેતા છે અર્લ ઑફ શેફ્ટ્સબરી. વેધક સફાઈથી તોળેલી, મર્માળા વ્યક્તિત્વવિશ્લેષણથી અજવાળેલી, ઠંડી ઉષ્માભરી ડ્રાઇડનની કડીઓની બારીક કારીગરી ગુજરાતીમાં તો જતી કરવી પડે. પણ શેફ્ટ્સબરીના, એટલે કે એકીટોફલના પાત્રની છબી ઉપસાવવામાં તેનું ખરું ઝવેરાત દેખાઈ આવે છે. તે કાંઈક પામવા પ્રયત્ન કરીએ:

> આમાંનો પહેલો એકીટોફલ—એ નામ કે જે આવતી સદળી પેઢીઓમાં શાપિત રહેશે. ભેદી કાવતરાં અને અવળી સલાહોનો આદમી, ચતુર, ઝંપલાવનારો, અને વળી અવનવી ચાલાકીઓની પહોંચવાળો ચંચળ, અસ્થિર—શું સિદ્ધાંતોમાં કે સ્થાનોમાં, જો સત્તા મળે તો સંતોષ નહીં, નામોશી મળે તો અધીરો, એ આગ જેવો જીવ, બહાર રસ્તો કરવા જતાં સુકલકડા એ શરીરને જાણે શારી નાખ્યું, અને માટીના એ પાત્રમાંથી ઊભરાઈ રહ્યો. તોફાનમાં રાજી, ઝંઝાવાત માટે ઝૂરે, પણ શાંતિ થઈ, ત્યાં નકામો. પછી જો એના હાથમાં સુકાન સોંપ્યું તો એ ઘસડી જવાનો રેતીમાં, પોતાની બુદ્ધિની બડાશમાં ને બડાશમાં. તીવ્ર મેધા ખરેખર ગાંડપણની નજીક હોય છે, અને એ બેની ભેદરેખા બહુ સૂક્ષ્મ છે.

ડ્રાઇડને આ લખ્યું ત્યારે રાજકવિ હતા—૧૬૬૮ના એ પદે નિયુક્ત થયા હતા. અને આ લખવામાં તેમનો આશય મન્મથને વારવાનો હતો. પણ કાવ્યનું લંગર તેથીય ઊંડે ડ્રાઇડનના સમગ્ર સાહિત્યિક વ્યક્તિત્વની ચાવી રૂપ તેનું શાણપણ, તેમાં પડ્યું હતું. તે શાણપણનું બીજું નામ રૂઢિચુસ્તતા.

પાયામાંથી ફેરફારો કરવા, આખું માળખું ફરીથી ગોઠવવું, એ પોતાના હલકા હેતુઓ પાર પાડવા નીકળેલા બળવાખોરોનું કામ છે—અતિઉત્સાહની જેમ બીજું જો એક મોટું ભયસ્થાન રાજકીય ક્ષેત્રે હોય તો તે 'સુધારો'. પાયાના સુધારાના વિષમ પ્રયાસમાંથી તાજી જ બહાર આવેલી પ્રજા સ્વાભાવિક રીતે જ ડ્રાઇડનને રાજકવિ, ઉપરાંત પ્રજાના પોતાના કવિ તરીકે પણ આપનાવે. ઉષ્માભર્યા લલકાર દ્વારા પ્રજાના લાડકા થઈ રહેનારા કવિની જેમ, ઠંડા પણ તેજસ્વી, વાસ્તવના સીસાને સંયમથી તપાવી, નાજુક ધાર આપતા કસબીને પણ પ્રજા ભૂલતી નથી. કેમ કે તેના કસબમાં એક ઊંડી હમદર્દી હોય છે, અને પ્રજા જ્યારે જ્યારે ભૂલી પડે ત્યારે ત્યારે તેના તરફ પાછી જતી હોય છે. ડ્રાઇડનનો આ કસબ તેની સીધી, વાતચીતની લઢણો સુધી આવી રહેતી અને છતાંય તર્કના ચુસ્ત બંધારણમાં રહીને પણ દ્વંદ્વોને તેમ જ શ્રદ્ધેયોને સરખી અસરકારકતાથી સ્થાપતી પંક્તિઓની રમણીય લીલામાં છે.

અઢારમી સદીનું ગદ્ય

પરિબળો – એડિસન અને સ્ટીલ-સ્વિફ્ટ

અઢારમી સદી સાથે આપણે અંગ્રેજી ગદ્યને માટે જાણીતા એવા યુગમાં પ્રવેશીએ છીએ. આ સદીના આરંભના દાયકાઓમાં ડ્રાઈડનની જેમ ડિક્ટેટરનું સ્થાન લેનાર એલેકઝાન્ડર પોપ-(ઈ. સ. ૧૬૮૮–૧૭૪૪)ને પણ મૅથ્યુ આર્નલ્ડે ગદ્યના યુગનો કવિ કલ્પ્યો હતો. ડ્રાઈડને જેને પેલી બીજી સૂરધુનિ–'આધર હાર્મની'–કહી, તે આ ગદ્યની સરગમ અહીં ગુંજવા માંડે છે. પણ તેમાં બે મુખ્ય પ્રવાહો છે. એક છે જોસફ એડિસન(ઈ. સ. ૧૬૭૨–૧૭૧૯)નું સીધું સહજ સમજાય તેવું, વાતચીતની લઢણોની નજીક રહેતું પારદર્શક, એવું વિશદ ગદ્ય. તો સદી આથમે છે ત્યાં સુધીમાં ગિબન (ઈ. સ. ૧૭૩૭–૧૭૯૪) અને ડૉ. જૉન્સન (ઈ. સ. ૧૭૦૯–૧૭૮૪) જેવામાં હજુ અલંકારો, લૅટિન-લયો, ચક્રાકારે ફેલાતા અર્થવિસ્તારો, એમ ભારે પોતનું, ઘટ્ટ, સાહિત્યિક શૈલીનું ગદ્ય મળે છે. અને આ બન્ને શૈલીઓનો પુરસ્કાર થાય છે આ સદીના મિજાજનું સાચું પ્રતિબિંબ ઝીલતા નિબંધ-સ્વરૂપમાં.

આ બેમાંથી વધુ સમૃદ્ધ ગદ્યસાહિત્ય આપણને એડિસનની શૈલીમાંથી મળે છે, કેમ કે એની પાછળની પ્રેરણા તત્કાલીન સામાજિક જીવનમાં આવેલા પલટાઓના વધુ સંપર્કમાં છે. આ પલટાઓમાં એક મહત્ત્વનો પલટો વ્યાપારમાં પડેલા એક વિશાળ એવા મધ્યમવર્ગનો ઉદય એ છે. આ વર્ગનો વ્યક્તિ-વિશેષ હવે નાગરિક — સિટિઝન તરીકે ઓળખાય છે. રેસ્ટોરેશન યુગની કૉમેડીમાં તેની હાંસી ઉડાવાઈ હતી, ઉચ્ચ ભમરિયા વૃત્તિવાળાઓ તેને માત્ર પેટ પોષવાની પ્રવૃત્તિ કરનારા તરીકે ઓળખતા આવ્યા હતા. પણ આ બધા અવરોધોમાંથી ઊઠીને હવે તે આગળ આવ્યો છે. સ્ટીલ અને એડિસન આપણને જે સ્પેક્ટેટર ક્લબના મેમ્બરોની ઓળખાણ કરાવે છે તેમાંના એક છે સર ઍન્ડ્રયુ ફ્રીપોર્ટ, આ નવી જેન્ટ્રીના પ્રતિનિધિ.

જે એક બીજું પરિબળ ગદ્યને સીધાપણું, અર્થગ્રાહિતા, અને સરળતાના આદર્શો આપી રહે છે, તે છે વૈજ્ઞાનિક વિચાર-પદ્ધતિની વધતી જતી પ્રતિષ્ઠા. ૧૬૬૭માં રૉયલ સોસાયટીનો ઇતિહાસ ટૉમસ સ્પ્રેટે લખ્યો, જેમાં એમણે નોંધ્યું છે કે સોસાયટીનો એક આગ્રહ એ હતો કે ભાષાના વૈભવ અને વ્યયને જેમ બને તેમ ટાળવા. બધાં જ વિસ્તારવર્ણનો, વિષયાન્તરો, અને શૈલીના મલાવાને નાથી રાખવા. આદિમયુગી શુદ્ધતા અને લઘુતા તરફ પાછા જવું, જ્યારે માણસોને અમુક સંખ્યામાં વસ્તુઓ કહેવી હોય તો બરોબર તેટલી જ સંખ્યામાં શબ્દો વાપરતા. અને આમ કરીને સોસાયટી માટે લખતા બધા જ મેમ્બર્સ પાસેથી તેમણે એક સ્થિર, અનલંકૃત અને સ્વાભાવિક ભાષા સિદ્ધ કરી, જેમાં એક અંતર્ગત સહજતા આવે છે . . . એ જ પરંપરામાં સ્ટીલ, એડિસન, ડિફો, સ્વિફ્ટ, ટેમ્પલ જેવા ગદ્યસ્વામીઓ મળ્યા. આ શૈલી વસ્તુઓની અને બાહ્ય જગતના વ્યવહારની નક્કરતા સાથે સતત સંપર્ક સાધવા કરતી વાસ્તવલક્ષી, વૈજ્ઞાનિક શિસ્તને સમાંતર ચાલતી દેખાય છે.

આ યુગના ગદ્યની વાત કરવી એટલે સ્ટીલ-એડિસનના 'ધ ટૅટ્લર' (ઈ. સ. ૧૭૦૯–૧૭૧૧) અને 'ધ સ્પેક્ટેટર' (ઈ. સ. ૧૭૧૧-૧૭૧૨) નામનાં ચોપાનિયાંમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા નિબંધોની વાત કરવી. નિબંધ આ પહેલાં નહોતો એમ નહીં. બેકન(ઈ. સ. ૧૫૬૧–૧૬૨૬)ના નિબંધોનું સહેજે સ્મરણ થાય.

અઢારમી સદીનું ગદ્ય

પરિબળો – એડિસન અને સ્ટીલ-સ્વિફ્ટ

અઢારમી સદી સાથે આપણે અંગ્રેજી ગદ્યને માટે જાણીતા એવા યુગમાં પ્રવેશીએ છીએ. આ સદીના આરંભના દાયકાઓમાં ડ્રાઇડનની જેમ ડિક્ટેટરનું સ્થાન લેનાર એલેકઝાન્ડર પોપ-(ઈ. સ. ૧૬૮૮–૧૭૪૪)ને પણ મૅથ્યુ આર્નલ્ડે ગદ્યના યુગનો કવિ કલ્યો હતો. ડ્રાઇડને જેને પેલી બીજી સૂરધુનિ–'અધર હાર્મની'–કહી, તે આ ગદ્યની સરગમ અહીં ગુંજવા માંડે છે. પણ તેમાં બે મુખ્ય પ્રવાહો છે. એક છે જોસફ એડિસન(ઈ. સ. ૧૬૭૨–૧૭૧૯)નું સીધું સહજ સમજાય તેવું, વાતચીતની લઢણોની નજીક રહેતું પારદર્શક, એવું વિશદ ગદ્ય. તો સદી આથમે છે ત્યાં સુધીમાં ગિબન (ઈ. સ. ૧૭૩૭–૧૭૯૪) અને ડૉ. જૉન્સન (ઈ. સ. ૧૭૦૯–૧૭૮૪) જેવામાં હજુ અલંકારો, લૅટિન-લયો, ચક્રાકારે ફેલાતા અર્થવિસ્તારો, એમ ભારે પોતનું, ઘટ્ટ, સાહિત્યિક શૈલીનું ગદ્ય મળે છે. અને આ બન્ને શૈલીઓનો પુરસ્કાર થાય છે આ સદીના મિજાજનું સાચું પ્રતિબિંબ ઝીલતા નિબંધ-સ્વરૂપમાં.

આ બેમાંથી વધુ સમૃદ્ધ ગદ્યસાહિત્ય આપણને એડિસનની શૈલીમાંથી મળે છે, કેમ કે એની પાછળની પ્રેરણા તત્કાલીન સામાજિક જીવનમાં આવેલા પલટાઓના વધુ સંપર્કમાં છે. આ પલટાઓમાં એક મહત્ત્વનો પલટો વ્યાપારમાં પડેલા એક વિશાળ એવા મધ્યમવર્ગનો ઉદય એ છે. આ વર્ગનો વ્યક્તિ-વિશેષ હવે નાગરિક — સિટિઝન તરીકે ઓળખાય છે. રેસ્ટોરેશન યુગની કૉમેડીમાં તેની હાંસી ઉડાવાઈ હતી, ઉચ્ચ ભમરિયા વૃત્તિવાળાઓ તેને માત્ર પેટ પોષવાની પ્રવૃત્તિ કરનારા તરીકે ઓળખતા આવ્યા હતા. પણ આ બધા અવરોધોમાંથી ઊઠીને હવે તે આગળ આવ્યો છે. સ્ટીલ અને એડિસન આપણને જે સ્પેક્ટેટર ક્લબના મેમ્બરોની ઓળખાણ કરાવે છે તેમાંના એક છે સર ઍન્ડ્રયુ ફ્રીપોર્ટ, આ નવી જેન્ટ્રીના પ્રતિનિધિ.

જે એક બીજું પરિબળ ગદ્યને સીધાપણું, અર્થગ્રાહિતા, અને સરળતાના આદર્શો આપી રહે છે, તે છે વૈજ્ઞાનિક વિચાર-પદ્ધતિની વધતી જતી પ્રતિષ્ઠા. ૧૬૬૭માં રૉયલ સોસાયટીનો ઇતિહાસ ટૉમસ સ્પ્રેટે લખ્યો, જેમાં એમણે નોંધ્યું છે કે સોસાયટીનો એક આગ્રહ એ હતો કે ભાષાના વૈભવ અને વ્યયને જેમ બને તેમ ટાળવા. બધાં જ વિસ્તારવર્ણનો, વિષયાન્તરો, અને શૈલીના મલાવાને નાથી રાખવા. આદિમયુગી શુદ્ધતા અને લઘુતા તરફ પાછા જવું, જ્યારે માણસોને અમુક સંખ્યામાં વસ્તુઓ કહેવી હોય તો બરોબર તેટલી જ સંખ્યામાં શબ્દો વાપરતા. અને આમ કરીને સોસાયટી માટે લખતા બધા જ મેમ્બર્સ પાસેથી તેમણે એક સ્થિર, અનલંકૃત અને સ્વાભાવિક ભાષા સિદ્ધ કરી, જેમાં એક અંતર્ગત સહજતા આવે છે . . . એ જ પરંપરામાં સ્ટીલ, એડિસન, ડિફો, સ્વિફ્ટ, ટેમ્પલ જેવા ગદ્યસ્વામીઓ મળ્યા. આ શૈલી વસ્તુઓની અને બાહ્ય જગતના વ્યવહારની નક્કરતા સાથે સતત સંપર્ક સાધવા કરતી વાસ્તવલક્ષી, વૈજ્ઞાનિક શિસ્તને સમાંતર ચાલતી દેખાય છે.

આ યુગના ગદ્યની વાત કરવી એટલે સ્ટીલ-એડિસનના 'ધ ટૅટ્લર' (ઈ. સ. ૧૭૦૯–૧૭૧૧) અને 'ધ સ્પેક્ટેટર' (ઈ. સ. ૧૭૧૧-૧૭૧૨) નામનાં ચોપાનિયાંમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા નિબંધોની વાત કરવી. નિબંધ આ પહેલાં નહોતો એમ નહીં. બેકન(ઈ. સ. ૧૫૬૧–૧૬૨૬)ના નિબંધોનું સહેજે સ્મરણ થાય.

આ બધામાં પ્રજાના મનમાં વસી ગઈ સ્પેક્ટેટર કલબ, તેની આગવી ફોરમથી. મિસ્ટર સ્પેક્ટેટરની આજુબાજુ એક મંડળી છે. જેમાંના એક છે સર ઍન્ડ્રયુ ફ્રીપોર્ટ, જે લંડન શહેરના આગળ પડતા વેપારી છે. એમનું વારંવાર એમ કહેવું હોય છે કે ઉદ્યમ એ સર્વ વાતની ચાવી છે. બીજા છે: કૅપ્ટન સેન્ટ્રી જે એક કાળે લશ્કરમાં હતા. બહાદુરી માટે આગળ પડતા હતા, પણ હવે અહીં મંડળીમાં છે. કેમ કે તેમની નમ્રતા તેમને નડી. શાણા તે સમજી ગયા કે નમ્ર થવું અને આગળ આવવું એ બે કામ નહીં થાય. ત્રીજા છે વિલ હનિકૉમ. એ શોખીન છે. તેમનું ક્ષેત્ર મહિલાવિશ્વ છે. આ અત્યારની સ્ત્રીઓ એમના વાળનાં પટિયાં કેમ આમ પાડે છે, ને તેમનાં ઓઢણાં કેમ આમ પહેરે છે, ને એમના પેટિકોટની ઊંચાઈ કેમ આમ રાખે છે, આ બધું એ ફ્રેન્ચ રાજાની કોઈ ઉમરાવજાદી પાસેથી શીખી લાવ્યા છે. આમાંની ગમે તે વાત પૂછો તો વિલ હનિકૉમ જાણતા હોવાના.

પણ આ બધામાં અગ્રેસર છે: સર રૉજર દ કોવરલી. તેમનો પહેલો સ્કેચ સ્ટીલે દોર્યો: વૂસ્ટરશાયરના, જૂના પરગણાના બૅરોનેટ નામે સર રૉજર દ કોવરલી. એમના દાદાના દાદાએ એ ડાન્સ શોધી કાઢેલો જે તેમના નામે હજુય ઓળખાય છે. એ આમ જરા વિચિત્ર છે, પણ તેમની વિચિત્રતાઓ પાછળ ભલમનસાઈ હોય છે, અને પોતે તો એમ માને છે કે જગત વિચિત્ર છે, પોતે નહીં. . . . તેમનામાં કોઈ કડવાશ ન મળે, પરણ્યા નથી. કહે છે કે એ પરણતા નથી કેમ કે એ એક વાર પ્રેમમાં ધોખો પામ્યા છે, બાજુના પરગણાની એક ધનિક વિધવાએ તેમના હૃદયને આઘાત આપ્યો ત્યારથી . . . પણ આવી મમત્વભરી મજાક કરતાં કરતાં સ્ટીલે ઉપસાવેલું આ પાત્ર એડિસનની વિદગ્ધ કલમે કંઈ ઓર વિકસ્યું, એટલે સુધી કે અંગ્રેજી નવલકથાનું આરંભસ્થાન આ કોવરલિ–પેપર્સમાં છે એમ સૂચવાયું.

એડિસન તેમનાં સ્પેક્ટેટર-લખાણોમાં એક ઠેકાણે કહે છે કે: હું હાસ્ય કરતાં પ્રસન્નતાને હંમેશાં પસંદ કરતો આવ્યો છું. કેમ કે હસવું એક કાર્ય છે, જ્યારે પ્રસન્નતા એ મનની એક ટેવ છે. એડિસન જ બીજે એક ઠેકાણે લખે છે: જોકે હું હંમેશાં ગંભીર હોઉં છું, અને છતાંય ગમગીન થવું એ શું હું જાણતો નથી!

આ અવતરણો જેમાંથી લીધાં છે એ લેખમાં પ્રોફે. સી. એસ. લૂઈસ એક બાજુ એડિસન અને સ્ટીલ એમ બે વિગ નિબંધકારો, અને બીજી બાજુ પોપ અને સ્વિફ્ટ જેવા તેમના ટોરી સમકાલીનો વચ્ચે આ જ ભેદ પાડે છે. એડિસન અને સ્ટીલમાં જે હાસ્યનું તત્ત્વ છે તે સેન્સ ઑફ હ્યુમર છે, ત્યારે પોપ અને સ્વિફ્ટમાં જે જોવા મળે છે, તે સેન્સ ઑફ ફન છે. પોપ અને સ્વિફ્ટ પણ હસાવે છે. પણ તેમનામાંની પ્રસન્નતા એ પેલી હૅબિટ ઑફ માઈન્ડ નથી, આ બેમાં ગંભીરતા ઉપરાંત ગમગીની અને હાસ્ય પરસ્પરનો ભેદ ઉડાવી નાખ્યા સિવાય રહી શકે છે. પણ સ્વિફ્ટના કૉમિકમાં કટુતા, ખિજવાટ અને ક્વચિત્ માનવમાત્ર માટેનો ઊંડો તિરસ્કાર એટલાં બધાં ભર્યાં હોય છે કે એડિસનના પ્રફુલ્લ સાત્વિક હાસ્યથી બિલકુલ જુદું જ વિશ્વ ત્યાં જોવા મળે છે. એક ઊંડી નિરાશાનું આ મહોરું છે, અને તે રીતે પણ બિહામણું છે.

પોતાનો માનવદ્રોહ સિદ્ધ કરવા સ્વિફ્ટે એક કરતાં વધારે યુક્તિઓ અજમાવી છે. પણ આ યુક્તિઓમાં સાતત્ય હોય તો તેના ગદ્યનું છે, જે તેની સાદાઈ, તેની સચોટતા અને નિર્મળતા

વિશે પંકાયેલું છે. રૉયલ સોસાયટીને જે પેલી સ્વાભાવિક શૈલી, કોઈ પણ જાતના અતિરેક કે આડંબર વિનાની જોઈતી હતી તેના જવાબરૂપે જાણે આ ગદ્ય લખાયું હતું :

સ્વિફ્ટના ગલિવરની મુસાફરી સિવાયનાં લખાણોમાં એક છે : આર્યલૅન્ડનાં બાળકો તેમનાં મા-બાપ કે તેમના દેશને ભાર રૂપ ન થઈ પડે તે સંબંધે એક નમ્ર પ્રસ્તાવ. આ પ્રપોઝલની નમ્રતા કારમી છે.

સ્વિફ્ટ શરૂમાં કહે છે કે તમે શહેરમાં ફરો કે બહાર ગામડામાં જાઓ, પણ એક દૃશ્ય તો અચૂક જોવાનાં. શેરીઓ કે રસ્તાઓ પર કે બારણે બારણે ભિખારણો, અને પાછળ ત્રણ કે ચાર કે છ છોકરાં, બધાં જ ચીંથરેહાલ અને વટેમાર્ગુ પાસે માગતાં. આ બહુ દુ:ખદ છે. આ આટલાં બધાં બાળકોને ઠેકાણે પાડવાની કોઈ યોજના હોય તો તમે બધા આવકારશો. મારી પાસે આવી યોજના છે, અને તેના અમુક અમુક લાભ છે . . .

આમ કરીને એ પોતાના પેલા નમ્ર પ્રસ્તાવ પર આવે છે, આ છે :

> લંડનમાંના મારા પરિચિત અને સુખ્યાત એવા એક અમેરિકન મિત્રે મને ખાતરી આપી છે કે નાનકડું તંદુરસ્ત બાળક, જો એને બરોબર સાચવ્યું હોય, તો તે એક વર્ષનું થતાં ખૂબ જ પોષક અને મજાનો ખોરાક બની શકે છે, પછી તમે એને બાફો, શેકો, અંગારા ઉપર રાંધો કે સૂપ બનાવો. . .
>
> આથી બાળકોને તો લાભ થશે જ, પણ સમાજ સમસ્તનો એક પ્રશ્ન હલ થશે. કેટલી બધી ગેરકાયદે પ્રવૃત્તિઓ અટકશે .

જે ઓકધારા સૂરે નરી હકીકતો ગણાવતા હોય તે ઢબે, જે સમજાવટ અને દલીલોથી સ્વિફ્ટ પોતાનો આ નમ્ર પ્રસ્તાવ મૂકે છે તે અસહ્ય છે, અને તે અસહ્ય બને એમ સ્વિફ્ટને જોવું છે. સ્વિફ્ટનો પેલો માનવદ્રોહ કહ્યો તેની રેખાઓ અહીં ઊપસવા માંડી. 'ગલિવર્સ ટ્રાવેલ્સ'માં એ તાર સ્વરે પહોંચે છે. એમાં જરાક ડોકિયું કરી લઈએ. ડોકિયું જ, કેમ કે તેના ચાર ભાગમાં જુદાં જુદાં વિશ્વો છે ને છતાંય એ એક જ છે, જેની ચાવી સ્વિફ્ટના પેલા બરછટ દિમાગમાં છે. અતિશય વકતા છે કે પછી અતિશય નિખાલસતા, બેમાંથી શું છે તેનો તાગ હજુ વિદ્વાનોને મળ્યો નથી. રહે છે માત્ર સ્વિફ્ટની અંગત ટ્રેજડી, જે સામે પલ્લે તેની કલમનો વિજય બની જાય છે.

પહેલી મુસાફરીમાં ગલિવર લૅંતિયાની વસ્તીવાળા ટાપુ પર જઈ પડ્યો, બીજી સફરમાં બ્રૉબ્ડિંગનાગના લિલિપટથી ઊંધા, ભીમકાય વંશના માણસોમાં, ત્રીજીમાં લાપુટાની સફરે અને ચોથામાં હૂનીમ્સના પ્રદેશમાં.

આમાંની બ્રૉબ્ડિંગનાગની સફર લઈએ, જેમાં એ વિરાટકાય માનવો વચ્ચે આવી પડે છે. એના રાજા પાસે લઈ જવામાં આવે છે અને ગલિવર હવે એ રાજાને પોતાના દેશની સંસ્કૃતિ, તેની સભ્યતાની વાતો કરવા લાગે છે : પણ, મારે કબૂલ કરવું જોઈએ, કે મારા વહાલા દેશ વિશે વાતો કરતાં, અમારા વ્યાપારવાણિજ્ય, દરિયામાં અને જમીન પરનાં અમારાં યુદ્ધો, ધર્મના ક્ષેત્ર-માંના અમારા મતભેદો, રાજ્યકારભારમાં પક્ષાપક્ષી – આ બધાં વિશે બોલતાં હું કાંઈક વધુ પડતો વાચાળ બની ગયો, તે એટલે સુધી કે બ્રૉબ્ડિંગનાગના રાજાને શું થયું કે તેણે મને તેમની જમણી

વિશે પંકાયેલું છે. રૉયલ સોસાયટીને જે પેલી સ્વાભાવિક શૈલી, કોઈ પણ જાતના અતિરેક કે આડંબર વિનાની જોઈતી હતી તેના જવાબરૂપે જાણે આ ગદ્ય લખાયું હતું :

સ્વિફ્ટના ગલિવરની મુસાફરી સિવાયનાં લખાણોમાં એક છે : આર્યર્લન્ડનાં બાળકો તેમનાં મા-બાપ કે તેમના દેશને ભાર રૂપ ન થઈ પડે તે સંબંધે એક નમ્ર પ્રસ્તાવ. આ પ્રપોઝલની નમ્રતા કારમી છે.

સ્વિફ્ટ શરૂમાં કહે છે કે તમે શહેરમાં ફરો કે બહાર ગામડામાં જાઓ, પણ એક દૃશ્ય તો અચૂક જોવાનાં. શેરીઓ કે રસ્તાઓ પર કે બારણે બારણે ભિખારણો, અને પાછળ ત્રણ કે ચાર કે છ છોકરાં, બધાં જ ચીંથરેહાલ અને વટેમાર્ગુ પાસે માગતાં. આ બહુ દુ:ખદ છે. આ આટલાં બધાં બાળકોને ઠેકાણે પાડવાની કોઈ યોજના હોય તો તમે બધા આવકારશો. મારી પાસે આવી યોજના છે, અને તેના અમુક અમુક લાભ છે . . .

આમ કરીને એ પોતાના પેલા નમ્ર પ્રસ્તાવ પર આવે છે, આ છે :

> લંડનમાંના મારા પરિચિત અને સુખ્યાત એવા એક અમેરિકન મિત્રે મને ખાતરી આપી છે કે નાનકડું તંદુરસ્ત બાળક, જો એને બરોબર સાચવ્યું હોય, તો તે એક વર્ષનું થતાં ખૂબ જ પોષક અને મજાનો ખોરાક બની શકે છે, પછી તમે એને બાફો, શેકો, અંગારા ઉપર રાંધો કે સૂપ બનાવો. . .
>
> આથી બાળકોને તો લાભ થશે જ, પણ સમાજ સમસ્તનો એક પ્રશ્ન હલ થશે. કેટલી બધી ગેરકાયદે પ્રવૃત્તિઓ અટકશે

જે એકધારા સૂરે નરી હકીકતો ગણાવતા હોય તે ઢબે, જે સમજાવટ અને દલીલોથી સ્વિફ્ટ પોતાનો આ નમ્ર પ્રસ્તાવ મૂકે છે તે અસહ્ય છે, અને તે અસહ્ય બને એમ સ્વિફ્ટને જોવું છે. સ્વિફ્ટનો પેલો માનવદ્રોહ કહ્યો તેની રેખાઓ અહીં ઊપસવા માંડી. 'ગલિવર્સ ટ્રાવેલ્સ'માં એ તાર સ્વરે પહોંચે છે. એમાં જરાક ડોકિયું કરી લઈએ. ડોકિયું જ, કેમ કે તેના ચાર ભાગમાં જુદાં જુદાં વિશ્વો છે ને છતાંય એ એક જ છે, જેની ચાવી સ્વિફ્ટના પેલા બરછટ દિમાગમાં છે. અતિશય વકતા છે કે પછી અતિશય નિખાલસતા, બેમાંથી શું છે તેનો તાગ હજુ વિદ્વાનોને મળ્યો નથી. રહે છે માત્ર સ્વિફ્ટની અંગત ટ્રેજડી, જે સામે પલ્લે તેની કલમનો વિજય બની જાય છે.

પહેલી મુસાફરીમાં ગલિવર લેંતિયાની વસ્તીવાળા ટાપુ પર જઈ પડયો, બીજી સફરમાં બ્રૉબ્ડિંગનાગના લિલિપટથી ઊંધા, ભીમકાય વંશના માણસોમાં, ત્રીજીમાં લાપુટાની સફરે અને ચોથામાં હૂનીમ્સના પ્રદેશમાં.

આમાંની બ્રૉબ્ડિંગનાગની સફર લઈએ, જેમાં એ વિરાટકાય માનવો વચ્ચે આવી પડે છે. એના રાજા પાસે લઈ જવામાં આવે છે અને ગલિવર હવે એ રાજાને પોતાના દેશની સંસ્કૃતિ, તેની સભ્યતાની વાતો કરવા લાગે છે : પણ, મારે કબૂલ કરવું જોઈએ, કે મારા વહાલા દેશ વિશે વાતો કરતાં, આમારા વ્યાપારવાણિજ્ય, દરિયામાં અને જમીન પરનાં આમારાં યુદ્ધો, ધર્મના ક્ષેત્ર-માંના આમારા મતભેદો, રાજ્યકારભારમાં પક્ષાપક્ષી – આ બધાં વિશે બોલતાં હું કાંઈક વધુ પડતો વાચાળ બની ગયો, તે એટલે સુધી કે બ્રૉબ્ડિંગનાગના રાજાને શું થયું કે તેણે મને તેમની જમણી

વાત છે. તેને લખવી હતી એક ધાર્મિક બોધકથા. એનું આખું શીર્ષક છે: 'આ દુનિયામાંથી હવે પછી જે આવવાની છે તે દુનિયા તરફની એક શ્રદ્ધાળુ ખ્રિસ્તીની યાત્રા'. એ યાત્રામાં માર્ગમાં આવતી આપત્તિઓ, તેને મળતા સહારા, તેનો અંજામ – તેની આ વાર્તા છે. આ વર્ણન લઈએ.

> પછી તે આગળ ચાલ્યો: પણ વિવેક, ભક્તિ, દયા અને ડહાપણ, એટલાંએ એને તળેટી સુધી મૂકી જવાનું ધાર્યું.

નૉવેલ? પ્રલોભન જબરું છે પણ આપણે પેલા ક્રિશ્ચિયનની જેમ આગળ જવાનું છે. કેમ કે બોધકથા એ નવલકથા નથી.

જેણે આપણને 'રોબિન્સન ક્રૂઝો' (ઈ. સ. ૧૭૧૯) આપી તે ડેનિયલ ડિફો (ઈ. સ ૧૬૬૦?–૧૭૩૧)નાં લગભગ ચારસો લખાણોનો ખાસ્સો મોટો કોથળો છે. 'રોબિન્સન ક્રૂઝો' લખ્યું ત્યારે ડેનિયલ ડિફો ઓગણસાઠમા વર્ષમાં હતો. ઘણું બધું ખેડેલું, કાંઈ વેપારમાં, વળી થોડુંક જર્નાલિઝમમાં, અને થોડો વખત જાસૂસ તરીકે. એને અનુભવનો તોટો નહોતો. અને પેલા ઉપર આવવા માંડેલા પક્કા – વ્યવહારદક્ષ ઉદ્યમી અને જાત પર ભરોસો રાખનાર પ્રૉટેસ્ટન્ટ મત તરફ ઢળતા અંગ્રેજોમાંનો તે એક. વાસ્તવિકતા પરની પકડ જબરી. સફળતા એ તેમની ચોક્કસ નેમ અને સાથે મહત્ત્વાકાંક્ષાનો ઉન્માદ નહીં, આમ પાછા સધીરા, વ્યવહારની શરતોએ રમત રમનારા.

ડિફોના ગદ્યની પણ આ મજા છે, હકીકતોની ફોરમ. લેમ કહે છે તેમ જાણે કોર્ટમાં ચાલતી જુબાની ન હોય તેવું તેનું ગદ્ય ચાલે.

'રોબિન્સન ક્રૂઝો'ની ખૂબી છે તે આ જ છે. ફરી પાછો એક એવો લેખક આપણને મળે છે, જે નૉવેલની નજીક આવે છે, અને છતાં નૉવેલ જેવું કાંઈક લખવા ધાર્યું છે તેને વિશે ભાગ્યે જ સભાન છે. એનો પ્રયત્ન એક કાલ્પનિક આત્મકથા લખવાનો છે. તેના પાયામાં સાગરખેડુઓની યાત્રાઓ છે. તેના તાણાવાણામાં નવાં વૈજ્ઞાનિક વલણોની શોધકવૃત્તિ છે. અને તેની પાછળ જે સમજ રહેલી છે તે પેલા શાણા, ઠંડા દિમાગના અંગ્રેજ વેપારી વર્ગની છે. નવલકથાના પિતા તરીકેના ડિફોના દાવામાં ઘણું બધું વજૂદ છે, એમ વિવેચકો સ્વીકારે છે.

રિચર્ડસન અને ફીલ્ડિંગ

અંગ્રેજી નવલકથા હવે ચોક્કસ રીતે આકાર લે છે ૧૭૪૦માં. આ વર્ષમાં રિચર્ડસન (ઈ. સ. ૧૬૮૯–૧૭૬૧)ની 'પેમિલા' પ્રગટ થાય છે.

'પેમિલા' લખી તે પહેલાં રિચર્ડસને ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં જીવન જોયું હતું. જોકે તેની જીવન જોવાની વ્યાખ્યા ડિફોની જેમ મુક્ત કે શિથિલ નહોતી. ગંભીર, લગભગ નીતિપરસ્ત કહી શકીએ તેવો એ જીવ. સ્કૂલમાં હતો ત્યારથી 'ગંભીરતા' અને 'ઠાવકાપાણું' એ નામથી ઓળખાય. છાપકામનું શીખ્યો, અને સારો એવો આગળ આવ્યો. ૧૭૩૯માં લંડનના બે બુકસેલર્સે તેને એક કામ સોંપ્યું, થોડા પરિચિત પત્રોનો સંગ્રહ કરવાનું. પત્રો કેમ લખવા તે થોડું શીખવે પણ ખરા, અને સાથે બોધ આપે કે જીવનની આંટીઘૂંટીમાં શાણપણથી કેમ વર્તવું. એમાં થોડા પત્રો એવા પણ આવી જાય કે દેખાવડી છોકરીઓને નોકરીએ જવું પડતું હોય તો તેવી સ્થિતિમાં તેમણે ખાસ કઈ કાળજી

રાખવી, તેમનાં શીલ ઉપર તરાપ મારવામાં આવે તો તે સંજોગોમાં શું કરવું. બસ પત્રો તો લખાતાં લખાશે, પણ આ સંબંધમાં રિચર્ડસનને 'પેમિલા' લખવાની સ્ફુરણા થઈ. 'પેમિલા'માં વાર્તા પત્રો દ્વારા કહેવાઈ છે.

'પેમિલા'નું બીજું શીર્ષક છે, 'સદ્‌ગુણનો બદલો'. પેમિલા એક મિ. બી.ના ઘરની નોકરડી છે. મિ. બી. ઊંચા ગણાતા વર્ગના નબીરા છે. શેઠાણીના મરણ પછી એ માલિક બન્યા છે, અને સાથે પેમિલાની આપત્તિઓની શરૂઆત થાય છે. તેમનો આશય શુદ્ધ નથી તે પેમિલા જાણે છે, તેને તેની પ્રતીતિ પણ થાય છે, તે તેમનો સામનો કરતી જાય છે. મિ. બી. તેમના હેતુ સિદ્ધ કરવા, પેમિલાને નમાવવા, જાતજાતનાં કાવતરાં યોજે છે. પણ પેમિલા આણનમ રહે છે . . .

'પેમિલા' પછી રિચર્ડસને 'ક્લેરીસા' (૧૭૪૭–૪૮) 'સર ચાર્લ્સ ગ્રાન્ડિસન' (૧૭૫૩–૫૪) જેવી વધુ નવલકથાઓ લખી જે આપણે માટે એટલી મહત્ત્વની નથી, જેટલી 'પેમિલા'ના જ પ્રત્યાઘાતરૂપે મળતી ફીલ્ડિંગ(ઈ. સ. ૧૭૦૭–૧૭૫૪)ની 'જોસફ ઍન્ડ્રૂઝ' (૧૭૪૨) નામની કૃતિ છે. ફીલ્ડિંગે પેમિલાના અતિચારિત્ર્યથી કંટાળીને 'જોસફ ઍન્ડ્રૂઝ' લખી છે. તેમણે 'જોસફ ઍન્ડ્રૂઝ'માં સેર્વાન્તિસના 'ડૉન ક્વિક્ઝોટ'ને પોતાની સામે રાખી છે. આમેય ફીલ્ડિંગ રિચર્ડસનથી જુદી જ જાતના માણસ હતા. ફીલ્ડિંગનો 'જોસફ ઍન્ડ્રૂઝ'એ રિચર્ડસનની નોકરાણી પેમિલાનો સગો ભાઈ છે. પેમિલા મિ. બી.ની તો જોસફ ઍન્ડ્રૂઝ લેડી બૂબીની તહેનાતમાં રહે છે અને પેમિલા જો પુરુષોથી હેરાન છે, તો જોસફ સ્ત્રીઓથી. પેમિલા જો સ્ત્રીના સદ્‌ગુણનો નમૂનો છે, તો જોસફ પુરુષોના સદ્‌ગુણનો.

ફીલ્ડિંગ પોતે શું કરે છે તેને વિશે સજાગ છે. એ રીતે અંગ્રેજી નવલકથાને વિશે શાસ્ત્રીય રીતે વિચાર કરનારામાં તે પહેલા છે. નવલકથામાં જ એક ઠેકાણે એ વાચકને ઉદ્દેશીને કહે છે: હું ફરી ફરીને કહું છું કે મારો હેતુ માણસોને વર્ણવવાનો નથી એટલો વ્યવહારને વર્ણવવાનો છે: વ્યક્તિ નહીં, પણ વર્ગને. એટલે રિચર્ડસન જો સદાચારની મૂર્તિ આપવા મથતો હતો તો ફીલ્ડિંગને સ્વેચ્છાચારનો આદર્શ સ્થાપવો છે એવું નથી. તેને પણ વ્યવહાર કેમ કરી સુધરે તેમ કરવું હતું. તેનેય એક રીતની નૈતિકતાનો પુરસ્કાર કરવો હતો. અને તેની આ નૈતિક સમજ-સૂઝમાં જ તેની વિશિષ્ટતા છે. આ સૂઝના ફળરૂપે જે આપણને મળે છે તે નવલકથાના જોસફ ઍન્ડ્રૂઝનું પાત્ર નહીં, પણ તેના બિરાદર, તેના સાથી, પાર્સન ઍડમ્સનું.

પાર્સન ઍડમ્સ બિચારા ભલાભોળા પાદરી છે, અને તેમનું ભોળપણ એટલી હદ સુધીનું છે કે તેઓ જેનો ઉપદેશ કરે છે તે ક્રિશ્ચિયનના સદ્‌ગુણોને તે ખરેખર સાચા માને છે.

ફીલ્ડિંગને ભલાઈની એક નવી વ્યાખ્યા આપવી છે, જેની ચાવી છે: તમે ધર્મિષ્ઠ ન હો તો વાંધો નહીં, તમે માણસ તરીકે સારા હો તે બસ છે . . .

'જોસફ ઍન્ડ્રૂઝ' પછી તેમણે 'ટૉમ જોન્સ' (૧૭૪૯) લખી જેને તેમણે ગદ્યમાં લખાયેલું કૉમિક પ્રકારનું મહાકાવ્ય કહ્યું છે. આનંદ, ખુશમિજાજી, તંદુરસ્ત — દરેક રીતે સ્વસ્થ — એવા ટૉમ જોન્સની કથાના સૂત્રમાં પરોવેલું સમાજના વિવિધ સ્તરોના જીવનનું ચિત્રણ.

ઇંગ્લિશ નવલકથા હવે પોતાનું ચોક્કસ સ્વરૂપ પામે છે. એનું વલણ સમાજની વાસ્તવિકતા તરફ રહેશે, તેની પસંદગી આદર્શવાદ કરતાં ખેલદિલ બાંધછોડ પર રહેશે, તેની એકાગ્રતા વ્યક્તિના

અને તેની આંટીઘૂંટીઓ પર રહેશે – શિવલક્ષી, પણ સાથે કોઈપણ જાતના આગ્રહો વિનાનું, પછી તે ભલે સત્યના આગ્રહો હોય. તેવું બહોળું નિર્ભીક માનવકેન્દ્રી દર્શન નવલકથાનું રહેશે – આવા ગ્રહો તેની કુંડળીમાં પડ્યા, અઢારમી સદીમાં.

રોમેન્ટિક્સ : પાર્શ્વભૂ

વડ્ઝવર્થે કોલરિજ સાથે મળીને થોડાંએક કાવ્યો 'લિરિકલ બૅલડ્સ' નામે પ્રકાશિત કર્યાં (ઈ. સ. ૧૮૦૦માં બીજી આવૃત્તિ), અને તેની આગળ એક લંબાણ ઉપોદ્‌ઘાત મૂક્યો. નવી કવિતાનો આખોય કાર્યક્રમ સમજાવતો આ એક ક્રાંતિકારી દસ્તાવેજ થઈ પડ્યો. આ નવી કવિતા એટલે રોમેન્ટિક કવિતા. એ પરંપરામાં વડ્ઝવર્થ અને કોલરિજ પછી બીજી પેઢીમાં શેલી, બાયરન અને કીટ્સ.

વડ્ઝવર્થના આ 'પ્રિફેસ' ઉપર આવતાં, રસ્તામાં આગળ ઉપર આવું બનશે તેની કોઈ એંધાણી મળે છે ખરી? કેમ કે હવે પછીના દશકાઓમાં જે બનવાનું છે એ નાનુંસૂનું નથી. કાવ્યનાં વિષયવસ્તુ, તેની ભાષા, તેના છંદ, તેના વિચાર અને વલણો, અને તેના વિવેચનની પરિપાટી – એ બધું જ બદલાવાનું છે.

આવું, નવો જ આરંભ માગતું મોજું ફરી વળે ત્યારે તેની તાત્કાલિક તકરાર તો આગલી પેઢી સાથે હોય છે. રોમેન્ટિક્સ માટે આગલી પેઢી એટલે પોપની અને ઑડિસનની. કાવ્ય એટલે શું? કાવ્યવ્યાપારમાં કલ્પનાનું શું સ્થાન? વિવેચનના પાયાના પ્રશ્નો વિશે આગલી પેઢીનાં વલણો નવાઓને બહુ વિચિત્ર અને વિપરીત લાગે તેવાં હતાં. પોપ–ઑડિસન એ હૉબ્સ અને લૉક જેવા ફિલસૂફોનાં લખાણોના વૈજ્ઞાનિક બુદ્ધિવાદની છાયામાં ઊછરેલા. હૉબ્સનો મનની ચર્યા વિશે એવો ચોક્કસ ખ્યાલ હતો કે મન હંમેશાં કોઈ ને કોઈ સ્વીકૃત ધ્યેય તરફ એકધારું જોતરાયેલું રહે. તે સિવાય મન સ્વચ્છંદ ભટકે તે તો શંકાસ્પદ કહેવાય. ત્યારે કાવ્યમાં તો આપણી બુદ્ધિ સજાગપણે કદી ન જન્માવી શકે તેવાં અદ્‌ભુત સંમિશ્રાણો જોઈએ છીએ તેનું શું? હૉબ્સ અને તેની રીતે વિચારનારાઓ માટે આ પણ જરા શંકાસ્પદ તો કહેવાય જ. માટે તો મેટફિઝિકલ્સ તરફનો ડૉ. જૉન્સનનો વાંધો. જૉન્સનમાં આ ગઈ તે, ક્લાસિકલ, પરંપરાનો પરિપાક જોવામાં આવે છે. કાવ્યમાં બે શક્તિઓ કામ કરે છે એમ આ પેઢીએ માન્યું. એક 'વિટ' જેનો અર્થ પ્રેરણા, આંતઃસ્ફુરણા સ્વયંભૂ પ્રતિભા એવો થાય, અને બીજું 'જજ્‌મન્ટ' જેનો અર્થ તર્ક, સભાન નિયંત્રણ, વિચારપ્રધાન વિવેક. કવિએ જોવાનું એ કે પેલી 'વિટ'ની શક્તિ કાબૂ બહાર ન જતી રહે, તે હંમેશાં 'જજ્‌મન્ટ'થી નથાયેલી રહે . . . સ્વાભાવિક છે કે વડ્ઝવર્થની 'પ્રિફેસ'નો મોટો પ્રયાસ આ 'વિટ'ને 'જજ્‌મન્ટ'ના કારાગારમાંથી કેમ છોડાવવું તે રહ્યો.

કાવ્યના વિષયવસ્તુ વિશે પણ આવું જ મનાતું. આ રહ્યા ૨૦ ડિસેમ્બર, ૧૭૧૧ના 'સ્પેક્ટેટર'માં ઑડિસનના શબ્દો:

> કવિત્વશક્તિ (વિટ) અને કલ્પનોત્થ લખાણ (ફાઈન રાઈટિંગ) નવી વસ્તુઓને આગળ કરવામાં એટલાં નથી સમાયેલાં જેટલાં જાણીતી વસ્તુઓને વધુ રોચક સ્વરૂપ આપવામાં સમાયેલાં છે.

આવી જ રીતની વિચારસરણીને સમર્થન આપતી પોપની 'એસે ઇન ક્રિટિસિઝમ'માંની પંક્તિઓ છે :

. . . સાચી પ્રતિભા (વિટ) એ મૂળ તો કુદરત(નેચર)નું સુઘડ ઉપરાણું છે; એવું કંઈક, જે વિચારાયું તો ઘણી વાર છે, પણ આટલી સુંદર રીતે કદી અભિવ્યક્તિ પામ્યું નથી. . . .

જો એડિસનને કે પોપને એમ લાગ્યું કે પોતે સર્જક તરીકે હવે નવું કાંઈ જ કહેવાનું રહેતું નથી, તો તેમના પછી તરત આવનારા કવિઓને એમ લાગવા માંડ્યું કે કવિ તરીકે તેમને જે કાંઈ કહેવાનું કે કરવાનું છે તે હજુ આરંભાયું પણ નથી. પહેલો ફેરફાર આ જે નવું કહેવાનું છે, તેમાં આવે છે.

ટૉમસ ગ્રે (ઈ. સ. ૧૭૧૬–૧૭૭૧) અને તેની સાથે ટૉમ્સન (ઈ. સ. ૧૭૦૦–૧૭૪૮) અને વિલિયમ કોલિન્સ(ઈ. સ. ૧૭૨૧–૧૭૫૯)ની એક કવિમંડળી છે. ટૉમ્સન 'ઋતુઓ' (સીઝન્સ) નામનું કાવ્ય લખે છે, કોલિન્સ થોડાં ઊર્મિકાવ્યો, તેમાં પણ કુદરત કેન્દ્રમાં છે, જેમ કે તેની 'ઓડ્ ટુ ઇવનિંગ'; અને ગ્રેને આપણે તેની 'ગામના કબ્રસ્તાનમાં લખાયેલી કરુણ-પ્રશસ્તિ'થી ઓળખીએ છીએ. તેની શરૂઆત આમ થાય છે :

વીતેલા દિવસના વિદાયઘંટ સમો ચર્ચનો સંધ્યા-ઘંટ રણકે છે, ભાગોળ પરથી ભાંભરતાં ધણ ધીમેથી પાછાં વળે છે, ખેતરથી ખેડૂ થાકભરી ટ્રેની વળતી મજલ કાપતો ચાલે છે, અને દુનિયામાં હું અને અંધકાર બે એકલા પડીએ છીએ. . . .

મૃત્યુ, સાંજ, અંધકાર, એકલતા, કુદરત. . . હવે આ સૂરો ઘૂંટાવા માંડે છે.

બર્ન્સ (ઈ. સ. ૧૭૫૯–૧૭૯૬) અને બ્લેક (ઈ. સ. ૧૭૫૭–૧૮૨૭) સુધી આવતાં આ ધૂસર વાતાવરણ, આવી ગમગીની માટે જર્મનમાં એક શબ્દ છે 'વેલ્ટનસ્મર્શ', વિશ્વ ખેદ, એમાં કવિ ઊંડો ખૂંપે છે, તેમાં અધીરાઈ અને ઉન્માદના સૂરો ઉમેરાય છે. સાથે સાથે ઊર્મિકાવ્યનું જે પ્રાણ-તત્ત્વ છે એ ગીત (સૉંગ) નાજુક અને સ્વનિર્ભર બનતું જાય છે, સ્વનિર્ભર એટલા માટે કે તે અત્યાર સુધીની અર્થની, ગદ્યાર્થની (પ્રોઝ મીનિંગની) વળગણમાંથી છૂટતું જાય છે. પ્રતીકોનું આ સ્વયંપર્યાપ્ત વિશ્વ બ્લેકમાં પહેલવહેલી વાર ઊઘડે છે :

—આહા, સૂર્યમુખી! સમયથી નિર્વેદ પામેલું તું સૂર્યના સોપાન ગણે છે! પેલી મીઠી સોનાની ઋતુને શોધતું તું—પથિકની યાત્રા જ્યાં પૂરી થાય છે. . .

જ્યાં તૃષ્ણાથી સંતપ્ત યૌવન અને બરફના કફનમાં ઢંકાયેલું ફિક્કું કૌમાર્ય, એમની કબરમાંથી ઊભાં થાય અને ઝંખે, તેને, જ્યાં મારા સૂર્યમુખીને પહોંચવાની ઝંખના છે. . .

પણ બ્લેકને આ બીજા કાવ્યથી પણ ઓળખીએ : 'લંડન'—

હું એકએક જાહેર ગલીમાં ભટકું છું, જેમાં નજીક જાહેર એવી ટેમ્સ નદી વહે છે, અને જે જે ચહેરાને મળું છું તેમાં નબળાઈના, દુ:ખના સોળ ઊઠેલા જોઉં છું.—એક એક

માણસની એક એક ચીસમાં, એક એક બાળકની ભયભીત કિકિયારીમાં, એકેએક અવાજના પ્રતિબિંબમાં – મનની બનાવેલી બેડીઓ હું સાંભળું છું. . .

આ અ-શિવ, વ્યાપક અ-શિવને જોયાની વેદના વર્ડ્ઝવર્થમાં ફરીફરીને છેડાઈ જાય છે. તેના 'લિરિકલ બૅલડ્ઝ'ની પ્રસ્તાવનામાં, સાતમા-આઠમા પૅરેગ્રાફમાં તો તે આ જ વાત ઉપર આવી ઊભા રહે છે. એક એવું 'ઈવિલ' છે, જેનો સામનો કરવો પડશે. પોતાનાં મૂઠીભર કાવ્યો એ તો માત્ર પહેલું પગલું છે, પણ આ 'ઈવિલ' સામે લડી શકવા તેને બળ મળતું હોય તો બે શ્રાદ્ધાઓમાંથી– એક છે માનવમનની અંતર્ગત અને અવિનાશી એવી કેટલીક શક્તિઓની પોતાના પર પડેલી છાપ, અને બીજું છે મન પર અસર કરતા મહાન અને અવિચલ પદાર્થોમાં રહેલાં બળો. વર્ડ્ઝવર્થને એ ખાતરી છે કે આ અશુભનો વ્યવસ્થિત રીતે સામનો થશે, અને એ સામનો પોતાનાથી તો કેટલીય વધુ શકિતઓવાળી પ્રતિભાઓ દ્વારા થશે. . .

આ અશુભ કયું તેની વ્યાખ્યા બાંધવી તો અઘરી છે, પણ ફરી પાછી એ વાતની પ્રતીતિ થાય છે કે સાહિત્યની પડખોપડખ સામાજિક-રાજકીય વાસ્તવિકતાઓ ખડી છે, અને તે જ સાહિત્યને, તેનાં સ્વરૂપોને, ઘાટ આપતી હોય છે.

સત્તારમી સદીમાં ઇંગ્લંડમાં ચાર્લ્સ બીજાનો શિરચ્છેદ અને તેના અનુસંધાનમાં સળગી ઊઠેલા વિગ્રહનો ઇતિહાસ, સાહિત્યને કેવી રીતે સર્જે છે તે આપણે જોયું. તેનું જ જાણે કે પુનરાવર્તન, પણ ઘણા વિશાળ પાયા પર, હવે અઢારમી સદીના અંતે ફ્રાન્સમાં થાય છે. ૧૪ જુલાઈ, ૧૭૮૯ને દિવસે બૅસ્ટીલનું પતન થાય છે. એ જ વર્ષના ઑક્ટોબરમાં રાજકુટુંબ વર્સાઈથી પૅરિસમાં ખસેડાય છે. જૂન ૧૭૯૧માં રાજા નાસી છૂટવા પ્રયત્ન કરે છે, સપ્ટેમ્બર ૧૭૯૨ સુધીમાં ફ્રાન્સ રિપબ્લિક જાહેર થાય છે. ૨૧ જાન્યુઆરી, ૧૭૯૩ને દિવસે રાજાનો શિરચ્છેદ થાય છે. એ જ સમયની આસપાસ 'ત્રાસનું સામ્રાજ્ય' નામે ઓળખાતો અંધકારપટ આવી જાય છે અને મે ૧૮૦૪માં નેપોલિયન એમ્પરર તરીકે સત્તા હાથમાં લે છે. . .

ફ્રાન્સમાં ચાલતા પ્રજા અને રાજશાહી વચ્ચેના આ ગજગ્રાહના પડઘા ફ્રાન્સના કિનારા સુધી જ સીમિત નથી રહેતા. તેમ જ આ યજ્ઞમાં આપાતી આહુતિઓ વચ્ચે પણ વિચાર અને કાર્ય-(ઍક્શન)માં સંડોવાયેલી પ્રજાના ભીતરમાં એક સમાંતર હલચલ ચાલુ રહે છે, જેમાં નવી વ્યાખ્યા-ઓ બંધાતી ચાલે છે: સત્યની, નીતિની અને સહુથી વધુ તો સમાજની. આમ ફ્રેન્ચ ક્રાંતિને તેનું વૈચારિક પાસું છે, જેના પુરસ્કર્તાઓમાં વૉલ્તેર (ઈ. સ. ૧૬૯૪–૧૭૭૮), રૂસો (ઈ. સ. ૧૭૧૨–૧૭૭૮) અને ઇંગ્લંડમાં ગૉડ્વિન(ઈ. સ. ૧૭૫૬–૧૮૩૬)ને ગણી શકાય.

વર્ડ્ઝવર્થ

વર્ડ્ઝવર્થ (ઈ. સ. ૧૭૭૦–૧૮૫૦)માં જે કરુણાનો ઝરો ફૂટે છે, તે આ યુગની આવી આંતરિક વ્યથાઓમાંથી રૂઝ તરફ લઈ જવા માટેનો. એક વાર તો ઝંઝાવાત આવી ગયો. સામાજિક જીવન જોઈએ તો ન્યાય, વ્યક્તિગત જીવન જોઈએ તો નીતિ – એ સમજૂતીઓ તૂટી ગઈ. એક ક્ષણ તો કવિએ આ ઉષ:કાલને આવકાર્યો: 'એ ઉષ:કાલમાં જીવવું એ સ્વર્ગની લહાણ હતી, પણ તેમાંય વળી યુવા હોવું . . .' પણ એ આરંભનું વિસ્મય શમ્યું ત્યાં વૈર અને વિનાશ પથરાયાં. ફ્રેન્ચ

ક્રાંતિ તો અતલ નિરાશાનો લિસોટો મૂકી સમેટાઈ ગઈ. આ ભગ્નાવશેષ આંતરજીવનમાંથી ફરીથી કાવ્યના કાંઠે આવવાની કવિની વળતી મજલ શરૂ થઈ. વર્ડ્ઝવર્થનો કાવ્યપ્રયોગ આવી માનસિક વ્યથા પરનો ઔષધોપચાર છે, એક થેરપી. માટે જ તેના પ્રિફેસમાં કવિતાને તીવ્ર લાગણીના સ્વયંભૂ-ઉદ્રેક કહેવાની સાથે જ તે એ વાત પર ફરીફરીને ભાર મૂકે છે કે કવિએ એ ધર્મને પળેપળે રક્ષવાનો છે, તે તેજને સંકોરતા રહેવાનું છે, જેથી તેના સંવેદનતંત્રમાં એવા ચીલા પડે જે દ્વારા સત્યના અને સુંદરના અને શિવના સંદેશા વહેતા રહે. આમ, કવિએ હવે માનવમાત્રનો ધર્મ બજાવવાનો રહે છે. અને આગળ જતાં વિજ્ઞાન વિકસ્યું હશે, ઔદ્યોગિક પરિવર્તનો આવ્યાં હશે, સત્યનો એક નવો જ પર્યાય જડ્યો હશે, ત્યારે પણ કવિનું આ કાર્ય કદી બિનજરૂરી નહીં બને, ઊલટું તે વધુ જરૂરી બનશે . . . કવિ આ ધર્મ ત્યારે જ બજાવી શકશે જ્યારે તે વારંવાર અંદર ફરતો રહ્યો હશે. ઈ. સ. ૧૭૯૮માં લખાયેલી તેની 'ટિન્ટર્ન ઍબી' પરની પંક્તિઓથી માંડીને ઈ. સ. ૧૮૦૭માં તેની 'અમરત્વની ઓંધાણીઓ ઝીલતી ઓડ'માં આ જ દર્શન કંડારાયેલું રહે છે . . .

'અમરત્વની ઓંધાણી' એનું આખું શીર્ષક છે 'બાળપણાના આરંભની સ્મૃતિઓમાંથી જાગતી અમરત્વની ઓંધાણીઓ' – વાર્ધક્યના અનુભવનું આ કાવ્ય છે, એક એવી આધ્યાત્મિક કટોકટી, જેના મૂળમાં જતાં માણસમાત્રની એક મર્મવેધી વેદના સુધી પહોંચાય.

> એક સમય હતો જ્યારે ખેતરે, વાડીએ, ઝરણાં પર, સારીય સૃષ્ટિમાં, જે કાંઈ દૃશ્ય હતું તે બધા પર, એક અપાર્થિવ કિરણ ફરકતું હતું, સ્વપ્ન-સમી એક તાજગી, એક તેજ . . . ક્યાં ગયાં એ? . . .

આ પ્રશ્નનો જવાબ પાંચમા ફકરાથી આરંભાય છે.

આપણો જન્મ એ તો એક સુષુપ્તિ છે, એક વિસ્મૃતિ. આપણા જીવનનો ધ્રુવતારક, આપણો આત્મા, જે આપણા જન્મ સાથે જન્મતો નથી, તેનો અસ્ત અન્ય ક્ષિતિજે છે, એ તો બહુ દૂરથી આવે છે. અને તે દૂરની વાટ તે ઈશ્વરના ઘરની, એની કીર્તિની લકીરો હજુય તેને વીંટળાઈ વળેલી હોય છે . . . શિશુ પછી યુવા, પછી વાર્ધક્ય – એમ એ મજલ કાપતો ચાલે છે. પણ દરેક પગલે તે તેના નિજધામ – ઈશ્વરના આવાસથી દૂર સરકતો જાય છે. ઈશ્વરની સહુથી નજીક છે શિશુ.

તો આ શૈશવ અને તેની પેલી પાર પડેલા ઊજળા પ્રદેશો સાથે સંધાન કરવું હોય તો તેની કડી કઈ? નવમા ફકરાથી આ મણકો શરૂ થાય છે. તે કડી છે આનંદ; મન જ્યારે નિરભ્ર થયું હોય, મેળવવાના, પામવાના બધા ગાંડા તલસાટ શમી ગયા હોય ત્યારે, એ બંધ કમાડો ખૂલી જાય છે, ખોવાયેલી કેડીઓ પાછી મળે છે, અને આપણા આત્માને એ અમર ઉદધિની ઝાંખી મળી જાય છે, જેનું એક બિંદુ પોતે છે.

અને અહીં દસમા ફકરાથી છેલ્લું આવર્તન શરૂ થાય છે. તો . . . આનંદો! પંખીઓ... ભલે ઘાસમાંનો એ વૈભવી વખત, કે પુષ્પોમાંનો એ કીર્તિસ્પર્શ હવે કદીય પાછા નહીં આવે, તોપણ અમે નિરાશ થશું નહીં. અમે તાજગી શોધીશું એ આદિમ સહાનુભૂતિઓમાં, એ માણસના

દર્દમાંથી જન્મતા રૂઝ લાવતા વિચારોમાં, મૃત્યુની પણ આરપાર જોઈ લેતી શ્રદ્ધામાં, ચિંતનની તટસ્થતા લાવતાં વર્ષોનાં પ્રવાહમાં.

કવિને માટે તો રસ્તે ફરકતા નાનકડા ફૂલમાં પણ પાંપણેથી ઝરીય ન શકે તેટલા ગહેરા વિચારોનો બોજ રમે છે...

વર્ડ્ઝવર્થનું 'ધ પ્રિલ્યૂડ' ૧૭૯૯થી ૧૮૦૫ વચ્ચે લખાયેલું, પણ છેક ૧૮૫૦માં પ્રસિદ્ધ થતું લાંબું આત્મકથાત્મક કાવ્ય છે. તેનું બીજું શીર્ષક છે, 'એક કવિના ચિત્તનો વિકાસ'.

આ પવનની મીઠી લહર, આ હરિયાળાં ખેતરો, આ આકાશ, આ બધા વચ્ચે કવિ એક વાર ફરી આવી ઊભા રહે છે. શહેરના આ બેકરાર મુસાફરને આ ઝરણાં, આ મંડપો વચ્ચે ઘેર આવ્યાની લાગણી થાય છે. અહીં પોતે એકાદ ભટકતી વાદળીની આંગળીએ ચાલી નીકળે તો તેને કોણ રોકવાનું છે? તે મુક્ત છે.

અને, અહીં હવે ઘેરા ધ્વનિ જાગી ઊઠે છે: હું ફરીથી નિરાંતે શ્વાસ લઉં છું. વિચારોના વિવર્તો, અને ચિત્તના એ ચઢાવા, જે મને વારંવાર ઘેરી વળે છે, હવે એ ખંખેરી નાખ્યા છે. મારી અસ્વાભાવિક જાતના, મારા કૃત્રિમ વ્યક્તિત્વના, અનેક તણાવભર્યા દિવસોના અતૂટ બોજને – જે નહોતા મારા અને મારા માટે સર્જાયા નહોતા – એ મેં ખંખેરી નાખ્યા છે . . . આમ કાવ્યનો આરંભ થાય છે.

આ ઓથાર, આ બોજ – ચૌદ સર્ગના આ કાવ્યનું કેન્દ્ર છે. વિશિષ્ટતા એ છે કે હવે કવિ પોતે જ્યાં ઊભા છે ત્યાં જ પગ ઠોકી ઊભા રહી પોતાની ખોજ આદરે છે. આ ખોજ છે આ દુ:ખના ઓસડની. આમ કરતાં પોતે, પોતાનું ઘડતર, પોતાની સંવેદના, જેને કવિ સ્પૉટ્સ ઑફ ટાઇમ, સમયના ચંદા કહે છે, તેનો ઇતિહાસ, તેમના કાવ્યનું વસ્તુ બની રહે છે.

કોલરિજ

કોલરિજ (ઈ. સ. ૧૭૭૨–૧૮૩૪) વર્ડ્ઝવર્થનો મિત્ર, અને તેથી વધુ કાંઈક અંશે, તેનું પૂરક સ્વરૂપ, તેનો ગુરુ કોલરિજનું મોટામાં મોટું પ્રદાન વર્ડ્ઝવર્થની કવિતા છે, તેમ કહેવાયું તે સાચું છે. તેના પછીની, રોમેન્ટિક કવિઓની બીજી પેઢીના કવિઓમાનો શેલી – જ્યારે તેનાં આરંભના કાવ્યો લખી, ઑક્સફર્ડથી હાંકી કઢાઈ, કોઈક સમજનાર મનનો આશ્રાય શોધતો હતો ત્યારે તેની નજર પણ ત્યાં જ ઠરી હતી – લેક ડિસ્ટ્રિક્ટમાંના કોલરિજ પર. પરંતુ ભાવિને કરવું તે એ જ્યારે કોલરિજને મળવા ગયો ત્યારે કોલરિજ ન મળી શકયા. પરિણામે શેલીએ બીજા એક કવિ સધે(ઈ. સ. ૧૭૭૪–૧૮૪૩)ને મળી તાત્કાલિક સંતોષ માન્યો. કોલરિજ પોતાના જ એક પત્રમાં કહે છે કે ખોટું થયું. શેલીને સધેની નહીં પણ કોલરિજની જરૂર હતી. તેના આદર્શો, તેનું બંડ, તેના મનની તરલ ગતિઓ, બધું પોતે કોલરિજ જ સમજી શકયા હોત.

કોલરિજની પાસે જે આપવાનું હતું તે હતી એક પ્રકારની સંવેદનાની હૂંફ. આ તેની વ્યક્તિગત પૂંજી હતી. હેઝલિટે (ઈ. સ. ૧૭૭૮–૧૮૩૦) તેના રોમેન્ટિક કવિઓ સાથેના પ્રથમ મિલન વર્ણવતા નિબંધમાં આ નોંધ્યું છે. કોલરિજ ખૂબ જ મુખર હતા, અને આવા અદ્‌ભુત વાતઘેલા જીવો એ તો અંગ્રેજી સાહિત્યજગતના, આપણી દંતકથામાં પેલા થોડા કદી ન મરનારા

અશ્વત્થામા કે હરિશ્ચંદ્ર જેવા આત્માઓ છે. એ લોકો હજુ પણ આપણને એમના વિસામે આવી, બે ઘડી બેસવા કહેતા ટેબલ જમાવી બેઠેલા જ છે. એવા બેન જૉન્સન, અને ડૉ. જૉન્સન એવા જ કોલરિજ આ છેલ્લું નામ દીધું તે કોલરિજની પાસે વાતો છે વેદાંતની, તત્ત્વની, પર અને અપરની, આત્મા અને કવચિત્ પરમાત્માની. એમના મનની આ તરસ છે. એમની આ ખોજ સિવાય તે ટકી જ ન શકે. તેમણે જ કહ્યું છે કે કવિને કશાકની શ્રદ્ધા હોવી જોઈએ, ન હોય તો તે તૂટી જાય.

કોલરિજ પાસે જે આપવાનું છે તે આ ખોજની, આ ક્વેસ્ટની તત્પરતા, તેની આભા, તેની સચ્ચાઈ છે. એક રીતે કોલરિજ એ વીસમી સદીના વિખૂટા પડેલા ચિત્તનો પ્રથમ આવિષ્કાર છે. તેથી જ વિવેચન ઉપરાંત રાજ્યશાસ્ત્ર અને અધ્યાત્મ, ધર્મ અને જ્ઞાનશાસ્ત્ર – એ બધામાં કોલરિજ ક્યાંક ને ક્યાંક નવામાં નવા વિચારના ભીતરમાંય વારંવાર ડોકાઈ જાય છે. વિવેચન અંગે વાત કરતાં આપણે તેમને ફરી મળીશું. તે દરમિયાન તેમનાં એક-બે કાવ્યો જોઈ લઈએ, અને તેમનાં કાવ્યો ખરેખર બે પાંચ જ છે: 'એન્શન્ટ મેરિનર', 'ક્રિસ્ટાબેલ', 'કુબ્લાકાન,' 'ડિજેકશન – ઍન ઓડ', 'ફ્રૉસ્ટ ઍટ મિડનાઈટ' . . .

'એન્શન્ટ મેરિનર'ની વિલક્ષણતા જોઈએ:

લગનનાં વાજાં વાગે છે. જાન જોડાઈ છે. આ તોરણે વરરાજા આવી ગયા. બધાં માંડવે પણ પહોંચી ગયા છે. પણ એક બિચારો જાનૈયો પાછળ રહી ગયો છે. તેને મળી ગયો છે એક પુરાતન કહી શકાય તેવો જીર્ણ કૃશ શરીરનો એક ખલાસી, મેરિનર. એની લબડતી ચામડીવાળા સૂકલા હાથે, તેની ઝગારા મારતી, સળગતી આંખે, તે આ જાનૈયાને આંતરે છે, ઊભો રાખે છે. ઊભો રહે, સાંભળ . . .–અને એમ કહી તે પોતાની કથની કહે છે. તે કહે છે કેમ કે તેને કહેવી પડે એવું દુ:ખ ઊપડે છે, તેના મનમાં. તેનું દિલ એવું વલોવાઈ જાય છે કે તે કોઈક ને કોઈકની પાસે ઠાલવવું જ પડે. આજે આ જાનૈયાઓ સાંભળવું જ પડશે.

વાત છે પાપ અને પ્રાયશ્ચિત્તની, સારાં અને નરસાં કામોની, કરમ-ધરમની. ખલાસીનું વહાણ મધદરિયે હતું. રોજ તેના કૂવાથંભ ઉપર આવી એક પક્ષી બેસે. એ ઍલબેટ્રૉસને એક વાર વિના વાંકે એ મારી બેઠો. બસ તે પળથી તેના ઉપર કરતારનો શાપ ઊતર્યો. પ્રભુની દયાનાં ઝરણો સુકાઈ જાય છે . . . વાત આવી રીતે શરૂ થાય છે.

ખલાસી તેનું વહાણ લઈ કિનારો છોડે છે, એ ટેકરી, એ ચર્ચ, એ દીવાદાંડી પાછળ મૂકી દરિયામાં આગળ વધે છે. વિષુવવૃત્ત ઓળંગી, દક્ષિણ ધ્રુવ તરફ જાય છે. બરફ અને ધુમ્મસના પ્રદેશોમાં આવી પડે છે. ચારે બાજુ ભૂરી હિમશિલાઓની વાડ રચાઈ ગઈ છે. બરફની તિરાડોમાંથી વિદારી નાખતી તેજની નદીઓ ઊઠે છે. ચારે બાજુ બરફ જ બરફ, તેનું પ્રલયકારી વલોણું ચાલી રહ્યું છે અને ત્યારે એક ઍલ્બેટ્રૉસ પક્ષી આવે છે. ઘેરાયેલું બંધાયલું વહાણ જાણે કે છુટકારો પામે છે. ઍલ્બેટ્રૉસ એ જાણે એક ક્રિશ્ચિયન જીવ ન હોય! તેને ઈશ્વરના નામથી બધા પોકારે છે, અને એમ એ ઍલ્બેસ્ટ્રૉસ રોજ સાંજે આવી બેસતું, પણ ત્યાં – અને અહીં એ પાપ રચાય છે. એ ખલાસી તેને તીરથી વીંધી નાખે છે. અને વહાણની ગતિ થંભી જાય છે . . .

વહાણની દિશા બદલાય છે, અનુકૂળ પવન વાતો રહે છે, પણ કોઈ પંખી આવી તેના કૂવાથંભ ઉપર બેસતું નથી. ઉત્તર તરફ આગળ જતાં, પૅસિફિક સમુદ્રમાં હવે વહાણ પ્રવેશે છે. વિષુવવૃત્તના પ્રદેશમાં પાછું આવી રહે છે. ઉપર તાંબાના સિક્કા જેવો સૂરજ સળગે છે. વહાણની ગતિ થંભી જાય છે, ખલાસી તરસે મરે છે, જીભ સુકાય છે, હોઠ કરમાય છે, આંખ તરડાઈ જાય છે. હવે એકેએક નજર આ ખલાસી પર તણાય છે. પાપ તેણે કર્યું છે. તેની તપશ્ચર્યા શરૂ થાય છે. છેવટે એ વહાણ નીચેનાં પાણીમાં લીલા, ભૂરા અને મખમલી કાળા પાણીના સાપને વળ ખાતા, વહેતા જુએ છે. તેના અંતરમાંથી આ સાપ પર, આ સર્જન ઉપર દુવા ઊઠે છે. બસ તરત જ તેના હોઠ ઉપરની સુકાઈ ગયેલી પ્રાર્થના ફરીથી ગુંજી ઊઠે છે, અને ઉપરથી અમી-વર્ષા થાય છે. પેલા તૂતક પરનાં શબો સજીવન થાય છે. હવામાં પેલા બે આગંતુકોના અવાજોનો સંચાર થાય છે. આ એ જ માણસ છે જેણે તપ કર્યું છે . . . અને એમ એનું વહાણ પાછું ફરે છે. પેલી દૂરની ટેકરી તે એના જ કિનારાની, અને આ દીવાદાંડી, અને આ એમ...એને ચિરપરિચિત સીમાડા ફરી દેખાય છે. કવિને કહેવાનું એટલું જ છે કે એ જ મનુષ્ય સાચું પ્રાર્થે છે, જે સાચો પ્રેમ કરે છે પ્રેમ બધા પ્રત્યે, સૃષ્ટિની મોટી તેમ જ નાની એવી વિગતો પ્રત્યે, પદાર્થો પ્રત્યે, જીવો પ્રત્યે.

બીજાં કાવ્યોમાં 'ડિજેક્શન – ઍન ઓડ'માં કોલરિજની એક જે અંતરતમ વ્યથા, એક જાતનો ઓથાર, તેની મુદ્રા સચવાઈ છે. આ આખીય સાંજ સુખદ રહી. પણે પશ્ચિમમાં પીળાલીલાની વિલક્ષણ લકીર રમી રહી તેને હું કયાંય સુધી જોઈ રહ્યો, અને હજી પણ જોઉં છું, પણ કેવી શૂન્ય નજરે! અને ઉપર વાદળાંના આટાપાટા અને તેની ફોતરીઓ ઊડે છે, તેની વચ્ચે વચ્ચે તારા સરે છે. આ બધું છે, ચંદ્ર છે, જાણે આકાશના તળાવમાં ઊગીને ખૂંપી ગયો હોય – આ બધું છે, હું જોઉં છું, પણ અનુભવતો નથી.

કોલરિજની પેલી ખોજનો આ ખૂંટ છે.

જોઉં છું, આંખ જુએ છે, પણ આંખને ને અંતરના ચેતનને મેળ બેસતો નથી. એ છૂટું પડી ગયું છે. વીલું થઈ ગયું છે. એનો છે કાંઈ ઉપાય? બાહ્યના આ સૌંદર્ય અને તેના અંદરથી ઊઠતા પ્રતિભાવ વચ્ચે જે ઓળો પડે છે, તેને કોઈ નાથી આપશો કે જેથી આનંદના ઝરાનાં મુખ ચોખ્ખાં થાય? જેથી જીવન સારાયની ભૂમિ સીંચાય?

અને કોલરિજ એવા નિર્ણય પર આવે છે કે એ આનંદનું કેન્દ્ર, તેની સરવાણી તો અંદર જ છે. અને આખરે બાહ્ય સૌંદર્ય પણ અંતરની જ દેણ છે, તેનું જ યશ-ચિહ્ન છે. આ રૂક્ષ, શીત, નિષ્પ્રાણ બાહ્યવિશ્વ જેમાં કૃપણ, પ્રેમવિહોણું, સદાતપ્ત માનવમન પુરાયેલું રહે છે, તેનાથી ઉપર ઊંચે ઊર્ધ્વનું કાંઈ પણ ઇંગિત જડે તો તે જ્યોત, તે દ્યુતિ અંદરથી, આત્મામાંથી જ ઊઠવી રહી . . .

'ફ્રૉસ્ટ ઍટ મિડ્‌નાઈટ' એક રીતે પારણામાંના શિશુને આશિષનું કાવ્ય છે:

મધરાતે ભઠ્ઠીમાંના બુઝાતા અંગારા પર ભૂરી જ્યોત ફરકે છે. બધાં ઘરનાં સૂઈ ગયાં છે. દૂરનો દરિયો, આ ટેકરીઓ, આ વનરાઈ અને જીવનના લાખ લાખ તાનપલટા અત્યારે સમણાની જેમ શમી ગયા છે, એટલી બધી ચુપકીદી છે જે વિચારને પણ વિક્ષિપ્ત

કરે છે, અને પણે બારી આગળ હીકળની પતરી વળગી છે તે ફરકે છે, અને એ અને હું, અમે બે જ ચેતનવાળાં છીએ. એના નાના ફરકાટ અને ઊભરા અને ઝોલાં, એમાં મને મારા અહમ્‌ના એવા જ અબળખા પ્રતિબિંબિત થયેલા દેખાય છે . . . મારી નવરાશ-ભરી જાત તેના તરંગો સાથે, તેના આ કે તે અર્થો કરવાની રમત માંડે છે – તેને વિચારનું રમકડું બનાવે છે.

અને ત્યાં કવિને પોતાનું બાળપણ સાંભરે છે. એનું ગામ, એનું ચર્ચ-ટાવર, એના રણકાર, એની નિશાળ, એ બધાં દૃશ્યો પળભર ઝબકી ઊઠે છે, અને તેનું મન આ અત્યારે બાજુમાં પારણામાં સૂતેલા શિશુ સાથે ફરી જોડાય છે. એ કેવા પ્રદેશમાં ઊગશે? એ એક પવનની લહરની જેમ જલાશયો પાસે, અને તેની રેતમાં, નીચેના પુરાતન ખડકો અને તેમને પોતાના આકારોમાં ઝીલતાં ઉપરના વાદળો એ બધાં વચ્ચે જીવશે. એ આ ઈશ્વરે ઉચ્ચારેલ, આકારો અને શબ્દોની અનંત ભાષા વચ્ચે જ ઊછરશે. એ ઈશ્વર જે સઘળામાં પોતાને અને પોતામાં સઘળાંને સમાવે છે એ વૈશ્વિક ગુરુની દીક્ષા તેણે પહેલેથી જ લીધી હશે.

> અને તો સર્વ ઋતુઓ તારે માટે શિવ હજો – અને જ્યારે નેવેથી પડતાં ટીપાં થીજી જઈ બારીની સાખમાં હીકળ બની ફરકી રહે, ચુપચાપ ચંદ્ર સામે ચમકી રહે – તે ઋતુ પણ.

કોલરિજના કાવ્યનું રહસ્ય તેના આંતરનિયમ પ્રમાણે ઉકેલવું જોઈએ, એક ઈમારતના નિયમ પ્રમાણે નહીં, એક વૃક્ષના નિયમ પ્રમાણે. એ એવી રીતે એક કેન્દ્રમાંથી વિકસે છે, અને સાહિત્ય માત્રનો તે જ નિયમ છે. વિવેચક કોલરિજની આ જ દેણ છે, કાવ્યની આવી વ્યાખ્યા, જેમાં ઑર્ગેનિક યુનિટીનો ખ્યાલ કેન્દ્રસ્થાને છે.

શેલી, કીટ્સ, બાયરન

શેલી(ઈ. સ. ૧૭૯૨-૧૮૨૨)માં એક રોમેન્ટિક કવિના સાદ્યંત પ્રતીકની ઝલક વિવેચકો જુએ છે તે તેના આ ગુણને લીધે : તેનું જીવન અને તેનું કવન એ બે જુદાં ન હતાં. જીવતો ત્યારે પણ તેનામાં આ આગવું જાદુ હતું, અને આજ પણ તેનાં પાનાંમાંથી એ જ જાદુ વહે છે. તેણે પોતે 'ડિફેન્સ ઑફ પોએટ્રી' નામના નિબંધમાં લખ્યું છે તેમ કોઈ સાનસમજમાં રહી એવું ન કહી શકે કે લાવો ત્યારે કવિતા લખું. સર્જનમાં યોજાયેલું કવિનું મન એ તો એક બુઝાતા કોયલા જેવું છે. એને વળી પવનની લહેરખી આવી, ક્ષણભર તેની મૂળ ઝાંય સુધી લાવી રહે, વળી ઓસરે, વળી પ્રજળી ઊઠે, અને જ્યારે સર્જનવ્યાપાર શરૂ થાય ત્યારે પ્રેરણા પોતે તો ઝંખવાવા માંડી ચૂકી હોય.

કવિતા વિશેનાં આવાં મંતવ્યો ગદ્યમાં આટલી અસરકારક રીતે રજૂ કરનાર કવિની પોતાની કવિતા વિશે વિવેચકો સાશંક હોય તો નવાઈ નહીં.

શેલીને કઈ રીતે સંભારીશું? એડોનેસ કે જે કીટ્સ ઉપરની તેની કરુણપ્રશસ્તિ છે, તેમાંના પેલા રંગબેરંગી કાચના ઘુમ્મટથી? આ એ ઘુમ્મટ છે જેમાંથી અનંતના શ્વેત પ્રકાશનું કિરણ ગળાઈ આવતાં તરડાઈ જાય છે, અને ઘુમ્મટ એ જ આપણું આ જીવન છે. બીજી રીતે જોઈએ તો શેલી પોતાનો જ 'વેસ્ટ વિન્ડ' છે – પાનખરનો એ પવન, જે વિનાશ અને સર્જન બન્નેનાં બીજ સંઘરતો આવે છે. તો વળી, તે પેલું ચંડોળ પણ છે, જે પ્રાતઃસમયે ગગનને ઝરૂખે તેજમાં ઓગળી

જઈ પોતાનું ગીત બનીને રેલે છે. તો વળી, એ પેલું વાદળ પણ છે જેની પાંખથી ઝાકળબિંદુઓ ઝરે છે, જે પાંદડીએ પાંદડીએ ચેતન રેલે છે. ત્યારે, પાંદડીઓ તો સૂર્યની આસપાસ નર્તતી ધરતીના વક્ષ:સ્થળ ઉપર ઝૂલતી સૂતી પડી હોય છે.

પણ આ તો થયો આપણા ઉન્માદો અને ઉદ્રકો, આપણાં સ્વપ્નો અને આપણી સમાધિઓને છેડતો કવિ.

શેલીને જે વિચારોને શબ્દમાં નાથવા હતા, જે તેની ચેતનામાં ઊઠતા સ્ફુલિંગોને વાસ્તવિકતાના ચાકડે ચડાવી ઘાટ આપવા હતા, માનવ સમસ્તના ચિરંતન વ્રણને જે અલૌકિક ઔષધિ ક્યાંયથી પણ લાવી રુઝાવવા હતા તે આરત, તે આરજૂ, તેની કવિતામાંથી આપણને જરૂર પહોંચે છે. અને તે એટલી હદ સુધી કે તો પછી તે કહે છે તેમ કરી બતાવતો કેમ નથી એવો ઝઘડો પણ તેની સાથે આપણે કરી બેસીએ છીએ — કરી બેસીએ તેવી મન:સ્થિતિ તે આપણામાં છેડે છે. પણ ત્યાં કલાની અસરકારકતા સાથે બિન-અસરકારકતાનું પણ આપણને ભાન થાય છે. એક તેનું 'પ્રોમિથિયસ અનબાઉન્ડ' નામનું પદ્યનાટક બાદ કરતાં શેલીમાં કીટ્સ જેવા કવિની સંકુલતા નથી. વિચારે તેના કાવ્યના પોતને અમુક વળોટ કે ચુસ્તતા નથી આપ્યાં, તે કબૂલ. પણ આ જો તેની ખામી હોય તો તે તેને જે વિચારો મુખરિત કરવા હતા તેના પ્રકારમાં જ ખૂંપેલી છે.

શેલી, બાયરન અને કીટ્સ (ઈ. સ. ૧૭૯૫-૧૮૨૧) — એ ત્રણમાં કીટ્સ કદાચ અધરામાં અધરો કવિ છે. આ અધરાપણું એણે કંઈક અંશે સિદ્ધ કર્યું છે. બ્રિટનની નેશનલ પૉર્ટ્રેટ ગૅલરીમાં મુકાયેલો જોસફ ઓવર્ન નામના ચિતારાએ બતાવેલો તેનો પૉર્ટ્રેટ જો સાચો હોય, કોઈ કહે છે કે એ ચિત્ર તો તેના મૃતદેહની રેખાઓ પરથી ઉતારેલાં રેખાંકનોને પ્રયોજી ઊભું કરવામાં આવ્યું છે, તો કાંઈક ખેંચાયેલી હડપચી, ઊચકાયેલી ભૂખરી આંખો, કાન ઢાંકતા વચમાંથી સેંથી પાડેલા વાંકડિયા વાળની ફ્રેમમાં મઢેલો આ તંગ, તેજસ્વી ચહેરો — આ છોકરડા જેવા કવિને સૌંદર્યની ભૂરકી લાગી હતી. તે તેને સહજસિદ્ધ હતું.

રેનલ્ડ્ઝ નામના તેના એક મિત્રને વર્ડ્ઝવર્થ વિશે લખતાં તે જિંદગીને અનેક ખંડોવાળા એક વિશાળ મકાનની ઉપમા આપે છે; તેમાંના એક-બે જ ખંડ હજુ તો તેણે જોયા છે. જો જીવશું અને વિચારતા રહીશું તો બીજાય જોઈશું.

પણ આપણે જાણીએ છીએ તેમ કીટ્સ માટે એ બેય શરતો કપરી હતી. જીવવું અનિશ્ચિત હતું. ફેની બ્રૉન સાથે વિવાહ માટે વર્ષ વીત્યું ન વીત્યું, અને તેને શરદીની ફરિયાદ ચાલુ થઈ. મોંમાંથી લોહી પડયું — અને કેમિસ્ટને ત્યાં નોકરી કરી ચૂકેલો જીવ — તેણે તરત પારખ્યું; મને આ લોહીનો રંગ ઓળખાય છે, મારે મરવું જ રહ્યું.

એણે મરવું જ રહ્યું. વિચારવાય મુક્ત નહીં! બસ, તો કીટ્સે એ જ હોડ બકી. જોકે એનીયે શરત એ જાણે છે. તેના જ શબ્દોમાં કહીએ તો, આ એ જગ્યા છે જ્યાં વિચારવું એટલે જ શોકાન્વિત થવું, પણ જીવીએ ત્યાં સુધી વિચારવું તો રહ્યું જ. માટે જ એ આધરો કવિ છે, જો તેને સાચા અર્થમાં સમજવો હોય તો.

એની પ્રતિભાની શ્રેષ્ઠતમ કૃતિઓમાંની એક છે: 'ઓડ ટુ એ નાઈટિંગેલ' — બુલબુલને....

'જાણે કે મેં હળાહળ પીધું છે . . .' એમ કાવ્યની શરૂઆત થાય છે, અને હળાહળ છે ગીતનું — પેલા બુલબુલના. એ હળાહળ હર્યુંભર્યું છે. એક માદક, બહેર કરી નાખતી તીવ્રતાનું. જાણે તે ખોવાતો જતો હોય, વૈતરણીને તીરે, હવે તેનીય પાર તણાતો જતો હોય — તેવો, તેનો કેફ છે. પણ પેલી ઘટા — હેમસ્ટીડમાંના તેના પોતાના ઘરની એ ઘટા, હવે તો કીટ્સપ્રેમીઓનું યાત્રાધામ બની ગઈ છે — ત્યાં બેસી લગાતાર ટહુકતા બુલબુલને ઉદ્દેશી કહે છે: નહીં કે તારી ઈર્ષ્યામાં, ઊલટું તારી સુખસમાધિના ઉદ્રેકમાં, આત્યધિકતાની આંધીમાં, ભાન ભૂલતાં, તેનો આ કારમો કેફ, આ આનંદની નિરતિશયતા હું અનુભવું છું.

બસ આવો એક પયમાનો કોઈ ભરી દે તો, એમ બીજા પૅરેગ્રાફમાં આવર્તન આવે છે. અને આવાં આવર્તનો ઉપરથી જ કાવ્યની દેહયષ્ટિની સુરેખતા કંડારાઈ રહે છે — આવો કોઈ આસવ આપી દે, જે સદીઓથી ભોંયમાં ભંડારાયેલો હોય, અને ધરતીની બધીય મધુરપ તેમાં સંગ્રહી હોય તેવો દક્ષિણના દારૂનો ખ્યાલો, જેના કાંઠે મોતીના મણકા જેવા ફીણના પરપોટા, તેના લાલમલાલ મોં ધરાતાં હોય, બસ એવું . . . તો ચાલોને ભૂલી જઈએ, ખોવાઈ જઈએ, આ જ્વર, આ ખેદ, આ તાપ. નીકળી જઈએ યુવાની અને સૌંદર્ય અને પ્રેમના અવશેષો ઝરતા આ આકાશ નીચેથી, ક્યાંક, બીજે ક્યાંક — એમ ત્રીજું આવર્તન આવે છે.

ક્યાં? ત્યાં! અને એમ ચોથા અને પાંચમા આવર્તનમાં કીટ્સ એવું એક વિશ્વ સંવેદનોમાંથી ગૂંથી કાઢેલું ઘેરું, ઘટ્ટ, ચંદ્રના તેજથી ઝાંખું ઝાંખું, પુષ્પોભર્યું, સુગંધભર્યું, ઝાકળના બુંદરૂપી દારૂથી છલકતા ગુલાબના જેવું વિશ્વ સર્જે છે, જ્યાં તે કશું જોતો નથી, બધું જ માત્ર સ્પર્શે છે . . . આને સ્વપ્ન કહેવું હોય તો સ્વપ્ન, સુષુપ્તિ કહેવી હોય તો સુષુપ્તિ — અને ખુદ મૃત્યુ કહેવું હોય, તો તેમ . . .

કીટ્સને મન પેલો છેલ્લો અર્થ નિકટમાં નિકટ છે. કેમ કે મૃત્યુના ઓળા નીચે તો તે જીવતો હતો. એને માણવું હોય તેમ કેટકેટલી વાર તેને કલ્પી કલ્પી તેની ધાર તેણે બુઠ્ઠી કરી નાખી હતી. સાથે જ, મત્યુના ગર્ભમાં રહેલા સૌંદર્યની કાંઈક ઝાંખી મેળવી હતી. બસ, મરવું તે આમ. આ જ મૃત્યુ ને? મૃત્યુ તે આ જ ને? તેનો ડર શો? — અહીં છઠ્ઠું આવર્તન પૂરું થાય છે.

છેલ્લા, સાતમા અને આઠમા આવર્તનમાં આ અદીઠની ધારેથી હવે એ જ બુલબુલને ફરીથી જોઈ, તેને અમર પક્ષી કહી, તેના અંદરના પ્રતીકને ખુલ્લું કરે છે. આ અવાજ, આ ગીત, આ પાંખ — એ પર છે સમયથી, કાળથી, જીવનથી, મત્યુથી. એ હતું, છે, અને હશે. કોઈક વાર દૂર, વિખૂટા પડેલા, પરીઓના પ્રદેશનાં પાણીની ગહેરાઈઓ ઉપર, તેનાં ફીણ, તેના શીકર, તેનાં બુદ્બુદમાં જે જાદુઈ બારીઓ ખૂલતી દેખાય છે, તે તેને લીધે જ તો! આ પ્રદેશો, જે પરીઓના છે, ખોવાયલા, ફરલોર્ન.

અને એ 'ખોવાયેલા' શબ્દ સાથે કવિ પોતાની પરિસ્થિતિ પર પાછો ફરે છે. એ આઠમું અને છેલ્લું આવર્તન: 'ફરલોર્ન' શબ્દ, એક 'બેલ'ની જેમ તેને તેના એકલવાયા

સ્વ ઉપર લાવી મૂકે છે—ઘડીભર કલ્પનાની પાંખે ચડેલા બધાયનો તે સમ છે, જ્યાં તે આવી જાય છે. તો અલવિદા! એ દર્દભર્યું ગીત હવે તો આથમનું જાય છે. આ પાસેનાં ખેતરો પરથી, પેલા ઝરણાની પાછળ, એ ટેકરીની ધારે . . . અને એમ પાછળની પેલી ખીણના પાલવમાં સમાઈ ગયું.

એ સાક્ષાત્કાર હતો? કે સ્વપ્ન? એ ગીત તો ગયું. હું જાગું છું? કે . . .

પણ કીટ્સની વાસ્તવથી 'વિઝન' અને ફરી પાછી વાસ્તવ સુધીની એ પરકમ્પા . . .

બાયરન(ઈ. સ. ૧૭૮૮–૧૮૨૪)માં આત્મભાનની માત્રા એટલા જ પ્રમાણમાં છે, જેટલી શેલીમાં જોવા મળે છે. જો શેલી 'વેસ્ટ વિન્ડ'માં તો બાયરન પણ 'ચાઈલ્ડ હેરલ્ડ' નામના લાંબા કાવ્યમાં દરિયાના તોફાનમાં પોતાની જાતનું પ્રતિબિંબ જુએ છે. પણ આ આત્મભાનનું પર્યવસાન બાયરનમાં કાંઈક જુદી રીતે થતું જોવા મળે છે. આ જુદાપણાનાં કારણો કદાચ તેની જીવનકથામાં મળી આવે છે. બને કે તેને મળેલી આ કે તે શારીરિક કે માનસિક બાધામાંથી છૂટવા તે પોતાની કવિતામાં જાતનું આટલું વિલક્ષણ રીતનું પ્રક્ષેપણ કરી રહ્યો હોય. બાયરનના સારાય કવિતાવ્યાપારને આ તેની વ્યક્તિગત ગૂંચ નડી છે જ. તેની કવિતા સીધેસીધી આપણને મળતી નથી. તેને કંઈ કંઈ પડોમાંથી રસ્તો કરવો પડે છે.

કોઈ વાર વ્યંગ-વિનોદમાં, કોઈ વાર શુદ્ધ હૃદયોદ્‌ગારમાં, કોઈ વાર પૂર્વમાંના કોઈ સુલતાનના દરબારમાં છળકપટ અને રોમાંચક ઘટનાઓ વચ્ચે જાનની બાજી ખેલી લેનાર નાયકના મહોરા દ્વારા, કોઈ વાર ક્રમશ: પ્રગટ થતાં કાવ્યમય જર્નલ રૂપે, એમ અનેકવિધ વ્યૂહને રચતો એ પોતાનું કહેવું પહોંચાડતો જાય છે. કીટ્સના નિગૂઢ મનન કે અમૂર્તને આરે ઊભેલા શેલીની લીલા કરતાં બાયરનની ચાલ જરા જુદી છે, કાંઈક વધુ અટપટી પણ છે. તે તીવ્રપણે લાગણી અનુભવે છે, જે રોમેન્ટિક કવિનું દેખીતું લક્ષણ છે. પણ સાથે એ લાગણીને એટલી જ તીવ્રતાથી હસી કાઢી પણ શકે છે. આ બીજું વલણ તેનામાંની એક પ્રકારની બુદ્ધિની પકડનું સૂચક છે. આવું સંમિશ્રાણ આ રૂપે બાયરનમાં જ જોવા મળે છે. એને લીધે તેના કાવ્યને ધાર, એક નવો તણાવ મળે છે.

'ડૉન જુઆન' અને 'ચાઈલ્ડ હેરલ્ડ' બાયરનનાં લાંબાં કાવ્યો છે.

પણ બાયરનનાં અનેક રૂપોમાં પોતાનું આત્મસ્વરૂપ જો તે કયાંય છતું કરતો હોય તો તે તેનાં નાનાં ઊર્મિકાવ્યોમાં.

વિક્ટોરિયન્સ

પાર્શ્વભૂ

રોમેન્ટિકથી વિક્ટોરિયન (મહારાણી વિક્ટોરિયા ઈ. સ. ૧૮૩૭માં તખ્તનશીન થયાં) એ આખાય પરિવર્તનને પામવા માટે ટૉમસ લવ પીકૉક નામના એક નવલકથાકાર, અને કાંઈક અંશે વિવેચક પણ ખરા, તેમના આધાર લઈએ.

તો આ પીકૉક (ઈ. સ. ૧૭૮૫–૧૮૬૬) એક ઍન્ટિ-રોમેન્ટિક છે. તેમને કીટ્સ-શેલી વગેરેના લાગણીના ઝંઝાવાત, તેમાંથી ખરતી વીજળીઓ, તેમાંથી મળતાં રત્ન, એ બધું કાંઈક હાસ્યાસ્પદ લાગે છે. ઠરેલ બુદ્ધિ, વ્યંગાત્મક શાણપણ, અતિશયતાનો આણગમો,—પછી તે ગમે તેવી

આકર્ષક અતિશયતા હોય, — જમીન ઉપર પગ, આવી બધી ખરા અર્થમાં અંગ્રેજી ધાટીનો એ લેખક, તેની છ-સાત નવલકથામાં આ રોમેન્ટિક કવિકુળની વેધક રીતે મશ્કરી ઉડાવતો ચાલે છે. 'મેલિન્કોર્ટ', 'નાઇટમેર એબી', 'હેડલૉન્ગ હૉલ', — આ બધી નવલકથાઓ વિચારોની નવલકથાઓ છે. કોઈક એક ગ્રામપ્રદેશમાં સુખી યજમાનનું એક ઘર હોય, ત્યાં પાંચ-સાત વિવિધ ખોપરીના અલગારી અક્કલખાંઓ ભેગા થાય, દરેકને પોતપોતાનો આગવો પતંગ ચગાવવો ગમતો હોય, અને એ લોકો ચર્ચાઓ કરે, વિતંડાવાદે ચડે, વિચારો છેડાય — અને આ વિચારોની કૉમેડી, એ પીકૉકની કૉમેડી છે, રોમેન્ટિક ઉટ્રેકનો કેફ ઉતારી નાખવા માટે, તેમનાં આત્મ-પ્રક્ષેપણો અને છલનાઓ ઉઘાડી પાડવા માટે, તેમની આ કે તે વર્તનની કે વિચારની અસામાન્યતાઓને સામાન્યતા, સ્વસ્થતા, સ્વીકૃતતાની સીમાઓમાં લાવી દેવા માટે પીકૉકનો હાસ્ય-ઉપચાર કારગત નીવડે.

રોમેન્ટિકનું સામેનું પલ્લું છે, કૉમિકનું. એ બેને ઊભે રહ્યે ન બને. અને સાહિત્યના ઇતિહાસની એ ખૂબી છે કે એક જ સમયે આ બન્ને આપણને સાંપડે. હાડિંગ નામના એક મનોવૈજ્ઞાનિક વલણવાળા અત્યારના વિવેચકે એ જ તારતમ્ય કાઢ્યું છે કે રોમેન્ટિક યુગ તે માત્ર તીવ્રતાઓ, ભાવાત્મક આવેગોનો જ સભર સમય હતો એટલું જ આપણે તેને વિશે માનીએ, તો તે અપૂરતું છે. એ આખાય ગાળાની ખૂબી એ છે કે એકબીજાથી વિરોધી એવી વિચાર-શૈલીઓ, વલણો સામસામે તણાવમાં યોજાયાં હતાં. એ યુગ એક સંકુલ સમો હતો, નહીં કે તારસ્વરે લાગણીઓ ફેલાવતો એકમાર્ગી યુગ.

પીકૉકની છેલ્લી વાર્તાઓ જેવી કે 'ક્રોચેટ કાસલ', જેનું ગુજરાતી કરી શકાય 'વિચિત્રતાનો કિલ્લો', જેવી કૃતિઓમાં એ જે નિશાનો તાકે છે, તે નવા વિક્ટોરિયન વિશ્વનાં છે. ઝડપ, ઝડપ માટેનો ગાંડો તલસાટ, છાપાંઓનો પ્રચાર અને તે સાથે ખરાખોટા વિચારોનો ધૂમ ઉપાડ, એ બધી પ્રગતિ, તેની સાથે ઊઠતી ઉપાધિઓ. એક નવી આખી સોસાયટી સ્થપાઈ છે, 'સ્ટીમ ઇન્ટેલેક્ટ સોસાયટી' અને એક નવો આખો પક્ષ ઊભો થયો છે જેનું નામ છે 'માર્ચ ઑફ માઇન્ડ', અને તેનાં પાત્રો જેવાં કે મિસ્ટર ટૂ-ગુડ, મિસ્ટર ટૂ-બૅડ, બધા વચ્ચે હવે એક નવું પાત્ર ઉમેરાય છે મિસ્ટર ક્રિસ્ટોફર કૉર્પોરેટ, એટલે કે મિસ્ટર મતદાર. વનવોટ — એક જ મત — નામની એક કૉન્સ્ટિટ્યુઅન્સીની — એવા મતવિભાગની ચૂંટણી છે, જેમાં મતદાર એક જ છે — અને તે મિસ્ટર ક્રિસ્ટોફર કૉર્પોરેટ. ત્યાંનો ઉમેદવાર મિસ્ટર સાર્કેસ્ટિક કહે છે: આ પુરાણા અને સન્માનિત પરગણાના ઓ મુક્ત, જાડા અને ભરોસાપાત્ર નાગરિક! તમે તો એક જ અવાજમાં તેત્રીસ હજાર છસો ને છાસઠ અવાજના સઘન અર્કને રજૂ કરી જાઓ છો! તમારા શા ગુણ ગાઉં...! હું તો એક અદનો ઉમેદવાર, અને તમે . . . આ આખાય હર્યાભર્યા પરગણામાં ચોપડે ચડેલા મતદાર તમે એક જ છો, અને પાર્લમેન્ટમાં જવા માટેના પ્રતિનિધિ તમે જ ચૂંટી કાઢો છો, બીજા જે તેત્રીસ હજાર છસો ને પાંસઠ રહ્યા તે હજુ નોંધાયા નથી!

'ક્રોચેટ કાસલ'(૧૮૩૧)થી ડેમોક્રસીનું ડિમડિમ સંભળાવા માંડ્યું છે. પ્રગતિનું વેગન ગગડવા માંડે છે, સાથે નવા સ્વરૂપમાં નવા ઉદ્દેશો તરફ ઝૂકેલા વિચારો વહેવા શરૂ થયા છે. બાહ્ય લૅન્ડસ્કેપ બદલાવા માંડે છે, અને તેની સાથે અંદરનો, સાહિત્યનો પણ. કોલરિજ કે શેલીના વ્યૂહો હવે નકામા થઈ ગયા લાગે છે; કેમ કે રંગભૂમિ પર નવા પલટા આવ્યા છે. આ સાથે

આપણે હવે વિક્ટોરિયન યુગમાં પ્રવેશીએ છીએ. ૧૮૩૨માં પાર્લમેન્ટમાં સુધારણાનું બિલ રજૂ થાય છે, ચાર્ટિસ્ટ ચળવળ શરૂ થાય છે. ગાડાં ભરીને, લોખંડના ચાપડા ચોડીને લાખ્ખો સહીઓ સાથેનું આવેદનપત્ર વેસ્ટમિન્સ્ટરના દરવાજા સુધી ખેંચી લવાય છે, સ્થળનું જળ ને જળનું સ્થળ થઈ ગયું છે. મધ્ય ઇંગ્લંડમાં, જ્યાં છૂટાંછવાયાં ગામડાં હતાં ત્યાં, હવે બર્મિંગહામ ને માન્ચેસ્ટર ને એવાં નવાં શહેરો ઊભાં થાય છે, ફૅક્ટરીઓ શરૂ થાય છે.

સ્પિનિંગ મિલોના સાંચા ફરવા માંડે છે. લોખંડની ભઠ્ઠીઓ ખોરાક માગે છે. ઓશિયાળા, આજીવિકા શોધતા ગ્રામજીવીઓની વણજાર ચાલી આવે છે. બબ્બે પૈસે છોકરાં વેચાતાં મળે છે. ખરીદનાર પણ ઘણાં છે, કેમ કે છોકરાં આઠ-આઠ નવ-નવ વર્ષનાં કુમળાં! તેમનું સુખ એ કે સસ્તાં પડે છે, અને માબાપને એ જોઈએ છે કે તે કામે લાગે . . .

હવે ડિકન્સ(ઈ. સ. ૧૮૧૨–૧૮૭૦)નું વિશ્વ શરૂ થાય છે. ઓલિવર ટ્વિસ્ટ અને ડેવિડ કૉપરફીલ્ડની કથનીઓ શરૂ થાય છે. ડિકન્સનું જ કેમ, ડિકન્સથીય વધુ કાર્લાઈલનું, ને રસ્કિનનું, ને આર્નલ્ડનું અને ન્યૂમનનું. કાંઈક કરો, કાંઈક રસ્તો શોધો, નહીં તો . . . એવો કટોકટીનો સૂર ઘૂંટાય છે. ઈંધન ભેગાં થઈ ગયાં છે, જામગરી ચંપાઈ ગઈ છે, ભૂખ્યાં જનોએ કદમ ઉઠાવ્યાં છે . . . અને પણે પેલો પોતાની શગડીની આંચે બેઠો બેઠો ઝોકાં ખાય છે! એક ભૂખ્યા સિંહની જેમ આ તો બધા આવ્યા! પેલાને કહો કે એ જાગે . . . ચિત્ર ટેનિસનનું આપેલું છે.

આવા વિરોધો અને દ્વંદ્વો, નવી સમજો અને નવા ક્લેશો, નવી શોધ અને નવી મરકીઓ — એવા વિવિધ ઉન્મેષોથી પોસાયેલું સાહિત્ય તે વિક્ટોરિયન સાહિત્ય. તેની ચાવી શોધવી હોય તો તે તેના સામાજિક સંદર્ભમાંથી જ મળે. તે સમયનાં બીજાં સાહિત્યસ્વરૂપો માતબર છે, પણ એક નાટક અહીં નથી ખીલતું. કેમ એમ? અટકળ જ કરી શકીએ, કે પછી ઈલિઝબીથન યુગ તરફ પાછા ફરીને જોઈને પૂછી શકીએ કે ત્યાં શું હતું ને અહીં શું નથી જેથી નાટક ન ખીલ્યું? પણ ભાવનો ખુલાસો હોય, અભાવનો પણ?

ડિકન્સ

પિકવિકિયન્સની મંડળી ઉપર એક આફત આવે છે. તેઓ જાસૂસો છે એવો તેમના ઉપર આરોપ આવે છે. એક અજાણ્યો માણસ તેમની વહારે ધાય છે. બાકીના ત્રણ — મિસ્ટર સ્નોડ્ગ્રાસ, મિસ્ટર ટપમૅન અને મિસ્ટર વિન્કલ — જ્યારે પેલા અજાણ્યા માણસને થૅંક્સ આપવામાં રોકાયેલા હોય છે, ત્યારે મિસ્ટર પિકવિકને આ અજાણ્યા ભાઈના પહેરવેશ અને એમનો દેખાવ જરા ઝીણી નજરે નિહાળવાની તક મળે છે:

> હવે આ ભાઈને પણ રોચેસ્ટર જવું હતું, અને આપણી પિકવિકિયન્સની મંડળીને પણ. એટલામાં રોચેસ્ટરનો સિગરામવાળો આવ્યો. કહ્યું કે 'ધ કોમોડર' કોચ નીકળવાની તૈયારીમાં છે. કોમોડર સિગરામનું નામ. તો એ તો બધા બેઠા, સિગરામની પાછળની સીટ પર.

પેલા અજાણ્યા માણસે મિસ્ટર પિકવિકને કોચ ઉપર ચડાવ્યા, પાતે ચડયા. કાંઈ લગેજ? કોચવાળાએ પૂછયું.

'કોને—મારે? આ બ્રાઉન પેપર પાર્સલ, બસ—બાકીનું વહાણમાં—મોટી મોટી ટ્રંકો—ખીલા મારીને—મોટી ધર જેવડી—ભારે, ભારે, કંઈ બેશુમાર ભારે'—પેલો અજાણ્યો માણસ કહે અને કહેતો જાય અને પેલું બ્રાઉન પેપર પાર્સલ, તેમાંનું બને એટલું, ખીસામાં ખોસતો જાય. એમ ચોખ્ખું દેખાઈ આવે કે પાર્સલમાં એક ખમીસ છે, અને એક હાથ-રૂમાલ છે અને આ જ તેમનો અસબાબ, અને . . .

'માથાં, માથાં—માથાં સંભાળો!' આ બોલકણો અજાણ્યો કહે, કેમ કે મંડળી હવે એ વખતમાં કોચ પાર્કના દરવાજાને ઢાંકતી નીચી કમાન નીચેથી બહાર આવતી હતી. ભયાનક જગ્યા—જોખમી કામ. તે દિવસે પાંચ છોકરાં, મા—ઊંચી બાઈ—સૅન્ડવિચ ખાતી, કમાનનું ભૂલી ગઈ—ધડાક માથું અફળાયું. છોકરાં આજુબાજુ જુએ—માનું માથું ધડથી જુદું—હાથમાં સન્ડવિચ—પણ મૂકવા માટે મેં ન મળે! કુટુંબનું માથું ગુમ—ઘણું ખરાબ! ઘણું ખરાબ! વ્હાઈટ હૉલ જુઓ છો સાહેબ!—મજાની જગ્યા—નાનકડી બારી—ત્યાંય કોઈનું માથું ગુમ, સાહેબ!—એણેય ભાન નહીં રાખ્યું હોય—હેં, કેમ, ખરુંને શેઠિયા!

હું, મિસ્ટર પિકવિક કહે, હું આ સંસારના વારાફેરા પર વિચાર કરું છું.

ઓહો! વાહ—આજે મહેલના બારણામાંથી અંદર, અને કાલે બારીમાંથી બહાર. ફિલસૂફ છો સર?

માણસજાતનો અભ્યાસી, સર, મિસ્ટર પિકિવક કહે.

મારું પણ એવું જ છે. બધાનું એવું જ હોય છે—ખાસ કરીને જ્યારે બીજું કાંઈ કરવાનું ન હોય, અને કાંઈ મળતર પણ ન હોય. કવિ છો, સર?

મારા મિત્ર મિસ્ટર સ્નોડ્ગ્રાસમાં કવિત્વના ઘણા આગળપડતા અંશો છે, મિસ્ટર પિકવિક કહે.

એમ તો મારામાંય છે, અજાણ્યો કહે. મહાકાવ્ય—દસ હજાર પંક્તિઓ—જુલાઈની ક્રાંતિ—ત્યાં ને ત્યાં ઊભે ઊભે બનાવી નાખી—દિવસે માર્સા, રાતના ઑપોલો—બંદુક મૂકી ન મૂકી ને લીધી લાયર. . . .

—બસ, આ ડિકન્સ, જેણે લંડનની શેરીઓમાંના ચીંથરેવીંટયાને આપણી આગળ ઠલવી ન્યાલ કરી દીધા. જ્યાં કયાંય કાંઈ વક્ર હોય, વિચિત્ર હોય, તીરછટ હોય, પછી એ પહેરવેશમાં કે બોલીની છટામાં કે તરંગોમાં, તો ડિકન્સ એને બહેકાવી, બહેલાવી, રમાડી, આપણને વહાલું કરી આપે. હસાવી જાય, વાત કહેતો જાય, અને હસતે હસતે કયારે ગળામાં ડૂમો લાવી દેશે તે ન કહેવાય. નીચે બેઠેલો પ્રેસનો છોકરો સહેજ આધોપાછો થાય ત્યાં તો સોમવારનું પાનું ભરાઈ જાય એટલું મૅટર તેને મળી જાય. આવતા સોમવારની વાત આવતા સોમવારે. એ નવે અઠવાડિયે વળી જોયું જશે. અત્યારે તો આ વાર્તા. વાર્તા? ડિકન્સને એ પ્રશ્ને કદાચ નહીં મૂંઝવ્યો હોય.

આટલાં બધાં, આ અજાણ્યા શખસ જેવાં, સેંકડો પાત્રો છે તો તેમની વાર્તા તો હશે જ ને! મળી રહેશે. . . .

ડિકન્સ ઉપર એ આરોપ છે કે તેણે નવલકથાને ચણામમરાની લારી બનાવી દીધી. નહીં મેં-માથું, નહીં ઘાટ-ઘૂટ, નહીં કાંઈ ઢંગધડો. તેની સામે હેન્રી જેમ્સ મૂકી જુઓ. એની 'ધ ઍમ્બેસેડર્સ' એટલે જાણે કંપાસ મૂકીને કાગળ ઉપર દોરી શકો એવો, ભૂમિતિની આકૃતિ જેવો, ચોખ્ખો પ્લૉટ.

છોકરો પૅરિસમાં રમણિયે ચડ્યો છે. મા અમેરિકામાં ચિંતા કરે છે. ખાસ્સી એવી જાગીર છે. એ છોકરો નહીં સંભાળે તો કોણ સંભાળશે? બાપ તો નથી. માનો એક મિત્ર સ્ટ્રેધર કરીને છે. છોકરાની મા તેને પૅરિસ મોકલે છે કે જાઓ પૅરિસથી મારા છોકરાને લઈ આવો. એ તેનો મિત્ર પૅરિસ જાય છે તો ખરો, પણ પેલા છોકરાનું જીવન જુએ છે, અને સમજે છે કે એ છોકરો જ સાચો છે. સુધરવાનું હોય તો તેણે પોતે છે. ખોયું હોય તો તેણે જ. પણ હવે વખત છે ખરો?

આમ હેન્રી જેમ્સની નવલકથામાં એક પ્લૉટ છે. ડિકન્સમાં આમાંનું કાંઈ ન મળે. આ આપણે જોયા એવા મિસ્ટર જિંગલ, ને એવાં એવાં પાત્રો નવલકથામાં કાંઈ કેટકેટલાં ઊભરાયાં કરે છે. છૂટાં છૂટાં જોઈએ તો ભૂલ્યાં ભુલાય નહીં એવાં. પણ એમને એકેય નવલકથામાં એક-સૂત્રમાં ગૂંથ્યાં છે? જવાબમાં મોટે ભાગે ના આવે. . . .

ડિકન્સના હૃદયનો એક ખૂણો ભીનો છે. આમ તો અંગ્રેજોને જેનો જરા આણગમો છે એવાં લાગણીથી લદબદ, સેન્ટિમેન્ટલ, દૃશ્યો તો તે ઘણી વાર આલેખે છે પણ તેણે એક વાત ફરી ફરીને કહેલી છે. પોતાના બાળપણની, તેની ભેંકાર સૂનવેડની, તેની નરી લાચારીની, તેની સોરવી નાખતી નમાયાપણાની. એની જે એક-બે નવલકથાઓમાં પ્લૉટ હોવાનો ઇશારો છે, તેમાંની એક 'ગ્રેટ એક્સ્પેક્ટેશન્સ' છે. એનું ગુજરાતીમાં ભાષાન્તરેય થયું છે : 'અને આશા બહુ લાંબી'.

વિચારકો

કાર્લાઇલ (ઈ. સ. ૧૭૯૫–૧૮૮૧), રસ્કિન (ઈ. સ. ૧૮૧૯–૧૯૦૦), ન્યૂમન (ઈ. સ. ૧૮૦૧–૧૮૯૦), એ ત્રણેય સાહિત્યના ઇતિહાસમાં તો છલકાઈને આવે છે; મૂલત: તો એ ચિંતક પ્રતિભાઓ છે. ત્રણેયને વિક્ટોરિયન માનસની સાથે બેઠી તકરાર છે : કાર્લાઇલને ભ્રામક પ્રગતિવાદ સામે, રસ્કિનને ઉપયોગ કરી લેવાની વૃત્તિ સામે, અને ન્યૂમનને વિજ્ઞાનવાદની શેહ નીચે અસ્તિત્વમાં આવતી નવી પ્રભુશૂન્ય ક્રિશ્ચિયન પરંપરા સામે.

કાર્લાઇલને કાર્યમાં, રસ્કિનને કલામાં, તો આર્નલ્ડ(ઈ. સ. ૧૮૨૨–૧૮૮૮)ને આસ્થા જડી, તે જેને કલ્ચર કહે છે તે સભ્યતામાં, અને કલ્ચરને પોષી શકે તેવું સાતત્ય જો આપણને મળી શકે તેમ હોય તો તે કવિતામાં, સાહિત્યમાં. ધર્મ તો જવા બેઠો છે, તો તેનું સ્થાન લે તેવું કોઈ પણ પરિબળ અત્યારે હોય તો તે છે કવિતા. માણસમાંની માણસાઈની ઘસાતી જતી મૂડીને ફરી પાછી પુષ્ટ કરવી હોય તો પાછા ફરીને જવું પડશે કવિતામાં, જે આખરે ધર્મનો પણ પ્રાણ છે.

આર્નલ્ડમાં સાહિત્યનું વિવેચન અને જીવનનું વિવેચન સંધાઈ જાય છે. તેમણે જ આપણને સાહિત્યને માટે 'જીવનની વિવેચના', 'ક્રિટિસિઝમ ઑફ લાઈફ' એ સૂત્ર આપ્યું છે અને તેમના એ સૂરસંધાનનો ઉત્તમ નમૂનો મળે છે તેમના 'ડોવર બીચ' કાવ્યમાં.

શાંત દરિયો છે, ભરતી ચડી છે, ઉપર ચંદ્ર ઝૂકયો છે, સામે ફ્રેંચ કિનારા પર દીવા ઝબૂકે છે, આ બાજુ ઇંગ્લિશ ખડકોના ઝગમગતા અને વિશાળ ઓળા અખાતના પાણીને કિનારે પથરાયેલા પડયા છે. અને કવિ પોતાના મિત્રને બારીએ આવવા નિમંત્રે છે, મજાની રાત છે. . .

પણ સાંભળ! ત્યાં, જ્યાં દરિયો અને ચાંદનીભીનો જમીનનો પટ મળે છે ત્યાં ફીણ અને શીકરોની વચ્ચેથી કેવો કર્કશ ધ્વનિ ઊઠે છે? એ છે ધ્વનિ મોજાંનો કે જે કિનારા પરની ઝીણી કાંકરીને સાથે લઈ જઈ, વળતાં ઊંચેથી ફંગોળે છે. તે તો ફરી પાછાં આવે છે, ફરી જાય છે, ફરી આવે છે, અને એમ તેમના મર્મર ધ્વનિમાંથી ગમગીનીના અનંત સૂરને ટપકાવતો, ધીમો કંપતો લય, ચાલુ રહે છે, સાંભળ!

ઘણો સમય વીત્યો, સોફોકલીસે પણ એ ઈજીયન કિનારા પર આ જ ધ્વનિ સાંભળ્યો હતો, અને તે સાથે તેના મનમાંથી માનવની યાતનાની ભરતીઓટની સ્મૃતિ સળવળી હતી. આ દૂરના ઉત્તરના કિનારા પર આ શબ્દ સાંભળતાં અત્યારે આપણા મનમાં પણ એક વિચાર ઊઠે છે. . .

શ્રદ્ધાનો સમુદ્ર : તે પણ એક વાર ભરતીએ ભર્યો હતો. અને ઝળહળ કરતી મેખલાની જેમ ધરતીને વીંટળાયેલા કિનારા પર પથરાયેલો લાંબો, ગમગીન, ઓસરતો નાદ, જે રાત્રિના પવનો સાથે ઘસડાતો ચાલે છે, અને વિશ્વની કરાલ ધારોને, તેના કિનારા પરની રેતને, ખુલ્લાં પાડતો જાય છે. . .

પ્રેમ! આપણે એકબીજાને સાચાં રહીએ. જે વિશ્વ અત્યારે આપણી આગળ સ્વપ્નની દુનિયા જેવું, એટલું વિવિધ, એટલું ખૂબસૂરત, એટલું નવીન પથરાયલું પડયું છે, તેમાં નથી આનંદ, નથી પ્રકાશ, નથી નિશ્ચિતતા, નથી શાંતિ, નથી વેદનાનું નિરાકરણ અને—

આપણે અહીં આવી પડયાં છીએ, જાણે એક અંધારભર્યા મેદાન પર, જ્યાં વિગ્રહના અને નાસભાગના અસ્પષ્ટ ઘોષ સદાય ઊઠયા કરે છે, જ્યાં અબૂધ સૈન્યો રાત્રિના અંધકારમાં અથડાયા કરે છે. . .

ટેનિસન અને બ્રાઉનિંગ

ટેનિસન (ઈ. સ. ૧૮૦૯–૧૮૯૨) પર આવવાના બે રસ્તા છે. એક તેની માન્યતાઓ દ્વારા, બીજો તેના કવન દ્વારા. તેની કવિતા વિશેના મૂલ્યાંકનમાં બંને છેડેના તીવ્ર મતભેદો સંભળાય છે. તેના જમાનામાં તે કાંઈક આર્ષદૃષ્ટિ હોવા સુધીની ખ્યાતિ અને સ્વીકૃતિ પામેલો. પછીના સમયમાં તે લગભગ અર્થશૂન્ય અને માત્ર સપાટીના સૌંદર્યનો કવિ ગણાયો—આ આખીય ચર્ચા ચાલી તેની કવિતામાં ગૂંથાયેલી શ્રદ્ધાઓ, માન્યતાઓ, તેનાં વૈચારિક ગૃહીતોની આસપાસ. આ ઝઘડો હજી શમ્યો નથી. એક પક્ષે ડબલ્યુ. એચ. ઓડને તેને કદાચ સૌથી મૂર્ખ કવિ કહ્યો છે, તો ટી. એસ. એલિયટના 'ઇન મેમોરિયમ' નામના ટેનિસનના કાવ્ય પરના લેખનો આરંભ બહુ જ સ્પષ્ટ છે. ટેનિસન એક મહાકવિ છે એમાં તો એલિયટને શક જ નથી. ત્રણ કારણોસર : તેની વિપુલતા, તેનું વૈવિધ્ય અને તેની અણિશુદ્ધ કાર્યદક્ષતા.

આ કાર્યદક્ષતાની દિશા કઈ હતી? તેમની સીમા કહો તો સીમા, સિદ્ધિ કહો તો સિદ્ધિ આમાં છે. બે શબ્દોમાંથી ઊઠતા સૂરોને તે એવી રીતે રમાડે છે કે કાવ્યમાંથી, એક શાસ્ત્રીય રાગમાંથી ઊઠે તેમ, અમુક એક ચોક્કસ રસથી સભર એવું વાતાવરણ બંધાય છે.

'હવે રતૂમડી પાંદડી ઢળે છે, હવે શ્વેત . . .' એમ શરૂ થતું એક લિરિક તેમની આ કલાનો નમૂનો છે.

ટેનિસન, આમ એક મૂડ—મનોભાવ, એક તરંગની હવા જમાવી જાણનાર કવિ છે. કોઈ વાર એક પાત્ર લઈને, તેની ઉક્તિ આલેખતાં તે પોતાનું કાવ્ય સાધે છે. આ નાટ્યાત્મક એકોક્તિ તરીકે ઓળખાયેલો કાવ્યપ્રકાર ટેનિસન ઉપરાંત બ્રાઉનિંગને પણ જચી જતો આપણે જોઈશું.

ટેનિસનની આવી નાટ્યાત્મક એકોક્તિઓમાંની પ્રખ્યાત 'યુલિસિસ' છે.

પણ ટેનિસનના હૃદયની નજીકમાં નજીક જો કોઈ મૂડ હોય તો તે કરુણનો છે. તેમના મિત્ર આર્થર હેન્રી હેલમના મૃત્યુના આઘાતમાંથી ઝરેલું 'ઇન મેમોરિયમ' (૧૮૫૦) નામનું લાંબું કાવ્ય, તેમાં આ જ મૂડ ફરી ફરીને ઘૂંટાય છે. હેલમનું મૃત્યુ થયું (૧૮૩૩) તે પછીનાં વર્ષો દરમિયાન દિવસ પછી રાત, વસંત પછી પાનખર—એમ બાહ્ય તેમ આંતરપ્રકૃતિના વારાફેરા નિહાળતાં નિહાળતાં તેમના અંતરમાં ફરી ફરીને જાગી જતી પેલી કશુંક ખોયાની લાગણીનો ડંખ, તેમાંથી જન્મતી પંક્તિઓ, કડીઓ, કંડિકાઓનો સમુચ્ચય છે.

જે પેલું વિચારનું તત્ત્વ છે તે અહીં આવે છે. મૃત્યુનું દુ:ખ—વેદના. ટેનિસન એ પ્રશ્ન ઉઠાવે છે કે શું આ જ છેલ્લી વાસ્તવિકતા છે? આથી આગળ કાંઈ છે ખરું? આ આખીય બ્રહ્માંડરચના પાછળ કોઈ હેતુ, કોઈ મૂલ્ય? ટેનિસન જે જવાબ શોધે છે તે તેને જરૂર મળે છે.

> એક ઈશ્વર, એક નિયમ, એક તત્ત્વ, અને એક દૂર—સુદૂરની દિવ્ય ઘટના—જે તરફ આ આખુંય સર્જન જઈ રહ્યું છે—

ટેનિસનને આપણે શબ્દોનો જે ઉપયોગ કરતા જોયો, બ્રાઉનિંગ (ઈ. સ. ૧૮૧૨–૧૮૮૯) તેનાથી લગભગ વિરુદ્ધ જ ઉપયોગ કરતા દેખાય છે. ટેનિસનના 'યુલિસિસ' કાવ્ય સામે બ્રાઉનિંગની 'માય લાસ્ટ ડચેસ' જેવી નાટ્યાત્મક એકોક્તિને મૂકવાથી એ બે વચ્ચેનો ભેદ તરત દેખાઈ આવશે.

તેમની છેલ્લી ડચેસને વળાવી ચૂકેલા ડ્યૂકને એક કાઉન્ટની દીકરીનું માગું આવ્યું છે, અને માગું લાવનાર માણસ સાથેનો આ સંવાદ, ડ્યૂકની એકોક્તિની રીતે રજ થયો છે. કાવ્યના લય-લહેકા વાતચીતની ભાષાના છે, તેનો પ્રસંગ લાગણીઓના કલહનો છે; તેનું વસ્તુ પેલા પાત્રની મન:સ્થિતિ છે, જે એકમાર્ગી નથી, સંકુલ છે, અને પરિણામે ઝીણવટભર્યું વિશ્લેષણ માગી લે છે; કાવ્યની આખાયની એકાત્મતા હવે કોઈ એક જ મૂડમાં કે તરંગમાં નથી, તેટલી તેના કેન્દ્રમાં રહી કામ કરતા એક વ્યંગભર્યા દર્શનની ઝીણી નકશીમાં છે.

નવલકથા

વિક્ટોરિયન યુગનું મુખ્ય માધ્યમ તો નવલકથા છે. અત્યાર સુધી જોયો તે વિચારોનો આખોય ઓથાર, એમાં ઝિલાય છે. 'પાર્શલ પૉર્ટ્રેટ્સ'(૧૮૮૮)માં હેન્રી જેમ્સ આ વાત મૂકતાં કહે છે: હજુ થોડા વખત ઉપરની વાત છે. ઇંગ્લિશ નવલકથાને કોઈ થિયરી હોવાની, કોઈ ચોક્કસ રીતનું મંતવ્ય હોવાની,

પોતાને વિશે કોઈ ચોક્કસ સભાનતા હોવાની, પોતે એક કલાકારના શ્રદ્ધેયનું આવિષ્કરણ હોવાની, અમુક પસંદગી અને સરખામણી પછી નિચોડ ઉપર આવી હોવાની—આવી કોઈ હવા તેનામાં નહોતી. . . એ કહે છે કે આમ હતું તેથી અત્યાર સુધીની નવલકથા અધૂરી કે ઊતરતી હતી તેમ તો કેમ કહેવાય! ડિકન્સ અને થૅકરેએ કેળવેલો આ પ્રકાર સાવ અવગણી તો કેમ શકાય? પણ એક જાતની ખુશમિજાજ સમજૂતી પ્રસરેલી હતી કે ભાઈ જેમ પુડિંગ એટલે પુડિંગ, તેમ નૉવેલ એટલે નૉવેલ—પણ આ છેલ્લાં એક-બે વર્ષમાં, કહો ન કહો પણ જાણે પાછો જીવનનો સંચાર થતો જણાય છે—અને હેન્રી જેમ્સ આ સંચારની ચાવી જુએ છે ચર્ચામાં. નવલકથા વિચારચર્ચાને વહન કરતી થાય તે નવા વળાંકમાં ડિકન્સ અને તેની સાથે થૅકરે (ઈ. સ. ૧૮૧૧–૧૮૬૩). આ પછી નામ લેવા જેવી પ્રતિભાઓ જ્યૉર્જ મેરિડિથ (ઈ. સ. ૧૮૨૮–૧૯૦૯), ટૉમસ હાર્ડી (ઈ.સ.૧૮૪૦–૧૯૨૮) જે બંનેએ કવિતા પણ લખી છે, તેમ જ જ્યૉર્જ ઈલિયટ (ઈ.સ. ૧૮૧૯–૧૮૮૦). થૅકરે 'વૅનિટી ફૅર' (૧૮૪૮)માંના બેકી શાર્પના પાત્રથી જાણીતા છે. ફીલ્ડિંગના ઘરાણાના આ લેખકનું કાર્યક્ષેત્ર છે, દરેક જાતના દંભડોળના નકાબ ઉતારવામાં. એમની કુશળતા છે, કટાક્ષકારની કલમે સમાજનું જ ચિત્રણ ઉપસાવવામાં. બેકી શાર્પ નીચલા થરોમાંથી નીકળી, સમાજની અનેક માળવાળી ઊંચી ઇમારતોનાં પગથિયાં ચડતી, ઠેઠ ટોચ પર કેવી રીતે પહોંચે છે તેની કથા છે. હાર્ડી તેમની 'ટેસ'(૧૮૯૧)થી જાણીતા છે. એક નિર્દોષ કન્યા પોતાને માથે લાગેલા કલંકની કેફિયત પોતાના પતિ પાસે કરે છે, પણ તે કેફિયતનો પત્ર પતિને પહોંચતો નથી, તેમાંથી જન્મતી ગેરસમજ અને ટ્રૅજડીની કથા આ 'ટેસ' છે. મેરિડિથને તેમના 'ધ ઈગોઇસ્ટ'થી (૧૮૭૯) ઓળખીએ. સર વિલબી પેટર્ન અહમ્‌નું પૂતળું છે. અહમ્‌નું વિશ્લેષણ એ નવલકથાનું વસ્તુ છે.

પણ આ નવલકથાકારોમાં મુખ્ય છે જ્યૉર્જ ઈલિયટ. આ સ્ત્રીલેખિકાનું મૂળ નામ છે મેરી એન ઇવાન્સ. ઇંગ્લંડના મધ્યપ્રાંતના એક પરગણામાં તેમનું બાળપણ વીતેલું, અને તેની નવલકથા-ઓમાં પણ આ પ્રદેશની જિંદગીનું વર્ણન છે. તેની એક નવલકથા, 'મિડલ માર્ચ'(૧૮૭૧–૨)માં, હેન્રી જેમ્સે જે પેલો નવો સંચાર કહ્યો તેની પૂરેપૂરી પ્રતીતિ થાય છે.

સદીનો અંત

'એઇટીઝ' એટલે કે ઓગણીસમી સદીના છેલ્લેથી પહેલા દસકાથી વિક્ટોરિયન સંપત્તિ અને સ્થિરતાનો સમય પૂરો થાય છે, અને ફેરફારો શરૂ થાય છે. ૧૮૮૧માં હાઇન્ડમન અને કવિ-કલાકાર વિલિયમ મૉરિસના નેતૃત્વ નીચે બ્રિટનમાંનું સહુથી પહેલું સમાજવાદી સંગઠન 'ધ સોશિયલ ડેમોક્રેટિક ફેડરેશન' રચાય છે. ૧૮૮૪માં ફેબિયન સોસાયટી સ્થપાય છે, જેમાં બર્નાર્ડ શૉ ઉપરાંત સિડની વેબ અને એની બેસન્ટ વગેરે પણ જોડાય છે. ૧૮૮૭માં મજૂરવર્ગમાં ચાલતું આંદોલન સપાટી પર આવે છે, અને મોટી કામદાર હડતાલ, ડૉક સ્ટ્રાઈક, પડે છે. ૧૮૯૨માં સ્વતંત્ર મજૂર પક્ષ (ઇન્ડિપેન્ડન્ટ લેબર પાર્ટી)ની સ્થાપના થાય છે, અને કેયર હાર્ડી તેના પ્રતિનિધિ તરીકે પાર્લમેન્ટમાં સ્થાન લે છે. જાણે કે સમ'જની બદલાતી જતી વાસ્તવિકતાનો પ્રત્યાઘાત હોય તેમ સદીના છેલ્લા દસકામાં નવું એક મોજું આવે છે અને તે કળા, સાહિત્ય, વિચાર અને તેથી આગળ ખુદ વર્તનવ્યવહારને પણ ઘડીભર રંગી નાખે છે. આ સમયના એક માર્મિક શૈલીના નિબંધકાર મૅક્સ બિયરબોમ તેમના 'એઇટીઝ' નામના નિબંધમાં કહે છે: 'સૌંદર્ય ૧૮૮૦ પહેલાં

ઘણાં વર્ષો અગાઉથી અસ્તિત્વમાં હતું પણ તેને પહેલી વાર રજૂ કરવાનું માન મિ. ઑસ્કાર વાઇલ્ડને ફાળે જાય છે,

આ જે નવું આંદોલન આવ્યું તેનું સૂત્ર છે : સૌંદર્ય. વૉલ્ટર પેટર (ઈ.સ.૧૮૩૯–૯૪)નાં કેટલાંક લખાણોની આ સમય પર અસર છે, તેમને એક પૂર્વસ્નાતકે, અન્ડર ગ્રેજ્યુએટે, પૂછયું, અમારે શું કામ સારા થવું જોઈએ, અને પેટરે જવાબ આપ્યો : કેમ કે તેમ કરવું તે સુંદર, બ્યૂટીફુલ છે.

સૌંદર્ય માટેની આ ખોજ એક પ્રકારની વિકૃતિ હતી, એક રીતની આત્યંતિકતા. પહેરવેશમાં, વાણીમાં, વર્તનમાં, વ્યવહારમાં, વિચારોમાં જેમ બને તેમ જુદા પડવું, કાંઈક નવું અજમાવવું, તે આ જમાનાનો જાણે કે મુદ્રાલેખ હતો. વિક્ટોરિયન સમયની ગંભીરતા, સામાજિક પ્રશ્નો પરત્વેની તીવ્ર જાગૃતિ, નીતિ માટેનો આગ્રહ—આ બધા સામે આ પ્રત્યાઘાત હતો. રસ્કિનના કલા અને નીતિસંબંધના વિચારોની સામે વ્હીસલરના અને વાઇલ્ડ(ઈ. સ. ૧૮૫૪–૧૯૦૦)ના કલા ખાતર કલાના અથવા નીતિનિરપેક્ષ કલાના સિદ્ધાંતનો વારો હવે આવે છે.

પેટરે 'રેનેસાં'ના સમાપનમાં જે દર્શન આપ્યું, તેને જાણે કે આ સમયના કવિઓ-લેખકો-કલાકારો જીવનમાં ઉતારવા પ્રયત્ન કરે છે.

> પ્રત્યેક પળે કોઈનું કોઈ રૂપ કાં હાથમાં કાં ચહેરામાં પૂર્ણતાને પામે છે, ટેકરીઓ પરનો કે દરિયા પરનો કોઈ ને કોઈ સૂર બીજા કરતાં ચડિયાતો છે, આવેગનો કે સૂક્ષ્મ સૂઝનો, કે બૌદ્ધિક ઉત્સાહનો કોઈ મનોભાવ આપણે માટે દુર્દમ્ય રીતે સાચો અને આકર્ષક હોય છે—તે પળ માટે. અનુભવનું ફળ નહીં, પણ અનુભવ પોતે જ સાચું સાધ્ય છે...

આ અનુભવ પોતે, તેની ખોજ—એટલે ઑસ્કાર વાઇલ્ડની ચબરાક નર્મ-મર્મના ચમકારાથી ઓપતી, વ્યક્તિની સામાજિક જવાબદારી નામની કોઈ ચીજથી બિલકુલ બેખબર, સપાટી પરના સૌંદર્યભરી કૉમેડી 'ધ ઇમ્પૉર્ટન્સ ઑફ બીઇંગ અર્નેસ્ટ' (૧૮૯૫) અને આ વલણની ટ્રેજડીનું પ્રતીક : ઑસ્કાર વાઇલ્ડનું પોતાનું જીવન. ફ્રેંચ સાહિત્યકાર આન્દ્રે જીદની પાસેથી વાઇલ્ડના ઘણા પ્રસંગોનો પરિચય મળે છે, તેમાંનો એક આ છે :

૧૮૯૫માં જીદ ઑસ્કાર વાઇલ્ડને અલ્જિયર્સમાં મળે છે. વાઇલ્ડ લંડન પાછા જવાની વાત કાઢે છે, કેમ કે એક ઉમરાવ તેમને વિશે ગમે તેવી વાતો કરે છે કે એ તો (વાઇલ્ડ) બીને ભાગી ગયા છે.

આન્દ્રે જીદથી સહજ પુછાઈ જાય છે : પણ તમે પાછા જવામાં કેટલું જોખમ વહોરો છો તે જાણો છો?

ઑસ્કાર વાઇલ્ડ : જાણવું એ સૌથી સારું છે, કાંઈક ને કાંઈક થવાનું તો ખરું જ. . .

બીજે જ દિવસે ઑસ્કાર વાઇલ્ડ ઇંગ્લાંડ પાછા ફરે છે, તેમના ઉપર મુકદ્મો ચાલે છે, અને તેમને બે વર્ષની કેદની સજા થાય છે.

હવામાં હવે ફ્રેંચ અસરો વહેતી થઈ છે. માલાર્મે, બોદલેર, વર્લેનની. આર્થર સાયમન્સની 'ધ સિમ્બૉલિસ્ટ મુવમેન્ટ ઇન લિટરેચર' (૧૮૯૯) પ્રસિદ્ધ થાય છે, અને સદીના આરંભના રોમેન્ટિસિઝમની જાણે કે છેલ્લી એક છોળ આવી આ ટાપુના કિનારાને અડી જાય છે.

નાઈન્ટીઝનું ઘણું બધું સાહિત્ય સામયિકો દ્વારા પહેલી વાર સાંપડે છે. આમાંનાં બે મુખ્ય છે: 'ધ યલો બુક' (૧૮૯૪–૧૮૯૭) અને 'ધ સેવોય' (૧૮૯૬). આમાંય 'ધ સેવોય'ના તંત્રી આર્થર સાયમન્સ પોતે હતા. આ જ દસકામાં હવે એક બાજુ જ્યૉર્જ બર્નાર્ડ શૉ (ઈ. સ. ૧૮૫૬–૧૯૫૦) અને બીજી બાજુ વિલિયમ બટલર યેટ્સ (ઈ. સ. ૧૮૬૫–૧૯૩૯)નાં લખાણો પ્રગટ થાય છે, અને એ સાથે આપણે આ સદીના અંતનો સંક્ષોભ વટાવી, નવી સદી પર આવી ઊભા રહીએ છીએ.

મૉડર્ન્સ

હૉપ્કિન્સ અને 'ઈન્સ્કેપ'

વિક્ટોરિયન યુગથી મૉડર્ન યુગ પર આવવા માટે હૉપ્કિન્સ(ઈ. સ. ૧૮૪૪–૧૮૮૯)ને નજર સમક્ષ રાખીશું તો ઉપયોગી થઈ પડશે. કેમ કે તારીખોની દૃષ્ટિએ પણ હૉપ્કિન્સ ગઈ સદીના સાહિત્ય અને આ સદીના વીશી અને ત્રીશીના દસકાના સાહિત્ય વચ્ચે કડીરૂપ છે. હૉપ્કિન્સની કવિ તરીકેની કારકિર્દીનો લાક્ષણિક ફાલ ૧૮૭૫થી ૧૮૮૯ વચ્ચે મળે છે—જોકે તેની કૃતિઓ સંગ્રહરૂપે નિર્ણયાત્મક સ્વરૂપે પ્રસિદ્ધ થાય છે ઠેઠ ૧૯૧૯માં. ત્યાં સુધી તેનું કાર્ય છૂટુંછવાયું જ જાણીતું થાય છે. ૧૯૧૯માં તેને પ્રસિદ્ધ કરવાનું કાર્ય તેના કવિમિત્ર રૉબર્ટ બ્રિજીસ (ઈ. સ. ૧૮૪૪–૧૯૩૦) કરે છે.

હૉપ્કિન્સ અને બ્રિજીસ વચ્ચેની મૈત્રી ઑક્સફર્ડમાં ૧૮૬૩ની આસપાસ રચાય છે. તે સમયનું ઑક્સફર્ડ એક ઊંડા ધર્મમંથનમાં ખૂંપેલું છે. હૉપ્કિન્સ ૧૮૬૭માં ક્લાસિક્સમાં પદવી પ્રાપ્ત કરે છે અને તે જ વર્ષમાં કૅથલિક ચર્ચમાં જોડાય છે. તેના આ પરિવર્તનમાં ન્યૂમનની અસર મુખ્ય રહે છે. ૧૮૬૮માં તે સોસાયટી ઑફ જિસસમાં પ્રવેશ કરે છે, જેસુઈટ થાય છે અને તે સાથે તેમની કવિતા પોતાનાથી અળગી કરે છે. તેમના જ શબ્દોમાં: 'લખવાનું મૂકી દેવાનું નક્કી કર્યું, કેમ કે એ મારા વ્યવસાય સાથે સુસંગત નહોતું, સિવાય કે મારા ઉપરીઓ મને તેમ કરવા ચાહે . . .'

તેમને આ આદેશ મળે છે ૧૮૭૫માં જ્યારે 'ડોઈશલૅન્ડ' નામનું વહાણ ડૂબી જતાં પાંચ ફ્રાંસિસ્કન સાધ્વીઓનું મૃત્યુ થાય છે. આ પ્રસંગે કોઈ કાવ્ય મળે તો યોગ્ય થાય એવું તેના રેક્ટર તરફથી સૂચન મળે છે, અને હૉપ્કિન્સ આના જવાબમાં પોતાની કાવ્યપ્રવૃત્તિ ફરીથી અપનાવે છે. તેમનો એકમાત્ર વિષય તો ધર્મ જ રહે છે, પણ તેની આગળ તેમનું એક પ્રદાન રહે છે. આ પ્રદાન છે: એક આગવો લય, જે સ્પ્રન્ગ રિધમ તરીકે ઓળખાય છે. હૉપ્કિન્સની કવિતા જેટલાં જ પ્રભાવાત્મક તેના કવિતાવ્યાપાર વિશેનાં વિધાનો નીવડ્યાં છે, અને સ્પ્રન્ગ રિધમ પછી તેમની પાસેથી મળેલી બીજી એક સંજ્ઞા છે: ઈન્સ્કેપ.

સ્પ્રન્ગ રિધમમાં અત્યાર સુધીના બે કે ત્રણ સિલેબલ્સના ચડતાઊતરતા નિયમિત આરોહના ચુસ્ત માળખાને બાજુએ મૂકી, વધારે મુક્તપણે ફેલાતા એક છેડે બોલચાલના તો બીજે છેડે સંગીતના લયોને ઉપયોગમાં લઈને નવો લય સ્થાપવાનો ઉદ્દેશ છે. ઍંગ્લો-સૅક્સન એલિટરેટિવ વર્સના જેવા સિદ્ધાંતના પાયા પર આ છંદ રચાયેલો છે, તેમાં ભાર (સ્ટ્રેસ) ત્રણ કે ચાર જગ્યાએ પડે છે, જ્યારે તે ભારવાળા બિંદુથી વિસ્તરતા લયની છોળ લાંબે સુધી ત્રણ કે ચાર સિલેબલ્સ સુધી ચાલે છે.

'ઈન્સ્કેપ' શબ્દ હૉપ્કિન્સ જે સંદર્ભમાં પ્રયોજે છે તેમાં પણ કાવ્યને એક નવા આરંભ-બિંદુએથી સુગ્રથિત કરવાનો હેતુ સ્પષ્ટ છે. એમના જ શબ્દોમાં:

> ભલે મારી કવિતા જરા તરંગી થવા તરફ જાય . . . પણ જેમ સંગીતમાં મને જે વધુમાં વધુ સ્પર્શી જાય છે, તે સૂર કે તર્જ છે, અને ચિત્રમાં જે સ્પર્શે છે તે ભાવ, આકાર, કે જેને હું વારંવાર ઈન્સ્કેપ કહું છું, તે કાવ્યમાં હમેશાં મારું ઉદ્દિષ્ટ રહેલું છે. હવે આ, ભાવ કહો કે આકાર, કે ઈન્સ્કેપ, તે સ્વભાવગત રીતે જ આગવું હોય છે, જે કાંઈ આગવું છે તેને તે વિચિત્ર હોવાનું મહેણું રહેવાનું જ. આ મહેણું હું ટાળી શકું નહીં.

કવિતામાં પડેલી પેલી અનેરી ભાત, તેના અંતરંગને ઝીલવાની ખેવના, તેનાથી જાગતું આગવાપાણું, એ કાવ્યને હવે કેવો વળાંક આપે છે તેના નમૂના રૂપે હૉપ્કિન્સની એક બે પંક્તિઓ જોઈએ:

> આઇ કૉટ ધિસ મૉર્નિંગ મૉર્નિંગ્સ મિનિયન, કિંગ્-
> -ડમ ઑફ ડેલાઈટ્સ ડૉફિન, ડેપલ-ડૉન-ડ્રૉન-ફૉ-
> -કન,...

'ધ વિન્ડહોવર: ટુ કાઇસ્ટ અવર લૉર્ડ' નામના કાવ્યના આરંભની પંક્તિઓ સવારે ઊડતા કેસ્ટ્રૂલ પક્ષીની પાંખના પમરાટને ઝીલે છે: તેના જેવો ઉઠાવ અને થડકાર તેના લયમાં છે, તેનો સમાંતર નિનાદ તેના શબ્દોમાં છે, ડેપલ — ડૉન — ડ્રૉન — ફૉકન . . . . આખરે શબ્દ અને લય બંનેને, ઉપરથી અંકુશની આણીએ, એક જ દિશામાં જોતરી રાખવામાં આવ્યા છે. આ દિશા છે અંતરતમમાંથી, આગવી રીતે, કવિને જે અભિપ્રેત છે તે. આને અર્થ કહેવો હોય તો કહી શકાય. પણ આ રીતે સંધાયેલો અર્થ આપણા સામાન્ય અર્થમાં અર્થ ભાગ્યે જ રહે છે. તે કવિનું આત્યંતિક સંવેદન બની જાય છે. હૉપ્કિન્સની પરિભાષામાં કહીએ તો કાવ્યમાંનો પેલો ઈન્સ્કેપ તે, સંગીતમાં લય, ચિત્રમાં રચના.

યેટ્સ અને 'સિમ્બલ'

હૉપ્કિન્સ જેવી જ ખોજ તેના સમકાલીન ડબલ્યુ. બી. યેટ્સની છે. જેમ હૉપ્કિન્સને ઈન્સ્કેપમાં પોતાનું કહેવું વ્યક્ત થતું દેખાયું, તેમ યેટ્સને સિમ્બલ(પ્રતીક)માં.

૧૯૦૦માં પ્રસિદ્ધ થયેલા પોતાના 'ધ સિમ્બૉલિઝમ ઑફ પોએટ્રી' નામના લેખના આરંભે એ હકીકતનો ઉલ્લેખ કરે છે, કે આ છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોમાં કેટલા બધા ઊંડાણવાળા લેખકોએ પ્રતીક-વાદના સિદ્ધાંતના આધાર પર કવિતાની ફિલસૂફી રચવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ઇંગ્લાંડમાં આ પ્રતીક પરના ચિંતન પર પ્રથમ પ્રભાવાત્મક ગ્રંથ આર્થર સાયમન્સનો 'ધ સિમ્બૉલિસ્ટ મુવમેન્ટ ઈન લિટરેચર'. આ ગ્રંથ તો ખુદ યેટ્સને જ અર્પણ થયો હોવાથી પોતે તેનાં વખાણ કરવાની સ્થિતિમાં નથી તેમ કહી, તે પ્રતીકની વ્યાખ્યા, તેના સ્વરૂપની ચર્ચા પર આવે છે.

બર્ન્સની બે પંક્તિઓને યેટ્સ ઉદાહરણ તરીકે લે છે:

> શ્વેત ચંદ્ર શ્વેત મોજાંની પાછળ આથમે છે!
> અને સમય મારી સાથે આથમે છે, ઓહ!

યેટ્સ કહે છે કે આ પંક્તિઓ પૂર્ણતયા પ્રતીકાત્મક છે. આમાંય ચંદ્રનું શ્વેત હોવું, તેને અને સમયના આથમવાને શો સંબંધ છે તે બુદ્ધિથી કલ્પી શકાય તેવું નથી, અને છતાંય આ શ્વેતપણાનો ઉલ્લેખ લઈ લો તો પંક્તિઓનું સૌંદર્ય વીંખાઈ જશે. ચંદ્ર અને મોજું અને શ્વેતપણું અને સમયનું આથમવું અને પેલો છેલ્લો વિષાદનો ઉદ્‌ગાર, આ બધાં ભેગાં થઈ એક એવી ચોક્કસ લાગણી જન્માવે છે, જે રંગ કે સૂર કે આકારોની બીજી કોઈ રચનામાંથી નહીં ઉદ્‌ભવે. પ્રતીકનું આ રહસ્ય છે, અમુક ચોક્કસ લાગણી જન્માવવાનું :

> બધા જ અવાજો, બધા જ રંગો, બધા જ આકારો, કાં તો ભરી પડેલી મૂલત: શક્તિઓએ કરીને, કે પછી લાંબા સમયના સ્મરણસંપુટને લીધે જેની વ્યાખ્યા ન બાંધી શકાય તેવી, અને છતાંય ચોક્કસ — લાગણીઓ જન્માવે છે.

— પણ આટલે સુધી આવ્યા ન આવ્યા ત્યાં યેટ્સ તેમની લાક્ષણિક રીતે વાત જાણે પડતી મૂકતાં કહે છે કે આ તો બધી પેલી ગેબી સત્તાની કરણી છે, અને જેને આપણે લાગણીઓ કહીએ છીએ તે પણ આખરે એ અશરીરી શક્તિઓની પગલીઓ જ છે!

યેટ્સના મતે લયનો હેતુ પણ ચિંતનની એ પળો લંબાવવાનો છે, જે પળો સુષુપ્તિ અને જાગૃતિ વચ્ચેની છે, જે સાચા સર્જનની છે, અને જે વાસ્તવમાં સમાધિની પળો છે. આવી પળોમાં મન ઉપરથી ઇચ્છાશક્તિની પકડ છૂટે છે, અને એ મન પ્રતીકોમાં ઊકલતું આવે છે.

યેટ્સની પ્રતીક-ઉપાસનામાં સાતત્ય છે, પણ સાથે વિકાસ છે. ઈ. સ. ૧૮૯૩માં તે 'ધ રોઝ' નામનો કાવ્યસંગ્રહ લઈ આવે છે. અહીં રોઝના પ્રતીકમાં તેમણે પ્લેટોનિક અને સ્પેન્સર–શેલીની પરંપરાના અર્થો ઉપસાવ્યા છે. આ સમય દરમિયાન તેમને પોતાના વતન આયર્લન્ડની આગવી મિથ-સૃષ્ટિને કાવ્યમાં પુનર્જીવિત કરવાની લગની લાગી છે.

પણ ૧૯૦૬માં એ સુરાવલિને બાજુએ મૂકી નવા આદર્શો, નવા લયોને અપનાવે છે. 'રોઝ'માં આયરિશ મિથની પાત્રસૃષ્ટિમાં રોમાન્સના સૂરો હતા, તેમને પાછળ મૂકી હવે તે વાસ્તવિકતા તરફ વળે છે. કવિ છે એટલે ઝીણું કાંતે છે. કહે છે :

> આપણે સામાન્ય રસના વિષયો, છાપાળવા વિચારો, બજારના, વિજ્ઞાનના માણસોના, તેથી ઉપર ઊઠવું જોઈએ, પણ તે ત્યાં સુધી જ કે જ્યાં લગી આપણી રોજ-બ-રોજની, ભાવપ્રધાન, વિચારશીલ જાતને આપણા આખાય વ્યક્તિત્વની સાથે રાખી શકીએ. . . .

કવિનું મન પેલાં પ્રતીકોમાં વ્યવહરતું થાય એ જરૂરી છે, પણ તે રીતે પોતાના એકાંતમાં ખોવાનું જાય, તો તે અપૂર્ણ રહે. તેણે વાસ્તવ સાથે પણ કામ પાડવાનું છે.

અત્યાર સુધી યેટ્સે કલ્પેલું કે કવિતા લખવી એટલે સૌંદર્ય સર્જવું, જે સૌંદર્ય તેમની બિલકુલ બહાર, આઉટસાઈડ, છે. પણ હવે આ બીજા તબક્કામાં કવિ અંદરની વાસ્તવિકતા, તેની નઠારી મિશ્રાતા, આગળ સૌંદર્યના બાહ્ય આદર્શને જુઠ્ઠો પડતો જુએ છે. કવિતા ન સર્જતા હોય તેવી પળોએ તે જે 'હું' તરફ ફરે તે તો જીવનની આવનજાવને તેના ઉપર નાખેલા પ્રેમ કે કટુતાના કોઈ ને કોઈ બોજને મન પરથી ઉતારવામાં જ વ્યસ્ત હોય છે. તો એ જાતને પણ કાવ્યમાં સમાવવી રહી. એટલે કે કવિ જોકે સર્જક છે તો તે સાથે સુખ કે દુ:ખ વહોરનાર વ્યક્તિ પણ

કમાયા પછી જીવનમાં અતૃપ્તિ અનુભવતા વેપારી જોયા હતા; સુંદર સ્ત્રી સાથે પરણવાની આકાંક્ષા રાખતા અને લગ્ન પછી પસ્તાતા લોકો પણ એના ખ્યાલ બહાર ન હતા. આવા લોકોનાં દર્શન મોલિયેરનાં નાટકમાં થાય છે.

'ભણેલી સ્ત્રીઓની મશ્કરી' નામના એના નાટકમાં ભણેલી સ્ત્રીઓના પરિવેશ, ચીપીચીપીને અમુક રીતે બોલવાની એમની ફૅશનો, એમના સનાતન ચર્ચાવિષયો વગેરેની ઠેકડી કરવામાં આવી છે. ધર્મને નામે ધુતારાઓ પૈસાદાર ધાર્મિકોને લૂંટે છે, દંભી જીવન જીવે છે અને બ્રહ્મચારી હોવાનો ડોળ કરી ચેલાઓની પત્નીઓ તરફ મેલી નજર રાખે છે, એટલું જ નહીં પણ ચેલાઓની શ્રદ્ધાનો ખોટો લાભ લઈ ચેલાઓની પત્નીઓ સાથે આણછાજતી છૂટ લેવા જાય છે એવું સમાજમાં ઘણી વાર બને છે. 'તાર્ત્યૂફ' નાટક માટે મોલિયેરે આ વિષય લીધો. ઘણા લોકોને એમાં ધર્મની અવગણના અને અપમાન દેખાયાં.

'સંસ્કારી થવા માગતો દુકાનદાર' નાટક આજે વાંચીએ કે ભજવાતું જોઈએ ત્યારે એ ત્રણસો વર્ષ પહેલાં લખાયું હતું એવો ખ્યાલ પણ આવતો નથી, એટલું એ તાજું લાગે છે. નાટકનો વિષય સનાતન છે, અને દરેક કાળમાં, દરેક સમાજમાં એકાદ સ્વરૂપમાં એ હાજર હોય છે.

નાટકનો નાયક દુકાનદાર છે. પચાસ વર્ષની ઉંમરે એને ભાન થાય છે કે એણે અઢળક ધન ભેગું કર્યું છે, પણ સમાજે એને કોઈ દિવસ માન આપ્યું નથી. એનું મન અસંતુષ્ટ છે. સમાજમાં એને 'સ્ટેટસ' જોઈએ છે. આજુબાજુની દુનિયા જોતાં એને ખ્યાલ આવે છે કે પૈસાથી કોઈને માન મળતું નથી. જેનામાં સંસ્કાર હોય એને માન મળે છે. પણ સંસ્કાર મેળવવા શી રીતે? જેની પાસે પૈસા હોય એ બધું મેળવી શકે. પોતાનાં બાળકોને ચિત્રકળા અને નૃત્યકલા શીખવવા એ શિક્ષકો રાખે છે. બાળકોને સંસ્કાર આપવાથી પિતાને ઓછા સંસ્કાર મળે છે? એ સાહિત્યનો અભ્યાસ કરવાનો નિશ્ચય કરે છે. માસ્તર પહેલા પાઠ આપવા આવે છે. 'લખાય છે તે સાહિત્ય. સાહિત્યના બે પ્રકાર હોય છે: ગદ્ય અને પદ્ય. આપણે રોજિંદા જીવનમાં બોલીએ છીએ તે ગદ્ય કહેવાય છે. અને આપણે ગાઈએ છીએ તે પદ્ય કહેવાય છે—' માસ્તર શિખવાડે છે. દુકાનદારથી રહેવાતું નથી. તે પૂછે છે: 'માસ્તર, આ પચાસ વર્ષથી હું ગદ્ય બોલતો આવ્યો છું, પણ મને ખબર પણ નહીં કે હું ગદ્ય બોલું છું!' આગળ જઈ દુકાનદાર આ વાત સ્પષ્ટ કરે છે, ત્યારે વાચક હસવું રોકી શકતો નથી; અને બજારમાંથી સંસ્કાર ખરીદવા ઇચ્છતા લોકોને મળે છે તેવું ઇનામ દુકાનદારને મળે છે. એની છોકરી માસ્તર સાથે પ્રેમમાં પડે છે, છોકરો એક છોકરીની સાથે પ્રેમ કરે છે અને એને ભગાડે છે.

વર્તમાન સૃષ્ટિમાં બનતું આપણે જોઈએ છીએ તેવું જ આ નાટકમાં બને છે.

'માનવદ્વેષ્ટા' એ મોલિયેરનું શ્રેષ્ઠ નાટક ગણાય છે. હાસ્ય સાથે આંસુ કેટલાં સંકળાયેલાં હોય છે તેનો પુરાવો આ નાટક છે.

નાયક જુએ છે કે દુનિયાનો એકેએક માણસ સ્વાર્થી હોય છે. પ્રેમ, મિત્રતા—બધો ડોળ હોય છે. સ્વાર્થ સાધવા દરેક માણસ નાટક કરતું હોય છે. સ્ત્રીનો પુરુષ પ્રત્યેનો પ્રેમ એ સ્વાર્થ સાધવાનો ઉપાય હોય છે. પ્રેમીની પાસે પૈસા હોય ત્યાં સુધી સ્ત્રી એને ચાહવાનો ડોળ કરે છે. નાટકનો

નાયક સાચું બોલવામાં અને સાચું કરવામાં માને છે. એ કોઈની ખોટી રજૂઆત કરતો નથી, સત્ય બોલવાની એની કુટેવને લીધે એ એના કહેવાતા મિત્રોમાં અણમાનીતો થાય છે. એક દિવસ એ પોતાની પ્રિયતમાને કહે છે : 'મારા બધા પૈસા ખલાસ થઈ ગયા છે. હું ભિખારી જેવો થઈ ગયો છું.' આ સાંભળી પ્રિયતમા એનો તરત જ ત્યાગ કરી જાય છે. આખરે સમાજથી કંટાળી નાયક એક નિર્જન ટાપુ પર જઈ ત્યાં જીવન નિભાવવાનો નિશ્ચય કરે છે.

આમાં કયાંય હસવાનું મન થઈ શકે ખરું? નાયકના મનમાં પ્રવેશ કરી શકીએ તો ત્યાંની દારુણ નિરાશાની ઝાંખી મેળવી શકીએ. પણ સમાજમાં લોકો પોતાથી નિરાળું હોય એવું સમજવાની દરકાર રાખતા નથી. અને પોતાનાથી કોઈ માણસ જુદો એટલે કે જુદા સ્વભાવનો છે એટલું જોઈ એને હસી–ધુતકારી કાઢે છે—પછી ભલેને એ સાચો હોય. દુનિયાથી જુદું એવું સત્યમય જીવન જીવી શકાય નહીં એવું આ નાટક કહેવા માગે છે. મોલિયેર નાયકની છપી અંતરવ્યથા સમજી શકે છે પણ સ્થૂળ દૃષ્ટિથી જોતાં પ્રેક્ષકો આગળ એ વ્યક્ત કરવામાં અર્થ જોતો નથી. એનું પોતાનું જીવન 'માનવદ્વેષ્ટા' નાયકના જીવન જેવું જ હતું ને? દુનિયાની દૃષ્ટિએ એને સફળતા મળી નથી. હલકો એવો ગણાતો વ્યવસાય એણે પસંદ કર્યો હતો. સુંદર સ્ત્રીને એ પરણ્યો; પણ પરણ્યા પછી પસ્તાયો હતો. અને હલકા ધંધાનું કલંક એને કાયમનું ચોંટ્યું હતું તેથી મૃત્યુ પછી એને પવિત્ર જમીનમાં દફનાવવાની પાદરીઓએ મનાઈ કરી હતી.

મોલિયેરના એક જાણીતા નાટકનું ગુજરાતી રૂપાંતર 'ભટ્ટનું ભોપાળું' (નવલરામ) ગુજરાતીમાં પ્રાપ્ય છે. ડૉકટરો અને વકીલો, કાલ્પનિક રોગોથી પીડાતા પુરુષો અને સ્ત્રીઓ એવા વિષયોવાળાં એનાં નાટકો છે.

રાસીન મોલિયેરથી ભિન્ન પ્રકૃતિનો લેખક હતો. એનાં એક સિવાયનાં બધાં નાટકો દુ:ખાન્ત છે. એ પણ સુશિક્ષિત હતો. નાનપણમાં એ એક કૉન્વેન્ટમાં રહ્યો હતો. સ્ત્રીસ્વભાવની એની સમજ અદ્‌ભુત કહી શકાય. રાસીનનાં નાટકો સમજવાં હોય એટલે કે એમનું સૌંદર્ય સમજી પૂરું રસગ્રહણ કરવું હોય તો ફ્રેંચ માણસની નજરે જોતાં શીખવું પડે. દરેક રીતે રાસીન ફ્રેંચ છે. જે વૃત્તમાં એનાં નાટકો લખાયાં છે એ વૃત્તમાં અંગ્રેજીમાં સહેલાઈથી કાવ્યરચના થઈ શકતી નથી. પ્રાચીન-કાળના કાવ્યશાસ્ત્રના નિયમોને આધીન રહી ફ્રાંસમાં લખાયાં તેવાં નાટકો બીજા કોઈ દેશમાં લખાયાં નથી. નાટકનો મુખ્ય વિષય પ્રેમ વ્યક્ત કરવાની ફ્રાંસની પોતાની આગવી શૈલી છે.

રાસીનનું સર્વશ્રેષ્ઠ નાટક 'ફીડ્રા' યુરિપિડીસના એક નાટકના વસ્તુ પર આધારિત છે:

> રાજા થીસિયસની પત્ની ફીડ્રા પોતાના સાવકા પુત્ર હિપોલીટસના પ્રેમમાં પડે છે; અને પુત્ર પાસે પોતાના પ્રેમનો એકરાર કરે છે. મા પુત્રના પ્રેમમાં પડે એ વિચાર હિપોલીટસ સહન કરી શકતો નથી. એ ફીડ્રાને આ સમજાવવા પ્રયત્ન કરે છે. પોતે મા સાથે પ્રેમમાં કોઈ દિવસ પડી નહીં શકે એમ એ કહે છે. પોતાના પ્રેમનો અપમાનભર્યો અસ્વીકાર થતો જોઈ ફીડ્રા ક્રોધે ભરાય છે, અને હિપોલીટસે એના પર બળાત્કાર કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો એવી ખોટી બૂમો પાડે છે. પુત્રનો વધ કરવા થીસિયસ સમુદ્રના દેવની પ્રાર્થના કરે છે. હિપો-લીટસનો નાશ થાય છે. પછી ફીડ્રા પતિને સાચી વાત કહી દે છે અને આપઘાત કરે છે.

રાસીનનાં નાટકોમાં ઘણી વાર લાગણીઓનાં તોફાન જોવા મળે છે. 'ફીડ્રા'માં એવાં તોફાનાની પરાકાષ્ઠા જોવા મળે છે. રાસીનનું શબ્દભંડોળ ખૂબ જ ઓછું છે. સાધારણ દરજ્જાના કવિઓ રાસીને વાપર્યા તેના કરતાં અધિક શબ્દો વાપરે છે. પણ મર્યાદિત શબ્દોમાં અમર્યાદ વ્યથા વ્યક્ત કરવાની આવડત ફ્રાંસના લેખકોમાં એકલા રાસીન પાસે છે. ફ્રાંસના લોકો રાસીન માટે ન્યાય્ય એવાં પ્રેમ અને અભિમાનની લાગણીઓ ધરાવે છે. રાસીન શેક્સપિયરનો સમકક્ષ છે. શેક્સપિયરમાં છે એમાંનું ઘણું રાસીનમાં નથી; પણ જે છે એની પ્રભા એવા પ્રકારની છે કે રાસીનને ફ્રાંસના શ્રેષ્ઠ સાહિત્યકાર તરીકે ઓળખાવી શકાય.

નવા સમાજની દિશામાં

આ મહાન લેખકો સાથે ફ્રાંસના સાહિત્યનો સુવર્ણયુગ પૂરો થયો. રાજાઓ એકહથ્થુ સત્તા જમાવી હતી. સ્વતંત્ર બુદ્ધિ જાણે આખા દેશમાં હણાઈ ગઈ હતી. સર્જનશીલતાનાં પાણી ઊતરી ગયાં હતાં. અનુકરણ અને તેય અંધાનુકરણ એટલો જ તત્કાલીન લેખકો સામેનો આદર્શ હતો. પોતાના મૃત્યુ પછી દેશનું શું થવાનું છે એની રાજાને જરાય પડી ન હતી. જૂની રૂઢિઓ હવેના જમાનામાં કામ આવે એવી ન હતી. ટૂંકમાં અઢારમી સદીના સાહિત્યકારો સામે બે વિકલ્પ હતા: નષ્ટપ્રાય થતી જીર્ણ સમાજવ્યવસ્થાની ફરીથી પ્રતિષ્ઠાપના કરવી એટલે કે એનો જીર્ણોદ્ધાર કરવો અથવા તો નવા પાયા પર સમાજવ્યવસ્થા સ્થાપવી. સર્જનક્ષમતા ઘટી ગઈ હતી. હાસ્યરસપ્રધાન નાટકો દ્વારા ઉપરછલ્લા સુધારા સૂચવી શકાય તેમ હતું, પરંતુ સમાજનો કાયાકલ્પ કરવા માટે વૈચારિક ભૂમિકાની આવશ્યકતા હતી. અઢારમા સૈકાના લેખકો સૌંદર્યપ્રધાન સર્જન બાજુ પર મૂકી વિચાર કે ચિંતનાત્મક સાહિત્ય તરફ વલણ દર્શાવે છે, અને એ ચિંતન જીવનનાં સનાતન તત્ત્વો વિશેનું નહીં પણ રોજિંદી સમાજવ્યવસ્થા વિશેનું. લલિત સાહિત્ય હવે નબળું પડતું જાય છે. સમાજવ્યવસ્થા કે રાજ્યવ્યવસ્થા બદલવા માટે પ્રચાર બે રીતે થઈ શકે: સાહિત્યકાર પોતે લાગણીવશ બની લોકોની લાગણીઓને ઉશ્કેરે અને એમને નવા સમાજના સર્જન તરફ પ્રેરે; અથવા તો બુદ્ધિવાદનો આશરો લઈ લોકો આગળ નવી વિચારસંહિતા મૂકી શકે. બીજા પ્રકારના સાહિત્યની શરૂઆત ફ્રાન્સમાં મૉન્તેસ્કયૂ (ઈ. સ. ૧૬૮૯–૧૭૫૫) દ્વારા થઈ. એના 'ઈરાનના પત્રો'(૧૭૨૧)થી ઉપદેશાત્મક સાહિત્યનો નવો પ્રકાર શરૂ થયો. ઈરાનથી બે મુસાફરો ફ્રાંસ આવ્યા છે. તેઓ પોતાના લોકોને પત્રો લખે છે. પત્રોમાં ફ્રાંસના સમાજજીવનનું વર્ણન છે. સાથેસાથે રાજાઓ કરેલી લડાઈઓનું દુષ્પરિણામ, અમીરો, રાજ્યપદ્ધતિ ઇત્યાદિનાં વર્ણનો—અને ટીકા પણ છે. પુસ્તક લોકપ્રિયતા પામ્યું. 'કાયદાઓનું હાર્દ' (૧૭૪૮) આજે આપણે જેને રાજ્યશાસ્ત્ર તરીકે ઓળખાવીએ છીએ તે શાસ્ત્રનું ફ્રેંચ ભાષામાં આ પ્રથમ પુસ્તક ગણી શકાય. આપખુદીભરી રાજ્યવ્યવસ્થા, રાજતંત્ર અને લોકશાહી વિશે ગ્રંથમાં ચર્ચા કરવામાં આવી છે; કાયદાઓ અને રાજ્યવ્યવસ્થા વચ્ચે કેવો સંબંધ હોય છે તેનું વિવરણ છે; અને આખરે દેશની આબોહવા, ધર્મ, આર્થિક પરિસ્થિતિ, લોકોનો વંશ અને રૂઢિઓ કાયદાનું સ્વરૂપ કેવી રીતે નક્કી કરે છે તેનું વર્ણન છે. આજે આપણને એ પુસ્તકમાં ઘણા દોષ દેખાય; પરંતુ ફ્રેંચમાં રાજકારણને લગતા સાહિત્યનો મૉન્તેસ્કયૂ પ્રથમ લેખક છે એ યાદ રાખવું જોઈએ.

લેખકોની આ વૃત્તિની પરિણતિ ફ્રેંચ રાજ્યક્રાંતિ સાથે જેમનાં નામ સર્વદા સંકળાયેલાં રહ્યાં છે એવા દિદેરો (ઈ.સ. ૧૭૧૩–૧૭૮૪) અને વૉલ્તેર(ઈ.સ. ૧૬૯૪–૧૭૭૮)નાં લખાણોમાં થઈ. માણસ હમેશાં સુખ વાંછે છે. એને સુખ મળે એવી સમાજરચના કરવી હોય તો પહેલાં માણસને સમજવો જોઈએ. પહેલાં માણસની શરીરરચનાનો અભ્યાસ કરવો જોઈએ; પછી એના દેશનો એટલે કુદરતી પરિસ્થિતિ, આબોહવાનો; પછી જે સમાજમાં એ રહે છે એનો; પૂર્વગ્રહોનું વર્ચસ્વ માણસના દિલ પર ઘણું હોય છે એટલે પૂર્વગ્રહોનો અભ્યાસ કરવો જ રહ્યો; અને પૂર્વગ્રહ એટલે ધર્મ, ઇતિહાસ, અમીર-ઉમરાવો બધાનો સમાવેશ એમાં કરવો પડે! આમ દરેક રીતે લોકોને જાગ્રત કરવાના હેતુથી દિદેરોએ 'એન્સાઇક્લોપીડિયા'ના ગ્રંથ બહાર પાડ્યા. વૉલ્તેરે નિબંધો, નાટક, નવલિકા, નવલકથા લખ્યાં. કોઈ પણ રીતે વાચકને સજ્ઞાન કરવાના હેતુથી એનું સાહિત્ય લખાયું હતું.

ફાંફાં મારવાથી જીવનની સમસ્યાઓ હલ થતી નથી. જીવન જીવવાનો એક જ રસ્તો છે; જીવનનાં અનિષ્ટો માનવીથી દૂર થઈ શકતાં નથી. ઈશ્વર હોય એવું આપણે ઇચ્છીએ છીએ; ઈશ્વર કયાંય હોવો જોઈએ. એ ન હોય તો માનવીજીવનનો અર્થ ન રહે. પણ ઈશ્વરનો સાક્ષાત્કાર થતો હોય એમ લાગતું નથી. ત્યારે માણસે કરવું શું? પોતાને ગમતું કોઈ કામ શોધી લેવું અને તેમાં ચિત્ત પરોવવું. 'દરેક માણસે પોતાનો બગીચો ખીલવવો જોઈએ, તેથી જીવન સહ્ય બની શકે' —આવો કંઈક સૂર વૉલ્તેરનાં લખાણોમાંથી નીકળે છે.

આવી વિચારધારાઓ સાથે જ ફ્રાંસના સાહિત્યમાં જર્મન સાહિત્યમાંથી નવો પવન આવે છે. એ પવનની ઓછીવત્તી અસર રૂસો(ઈ.સ. ૧૭૧૨–૧૭૭૮)નાં લખાણોમાં દેખાય છે. 'સામાજિક કરાર' નામના પુસ્તકથી એ જાણીતો છે. 'મનુષ્ય હમેશાં સ્વતંત્ર જન્મે છે; પણ જ્યાં જુઓ ત્યાં સાંકળોથી બંધાયેલો નજરે આવે છે,' એવું એ પુસ્તકનું પહેલું વાકય છે. માણસને સારી કેળવણી આપવી હોય તો એને કુદરતથી વિખૂટો ન પાડવો જોઈએ; કુદરતને ખોળે એણે રહેવું જોઈએ, એવું થાય તો જ માણસને સાચું શિક્ષણ મળ્યું કહેવાય. આવું પ્રતિપાદન એણે 'એમિલ અથવા શિક્ષણ' પુસ્તકમાં કર્યું. આજની દુનિયા એને એના આત્મચરિત્ર('એકરારો')થી ઓળખે છે. 'એકરારો' ('કન્ફેશન્સ') જેવાં પુસ્તકો વિશ્વના સાહિત્યમાં બહુ જ થોડાં લખાયાં છે. દુનિયાનાં શ્રેષ્ઠ આત્મચરિત્રોમાં એનું સ્થાન ઐતિહાસિક કાલાનુક્રમે જોઈએ તો બીજું-ત્રીજું ચોક્કસ આવે. કોઈ વાર વાચક લજ્જા કે સંકોચ અનુભવે એટલી નિખાલસતાથી લેખક આપવીતી લખે છે. એમાં સત્ય કેટલું અને અતિશયોક્તિ કેટલી એ વાચક હમેશાં નક્કી કરી શકતો નથી. કેટલેક ઠેકાણે એણે અસત્ય લખ્યું છે, એવી ટીકા પણ પુરાવા સાથે થઈ છે. પોતાના અવગુણો (કદાચ ગુણો કરતાં એમની સંખ્યા વધારે હશે) લેખક જરાય છુપાવતો નથી. પોતે કેટલું જૂઠું બોલતો, લોકોને છેતરતો, અકૃતજ્ઞ હતો—બધું જ લેખક કહી નાખે છે.

એટલું યાદ રાખવું જરૂરી છે કે રૂસોની વ્યક્તિમત્તાનાં બે પાસાં છે: વિચારક રૂસો પ્રવર્તતી સમાજવ્યવસ્થાથી અસંતોષ પામી નવી દિશામાં પ્રસ્થાન કરવાનું સમાજને શિખવાડે છે; જ્યારે કવિ રૂસો પોતાનો અસંતોષ કે અતૃપ્તિ જાહેર કરે છે; એ સુંદરતાનો સ્વપ્નદ્રષ્ટા છે અને આદર્શ માનવીઓ જગતમાં વાસ કરે એવી ઇચ્છા ધરાવે છે. આદર્શવાદી હોવા છતાં પોતે પાપી છે એનું એને પૂરું ભાન છે. તેથી 'મારા જેવો અધમ માણસ તમે કયાંય જોયો ન હોય' એમ એ વાચકને બતાવતો હોય એમ લાગે છે. કોઈ વાર એની દયા આવે, કોઈ વાર ઘૃણા જાગે.

પરંતુ અંતે એ એક મહાન વિચારક ને લોકક્રાંતિનો ઉદ્‌ગાતા છે એ ભુલાતું નથી.

રોમેન્ટિક સાહિત્ય : હ્યૂગો અને બીજા

૧૭૮૯માં શરૂ થયેલી ફ્રેંચ રાજ્યક્રાંતિએ દેશની સિકલ બદલી નાખી. જૂનાં મૂલ્યોનું ઉન્મૂલન થયું, પણ નવાં મૂલ્યોની પ્રતિષ્ઠાપના થઈ ન હતી. રાજાશાહી નષ્ટ થઈ હતી, અમીર-ઉમરાવોને મારી નાખવામાં આવ્યા હતા. જૂના જમાનાના કાયદા અને નિયમો પગ તળે કચરી નાખવામાં આવ્યા હતા; ગ્રીસ અને રોમના સાહિત્યનું અનુકરણ કરવામાં નવા સમાજને રસ રહ્યો ન હતો. વાતાવરણમાં કોઈ સમજી ન શકાય એવો વિષાદ જણાતો હતો. પ્રેરક એવી નવી વિચારધારા શોધવાની જરૂર હતી. પાસેના દેશમાંથી—જર્મનીમાંથી—એ મળી ગઈ હતી. સમાજના કે રાજ્યના નિયમો વ્યક્તિને રૂંધે છે, તેથી તેમનો ત્યાગ કરી, કુદરતના નિયમો શોધવા અને અપનાવવા. દરેકે પોતાના હૃદયમાંથી જાગતા નિયમો પાળવા એવો નવો વિચારપ્રવાહ આવ્યો. આવી રીતે વર્તવાથી સાહિત્ય-ક્ષેત્રમાં એક પ્રકારની અરાજકતા આવવાનો સંભવ કોઈને દેખાયો નહીં. અને ઓગણીસમા શતકનાં પહેલાં પચાસ વર્ષમાં ફ્રાંસમાં 'રોમેન્ટિક' સાહિત્ય—જડ નિયમોનો ત્યાગ કરી હૃદયના સ્વાતંત્ર્યમાં શ્રદ્ધા રાખી હૃદયની ઊર્મિઓને વફાદાર રહેતું સાહિત્ય લખાયું. આવા લેખનની શરૂઆત શાતોબ્રિયાં (ઈ.સ. ૧૭૬૮–૧૮૪૮) અને માદામ દ સ્તાએલ (ઈ.સ. ૧૭૬૬–૧૮૧૭)ની નવલકથાઓમાં થઈ. લામાર્તિન (ઈ.સ. ૧૭૯૦–૧૮૬૯) અને દ વિન્યી (ઈ.સ. ૧૭૯૭–૧૮૬૩) આ જમાનાના બે જાણીતા કવિઓ છે. લા માર્તિને બહુ લખ્યું નથી. દ વિન્યીની કવિતાઓમાં દુ:ખ કે વિષાદની ઘેરી છાયા દેખાય છે. માણસ વિશ્વમાં એકલો હોય છે; કુદરતને માણસ પ્રત્યે પ્રેમ નથી, ઉદાસીનતા છે. સ્ત્રી બેવફા હોય છે; અને ઈશ્વર કંઈ જ સાંભળતો નથી! સહન કરવું એ જ માનવીનો ધર્મ હોવો જોઈએ. આમ કવિ પોતાના અનુભવોમાંથી જગત માટે સાર શોધી આપે છે.

રોમેન્ટિક કવિતાનો અધિકૃત ઝંડો જેણે ફરકાવ્યો એ વિક્ટર હ્યૂગો (ઈ.સ. ૧૮૦૨–૧૮૮૧). પોતાનાં કાવ્યોમાં આ કવિ જાગતિક અર્થ શોધતો નથી. એની પ્રેયસીને સંબોધીને લખેલાં કાવ્યોમાં લાગણીઓનો ઉદ્રેક દેખાય છે. પણ અન્ય કાવ્યોમાં કવિ તટસ્થતા જાળવવા પ્રયત્ન કરતો દેખાય છે; અને એના આખરી કાવ્યસંગ્રહોમાં એ અદ્‌ભુત તટસ્થતા બતાવે છે.

હ્યૂગોએ સેંકડો કવિતાઓ લખી છે—પ્રેમ, ક્રોધ, સહિષ્ણુતા-અસહિષ્ણુતા, કુદરતની સુંદરતાનું અપ્રતિમ ભાન, બાળકો માટેનો પ્રેમ, અમર્યાદ જુસ્સો અને સમાજમાં જેમને પતિત તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે એવા લોકો માટે ઊંડી અનુકંપા એનાં કાવ્યોમાં હમેશાં હાજર હોય છે. 'શતકોની દંતકથાઓ' એ ગ્રંથો એનાં કાવ્યોના મુકુટમણિ તરીકે સ્વીકારી શકાય. ધર્મગ્રંથોમાંથી, ઈતિહાસમાંથી હ્યૂગો પ્રસંગ પસંદ કરે છે. અને એમનું અવર્ણનીય સૌંદર્ય અવિસ્મરણીય શબ્દોમાં કાવ્યગ્રથિત કરે છે.

હ્યૂગોનો સ્વભાવ કવિનો હતો, પણ સાહિત્યના દરેક પ્રકારમાં એની ગતિ હતી. નવલકથાઓ, નાટકો, વાર્તાઓ, પ્રવાસવર્ણનો, રાજકારણ વિશેનાં પુસ્તકો—બધામાં એણે પોતાની કલમ અજમાવી હતી. એની નવલકથાઓ કલાકૃતિ તરીકે નકામી છે એમ અનેક વિવેચકો કહે છે. પરંતુ આજ સુધી એ કથાઓએ જગતના સહૃદય વાચકો પર કાયમની પકડ જમાવી છે એ સત્ય છે. હ્યૂગો નવલ-કથા-લેખનના બધા દંડકોને ફગાવી દે છે, એ ધ્યાનમાં ન લઈએ તોય એનામાં ઘણી ક્ષતિઓ હોય

છે એ સ્વીકારવું રહ્યું. જીવન કેવી રીતે જીવવું જોઈએ એ વિશેના એના ખ્યાલ વ્યક્ત કરવા એ જીવનને મચડી નાખે છે અને વસ્તુસ્થિતિથી વેગળી એવી કોઈ દુનિયા પોતે જોઈ રહ્યો છે એમ વાચકને લાગ્યા વિના રહેતું નથી. હ્યૂગોને મન અહંકાર અને પ્રકાશ એ બે જ પ્રક્રિયાઓ સંભવી શકે છે. બેની વચ્ચે સાંધ્યપ્રકાશ હોઈ શકે છે એ વાત હ્યૂગો સ્વીકારતો નથી. તેથી એનાં સારાં પાત્રો દરેક રીતે સારાં હોય છે અને દુષ્ટ પાત્રો પૂર્ણતયા દુષ્ટ હોય છે.

'પૅરિસનું નોત્રદામ દેવળ' એ નવલકથામાં એક ખૂંધો માણસ બહારથી સુંદર દેખાતી યુવતીના પ્રેમમાં પડે છે. સુંદરી એના પ્રેમનો સ્વીકાર કરવાની નથી એ વિશે વાચકના મનમાં શંકા નથી. ખૂંધો પ્રેમ મેળવવા બધા પ્રયત્નો કરે છે; અને એક વાર તો 'બહારથી હું ભલે કદરૂપો લાગતો હોઉં, પણ મારા દિલમાં સૌંદર્ય છે,' એવા અર્થનું ગીત ગાય છે. વાર્તાનો સમય પંદરમો શતક છે. અધિકારી વ્યક્તિઓના કહેવા મુજબ હ્યૂગોએ કરેલું પૅરિસનું વર્ણન ઇતિહાસના સત્યને વફાદાર નથી. પરંતુ, પોતે એ સમયના પૅરિસમાં ફરે છે એવું વાચકને અવશ્ય લાગે છે. '૯૩' (નવલકથા) એટલે ૧૭૯૩ —ફ્રેંચ રાજ્યક્રાંતિ—માં ભડકે બળતા કિલ્લાના એક ખંડમાં ગોંધાયેલા ત્રણેક નિર્દોષ બાળકોને બચાવવાં કે વિજય જતો કરવો એવી નૈતિક સમસ્યાની આડશો આપીને કથાનું અવિસ્મરણીય આલેખન પ્રાપ્ત થાય છે.

આજે જગત હ્યૂગોને એની 'દુખિયારો' ('લે મિઝરાબ્લ') નવલકથા માટે યાદ કરે છે.

વાર્તાનો નાયક ઝાં વાલ ઝાં વિધવા માતાની અસહાયતા જુએ છે. ભાઈબહેનો માટે ઘરમાં રોટલો નથી, મા બેકાર છે. સવારે એ બહાર નીકળે છે, ત્યાં એક બેકરી પાસે આવે છે. તાજા પાંઉની સોડમ એના નાકમાં જાય છે. બેકરીવાળો કયાંય દેખાતો નથી. ઝાં વાલ ઝાં પાંઉ ચોરે છે, પકડાય છે અને જેલ ભેગો થાય છે. ત્યાંથી નાસી છૂટવાનો પ્રયત્ન કરતાં પકડાય છે અને વધુ આકરી સજા પામે છે. વીસેક વર્ષ બાદ એ જેલમાંથી મુક્ત થાય છે. ચોરી કરવાની ટેવ હજી ભૂલ્યો નથી. એક દયાળુ વૃદ્ધ પાદરી એને જિંદગીનો પાઠ ભણાવે છે અને ઝાં વાલ ઝાં પ્રામાણિકતાથી રહેવાનો નિશ્ચય કરે છે. એક અધ:પતિત સ્ત્રીને તેની બાળકીને સારી રીતે ઉછેરવાનું ઝાં વાલ ઝાં વચન આપે છે. પ્રામાણિક જીવનથી એને લાભ થાય છે, એ પૈસાદાર બને છે. પરંતુ કાયદાને મન અપરાધી એ અપરાધી. અપરાધીને સારું જીવન જીવવાનો અધિકાર ન હોય. પોલીસ એની પાછળ પડે છે. પોલીસ ઇન્સ્પેકટર ઝાંનું પ્રામાણિક જીવન જુએ છે; કાયદાની જડતાનું એને ભાન થાય છે અને એ આપઘાત કરે છે. ઝાંએ ઉછેરેલી છોકરી મોટી થાય છે, પ્રેમમાં પડે છે, પરણે છે અને વાલીથી વિખૂટી થાય છે. ઝાં ફરી એકલો પડી જાય છે અને આખરે એકાંતમાં અવસાન પામે છે.

વાર્તાના આ ટૂંકા સાર પરથી નવલકથા વિશેનો ચોક્કસ ખ્યાલ કોઈને આવી શકે નહીં. પરંતુ એક વાર વાંચ્યા પછી કોઈ દિવસ ન ભુલાય એવા કેટલાય પ્રસંગો કથામાં આવે છે. આશરે દોઢ હજાર પાનાંનું પુસ્તક વાંચતાં વચ્ચે કયાંક થાક-કંટાળો લાગે છે ખરો, પણ વાચક પુસ્તક અધૂરું મૂકી દેતો નથી. એના ભીતરના ઉદાત્ત જીવનની ઝાંખી એનું એકધારું આકર્ષણ જમાવી રાખે છે. આ નવલકથા ૧૮૬૧માં બહાર પડી એ પછીનાં ૧૧૦ વર્ષ દરમ્યાન સમાજ ખૂબ જ

સુધર્યો છે. તોય હ્યૂગોએ પુસ્તકની પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે એ હજીય સાચું છે: 'ગરીબાઈને લીધે થતો માણસનો વિનાશ, ભૂખમરાથી થતું સ્ત્રીનું અધ:પતન અને શારીરિક તેમ જ બૌદ્ધિક-આધ્યાત્મિક અંધકારમાં ઉદ્‌ભવતું બાળકોનું પાંગળાપણું—આ ત્રણ સમસ્યાઓનો ઉકેલ જ્યાં સુધી જડતો નથી . . . જ્યાં સુધી દુનિયામાં અજ્ઞાન અને નિરાધારતા હાજર છે ત્યાં સુધી આવાં પુસ્તકો બિનજરૂરી ગણાશે નહીં.' હ્યૂગોએ નાટકો પણ લખ્યાં છે, પણ નવલકથાઓની જેમ અહીં પણ પેલો પ્રકાશ-છાયા અને અતિરંજિતતાનો દોષ માલૂમ પડે છે. રંગમંચ પર આ નાટકો પ્રેક્ષકોને કદાચ રીઝવી શકતાં હશે, પરંતુ લોકોને ચિરકાલ આકર્ષી શકે એવાં તત્ત્વો એમાં ખાસ દેખાતાં નથી.

આમેય ફ્રેંચ સાહિત્યકાર જીવનનો નિરીક્ષક છે. પણ એનું નિરીક્ષણ ઘણી વાર પૂર્વગ્રહદૂષિત અથવા અર્ધસત્ય એવા વૈજ્ઞાનિક સિદ્ધાંતો પર આધારિત હોય છે. ફ્રેંચ ભાષાનો એક અતિ પ્રતિભાવાન નવલકથાકાર ઓનારે દ બાલ્ઝાક (ઈ.સ. ૧૭૯૯–૧૮૫૦) એનું સારું ઉદાહરણ છે. બાલ્ઝાકે ચારસો જેટલી નવલકથા લખી હશે—કેટલીક પોતાના નામથી અને ઘણી તખલ્લુસથી. આખી રાત એ લેખન કરતો, ઘણી વાર તો એ એક બેઠકે સોળ સોળ કલાક કામ કરતો. એક બાજુ લખતો જાય અને ભૂખતરસ લાગે ત્યારે કૉફી પીતો જાય. ઘણી વાર એક બાજુ નવલકથા લખાતી જાય, બીજી બાજુ છાપખાનામાં મોકલાતી જાય. પ્રૂફ વાંચતાં વાંચતાં કથામાં ઘણુંઘણું ઉમેરાતું પણ જાય!

સામાજિક અને ધંધાકીય, ભૌગોલિક અને શૈક્ષણિક વાતાવરણ માનવજીવનમાં બહુ મોટો ભાગ ભજવે છે એવા સિદ્ધાંતો પર આધારિત એવી ચોવીસેક નવલકથાઓનું જૂથ 'હ્યૂમન કૉમેડી' ('માનવીની ભવાઈ'?) તરીકે જાણીતું છે. શહેરમાં વસતા લોકો, ગામડામાં વસતા લોકો, ધર્મગુરુઓ અને વિવિધ વર્ગ-જૂથોનું માનસ તેમાં પ્રતિબિંબિત થયું છે. એનાં પાત્રો વાસ્તવિક છે, પણ આનંદ આપી શકતાં નથી; બલ્કે માનવીની દુષ્ટતાનો ખ્યાલ સફળતાથી આપે છે. બાલ્ઝાકની નવલકથા-લેખનની વિશિષ્ટતા એ છે કે જે મકાનમાં પાત્રો રહે છે અને જ્યાં કથાવસ્તુના મુખ્ય પ્રસંગો બનવાના છે એ મકાનનું દીર્ઘ વર્ણન પુસ્તકના આરંભમાં કરવામાં આવે છે અને વાર્તાને પરિપોષક વાતાવરણ સર્જવામાં આવે છે.

'ત્યૂજેની ગ્રાંદે'માં એક કંજૂસ માણસની કથા છે. છોકરીને પરણાવી દેવાથી આર્થિક નુકસાન થાય અને કૌટુંબિક મુશ્કેલીઓ વધે એવા ખ્યાલથી ગ્રાંદે પોતાની કન્યા પરણે નહીં એવું ઈચ્છે છે. એમાંથી જાગતી અનિષ્ટોની પરંપરાની આ કથા બહુ આનંદદાયક તો નથી જ, પણ માનસશાસ્ત્રીય પાત્રાલેખનની દૃષ્ટિએ અવશ્ય વાંચવા જેવી ખરી. 'સીઝર બિરુતો'નો નાયક શૅરબજારમાં જ જીવનનું સાર્થકય જુએ છે અને શૅરબજારમાં તેજી-મંદી આવતાં એના જીવનનું શું થાય છે એનો આ નવલ-કથામાં યથાર્થ ચિતાર છે. 'ગોરીઓ બાપા'માં પિતાના પુત્રીઓ માટેના નિ:સ્વાર્થ પ્રેમનું આલેખન છે. વૃદ્ધ પિતાને કન્યાઓ સમજી શકતી નથી. આ નવલકથાને કેટલાક વિવેચકોએ શેક્સપિયરના 'રાજા લિયર'ની કક્ષા પર મૂકી છે. પૈસાનો લોભ ધરાવતા એના બે સગાઓ એક માંદા માણસને એક ઠંડી રાતે અગાશીમાં રાખે છે. એને ન્યુમોનિયા થતાં બે અઠવાડિયાંમાં મરી જાય છે. એનું ભયંકર વર્ણન આ નવલકથામાં છે.

બાલ્ઝાકની પાત્રસૃષ્ટિ વિશાળ છે, એની નવલકથાઓમાં હાસ્યરસ ઘણી વાર દેખા દે છે. ઘણી વાર એની ડિકન્સ સાથે સરખામણી કરવામાં આવે છે. પરંતુ ડિકન્સનો આશાવાદ, ઉત્સાહ,

વેશ અને નિર્મળ હાસ્ય બાલ્ઝાકમાં દેખાતું નથી. બેઉ નવલકથાકારો આસપાસના જીવનમાંથી વિષયો પસંદ કરી સત્યને વફાદાર રહેવાનો પ્રયત્ન કરતા. પરંતુ ડિકન્સને સમાજમાં સુધારા કરાવવા હતા અને એનો આશાવાદ પ્રચંડ હતો. બાલ્ઝાક નિરાશાવાદી હતો. સમાજસુધારા કરવાની એનામાં જરાય ધગશ ન હતી. જોકે, કેટલાક વિવેચકો બાલ્ઝાકને ફ્રાંસનો શ્રેષ્ઠ નવલકથાકાર ગણે છે.

આ શતકમાં બહુ જાણીતો થયેલો ત્રીજો નવલકથાકાર સ્ટેંડાલ (ઈ.સ.૧૭૮૩–૧૮૪૨) એના સમયમાં લોકપ્રિયતા મેળવી શકયો ન હતો. 'સો વર્ષ પછી લોકો મારી નવલકથાઓ સમજી શકશે' એવી ભવિષ્યવાણી એણે ભાખી હતી. સ્ટેંડાલ માત્ર નિરીક્ષણ અને એની સૂક્ષ્મ નોંધ કરવામાં માનતો. શૈલી કે આકારને એ મહત્ત્વ આપતો નહીં. વાચકને એની શૈલી કોઈ વાર ખૂંચે એટલી બધી રસહીન છે. મનુષ્યસ્વભાવની ખૂબીઓ અને માણસના વર્તનના હેતુઓનું વિશ્લેષણ સ્ટેંડાલ અજબ રીતે કરે છે. એની નવલકથાઓ બાળકો કે પાતળી ચામડીના વાચકો માટે નથી. કલાકૃતિમાં સારી વસ્તુઓ પસંદ કરી સુંદરતાથી બતાવવાની હોય છે ઓવું એની નવલકથાઓમાં લાગતું નથી. નિરીક્ષણ, નિરીક્ષણ અને નિરીક્ષણ—એમાં જ એ માને છે. બલ્કે, 'નવલકથા એટલે રસ્તા પર ચાલતો. અરીસો' એમ એ કહેતો. એના મૃત્યુ પહેલાં એની બે જ નવલકથાઓ બહાર પડી હતી. સમાજમાં સ્થાન અને ધન મેળવવા માટે માણસ કેવી ખરાબ રીતો અજમાવી શકે છે એનું ભેદક વર્ણન 'રાતાં અને કાળાં'માં છે. તટસ્થતાથી જોનાર પ્રેક્ષકને જીવન કેવું દેખાય છે તે આ કથા બતાવે છે. 'ચાર્ટર હાઉસ ઑફ પાર્મા' એ સ્ટેંડાલની બીજી નવલકથા. પહેલીની જેમ આમાં પણ માણસ દુનિયામાં આગળ આવવા કેવી રીતે મથે છે એનું વર્ણન છે. એની મહાન ગણાતી નવલકથા 'લ્યૂસિયાં લેઉવન'નો અંગ્રેજી અનુવાદ બે ભાગમાં પંદરેક વર્ષ પર બહાર પડયો હતો. એકંદરે સાધારણ વાચકને સ્ટેંડાલની નવલકથાઓમાં રસ ભલે ન પડે; પણ તેની કલાત્મકતાને કારણે તે દુનિયાનો એક મોટો નવલકથાકાર બની ચૂકયો છે.

ઍલેકઝાંડર દ્યૂમા(ઈ.સ. ૧૮૦૨–૧૮૭૦)ની નવલકથાઓથી કોણ અપરિચિત છે? ઐતિહાસિક નવલકથાકાર તરીકે એણે મેળવેલી ખ્યાતિ અને લોકપ્રિયતા આજેય ઓસરી ગઈ નથી. 'થ્રી મસ્કેટિયર્સ' અને એના અનુસંધાનમાં લખાયેલી નવલકથાઓ તથા 'કાઉંટ ઑફ મૉંતે ક્રિસ્તો' જેવી અસંખ્ય નવલકથાઓ એણે લખી. એની નવલકથાઓમાં દુર્દમ્ય ઉત્સાહ છે. યુરોપમાં સંસ્કારી માણસ સત્તર-અઢાર વર્ષની ઉંમર થાય ત્યાર પહેલાં દ્યૂમાની નવલકથાઓ વાંચી લે છે. જુવાનીમાં, જ્યાં સુધી સાહસ ખેડવાની ઇચ્છા મનમાં હોય ત્યાં સુધી, આ નવલકથાઓ અવશ્ય આકર્ષે છે. (કનૈયાલાલ મુનશી અને 'ધૂમકેતુ' દ્યૂમાના પ્રશંસક હતા. ગુજરાતની ઐતિહાસિક નવલકથાઓ દ્યૂમાનું ઘણું અનુકરણ કર્યું છે તથા તેના અનુવાદો પણ ગુજરાતીમાં પ્રાપ્ય છે.)

૧૮૩૪માં થિયોફિલ ગોતિયે(ઈ. સ. ૧૮૧૧–૧૮૭૨)ની 'કુમારી દ મૉપેં' બહાર પડી. એક યુવતીના મનમાં આવતા વિચાર—સારા અને ખરાબ—ભભકભરી ભાષામાં આમાં વર્ણવ્યા છે. વાર્તાનું ખાસ મહત્ત્વ નથી. સાહિત્યમાં એક નવો વાદ આ કથાએ ઊભો કર્યો. 'કલાને નીતિ સાથે લેવાદેવા હોય નહીં. . . છેક પગની પાની પણ ઢંકાય એવો વેશ કલાએ શા માટે પહેરવો જોઈએ? કપડાં ઊંચાં રાખવાનો અને શરીરનું પ્રદર્શન કરવાનો સમય હવે આવ્યો છે'—આવો આ કથાની દીર્ઘ પ્રસ્તાવનાનો સાર છે. પુસ્તકના વાચનથી વાચકને ભારે આંચકો લગાડવો એવો જ જાણે આ પુસ્તક લખવાનો હેતુ હોય એમ લાગે છે.

વાસ્તવવાદનો પુરસ્કાર : ફ્લૉબેર

એકંદરે, ફ્રેંચ માણસને લાગણીવેડા ખપતા નથી. એના વિચાર અને પ્રવૃત્તિ બને ત્યાં સુધી તર્કસુસંગત હોવાં જોઈએ. 'રોમેન્ટિક' સાહિત્યનો અતિરેક બહુ વખત ચાલી શકે એવો ન હતો. એના પ્રત્યાઘાતો કયારનાય શરૂ થઈ ગયા હતા. એની સામે ઊભો થયો વાસ્તવવાદી સાહિત્યનો મોરચા. માનવીનું તટસ્થતાથી નિરીક્ષણ કરવું અને તેવી જ રીતે એનું વર્ણન કરવું એવી આ વાદની ભૂમિકા હતી.

આ વાદનો મહાન પુરસ્કર્તા ગ્યુસ્તાવ ફ્લૉબેર (ઈ.સ. ૧૮૨૧–૧૮૮૦). તેની અને વિશ્વ-સાહિત્યની શ્રેષ્ઠ મનાતી નવલકથા 'માદામ બોવારી'(૧૮૫૬)ની કથાનો વિષય સામાન્ય અને ગણવો હોય તો અશ્લીલ છે. એમા બોવારીને પ્રેમની અથવા પ્રેમના પ્રદર્શનની અપેક્ષા છે. લોકોને અને પોતાના પતિને આકર્ષવા એ સારાં કપડાં પહેરે છે. દાક્તર પતિને પ્રેમનું પ્રદર્શન કરવાની ફુરસદ નથી. પતિને પોતાનામાં રસ નથી એવો અર્થ પત્ની ઘટાવે છે. અને એક નકામા માણસ સાથે પ્રેમસંબંધ શરૂ કરે છે. પૈસાના અભાવે એમા (શ્રીમતી બોવારી) કપડાં ઉધાર લે છે. આખરે ઉઘરાણી માટે આવતા લોકોથી ત્રાસી જઈ એમા આપઘાત કરે છે. આમ જુઓ તો વિષય સાદો છે. આવી વાર્તા કલાકૃતિનો વિષય બની શકે એ પહેલું આશ્ચર્ય. અને લેખકે એમાંથી દુનિયાની શ્રેષ્ઠ નવલકથા લખી, એ મહદાશ્ચર્ય. ફ્લૉબેરની આ કથા સરકારને અનીતિમય લાગી અને લેખક પર કાયદેસરનાં પગલાં લેવાયાં. લેખક નિર્દોષ છૂટયો અને જગતના સાહિત્યનું એક અદ્‌ભુત પુસ્તક મુક્ત થયું. (ગુજરાતીમાં અનૂદિત થયેલ છે.)

વાર્તા કહેવાની રીતમાં નાવીન્ય હોય કે ચમત્કૃતિ હોય તો કોઈ પણ વિષય રસીલો બની શકે છે એ ફ્લૉબેરની કથાઓ પુરવાર કરે છે. ફ્લૉબેર કલાનો ઉત્કટ ઉપાસક છે. શબ્દના 'ઔચિત્ય'માં એ ખાસ માનતો. વિચારની અભિવ્યક્તિ માટે સાર્થક કે યથાર્થ શબ્દ એક જ હોઈ શકે અને એ શબ્દ શોધી વાકયમાં એના સ્થાને યોજના કરવી એ લેખકની ફરજ છે એવી એની દૃઢ માન્યતા હતી. આખા દિવસના અંતે પંદર લીટીઓ લખાય તોય એ આનંદ પામતો. રોજ સાંજે એના કેટલાક વિદ્વાન મિત્રો એને મળવા આવતા. દિવસ દરમ્યાન લખેલી લીટીઓ એ એમની હાજરીમાં વાંચી જતો, પછી શબ્દ યોગ્ય છે કે નહીં, એ વાકયમાં યોગ્ય ઠેકાણે મુકાયો છે કે નહીં, વાકયરચના મધુર અને સંગીતાત્મ છે કે નહીં એ વિશે ચર્ચા થતી. બધાં સૂચનો ફ્લૉબેર નોંધી લેતો અને વાજબી સૂચનો સ્વીકારતો. લેખન બહુ મંદ ગતિથી થતું. ફ્રેંચેતર ભાષામાં ફ્લૉબેરની શૈલીનું સૌંદર્ય ઉતારવું અશકય છે. ફ્લૉબેરને 'કલાનો શહીદ' તરીકે ઘણા વિવેચકોએ ઓળખાવ્યો છે. કલાની ઉપાસના માટે પૂરતો વખત મળી રહે એ હેતુથી એ અવિવાહિત રહ્યો હતો.

'સાલાંબો' નવલકથામાં પુરાતન કાર્થેજનું વર્ણન છે. આ ઐતિહાસિક નવલકથાની પૂર્વતૈયારી તરીકે ફ્લૉબેરે ઈતિહાસનાં હજારેક પુસ્તકો વાંચ્યાં હતાં. નવલકથા વિદ્વત્તા નીચે દબાઈ ગઈ હોય એમ લાગે છે. કથાવસ્તુ રોમનો વિરોધી નેતા હૅનિબાલ અને એના પિતા હૅમિલ્કાર વિશે છે. શૈલી અતિ સુંદર છે. દરેક શબ્દ જાણે સોનાનો હોય એમ દીપે છે. 'ભાવનાવિવશ શિક્ષણ' એ કેટલાક

વિવેચકોના કહેવા પ્રમાણે ફ્લૉબેરની સર્વોત્કૃષ્ટ નવલકથા છે. એ જમાનામાં જુવાનો શું શીખતા અને કેમ વર્તતા એનું વાસ્તવિક વર્ણન એમાં છે. ફ્લૉબેરનું છેલ્લું મહાન પુસ્તક 'બુવાર્દ અને પેકૂશે' આના મૃત્યુને લીધે અધૂરું રહ્યું. મૂર્ખ લોકોની કૃતિઓ અને ઉક્તિઓનો એ મહાન સંગ્રહ નવલકથાના રૂપમાં લખાયો છે. ધંધામાંથી નિવૃત્ત થઈ બે મિત્રો બુવાર્દ અને પેકૂશે વખત પસાર કરવા જુદા જુદા વિષયોનો કે વ્યવસાયોનો અભ્યાસ કરે છે. અભ્યાસ દરમ્યાન તેઓ પુસ્તકોમાંથી દરેક વિષયને લગતી અજ્ઞાન કે અત્યુત્સાહ પર આધારિત એવી 'ઍબ્સર્ડ' વસ્તુઓની માહિતી સંકલિત કરે છે. પુસ્તક હાસ્યપ્રધાન છે. જીવનભર કરેલા અભ્યાસમાંથી તારવેલો વિદ્વાનોની મૂર્ખતાનો આ સાર દુનિયાના અજોડ ગ્રંથમાંનો એક ગણાય છે.

ઓગણીસમા શતકના લોકો વિજ્ઞાનને પૂજતા. વાસ્તવવાદ એ પૂજાનું જ એક રૂપ હતું. વિજ્ઞાનના નિયમોને આધીન રહી જીવન સમજાવવાનો પ્રયત્ન એમિલ ઝોલા(ઈ.સ. ૧૮૪૦–૧૯૦૨)-એ પોતાની નવલકથાઓમાં કર્યો. આનુવંશિકતા અને વાતાવરણ એ બે પ્રક્રિયાઓની માનવી-ના જીવન પર કેવી અસર થાય છે એનું જાણે પ્રત્યક્ષીકરણ ઝોલાની નવલકથાઓ કરાવે છે. રૂગોં અને મૅકાર્ત નામનાં બે કુટુંબોના સભ્યો લગ્નવિધિથી જોડાય છે અને એમના ગુણો-અવગુણો બાળકોમાં કેવી રીતે ઊતરી આવે છે એનું દર્શન આ નવલકથાઓમાં થાય છે. કથાવસ્તુ એમાં રહેલા અભદ્રતાને લીધે જ પસંદ કરવામાં આવ્યું છે એવું વારંવાર લાગે છે. જીવનની કુરૂપતા બતાવવામાં લેખક આનંદ અનુભવે છે અને વાચક એ વાંચી ત્રાસી જાય છે. જીવનની ભયાનકતા આ નવલકથાઓ વિનાસંકોચ બતાવે છે. 'દારૂનું પીઠું' નામની તેની જાણીતી નવલકથાનો નાયક મજૂરી કરવા સવારથી બહાર નીકળી જાય છે. પોતાના કામમાં એને રસ નથી. થાકયોપાકયો સાંજે ઘેર આવે છે અને પત્ની સાથે ઘણી વાર ઝઘડા કરે છે. આ બધું ભૂલી જવા પીઠામાં મિત્રો સાથે દારૂ પીએ છે. નશામાં ઘેર આવી પત્ની સાથે કલહ કરે છે. પત્નીયે આખો દિવસ કામ કરવા જાય છે. ઘરમાં એને સુખ મળતું નથી. એમની એકની એક દીકરી આ બધું જુએ છે. માબાપ કામે જાય ત્યારે તે પડોશની છોકરીઓ સાથે રમવા જાય છે. એ છોકરીઓ એના જેવી જ મજૂરોની છોકરીઓ હોય છે; પણ તેમને મળવા સારુ સારાં કપડાં પહેરતા ઘણા જવાનો આવે છે અને આ છોકરીઓ સારાં કપડાં પહેરી તેમની સાથે ફરવા જાય છે. આવા વાતાવરણમાં આ છોકરી વેશ્યાવૃત્તિ તરફ ધકેલાય છે. વેશ્યાવ્યવસાયમાં ધકેલાયા પછી આ છોકરીઓ શું કર્યું તે લેખક તેની બીજી નવલકથા 'નાના'માં જણાવે છે. 'ધરતી'માં નિર્ધન ખેડૂતની કરુણ કથની છે. કંટાળાભર્યા જીવનમાં રસ પડતો નથી તેથી અકુદરતી ટેવો તરફ ખેડૂત ઘસડાય છે. એનું ગંદું લાગે એવું વર્ણન આ નવલકથામાં છે. ઝોલાની કેટલીક નવલકથાઓ સરકારે જપ્ત કરી હતી તેમાંની આ એક છે. 'અધઃ-પાત'માં ૧૮૭૦ના ફ્રાંસ અને જર્મની વચ્ચેના યુદ્ધનું જુગુપ્સા ઉપજાવે એવું ભયંકર વર્ણન છે. આ વાર્તા વાંચ્યા પછી યુદ્ધની કથાઓ રમ્ય હોય છે એવું કોઈને કદી પણ લાગશે નહીં. 'માનવી-પશુ'માં આગગાડીના એન્જિન ડ્રાઇવરનું જીવન બતાવવામાં આવ્યું છે. માનવીની માણસાઈ યંત્ર કેવી રીતે હરી લે છે, અને માણસને હૃદયહીન પથ્થર જેવો નહીં પણ ક્રૂર જાનવર જેવો કેવી રીતે બનાવે છે એ નાયકના ગૃહજીવનના પ્રસંગો દ્વારા લેખકે વિશદ કર્યું છે. કેમ જાણે આ લેખકે જીવનની અભદ્રતા કે અમંગલતા રજૂ કરવાની અને જીવનની સુંદર વસ્તુઓ તરફ આંખ-

મીંચામણાં કરવાની પ્રતિજ્ઞા લીધી છે. જોકે, બધા જ વાસ્તવવાદી લેખકોએ ઝોલાને ગુરુ તરીકે સ્વીકાર્યો હતો.

ફ્લૉબેરના મુખ્ય શિષ્યોમાં મૉપાસાં (ઈ. સ. ૧૮૫૦–૧૮૯૩)ની ગણના અવશ્ય કરવી જોઈએ. એણે છ સાત નવલકથાઓ લખી છે પણ અઢીસો ઉપરાંત નવલિકાના લોકપ્રિય લેખક તરીકે જગત એને ઓળખે છે. (ઘણી કથાઓના ગુજરાતીમાં અનુવાદ થયા છે.) પ્રેમની અને મિત્રતાની કરુણ દશાનું વર્ણન મૉપાસાં આબાદ રીતે કરે છે. નિરાશાવાદના સૂર ઘણી વાર મૉપાસાંના લખાણમાં સંભળાય છે. એનું લખાણ કોઈ વાર ઠંડું, ક્રૂર, હૃદયહીન લાગે છે. 'એક જીવન' એ એની બહુ જ જાણીતી નવલકથા છે. સ્ત્રીના જીવનની કરુણતાથી ભરેલી આ વાર્તા છે. જન્મ, બાળપણ, લગ્ન, વૈધવ્ય, સંતાનો સાથે ગેરસમજૂતી—દરેક સાધારણ સ્ત્રીના જીવનનું પ્રતિબિંબ આ કથામાં નજરે આવે છે.

ગગનચુંબી કલ્પનાશક્તિ અને હૃદયના ઊંડામાં ઊંડા ભાગમાં જઈ ત્યાંનું વર્ણન કરવાની શક્તિ ફ્રેંચ કવિતાએ બહુ બતાવી નથી. કાવ્યશાસ્ત્રના નિયમો પ્રમાણે નિષ્પ્રાણ પણ ચમત્કૃતિપૂર્ણ કવિતા ફ્રાંસમાં લખાતી રહી હતી. ગોતિયેએ 'કલા ખાતર કલા'નો ઝંડો ઉઠાવી કવિતાને ભભકભર્યા શબ્દોથી પૂર્ણ બનાવી અને સાથે જ એમાંથી લાગણીઓને દેશવટો આપી દીધો. એ ઠંડું સૌંદર્ય ઘણા સમય સુધી લોકપ્રિય રહ્યું. અંતે એની સામે બળવો જાગ્યો. એવા ક્રાંતિકારી બળવાખોરોમાં બૉદલેર (ઈ. સ. ૧૮૨૧–૧૮૬૭)નો કાવ્યસંગ્રહ 'અનિષ્ટનાં ફૂલ' (૧૮૫૭) યાદ રાખવા જેવો છે. જીવનની નિષ્ફળતા, પ્રેમની બેવફાઈ અને જીવનમાં મૃત્યુની હંમેશની હાજરી અને એમાંથી જાગતી નિરાશા, સૌંદર્યમાં છૂપું રહેતું ઝેર, શરીરની ખૂબસૂરતીની પાછળથી ડોકિયાં કરતાં હાડકાં, રક્ત અને માંસ એ બધું બૉદલેરની કવિતા સાક્ષાત્ કરે છે. અંગ્રેજીમાં કે દુનિયાની બીજી કોઈ ભાષામાં કહેવાતા નવકવિતાના પ્રયોગો જેમણે કર્યા તેઓ સીધી કે આડકતરી રીતે બૉદલેરના શિષ્યો હતા. લાગણીહીન, નિષ્પ્રાણ પણ રચનાની દૃષ્ટિએ સુંદર એવી એની કવિતાના વિરોધીઓમાં 'પાર્નેશિયન' અને 'પ્રતીકવાદી' એવા કવિઓ હતા. દા. ત. માલાર્મે, વર્લેન, હેરેડિયા, દ લિસ્લ. આ કવિઓ સૌંદર્યપૂજક તો ખરા જ, પણ સાથે સાથે તેઓ લાગણીઓને મહત્ત્વ આપતા. એમની કેટલીક કવિતાઓ સુંદર છે.

સમકાલીન જીવનનું વાસ્તવવાદી વર્ણન કરી જીવનની વિસંગતિઓ કે કુરૂપતા તરફ ધ્યાન ખેંચી સમાજમાં જોઈતા સુધારા કરવા તરફ લોકોને પ્રેરવાની ફ્રેંચ સાહિત્યની પ્રથા આનાતોલ ફ્રાંસ- (ઈ. સ. ૧૮૪૪–૧૯૨૪)ને ગમતી ન હતી. જીવનના આનંદનું, સ્નેહ અને પ્રેમનું એણે પોતાનાં પુસ્તકોમાં વર્ણન કર્યું. આનાતોલ ફ્રાંસ સમાજવાદી અને આદર્શવાદી હતો. કટાક્ષ અને ખાસ તો વક્રોક્તિ એ એનાં અમોઘ શસ્ત્રો હતાં. 'દેવોને તરસ લાગી છે', 'પેંગ્યુઈન પક્ષીઓનો ટાપુ' જેવાં પુસ્તકોમાં કટાક્ષ અને વક્રોક્તિનો બહુ જ સારો પ્રયોગ છે.

> પેંગ્યુઈન પક્ષીઓના ટાપુના લોકો કપડાં પહેરતા નહીં. ત્યાં એક ખ્રિસ્તી ધર્મપ્રચારક ગયો. નગ્નતા જોઈ એ ક્ષોભ પામ્યો. લોકોને નીતિમત્તા શિખવાડવાના ઉદાર હેતુથી એણે એક બેડોળ સ્ત્રીને પોતાની કુરૂપતા છુપાવવા કપડાં પહેરતાં શિખવાડ્યું. અને એનું પરિણામ?

મીંચામણાં કરવાની પ્રતિજ્ઞા લીધી છે. જોકે, બધા જ વાસ્તવવાદી લેખકોએ ઝોલાને ગુરુ તરીકે સ્વીકાર્યો હતો.

ફ્લૉબેરના મુખ્ય શિષ્યોમાં મૉપાસાં (ઈ. સ. ૧૮૫૦–૧૮૯૩)ની ગણના અવશ્ય કરવી જોઈએ. એણે છ સાત નવલકથાઓ લખી છે પણ અઢીસો ઉપરાંત નવલિકાના લોકપ્રિય લેખક તરીકે જગત એને ઓળખે છે. (ઘણી કથાઓના ગુજરાતીમાં અનુવાદ થયા છે.) પ્રેમની અને મિત્રતાની કરુણ દશાનું વર્ણન મૉપાસાં આબાદ રીતે કરે છે. નિરાશાવાદના સૂર ઘણી વાર મૉપાસાંના લખાણમાં સંભળાય છે. એનું લખાણ કોઈ વાર ઠંડું, ક્રૂર, હૃદયહીન લાગે છે. 'એક જીવન' એ એની બહુ જ જાણીતી નવલકથા છે. સ્ત્રીના જીવનની કરુણતાથી ભરેલી આ વાર્તા છે. જન્મ, બાળપણ, લગ્ન, વૈધવ્ય, સંતાનો સાથે ગેરસમજૂતી—દરેક સાધારણ સ્ત્રીના જીવનનું પ્રતિબિંબ આ કથામાં નજરે આવે છે.

ગગનચુંબી કલ્પનાશક્તિ અને હૃદયના ઊંડામાં ઊંડા ભાગમાં જઈ ત્યાંનું વર્ણન કરવાની શક્તિ ફ્રેંચ કવિતાએ બહુ બતાવી નથી. કાવ્યશાસ્ત્રના નિયમો પ્રમાણે નિષ્પ્રાણ પણ ચમત્કૃતિપૂર્ણ કવિતા ફ્રાંસમાં લખાતી રહી હતી. ગોતિયેએ 'કલા ખાતર કલા'નો ઝંડો ઉઠાવી કવિતાને ભભકભર્યા શબ્દોથી પૂર્ણ બનાવી અને સાથે જ એમાંથી લાગણીઓને દેશવટો આપી દીધો. એ ઠંડું સૌંદર્ય ઘણા સમય સુધી લોકપ્રિય રહ્યું. અંતે એની સામે બળવો જાગ્યો. એવા ક્રાંતિકારી બળવાખોરોમાં બૉદલેર (ઈ.સ. ૧૮૨૧–૧૮૬૭)નો કાવ્યસંગ્રહ 'અનિષ્ટનાં ફૂલ' (૧૮૫૭) યાદ રાખવા જેવો છે. જીવનની નિષ્ફળતા, પ્રેમની બેવફાઈ અને જીવનમાં મૃત્યુની હંમેશની હાજરી અને એમાંથી જાગતી નિરાશા, સૌંદર્યમાં છૂપું રહેતું ઝેર, શરીરની ખૂબસૂરતીની પાછળથી ડોકિયાં કરતાં હાડકાં, રક્ત અને માંસ એ બધું બૉદલેરની કવિતા સાક્ષાત્ કરે છે. અંગ્રેજીમાં કે દુનિયાની બીજી કોઈ ભાષામાં કહેવાતા નવકવિતાના પ્રયોગો જેમણે કર્યા તેઓ સીધી કે આડકતરી રીતે બૉદલેરના શિષ્યો હતા. લાગણીહીન, નિષ્પ્રાણ પણ રચનાની દૃષ્ટિએ સુંદર એવી એની કવિતાના વિરોધીઓમાં 'પાર્નેશિયન' અને 'પ્રતીકવાદી' એવા કવિઓ હતા. દા. ત. માલાર્મે, વર્લેન, હેરેડિયા, દ લિસ્લ. આ કવિઓ સૌંદર્યપૂજક તો ખરા જ, પણ સાથે સાથે તેઓ લાગણીઓને મહત્ત્વ આપતા. એમની કેટલીક કવિતાઓ સુંદર છે.

સમકાલીન જીવનનું વાસ્તવવાદી વર્ણન કરી જીવનની વિસંગતિઓ કે કુરૂપતા તરફ ધ્યાન ખેંચી સમાજમાં જોઈતા સુધારા કરવા તરફ લોકોને પ્રેરવાની ફ્રેંચ સાહિત્યની પ્રથા આનાતોલ ફ્રાંસ-(ઈ. સ. ૧૮૪૪–૧૯૨૪)ને ગમતી ન હતી. જીવનના આનંદનું, સ્નેહ અને પ્રેમનું એણે પોતાનાં પુસ્તકોમાં વર્ણન કર્યું. આનાતોલ ફ્રાંસ સમાજવાદી અને આદર્શવાદી હતો. કટાક્ષ અને ખાસ તો વક્રોક્તિ એ એનાં અમોઘ શસ્ત્રો હતાં. 'દેવોને તરસ લાગી છે', 'પેંગ્યુઈન પક્ષીઓનો ટાપુ' જેવાં પુસ્તકોમાં કટાક્ષ અને વક્રોક્તિનો બહુ જ સારો પ્રયોગ છે.

> પેંગ્યુઈન પક્ષીઓના ટાપુના લોકો કપડાં પહેરતા નહીં. ત્યાં એક ખ્રિસ્તી ધર્મપ્રચારક ગયો. નગ્નતા જોઈ એ ક્ષોભ પામ્યો. લોકોને નીતિમત્તા શિખવાડવાના ઉદાર હેતુથી એણે એક બેડોળ સ્ત્રીને પોતાની કુરૂપતા છુપાવવા કપડાં પહેરતાં શિખવાડ્યું. અને એનું પરિણામ?

વીસમી સદીમાં

આમ, આપણે વીસમી સદીમાં આવી જઈએ છીએ. હવે ચિત્ર સ્પષ્ટતાથી જોવામાં મુશ્કેલી નડે છે. લેખકો ઘણા અને પુસ્તકો તો તેથીયે ઘણાં. ફ્રેંચ સાહિત્ય હમેશાં જીવનાભિમુખ રહ્યું છે અને તેથી સમકાલીન 'અપીલ'ને લીધે આજે—કે ગઈ કાલે—ઘણાંય પુસ્તકો સારાં ગણાય છે કે ગણાયાં. એમનું આવું મૂલ્યાંકન કાયમને માટે સત્ય રહેશે ખરું?

વીસમી સદીની શરૂઆતમાં રોમેં રોલાં(ઈ. સ. ૧૮૬૬–૧૯૪૪)એ 'જોન ક્રિસ્ટોફર' નામની દીર્ઘ નવલકથા દસ ભાગમાં પ્રગટ કરી. એ નવલકથા એટલે ઓગણીસમા સૈકાનો જર્મની અને ફ્રાંસના સાંસ્કૃતિક સંબંધોનો આખો ઇતિહાસ એમ માની શકાય. ફ્રાંસ અને જર્મનીની સરહદ પરના એક ગામડામાં જન્મેલો જોન ક્રિસ્ટોફર મહાન સંગીતકાર બને છે. એ ઘણી વાર પ્રેમમાં પડે છે. એનાં વર્ણનો અને આગળ જતાં એને એક સારો મિત્ર મળે છે એ મિત્રતાનાં વર્ણનો વાચકોના હૃદયને આકર્ષી શકે છે. નવલકથા તરીકે આ પુસ્તકનું મહત્ત્વ કેટલું રહેશે તે નિશ્ચિત થવાનું છે. પણ આ પુસ્તક વાંચવું એ જીવનનો એક લહાવો છે. 'જીવનનું પુનર્નિર્માણ કરવું હોય તો ઘણી વાર મરવું પડે છે' એવું લેખક આ પુસ્તકમાં દર્શાવે છે.

વિજ્ઞાનની પ્રગતિ થતી ગઈ તેમ લોકોને ખાતરી થઈ કે માનવજીવનની બધી સમસ્યાઓનો ઉકેલ વિજ્ઞાન દ્વારા થઈ શકવાનો નથી. કેટલાક લેખકો તો એનાથી આગળ જઈ જીવનમાં ધર્મનું મહત્ત્વ બતાવવાને પ્રેરાયા. માનવી જીવનમાં આરંભથી જ પાપ કરતો હોય છે. માનવીને આ પાપનું ભાન હોવું જોઈએ અને જીવનમાં મુક્તિ શોધવી હોય તો માણસે ઢોંગી ધાર્મિકતાનો ત્યાગ કરી સાચા ધર્મને પિછાનવો અને આચરવો જોઈએ એવું માનતી 'કેથલિક' નવલકથા ફ્રાંસમાં લખાઈ. પરંપરાગત ધર્મનું આચરણ કરવાથી કોઈ લાભ થતો નથી, ચાલુ જમાનામાં અધર્મનો અને પાપનો પ્રસાર વધી ગયો છે અને અધર્મ આચરનાર લોકો દુનિયાની દૃષ્ટિએ સફળતા મેળવે છે. એમનાં અંતરમાં વસતા પાપનું વર્ણન કરવા અને આ જ ભવમાં લોકોના હૃદયમાં વસતા નરકનું ચિત્ર આલેખવા આવી નવલકથાઓ લખાઈ. એવા લેખકોમાં ફ્રાંસ્વા મૉરિઑક (ઈ. સ. ૧૮૮૫–૧૯૭૨) શ્રેષ્ઠ હતો. એની પહેલી નવલકથા ૧૯૧૪માં બહાર પડી, અને ત્યાર પછી આશરે પચાસેક વર્ષ તેની સાહિત્યસાધના ચાલુ રહી. એની પચીસેક નવલકથાઓમાં જીવનની ભયંકરતાનો પૂરો ખ્યાલ મળે છે. પ્રેમ કે નિષ્ઠા જેવું કંઈ હોતું નથી, પ્રેમ તે દંભ કે ઢોંગ હોય છે; બધી સગાઈ પ્રેમની નહીં પણ પૈસાની હોય છે, માનવી ડગલે ને પગલે આત્મવંચના કરતો હોય છે; પવિત્રતાનો ઢોળ કરી માનવી, અંદરથી પાપી વિચારોમાં રચ્યોપચ્યો રહે છે. પ્રેમની વાતો કરી માનવી લગ્નનો સોદો કરે છે અને હૃદયની લાગણીઓને મારી નાખે છે. કુટુંબના સભ્યોમાં પરસ્પર પ્રેમ જેવી લાગણી હોતી નથી. એકબીજાની અસૂયા અને દ્વેષ હોવા છતાં માણસો પૈસાથી એક ઠેકાણે બંધાયેલાં રહેવા તૈયાર હોય છે—સાપ એક દરમાં રહે તેમ. વેપારી, કે દ્રાક્ષમાંથી દારૂ બનાવતા પૈસાદાર લોકોની કુટુંબકથાઓ મૉરિઅકની નવલકથાઓમાં મુખ્ય સ્થાન ધરાવે છે. 'તેરેસા', 'કોઢિયાનું ચુંબન', 'સાપોનું દર', 'અજ્ઞાત દરિયો' એની મુખ્ય નવલકથાઓ છે.

તૉલ્સ્તૉયે જગતની શ્રેષ્ઠ નવલકથા 'યુદ્ધ અને શાંતિ' લખી. માર્સલ પ્રૂસ્તે (ઈ. સ. ૧૮૭૧–૧૯૨૨) દુનિયાની બીજા નંબરની શ્રેષ્ઠ નવલકથા 'વીતી ગયેલા સમયની પુનઃશોધ' લખી.

ચાર હજાર પાનાંની આ આત્મચરિત્રાત્મક કથામાં લેખક પોતાનો ભૂતકાળ યાદ કરે છે. મૂળ પુસ્તકો ક્લિષ્ટ ભાષામાં લખાયાં છે. ભૂતકાળની ઝીણી ઝીણી સ્મૃતિઓ આમાં તાજી કરવામાં આવી છે. દાખલા તરીકે, લેખક એક સવારે ચા પીવા બેસે છે. કપમાંથી રકાબીમાં ચા રેડી લેખક એ રકાબી હોઠ સુધી લઈ જાય છે ત્યારે એના મનમાં જાગતી પૂર્વસ્મૃતિઓ પુસ્તકમાં પાંત્રીશ જેટલાં પાનાં રોકે છે. ગરીબ-પૈસાદારોના સંબંધ, કહેવાતા ઉચ્ચ સમાજમાં ખાનગી જીવન, નૈતિક-અનૈતિક અથવા સ્વાભાવિક-અસ્વાભાવિક પ્રેમ એવાં વર્ણનોથી ભરચક આ કથા આશ્ચર્ય-કારક છે. પૂર્વસ્મૃતિઓ પર આધારિત એવી આ નવલકથામાં તેમ જ એ જમાનાની અસંખ્ય નવલકથાઓમાં ફ્રૉઇડના માનસવિજ્ઞાનની ચોખ્ખી અસર જણાય છે.

આ લેખકોની સાથે જ રોજર માર્તિન દ્યુ ગાર્દની દીર્ઘ નવલકથાઓ 'થિબોતસ' અને 'ઉનાળો ૧૯૧૪'ની બે હજાર પાનાંવાળી લાંબી કથામાળાનો ઉલ્લેખ અવશ્ય કરવો જોઈએ. લેખક વ્યવસાયે ડૉક્ટર હતો. ડૉક્ટરને સહજ એવી તટસ્થતાથી આ કથા લખાઈ છે. જુવાનીમાં અનુભવાતો નિર્દોષ અને પવિત્ર પ્રેમ કથામાં વાંચવા મળે છે. પ્રેમી નાયક પ્રિયા તરફનો પ્રેમ વ્યક્ત કરવા માગે છે. પ્રેમ બતાવવાની લોકપ્રિય રીત એને ગમતી નથી. એક વાર એ દીવાલ પર પ્રિયાનો પડછાયો જુએ છે અને એ પડછાયાને ચુંબન કરે છે, એ પ્રસંગનું વર્ણન અવિસ્મરણીય છે. લોકનેતા જોરેંના છેલ્લા દિવસ અને ખૂન, પહેલા મહાયુદ્ધ પહેલાંની પરિસ્થિતિ- યથાર્થ વર્ણન આ નોબેલ પારિતોષિકથી આદરાયેલી નવલકથામાં છે.

આન્દ્રે માલરો(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૦૧)નું નામ શી રીતે ભુલાય? અમલમાં મુકાતો નથી એ વિચાર વાંઝિયો કહેવાય એવું વક્તવ્ય રોમેં રોલાંના 'જૉન ક્રિસ્ટોફર'માં આવે છે. જીવન અને વિચારમાં સુસંગતિ હોવી જોઈએ, દરેક સાચો વિચાર આચરણમાં મુકાવો જોઈએ એમ માલરો માને છે. સાહિત્યકારે સામાજિક અને રાજકીય જીવનમાં પૂરો રસ લેવો જોઈએ. સાહિત્ય અને જીવન એ વચ્ચે છૂટાછેડા ન હોવા જોઈએ, અને સાહિત્યકારે જીવનનાં મુખ્ય પાસાંને વાચા આપવી જોઈએ, એવા વિચારોથી પ્રેરિત થઈ માલરોએ નવલકથાઓ લખી છે. યુદ્ધના પ્રસંગોમાં આ કથાઓનાં પાત્રો ઊપસી આવે છે. માણસમાં રહેલું ઉદાત્તતા કે અધમતાનું તત્ત્વ યુદ્ધપ્રસંગમાં ખીલી ઊઠે છે. એને માટે બધા દેશ કે સમય સરખા જ ઉપકારક હોય છે. માલરોની ત્રણ જાણીતી નવલકથાઓ—'આશાના દિવસ', 'ધિક્કારના દિવસ', 'માનવીનું પ્રારબ્ધ'—અનુક્રમે સ્પેન, જર્મની અને ચીનના ક્રાંતિના દિવસોની કથાઓ છે. ત્યાર પછી એની 'આલ્તેનબર્ગનાં અખરોટનાં ઝાડ' નામની નવલકથા બહાર પડી છે. માલરોએ વિમાની તરીકે લડાઈઓમાં ભાગ લીધો છે અને ફ્રાંસની સરકારના સાંસ્કૃતિક પ્રધાન તરીકે અને દ ગૉલના જમણા હાથ તરીકે કામ કર્યું છે. આજના ફ્રેંચ સાહિત્યકારોમાં માલરોનું સ્થાન અનન્ય છે. એનું આત્મચરિત્ર થોડાં વર્ષ પહેલાં બહાર પડ્યું હતું.

માલરો જેવો જ મહત્ત્વનો બીજો લેખક આલ્બેર કામૂ (ઈ.સ. ૧૯૧૩–૧૯૬૦). પરિસ્થિતિ પર માણસનો કાબૂ હોતો નથી. દુનિયામાં અનિષ્ટ ઘણું હોય છે; એનો પ્રતિકાર કરવા જતાં માણસ હારવાનો જ છે અને અનિષ્ટનો નાશ થવાનો નથી; તેમ છતાં માણસે અનિષ્ટ સામે ઝઝૂમવું જોઈએ—હાર કે જીતની પરવા કર્યા વગર. ઉદાસીનતા એ જ મોટું પાપ છે.

દુનિયામાં બનતી દરેક ઘટના સાથે માણસ સંકળાયેલો છે; અથવા દરેક ઘટના માટે દરેક માણસ જવાબદાર છે; એટલે દરેકે કોઈ પણ અપેક્ષા વિના પોતાની ફરજ અદા કરવી જોઈએ. 'બહારનો માનવી' નામની નવલકથાનો નાયક લાગણીઓથી અસ્પૃષ્ટ જેવો લાગે છે. માતાના મરણના સમાચાર એ સાંભળે છે ત્યારે એના પર કશી અસર થતી નથી. માના અંત્યસંસ્કાર માટે પરાણે એ જાય છે, ત્યારે એના મનમાં માતાના પ્રેમની સ્મૃતિ તો નથી જ. એ કહેવાતા 'પ્રેમ'માં પડે છે ત્યારે એના દિલમાં વિચિત્ર લાગણીઓ જાગે છે. વ્યાવહારિક જીવનના સર્વમાન્ય દંડકોથી વિરુદ્ધ રીતે વર્તતો આ નાયક આજકાલના માનવીના હૃદયની અંદર રહેલા શૂન્યાવકાશનું આબેહૂબ પ્રતીક છે. 'મરકી' ('પ્લેગ') એ કામૂની બીજી પ્રખ્યાત નવલકથામાં શહેરમાં પ્લેગ ફાટી નીકળતાં એનો સામનો કરવા કટિબદ્ધ બનેલા એક ડૉક્ટરના જીવનની ગાથા છે. શહેરમાં, સમાજમાં કે દુનિયામાં આજે એક પ્રકારની મરકી ફેલાઈ છે; એ દૂષિત વાતાવરણને નષ્ટ કરવા દરેકે મહેનત કરવી જોઈએ એવો આ વાર્તાનો ભાવ છે. મરકી એ પ્રતીક જ છે. આ નવલકથામાં કામૂની ફિલસૂફીનું દર્શન થાય છે.

ઉપર જણાવેલી પરિસ્થિતિમાં, ફ્રાંસમાં બીજા મહાયુદ્ધના ભીષણ અનુભવોની પરંપરા ચાલી. જીવન જીવવા જેવું લાગતું ન હતું ત્યારે સાર્ત્રે (જન્મ ઈ.સ. ૧૯૦૫) 'અસ્તિત્વવાદી' નવલકથાઓ લખી. દુનિયા દુ:ખ અને અનિષ્ટોથી ભરેલી છે; એનું ભાન સંવેદનશીલ વ્યક્તિને હોવું જોઈએ અને એ વ્યક્તિએ પોતાની જવાબદારી સમજી જીવનયુદ્ધમાં ઝંપલાવવું જોઈએ એવું પ્રતિપાદન કરતી કથાઓ સાર્ત્રે લખી. એની પ્રેયસી સીમોની દ બોવારે(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૮)એ પણ 'બીજાઓનું લોહી', 'માંદારિનો' જેવી જાણીતી નવલકથાઓમાં ફ્રાન્સના યુદ્ધકાલીન જીવનનું વર્ણન કર્યું. અસ્તિત્વવાદી વિચારો યુરોપના જુદા જુદા દેશોમાં વિવિધ રૂપે પ્રગટ થતા આવ્યા છે. બીજા મહાયુદ્ધ દરમ્યાન પ્રવર્તતી પરિસ્થિતિમાં ફ્રાન્સમાં તે અભિવ્યક્તિ પામ્યા એટલું જ. લાંબે ગાળે એમનું મહત્ત્વ કેટલું રહેવાનું છે તે આજે કહી શકાય નહીં.

જુદી જુદી વૈચારિક ભૂમિકાઓ કે વાદો પર આધારિત એવાં પુસ્તકો ફ્રાન્સમાં ઘણાં લખાય છે. એના લેખકો પૈકી એક તો જૂલ રોમેં (જન્મ ઈ.સ. ૧૮૮૫). વ્યક્તિને પોતાનું ચારિત્ર્ય હોય છે, પણ માનવી જ્યારે ટોળામાં ભેગાં થાય છે, ત્યારે દરેકનું વૈશિષ્ટ્ય જાણે પડદા પાછળ જાય છે અને સમૂહનાં વૈશિષ્ટ્યો દરેક માનવીમાં દેખાય છે એવું કંઈક પ્રતિપાદન ઓગણીસમા શતકમાં હર્કહાઈમ (ઈ. સ. ૧૮૫૮–૧૯૧૭) નામે સમાજશાસ્ત્રજ્ઞે કર્યું હતું. એ પ્રતિપાદનની સત્યતા પુરવાર કરતી કે એવું પ્રત્યક્ષ બતાવતી વીસેક નવલકથાઓ જૂલ રોમેંએ લખી છે. 'સદિચ્છા ધરાવતા માણસો' એવા સાધારણ શીર્ષકથી એ નવલકથાઓ જાણીતી છે. જૉર્જ દુહામેલે (ઈ.સ. ૧૮૮૪–૧૯૬૬) કૃત 'સાલાવેં' એટલે વીસમી સદીનો ડૉન કિહોતે (ડૉન કિવકઝોટ). સામાન્ય કારકુનના જીવનની આ હાસ્ય-કરુણ કથા બહાર પડી ત્યારે ખૂબ લોકપ્રિયતા પામી હતી. 'આનંદના દિવસો'માં બાળકોની નિર્દોષ રમતોનાં સુંદર વર્ણનો છે.

વીસમી સદીના મહાન કવિ વાલેરી (ઈ.સ. ૧૮૭૧–૧૯૪૫) અને કલોદેલ (ઈ.સ. ૧૮૬૮–૧૯૫૫) છે. બેય કવિઓ વિચારઘન કવિતા લખતા. એમનાં કાવ્યો અંગ્રેજીમાં સહજપ્રાપ્ય નથી.

ફ્રાન્સની આજની લોકસંખ્યા સવાપાંચ કરોડ જેટલી હશે. એ અલ્પસંખ્ય પ્રજાના હૃદયના ધબકારા સાહિત્યમાં એટલી પ્રામાણિકતાથી રજૂ થાય છે કે જગતના રસિકો 'ફ્રાન્સના લેખકો આ વિશે શું કહેવા માગે છે' એ જાણવા હમેશાં તત્પર હોય છે. ક્ષણજીવી અને ચિરંજીવી સાહિત્ય વચ્ચેનો ભેદ ભુલાઈ જાય છે; કેમ કે સાધારણ માનવીને વર્તમાનમાં જીવવાનું હોય છે. ભવિષ્ય દૂર હોય છે એની જિજ્ઞાસા એના મનમાં હોય છે ખરી; પણ વર્તમાનનો અનુભવ ઉત્કટતાથી લેવાનો હોવાથી એને કાબૂમાં રાખવી પડે છે. આજે લોકોનાં મનમાં કે હોઠે વસતા કેટલા સાહિત્યકારોને ભવિષ્યકાળ યાદ રાખશે? વાદ-વાદના ઝઘડાઓમાં ધૂળ એટલી ઊડે છે કે તેમાં નિર્મળતા રહેતી નથી. અને આજકાલના ઘણા લેખકો વિશેનો નિર્ણય ભવિષ્યકાળ ઉપર છોડવો પડે છે.

શુદ્ધ કવિતા

'શુદ્ધ કવિતા' આ બે શબ્દોએ આજે વિશ્વમાં (એટલે કે સૌથી કીમતી અને સૌથી નિરુપયોગી વસ્તુઓના વિશ્વમાં) સારો એવો પ્રક્ષોભ જન્માવ્યો છે. . . કેટલાંક વર્ષો પૂર્વે એક મિત્રના કાવ્યગ્રંથની પ્રસ્તાવનામાં મારાથી આ શબ્દો, તેમને વિશેષ મહત્ત્વ આપ્યા વિના કે કાવ્ય સાથે સંકળાયેલ વિવિધ વ્યક્તિઓ તેમાંથી જે અનુમાનો તારવશે તેના પૂર્વજ્ઞાન વિના, પ્રયોજાઈ ગયા. તે શબ્દો દ્વારા મારે . . . માત્ર એક હકીકત તરફ ધ્યાન દોરવું હતું, ચોક્કસ કોઈ ઉપપત્તિ રજૂ નહોતી કરવી, તેથી પણ બદતર, કોઈ સિદ્ધાંતની સ્થાપના કરીને તેના સહભાગી ન થનારને ગલત-મતવાદી નહોતા માનવા. . .

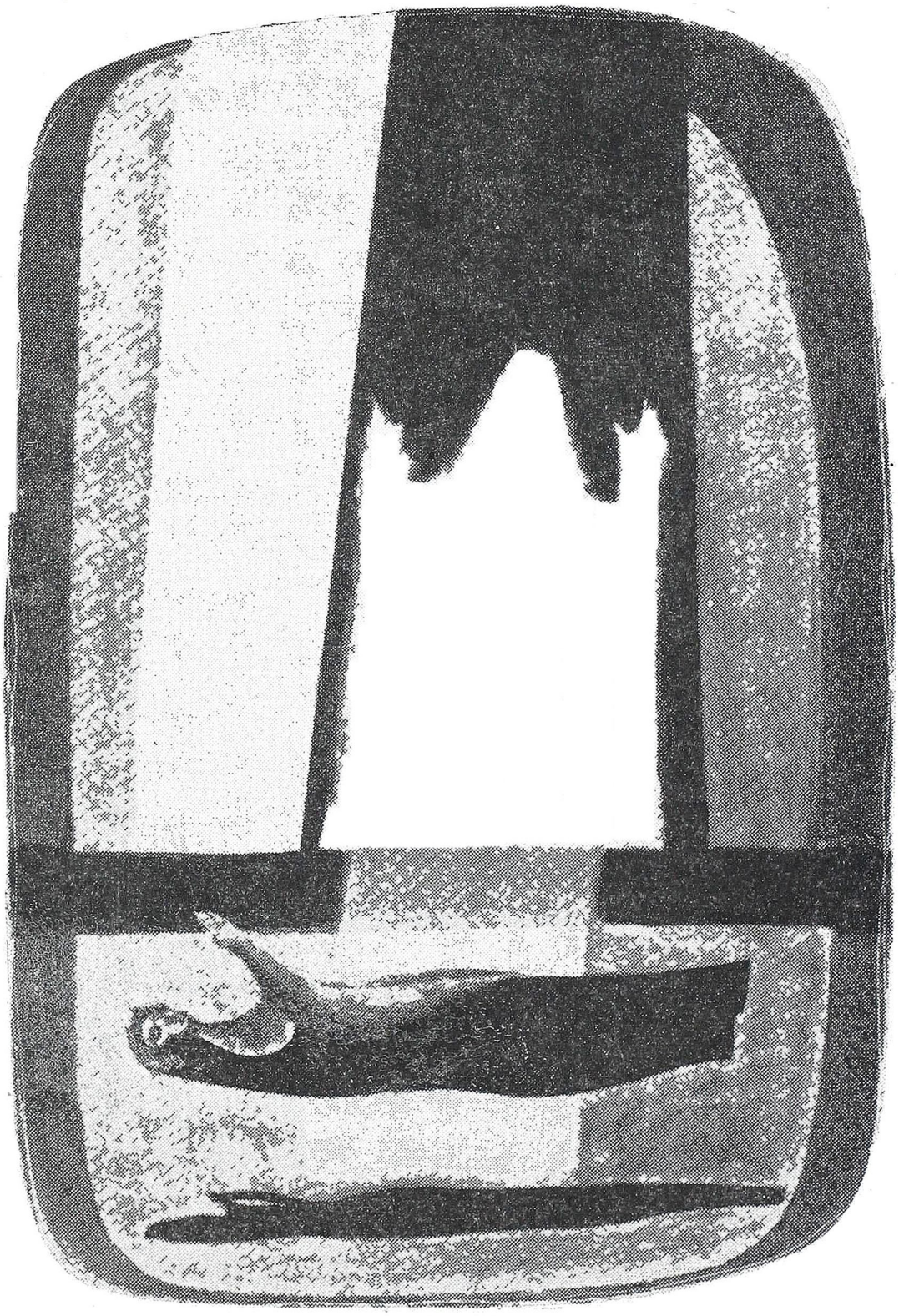
'શુદ્ધ કવિતા' શબ્દપ્રયોગની આગવડ એ છે કે તે નૈતિક શુદ્ધિનો ખ્યાલ જન્માવે છે જે અહીં પ્રસ્તુત મુદ્દો નથી. . . . કદાચ, તેને શુદ્ધ કવિતાને બદલે કેવળ કવિતા કહેવી તે વધુ યોગ્ય કહેવાય; અને પછી તેને, શબ્દોના સંબંધોમાંથી જન્મતી અસરોના અથવા વધુ યોગ્ય રીતે – ભાષા દ્વારા નિયંત્રિત સંવેદનાના સમગ્ર પ્રદેશની શોધને પ્રકટ કરતા શબ્દના નાદતત્ત્વના આંતરસંબંધોના – અન્વેષણ તરીકે ઓળખવાની રહેશે. . .

. . . જ્યારે આપણે કાવ્યકલા કે કાવ્યકૃતિની વાત કરીએ છીએ, ત્યારે પૂર્વની સ્થિતિને સમરૂપ સ્થિતિ કોઈક ઉપકરણો દ્વારા જન્માવવાનો, કૃત્રિમ રીતે આ પ્રકારની લાગણી ઊભી કરવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ. અને આટલું પૂરતું નથી. આ પ્રકારની સ્થિતિ ઊભી કરનાર ઉપકરણો વાક્‌ધર્મ અને વાગ્પ્રપંચ પર આધારિત હોવાં જોઈએ. મ જે લાગણીની વાત કરી તે . . . ભાષાથી તદ્‌ન વિરુદ્ધ એવાં સ્થાપત્ય અને સંગીતથી પણ જન્માવી શકાય; પરંતુ જેને સાચા અર્થમાં કવિતા કહી શકાય તેના અર્કરૂપ છે વાક્‌પ્રપંચ. . . . સ્વતંત્ર કાવ્યાત્મક લાગણી અન્ય માનવ-લાગણી કરતાં એક અસાધારણ લક્ષણને કારણે, એક પ્રશસ્ય ધર્મને કારણે જુદી પડે છે : તે આપણામાં ભ્રાન્તિની લાગણી અથવા તો વિશિષ્ટ વિશ્વની ભ્રાન્તિ પ્રેરે છે. . . . પરિચિત પદાર્થો અને પ્રાણીઓનું આમ કોઈક રીતે સંગીતીકરણ (શબ્દપ્રયોગ માટે ક્ષમાયાચના) થઈ જાય છે. . , . હવે કાવ્યાત્મક વિશ્વના સર્જનમાં, પુનઃસર્જનમાં અને સમૃદ્ધિનાં સાધનમાં સૌથી વધારે આદરણીય અને સાથે જ સૌથી વધારે સંકુલ અને પ્રયોજવામાં કઠિન એવું સાધન, કદાચ, ભાષા છે.

. . . તેનું ઉદ્‌ભવસ્થાન આંકડાકીય છે અને તેનો હેતુ પૂરેપૂરો વ્યાવહારિક છે. હવે કવિની સમસ્યા આ વ્યવહારુ સાધનમાંથી તાત્ત્વિક રીતે જ અવ્યવહારુ કૃતિના સર્જનનું સાધન ઉત્પન્ન કરવાની હોવી જોઈએ.

પૉલ વાલેરી

અંગ્રેજી અનુવાદ : **એચ. એમ. બ્લૉક**, ગુજરાતી અનુવાદ : **દિનેશ કોઠારી**



THE REMORSE THAT STARTED GNAWING MY HEART
WAS SUCH THAT I WAS OVERCOME AND FELL

DANTE [*Divine Comedy*]

૪ : ઇટાલિયન સાહિત્ય

પૂર્વભૂમિકા

યુરોપમાં મુદ્રણકળાની શોધ થઈ ત્યાર પહેલાંના અને પછીના સમયમાં લખાયેલા સાહિત્યના સ્વરૂપમાં એક વિશિષ્ટતા ધ્યાન ખેંચે છે. પ્રાચીન સમયમાં સામાન્ય લોકો અલ્પશિક્ષિત અથવા અશિક્ષિત રહેતા. પાદરી કે ધર્મગુરુ થવા ઇચ્છતા લોકો જ શિક્ષણ માટે ઉત્સુકતા ધરાવતા. ધાર્મિક પુસ્તકો, તર્કશાસ્ત્ર, વકતૃત્વકલા અને થોડું ગણિત જેવા વિષયો એમને શીખવવામાં આવતા. સામાન્ય લોકોના જીવનને આ વિષયો ખાસ સ્પર્શતા નહીં. પાદરીઓ મઠમાં સંન્યસ્ત જીવન ગાળતા, અને લોકોની સેવા કરતા. થોડા પાદરીઓને બાદ કરીએ, તો મોટા ભાગનાને સામાન્ય જીવન સાથે કોઈ જાતનો સંબંધ રહેતો નહીં. ધાર્મિક જીવનમાં શિસ્ત, સંયમ અને શારીરિક શુદ્ધિ પર ભાર મુકાતો. માનવીની પ્રતિમાઓ ચીતરવી, સંગીત શીખવું કે નૃત્ય કરવું એ બધું નિષિદ્ધ ગણાતું; ધર્મમાં ચુસ્ત રીતે માનતા લોકો તરફથી લલિતકળાઓને કોઈ પ્રકારનું પ્રોત્સાહન મળતું નહીં. સ્ત્રી-પુરુષ-પ્રેમને પાપ સાથે બહુ નિકટનો સંબંધ છે; કારણ કે સ્ત્રી દુનિયાના મૂળ પાપનું કારણ છે એમ મનાતું ઇટાલીની મૂળ ભાષા લૅટિનનો પ્રભાવ તો મઠોમાં જ રહ્યો હતો. લૅટિનમાંથી ઉદ્‌ભવેલી બોલીઓ પ્રચલિત હતી. પણ લૅટિન પુસ્તકો વાંચવાની આવડત લોકોને હતી નહીં. તેથી તે સમયના સાહિત્યમાં બે પ્રવૃત્તિઓ સ્પષ્ટ દેખાઈ આવતી. પાદરીઓનું અથવા ધાર્મિક વૃત્તિના લેખકોનું સાહિત્ય અર્થઘન, આધ્યાત્મિક જીવન માટે ઉપયોગી, ઈશ્વરસ્તુતિ પરત્વેનું હોવાથી ગ્રંથસ્થ કરવામાં આવતું – જોકે એમાં નિવૃત્તિપ્રધાન ધર્મપરાયણતામાંથી જાગતી જીવનપરાઙ્મુખતા ઘણી વાર દેખાતી. સામાન્ય જનતાને રુચે એવાં કાવ્યો કે ગાયનો અને વાર્તાઓ પાદરીઓના મતે લોકોને અનીતિ તરફ દોરી જનારાં ગણાતાં. બીજી બાજુ, લોકોની લૌકિક કે લોકપ્રિય કથા-વાર્તાઓમાં ધર્મનો આડંબર કરનારાઓની ક્રૂર મશ્કરી કરવામાં આવતી; પરંતુ આવું સાહિત્ય ગ્રંથસ્થ થતું નહીં, લોકોને મોઢે જ વસતું અને સમય જતાં નષ્ટ થતું. આમ સાહિત્યના બે મુખ્ય પ્રવાહો સમાંતરે ચાલતા હતા.

ઇટાલિયન સાહિત્ય લખાવાનો પ્રારંભ થયો ત્યારે લેખકો પાસે ચાર જાતના સાહિત્ય વિશેનું જ્ઞાન હતું – પ્રશિષ્ટ લૅટિન, મધ્યયુગીન લૅટિન અને ફ્રેંચ તથા પ્રોવેંસલ (પ્રોવાન્સ પ્રદેશનું) સાહિત્ય. એમાં ખાસ સંત ઑગસ્તિન અને બીથિયસનાં પુસ્તકોએ લેખકોનાં માનસોને આકર્ષ્યાં હતાં. પ્લેટોના વિચારોનો પ્રભાવ પણ આ લેખકોની કૃતિઓમાં દેખાતો. ધાર્મિક પ્રવચનો, ગીતો કે વાર્તાઓ રૂપે આવું ધર્મોપદેશી સાહિત્ય રચાતું.

સાહિત્ય પ્રત્યેની આ એકાંગી જીવનદૃષ્ટિમાં પરિવર્તન આવ્યું આસિસીના સંત ફ્રાન્સિસ (ઈ. સ. ૧૧૮૨–૧૨૨૬)નાં જીવન અને સાહિત્યથી. સંત ફ્રાન્સિસના પિતા પૈસાદાર વેપારી હતા.

પુત્ર પણ વેપારમાં જોડાય એવી એમની ઇચ્છા હતી. દીકરા માટે એમણે એક સારા ઘરની કન્યા શોધી રાખી હતી. પુત્રને પરણવાની જરાય ઇચ્છા ન હતી, તેથી એણે એક દિવસ ઘરનો ત્યાગ કર્યો અને એક મંદિરમાં જઈ ધર્મગુરુની અનુજ્ઞાથી દરિદ્રતા સાથે 'લગ્ન' કર્યાં. ખ્રિસ્તી ધર્મમાં એક પત્ની હયાત હોય ત્યારે બીજી વાર લગ્ન કરી શકાય નહીં. ને પિતાના આગ્રહ કે જબરજસ્તીથી બચવાના હેતુથી એણે મઠમાં આમરણ વ્રતસ્થ જીવન ગાળ્યું. સંત ફ્રાન્સિસ મઠમાં રહી વિરક્ત રહ્યા પણ એમણે કુદરતનું સૌંદર્ય જોયું. બધે ઈશ્વરની લીલા જોઈ અને તેનાથી મુગ્ધ થઈ તેમણે પ્રભુપ્રશંસાનાં ગીતો લખ્યાં. એ બધાં લૅટિનમાં લખાયાં છે. એમનાં જીવન અને કવને યુરોપના લોકોને કુદરતમાં, કુદરતના સૌંદર્યમાં અને ખાસ કરીને ફૂલો અને પક્ષીઓમાં રસ લેતા કર્યા. સૌંદર્ય જોવાની અને માણવાની દૃષ્ટિ એમણે લોકોને આપી. યુરોપમાં ચિત્રકલાનો ઉદ્‌ભવ સંત ફ્રાન્સિસના જીવનકાર્યને આભારી છે એમ કહેવામાં અતિશયોક્તિ નહીં થાય. આમ, સંત ફ્રાન્સિસ યુરોપને નવી જીવનદૃષ્ટિ આપનાર દૃષ્ટા માત્ર જ નહીં પણ લોકબોલીના કવિ હતા. ઈટાલીની તે વખતની એક બોલીમાં એમણે એક સ્તોત્ર લખ્યું છે, જેને આજે આપણે ઈટાલીની પહેલી ઉદાત્ત કવિતા તરીકે ગણીએ છીએ. કાવ્ય મુક્ત છંદમાં લખાયું છે. 'ઈશ્વરની સૃષ્ટિનું સ્તોત્ર.' કાવ્યનો પ્રારંભ આવી રીતે થાય છે:

> સર્વોચ્ચ, સર્વશક્તિમાન, કલ્યાણમય પ્રભુ! બધાં તારાં સ્તુતિગાન છે. તારું શ્રેષ્ઠત્વ, તારા આશીર્વાદ — હે સર્વશ્રેષ્ઠ, બધું તારું છે. તારું નામ લેવાની પણ કોઈની પાત્રતા નથી. પ્રભુ અમે તારાં સ્તોત્રો ગાઈએ છીએ. તારાં અને તારી સૃષ્ટિનાં; ખાસ કરીને આમારા ભાઈ સૂર્ય જે દિનકર છે, એના દ્વારા તું અમને પ્રકાશ આપે છે; એ સુંદર અને તેજોમય છે, અને હે સર્વશ્રેષ્ઠ! એ તારો મહિમા અમને પ્રત્યક્ષ કરે છે . . .

અને પછી ચંદ્ર, તારા, પવન, હવા, મેઘ, નિરભ્ર આકાશ, રજની, ધરા, ફળપુષ્પ — સમસ્ત સૃષ્ટિનો મહિમા ગાઈ સંત ફ્રાન્સિસ આ સ્તોત્ર પૂરું કરે છે.

સંત ફ્રાન્સિસના વખતમાં ઈટાલીમાં ઘણી બોલીઓ બોલાતી હતી. રાષ્ટ્રનો આત્મા સાહિત્યમાં વ્યક્ત થવાનો હોય તો બધાને સમજાય એવી ભાષા લોકોએ અપનાવવી જોઈએ. યુરોપની પ્રાચીન ધર્મભાષા લૅટિન હતી, પણ તે હવે ભૂતકાળની ભાષા બની ગઈ હતી. ભવિષ્ય માટે એ ભાષાનો પુનરુદ્ધાર કરવાથી ખાસ લાભ થવાનો ન હતો. કારણ કે બહુજનસમાજ એ ભાષાથી વંચિત જ રહેવાનો હતો. અને દેશમાં સર્વમાન્ય થાય એવી ભાષા યોજવાની જરૂર હતી. દરમ્યાન મહારાજા ફ્રેડરિક બીજા(ઈ. સ. ૧૧૯૪–૧૨૫૦)ના આશ્રય હેઠળ ઈટાલીમાં કાવ્યરચના થઈ હતી. રાજાની જિજ્ઞાસા તીવ્ર હતી. પશુપક્ષીઓથી માંડી મનુષ્યો, અને ગણિતના સિદ્ધાંતોથી માંડી તત્ત્વજ્ઞાન અને ધર્મશાસ્ત્રના ઊંડા પ્રમેયોમાં એ રસ ધરાવતો. લૅટિન, ગ્રીક, ફ્રેંચ, અરબી અને જર્મન ભાષાઓ એને અવગત હતી. નેપલ્સની વિદ્યાપીઠની સ્થાપના એણે કરી હતી. એના દરબારમાં ત્રીશેક કવિઓ હતા. તેમાંથી દશેક સિસિલીના, છ દક્ષિણ ઈટાલીના અને છએક ટસ્કનીના હતા. ઘણાખરાએ કાયદાનો અભ્યાસ કરેલો હતો. પ્રોવાન્સ અને ઉત્તર ફ્રાંસની કવિતાનો તેમણે વ્યાસંગ કર્યો હતો, અને જર્મન શાયરીથી તેઓ પરિચિત હતા. ઈટાલિયન સાહિત્યમાં આ કવિઓએ ઘણા અખતરા કર્યા અને કાવ્યની ક્ષિતિજો વિસ્તારી. જયાકોમીનો પુલ્યીએસે અને રિવાલ્દો દ' આક્વીનો આવા કવિઓમાં

શ્રેષ્ઠ હતા. ફ્રેંચ કવિતામાં પ્રણયગીતો હતાં. ઈટાલીમાં એવાં જ કાવ્યોમાં પ્રિયતમાને બદલે ઇસુની મા મેરી વિશે કાવ્યો લખવામાં આવ્યાં અને ચિત્રકલામાં મેરીનાં ચિત્રો દોરવામાં આવ્યાં અને 'મારી દેવી'(મા દોન્ના)ની પરંપરા શરૂ થઈ. માનવી વિશેનો પ્રેમ પ્રભુ પ્રત્યેનો જ પ્રેમ છે એવી ભાવના આ વખતનાં કાવ્યોમાં વ્યક્તિ થતી.

દાન્તે અને બીજા

દાન્તે આલિગીએરી(ઈ. સ. ૧૨૬૫–૧૩૨૧)એ આ વાતાવરણમાં લેખનપ્રવૃત્તિ આદરી. તેની સામે પ્રથમ સવાલ હતો ભાષા વિશે. લૅટિનમાં ગ્રંથરચના કરી હોય તો તે દેશવિદેશના વિદ્વાનો વાંચે અને લેખકને આંતરરાષ્ટ્રીય પ્રતિષ્ઠા મળે. બીજી બાજુ, લોકભાષામાં લેખન થાય તો દેશને ઉપકારક થઈ શકે. પરંતુ દેશમાં જ્યાં શિક્ષણનો પ્રસાર જ થયો ન હતો ત્યાં લોકભાષામાં લખાયલું લખાણ આદર કે લોકપ્રિયતા પામી શકે ખરું? વળી જ્યાં સર્વ લોકોએ સ્વીકારેલી એવી કોઈ એક રાષ્ટ્રભાષા હતી જ નહીં ત્યાં કઈ બોલીને પ્રમાણભૂત ગણી એને રાષ્ટ્રભાષાનું સ્થાન આપવું? ઇટાલી-ની બધી બોલીઓનો દાન્તેએ ઝીણવટથી અભ્યાસ કર્યો. ટસ્કનીમાં બોલાતી બોલી નવા સાહિત્ય માટે દરેક રીતે શ્રેષ્ઠ છે એવી એની ખાતરી થઈ અને એ બોલીને એણે પોતાની રચનાઓ માટે સ્વીકારી – એ જ આજની ઈટાલિયન ભાષા. આજેય મૂળ સ્વરૂપમાં દાન્તેનાં કાવ્યો વાંચવાં હોય તો આજની ઈટાલિયનના જાણકારને ખાસ મુશ્કેલી નડતી નથી. ભાષામાં બહુ પરિવર્તન થયું નથી. એમાં દાન્તેની મહત્તા અને ઈટાલિયન ભાષાની મર્યાદાઓ એકી સાથે દેખાઈ આવે છે. જેમ જ્ઞાનેશ્વરે લોકભાષામાં પહેલો ગ્રંથરાજ લખી મરાઠી ભાષાને પ્રતિષ્ઠા અપાવી તે જ રીતે દાન્તેએ પોતાનાં પુસ્તકો ટસ્કનીની લોકભાષામાં લખી એ ભાષાને યુરોપમાં મહત્ત્વનું સ્થાન અપાવ્યું. જ્ઞાનેશ્વરના શબ્દોમાં દાન્તેને 'શબ્દસૃષ્ટિના ઈશ્વર' તરીકે વર્ણવી શકાય.

યુરોપના 'અંધારયુગ'(ડાર્ક એજીસ)નો દાન્તે એકમેવ શ્રેષ્ઠ પ્રતિનિધિ ગણી શકાય. પ્રણય કવિ, મહાકવિ, મહાન વિવેચક, ચિંતક અને અત્યંત ઝનૂની રાજકારણી પુરુષ એવાં એના જીવનનાં ઘણાં પાસાં છે. એનું જીવન અને કવન એકબીજા સાથે એવી રીતે વણાયેલ છે કે તેમને છૂટાં પાડી શકાતાં જ નથી.

દાન્તેની ઉંમર નવેક વર્ષની હશે ત્યારે એણે બૅઆત્રિચે (અંગ્રેજી ઉચ્ચાર બિએટ્રિસ) નામની છોકરીને રસ્તામાં જોઈ અને પ્રથમ દર્શને એ એના પ્રેમમાં પડ્યો. બૅઆત્રિચે પૈસાદાર ઘરની હતી. દાન્તે જેવા ગરીબ પ્રેમી સામે જોવાની પણ એણે દરકાર કરી હોય તેવો સંભવ નથી. સમય જતાં એ એક પૈસાદારને પરણી. બીજી બાજુ દાન્તેએ પોતાની સાહિત્યપ્રવૃત્તિઓ શરૂ કરી હતી. એનાં કાવ્યોનાં વખાણ સાંભળી બૅઆત્રિચેએ એને એક વાર પોતાને ઘેર મિજબાનીમાં બોલાવ્યો પણ ખરો; પરંતુ બે વચ્ચે કોઈ વાતચીત થઈ એવો કશો પુરાવો મળતો નથી. થોડાક સમય પછી એ બૅઆ-ત્રિચેનું અવસાન થયું.

દાન્તેના પ્રેમની ઉદાત્તતા સમજવાની એ સ્ત્રીની કેટલી શક્તિ હતી એ વિશે ઇતિહાસ અસ્પષ્ટ છે. બીજી તરફ દાન્તે પરણ્યો હતો, એને ઘેર પુત્રો-પુત્રીઓ હતાં, પણ એની પત્ની કે એનાં સંતાનો એને સમજી શક્યાં ન હતાં. આ વિશેનું અધિકૃત વિવરણ જોવાની પાપીનીના 'દાન્તેવિવો'

(સજીવ દાન્તે) ચરિત્રગ્રંથમાં અધિકૃત રીતે જાણવા મળે છે. એટલું ચોક્કસ કે બૅઆત્રિચેની મૂર્તિને દાન્તે પોતાના હૃદયમાંથી દૂર કરી શકયો નહીં; અને એ દાન્તેની કવિતાની પ્રેરણા બની અમર સ્થાન મેળવી ગઈ.

દાન્તેને અભિપ્રેત એવા કાવ્યવિષયો હતા ઈશ્વર, દેશભક્તિ અને પ્રેમ. આ બધા વિષયો કવિને પ્રેમના રંગથી જ રંગાયેલા દેખાય છે. એનું પહેલું પુસ્તક 'પુનર્જન્મ' (વીતા નુઓવા) છે. બૅઆત્રિચેએ એના મનમાં પ્રવેશ કર્યો, એ પ્રવેશથી દાન્તેના મનમાં પ્રણયભાવના — ભલે ને એકતરફી — જાગતાં એની અસર કવિનાં મન અને વ્યક્તિત્વ પર કેવી થઈ એનું સુંદર વર્ણન આમાં છે. પુસ્તકનો મોટો ભાગ ગદ્યમાં છે, પણ કેટલીક વાર વચમાં કાવ્ય ડોકિયાં કરી જાય છે. એના માધુર્ય દ્વારા એની સંગીતાત્મતાનો પરિચય પ્રાપ્ત થાય છે. માત્ર એક પ્રણયપુસ્તક તરીકે જ નહીં પણ માનવહૃદયની સમજ, ચિંતનશીલતા, પ્રેમ વિશેનો આદર્શવાદી ખ્યાલ અને પ્રેમી જીવનું ચારિત્ર્ય જાણવા માટે આ પુસ્તકનું અસાધારણ મહત્ત્વ છે.

દાન્તેને જે કૃતિથી વિશ્વસાહિત્યમાં અમર સ્થાન મળ્યું છે એ 'ડિવાઈન કૉમેડી' તરીકે ઓળખાય છે. આ કાવ્યમાં એના જીવનદર્શનનો અને એની કાવ્યાત્મતાનો ભવ્ય નિચોડ છે. એણે જીવનમાં કોઈ દિવસ સુખ જોયું ન હતું. દેશની રાજકીય પરિસ્થિતિમાં એ અધિકારીઓ સાથે સહમત થઈ શકયો ન હતો. દેશમાં ફ્રેડરિક બીજાના પક્ષપાતીઓ અને લોકસત્તાપ્રધાન વિચારસરણી ધરાવતા લોકો વચ્ચે જબ્બર ઝઘડા ચાલતા હતા. દાન્તે રાજાને અનુકૂળ હતો નહીં અને તેથી એને દેશવટો મળ્યો હતો. દેહાંતદંડની તલવાર એને માથે લટકતી હતી. પાછળથી, એ દેશમાં જીવતો પકડાય તો એને બાળી મૂકવાની આજ્ઞા બહાર પડી હતી. એનાં સંતાનોએ અને પત્નીએ પોતાની ઘરવખરી સલામત રાખવા દાન્તેથી દૂર રહેવાનું પસંદ કર્યું હતું. એના પ્રેમને પિછાન્યા વગર બૅઆત્રિચે મરી ગઈ હતી. આવી ભીષણ પરિસ્થિતિમાં દાન્તેના મહાકાવ્યનું સર્જન થયું છે.

'મૃત્યુ પછીની આત્માની દશા' એ દાન્તેના મહાકાવ્યનો વિષય છે. પોતાની પ્રજ્ઞાનો સ્વતંત્ર રીતે ઉપયોગ કરી માણસ જીવનમાં શુદ્ધ કે અશુદ્ધ આચરણ કરે છે, અને તેથી એ મૃત્યુ પછી કલ્યાણ કે ન્યાય્ય સજાને પાત્ર બને છે, એનું સોદાહરણ વિવરણ આ કાવ્યમાં છે. કાવ્યમાં નરકનાં કે બીજાં વિશ્વોનાં વર્ણનો છે, પણ એ વર્ણનો માત્ર વસ્તુનિષ્ઠ નજરે જોવાં ન જોઈએ. નરકમાં વસતાં કે પ્રાયશ્ચિત્ત કરતાં ઘણાં લોકોનાં વર્ણનો — તેમનાં નામ અને ચરિત્ર સાથે — કવિ કરે છે ખરો, પણ ત્યારે એ દરેક વ્યક્તિ મનુષ્યસ્વભાવના વિલક્ષણ પ્રતિનિધિ સમી હોય છે. મરણ પછીની આત્માની કે માનવીની પરિસ્થિતિ એ એનાં કર્મોનો, એટલે કે એની બુદ્ધિના સ્વતંત્રતાપૂર્વક કરેલા ઉપયોગનો પરિપાક હોય છે એમ કવિ કહેવા માગે છે.

આ મહાકાવ્યના ત્રણ ભાગ છે: 'નરક', 'પાપપ્રક્ષાલન' અને 'સ્વર્ગ'. દુ:ખમાં જીવતા માનવીઓને દુ:ખમાંથી મુક્ત કરી કલ્યાણને પંથે દોરવા એ કાવ્યનો હેતુ છે. આ કાવ્ય 'ડિવાઈન કૉમેડી' તરીકે ઓળખાય છે. જોકે દાન્તેએ ડિવાઈન શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો ન હતો. ઈ. સ. ૧૫૧૫માં એક સંપાદકે એ શબ્દ ઉમેર્યો અને તે માન્યતા પામ્યો. પરંતુ દાન્તેનો મૂળ શબ્દ 'કૉમેડી' એટલે જ સંગીત — લોકોનું સંગીત.

માણસ આ દુનિયાનો ત્યાગ કરે છે ત્યાર પછી એને માથે શું શું વીતે છે એ વાત મધ્ય-યુગના લોકોને સમજાય તે રીતે, જાણે તેમના દૃષ્ટિબિંદુથી, છતાં આજેય જેની સાર્થકતા સમજાય એવી ઉત્કટ સત્યાન્વેષક દૃષ્ટિથી, દાન્તે આપણને સમજાવે છે. માણસને પહેલાં નરકમાં જવું પડે છે, ત્યાં પાપ માટેની પૂરી સજા એ ભોગવે છે, પછી માનસિક અને આધ્યાત્મિક શુદ્ધિ માટે એને તપસ્યા કરવી પડે છે અને પ્રાયશ્ચિત્ત પછી જ એ સ્વર્ગમાં પ્રવેશ મેળવી શકે છે જ્યાં પ્રેમના સહકારથી પ્રભુનાં દર્શન થાય છે. 'ડિવાઈન કૉમેડી' દ્વારા કવિ આ તત્ત્વ રજૂ કરે છે.

આ કાવ્યમાં કવિનું ભાષાપ્રભુત્વ, પ્રકાંડ જ્ઞાન અને પાંડિત્ય ડગલે ને પગલે દેખાય છે. સ્વર્ગને આવરી લેવા માટે દિક્કાલને ઓળંગી જતી, ગગનચુંબી અને જરૂર પડે ત્યારે છેક નરક સુધી પહોંચી શકતી દાન્તેની કલ્પનાશક્તિ જગતના વિરલ કવિઓમાં દેખાય છે. ઈતિહાસ, પુરાણો અને સમકાલીન જીવન—એમ બધાંમાંથી પસંદ કરેલી વિપુલ સામગ્રી અને ગહન ચિંતન વાચક સામે કવિ રજૂ કરે છે. તેથી કાવ્યનું રસગ્રહણ મુશ્કેલ બને છે. પરંતુ કાવ્યાત્મતા, જીવનદર્શનની ન્યાયાધિષ્ઠિત અને તેથી કોક વાર નિર્દય લાગતી પ્રામાણિકતા અને ભાષાની સંગીતાત્મક સુંદરતા અત્યંત પ્રભાવક છે. અંધકારયુગમાંથી પસાર થઈ નવા યુગ તરફ પ્રસ્થાન કરતા યુરોપનું ચિત્ર એક જ લેખકની, કોઈ એક જ કૃતિમાંથી મળતું હોય તો તે 'ડિવાઈન કૉમેડી'માંથી જ.

યુરોપના ઘણા સાહિત્યકારોની કૃતિઓ પર દાન્તેની અસર દેખાય છે. યોગ્ય શબ્દનો સચોટ પ્રયોગ એ દાન્તેની ખાસિયત હતી; તેને લીધે દાન્તેનાં વર્ણનો હૃદ્ય બને છે, ભુલાતાં નથી અને બીજી ભાષામાં ઉતારી શકાતાં નથી. અનુવાદક સાર આપી શકે છે. પણ મૂળનાં ધ્વનિ અને સંગીત લોપાઈ જાય છે.

માત્ર કાવ્ય જ નહીં, પણ સાહિત્યવિવેચનના સિદ્ધાંતો, ધર્મ વિશેની વિચારસરણી, લલિત-કલાઓ અને સંગીત—બધામાં જ દાન્તેની અસર દેખાય છે. બોતીચેલ્લી અને બ્લેક—બન્નેએ પોતાનાં ચિત્રો માટે દાન્તેમાંથી પ્રેરણા મેળવી. ઘણા કવિઓએ ઘણી ભાષાઓમાં દાન્તેના અનુવાદ કર્યા અથવા દાન્તેમાંથી પાત્રો લઈ એમને પુનર્જીવિત કર્યાં.

દાન્તેના અનુગામીઓમાં એક મુખ્ય તે પેત્રાર્કે (ઈ. સ. ૧૩૦૪–૧૩૭૪). આ કવિએ એની પ્રિયતમા લૉરાને સંબોધી ચૌદ પંક્તિઓવાળાં કાવ્યો ઇટાલિયન ભાષામાં લખ્યાં. એ કાવ્યપ્રકાર 'સૉનેટ' તરીકે દુનિયાની ઘણી બધી ભાષાઓમાં લોકપ્રિયતા પામ્યો. પોતે જીવી ત્યાં સુધી લૉરાએ પ્રેમકાવ્યો માટે વિષયો આપ્યા. પણ એનું મૃત્યુ કવિને અનેકગણા વિષયો આપતું ગયું : પ્રિયતમાનું મૃત્યુ અને કવિનું વિરહદુ:ખ, દુનિયામાં લૉરાની ખોટ, વિરહાર્તતાની જુદી જુદી અવસ્થાઓ, સ્મૃતિ-જન્ય દુ:ખ અને આનંદ, એને મળવાની અશકયતા, પણ એને મળવા વિશેનું કવિનું સ્વપ્નરંજન, કવિની મરણ માટેની ઇચ્છા ઇત્યાદિ. લૉરાને કવિ સ્વપ્નોમાં મળે છે અને કાવ્યોમાં આવી રીતે લખે છે :

> કોઈ ગૃહિણી ઘરમાં પ્રવેશ કરે તેમ એ આત્મગૌરવથી આવે છે, અને એની નિ:શબ્દ સ્વસ્થતાથી મારા દુ:ખી અને અંધકારથી ભરેલા હૃદયમાંના વિષણ્ણ વિચારોને એ કાઢી મૂકે છે . . .

અને આ જીવનની મુસાફરીમાં મારે શાને અનુસરવું, શાથી દૂર રહેવું, જીવનનાં ભય-સ્થાનો શાં છે, એનો એ પોતાના શબ્દો દ્વારા આવિષ્કાર કરે છે અને મને વીનવે છે કે મારા આત્માને મારે ઉન્નત બનાવવો. એ બોલતી હોય છે ત્યારે જ હું શાંતિ અનુભવું છું . . . .

અને જ્યારે દિવસનો પ્રકાશ આવે છે ત્યારે એ પાછી સ્વર્ગે જાય છે – એ બધા માર્ગો જાણે છે – ત્યારે એનાં નેત્રોમાં અને ગાલ પર અશ્રુ દેખાય છે.

બોકાચીઓ(ઈ. સ. ૧૩૧૩–૧૩૭૫)એ કાવ્યો અને ગદ્યગ્રંથો લખ્યા. આજે એનો 'દશ-રાત્રિ' ('ડેકામેરોન') નામનો વાર્તાસંગ્રહ 'જ' પ્રખ્યાત અને લોકપ્રિય છે. ઈ. સ. ૧૩૪૮માં પ્લેગ ફાટી નીકળ્યો ત્યારે દસ સાધુ-સાધ્વીઓ, જાન બચાવવા, શહેર છોડી એક ગામડામાં જાય છે અને ત્યાં સમય પસાર કરવા દર સાંજે દરેક જણ અગાઉથી નિયત ઠરેલા વિષયને ઉચિત એવી વાર્તા કહે છે. દસ દિવસ આ ક્રમ ચાલે છે. મરકીની ઉગ્રતા ઓછી થતાં લોકો પાછા શહેરમાં આવી જાય છે. આ પુસ્તકની વાર્તાઓમાં તત્કાલીન જીવનનું વસ્તુનિષ્ઠ દર્શન છે. રાજાઓની આપખુદી, પાદરીઓનાં છળકપટ અને અનીતિમય જીવન, પ્રેમીઓની વફાદારી અને બેવફાઈ, બધી જ જાતની કસોટીઓમાંથી પસાર થતાં પ્રેમીઓનાં વર્ણનો – એના વિષયોને લીધે એ પુસ્તક સામાન્ય જનતાને અને સાહિત્યકારોને હંમેશાં પ્રિય રહ્યું છે.

ઘણી વાર એકાદ કૃતિ સાહિત્યની દૃષ્ટિએ શ્રેષ્ઠતાને પામી શકતી નથી. તોપણ લોકોનાં જીવન અને વિચારસરણી પર લાંબો સમય ચાલે એવી અસર કરી જાય છે. એવી કૃતિઓમાં 'રાજ-કુમાર' અને એનો લેખક નિકોલો માકયાવેલ્લી (ઈ. સ. ૧૪૬૯–૧૫૨૭) તરત જ ધ્યાન ખેંચે છે. રાજાએ કોઈ પણ રીતે પોતાની સત્તા દૃઢ બનાવવી જોઈએ અને ટકાવવી જોઈએ અને તેમ કરતાં નીતિ-અનીતિ જેવા ખ્યાલ મનમાં રાખવા ન જોઈએ; જે કરવાથી સફળતા મળે એ બધું કરવું – અજમાવવું, સાધ્યને પામવા માટે સાધનોની શુદ્ધિની ખોટી ઝંઝટમાં ન પડવું એવો બોધ આ પુસ્તક તત્કાલીન રાજવીઓને આપે છે. આમાં સૂચવેલા રસ્તા અજમાવતો રાજા હૃદયહીન, નિષ્ઠુર, અનીતિમાન બને એ સ્પષ્ટ હતું. સામાન્ય લોકોએ આ પુસ્તક અને તેના લેખકનો ધિક્કાર જ કર્યો. અંગ્રેજી ભાષામાં શયતાન માટે 'નિક' શબ્દ રૂઢ થયો તે ઈટાલિયન 'નિકોલો'નું સંક્ષિપ્ત રૂપ જ છે. આ પુસ્તકને લીધે રાજાઓ જે યુક્તિઓનું અવલંબન કરતા એ યુક્તિઓને પ્રસિદ્ધિ મળી. કૌટિલ્યનીતિ અને તેના અનુષંગમાં કૌટિલ્યશાસ્ત્ર આપણા દેશમાં છે જ. તેવું જ આ પુસ્તક અને તેના કર્તા વિશે કહી શકાય.

પુનર્જાગરણનું સાહિત્ય

ઈ. સ. ૧૪૫૪માં કૉન્સ્ટેન્ટિનોપલનું પતન થયું અને રોમન રામ્રાજ્યનો કાયમને માટે વિનાશ થયો. આજ સુધી રોમન સમ્રાટો તરફ નજર માંડી બેઠેલા વિદ્વાનો હવે પોતાના દેશોમાં વિદ્યાનો પ્રચાર અને પ્રસાર કરવા ઉદ્યત થયા. લોકોમાં જિજ્ઞાસા જાગી હતી, એને તૃપ્ત કરવાની હતી; સૌંદર્ય જોવાની દૃષ્ટિનાં બીજ રોપાયાં હતાં; વિજ્ઞાનની ક્ષિતિજો દેખાવા માંડી હતી અને કુતૂહલ વધતું હતું. મધ્યયુગનો અંત હજી આવવાનો હતો. લોકોમાં અજ્ઞાન, સંપ્રદાય-પ્રવણતા અને અંધ-

શ્રદ્ધા, આ જીવન અને પારલૌકિક જીવન વિશેના ઘણા ખ્યાલ પ્રવર્તતા હતા, જાદુ-મંત્રની શક્તિમાં લોકોને શ્રદ્ધા હતી; જ્ઞાન ઘણું વિકૃત હતું પણ પોતાના સિદ્ધાંતો કે ધર્મ ખાતર જાત ન્યોછાવર કરવાનો ઉત્સાહ અને આવેશ લોકોમાં હતો. એ દુર્દમ્ય ઉત્સાહે ઘણી સિદ્ધિઓ હાંસલ કરી અને યુરોપમાં 'પુનર્જાગરણ' કે 'પુનર્જન્મ'ની પરિસ્થિતિ સર્જાઈ. એ બધાંનું પ્રતિબિંબ લોદોવીકો આરિઓસ્તો(ઈ. સ. ૧૪૭૪–૧૫૩૩)ના મહાકાવ્ય 'ક્રુદ્ધ ઓર્લાંદો'માં દેખાય છે.

મુસલમાનો અને ખ્રિસ્તીઓનો સંઘર્ષ એ કાવ્યનો વિષય છે. કાવ્યની શરૂઆત થાય છે ત્યારે મુસલમાનોએ પૅરિસનગરને ઘેરો ઘાલ્યો છે. તેમાંથી, શહેરને મુક્ત કરવા ખાતર અંગ્રેજોની મદદ મેળવવા ઓર્લાંદો ઇંગ્લંડ આવે છે, અંગ્રેજોની સહાયથી મુસલમાનોનો પરાજય થાય છે; મુસલમાનો બીજો હુમલો કરે છે અને દેવોની દરમ્યાનગીરીથી મુસલમાનોની હાર થાય છે. ઇંગ્લંડથી સહાય માટે આવેલો વીર પુરુષ લડાઈને છેક આફ્રિકા સુધી લઈ જાય છે; ત્યાં મંત્રવિદ્યાના જોરે હબસી ખ્રિસ્તીઓ મુસલમાનોને હરાવે છે. ત્રીજી વાર મુસલમાનો પૅરિસ પર હુમલો કરે છે અને આખરે હારી જાય છે. આ કથાનક ઉપરાંત કાવ્યમાં બીજું ઘણું છે. આરિઓસ્તોના શબ્દોમાં જ કહેવાનું હોય તો:

> હું ગાઉં છું: સ્ત્રીઓ, વીરપુરુષો, યુદ્ધો કે શસ્ત્રો, પ્રેમની કથાઓ, દાક્ષિણ્ય અને પરાક્રમો વિશે.

અને કાવ્યમાં પાત્રો તરીકે આવે છે: ખ્રિસ્તી અને મુસલમાન લડવૈયા, યુદ્ધમાં ભાગ લેતી કુમારિકાઓ, રાજાઓ, ભરવાડો, જાદુગરો, રાક્ષસો, દગાખોરો, ઠિંગુજીઓ, સંન્યાસીઓ – બાઇબલની વ્યક્તિઓ ઇનોક, ઍલાઇજા, સંત જૉન અને મનુષ્યના રૂપમાં નિદ્રા, શાંતિ, વિખવાદ, અસૂયા અને ગર્વ! જાદુઈ ઘોડા પર અસવારો આકાશમાં ઊડે છે, અંગૂઠી પહેરવાથી પાત્ર અદૃશ્ય બને છે, દુશ્મન તરફ અમુક એક ઢાલ ધરવામાં આવે તો દુશ્મન તરત જ નિષ્ક્રિય બને છે, સોનાનો એક ભાલો જેને વાગે છે એને મારી નાખે છે – અને આવું ઘણું! જૂની અને ઊગતી જીવનદૃષ્ટિઓને રજૂ કરતું આ કાવ્ય લોકોને ખૂબ ગમ્યું હતું.

મુસલમાન-ખ્રિસ્તી સંઘર્ષ જેનો મુખ્ય વિષય છે એવા બીજા મહાકાવ્યનું નામ 'વિમોચિત જેરૂસલેમ' એવું છે અને એ તોર્કાતો તાસ્સો(ઈ. સ. ૧૫૪૪–૧૫૯૫)એ લખ્યું છે. ઈસુ ખ્રિસ્તની કબર જેરૂસલેમમાં હતી, પણ જેરૂસલેમમાં રાજ મુસલમાનોનું હતું. ભગીરથ પ્રયત્ન કરી જેરૂસલેમ પાછું મેળવવાના પવિત્ર હેતુથી ખ્રિસ્તીઓ યુદ્ધ જાહેર કરે છે અને આખરે દુશ્મનોને હરાવે છે.

તાસ્સો અત્યંત લાગણીવશ અને સૌંદર્યપૂજક કવિ હતો. એનાં ઘણાં પ્રેમગીતો છેક ઓગણીસમા સૈકા સુધી ઇટાલીના રસ્તાઓમાં સાંભળી શકાતાં એમ કહેવાય છે. દાખલા તરીકે:

> હું તને ચાહું છું કારણ કે તું સુંદર છે, અને મારો સિતારો એ વાંછે છે: નહીં કે હું તારી પાસેથી કશાની અપેક્ષા રાખું છું; હે મારા મધુર જીવન! મને દુ:ખની જ અપેક્ષા છે,
>
> અને કોઈ વાર મારાં નેત્રો પ્રત્યે તને દયા આવે, તો રુદનના બદલામાં રુદન જ મળવાનું છે એવી જ આશા હું સેવું છું.

મારા દાહક નિસાસા હું પવનમાં વેરી નાખું છું, તું તે સાંભળે છે; પણ મારા હૃદયમાં તારી પાસેથી દુ:ખ સિવાય કશાની અપેક્ષા નથી.

છતાંય હું તને ચાહું છું, તારાં દર્શન કરું છું, નિસાસા નાખું છું – કેમ કે દુ:ખ, રુદન અને વિષાદ એટલું જ મારી નિષ્ઠાનું ઇનામ મને મળવાનું છે.

તાસ્સોએ જીવનમાં ઘણું દુ:ખ અનુભવ્યું હતું. સંશયપીડિત તાસ્સોનો ઉન્માદ બહુ વધી ગયો હતો. એ હિંસા કરી બેસે એવો ભય જાગ્યો ત્યારે એને જેલમાં પૂરવામાં આવ્યો હતો, સાંકળથી બાંધવામાં પણ આવ્યો હતો. જર્મન મહાકવિ ગટેએ તાસ્સોને કેન્દ્રમાં રાખી એક નાટક લખ્યું છે. એમાં બતાવ્યું છે કે તાસ્સો રાજાની બહેન સાથે પ્રેમમાં પડ્યો અને રાજાએ એને કારાગારમાં પુરાવ્યો. ઇતિહાસ આ વાતની સાક્ષી પૂરતો નથી.

માઇકેલેન્જેલો

આ બે કવિઓની વચ્ચે મહાન પ્રતિભાથી ઝબકી ઊઠેલો તે માઇકેલેન્જેલો (ઈ. સ. ૧૪૭૫–૧૫૬૪). ચિત્રકલા તેમ જ શિલ્પકલામાં અમર સ્થાન મેળવનાર આ કલાકારે કાવ્યો પણ લખ્યાં છે. માઇકેલેન્જેલો વિત્તોરિયા કોલોન્ના નામની પરિણીત શીલવતી સ્ત્રી સાથે પ્રેમમાં પડ્યો હતો. એ સ્ત્રી પોતાના પતિને નિરતિશય ચાહતી અને પતિને ઉદ્દેશીને કાવ્યો પણ લખતી. માઇકેલેન્જેલોને એણે કોઈ પ્રકારનું સાંત્વન આપ્યું નહીં. વળી, કહેવાય છે કે એ સાઠ વર્ષનો હતો ત્યારે તોમ્માસો કાવાલિએરી નામના જુવાન સાથે પ્રેમમાં પડ્યો હતો. એમાંય વેદના કે દુ:ખ સિવાય કંઈ મળવાનું હતું જ નહીં. સહજ રીતે જ માઇકેલેન્જેલોનાં કાવ્યોમાં સૌંદર્ય સાથે નિરાશા ઓતપ્રોત છે. પોતાનાં કાવ્યોમાં કવિ ઘણી વાર પ્રેમપાત્ર અને ઈશ્વર વિશે ગફલત કરી બેસે છે, પણ હંમેશા તે પ્રેમનો જ ઉપાસક રહે છે. દાખલા તરીકે, શીર્ષક વગરનું આ નાનું કાવ્ય:

"તારામાં મરણ: તારામાં મારું જીવન,
તું નોંધે છે, બક્ષે છે અને છૂટો પાડે છે – સમયને,
તું ઇચ્છે તેમ: ટૂંકું કે લાંબું મારું જીવન,
તારા દાક્ષિણ્યથી સુખ પામું છું.
ધન્ય છે એ આત્મા, જેને માટે કાળ સ્તબ્ધ છે,
તારે લીધે, એને ઈશ્વરનો સાક્ષાત્કાર ફરજિયાત બને છે.

માઇકેલેન્જેલોને ઇટાલીના શ્રેષ્ઠ કવિઓની નામાવલિમાં તો ન જ મુકાય. પણ એની કવિતાઓના અંગ્રેજી અનુવાદો કરવાનો મોહ વર્ડ્ઝવર્થ, સધી, સાયમંડ્ઝ, એમર્સન અને લૉંગફેલો જેવા કવિઓ અને ફિલસૂફોને થયો એ વસ્તુ યાદ રાખવા જેવી છે.

સત્તરમી સદીની શરૂઆતથી ઇટાલીના રાજકીય અને પ્રજાજીવનમાં પરિવર્તનો આવ્યાં, દેશને કુદરતી તેમ જ બીજી ઘણી આફતોમાંથી પસાર થવું પડ્યું.

ઇટાલીના ઇતિહાસ પરથી એવું દેખાય છે કે ભૂતકાળમાં ઇટાલીના લોકો રાજકીય એકતા કે એકાત્મતા સાધી શકયા ન હતા. દેશમાં નગરરાજ્યોની પ્રથા હતી તેથી દેશના નાના નાના ભાગલા પડ્યા હતા. રાજ્યો વચ્ચે અદેખાઈ અને શત્રુતા હંમેશાં ચાલતાં. લોકોની શક્તિઓનો

અને સમયનો ક્ષુદ્ર ઝઘડાઓમાં દુર્વ્યય થતો. આજુબાજુના દેશોએ હુમલા કરી ઈટાલીનો પડાવી શકાય એટલો મુલક કબજે કર્યો હતો અને ત્યાં વર્ચસ્વ જમાવ્યું હતું. ઈટાલી પરાધીન બન્યું હતું. પણ લાગણીઓ જાણે બહેર મારી ગઈ હોય એમ કોઈ જાતનો અવાજ ઊઠયો ન હતો. પરાધીનતા જાણે કોઠે પડી ગઈ હતી. આવા હતાશાના કાળમાં લોકજાગૃતિ લાવવા કેટલાક સાહિત્યકારોએ અથાગ પરિશ્રમ ઉઠાવ્યો.

સમાજમાં બે પ્રકારની જાગૃતિની જરૂર હતી: સાંસ્કૃતિક અને રાજકીય. દેશ ઉપર ફ્રેંચ સંસ્કારોની એટલી બધી અસર હતી કે એમનું અનુકરણ કરવામાં જ લોકો શક્તિ ખર્ચી નાખતા. લોકોને એ અસરમાંથી મુક્ત કરવા જ્યુસેપ પારીની(ઈ. સ. ૧૭૨૯–૧૭૯૯)એ પ્રયત્નો કર્યા. કાર્લો ગોલ્દોની(ઈ. સ. ૧૭૦૭–૧૭૯૩)એ પોતાનાં હાસ્યરસપ્રધાન નાટકોથી આ કાર્ય આગળ ચલાવ્યું. ફ્રાન્સથી નવા વિચારો આવતા હતા. તેમનો લાભ લઈ ઈટાલીના સ્પેનિશ-ઑસ્ટ્રિયન રાજકર્તાઓને પદભ્રષ્ટ કરવાની હિલચાલ ઊપડી હતી. આમાં સૌથી મોટું પ્રદાન એક નાટયકારે કર્યું. એનું નામ વિત્તોરિયો આલ્ફિએરી (ઈ. સ. ૧૭૪૯–૧૮૦૩)

આલ્ફિએરીનું આત્મચરિત્ર જગતનાં શ્રેષ્ઠ આત્મચરિત્રોમાં ઉલ્લેખનીય ગણાયું છે. એક વિવેચકે એને સંત ઑગસ્તિન અને રૂસોનાં આત્મચરિત્રોની હરોળમાં મૂકયું છે. બાળપણથી આલ્ફિએરીને પરાધીનતા અને સિતમ સામે ચીડ હતી. પ્લુટાર્કનાં ચરિત્રો એ નાનપણમાં વાંચતો, વાંચવામાં એટલો બધો તલ્લીન થઈ જતો કે આજુબાજુની દુનિયાનું ભાન તે ભૂલી જતો – પોતે જાણે ઐતિહાસિક જમાનામાં જીવતો હોય એવું એને લાગતું અને ઐતિહાસિક પાત્રો સાથે એ તાદાત્મ્ય અનુભવતો અને એટલો ઉશ્કેરાઈ જતો કે કોઈ સિતમગરને મારી નાખવાની ફરજ એને માથે આવી હોય તેવા દિવાસ્વપ્નમાં પોતાના ખંડમાં સિતમગરને સજા કરવાનો અભિનય કરતો. ઘરના લોકોને જાણ ન થાય એ હેતુથી પોતાના ખંડનાં બારી-બારણાં બંધ રાખવાની તકેદારી એ લેતો, અને ઈટાલીના પ્રખર ઉનાળામાં શકય તેટલી હેરાનગતિથી બચવા શરીર પરનાં બધાં કપડાં ઉતારી નાખતો અને પછી પ્લુટાર્કનું પુસ્તક વાંચવા બેસતો! વાંચતો જાય અને પુસ્તકમાં આવતા કાયરો કે દેશદ્રોહીઓને મોટેથી સ્વસ્તિવચનો સુણાવતો જાય; સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિ કે સ્વાતંત્ર્યરક્ષણ માટે લડતા વીરપુરુષોનાં વર્ણનો વાંચતો ત્યારે એ આનંદિત થઈ નાચતો, અને એમાં વીર પકડાય અથવા સિતમગરના અન્યાયનો ભોગ બની જાય ત્યારે એ ધ્રુસકે ધ્રુસકે રડતો; અને પોતાના દેશને આઝાદ કરવા શકય તેટલું બધું કરવાની એ પ્રતિજ્ઞા લેતો.

આલ્ફિએરીનાં નાટકોની સંખ્યા બાવીસ જેટલી છે. એ બધાંના વિષય ઐતિહાસિક અથવા પૌરાણિક છે. દરેક નાટકમાંથી સૂર એક જ નીકળે છે – સિતમનો ધિક્કાર અને સ્વાધીનતાનો જયજયકાર. આને કલાદૃષ્ટિએ વિવેચકો આલ્ફિએરીનાં નાટકોની મોટી મર્યાદા ગણે છે. પરંતુ આ નાટકોમાં પાત્રોની લાગણીઓ જાણે અગ્નિદીપ હોય કે ભડકે બળતી હોય એવી લાગે છે. દુનિયાની નાટયસૃષ્ટિમાં સૌથી ઓછાબોલાં પાત્રો કદાચ આલ્ફિએરીનાં હશે. એક-બે ટૂંકાં વાકયો – અથવા કોક વાર તો બે-ત્રણ શબ્દ જ પાત્ર બોલે છે અને રસિક પ્રેક્ષક કે વાચક એ શબ્દો પાછળનો જીવતો જવાળામુખી કલ્પી શકે એટલી જીવંતતા એ નાટકોમાં હોય છે. 'એગેમેમ્નોન'માંથી એક સંવાદ જોઈએ:

[યાત્રો : એજિસ્ટો અને ક્લિટેમ્નેસ્ટ્રા]

ક્લિ : મરવું પડવાનું હોય તો બન્ને મરીશું પણ, ત્યાર પહેલાં બીજું કંઈ કરવા જેવું ?

એ : છે એક રસ્તો . . . . હજીય કામ આવશે . . . . પણ કદાચ અનુચિત ...

ક્લિ : અને તે . . .

એ : અત્યંત નિષ્ઠુર

ક્લિ : પણ ચોક્કસ ?

એ : ચોક્કસ ખૂબ જ ચોક્કસ !

ક્લિ : પણ શા માટે તું મારાથી એ છૂપો રાખીશ ?

એ : પણ શા માટે તું મારી પાસે એની સ્પષ્ટતા માગે છે ?

કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર હોય કે ઈટાલીની સરકારે આ નાટકો જપ્ત કર્યાં હતાં, તેમના મુદ્રકોને કારાવાસ અને દંડની સજાઓ ફરમાવવામાં આવી હતી, અને નાટકોની નકલો ઘરમાં રાખવાના ગુનાસર પણ કેટલાકને જેલમાં પૂરવામાં આવ્યા હતા; કેમ કે એ નાટકોથી ઈટાલીના લોકોમાં સ્વાતંત્ર્ય મેળવવાની તમન્ના જાગી હતી. પોલીસને બનાવી, થાપ ખવડાવી લોકો આ નાટકો વાંચતા અને ભજવતા.

એ જમાનામાં જુવાન માનસ કેવું હતું, શું વિચારતું એનું પ્રતિબિંબ ઊઠે છે લિરિક કવિ જ્યાકોમો લેઓપાર્દી (ઈ. સ. ૧૭૯૯–૧૮૩૩)ની રચનાઓમાં. પરાધીનતામાં કચડાઈ ગયેલું એનું મન હંમેશાં અસ્વસ્થ રહેતું અને તેની અસર જિંદગીભર એના શરીર પર રહી. ચારે તરફ નિરાશા-નો અંધકાર દેખાતો હતો. પણ એના મનમાંથી લોકોને ઉશ્કેરવા જાણે અંગારા ઝરતા હતા. બહેનના લગ્નને દિવસે એને સંબોધી લેઓપાર્દીએ એક કાવ્ય લખ્યું, એમાં દેશમાં પ્રવર્તતી પરિસ્થિતિનો ઉલ્લેખ કરી કવિ બહેનને આશીર્વાદ આપે છે :

> બહેન ! તારે કાયર કે દુ:ખી એવાં સંતાનોને જન્મ આપવો પડશે. દુ:ખી સંતાનોને જન્મ આપજે, પણ કાયરોને તો હરગિજ નહીં.

આ કવિનાં કાવ્યો સરકાર સહી શકી નહીં અને એણે જપ્ત કર્યાં. લેઓપાર્દીના સમાનધર્મા ઈટાલીમાં ઘણા હતા. અસંખ્ય દેશભક્ત કવિઓ પકડાયા અને દેશવટાની સજા પામીને ઘણા ઈંગ્લંડ આવ્યા. ત્યાંની સ્વાતંત્ર્યપ્રેમી જનતાએ એમને આવકાર આપ્યો અને ઈંગ્લંડ-ઈટાલી વચ્ચેના સાહિત્યિક સંબંધો દૃઢ થયા. અંગ્રેજી સાહિત્યના ઈતિહાસમાં આ અનોખું પ્રેરક પર્વ છે.

સાહિત્યની અસર લોકજીવન પર કેવી થાય છે તેની જબરજસ્ત સાક્ષી ઈટાલીનો ઈતિહાસ પૂરે છે. આલ્ફિએરી-લેઓપાર્દી જેવાઓની કૃતિઓમાંથી ઈટાલિયન લોકોએ બળવાની પ્રેરણા મેળવી અને એમણે ભૂગર્ભ પ્રવૃત્તિઓ શરૂ કરી. પ્રવૃત્તિના સંચાલકોએ એને 'કોલસાવાળા'ની પ્રવૃત્તિઓ તરીકે ઓળખાવી. ઈટાલિયન લોકો સંગીત-નાટકોના શોખીન હોય છે. એવાં નાટકો જોવાં, ગાયકોને સન્માનવા અને ગાયનો ગાવાં એ એમનો છંદ હોય છે. એ સમયે વ્હેર્દીનાં સંગીત-નાટકો લોકપ્રિય હતાં અને એ નાટકોને કારણે વ્હેર્દી ભક્તિભાવથી પૂજાતો. તે સમયના ઈટાલિયન પોલીસોને એક દૃશ્ય હંમેશા જોવા મળતું. જુવાનોનું કોઈ મોટું ટોળું રસ્તામાં ફરવા નીકળે, આખા ગામમાં ફરે; રસ્તામાં એક જ પોકાર કરતું જાય 'વ્હેર્દી ઘણું જીવો' પોલીસોને આવા જુવાનોની દયા આવતી અને બીજી બાજુ આ દૃશ્ય જોઈ આનંદ થતો. બળવો કરવામાં શક્તિનો ઉપયોગ

કરવાને બદલે આ છોકરાઓ એક સંગીતકારની પાછળ ગાંડા બની પોતાની જુવાની બગાડતા હતા એમ માનનારા પોલીસોના મનમાં કોઈ દિવસ શંકા જાગી નહીં. 'કોલસાવાળો' (કાર્બોનારો) એ નામ પાછળ કોઈ રહસ્ય હશે એવો શક રાજકર્તાઓના મનમાં જાગ્યો નહીં; જ્યારે એમને અર્થ સમજાયો ત્યારે બાજી એમના હાથમાં રહી ન હતી. 'વ્હેર્દી ઘણું જીવો'ના નિર્દોષ સૂત્ર પાછળ મોટું રહસ્ય હતું. એનો અર્થ હતો: 'ઈટાલીના રાજા વિત્તોરે એમેન્યુએલ ઘણું જીવો!' ઈટાલીનો એક શાણો રાજકુંવર ઈટાલી દેશમાં એકતા લાવવા, અને દેશની આઝાદીના સંગ્રામ માટે લોકોને સમજાવવા તૈયાર થયો હતો. ડંકો વાગ્યો હતો અને ઈટાલીનો આઝાદીજંગ શરૂ થયો હતો. પરદેશી રાજકર્તાઓનો જમાનો હવે પૂરો થવાનો હતો અને એમને પોતાને દેશ — ઑસ્ટ્રિયા — નાસી જવાની ફરજ પડવાની હતી. કાવૂર, મૅઝિની અને ગેરીબાલ્દીના નેતૃત્વ હેઠળ સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામ ખેલાયો. આઝાદીના આ દિવ્ય પર્વને મેરેડિથે પોતાની એક નવલકથા 'વિત્તોરિયા'માં વણી લીધું છે.

વૉટર્લૂની લડાઈ(૧૮૧૫)માં નેપોલિયનનો પરાભવ થયો ત્યારથી ઈટાલીના સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામનો પ્રારંભ થયો અને ૧૮૭૦માં લોકોએ વિદેશી રાજકર્તાઓને કાઢી મૂક્યા; ઈટાલીનાં નાનાં રાજ્યોએ સંઘરાજ્ય રચી રોમ નગરને દેશની રાજધાની તરીકે સ્વીકાર્યું, ત્યારે સંગ્રામની પૂર્ણાહુતિ થઈ. એ જમાનાની ધણીખરી આકાંક્ષાઓને આલેસ્સાંદ્રો માન્ઝોની(ઈ. સ. ૧૭૮૫–૧૮૭૩)એ વાચા આપી. ગરીબો માટે સહાનુભૂતિ અને બહુ ઉદ્દામ નહીં એવો દેશપ્રેમ એની કૃતિઓનું વૈશિષ્ટ્ય છે. માન્ઝોની પરદેશમાં કવિ કરતાં નવલકથાકાર તરીકે વધારે જાણીતો છે. એની 'વાગ્દત્તા પ્રેમીઓ' આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ પામેલી ઈટાલિયન સાહિત્યની પહેલી શ્રેષ્ઠ નવલકથા ગણાય છે. માન્ઝોનીની ભાવનાપ્રધાન — રોમેન્ટિક — મનોવૃત્તિ આ નવલકથામાં સ્પષ્ટતાથી દેખાય છે.

> લૂચિયા અને રેન્ઝો એકબીજાને ચાહે છે. એક ઉમરાવ લૂચિઆને પરણવા માગે છે, પણ લૂચિયા એને સ્વીકારવા તૈયાર નથી. તેથી ડૉન રોડ્રિગો એનું હરણ કરાવવાનો નિશ્ચય કરે છે. કાવતરું કરી લૂચિયા અને રેન્ઝોના લગ્નમાં વિઘ્ન આણી, એમને છૂટાં પાડવામાં રોડ્રિગો સફળતા મેળવે છે. આફતોનો સામનો કરવામાં અશક્તિમાન નીવડતી લૂચિઆ એક મઠમાં આશરો લે છે.
>
> નવલકથાના આ પછીના ભાગમાં ૧૬૩૦માં ઈટાલીમાં ભયંકર મરકી ફાટી નીકળી એનાં તાદૃશ વર્ણનો છે.
>
> મહાપ્રયાસે રેન્ઝો પ્રિયતમાને શોધી કાઢે છે; એના ધાર્મિક જીવનમાંથી એને મુક્તિ આપવા ધર્મગુરુઓને વીનવે છે. આખરે રેન્ઝો અને લૂચિયા પરણે છે.

આવું ઐતિહાસિક નવલકથાનું વસ્તુ છે. કથામાં વસ્તુસંકલન, શૈલી, પાત્રાલેખન અને હાસ્યરસ એ અંગો સારી પેઠે ખીલ્યાં દેખાય છે. ઈતિહાસને લેખકે પૂરી વફાદારીથી ન્યાય કર્યો હોય તેવું લાગતું નથી. પરંતુ આ નવલકથા પુષ્કળ લોકપ્રિય નીવડી અને એનું અનુકરણ કરતી ઘણી ઐતિહાસિક નવલકથાઓ ઈટાલિયનમાં લખાઈ છે.

યુરોપના અન્ય દેશોની સરખામણીએ નાટકો, નવલકથાઓ તથા નવલિકાનો ફાલ ઈટાલીમાં અલ્પ છે. સ્વભાવે અને પરંપરાથી સ્થિતિપ્રિય હોવાથી ઈટાલિયનોએ વાર્તાની પરંપરા ચાલુ રાખી

છે. ઓગણીસમા સૈકામાં ઘણીયે નવલકથાઓ લખાઈ છે, પણ જગતમાં શ્રેષ્ઠ ગણાય એવો નવલ-કથાકાર ઈટાલીમાં હજી થયો નથી.

ઓગણીસમા સૈકાના ઈટાલિયન કવિઓમાં જ્યોસુએ કાર્દુસ્સી(ઈ. સ. ૧૮૩૫–૧૯૦૭)ને એ સમયના શ્રેષ્ઠ કવિ તરીકે ઓળખાવી શકાય. ૧૯૦૬માં એને નોબેલ પારિતોષિક આપવામાં આવ્યું હતું. શેલીની માફક કાર્દુસ્સી બળવાખોર હતો અને તેની જેમ વાસ્તવ દુનિયાથી કંટાળી એણે વિશાળ માનવતાવાદની આરાધના કરી. બધાં કૃત્રિમ બંધનો ફગાવી દઈ સ્વાતંત્ર્ય અને સર્વગુણ-સંપન્નતાની ઈશ્વરે નક્કી કરેલી સૃષ્ટિ તરફ માનવીએ કૂચ કરવાની છે એમ એ માનતો. એને લોકશાહી પ્રિય હતી. માનવસ્વભાવમાં જે જે ઉદાત્ત અને સુંદર છે તે તે એને પ્રિય હતું. ૧૯૨૯માં કાર્દુસ્સીનાં કેટલાંક કાવ્યોનો અંગ્રેજી અનુવાદ બહાર પડયો હતો. તેમાં તેની પ્રતિભાનાં દર્શન થાય છે.

વીસમી સદીમાં

વીસમી સદીના પ્રારંભે સાહિત્યમાં બે નામ મોખરે રહે છે: ગાબ્રિએલે દા'ન્નુત્સિઓ (ઈ. સ. ૧૮૬૩–૧૯૩૮) અને બેનેદેત્તો ક્રોચે (ઈ. સ. ૧૮૬૬–૧૯૫૨). બન્નેના સ્વભાવ ભિન્ન હતા. પણ દરેકની અસર ઈટાલીમાં થઈ. દા'ન્નુત્સિઓનાં નાટકોમાં અને નવલકથાઓમાં અંતરના કોઈ ગુણ વગરના માત્ર બાહ્ય દેખાવથી લોકોને આકર્ષી લેવા મથતાં, નીતિનિયમોમાં ન માનતાં, એવાં વર્ણનો છે. શબ્દાતિશય એ કૃતિઓની ખાસિયત છે. મુસોલિનીના ઈટાલીના લોકોનું મિથ્યાભિમાન અને 'ફેસિસ્ટ' શૈલીની બડાશ દા'ન્નુત્સિઓની કૃતિઓની દેન છે. જોકે એની દૃષ્ટિ માનવસ્વભાવના ભીતરમાં જઈ ઊંડે અવગાહન કરી શકે છે. પણ એનાં નાયકો અને નાયિકા-ઓ એક જ સમસ્યાની કંટાળાભરી પુનરુક્તિ કરે છે. અલબત્ત એની ભાષાનું સૌંદર્ય, દીપ્તિ અને તેજ અર્વાચીન ઈટાલિયન સાહિત્યમાં અજોડ છે; તો, સૌંદર્યશાસ્ત્રના અર્વાચીન દ્રષ્ટા તરીકે ક્રોચેને ખ્યાતિ મળી છે ખરી, પરંતુ તેનાં લખાણોથી ઈટાલીમાં સંકુચિત વિવેચકદૃષ્ટિને ઉત્તેજન મળ્યું છે. હેગેલના અનુકરણમાં ઘડાયેલી એની આડંબરભરી શૈલીની અસર ઈટાલીના વિવેચકોની કૃતિઓ પર એવી થઈ છે કે એ બધાં વિવેચનો ભારે મુશ્કેલીથી વાંચી શકાય છે.

નોબેલ પારિતોષિક વિજેતા લુઈજી પિરાંદેલ્લો (ઈ. સ. ૧૮૬૭–૧૯૩૬) અમર કીર્તિને વરી ગયેલ છે. એણે નવલકથાઓ અને નવલિકાઓ પણ લખી છે. એની ઘણીખરી નવલિકાઓમાં નીચલા થરનાં લોકોનાં વર્ણનો આવે છે.

પિરાંદેલ્લોએ ૧૯૦૪માં 'સદ્‌ગત માત્તિઆ પાસ્કાલ' નામક નવલકથા લખી. તેનું કથા-વસ્તુ આવું છે:

> એક ગામડામાં પાસ્કાલ ગ્રંથાલય સંભાળે છે. આર્થિક મુશ્કેલીઓ અને ગૃહકલેશ એને હેરાન કરે છે. એક દિવસ એ ઘેરથી ભાગી જાય છે. રસ્તામાં જુગારમાં એ પૈસા મેળવે છે, અને ઘરભણી પાછા ફરવાનો નિર્ણય લે છે. એવામાં જ 'પાસ્કાલનું શબ કોઈ ઠેકાણે જડયું અને એને વિધિપૂર્વક દફનાવવામાં આવ્યું' એવા સમાચાર એ પોતે વર્તમાનપત્રમાં વાંચે છે. અચાનક મળેલી આ સ્વતંત્રતાને આવકારી એ રોમ જાય છે. પોતાનું નામ બદલે છે અને એક યુવતી સાથે પ્રેમમાં પડે છે. પરંતુ એની પાસે 'ઓળખપત્ર' અને બીજા

જરૂરી કાગળ ન હોવાથી એ પરણી શકતો નથી. હવે એને માટે એક જ રસ્તો છે – આપઘાત. એક રાતના એક પુલ પર એ પોતાની ટોપી, લાકડી અને એક ચિઠ્ઠી મૂકી નાસી જાય છે. એના આપઘાતના સમાચાર બીજે દિવસે છાપાંઓમાં આવે છે. હવે, પોતાનું મૂળ નામ ધારણ કરી એ પાછો વતન આવે છે, કબ્રસ્તાનમાં જઈ પોતાની કબર પર ફૂલ ચડાવે છે, અને ગ્રંથાલયમાં ફરી કામ શરૂ કરે છે. દરમ્યાન પતિને મરેલો માનીને તેની પત્ની બીજા કોઈના પ્રેમમાં પડી છે અને એને પરણવા માગે છે. માત્તિઆ તેને રોકતો નથી.

આ નવલકથામાં લેખક વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય અને તેની મર્યાદાઓ વિશે મંથન કરતો દેખાય છે. આ નવલકથામાં હાસ્યરસ ઘણો છે.

પિરાંદેલ્લોનું લોકપ્રિય નાટક 'તમે સાચા છો – તમે તેમ માનતા હો તો' સત્ય એટલે શું તે સમજવા પ્રયત્ન કરે છે.

એક જુવાન ગામડામાં કારકુન તરીકે નિમાયો છે. બે સ્ત્રીઓ સાથે તે ગામડામાં દાખલ થાય છે – પત્ની અને સાસુ. એ બે સ્ત્રીઓને એકલાં મળવાની રજા જુવાન કારકુન આપતો નથી એ જોઈ લોકોને આશ્ચર્ય થાય છે. કારકુન વિશે એમના મનમાં તર્ક-વિતર્ક જાગે છે. આખરે કારકુન ખુલાસો કરે છે; મારાં સાસુ મગજનાં અસ્થિર છે. મારી હાલની પત્ની તેની દીકરી છે એમ તે માને છે. પણ મારાં આ સાસુની દીકરી તો ધરતીકંપમાં મરી ગઈ અને આજની પત્ની એ મારી બીજી વારની સ્ત્રી છે. સાસુ આ જાણી જાય તો એમને પારાવાર દુ:ખ થાય, એના કરતાં એ એકબીજાને મળે નહીં અને અજ્ઞાનમાં રહે એ શ્રેયસ્કર છે.

બીજી બાજુ, સાસુ કહે છે કે જમાઈનું ખસી ગયું છે. ખરેખર એ પોતાની પહેલી વારની પત્ની સાથે જ રહે છે, અને એને દુ:ખ ન થાય એ હેતુથી હું દીકરીથી દૂર રહેવા રાજી છું.

તેની હયાત પત્ની કહે છે: 'હાસ્તો, હું સિન્યોરા ફોલાની પુત્રી છું અને સિન્યોરે પોન્ઝાની બીજી પત્ની પણ ખરી. . . . પણ મને પૂછો તો હું પોતે કંઈ પણ નથી . . . અથવા તમે જે માનવા માગતા હો તે છું.'

પિરાંદેલ્લો કહેવા માગે છે કે આભાસ એ જ વસ્તુસ્થિતિ. વસ્તુ જેવી દેખાઈ હોય તેવી જ એ હોવી જોઈએ.

'લેખકને શોધતાં છ પાત્રો' નામનું પિરાંદેલ્લોનું વિખ્યાત નાટક ભારતના રંગમંચ પર મશહૂર બન્યું છે.

એક પિતા, સાવકી મા, માતા, પુત્ર અને બે સાવકાં બાળકો ઘણા વખતથી લેખકને આગ્રહ કરી રહ્યાં છે કે અમારાં જીવન તખ્તા પર બતાવો. લેખક એમની ઇચ્છા પૂર્ણ કરી શકતો નથી. આખરે એ છયે પાત્ર બળવો કરે છે. એક નાટકનું રિહર્સલ ચાલી રહ્યું છે ત્યાં તેઓ ઘૂસે છે અને મેનેજર પોતાનો 'કર્તા' બને એવી વિનંતી કરે છે.

અમુક ગુણો કે વૈશિષ્ટય ધરાવતી વ્યક્તિ બનવું એવી દરેક માણસને આકાંક્ષા હોય છે. પણ આકાંક્ષા રાખવી અને એ આકાંક્ષા સફળ કરવી એમાં ઘણું અંતર છે. માણસ જ્યારે આકાંક્ષામાં યશસ્વી નીવડતો નથી ત્યારે એનું જીવન નિરર્થક તેમ જ હાસ્યાસ્પદ બને છે. આવો કંઈક ધ્વનિ પિરાંદેલ્લોના આ નાટકમાં તેમ જ અન્ય કૃતિઓમાં સ્પષ્ટ થાય છે. (પિરાંદેલ્લોની આ કૃતિનું રૂપાંતરિત નાટક ગુજરાતીમાં પણ રંગભૂમિ પર દેખાયું છે.)

પિરાંદેલ્લો પછી જોવાની પાપીની (ઈ. સ. ૧૮૮૧–૧૯૫૬)નું નામ લેવું રહ્યું. આ શતકના પ્રખર વિદ્વાનોમાં પાપીનીને ચોક્કસ સ્થાન મળે. વિદ્યાર્થીદશામાં અને પછી પણ એ રોજ સોળેક કલાક વાચન કરતો. દીર્ઘાભ્યાસ પછી એ નાસ્તિક બન્યો. પહેલા વિશ્વયુદ્ધનું તાંડવ જોઈ એ ત્રાસી ઊઠ્યો અને એણે ફરીથી આત્મનિરીક્ષણ કર્યું. તેમ કરતાં એણે ઈશુ ખ્રિસ્તની જાણે ફરીથી શોધ કરી, અને એણે 'ખ્રિસ્તની કથા' લખી. એની લાખો નકલો યુરોપની ભાષાઓમાં વંચાઈ. બિન-ખ્રિસ્તીઓએ પણ એને બિરદાવ્યું છે. અમર્યાદ ભાવનાવશતા સાથે બુદ્ધિપ્રામાણ્યનો મેળ આ શતકમાં કેવી રીતે સાધી શકાય એનું રહસ્ય આ પુસ્તકમાંથી મળે છે. પાપીનીએ લખેલું દાન્તેનું ચરિત્ર પણ આ દૃષ્ટિએ મહત્ત્વનું છે. જોકે, એમાં શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિબિંદુથી કરેલું વિશ્લેષણ કે વિવેચન નથી. વિભૂતિપૂજા કેટલી હદે જઈ શકે છે, તે અને પૂજાપાત્ર વ્યક્તિ અને પૂજક બંનેનાં વ્યક્તિત્વ વાચક સમક્ષ કુશળતાપૂર્વક આ પુસ્તકમાં બેઠાં થાય છે.

સેકોન્દો માન્કીલ્લી (જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૦) એના તખલ્લુસથી 'ઇન્યાત્સિઓ સિલોને' તરીકે પ્રખ્યાત છે. એની પ્રથમ નવલકથા 'ફોન્તામારા'માં ગામડામાં વસતા અભણ લોકોના જીવનનું ચિત્ર તદ્દન તટસ્થ રીતે સાદી અને પોતાની બુદ્ધિને અનુરૂપ એવી ભાષામાં દોરવામાં આવ્યું છે. વાર્તામાં એકે નાયક નથી. એક કુટુંબની ત્રણ વ્યક્તિઓ પોતાની વાર્તા કહે છે, પણ એ વાર્તાઓ કુટુંબની મટી આખા ગામની વાર્તા બને છે. પછીની નવલકથાઓમાં સિલોનેએ ઘણું કૌશલ્ય બતાવ્યું. પરંતુ 'ફોન્તામારા' જેવી કથનશૈલી એની એકે નવલકથામાં પ્રતીત થતી નથી. 'બ્રેડ ઍન્ડ વાઇન' (૧૯૩૬), 'વી સીડ બિનીથ ધ સ્નો' (૧૯૪૦), 'એ હૅન્ડફુલ ઑફ બ્લૅકબેરી' (૧૯૫૨) અને 'ધી સિક્રેટ ઑફ લૂકા' (૧૯૫૮) એની અન્ય નવલકથાઓ છે.

ઇટાલીના આજના નવલકથાકારોમાં સૌથી વધારે જાણીતો આલ્બેર્તો મોરાવીઆ (જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૭) છે. અર્વાચીન જીવનની શૂન્યતામાંથી જન્મતી સમસ્યાઓ વિશે એણે નવલકથાઓ લખી છે. આજનું જીવન પ્રેમશૂન્ય, ધ્યેયશૂન્ય બન્યું છે, તેથી લોકોમાં યાંત્રિક ઉદાસીનતા આવી ગઈ છે. પ્રેમનો અને વિશુદ્ધિનો પ્રાદુર્ભાવ નહીં થાય ત્યાં સુધી આજનું જીવન અર્થહીન રહેવાનું છે; લોકો માત્ર ઉશ્કેરાટ પાછળ પડી, જીવનનું હાર્દ સમજી શકતા નથી; આજની લગ્નસંસ્થા જાણે વેશ્યા-સંસ્થા જેવી થઈ છે, સાચા પ્રેમને જાતીયતા સાથે ખાસ લેવાદેવા હોતી નથી; સાચો પ્રેમ એટલે શું એ પણ આજના લોકો સમજતા નથી. આવું મોરાવીઆ માને છે. વળી, નવલકથાકારે તટસ્થતા-થી સમાજદર્શન કરવું જોઈએ, કોઈ પણ સામાજિક મતપ્રણાલીની તરફેણમાં કે વિરુદ્ધમાં લખવાથી સર્જક કલાકાર મટી પ્રચારક — અને તે પણ અર્ધસત્યનો — બને છે, એવો એનો સિદ્ધાંત છે. આથી કરીને ઘણી વાર અર્વાચીન હૃદયહીનતાને સ્પષ્ટ કરતાં મોરાવીઆની નવલકથાઓમાંનાં શરીર-સંબંધનાં વર્ણનોને કારણે આ નવલકથાઓ બીભત્સ ગણાઈ છે! ઉપરાંત ઘણી લોકપ્રિય પણ બની છે.

'વુમન ઑફ રોમ', 'ધ કૉન્ફોર્મિસ્ત' અને 'ટુ વીમેન' એ મોરાવીઆની આ જ પ્રકારની જાણીતી નવલકથાઓ છે.

દિમો કાંપાના(ઈ. સ. ૧૮૮૫–૧૯૩૨)નાં કાવ્યો જીવનમૂલ્યોનો નાશ થતો બતાવતી કવિતાના નમૂના છે. કાંપાના ઘણી રીતે કમનસીબ હતો. એને પ્રેમમાં નિષ્ફળતા મળી હતી. એનું જીવન રખડુનું હતું. ઘણા દેશોમાં એને ગાંડાની ઈસ્પિતાલોમાં પૂરવામાં આવ્યો હતો. આ અગાધ હતાશાનો સુંદર કવિ એટલે કાંપાના. યુજેનિઓ મોંતાલે(જન્મ ઈ. સ. ૧૮૯૬)ની રચનાઓમાં ઉન્મૂલન અને નિર્વાસન, અનુપસ્થિતિ અને મૂંઝવણ એવી મુખ્ય વિચારધારાઓ દેખાય છે. એ કાવ્યો નાદમાધુર્યને લીધે ખૂબ વખણાયાં છે. એલ્સા મોરાન્તે (જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૮) મોરાવીઆનાં પત્ની થાય. એમની નવલકથાઓમાં અને વાર્તામાં સૌંદર્ય ઘણું છે.

સાલ્વાતોરે કાસીમોદો (ઈ. સ. ૧૯૦૧–૧૯૬૮) આધુનિક ઈટાલીનો શ્રેષ્ઠ કવિ છે. ૧૯૫૯માં એને નોબેલ ઇનામ મળ્યું. એમ તો એ મુખ્યત્વે લિરિક કવિ ગણાય; પણ એનાં કાવ્યોમાં અર્વાચીન યુગને સ્પર્શતી અને વિભાજતી કાતિલ સમસ્યાઓ ઘણી વાર ડોકિયાં કરે છે. 'કવિ નિષ્ક્રિય કે તટસ્થ ન રહી શકે; કવિતા નીતિશાસ્ત્રમાં રૂપાંતર પામે છે કારણ કે કવિતા સૌંદર્યની ઉપાસક હોય છે. રાજકારણની ભાષામાં જેની વ્યાખ્યા કરવામાં આવે છે એવા પોતાના જીવનનો જે ઈન્કાર કરતો નથી, તે સાચો કવિ; કવિતા એટલે સ્વાધીનતા અને જે સમયમાં કવિ જીવે છે એ સમયનું સત્ય' —એમ એ માને છે. સમકાલીન ઈટાલિયન જીવન સમજવા એનાં કાવ્યોનો અભ્યાસ આવશ્યક છે.

કાર્લો લેવી(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૨)એ, તાલીમે ડૉક્ટર છતાં, મુખ્યત્વે ચિત્રકલા, સાહિત્ય અને રાજકારણ જેવી પ્રવૃત્તિઓમાં ભાગ લીધો. 'ખ્રિસ્ત એબોલીમાં રહ્યા હતા'માં લેવી ઈતિહાસને વર્તમાન સ્થળકાળમાં ભેળવે છે, અને સર્વકાલીન માનવતાવાદી મૂલ્યોથી પરિપૂર્ણ એવી સુંદર નવલકથા લખે છે. ઉન્ગારેતી (જન્મ ઈ. સ. ૧૮૮૮), એલીઓ બિત્તારિની (જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૮) અને વાસ્કો પ્રાતોલિની (ઈ. સ. ૧૯૧૩) જાણીતા વાસ્તવવાદી લેખકો છે. જ્યુસેપે તોમાસી ! લામ્પેદૂસા(ઈ. સ. ૧૮૯૬–૧૯૫૭)ની એકની એક નવલકથા 'દીપડો' લેખકના મૃત્યુ પછી બહાર પડી, અને લેખકને અમર કરી ગઈ. નવલકથાના નાયક ફાબ્રિત્સિઓનું પાત્ર પોતાના પિતામહના જીવન અને ચારિત્રના આધારે આલેખ્યું છે, એમ લેખકની પત્નીએ એક ઠેકાણે કહ્યું છે. ફાબ્રિત્સિઓની કહાણી કાલક્રમાનુસાર એટલે બાલ્યાવસ્થાથી વાર્ધક્ય સુધી — કહેવામાં આવી નથી. નવલકથાની શરૂઆતમાં એ કિશોર બાળકોના પિતા તરીકે વાચકને દેખાય છે. ત્યાર પછી લેખક એના જીવનના કેટલાક પ્રસંગો વાચકને કહે છે. પહેલા પ્રકરણમાં ફાબ્રિત્સિઓના એક દિવસનું વર્ણન છે, તે લેખકની કલાનો પૂરો ખ્યાલ આપે છે.

ક્રોચેનું વીક્ષાશાસ્ત્ર (ઇસ્થેટિક)

. . . જ્યારે કોઈ ચિત્રકાર જ્યોત્સ્નાથી રેલાતી સાગરની રેતનું ચિત્ર દોરે છે, ત્યારે તે આખો રેતીનો પટ જ ભાવપ્રચુર થઈને તેના ચિત્તની એક અંતરંગ અવસ્થારૂપે રજૂ થાય છે. એટલે ક્રોચે કહે છે કે. . . એક પ્રાકૃતિક દૃશ્ય પણ આપણા ચિત્પુરુષની જ એક અવસ્થાવિશેષ છે, . . . કોઈ આનંદોચ્છ્વાસના રોમાંચમાં અથવા કોઈ વેદનાના આર્તનાદમાં એક મહાકાવ્યની અનુભૂતિ પ્રગટ થઈ શકે છે. . .

અહીં એવો વાંધો કોઈ ઉઠાવે કે, અનુભૂતિમાત્ર જો ચિત્પુરુષની પોતાની સર્જેલી અને અંતરંગસ્વભાવ હોય, તો તેમાં બીજા માણસો શી રીતે પ્રવેશ કરી શકે. . . અનુભૂતિ ચિત્પુરુષના અંતરંગની વસ્તુ હોય તો તેના પોતાના અંતરમાં જ વિલીન થઈ જાય—બીજા કોઈની પણ સાથે તેને સંબંધ હોય નહીં. આના જવાબમાં ક્રોચે કહે છે કે અનુભૂતિમાત્ર આત્માભિવ્યક્તિ છે. એ આત્માભિવ્યક્તિ એ જ રૂપાયણ (આર્ટ), અને રૂપાયણનો એ સ્વભાવ જ છે કે, તેમાં પોતાની અંતરંગ અવસ્થા સર્વકાલના અને સર્વ લોકના અનુભવયોગ્યરૂપે પકડાયેલી રહે. એ કોઈ દેશકાળમાં પુરાયેલી નથી હોતી. એ તો કોઈ અલૌકિક ચિત્તલોકની આત્માભિવ્યક્તિ હોય છે, એટલા માટે દેશકાળના સંપર્ક-રહિત બની શકે તો એ ચિત્તલોક સર્વકાળે અને સર્વલોક આગળ સુપ્રકટ હોય છે. એમાં જ રૂપાયણની સાર્વજનીનતા રહેલી છે. એ ભૂત, ભવિષ્ય કે વર્તમાનનું નથી હોતું, એ દેશની સીમામાં સીમાબદ્ધ થયેલું નથી હોતું, ચિત્પુરુષના અંતરંગ અલૌકિક લોકમાં એ સુ-પ્રતિષ્ઠિત હોય છે. . . એટલા માટે જ જીવન નશ્વર છે, પણ રૂપાયણ અવિનશ્વર છે. . .

હવે એવો વાંધો ઊઠી શકે કે, રૂપાયણને જો ફક્ત અંતરંગ અનુભૂતિ તરીકે જ વર્ણવવામાં આવે, તો રૂપાયણથી આપણે જે ચિત્ર અથવા કાવ્ય સમજીએ છીએ, તેનું શું? . . . એના જવાબમાં ક્રોચે કહે છે કે, બહિરંગ ચિત્ર અથવા બહિરંગ કાવ્યને કોઈ પણ હિસાબે રૂપાયણ ન કહી શકાય. અનુભૂતિ ઉત્પન્ન થતાં તેની અંદર રહેલી ઇચ્છાશક્તિ તેની સ્વચ્છંદ ગતિથી લીલાયિત થઈને બાહ્ય વસ્તુનો આશ્રય લઈને તેમાં એવું કશુંક રચે છે, જેને લીધે તે બાહ્ય વસ્તુ પેલી અંતરંગ અનુભૂતિનું સ્મારક બની રહે છે. પરંતુ આ બાહ્યીકરણને રૂપાયણ ન કહી શકાય. અનુભૂતિની આત્માભિવ્યક્તિ સંપૂર્ણ થતાંવેંત જ આત્માની અંતરંગ અવસ્થામાં રૂપાયણ પૂરું થઈ જાય છે. ત્યાર પછી તે અંતરંગ અવસ્થાને બહિરંગરૂપે પ્રગટ કરવી ન કરવી એ કર્તાની મુનસફીનો સ્વતંત્ર વ્યાપાર છે. . .

સુરેન્દ્રનાથ દાસગુપ્ત કૃત 'ક્રોચેનું ઇસ્થેટિક અને બીજા લેખો'(અનુ. નગીનદાસ પારેખ)નાં પૃ. ૨૬–૩૧ પરથી સંકલિત.

પુશ્કિન : આત્મ ચિત્રો

[૧૮૨૭]　　[૧૮૨૯]　　[૧૮૩૬]

૫ : રશિયન સાહિત્ય (નવમી સદીથી ઓગણીસમી સદી)

રશિયન સાહિત્યે પશ્ચિમની દુનિયામાં ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં પ્રવેશ કર્યો ત્યારે જાણે તેણે આશ્ચર્યજનક ચડાઈ કરી હોય એવો અનુભવ પશ્ચિમને થયો હતો. તેમને મન રશિયન સાહિત્ય એકાએક અવતરેલું અજાણ વંશ અને અજાણ માબાપનું સંતાન હતું. પરંતુ આ માન્યતા રશિયા વિશેના અજ્ઞાનમાંથી જન્મી હતી.

ખરી રીતે રશિયા અને યુરોપનો સંબંધ નવમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં સ્થપાયો હતો. અને નોવગોરોદ અને યુક્રેનિયાનું પાટનગર કીવ આ સંબંધનાં કેન્દ્રો બન્યાં (ઈ. સ. ૮૭૯–૯૧૨) હતાં. પ્રિન્સ વ્લાદિમિરે (ઈ. સ. ૯૮૦–૧૦૨૫) બાઇઝન્ટીન રાજકુંવરી અન્ના સાથે લગ્ન કર્યું અને જાણે એ કુંવરી દહેજ રૂપે ખ્રિસ્તી ધર્મ લઈ આવી. આમ રશિયન સાહિત્ય પર ગ્રીસ અને બાલ્કન પ્રદેશની સ્લાવ સંસ્કૃતિની અસર થતાં પ્રારંભમાં ગ્રીક અને સ્લાવ ભાષાનાં ભજનો, પ્રાર્થનાઓ અને ધાર્મિક સાહિત્યનો રશિયન ભાષામાં અનુવાદ થવા લાગ્યો. આવા એક કાવ્યમાં ઈશુ ખ્રિસ્ત તેની માતાને સાંત્વન આપે છે:

> રડ નહીં, મારી માતા મેરી, હું તને એકલી છોડી જતો નથી. હું તને મારા મિત્ર — ખ્રિસ્તના મિત્ર જોન ધર્મશાસ્ત્રીની સંભાળ હેઠળ મૂકું છું. હું હવે મરવાનો છું. માતા, પરંતુ ત્રીજે દિવસે હું ફરીથી સજીવન થઈ ઊઠીશ. હું જાતે સ્વર્ગમાંથી ઊતરી, માતા, તારા આત્માને લઈ જઈશ.

આવાં કાવ્યોમાં પ્રિન્સ જોસફાતના વૈરાગી જીવનનું પ્રશંસાયુક્ત કાવ્ય તેમ જ 'સંત દિમિત્રીનો શનિવાર' વગેરે પ્રસિદ્ધ છે.

રશિયાના સાહિત્યનો સૌથી પુરાણો ગ્રંથ પ્રિન્સ વ્લાદિમિર મોનોમેખે (ઈ. સ. ૧૦૫૩–૧૧૨૫) અગિયારમી સદીમાં બાળકો માટે લખેલ 'શિક્ષણ' ('ઇન્સ્ટ્રકશન') છે. તેમાં નીતિવચનો અને વહેવારની સૂચનાઓ સાથે લેખકના અનુભવો છે. પરંતુ સૌથી મહત્ત્વના ગ્રંથો છે 'નેસ્તોરનો પ્રબંધ' ('ધ ક્રૉનિકલ ઑફ નેસ્તોર') અને 'ઇગોરના હલ્લાનું ગીત' ('ધ સૉન્ગ ઑફ ઇગોર્સ રેઇડ'). નેસ્તોર (ઈ. સ. ૧૦૫૭–૧૧૧૭) કીવનો સાધુ હતો અને તેણે બાઇબલમાં ઉલ્લેખેલ નોહના પુત્રોથી શરૂ કરી ઈ. સ. ૧૧૧૦ સુધીનો રશિયાનો ઇતિહાસ તેના પ્રબંધમાં આલેખ્યો છે. તેમાં દેશપ્રેમથી મહેકતા અનેક આનંદજનક પ્રસંગો છે. કોઈ અજાણ્યા અનુભવી ધંધાદારી ભાટચારણે લખેલ, અન્ય એક ગ્રંથમાં નોવગોરોદના રાજા ઇગોરનું તુર્કી પોલોવત્સી સાથેનું યુદ્ધ વર્ણવાયું છે. તેની ભાષા આલં-

૫ : રશિયન સાહિત્ય (નવમી સદીથી ઓગણીસમી સદી)

રશિયન સાહિત્યે પશ્ચિમની દુનિયામાં ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં પ્રવેશ કર્યો ત્યારે જાણે તેણે આશ્ચર્યજનક ચડાઈ કરી હોય એવો અનુભવ પશ્ચિમને થયો હતો. તેમને મન રશિયન સાહિત્ય એકાએક અવતરેલું અજાણ વંશ અને અજાણ માબાપનું સંતાન હતું. પરંતુ આ માન્યતા રશિયા વિશેના અજ્ઞાનમાંથી જન્મી હતી.

ખરી રીતે રશિયા અને યુરોપનો સંબંધ નવમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં સ્થપાયો હતો. અને નોવગોરોદ અને યુક્રેનિયાનું પાટનગર કીવ આ સંબંધનાં કેન્દ્રો બન્યાં (ઈ. સ. ૮૭૯–૯૧૨) હતાં. પ્રિન્સ વ્લાદિમિરે (ઈ. સ. ૯૮૦–૧૦૨૫) બાઇઝન્ટીન રાજકુંવરી અન્ના સાથે લગ્ન કર્યું અને જાણે એ કુંવરી દહેજ રૂપે ખ્રિસ્તી ધર્મ લઈ આવી. આમ રશિયન સાહિત્ય પર ગ્રીસ અને બાલ્કન પ્રદેશની સ્લાવ સંસ્કૃતિની અસર થતાં પ્રારંભમાં ગ્રીક અને સ્લાવ ભાષાનાં ભજનો, પ્રાર્થનાઓ અને ધાર્મિક સાહિત્યનો રશિયન ભાષામાં અનુવાદ થવા લાગ્યો. આવા એક કાવ્યમાં ઈશુ ખ્રિસ્ત તેની માતાને સાંત્વન આપે છે:

> રડ નહીં, મારી માતા મેરી, હું તને એકલી છોડી જતો નથી. હું તને મારા મિત્ર — ખ્રિસ્તના મિત્ર જોન ધર્મશાસ્ત્રીની સંભાળ હેઠળ મૂકું છું. હું હવે મરવાનો છું. માતા, પરંતુ ત્રીજે દિવસે હું ફરીથી સજીવન થઈ ઊઠીશ. હું જાતે સ્વર્ગમાંથી ઊતરી, માતા, તારા આત્માને લઈ જઈશ.

આવાં કાવ્યોમાં પ્રિન્સ જોસફાતના વૈરાગી જીવનનું પ્રશંસાયુક્ત કાવ્ય તેમ જ 'સંત દિમિત્રીનો શનિવાર' વગેરે પ્રસિદ્ધ છે.

રશિયાના સાહિત્યનો સૌથી પુરાણો ગ્રંથ પ્રિન્સ વ્લાદિમિર મોનોમેખે (ઈ. સ. ૧૦૫૩–૧૧૨૫) અગિયારમી સદીમાં બાળકો માટે લખેલ 'શિક્ષણ' ('ઇન્સ્ટ્રકશન') છે. તેમાં નીતિવચનો અને વહેવારની સૂચનાઓ સાથે લેખકના અનુભવો છે. પરંતુ સૌથી મહત્ત્વના ગ્રંથો છે 'નેસ્તોરનો પ્રબંધ' ('ધ ક્રોનિકલ ઑફ નેસ્તોર') અને 'ઇગોરના હલ્લાનું ગીત' ('ધ સૉન્ગ ઑફ ઇગોર્સ રેઇડ'). નેસ્તોર (ઈ. સ. ૧૦૫૭–૧૧૧૭) કીવનો સાધુ હતો અને તેણે બાઇબલમાં ઉલ્લેખેલ નોહના પુત્રોથી શરૂ કરી ઈ. સ. ૧૧૧૦ સુધીનો રશિયાનો ઇતિહાસ તેના પ્રબંધમાં આલેખ્યો છે. તેમાં દેશપ્રેમથી મહેકતા અનેક આનંદજનક પ્રસંગો છે. કોઈ અજાણ્યા અનુભવી ધંધાદારી ભાટચારણે લખેલ, અન્ય એક ગ્રંથમાં નોવગોરોદના રાજા ઇગોરનું તુર્કી પોલોવત્સી સાથેનું યુદ્ધ વર્ણવાયું છે. તેની ભાષા આલં-

જેમ ઊતરી પડયો. તે દોનેતની વાડીઓમાં ધસ્યો અને ધુમ્મસ નીચે, સવાર, બપોર અને સાંજના ખાણા સામે હંસોને હણતા બાજ જેમ તૂટી પડયો — ઊડયો.

ઈ. સ. ૧૨૪૦ સુધીમાં રશિયા પર મોંગોલ જાતિનું શાસન પ્રવર્તી ચૂકયું હતું. અને ત્યાર બાદ બે સદી સુધી રશિયા સાહિત્યક્ષેત્રે કોઈ ખાસ ફાળો આપી શકયું નહીં.

ઈ. સ. ૧૫૬૪માં મૉસ્કોમાં પ્રથમ છાપેલું પુસ્તક 'ધ ઍપોસ્ટલ' — સંતોનાં જીવનચરિત્રો અને નીતિનિયમો વિશે પ્રગટ થયું. રાજા ઈવાન ત્રીજાએ (ઈ. સ. ૧૪૬૫–૧૫૦૫) તાર્તાર લોકોના પંજામાંથી દેશને મુક્ત કર્યો (ઈ. સ. ૧૪૮૦). તેના પૌત્ર ઈવાન ધ ટેરિબલ(ઈ. સ. ૧૫૫૩–૧૫૬૪)ના શાસનકાળમાં વોલોકના ઍબટ — પાદરી — જૉસેફની કૃતિ 'રોશનીદાતા' ('ઈલ્યુમિનેટર') પ્રગટ થઈ. તેમાં ધાર્મિક વિવાદોનો લાક્ષણિક સંગ્રહ છે. આલ્બેનિયામાં જન્મેલા બીજા એક સાધુ મેકિઝમ ગ્રેકના પત્રો અને ઉપદેશો રૂઢિચુસ્તોને ગમ્યા નહીં અને તેને જન્મભર જેલ સેવવી પડી. ઝાર ઈવાને પ્રિન્સ કુર્બસ્કીને ઉદ્દેશી લખેલા કટાક્ષમય પત્રોમાં તેનું સાહિત્યકાર તરીકે દર્શન થાય છે. આ સમયની કૃતિ 'ધ દોમોસ્ત્રોય' મૉસ્કોની સમગ્ર ખુમારીનું પ્રતિબિંબ પાડતું દર્પણ છે. 'ધર્માચાર્ય આવાકુમની આત્મકથા' (ઈ. સ. ૧૬૭૨–૧૬૭૩) એક અજોડ કથા છે. તેના નાયકને સાઇબીરિયામાં દેશવટો ભોગવવો પડેલો અને છેવટે તેને ઈ. સ. ૧૬૮૧માં જીવતો સળગાવી દીધેલો. તેની આત્મકથામાં રસિક પ્રસંગો ઉપરાંત, તે કાળના રીતરિવાજો અને સમાજનું સજીવ આલેખન છે.

મૉસ્કોના ધાર્મિક મઠના સાધુ સિમેઓન મોલોત્સ્કી(ઈ. સ. ૧૬૨૯–૧૬૮૦)એ બાઇબલના પ્રસંગ પર આધારિત ધાર્મિક નાટકો લખવા માંડયાં અને પૉલિશ કાવ્યના ઢબની ધાર્મિક છંદોબદ્ધ રચનાઓ કરી. તેણે સાહિત્યની લેખિત ભાષાને બોલાતી ભાષા નજીક આણી. આ સમયમાં જ રંગભૂમિનો ઉદય થયો. રશિયન રંગભૂમિનો સાચો પિતા તો જર્મન પાદરી ડૉ. ગ્રેગરી હતો. તેણે ઈ. સ. ૧૬૭૧માં મૉસ્કોમાં ધાર્મિક નાટકો રંગભૂમિ પર રજૂ કર્યાં હતાં.

રશિયાનું પશ્ચિમીકરણ મહાન પિટર — પિટર ધ ગ્રેટ(ઈ. સ. ૧૬૭૨–૧૭૨૫)ના સમયમાં થવા લાગ્યું. રશિયન શહેનશાહતની રાજધાની સેંટ પિટર્સબર્ગ (હાલનું લેનિનગ્રાદ) નેવા નદીના કિનારે સ્થપાયું. આ નવા યુગનો પ્રતીક બન્યો માછીમારનો પુત્ર મિખેલ લોમોનોસોવ (ઈ. સ. ૧૭૧૧–૧૭૬૫). તેની પ્રતિભા અનેક ક્ષેત્રે તેજ પાથરી રહી. ભૌતિકશાસ્ત્ર, ગણિતશાસ્ત્ર, રસાયણશાસ્ત્ર, ભૂગોળ અને સાહિત્યનાં ક્ષેત્રોમાં તેણે અજોડ ફાળો આપ્યો. તેની કાવ્યકૃતિ 'સાંજનાં મનનો' ચિંતનમય, વૈજ્ઞાનિક, કુતૂહલ અને શ્રદ્ધાળુ આસ્તિકતા વ્યક્ત કરે છે.

ઈ. સ. ૧૭૦૩માં મહાન પિટરે પ્રથમ રશિયન અખબાર 'સમાચાર' ('Vyedomosti') સ્થાપ્યું. પોતે જ તેનો લેખક, સંપાદક અને પ્રકાશક હતો. ઈ. સ. ૧૭૨૬માં રશિયન વિજ્ઞાન અકાદમીની સ્થાપના થઈ અને ઈ. સ. ૧૭૫૭માં મૉસ્કો વિદ્યાપીઠ સ્થપાઈ. મહાન પિટરના 'પિટર્સબર્ગ યુગ' પછી આ બંને સંસ્થાઓ સ્થપાઈ, પરંતુ તે પિટરના વ્યક્તિગત પુરુષાર્થના ફળ સ્વરૂપે હતી. સાહિત્યનો વિકાસ પણ પિટરના મૃત્યુ બાદ થયો. અઢારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ગ્રાવિલ દર્ઝાવીન (ઈ. સ. ૧૭૪૩–૧૮૧૬). રાજકવિએ 'ઓડ' પ્રકારનાં કાવ્યો લખી નામના મેળવી. 'સ્વપ્નમાં બુલબુલ' કાવ્ય તેની શબ્દશક્તિ અને ભાષાસામર્થ્ય વ્યક્ત કરે છે.

દર્ઝાવીનનું કાવ્ય 'શાસકો અને ન્યાયાધીશો' — તે સમયની સડેલી અમલદારશાહી અને ન્યાય-પદ્ધતિનો વિરોધ દર્શાવી તેનું સ્વતંત્ર ચિંતન રજૂ કરે છે. તેમાં તે કહે છે:

> સર્વોચ્ચ પ્રભુ પાર્થિવ દેવોના સમૂહ(શાસકો અને ન્યાયાધીશો)નો ન્યાય તોળવા તૈયાર થયા છે. તે કહે છે, ક્યાં સુધી, કેટલો વખત તમે (શાસકો અને ન્યાયાધીશો) અન્યાયી અને દુષ્ટોને બચાવશો?
>
> ઓ રાજાઓ! હું ધારતો હતો કે તમે સત્તાધારી દેવો છો અને તમારી ઉપર કોઈ ન્યાયાધીશ નથી; પરંતુ તમે તો, મારી માફક આવેગો અને આવેશોના દાસ છો અને મારા જેવા જ મૃત્યુવશ છો.
>
> અને તમે વૃક્ષ પરથી કરમાયેલું-સુકાયેલું પાંદડું ખરી પડે તેમ ખરી પડશો અને તમારો છેલ્લામાં છેલ્લો ગુલામ મરે તેમ મરશો!
>
> ઓ પ્રભુ! ઓ ન્યાયી ભગવાન, તું જાગ! અને તેમની આજીજીભરી અરજ સાંભળ. આવ, ન્યાય કર, દુષ્ટોને શિક્ષા કર અને ફક્ત તું જ પૃથ્વીપતિ બન.'

કવિતાના ક્ષેત્રે દર્ઝાવીને નામના કાઢી તેમ હાસ્ય દ્વારા સમાજસુધારણાના પ્રચલિત સૂત્રને અપનાવનાર ડેનિસ ફોન્વીઝીને (ઈ. સ. ૧૭૪૫–૧૭૯૨) અઢારમી સદીના શ્રેષ્ઠ નાટ્યકાર તરીકે નામના મેળવી. તેનાં સમાજ પર કટાક્ષ કરતાં પ્રહસનો 'બ્રિગેડિયર' (૧૭૬૮) અને 'આશાભર્યો યુવાન' (૧૭૮૨) નોંધપાત્ર છે. 'આશાભર્યો યુવાન' રશિયાનું પ્રથમ રાષ્ટ્રીય નાટક ગણાય છે. તેમાં ગુલામો પર શેઠાઈ કરતા ધનિકો પર કટાક્ષ છે, અને પીડિતો પ્રત્યે સહાનુભૂતિ છે. એક વૃદ્ધ આયા દરરોજ પાંચ રૂપિયા કમાવા પાંચ તમાચા ખાય છે. નાટકનો નાયક બુદ્ધિહીન વંઠેલો ધનિક-પુત્ર ભણતો નથી કારણ ધનવાનને ભણવાની જરૂર નથી, એમ તે માને છે. તેની માતા તેનું પોષણ કરે છે. માતા બેટાને કહે છે કે ભૂગોળની ચિંતા શાને માટે કરવી? એ તો ઘોડાગાડીવાળા અને ટપાલીઓનો વિષય છે. અહીં લેખક નાટકના વસ્તુ કરતાં પાત્રાલેખનને વધુ મહત્ત્વ આપે છે અને સંવાદો વાતચીત જેવા સ્વાભાવિક છે. રાણી કૅથેરાઈને આ લેખકની સ્વતંત્રતાથી ડરી તેનાં પ્રકાશનો પર મનાઈહુકમ કર્યો હતો. રાણી કૅથેરાઈનના મૃત્યુ સાથે અઢારમી સદીનો અંત આવ્યો, અને તેના જમાનાનો પણ.

નવયુગનો આરંભ

ઓગણીસમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં નવા યુગનો આરંભ થયો. તેનો મહાન સાહિત્યિક પુરસ્કર્તા હતો નિકોલસ કરમઝીન (ઈ. સ. ૧૭૬૬–૧૮૨૬). તેણે સરસ નવલ-નવલિકાઓ લખી. તેની કૃતિઓમાં કલકલ નિનાદે વહેતાં ઝરણાં પાસે યુવતીઓ નિ:શ્વાસ નાખતી અને પ્રેમી યુવકો સ્મશાનમાં વૃક્ષોની છાયા તળે શોકભર્યાં પ્રેમગીતો ગાતા. તેની પ્રેમ અને આપઘાતની વાત 'બિચારી લીઝા'એ અને બીજી વાતોએ હજારો વાચકોને પ્રભાવિત કર્યા હતા. તેના 'રશિયન મુસાફરના પત્રો' પણ ખૂબ સફળતા પામ્યા. તેમાં તેણે ક્રાંતિકારી ફ્રાંસ અને સદીના અંતે પ્રતિક્રાંતિકારી યુરોપનું દર્શન હૃદ્ય રીતે કરાવ્યું છે. તેનો મહાન વિદ્વત્તાભર્યો ગ્રંથ છે 'રશિયન રાજ્યનો ઇતિહાસ'. તેની શૈલી વિશુદ્ધ,

વહેતી અને શિષ્ટવર્ગને સંતોષે તેવી છે. તેની શૈલી અને પ્રતિભાનો પ્રભાવ સામાન્ય જનતામાં પ્રસરી રહ્યો.

કવિ-નાટ્યલેખક ઇવાન ક્રિલોવે (ઈ. સ. ૧૭૬૯–૧૮૪૪) ફ્રેંચ લેખક લા ફોન્તેન તથા ગ્રીક ઈસપને અનુસરી, પંચતંત્ર અને હિતોપદેશ જેવી માર્મિક બોધપૂર્ણ પ્રાણીકથાઓ લખીને એક નવા યુગને આમંત્ર્યો. જે જમાનામાં નવલકથા કે વાર્તાસંગ્રહની ૩,૦૦૦ કે ૫,૦૦૦ પ્રતોનું વેચાણ સફળતાનું ચિહ્ન ગણાતું તે — ૨૦૦ વર્ષ પહેલાંના — જમાનામાં આ સદાય નવીન કવિની પ્રાણી-કથાઓ('ધ ફેબલ્સ')નું વેચાણ થોડાંક જ વર્ષોમાં (૧૮૧૨ પહેલાં) ૭૫,૦૦૦ નકલોનું થયેલું. પ્રાચીન લોકસાહિત્ય અને દંતકથાઓના તારથી તેણે તોફાની વાંદરા, લોભી વરુઓ, લુચ્ચાં શિયાળો, ભલાં રીંછો અને ધરતીપુત્ર ખેડૂતોની નર્મ-મર્મ અને હાસ્યપૂર્ણ કથાઓ લખી 'દાદા ક્રિલોવ' તરીકે ખ્યાતિ મેળવી. ઈ. સ. ૧૯૬૯માં તેની ૨૦૦મી જન્મજયંતી ઊજવાઈ હતી. તેની કથાઓ જનતાની સંપત્તિ છે અને જનતાની જ્ઞાનપોથી છે. દૃષ્ટાંત તરીકે:

> એક વૃદ્ધ વાંદરાને આંખે અંધાપો આવતો લાગ્યો. તેને માનવદયાથી જાણવા મળ્યું કે, આવું દુ:ખ લાંબો સમય વેઠવાની જરૂર નથી. આનો ઉપાય ચશ્માં છે. તેથી તે જલદી જઈને એક ડઝન ચશ્માં ખરીદી લાવ્યો. વાંદરાએ ચશ્માંને આમતેમ ફેરવી જોયાં. તેનું કપાળ તેનાથી તપી ગયું અને પૂંછડી દુખવા લાગી. તેણે ચશ્માં સૂંઘ્યાં, ચારે બાજુથી સારી પેઠે ચાટ્યાં, છતાં ચશ્માં તેને તદ્દન નકામા લાગ્યાં. તે કહેવા લાગ્યો, 'મને નિશાળના બાળકની જેમ છેતરવામાં આવ્યો છે, ચશ્માંથી આંખો સુધરતી નથી.' પછી પાસે પડેલા પથ્થર પર તેણે ચશ્માં પછાડ્યાં અને તેની ચમકતી કરચો કરી નાખી.
>
> વાર્તાના અંતે સાર આપતાં લેખક ઉમેરે છે : 'આવું કેવળ વાંદરાને થાય છે એમ નથી. લાભકારક વસ્તુને પણ અજ્ઞાની નુકસાનમાં ફેરવે છે. તેથીય વધુ મૂર્ખ વર્તન તો હોદ્દાને કારણે મોટા ગણાતા અમલદારોનું હોય છે. તેઓ સારી વસ્તુઓને બગાડે છે એટલું જ નહીં પણ ધિક્કારેય છે.'

ઈ. સ. ૧૮૧૨–૧૫ સુધીમાં રશિયન અમીરો અને ધનિકોના યુવાન પુત્રો લશ્કરમાં જોડાઈ, લડાઈમાં ભાગ લેવા જર્મની, ઑસ્ટ્રિયા અને ફ્રાંસ વગેરે દેશોમાં ફરી આવ્યા અને તેમને રશિયાની સરકાર પછાત અને સંકુચિત લાગી. બીજી બાજુ, ઝારનું વલણ કડક બનતું ગયું અને દેશ પર ફરજિયાત ચુપકીદીનું વાતાવરણ જામ્યું. આ વખતે તેને કલાત્મક વાચા આપી ઍલેક્ઝાંડર ગ્રીબોયદોવ-(ઈ. સ. ૧૭૯૫–૧૮૨૯)ના 'ડાહ્યા થવાની મૂર્ખાઈ' ('ધ ફૉલી ઑફ બીઈંગ વાઈઝ') નાટકે. પદ્યમાં લખાયેલ આ કટાક્ષિકામાં પરદેશની લાંબી મુસાફરી બાદ ધનિક યુવાન ચત્સ્કી પોતાની પ્રેમિકાને નકામા, વાસી, વાતોડિયા સમાજના પ્રભાવ તળે જુએ છે. તેનો પિતા ફમુસોવ ધનવૈભવના પ્રદર્શન-રૂપ ભોજનો-જમણો આપવામાં અને મિત્રો સાથે ચર્ચામાં મશગૂલ છે. પિતાનો રહસ્યમંત્રી મોલ્યાલીન હા-જી-હા કરનારો તકવાદી સ્વાર્થસાધુ, શેઠના કૂતરાનીયે ખુશામત કરનારો છે. ફમુસોવનો મિત્ર જૂનો લશ્કરી અમલદાર છે અને તે બધાં અનિષ્ટોનું મૂળ પુસ્તકો છે તેમ માને છે. યુવાનો માટે પુસ્તકો કરતાં લશ્કરી અફસરો સારા શિસ્તશિક્ષકો છે એમ કહી, પુસ્તકોની હોળી કરવાની ભલામણ કરે છે. ચત્સ્કી આ મૂર્ખાઈભર્યા અને સંકુચિત દંભી રૂઢિચુસ્ત વાતાવરણમાં રૂંધામણ

અનુભવે છે અને પ્રેમમાં નિરાશ થઈ પાછો ભ્રમણનો આક્રાય લે છે. આ નાટક અત્યંત વાસ્તવિક છે. ઘણાંખરાં પાત્રો જીવંત નમૂનાઓ પરથી આલેખાયાં છે અને તેમની વાતો પરથી સંવાદ રચાયા છે.

આ નાટકને રંગભૂમિ પર ભજવવાની મનાઈ ફરમાવાઈ, છતાં યુવાનોમાં તેની હસ્તલિખિત નકલો વંચાવા લાગી અને સરકારને ઉથલાવવા તેમનાં ખાનગી ગુપ્ત મંડળો સ્થપાયાં. આ સમર્થ નાટયલેખકનું ડિસેમ્બ્રિસ્ટ વિદ્રોહ બાદ ૧૮૨૯માં ખૂન કરવામાં આવ્યું.

પુશ્કિન અને લર્મોન્તોવ

ઝાર ઍલેકઝાન્ડરના મૃત્યુ બાદ ડિસેમ્બ્રિસ્ટ વિદ્રોહ તરીકે જાણીતો વિદ્રોહ (ઈ. સ. ૧૮૨૫) થયો. તેને ઘાતકી રીતે દબાવી દેવામાં આવ્યો. આ ઐતિહાસિક વિદ્રોહમાં સંડોવાયેલો ઍલેકઝાન્ડર પુશ્કિન (ઈ. સ. ૧૭૯૯–૧૮૩૭) શ્રેષ્ઠ રશિયન કવિ અને રાષ્ટ્રશાયર ગણાય છે. અઢારમી સદીનાં બધાં સાહિત્યિક વહેણો તેનામાં સમાયાં અને ઓગણીસમી સદીની સાહિત્યનદીઓ તેનામાંથી જ વહેવા લાગી. તે કેવળ રશિયાનો નહીં પણ દુનિયાનો એક મહાન કવિ છે. પુશ્કિને તેની પ્રતિભાવંત કલમ સાહિત્યનાં અનેક ક્ષેત્રે ચલાવી કાવ્યો, નાટકો, વાર્તાઓ, નવલકથા વગેરે લખી, અપૂર્વ સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી.

પુશ્કિન ડિસેમ્બરિયા ક્રાંતિકારોનો મિત્ર હતો. તેની 'સ્વતંત્રતાને' ('ઓડ ટુ લિબર્ટી') તથા 'ગ્રામ'કાવ્યોમાં તેણે જુલમીઓ અને ગરીબોને પીડતા શોષણખોરો સામે સંઘર્ષ કરવા અવાજ ઉઠાવ્યો હતો. પરિણામે તેને દક્ષિણ રશિયામાં ધકેલી દેવાયો હતો. ૧૮૨૦માં પ્રગટ થયેલ છ સર્ગનું તેનું પ્રથમ મહાકાવ્ય 'રસલાન અને લુડમિલા' સાહિત્યના સુવર્ણ યુગનું પ્રથમ પથચિહ્ન બન્યું અને અત્યંત લોકપ્રિય બન્યું. તેના ગુરુ કવિ ઝુકોવ્સ્કીએ તેને પોતાની છબી ભેટ આપી લખ્યું : 'જે શિષ્યે પોતાને ગુરુ કર્યા તેને.'

દક્ષિણમાં ધકેલાયેલા પુશ્કિને કૉકેસસ, ક્રીમિયા, બેસારેબિયા અને ઑડેસામાં ચાર વરસ (૧૮૨૦–૧૮૨૪) ગાળ્યાં અને 'કૉકેસસના કેદી', 'બખ્ચીસરાઈનો ઝરો', 'જિપ્સી' અને મહાકાવ્ય સમી પદ્યનવલકથા 'યુજેનિ ઓનેજિન'ના પ્રથમ સર્ગ ઉપરાંત કેટલાંક સુંદર ઊર્મિગીતો રચ્યાં. આ પછી તેને વતનમાં ગૃહકેદી જેવું જીવન જીવવાની ફરજ પાડવામાં આવી; આથી તે ૧૮૨૫ના ડિસેમ્બરિયા બંડમાં ભાગ લઈ શકયો નહીં અને જેલમાં જતાં બચ્યો.

દેશનિકાલ સમાં છ વર્ષોને અંતે ઈ. સ. ૧૮૩૦માં તેના કાવ્યસંગ્રહો પ્રગટ થતાં તો તે રશિયા-નો પ્રખ્યાત લાડીલો મહાન કવિ બની ગયો. માત્ર ૩૮ વર્ષની ઉંમરે દ્વંદ્વયુદ્ધમાં ઘવાઈ તે મૃત્યુ પામ્યો. તેની પ્રખ્યાત કૃતિઓમાં નવલકથા 'કપ્તાનની કુંવરી' (૧૮૩૩–૩૬) તથા 'કાપીની રાણી' (૧૮૩૩) છે, પરંતુ તેને અમર કીર્તિ અપાવનાર તો છે પદ્યનવલકથા સમું મહાકાવ્ય 'યુજેનિ ઓનેજિન' (૧૮૨૩–૩૧).

આઠ વર્ષે પૂરી કરેલ આ પદ્યનવલકથામાં સમાજથી કંટાળેલો બુદ્ધિવાદી યુજેનિ ઓનેજિન શહેર છોડી તેના કવિમિત્ર લેન્સ્કીને ત્યાં જાય છે. લેન્સ્કીની વિવાહિતા પ્રેમિકા ઑલ્ગા લારીનની મોટી બહેન તાત્યાના સરળ, પ્રેમાળ આદર્શવાદી યુવતી છે. તાત્યાના ઓનેજિનના

પ્રેમમાં પડી તેને પત્ર લખે છે, પણ ઓનેજિન પરણવાની ઇચ્છા દર્શાવતો નથી અને ભાઈ જેવો ભાવ દર્શાવે છે. આથી આઘાત પામી તાત્યાના ફિક્કી અને દૂબળી પડી ગઈ છે. થોડા સમય બાદ મિત્ર લેન્સ્કી ઓનેજિનને તાત્યાનાના નામકરણ દિનના સમારંભમાં ખેંચી જાય છે. તાત્યાનાનો પ્રેમભાવ જોઈ, ઓનેજિન તેને ફેરવવા, જાણીજોઈને તેની નાની બહેન (લેન્સ્કીની પ્રેમિકા) ઑલ્ગા લારીન પ્રત્યે પ્રેમ દર્શાવે છે, અને લારીન તેને પ્રોત્સાહન આપે છે.

લેન્સ્કી ઈર્ષ્યાથી જલી મિત્ર સાથે દ્વંદ્વયુદ્ધ ખેલે છે અને મૃત્યુ પામે છે. કવિમિત્ર લેન્સ્કીના મૃત્યુથી પશ્ચાત્તાપમાં ડૂબેલો ઓનેજિન પ્રવાસે ઊપડે છે. ઑલ્ગા લારીન લશ્કરી અમલદારને પરણે છે, પરંતુ તાત્યાના તો ઓનેજિનને ઘેર જઈ તેનાં પુસ્તકો વાંચવામાં મશગૂલ છે. ઓનેજિનની માતાય તેને મમતાપૂર્વક મૉસ્કો લઈ જાય છે. સગાંઓની સમજાવટ અને આગ્રહને વશ થઈ તાત્યાના સેંટ પિટર્સબર્ગના રાજાને પરણે છે. ઓનેજિન પ્રવાસેથી પાછો રાજધાનીમાં આવતાં તાત્યાનાને સરળ ગ્રામકન્યા તરીકે નહીં, પણ ગૌરવભરી સુંદર રાણી તરીકે જુએ છે અને તેના પ્રેમમાં પડી પત્રો લખે છે. તાત્યાના એ પત્રોના જવાબ નથી આપતી. તાત્યાનાના મહેલમાં ઓચિંતો ઓનેજિન પહોંચી જાય છે ત્યારે તાત્યાના તેના જ પ્રેમપત્રો પર આંસુ સારતી હોય છે. તાત્યાના ઓનેજિન પ્રત્યેના પ્રેમની કબૂલાત કરે છે, પણ અગાઉ પોતાના પ્રેમની અવગણના કરવા બદલ તેને ઠપકારે છે અને પોતાના પતિને વફાદાર રહેવાનો નિર્ણય જાહેર કરે છે.

આ કથામાં તાત્યાનાનો ઓનેજિન પરનો પ્રેમપત્ર એક સુંદર સાહિત્યકૃતિ છે:

હું તમને આ પત્ર લખું છું તેથી તમે વધુ જાણશો. તમે હવે મને ધિક્કારવા મુક્ત છો. આથી વધુ કઈ સારી શિક્ષા તમે મને કરી શકો તે વિશે મને નવાઈ લાગે છે. પરંતુ તમે જો મારા ભાવિ માટે દયા-કરુણાનું એક બિંદુ પણ રાખી રહ્યા હોત તો તમે મને આમ એકલી ન છોડી હોત.

મને માનશો? પ્રથમ તો મેં તમને એક પણ શબ્દ ન કહેવા ઇચ્છયું હતું. ત્યારે તમને મારી શરમની જાણ ન હતી. તે માટે હું થોડા ઠપકાની અપેક્ષા રાખી શકું — દર અઠવાડિયે એક વખત તમે અહીં અમારે ગામ આવતા ત્યારે તમને જોવાને, તમારા બોલ સાંભળવાને, તમારી પાસે આવકારનો એક શબ્દ મેળવવા, કેવળ તમારો જ વિચાર કરવા, રાત અને દિવસ, બીજા દિન સુધી તમારી પ્રતીક્ષા કરવા માટે. લોકો કહે છે તેમ તમે મળતાવડા નથી, એકાંત અને ગામડું તમને કંટાળો આપે છે. અમે — ગામડિયાં — કોઈ બાબતમાં હોશિયાર નથી, છતાં તમને અમે હંમેશાં આવકારતા.

તમે કેમ આવ્યા? શા માટે અમારી પાસે આવ્યા? એકલા આ વિસ્મૃત છુપાયેલા ગામડે? હું તમને કદી ઓળખતી ન હોત તો આ બળતરાની વણમાગી વેદના મારા રોમે-રોમમાં ઊઠી ન હોત. અને આ લાગણીઓ અણછતી જ રહી હોત. મારો આત્મા શાંત અજ્ઞાનમાં મગ્ન હોત. કોણ જાણે, હું યોગ્ય વખતે મારો પતિ પામત અને તેની સાચી પત્ની બની રહેત — અને 'બીજા' માટે પવિત્ર માનપાત્ર માતા બનત.

બીજો . . .! મેં કદીયે મારું આ હૈયું જીવંત માણસને આપ્યું ન હોત! આ તો દૈવી ઇચ્છા હતી. . . . આ નિર્માયું હતું — હું તારી છું! મારું ભૂતપૂર્વ જીવન પણ મને ખાતરીથી કહે છે કે આપણે એકબીજાને મળવાનાં હતાં — જાણે મને પ્રેમતંતુથી બાંધવા જ પ્રભુએ તને અહીં મોકલ્યો, હું જાણું છું, મને મેળવવા અને કબરમાં પોઢું ત્યાં સુધી મારું રક્ષણ કરવા.

તું ઘણી વખત મારા દિવાસ્વપ્નમાં આવતો અને વહાલો લાગતો. જોકે હું તને ઓળખતી ન હતી. તારો સૂર મારી કાયામાં કંપતો, તારી નજર મને ડુબાડતી અને હું મુગ્ધ થતી. લાંબા સમયથી . . . કિંતુ ના, હું સ્વપ્ન સેવતી ન હતી! જ્યારે તું આવી સીધેસીધો મને દેખાયો નહોતો ત્યારથી હું તને ઓળખતી હતી, મને હૂંફ રહેતી. હું સ્તબ્ધ ઊભી રહેતી અને મારું હૈયું કહેતું 'તે આવ્યો છે!'

શું આવું નથી? મેં તો પહેલેથી માન્યું છે કે મેં તને બોલતો સાંભળ્યો. શાંતિથી ધ્યાનમગ્ન થઈ મેં સાંભળ્યું — તું મારા ગરીબ લોકોની સંભાળ લેતો અને મારા પ્રાર્થનામાં મૂંઝાયેલા અને બીમાર આત્માને રાહત આપતો. શું આજે તું તે જ નથી, જે મારા ઓશીકા પાસે આવતાં ચમકતા અંધકારમાં ઝબૂકયો હતો? જાણે પેલું પ્યારું સ્વપ્ન ફરી સાકાર થયું!

તું શું મારો તારણહાર દેવદૂત છે કે મારો વિનાશ સર્જવા માટે લુચ્ચો લુબ્ધક છે? મારી શંકાઓ અને મૂંઝવણ દૂર કર. કદાચ આ બધું એક અનભિજ્ઞ આત્માની નકામી ભ્રાંતિ છે. ભાવિએ કાંઈ જુદું જ નિર્મ્યું છે. પરંતુ આવું થજો. હવેથી હું મારી જાત અને મારું સઘળું ભાવિ તારે ચરણે ધરું છું. હું રુદન કરતી તારી સમક્ષ અહીં ઊભી રહી વીનવું છું કે તું મારી ઢાલ બનજે.

વિચાર કર, હું અહીં એકલી છું. મને કોઈ સમજનાર નથી. જો મારી સમજશક્તિ કેવળ મંદ અને નબળી હોત તો કેવું સારું! પરંતુ હું બોલું નહીં તો નાશ પામું. હું તારી પ્રતીક્ષા કરું છું — વાટ જોઉં છું. તારી એક જ દૃષ્ટિ મારા હૃદયને હચમચાવી મૂકતી આશાઓને જગાવશે, અથવા એક જ ઠપકો મારા સ્વપ્નની ગાઢ મોહિનીને તોડી નાખશે — જે અત્યંત યોગ્ય ગણાશે!

આથી વધુ કાંઈ નહીં; હું આ વાંચતાં ડરું છું. છતાં હું ભય અને શરમથી ડૂબી મરું તોયે તારી સુજનતા મને સલામત રાખશે. હું આ આજીજી કરું છું અને હિંમત ધરી તેની નીચે મારું નામ લખું છું.

રશિયન કવિતાનું ઉન્નત શિખર છે મિખાઇલ યુરોવિચ લર્મોન્તોવ (ઈ. સ. ૧૮૧૪–૧૮૪૧) — પુશ્કિનનો સાહિત્યિક વારસ. પુશ્કિનના મૃત્યુ સમયે તેને ભવ્ય અંજલિ અર્પતું કાવ્ય 'કવિના મૃત્યુ પર' (૧૮૩૭) લખી પુશ્કિનના નિંદાખોરોને તેના મૃત્યુ માટે જવાબદાર લેખે છે:

તમે
રાજતખ્ત આસપાસ ઊભરાતાં

ભૂખ્યાં ટોળાં,
આઝાદી-મેધા
ને કીર્તિના કતલખોરો . . .

આ કાવ્ય લોકોમાં હસ્તપ્રત રૂપે વહેંચાયું, વંચાયું અને વખણાયું. 'આ રહ્યો ક્રાંતિનો સાદ' એમ નોંધ લખી કોઈ વૃદ્ધ અમીરે આ કાવ્ય રાજા ઝારને મોકલ્યું. શાહી રક્ષકદળમાં અમલદાર તરીકે કામ કરતા લર્મોન્તોવની ધરપકડ કરવામાં આવી, તેને નીચો ઉતારી કૉકેસસ મોરચે પાયદળમાં મૂકવામાં આવ્યો. આ સમય દરમ્યાન લર્મોન્તોવે સાહિત્યક્ષેત્રે નામના મેળવી લીધી હતી અને કવિ તરીકે તેની કારકિર્દી અત્યંત તેજસ્વી હતી. પંદર વર્ષની ઉંમરે તેણે રશિયન બાળકોને કંઠસ્થ 'દેવ-દૂત' જેવાં કાવ્યો રચ્યાં હતાં. આ કાવ્ય તેની મૃત્યુને અંજલિ સમાન છે. સત્તર વર્ષની ઉંમરે તેણે ત્રણસો જેટલાં ઊર્મિગીતો, પંદર લાંબાં કાવ્યો, ત્રણ નાટકો અને એક નાની નવલકથા લખ્યાં હતાં. ૧૮૩૨માં 'ઝાર ઈવાન વાસિલિયેવિચનું ગીત' દ્વારા તેની નામના લોકોમાં પ્રસરી. મહાન તૉલ્સ્તૉયે કહ્યું હતું કે, એમના મહાન ગ્રંથ 'યુદ્ધ અને શાંતિ'નું બીજ લર્મોન્તોવનું લઘુકાવ્ય 'બોરાદ્દીનો' જ હતું. મહાન વાર્તાકાર ચેખોવે લર્મોન્તોવની 'તેમાન' વાર્તાના વાકયેવાકય અને શબ્દેશબ્દનો અભ્યાસ કરવા સૂચવ્યું અને ગૉગૉલે તેને માટે લખ્યું : 'આપણામાંથી કોઈએ આટલું સાચું, સુંદર અને સુવાસિત ગદ્ય લખ્યું નથી.'

લર્મોન્તોવે ૧૮૩૯–૪૦માં લખેલી નવલકથા 'આપણા સમયનો વીર-નાયક' ('હીરો ઑફ અવર ટાઈમ્સ') ૧૮૪૦માં તેના કાવ્યસંગ્રહ સાથે પ્રગટ થતાં વિવેચક વેલેન્સ્કીએ તેને 'નવો તેજસ્વી સિતારો, પ્રથમ કક્ષાનો તારો' કહી વધાવ્યો. માનસિક પ્રશ્નોને ચર્ચતી આ પ્રથમ રશિયન નવલકથા હતી. આ નવલકથા તેના તળપદ રૂસી વાતાવરણને કારણે રૂસી સાહિત્યની અનોખી કૃતિ બની રહી છે.

લર્મોન્તોવની કૃતિ 'શૈતાન' (૧૮૨૯–૧૮૪૧) તેના જીવનની પ્રતિકૃતિ સમાન છે. નવલકથા આત્મકથાત્મક છે અને તેના સ્વયંસંપૂર્ણ પાંચ ખંડ પૈકી પહેલા બે 'બેલા' અને 'મેક્ષિમ મેક્ષિમિચ'ના ખંડોમાં અન્યના અવલોકન દ્વારા પેચોરિનનું પાત્ર આલેખાયું છે. બાકીના ત્રણ ખંડ 'તમાન', 'રાજ-કુમારી મેરી' અને 'નસીબવાદી' પેચોરિનની નોંધપોથી દ્વારા તેનું કરુણ નિષ્ફળતાભર્યું વ્યક્તિત્વ ઉપસાવવામાં આવ્યું છે. પેચોરિનની કબૂલાત ધ્યાનપાત્ર છે :

> હું મારું કોઈ જીવનધ્યેય શોધી શકયો નથી, તેથી હું નિરર્થક લાલચો અને અસંતુષ્ટ વાસનાઓને વશ થયો છું. એ ભઠ્ઠીમાંથી હું સખત અને ઠંડા પોલાદ સમાન બન્યો છું, પણ જીવનનું સુંદરતમ પુષ્પ ચૂંટવામાં — ઉમદા ભાવનાની ચેતના પામવામાં — હું સરિયામ નિષ્ફળ થયો છું. કેટલીયે વાર તો હું નસીબના હાથની કુહાડી કરતાં વધુ કાંઈ કરી શકયો કે બની શકયો નથી. મૃત્યુદાયી હથિયારની જેમ હું પૂર્વનિર્ણીત બલિદાનોને માથે ત્રાટકયો છું — ગુસ્સાની લાગણી વિના કે દિલગીરી સેવ્યા વિના.

લર્મોન્તોવે પિટર્સબર્ગની વિદાય લેતાં પહેલાં લખેલાં કાવ્યો તેની શ્રેષ્ઠ કૃતિઓ ગણાય છે. તેમાંનાં અનેક કાવ્યો સંગીતબદ્ધ થયાં છે — 'માર્ગ પર હું એકલો રાહી છું,' 'ના, ના, હું એટલી

ઉત્કટતાથી ચાહું છું પણ તને નહીં' વગેરે ગીતો દ્વારા લર્મોન્તોવ હજુયે રૂસી પ્રજામાં જીવી રહ્યો છે. બલ્કે તેના સમયનું અંતર વધે છે તેમ તેમ તેનાં ગીતો રૂસી પ્રજાની વધુ સમીપ આવી રહ્યાં છે. લર્મોન્તોવ પણ દ્વંદ્વયુદ્ધનો ભોગ બની મૃત્યુ પામ્યો હતો.

લર્મોન્તોવના સમકાલીન કવિ ફ્યોદોર ત્યુચેવ (ઈ. સ. ૧૮૦૩–૧૮૭૩) શ્રેષ્ઠ આધિભૌતિક પ્રકૃતિ-પૂજારી કવિ છે. તે અંતરની પ્રેરણા કે સંવેદનાના દબાણ વિના લખતો નહીં અને તેણે ૭૦ વર્ષની ઉંમરમાં ૫૦૦ જેટલાં કાવ્યો રચ્યાં છે. ૧૮૩૬માં તેનાં કેટલાંક શ્રેષ્ઠ કાવ્યો પ્રગટ થયાં હતાં. 'મૌન' કાવ્યમાં તે કહે છે:

હૈયું હૈયા સાથે બોલી જાણતું નથી. ગીત અને વાણી કદીયે આપણે જે શ્રદ્ધાથી જીવીએ છીએ અને મૃત્યુ પામીએ છીએ તેને વ્યક્ત કરી શકે નહીં. એક વખત ઉચ્ચારેલો વિચાર જૂઠાણું છે. મૌન તારો ઝરો અસ્ખલિત, અદૂષિત અને અક્ષુબ્ધ છે. એ જળ પી લે અને એકે શબ્દ ઉચ્ચારીશ નહીં.

ત્યુચેવ 'પ્રથમ પ્રેમ'નાં ગીત નથી ગાતો. તે 'અંતિમ પ્રેમ'નો ગાયક છે.

> વર્ષો આપણાં ડૂબતાં જાય છે અને પ્રેમ કેવો મૃદુ થાય છે! પ્રેમના છેલ્લા કિરણની વિદાય લેતી જ્યોત આપણા પર પ્રકાશો. . . . ભલે, વહેતું રક્ત પાતળું પાણી બને જો હૃદયમાં મૃદુ અગ્નિ જલતો હોય. . . ઓ અંતિમ પ્રેમ, તું અનંત આનંદામૃત છે અને ઉત્કટ આતુરતા છે.

ગોગોલ: વાસ્તવવાદનાં મંડાણ

પુશ્કિન અને લર્મોન્તોવ પછી જાણે રશિયન કવિતાનો યુગ આથમી ગયો અને ગદ્યનો યુગ શરૂ થયો. ઓગણીસમી સદીના પ્રથમ ત્રણ દાયકામાં અને તે અગાઉ કેટલીક લોકપ્રિય નવલકથાઓ લખાઈ હતી. તેમાંની કેટલીક તો ખૂબ વેચાતી પણ હતી. એ લેખકો પૈકી સાહિત્યની દૃષ્ટિએ યુક્રેઈનનો નિકોલાઈ વાસિલિવિચ ગોગોલ રશિયન ગદ્યયુગનો પિતા ગણાયો છે.

ગોગોલ (ઈ. સ. ૧૮૦૯–૧૮૫૨) 'ઓવરકોટ' નામે વાર્તા લખી વાસ્તવવાદનો સ્થાપક બન્યો. મહાન રશિયન સાહિત્યકાર દોસ્તોયેવ્સ્કીએ તેને અંજલિ અર્પતાં કહ્યું છે: 'અમે સૌ તેના ઓવર-કોટમાંથી નીકળ્યા છીએ.' દુનિયાના હાસ્યકટાક્ષવિનોદી સાહિત્યકારોમાં તેનું અનન્ય સ્થાન છે. ૧૮૩૨થી ૧૮૪૨ના ગાળામાં તેણે દુનિયાને શ્રેષ્ઠ સાહિત્યસર્જનો આપ્યાં.

૧૮૨૫માં ડિસેમ્બરનું બંડ જાગ્યું ત્યારે ગોગોલ કિશોર હતો, પણ તે સરકારી અન્યાયો અને જુલમોથી સમસમી રહ્યો હતો. તેણે તેના કાકાને લખ્યું હતું, 'કમનસીબી કરતાં અન્યાય મારા હૃદયને વધુ વિદારે છે.' અને તે દેશસેવા કરવા અને લોકોનું ભલું કરવા સરકારી નોકરી શોધવા પિટર્સબર્ગ આવ્યો અને એ શહેરે તેને લાંચિયા, આળસુ, લાગવગિયા, દંભી અમલદારોનું વાસ્તવિક રૂપ બતાવ્યું. તેને પોતાનેય ભૂખે રહેવાના અને ફક્ત એક ગરમ કોટથી શિયાળાની કડકડતી ઠંડી સહેવાના અનુભવો થયા. નોકરી દરમ્યાન નોકરશાહીની તુમારશાહીનોય અનુભવ થયો. 'અહીં શું સુખ છે? પંદર વર્ષની નોકરી પછીયે કોઈ અમલદાર લોકોનું પાંચ પૈસા જેટલુંયે ભલું કરી શકતો નથી.' એમ માતા પર પત્રમાં લખીને તેણે નોકરીમાંથી રાજીનામું આપ્યું.

'ઇવાન ઇવાનોવિચ અને ઇવાન નિકિફોરોવિચ વચ્ચેના ઝઘડાની વાત'માં તે જમીનદારોના આળસુ જીવનની પોકળતા સ્પષ્ટ રીતે ખુલ્લી પાડે છે.

લર્મોન્તોવે કૉકેસસ પ્રદેશને શબ્દાંકિત કર્યો, તેમ ગોગોલે યુક્રેઇન પ્રદેશને શબ્દસંજીવની પાઈ. તેની ઐતિહાસિક નવલકથા 'તારાસ બુલ્બા' રશિયન કોઝાક લોકોનું સોળમી સદીનું જીવન આલેખતી પ્રથમ અને અગ્રિમ શિષ્ટ કૃતિ છે.

ગોગોલને અમર કરનારી કૃતિ, રશિયાનું હાસ્યપ્રધાન નાટક 'ઇન્સ્પેક્ટર જનરલ' (૧૮૩૬) છે. આ નાટકે નોકરશાહીની ભ્રષ્ટતા સાફ કરવામાં અગત્યનો ભાગ ભજવેલો. પરંતુ ગોગોલનું સાત વર્ષની જહેમતનું શ્રેષ્ઠ સર્જન છે તેની નવલકથા 'મૃતાત્માઓ' (૧૮૪૨). આ નવલકથા રશિયાનું નાનું પ્રતીકચિત્ર છે. આ નવલકથામાં વસ્તુ — પ્લૉટ — નથી, પણ ચિચિકોવનું પાત્ર બધા ભાગોને એકસૂત્રે બાંધે છે. તેની ભાષાશૈલી અને હાસ્યરસ અજોડ છે. આ પ્રકાશનથી સાચી વાસ્તવવાદી રશિયન નવલકથાનો જન્મ થયો ગણાય છે. (ગોગોલે આ નવલકથાનો બીજો ભાગ લખી નાખ્યો હતો, પણ તેમાં તેને સત્યની ઊણપ દેખાતાં મધરાતે ઊઠીને સળગતી ભઠ્ઠીમાં તેની હસ્તપ્રત હોમી દીધી.)

'મૃતાત્મા'ના નાયક મહત્ત્વાકાંક્ષી, મનોરંજક ધુતારા ઇવાનોવિચ ચિચિકોવે, લોભ અને સ્વાર્થથી પ્રેરાઈ, અનેક ગોટાળા કરેલ છે. સરકારી ખાતામાં કારકુન તરીકે, બાંધકામ સમિતિના સભ્ય તરીકે, કસ્ટમ ખાતાના વડા તરીકે, રકમો ઉચાપત કરી તે બરતરફ થયેલો છે. આ અનુભવો બાદ તે નવો નુસખો શોધી કાઢે છે અને તે રશિયાના ખેતમજૂરો — ગુલામોના મૃતાત્માઓ વેચાતા લઈ ધનવાન બનવાનો! વસ્તીગણતરી મુજબ જમીનદારને પોતાના જીવતા કે મૃત્યુ પામેલા ખેતમજૂરો દીઠ કર ભરવો પડતો. આથી જમીનદારોને કરમાંથી મુક્તિ અપાવવાની લાલચે ચિચિકોવ નજીવી કિંમતે કે કિંમત વગર મૃતાત્માઓ ખરીદી, બેંકમાં ગીરે મૂકી પૈસા દ્વારા જમીન-મિલકતો ખરીદી, જીવતા મજૂરો રોકી મોટી આવક ઊભી કરી લખપતિનું મોજમજા અને એશઆરામનું જીવન જીવવા ચલતા પુર્જાનો ખેલ ખેલે છે અને ગોરખધંધા કરી બધાને બનાવે છે અને આખરે તેની વાતનો ભાંડો ફૂટતાં ભાગી જાય છે. આટલી નાની ઘટનામાં રૂસી જીવનની એક ભીષણ વાસ્તવિકતા પ્રગટ થઈ છે.

ઝાર નિકોલસ પ્રથમના શાસનના ત્રણ દાયકા (૧૮૨૫–૫૫) વિચિત્ર વિરોધાભાસી હતા. એના સડેલા લાંચિયા અમલદારશાહી, તુમારશાહી, પોલીસરાજ્યમાં જ સાહિત્ય અને કલા અસાધારણ રીતે ખીલ્યાં! ઝાર ક્રાંતિથી ગભરાતો હતો અને તેણે નીમેલા 'સેન્સરો' રશિયન સાહિત્ય સામે છૂટા મૂકેલા ડાઘિયા કૂતરા જેવા હતા. ભૌતિકશાસ્ત્રના પાઠયપુસ્તકમાં 'પ્રકૃતિનાં બળો' જેવા શબ્દો તેમને અકારા લાગતા. રસોઈ વિશેના પુસ્તકમાં 'કણક માટે મુક્ત હવા જરૂરી છે' શબ્દોમાં તેમને ગુપ્ત પ્રતિકારની ગંધ આવતી. આ સમયના વિરોધાભાસને સ્પષ્ટ કરતાં એ સમયના પ્રતિનિધિ અૅલેક્ઝાંદર હર્ઝને કહ્યું છે: 'અમે અમારી આજુબાજુ ઊભરાઈ રહેલા ભયાનક છીછરાપણાને ભૂલવા વિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન, પ્રેમ, લશ્કરી કલા, ગૂઢ તત્ત્વમાં મન પરોવતા.' આ સમયના વિચારકો અને બુદ્ધિજીવીઓનાં ત્રણ સમૂહો હતાં. એક, સ્લેન્કીવિચ વર્તુળ, બીજું ઊર્મિવાદી વર્તુળ અને ત્રીજું કિરેયેવ્સ્કી ભાઈઓનું સ્લાવોફિલ વર્તુળ. આ વર્તુળોમાં બે છાવણીઓ પડી હતી — 'પશ્ચિમવાદીઓ'ની અને 'સ્લાવોફિલો'ની.

સ્લાવોફિલોના અગ્રણી કિરેયેવ્સ્કી ભાઈઓ પશ્ચિમના ભૌતિકવાદ વિરુદ્ધ રશિયાના ભૂતકાળની રૂઢિચુસ્ત સંસ્કૃતિના વિકાસની ભલામણ કરતા હતા. આ વર્તુળ ધાર્મિકતા અને એકહથ્થુ સત્તાના વલણવાળું હોવાથી બુદ્ધિજીવીઓને આકર્ષી શકયું નહીં. પશ્ચિમવાદીઓમાં મહાન વિવેચક વિસારિયોન બેલિન્સ્કી(ઈ. સ. ૧૮૧૦–૧૮૪૮)ની ભીષણ બૌદ્ધિકતા, નખશિખ પ્રામાણિકતા અને હિંમતનો સાહિત્ય-માં સ્પષ્ટ પ્રભાવ વરતાય છે. તેના મત પ્રમાણે વાસ્તવિકતાને કસવાની કસોટી સમાં મૂલ્યો માનવ જાતે જ ઘડે છે. સૌંદર્ય, ન્યાય અને સત્ય જીવનથી પર નહીં, પણ જીવનમાં વણાયેલાં હોવાં જોઈએ. આમ કરવા માટે જીવનપરિવર્તન જરૂરી છે. કલા ખાતર કલા કદી અસ્તિત્વમાં ન હતી. કલા વાસ્ત-વિકતાને તેનાં લાક્ષણિક સત્યો દ્વારા નવો ઘાટ આપે છે.

તે સમયનો સમર્થ વિચારક અને લેખક એલેકઝાંડર હર્ઝન (ઈ.સ.૧૮૧૨–૧૮૭૦) ઉદ્દામવાદી વિચારો ધરાવતો અને તેથી તેણે ૧૮૪૭માં રશિયા છોડયું અને ઇંગ્લંડમાં જઈ 'ધંટ' નામનું સામયિક કાઢયું. તેનાં લખાણો આજે સાચી આગાહીઓ સમાં લાગે છે. હર્ઝનના માસિકે રશિયાના રાજકારણ અને સમાજ પર મહત્ત્વનો પ્રભાવ પાડયો. બાકુનીન આંતરરાષ્ટ્રીય અરાજકતાનો નેતા હતો.

રશિયન સાહિત્યને રશિયા બહાર યુરોપના દેશોમાં પ્રશંસા અને પ્રતિષ્ઠા અપાવી ઇવાન સર્જિવિચ તુર્ગનેવ(ઈ.સ. ૧૮૧૮–૧૮૮૩)ની કલાત્મક સાહિત્યકૃતિઓએ. મૉસ્કો યુનિવર્સિટીનો સાહિત્ય, તત્ત્વજ્ઞાન અને ભાષાશાસ્ત્રનો આ સ્નાતક જર્મન, ફ્રેંચ અને અંગ્રેજી સારી પેઠે જાણતો હતો. તેણે ૧૮૪૭–૫૨ દરમ્યાન લખેલ 'શિકારીનાં રેખાચિત્રો' સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં નવીનતા બક્ષે છે. તેની શિકારી જેવી અવલોકનશક્તિમાંથી કોઈ વસ્તુ છટકી શકતી નથી.

તુર્ગનેવ કવિ કે નાટયકાર કરતાં નવલકથાકાર તરીકે વધુ ખ્યાતિ પામ્યો છે. તેની સાત નવલકથાઓ તે સમયના સામાજિક જીવનનું સુંદર આલેખન છે. (૧) 'રુદિન' (૧૮૫૫), (૨) 'ગૃહસ્થોનું ઘર' (૧૮૫૮), (૩) 'સાંજે' (૧૮૬૦), (૪) 'પિતાઓ અને પુત્રો' (૧૮૬૧), (૫) 'ધુમાડો' (૧૮૬૭), (૬) 'વસંતનાં તરતાં ઝરણાં' (૧૮૭૩), (૭) 'કુંવારી ધરતી' (૧૮૭૬) — આ સાત નવલકથાઓમાંની 'ગૃહસ્થોનું ઘર'ની નાયિકા લીઝા (ગુજરાતીમાં પ્રકાશિત) અને 'રુદિન'ની નતાશા જાણે પુશ્કિનની તાત્યાનાની અનુજાઓ છે. રુદિન તે સમયનું ક્રાંતિકારી–આતંકવાદી, આદર્શવાદી છતાં વાસ્તવમાં પારકા પર જીવનારું પાત્ર છે.

તુર્ગનેવની નવલકથાઓમાં શ્રેષ્ઠ કૃતિ છે 'પિતાઓ અને પુત્રો'. આ નવલકથામાં એક વ્યક્તિ કે સમૂહના જીવનની વાત નથી, પણ માનવના ઇતિહાસની એક ઋતુકથા છે. તેમાં પિતા અને પુત્રની બે પેઢીનો સંઘર્ષ છે. તુર્ગનેવે પુત્ર બાઝારોવ જેવું એક સબળ પાત્ર ઘડયું છે. તુર્ગનેવે યોજેલા શબ્દમાં કહીએ તો તે નાસ્તિવાદી (નિહિલિસ્ટ) છે. પ્રણાલીગત વર્તન અને વિચાર સામે તેનો આત્મા બંડ પોકારે છે અને પ્રસ્થાપિત મૂલ્યોની મૂર્તિઓ તોડે છે અને પ્રશ્ન કરે છે, 'આ શા માટે જરૂરી છે?' આ નવલકથાના છેલ્લા દૃશ્યમાં બાઝારોવનાં માબાપ પુત્રની કબર સમક્ષ આવે છે તે અત્યંત કરુણ અને હૃદયસ્પર્શી પ્રસંગ છે.

તુર્ગનેવની નવલકથાઓ અને વાર્તાઓ અનેક ભાષાઓમાં અનૂદિત થઈ છે. તે દોસ્તોયેવ્સ્કી કે તૉલ્સ્તૉય જેવી પ્રચંડ પ્રતિભા ભલે ન ધરાવતો હોય, પણ તે એક શ્રેષ્ઠ કલાકાર છે. તેણે તેના

જમાનાના ઉપરછલ્લા માનવના પાત્રનું અવિસ્મરણીય આલેખન કર્યું. તેની શૈલી સંસ્કારી, પ્રવાહો અને કાવ્યમય છે.

તુર્ગનેવે ૧૮૪૭માં તેનું 'શિકારી'નું પ્રથમ રેખાચિત્ર પ્રગટ કર્યું તે જ વર્ષે ઇવાન ગોંચારોવ- (ઈ.સ. ૧૮૧૨–૧૮૯૧)ની પ્રથમ નવલકથા 'સામાન્ય વાત' પ્રગટ થઈ અને વિવેચક બેલિન્સ્કીએ તેને આશાસ્પદ વાસ્તવવાદી લેખક તરીકે બિરદાવ્યો. ગોંચારોવે લખેલી ત્રણ નવલકથાઓમાં શ્રેષ્ઠ 'ઓબ્લોમોવ' (૧૮૪૯–૫૯) છે. કથાનાયકની લાક્ષણિકતાને કારણે રૂસી શબ્દકોશમાં આ નવો શબ્દ ઉમેરાયો છે. અમેરિકન નવલકથાના 'બૅબિટ' જેમ તે એક ભાષાપ્રયોગ બની ગયો છે.

ઓબ્લોમોવ કપડાં, સ્લીપરો, નિદ્રા, ભોજન અને દિવાસ્વપ્નોમાં જીવન ગાળે છે. સાડીત્રણસો ખેતમજૂરો — ગુલામોનો તે માલિક છે. આ ગુલામો તેને માટે રળે છે અને તેને પોતાને મોજાં પહેરતાં- ય નહીં આવડવાથી તેની તાલીમથી જીવનનો આરંભ કરી, જીવન જીવતાં નહીં આવડનાર તરીકે જ અંત પામે છે.

નવલકથાના પ્રારંભમાં ઓબ્લોમોવને ત્રણ માઠા સમાચાર મળે છે: (૧) તેનો ઘરમાલિક તેને ઘર ખાલી કરવાની નોટિસ આપે છે. (૨) તેનો કારભારી તેને જમીનની વ્યવસ્થામાં ધાંધલ ઊભી થયાનું જણાવે છે અને તેથી તેની આવક ઘટવાના સમાચાર આપે છે. અને (૩) ડૉકટર તેને નિષ્ક્રિય બેઠાડુ જીવન ગાળી, માલમલીદાઓ ખાવાથી, વહેલું મોત આવશે તેમ ચેતવે છે. આ ત્રણે કોયડાઓમાંથી એકે ઉકેલવાની તેની શક્તિ નથી. તેનો મિત્ર સોલ્ઝ તેને નિષ્ક્રિયતામાંથી ઉગારવા એક સુંદર યુવતી ઑલ્ગાના પરિચય દ્વારા તેનામાં પ્રેમ પ્રેરવા મથે છે. પરંતુ ઓબ્લોમોવ ઑલ્ગા સમક્ષ લગ્નનો પ્રસ્તાવ મૂકવાનું પણ મુલતવી રાખ્યા કરે છે. આળસુ એદીના પીરને વળી આ માટેય સમય કયાંથી મળે!

તુર્ગનેવની નવલકથાના નાયકોય આમ તો ઓબ્લોમોવના અનુયાયીઓ જેવા છે. નાયિકા ઑલ્ગા પુશ્કિનની તાત્યાના અને તુર્ગનેવની લીઝાની યાદ આપે છે, તો વળી આ નવલકથા ગોગોલ-ની 'મૃતાત્માઓ' જેવી વિષાદભરી નથી, પણ તેનું સ્મરણ તો કરાવે છે. તુર્ગનેવે આ નવલકથા વિશે કહ્યું છે: "જ્યાં સુધી એક પણ રશિયન અસ્તિત્વમાં હશે ત્યાં સુધી 'ઓબ્લોમોવ'નું સ્મરણ રહેશે."

તુર્ગનેવ અને ગોંચારોવના અનેક સમકાલીન લેખકોમાં મિખાઇલ સાલ્તિકોવ એડ્રિન (ઈ.સ. ૧૮૨૬–૧૮૮૯) નોંધપાત્ર છે. તેણે ૧૮૪૧માં કાવ્ય અને ૧૮૪૭માં વાર્તા લખ્યાં. તેની 'મિક્સ્ડ એફેર્સ' પ્રગટ થતાં તેને સત્તાવાળાઓના રોષનો ભોગ બનવું પડયું અને દેશનિકાલની સજા ભોગવવી પડી. 'નવીન વિનોદનાં ફૂલો' સમી તેની 'પ્રોવિન્શિયલ સ્કેચીઝ' કૃતિએ તેને નામના અપાવી. તેણે પરીકથાઓ જેવી કટાક્ષવાર્તાઓ લખી રશિયાના તત્કાલીન સમાજનાં દૂષણો પર કટાક્ષના ચાબખા માર્યા.

ઑઝેકઝાંદર નિકોલોવિચ ઑસ્ત્રોવ્સ્કી (ઈ.સ.૧૮૨૩–૧૮૮૬) રશિયાનો પ્રથમ ધંધાદારી નાટકકાર હતો. ગોગોલ, ગોંચારોવ અને તુર્ગનેવે નવલકથાના ક્ષેત્રમાં જે મહાન નવીન પ્રદાન કર્યું તેવું મહાન પ્રદાન તેણે નાટયક્ષેત્રે એકતાલીસ ગદ્યનાટકો અને સાત પદ્યનાટકો લખી કર્યું. ફોન્વીઝિન, ગ્રીબોયદોવ, પુશ્કિન, ગોગોલ, તુર્ગનેવ, પિસેમ્સ્કીએ નાટકો લખ્યાં હતાં. પણ તે ફ્રેંચ શૈલીનાં કે શેક્સપિયરનાં

નાટકો જેવાં હતાં. પણ ઑસ્ત્રોવ્સ્કીએ નાટકોને રશિયન વાતાવરણ અને પાત્રોથી રંગ્યાં. તેના પ્રયત્નોથી જ શાહી રંગભૂમિનો ઈજારો નષ્ટ થયો અને ૧૮૮૨માં મૉસ્કોમાં ત્રીસ વર્ષના યુવાન એફ્. એ. કોર્શે પ્રથમ ખાનગી રંગભૂમિ સ્થાપી. આ રંગભૂમિએ જ ૧૮૯૩માં સ્થપાયેલ 'મૉસ્કો કલા રંગભૂમિ'નો માર્ગ તૈયાર કર્યો. ઑસ્ત્રોવ્સ્કીનાં કેટલાંક નાટકો ભજવવાની સત્તાવાળાઓએ મનાઈ ફરમાવી હતી. તેણે ૧૮૫૧થી નાટ્યસર્જનમાં જ જીવન વિતાવ્યું. તેણે એક નટી સાથે લગ્ન કર્યાં હતાં. તેના નાટક 'ઘરની બાબત'(૧૮૫૦)ની ભજવણીથી વેપારીઓ ગુસ્સે થયા અને ઑસ્ત્રોવ્સ્કી પર પોલીસનો જાપ્તો મુકાયો.

તેનાં નાટકોમાં મધ્યમ વર્ગના ધનિક વેપારીઓ, કુટુંબમાં સર્વસત્તા ભોગવનાર જુલમી પિતાઓ અને વડીલો, પૈસાના પૂજારીઓ અને જુલમનો ભોગ બનનાર યુવકયુવતીઓનાં પાત્રો છે. તેણે તે જમાનાના વરવિક્રય અને કન્યાવિક્રય તથા અન્ય કુરિવાજો સામે તીખા કટાક્ષો ફેંકયા છે. નાટ્યક્ષેત્રે ઑસ્ત્રોવ્સ્કી 'તિમિરમાં પ્રકાશપુંજ' ગણાયો છે, પણ તેની નાટ્યસૃષ્ટિ તિમિરવિષાદમય છે. તેનાં મહત્ત્વનાં નાટકો (૧) 'ઘરની બાબત' (૧૮૫૦), (૨) 'બિચારી વહુ' (૧૮૫૨), (૩) 'ગરીબાઈ ગુનો નથી' (૧૮૫૪), (૪) 'તોફાન' (૧૮૫૯), (૫) 'જંગલ' (૧૮૭૧), છે. તેના મૃત્યુ પહેલાં ૧૮૮૬માં તેને મૉસ્કો શાહી રંગભૂમિનો દિગ્દર્શક અને નાટ્યશાળાનો વડો નીમવામાં આવ્યો હતો – પણ આ કાર્ય કરવા તે વધુ જીવ્યો નહીં.

'બિચારી વહુ' નાટકમાં વિધવા માતા ઘરમાં પુરુષની સહાય મેળવવા તેની સુંદર પુત્રી મારિયાને પરણાવવા તેની ઇચ્છા વિરુદ્ધ પ્રયત્ન કરે છે. મારિયાની સંપત્તિ કેવળ સૌંદર્ય છે. કેટલાક ઉમેદવારો તેને પરણવા તૈયાર છે, પણ તે વ્યક્તિત્વ કે મિલકતની દૃષ્ટિએ યોગ્ય નથી. મારિયા મેરિચ નામના ઉમેદવાર પર વારી જાય છે અને તેના વિશે તેની સખીઓની ચેતવણીની અવગણના કરે છે. તે દરમ્યાન એક ધનિક પણ દારૂડિયો, લાંચિયો અને અનીતિમાન ઉમેદવાર તેની માતાને પસંદ પડે છે, કારણ તે ધનથી તેના અદાલતના કેસમાં મદદરૂપ થશે એવી આશા છે. માતા પુત્રીને તેની ઇચ્છા વિરુદ્ધ આ ઉમેદવાર સાથે લગ્ન કરવા દબાણ કરે છે અને પુત્રી મેરિચને આમાંથી તેને બચાવવા વીનવે છે, પણ સંજોગો વિરુદ્ધ છે એવા બહાના હેઠળ મેરિચ મારિયાને તેની માતાની ઇચ્છા પ્રમાણે વર્તવા સલાહ આપે છે. મજબૂરીથી મારિયા તેમ કરે છે. 'પડયું પાનું નિભાવી લે' – એવી વૃત્તિવાળી મારિયા સારી પત્ની બની પતિને સુમાર્ગે વાળવા પ્રયત્ન કરે છે અને માતાને ખાતરી આપે છે કે તે તેના પ્રત્યે દ્વેષ નહીં રાખે અને પોતેય સુખી થશે.

'તોફાન' નાટકનું સ્થળ છે વૉલ્ગા નદી પરનું નાનું શહેર. નાયક નમાલો દારૂડિયો તિમોન છે, પણ નાયિકા – તેની પત્ની કટેરિના – સુંદર અને બંડખોર છે. કટેરિનાની જુલમી સાસુથી પુત્રનો પુત્રવધૂ પરનો પ્રેમ સહન થતો નથી અને તે કટેરિનાનું જીવન અસહ્ય બનાવે છે.

તિમોનને બહારગામ જવાનું છે. કટેરિના તેની સાથે જવા આગ્રહ કરે છે, પણ તે માનતો નથી. કટેરિનાને એકલી પડતાં આવવાની આફતના ખ્યાલો દુ:ખી કરે છે. તિમોન બહારગામ જતાં, તેની નાની બહેન કટેરિનાને દૂરથી ચાહનાર પ્રેમી સાથે મિલન ગોઠવી આપે છે અને કટેરિના દરરોજ તેને છાની મળે તેવી યોજના કરે છે.

તિમોન પાછો ફરતાં કટેરિનાની વાત પ્રગટ થાય છે અને તે પતિ આગળ પોતાના ગુનાની કબૂલાત કરે છે. પેલા પ્રેમીને તેના કાકા ત્રણ વર્ષ ચીન મોકલી દે છે. કટેરિના દુ:ખમય અને શરમભર્યા જીવન કરતાં મૃત્યુને પસંદ કરી વૉલ્ગા નદીમાં ઝંપલાવે છે.

કુટુંબના ને સમાજના સળગતા પ્રશ્નો વિશેનાં આ નાટકો સમાજનાં દૂષણો દર્શાવે છે અને લેખકનું રૂઢિચુસ્ત નીતિમય વલણ દાખવે છે.

તેના સમકાલીન કાઉન્ટ એલેકસી તૉલ્સ્તૉયે (ઈ.સ. ૧૮૧૭–૧૮૭૫) 'ભયંકર ઈવાન' વિશે નાટયત્રિપુટી રચી હતી (૧૮૬૫–૭૦). મહાન નવલકથાકાર લિયો તૉલ્સ્તૉયે 'તિમિરની શક્તિ' તથા 'પહેલા કલાલ' નાટક લખ્યાં હતાં.

ઓગણીસમી સદીનો ઉત્તરાર્ધ રૂસી સાહિત્યનો ગદ્યયુગ ગણાય છે. ગદ્યના બુલંદ અવાજ પાસે તે સમયે કવિતાનો મંદ સૂર દબાઈ ગયેલો હતો. આવા ગદ્યયુગમાં પણ નિકોલાઈ નેક્રોસોવે (ઈ.સ. ૧૮૨૧–૧૮૭૭) કવિતાનો સૂર બુલંદ કર્યો. તેણે લોકગીતોમાંથી પ્રેરણા મેળવી લખેલાં ગીતો રશિયન સાહિત્યની અમર મૂડી છે. 'રાતા નાકવાળું હિમ' (૧૮૬૩) એ તેનું એક શ્રેષ્ઠ કાવ્ય છે. ઈ:સ. ૧૯૭૧માં રશિયન પ્રજાએ તેની ૧૫૦મી જન્મજયંતી ઊજવી તેને જનતાના કવિ તરીકે અંજલિ આપી છે. તેના દીર્ઘ કાવ્ય 'રશિયામાં કોણ સુખી અને સ્વતંત્ર છે?'માં રશિયાનું દુ:ખ અસરકારક અને સુંદર રીતે તે રજૂ કરે છે.

આ કવિની ભાષા સામાન્ય જનતાની ભાષા છે અને તેથી સામાન્ય લોકોમાં તે અત્યંત પ્રિય કવિ થઈ શકયો. તે સારો પત્રકાર અને સંપાદક હતો. મહાન નવલકથાકાર દોસ્તોયેવ્સ્કીની પ્રતિભા તેણે સર્વ પ્રથમ પિછાની હતી.

દોસ્તોયેવ્સ્કી અને તૉલ્સ્તૉય

ઝવરાટ પગલાંથી રશિયન સાહિત્યનાં સૌથી ઊંચાં શિખરો સર કરનારા છે ફયોદોર દોસ્તોયેવ્સ્કી (ઈ.સ. ૧૮૨૧–૧૮૮૧) અને લિયો તૉલ્સ્તૉય (ઈ.સ. ૧૮૨૮–૧૯૧૦). તેમણે કેવળ યુરોપના નહીં પણ વિશ્વના શ્રેષ્ઠ સાહિત્યકારો તરીકે નામના મેળવી છે અને અનેક આધુનિક સાહિત્યકારોને પ્રભાવિત કર્યા છે. (તૉલ્સ્તૉયની અનેક કૃતિઓ દુનિયાની બધી શિષ્ટ ભાષાઓમાં અને ગુજરાતીમાંથે અવતરી ચૂકી છે.) દોસ્તોયેવ્સ્કીએ માનવમન અને આત્માના દરિયાના અતળ ઊંડાણમાં પ્રવેશ કર્યો અને સાધારણ ગણાતા આદમીની પાછળ રહેલી અસાધારણતા પ્રગટ કરી. આ જમાનામાં મૂડીવાદના દબાણ હેઠળ સમાજની ઠકરાતી વ્યવસ્થા તૂટી રહી હતી અને ખેડૂતો પાયમાલ થઈ રહ્યા હતા. ઝારશાહી શાસનમાં મુક્ત વિચારને ગૂંગળાવી નાખવામાં આવતો.

સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિના પૂર્વાર્ધમાં તૉલ્સ્તૉય ઉચ્ચતમ કલાકાર તરીકે પ્રગટ થયો છે, ત્યારે ઉત્તરાર્ધમાં કલાકાર તૉલ્સ્તૉય પર નીતિબોધક ઉપદેશકે કબજો જમાવ્યો છે. પરંતુ એકંદરે તૉલ્સ્તૉયની પ્રબળ સર્જકશક્તિ તેના સ્પર્શથી દરેક વસ્તુને જીવંત બનાવે છે. તેની પ્રથમ કૃતિ 'શૈશવ' (૧૮૫૨) પ્રગટ થતાં જ તે સમર્થ શબ્દસ્વામી ગણાયો હતો. તેની અનેક વાર્તાઓ, નવલકથાઓ, નાટકો અને નિબંધોમાં શ્રેષ્ઠ સાહિત્યકૃતિઓ તરીકે 'યુદ્ધ અને શાંતિ' (૧૮૬૨–૬૯) અને 'અન્ના કેરેનિના' (૧૮૭૫–૭૭) નવલકથાઓ તરી આવે છે.

'યુદ્ધ અને શાંતિ'માં કાળજીપૂર્વક ગૂંથેલ વસ્તુ કે પ્લૉટ નથી, પણ તે એક મહાનદ માફક વહેતી નવલકથા છે. તેમાં પ્રસંગોનો આરંભ કે અંત નથી. એ બધા કાળ અને સ્થળથી સંકળાયેલ છે. અહીં તૉલ્સ્તૉય વાર્તા કરતાં પાત્રોમાં વધુ રસ લે છે. (તેની આ ઐતિહાસિક નવલકથામાં ૫૫૯ પાત્રો છે.) નવલકથામાં તૉલ્સ્તૉયે પોતાને, તેની પત્નીને, સાળીને, પિતાને અને દાદાને પણ પાત્રો તરીકે આલેખ્યાં છે. આ દોઢ બે હજાર પાનાંની લગભગ પાંચ લાખ શબ્દોની નવલકથાને આપણે સાચા અર્થમાં જગત-કાદમ્બરી કહી શકીએ. તેમાં કુટુંબોની કથા સાથે સાથે તત્ત્વજ્ઞાન, રૂપક અને આત્મનિવેદન સમાયાં છે. આ નવલકથા ઈ. સ. ૧૮૦૫–૧૮૧૩ના સમયની નેપોલિયનની મૉસ્કોમાંથી થયેલી પીછેહઠની વાત કહે છે અને તેનો ઉપસંહાર ૧૮૨૦માં થાય છે. આથી તે રાષ્ટ્રીય નવલકથા ગણાય છે.

'અન્ના કેરેનિના' પતિ, પત્ની અને પ્રેમીના પ્રણયત્રિકોણની વાત છે, પણ તેમાં મુખ્ય પાત્રો સિવાય ૧૬૬ ગૌણ પાત્રો છે. તેમાંનો લેવિન તૉલ્સ્તૉયે આલેખેલું પોતાનું પાત્રનિરૂપણ છે. એ નવલકથાના પ્રથમ પાને તૉલ્સ્તૉયે સંત પૉલનું વચન—'વેર મારું છે, હું બદલો લઈશ, પ્રભુએ કહ્યું છે'—ટાંકયું છે. તેના અંત રૂપે, આપણે એ જ સંતનું 'પાપની કમાણી મૃત્યુ છે,' એવાકય ટાંકી શકીએ. નવલકથાની નાયિકા અન્ના કેરેનિના લાગણીપ્રધાન યુવતી છે. તે તેના પતિ અને બાળકને છોડી પ્રેમીના પ્રેમાવેશમાં તણાઈ જાય છે અને આખરે આપઘાત કરે છે. આ નવલકથાની સૃષ્ટિમાં સ્વસ્થ દૈહિક શક્તિ અને માનવસંબંધો નિરૂપાયા છે.

તૉલ્સ્તૉય અમીર કુટુંબમાં જન્મ્યો હતો અને અનેક પ્રકારનાં સુખો તેણે ભોગવ્યાં હતાં; છતાં ૮૨ વર્ષની ઉંમરે તેણે છાનામાના ઘર અને કુટુંબ છોડી ધાર્મિક અને નીતિમય રીતે જીવન ગુજારવા પ્રયાસ કર્યો અને મહાત્મા બન્યો. તેના જીવનપરિવર્તનની ચાવી આ રહી :

> મેં મારા સંકીર્ણ જીવનવર્તુલનો ત્યાગ કર્યો. મને સમજાયું કે આ જીવન નથી, માત્ર જીવનનો આભાસ છે. આપણે જે છતમાં જીવીએ છીએ તે જ આપણને જીવન સમજવાથી વંચિત રાખે છે, અને જીવનને સમજવા માટે મારે અપવાદનું જીવન—આપણું, પરોપજીવીઓનું નહીં, પણ સામાન્ય મહેનતકશ લોકોનું જીવન—જેઓ જીવન સર્જે છે અને તેને જે અર્થ આપે છે તે સમજવાની જરૂર છે, તેથી હું મારી આસપાસના સામાન્ય મહેનતકશ લોકો તરફ અને તેઓ જીવનને જે અર્થ આપે છે તેના તરફ ફર્યો.

ગાંધીજી મહાત્મા તૉલ્સ્તૉયને પોતાના ગુરુ સ્થાને પ્રમાણતા હતા.

તૉલ્સ્તૉય અને દોસ્તોયેવ્સ્કીની સરખામણીમાં કહેવાયું છે કે દોસ્તોયેવ્સ્કી આત્માને દેહબદ્ધ કરે છે ત્યારે તૉલ્સ્તૉય દેહનું આત્મીકરણ કરે છે. તૉલ્સ્તૉય તેના વિચારો પાત્રોમાં મૂકે છે ત્યારે દોસ્તોયેવ્સ્કી તો વિચારોને જ પાત્રોનું રૂપ આપી દે છે. આમ, તેની નવલકથામાં ચિંતન, માનસશાસ્ત્રના પ્રશ્નો અને તેના અંગત યાતનામય ભયંકર અનુભવોનું અત્યંત સંવેદનશીલ આલેખન તેને જગતનો શ્રેષ્ઠ નવલકથાકાર બનાવી દે છે. તૉલ્સ્તૉય ઉપદેશક છે, દોસ્તોયેવ્સ્કી શોધક છે. માનવમન અને આત્માની પ્રવૃત્તિ અને તેનું વિશ્લેષણ તેણે અજોડ રીતે કર્યું છે.

પચીસ વર્ષની વયે, ૧૮૪૬માં, તેણે તેની પ્રથમ નવલકથા 'ગરીબ લોક' પ્રકાશકને મોકલી. સાથે લખ્યું હતું કે જો નવલકથા પ્રકાશન માટે નહીં સ્વીકારાય તો લેખક ફાંસો ખાઈને મરશે.

પ્રકાશકે આ નવલકથા કવિ નેક્રોસોવને વાંચવા આપી અને નેક્રોસોવે મિત્રો સાથે તે આખી રાત વાંચી વહેલી સવારે પૂરી કરી. આ નવલકથાના વાચને તેને એટલો ઉશ્કેરી મૂક્યો કે તે તેના લેખકને મળવાનો ઉત્સાહ રોકી શક્યો નહીં અને સવારના ચાર વાગ્યે જ તેને ઘરે જઈને ભેટ્યો અને તેને નૂતન ગૉગૉલ કહીને બિરદાવ્યો.

૧૮૪૯માં દોસ્તોયેવ્સ્કીને તેના સાથીઓ સાથે સરકાર વિરુદ્ધ કાવતરું કરતા ક્રાંતિકારી મંડળના સભ્ય તરીકે કેદ પકડવામાં આવ્યો અને તેણે આઠ મહિના જેલમાં ગાળ્યા. બાદ, તેને ગોળીથી ઠાર મારવાનો હુકમ થયો. પરંતુ અંતિમ ક્ષણે ઝારે તેની મૃત્યુની સજા રદ કરી, ચાર વર્ષ સખ્ત મજૂરી કરવા સાઇબીરિયાની કેદીની છાવણીમાં તેને ધકેલી દીધો. આ અનુભવના પરિપાક રૂપે તેણે મૃત્યુ-ગૃહનાં સંસ્મરણો લખ્યાં અને મહાન લેખક તૉલ્સ્તૉયે પણ તેની પ્રશંસા કરી.

૧૮૬૪માં 'ભોંયતળિયેનો આદમી' (ગુજરાતીમાં અનૂદિત) શરૂ કરી, ૧૮૮૦માં 'કારામોઝોવ ભાઈઓ' નવલકથા — તેની શ્રેષ્ઠ કૃતિ — સુધીનો સમય દોસ્તોયેવ્સ્કીની સાહિત્યિક કારકિર્દીનો ત્રીજો અને છેલ્લો તબક્કો છે. આ દરમ્યાન તેણે લખેલી નવલકથામાંથી ચાર મુખ્ય કૃતિઓથી તેની કીર્તિ સાહિત્યશિખરના કલશ રૂપ બની ચૂકી છે. આ કૃતિઓ છે (૧) 'ગુનો અને સજા' ('ક્રાઇમ ઍન્ડ પનિશમેન્ટ') (૧૮૬૬), (૨) 'મૂર્ખ' ('ઇડિયટ') (૧૮૬૯), (૩) 'ધ પઝેસ્ડ' (૧૮૭૩) અને અધૂરી છતાં જગતની નવલકથાઓમાંની એક શ્રેષ્ઠ કૃતિ (૪) 'કારામોઝોવ ભાઈઓ' ('બ્રધર્સ કારામોઝોવ') (૧૮૮૦).

સિગ્મંડ ફ્રૉઇડ જેવા મહાન માનસ-વિશ્લેષણશાસ્ત્રીએ 'કારામોઝોવ ભાઈઓ'ને સૌથી વધુ ભવ્ય નવલકથા કહી અંજલિ આપી છે. મહાન તૉલ્સ્તૉયને વાંચી દોસ્તોયેવ્સ્કી તરફ વળવું તે સાધારણ સ્વસ્થ માણસોની દુનિયા છોડી ગુનેગારો અને સંતોની દુનિયામાં પ્રવેશવા જેવું છે.

આ નવલકથામાં વાસનાસક્ત પિતાનું ખૂન થાય છે અને તેના બે ઔરસ પુત્રો અને બે અનૌરસ પુત્રોમાંથી કોણ ખૂની છે અને શા માટે તેણે ખૂન કર્યું છે તે પ્રશ્ન સાથે સંકળાયેલાં પાત્રો ઈવાન, દિમિત્રી, સ્મર્દ્યાકોવ અને અલેશા છે. બધો સાંયોગિક પુરાવો દિમિત્રીને ખૂની દર્શાવે છે અને ઈવાન આ ખૂનનો પોતે પ્રેરક છે એમ માને છે, છતાં સાચો ખૂની અનૌરસ પુત્ર સ્મર્દ્યાકોવ છે. ચોથો પુત્ર અલેશા તો સંત સમો છે. તે તેના ભાઈઓને શાંત કરવા પ્રયત્ન કરે છે, છતાં જૂરીના સભ્યો દિમિત્રી સામેના ચુકાદાને, ઈવાનની મગજની બીમારીને અને સ્મર્દ્યાકોવના આપઘાતને અટકાવી શકતા નથી.

આ નવલકથાનો સૌથી મહત્ત્વનો ભાગ છે ઈવાન તેના ભાઈ અલેશાને 'ધ ગ્રાંડ ઈન્કવિઝિટર'('મહાન કડક ન્યાયાધીશ')ની પોતે રચેલી તરંગી વાત કહે છે તે. તેમાં ન્યાયાધીશ માને છે કે માનવજીવનની ન્યૂનતાઓ પ્રભુ અને મોક્ષના માર્ગમાં મોટા અંતરાયો છે. તેને ખાતરી છે કે સુખમાં સ્વતંત્રતા બાકાત રહે છે. ઈસુ ખ્રિસ્તની મુખ્ય ભૂલ સામાન્ય માનવીને સત્ અને અસત્ વચ્ચે પસંદગી કરવાની છૂટ આપવામાં છે. આ પસંદગીની સ્વતંત્રતાનો ભાર કેવળ અત્યંત અસાધારણ વ્યક્તિ જ ધારણ કરી શકે. આ ખ્રિસ્તી ધર્મ જે સ્વેચ્છાએ — મુક્ત મને — શ્રદ્ધા માગે છે તે આ પૃથ્વી પર અશક્ય છે, કારણ સામાન્ય માનવ માટે તે અસહ્ય છે. જ્યારે ઈસુ ખ્રિસ્તનું પૃથ્વી પર પુનરાગમન થાય છે ત્યારે કડક ન્યાયાધીશ તેને, ભૌતિક જરૂરિયાતોને અવગણી અશક્ય ઊંચા

પ્રકાશકે આ નવલકથા કવિ નેક્રોસોવને વાંચવા આપી અને નેક્રોસોવે મિત્રો સાથે તે આખી રાત વાંચી વહેલી સવારે પૂરી કરી. આ નવલકથાના વાચને તેને એટલો ઉશ્કેરી મૂક્યો કે તે તેના લેખકને મળવાનો ઉત્સાહ રોકી શક્યો નહીં અને સવારના ચાર વાગ્યે જ તેને ઘરે જઈને ભેટ્યો અને તેને નૂતન ગૉગૉલ કહીને બિરદાવ્યો.

૧૮૪૯માં દોસ્તોયેવ્સ્કીને તેના સાથીઓ સાથે સરકાર વિરુદ્ધ કાવતરું કરતા ક્રાંતિકારી મંડળના સભ્ય તરીકે કેદ પકડવામાં આવ્યો અને તેણે આઠ મહિના જેલમાં ગાળ્યા. બાદ, તેને ગોળીથી ઠાર મારવાનો હુકમ થયો. પરંતુ અંતિમ ક્ષણે ઝારે તેની મૃત્યુની સજા રદ કરી, ચાર વર્ષ સખ્ત મજૂરી કરવા સાઇબીરિયાની કેદીની છાવણીમાં તેને ધકેલી દીધો. આ અનુભવના પરિપાક રૂપે તેણે મૃત્યુ-ગૃહનાં સંસ્મરણો લખ્યાં અને મહાન લેખક તૉલ્સ્તૉયે પણ તેની પ્રશંસા કરી.

૧૮૬૪માં 'ભોંયતળિયેનો આદમી' (ગુજરાતીમાં અનૂદિત) શરૂ કરી, ૧૮૮૦માં 'કારામોઝોવ ભાઈઓ' નવલકથા — તેની શ્રેષ્ઠ કૃતિ — સુધીનો સમય દોસ્તોયેવ્સ્કીની સાહિત્યિક કારકિર્દીનો ત્રીજો અને છેલ્લો તબક્કો છે. આ દરમ્યાન તેણે લખેલી નવલકથામાંથી ચાર મુખ્ય કૃતિઓથી તેની કીર્તિ સાહિત્યશિખરના કલશ રૂપ બની ચૂકી છે. આ કૃતિઓ છે (૧) 'ગુનો અને સજા' ('ક્રાઇમ ઍન્ડ પનિશમેન્ટ') (૧૮૬૬), (૨) 'મૂર્ખ' ('ઇડિયટ') (૧૮૬૯), (૩) 'ધ પઝેસ્ડ' (૧૮૭૩) અને અધૂરી છતાં જગતની નવલકથાઓમાંની એક શ્રેષ્ઠ કૃતિ (૪) 'કારામોઝોવ ભાઈઓ' ('બ્રધર્સ કારામોઝોવ') (૧૮૮૦).

સિગ્મંડ ફ્રૉઇડ જેવા મહાન માનસ-વિશ્લેષણશાસ્ત્રીએ 'કારામોઝોવ ભાઈઓ'ને સૌથી વધુ ભવ્ય નવલકથા કહી અંજલિ આપી છે. મહાન તૉલ્સ્તૉયને વાંચી દોસ્તોયેવ્સ્કી તરફ વળવું તે સાધારણ સ્વસ્થ માણસોની દુનિયા છોડી ગુનેગારો અને સંતોની દુનિયામાં પ્રવેશવા જેવું છે.

આ નવલકથામાં વાસનાસક્ત પિતાનું ખૂન થાય છે અને તેના બે ઔરસ પુત્રો અને બે અનૌરસ પુત્રોમાંથી કોણ ખૂની છે અને શા માટે તેણે ખૂન કર્યું છે તે પ્રશ્ન સાથે સંકળાયેલાં પાત્રો ઈવાન, દિમિત્રી, સ્મર્દ્યાકોવ અને અલેશા છે. બધો સાંયોગિક પુરાવો દિમિત્રીને ખૂની દર્શાવે છે અને ઈવાન આ ખૂનનો પોતે પ્રેરક છે એમ માને છે, છતાં સાચો ખૂની અનૌરસ પુત્ર સ્મર્દ્યાકોવ છે. ચોથો પુત્ર અલેશા તો સંત સમો છે. તે તેના ભાઈઓને શાંત કરવા પ્રયત્ન કરે છે, છતાં જૂરીના સભ્યો દિમિત્રી સામેના ચુકાદાને, ઈવાનની મગજની બીમારીને અને સ્મર્દ્યાકોવના આપઘાતને અટકાવી શકતા નથી.

આ નવલકથાનો સૌથી મહત્ત્વનો ભાગ છે ઈવાન તેના ભાઈ અલેશાને 'ધ ગ્રાંડ ઇન્કિવઝિટર'('મહાન કડક ન્યાયાધીશ')ની પોતે રચેલી તરંગી વાત કહે છે તે. તેમાં ન્યાયાધીશ માને છે કે માનવજીવનની ન્યૂનતાઓ પ્રભુ અને મોક્ષના માર્ગમાં મોટા અંતરાયો છે. તેને ખાતરી છે કે સુખમાં સ્વતંત્રતા બાકાત રહે છે. ઈસુ ખ્રિસ્તની મુખ્ય ભૂલ સામાન્ય માનવીને સત્ અને અસત્ વચ્ચે પસંદગી કરવાની છૂટ આપવામાં છે. આ પસંદગીની સ્વતંત્રતાનો ભાર કેવળ અત્યંત અસાધારણ વ્યક્તિ જ ધારણ કરી શકે. આ ખ્રિસ્તી ધર્મ જે સ્વેચ્છાએ — મુક્ત મને — શ્રદ્ધા માગે છે તે આ પૃથ્વી પર અશક્ય છે, કારણ સામાન્ય માનવ માટે તે અસહ્ય છે. જ્યારે ઈસુ ખ્રિસ્તનું પૃથ્વી પર પુનરાગમન થાય છે ત્યારે કડક ન્યાયાધીશ તેને, ભૌતિક જરૂરિયાતોને અવગણી અશક્ય ઊંચા

નરી ઉદ્ધતાઈનું પ્રદર્શન લાગે છે. બે ને બે પાંચ કેટલીક વાર વધારે આકર્ષક લાગે છે . . . ચેતના બે ને બે ચાર કરતાં તો ઘણી મોટી વસ્તુ છે. (અનુ. સુરેશ જોષી)

ચેખૉવ અને ગૉર્કી

ઈ. સ. ૧૮૮૧માં ઝાર ઍલેકઝાન્દર બીજાનું ખૂન થયું તે બાદનો દાયકો રશિયામાં પ્રત્યાઘાત અને ઉદાસીનતાનો હતો. નવો ઝાર ઍલેકઝાન્દર ત્રીજો સંકુચિત મનનો અને રૂઢિચુસ્ત હતો. ભય અને ત્રાસથી યથાવત્ પરિસ્થિતિ નિભાવવા તે મથતો હતો. તેની એકહથ્થુ સત્તાએ સાંસ્કૃતિક અને રાજકીય જીવનને થીજવી નાખ્યું હતું. કુરુચિ અને વિરતિએ રૂંધેલા જીવનમાં ધનિક અને મધ્યમ વર્ગ જીવતો હતો અને તેનો પડઘો સાહિત્યમાં વિષાદ રૂપે પડ્યો. કવિ સેમિઓન નાદસન-(ઈ. સ. ૧૮૬૨–૧૮૮૭)નાં રુદનમય કાવ્યોમાં અને ગાર્સિન(ઈ. સ. ૧૮૫૫–૧૮૮૮)ની વાર્તાઓમાં આ યુગનું પ્રતિબિંબ આપણે જોઈએ છીએ. ઍન્તોન ચેખૉવની વાર્તા 'ધી ફ્રિટ'માં ગાર્સિનનું પાત્ર આલેખાયું છે.

આ સમયના શ્રેષ્ઠ સાહિત્યકાર છે ઍન્તોન ચેખૉવ (ઈ. સ. ૧૮૬૦–૧૯૦૪). તે વ્યવસાયે ડૉકટર હતો. પ્રારંભમાં તે હાસ્યરસિક વાર્તાઓ લખતો. દસ વર્ષ બાદ તેની વાર્તાઓ અને પાત્રોએ નવું રૂપ ધારણ કર્યું અને જગતના આધુનિક વાર્તાસાહિત્ય પર પ્રભાવ પાડનાર વાર્તાકારો — ફ્રેંચ લેખક મોંપાસાં, અમેરિકન ઓ' હેન્રી —ની સાથે રશિયન ચેખૉવનું નામ ચમકી રહ્યું. 'વોર્ડ નં. ૬', 'કાળો સાધુ', 'તીતીઘોડો' વગેરે અનેક વાર્તાઓ દ્વારા તેણે વાર્તાસાહિત્યને નવો વળાંક આપ્યો. તેની કૃતિઓમાં સમાજની બે પ્રકારની નિષ્ફળતાનું પ્રતિબિંબ પડે છે – પતન પામતા વર્ગની સામાજિક નિષ્ફળતા અને સને ૧૯૦૫ની ક્રાંતિ પહેલાં બુદ્ધિજીવી વર્ગનો અસંતોષ. 'ગુઝબેરીઝ' વાર્તામાં તેણે તૉલ્સ્તૉયની ઉપદેશમય વાર્તા 'માણસને કેટલી જમીન જોઈએ'નો પ્રતિકાર કરતાં કહ્યું છે: 'એવું પ્રતિપાદન કરવાનો રિવાજ છે કે માણસને સાત ફૂટ જમીન જોઈએ. તે તો કેવળ મડદાં માટે જ પૂરતી ગણાય. જીવંત માનવીને સાત ફૂટથી વધુ, એક જાગીરથી વધુ, આખી દુનિયાની જરૂર છે.' (તેની વાર્તાઓ ગુજરાતીમાં તેમ જ અનેક ભાષાઓમાં ભાષાંતર અને રૂપાંતર પામી છે.)

વાર્તાકાર ઉપરાંત એક નાટ્યકાર તરીકે પણ ચેખૉવે નવીન ભાત પાડી છે. તેનાં નાટકોમાં મુખ્ય ચાર છે: 'ધ સીગલ' (૧૮૯૬), 'કાકા વાન્યા' (૧૮૯૭) 'ત્રણ બહેનો' (૧૯૦૦), અને 'ચેરીની વાડી' (૧૯૦૪).

'ધ સીગલ'માં મિગોવિન કહે છે: 'બુદ્ધિજીવીઓ કાંઈ શોધતા નથી, કાંઈ કરતા નથી અને કોઈ પણ પ્રકારના કામ માટે યોગ્ય નથી.' 'ત્રણ બહેનો'માં વરશિનિન કહે છે: 'રશિયન માનવ ઊંચા ખ્યાલો સેવે છે અને હંમેશાં જીવનમાં પાછો પડે છે.' 'ચેરીની વાડી'નો ત્રોફિમોવ કહે છે: 'તેઓ (રશિયનો) કાંઈ વાંચતા નથી, અને કલામાં ભાગ્યે જ રસ લે છે. તેઓ વાતો, વાતો ને વાતો જ કરે છે અને તેમની વાતોમાં ધૂળ, અશિષ્ટતા અને જુનવાણી તત્ત્વ હોય છે.' 'ચેરીની વાડી'માં ઉડાઉ ખર્ચ કરનાર ભાઈ લિયોનિદ એન્દેવિચને કારણે તેમનું ઐતિહાસિક ઘર અને ચેરીની વાડી ગીરવી મુકાયાં છે અને વેચવાનાં છે તે જાણતાં તે અને તેની બહેન નેવસ્કાયા આ વિનાશ-માંથી કેમ ઊગરવું તે વિચારી શકતાં નથી. અગાઉનો ખેડૂત, પણ ધનિક વેપારી બનેલ લોપાકિન

તેમને દેવાળિયાં થતાં બચાવી દર વર્ષે ૨૫,૦૦૦ રૂબલની આવક થાય તેવી યોજના બતાવે છે. પણ બાપની આબરૂના કૂવામાં ડૂબવા તૈયાર થયેલ ભાઈબહેનને આ વાત ગમતી નથી. જે મૂંઝવણ સામાન્ય સમજશક્તિ અને વહેવારુ વલણથી ઉકેલાય છે તેનો નિવેડો તેઓ ખોટી ઊર્મિલતા અને વાસ્તવિકતાની અવગણના દાખવી લાવી શકતાં નથી. આખરે વાડીની હરાજી થાય છે અને તે લોપાકિનના હાથમાં જાય છે. વાડી અને ઘર ખાલી કરતાં, વાડીનાં વૃક્ષો પર પડતા મજૂરોની કુહાડીના ઘા જાણે ભાઈબહેનના હૃદય પર પડે છે. પણ વાડીની વિદાય લેતાં લાગણીપ્રધાન ભાઈબહેન ખાલી ઘરમાં ભૂલથી ૮૭ વર્ષની વફાદાર નોકરને પૂરીને ચાલ્યાં જાય છે!

વાસ્તવિકતાના મુખ્ય વહેણ સાથે રહેવા છતાં વાર્તાકાર અને નાટ્યકાર ચેખૉવ પ્રતીકાત્મક યુક્તિઓમાં અને કાવ્યાત્મક વર્ણનમાં લીન થાય છે. તેનાં નાટકો પાત્રોની મુખ્ય કાર્યકૃતિઓના સંબંધ પર રચાયેલાં છે.

રશિયન સાહિત્યમાં પ્રાણ પૂરનાર અને રશિયન સાહિત્ય અને સોવિયેત સાહિત્ય વચ્ચે સેતુરૂપ થનાર જગપ્રસિદ્ધ મૅક્સિમ ગૉર્કી (ઈ. સ. ૧૮૬૮–૧૯૩૬)નું મૂળ નામ હતું એલેક્સી મૅક્સિમોવિચ પેશ્કોવ. તે જીવનની અનેક ઠોકરો ખાઈ, ધરતીનું ધાવણ પી, અનુભવોની એરણ પર ઘડાયેલો હતો. 'ગૉર્કી'નો અર્થ 'કટુ' થાય છે, એ પણ આ સંદર્ભમાં ઓછું સૂચક નથી. તેણે દસ વર્ષની વયે મોચી તરીકે, બાર વર્ષની વયે રસોયાના મદદનીશ તરીકે, પછી મજૂર તરીકે, ફળ વેચનારા તરીકે, વકીલના કારકુન તરીકે એમ વિવિધ ધંધાઓમાં હાથ અજમાવ્યો હતો.

કઝીન વિદ્યાપીઠમાં ખેતી-શિક્ષણ મળે છે એમ જાણી ત્યાં પ્રવેશ મેળવવા તેણે ૧૮૮૪માં પ્રયાસ કર્યો હતો, પણ શિક્ષણ મફત ન હતું. એણે તે માટે ખર્ચ કાઢવા મહિને ત્રણ રૂબલના પગારે ભઠિયારાને ત્યાં કામ કર્યું. છતાં શિક્ષણ માટે પૈસા પૂરતા ન થયા. ઓગણીસમે વર્ષે તેણે આપઘાત કરવા પ્રયત્ન કર્યો હતો; ૧૮૯૧માં તે કૉકેસસમાં રખડુઓ સાથે ભમ્યો હતો અને ત્રણ વખત ક્રાંતિકારી વલણો માટે કેદ પકડાયો હતો.

૧૮૯૨માં ગૉર્કીની પ્રથમ વાર્તા 'મકાર શૂદ્રા' પ્રગટ થઈ. ૧૮૯૫માં પ્રગટ થયેલ 'ચેલ્કાશ' વાર્તાએ તેને ખ્યાતિ અપાવી. ૧૮૯૮માં તેની વાર્તાનો સંગ્રહ 'સ્કેચીઝ ઍન્ડ સ્ટોરીઝ' બે ભાગમાં પ્રગટ થતાં સાહિત્યક્ષેત્રે સનસનાટી ફેલાઈ. તેના આ વાર્તાસંગ્રહની ૧૯૦૧ સુધીમાં તો એક લાખ નકલો ખપી ગઈ અને તે એકાએક પ્રખ્યાત લેખક બની ગયો. ૧૯૦૨માં તેને વિજ્ઞાનને સાહિત્યની અકાદમીના માનદ સભ્યપદે ચૂંટવામાં આવ્યો હતો. પણ સરકારે તે નિમણૂક રદ કરી અને તેના વિરોધમાં ચેખૉવ અને કોરોલેન્કો જેવા લેખકોએ પણ અકાદમીમાંથી રાજીનામું આપ્યું હતું. ૧૯૦૨માં તેનું નાટક 'ઊંડા અંધારેથી' ('લોઅર ડેપ્થ') પ્રગટ થયું અને એક વર્ષમાં તેની ચૌદ આવૃત્તિઓ થઈ. ૧૯૦૩થી ૧૯૦૪ સુધીમાં આ નાટક જર્મનીમાં બર્લિનની રંગભૂમિ પર પાંચસો વાર ભજવાયું. તેની અનેક કૃતિઓ દુનિયાની અનેક ભાષાઓમાં — ગુજરાતીમાં પણ — અનુવાદ પામી છે. ગૉર્કીએ પીડિતોના અવાજને બુલંદ કર્યો અને ૧૯૦૫ની ક્રાંતિની પ્રેરણામાં તેની 'બાજનું ગીત' ('સૉંગ ઑફ ધ ફાલ્કન') અને 'સૉંગ ઑફ સ્ટૉર્મી પેટ્રેલ'ના જેવી કૃતિઓનો ફાળો છે. તે કૃતિઓ ક્રાંતિના સિંધુડા સમી છે. 'આત્મકથા' (ત્રણ ખંડ) તેની એક શ્રેષ્ઠ કૃતિ છે. ગૉર્કીએ નાટકો

અને સ્મરણો તથા કથાવાર્તાઓ ઉપરાંત નવલકથાઓ પણ રચી છે, જેમાં ક્રાંતિકારી નવલકથા તરીકે 'મધર' (અનુવાદ : ભોગીલાલ ગાંધી) વિશ્વવિખ્યાત બની ચૂકી છે. તેનામાં તૉલ્સ્તૉયની જેમ કલાકાર અને સુધારકનો પરસ્પર વિરોધ ન હતો; ગૉર્કીમાં વસતા કલાકાર અને સુધારક એકબીજાને શક્તિ આપનારા હતા.

ગૉર્કીની કૃતિઓના મુદ્રાલેખ તરીકે તેનું આ કથન ગણી શકાય : 'સાહિત્યકાર યથાર્થતાથી ઊંચે જાય અને ઉપરથી યથાર્થતાને જુએ એમ હું ઇચ્છું છું. કારણ સાહિત્યનો હેતુ યથાર્થતા — વાસ્તવિકતાનું પ્રતિબિંબ પાડવા કરતાં વધુ મહાન છે. ઘટના અને વસ્તુઓનું કેવળ આલેખન કરવું પૂરતું નથી. આપણે ઇષ્ટ વસ્તુઓ અને જે વસ્તુઓની પ્રાપ્તિ શક્ય છે તે પણ મનમાં ધારણ કરવી જોઈએ.'

ગૉર્કી સોવિયેત સાહિત્યનો પુરસ્કર્તા બની ગયો અને ૧૯૧૭થી ૧૯૪૬નાં ૩૦ વર્ષમાં તેની તમામ કૃતિઓની કુલ ૪૦ કરોડ અને ૨૦ લાખ નકલો પ્રગટ થઈ

ગૉર્કીના સમકાલીન સાહિત્યકારોમાં લિયોનિદ નિકોલેવિચ એન્દ્રેયેવ (ઈ. સ. ૧૮૭૧–૧૯૧૯) ૧૯૦૫થી ૧૯૧૪ના દાયકાનો સૌથી વધુ લોકપ્રિય લેખક હતો. ઈ. સ. ૧૮૯૮માં તેની પ્રથમ વાર્તા પ્રગટ થતાં ગૉર્કીને તેમાં રસ પડ્યો અને તેણે એન્દ્રેયેવને પ્રોત્સાહન આપ્યું. ૧૯૦૧માં તેનો વાર્તાસંગ્રહ પ્રગટ થતાં તેનું નામ ગૉર્કીની હરોળમાં મુકાયું અને તેના વાર્તાસંગ્રહની ૨,૫૦,૦૦૦ નકલો થોડા સમયમાં જ વેચાઈ ગઈ. ૧૯૦૬માં તેની કૃતિ 'ભૂખરાજ' ('કિંગ હંગર')ની ૧૮,૦૦૦ નકલની આવૃત્તિ થોડા કલાકોમાં જ વેચાઈ ગઈ. તેની 'લાલ હાસ્ય' (૧૯૦૪) કૃતિ યુદ્ધની ભયંકરતા ખુલ્લી પાડે છે. તેની એક કૃતિ 'સાત જે ફાંસીએ ચડ્યા'(ગુજરાતી અનુવાદ: 'ઊગતા સૂર્યની વિદાય')માં તેણે કલા દ્વારા ૧૯૦૫ના ક્રાંતિકાળ દરમ્યાન થોકબંધ ક્રાંતિકારોની ફાંસી સામે વિરોધ દર્શાવ્યો છે. તેમાં મૃત્યુની સજાની માનસિક અસરનું સચોટ આલેખન છે. યુરોપની અનેક ભાષાઓમાં તેની કૃતિઓનાં ભાષાંતર થયાં છે. તેણે લખેલી સાત દૃશ્યોની કરુણિકા 'એનાથેમા' છે. તેમાં :

> શેતાન સર્વશક્તિમાન પ્રજ્ઞા અને પ્રાણીમાત્રનું મૂળ પામવા અનંતતાના લોખંડી દરવાજા ઉઘાડવા દરવાનને કહે છે. પણ દરવાજો ન ઊઘડતાં તે ગુસ્સે થઈ શેતાન (એનાથેમા) રૂપે અસ્તિત્વની નિરર્થકતા અને અન્યાય પુરવાર કરવા, પૃથ્વી પર પાછો ફરી ડેવિડ-
> નામના પ્રામાણિક યહૂદીનો આત્મવિનાશ કરવા તત્પર થાય છે. તે માટે તે ડેવિડ
> રૂપે રજૂ થઈ તેને તેના અમેરિકન ભાઈના મૃત્યુથી અઢળક ધનનો વારસો
> છે. ડેવિડ ધનનો પરમાર્થનાં કાર્યોમાં ઉપયોગ કરે છે અને તેની કીર્તિ ચોમેર
> ચમત્કારિક રીતે સાજા કરે છે એવી અફવાથી તેની પાસે દેશપરદેશથી
> નિ:સ્વાર્થ સેવા તેનાં બાંધવોમાં ઝઘડા અને રક્તપાતનું કારણ બને
> લોકો નિરાશ થઈ તેને પથ્થરમારાથી મૃત્યુશરણે પહોંચાડે છે.
> પરિણામ જાણવા એનાથેમા અનંતતાના દરવાજે
> એમ તે જાણે છે. પણ તે વિશ્વવ્યવસ્થાનું રહસ્ય જાણી

કુપ્રિન અને બુનિન

ગૉર્કીની જેમ અનેક ધંધાના અનુભવોથી સમૃદ્ધ જીવન ગાળનાર અલેકઝાન્ડર કુપ્રિન-(ઈ. સ. ૧૮૭૦–૧૯૩૭)ને સાહિત્યકાર તરીકે વધાવતાં લિયો તૉલ્સ્તૉયે કહ્યું હતું: 'ઊગતી પેઢીના લેખકોમાં ફક્ત કુપ્રિન જ સત્ય અને સહૃદયતા સાથે લખનારો છે.' એની ને ચેખૉવની તુલના કરતાં ચેખૉવ કબૂતરના રંગનો રાખોડી કોટ પહેરનારો ગણાય અને કુપ્રિન અનેકરંગી કોટ ધારણ કરનારો ગણાય. કુપ્રિને લેખન ૧૮૯૪માં આરંભ્યું, પણ કારખાનાના જીવનની વાત 'મોં લોક' (૧૮૯૬) દ્વારા તેને પ્રસિદ્ધિ મળી. તેની નવલકથા 'દ્વન્દ્વ'(૧૯૦૫)માં તેણે લશ્કરી જીવનની અર્થહીન પશુતા પ્રગટ કરી ખળભળાટ મચાવ્યો. વેશ્યાજીવનની તેની નવલકથા 'યામા ધ પિટ' દુનિયાની અનેક ભાષાઓમાં અનુવાદ પામી લાખો નકલોમાં વેચાઈ, પણ તે તેની શ્રેષ્ઠ કૃતિ નથી. 'પ્રવાહી સૂર્ય' ('ધ લિકિવડ સન') દ્વારા તેણે સનસનાટીભર્યા વૈજ્ઞાનિક વાર્તાકથનનો રશિયામાં પાયો નાખ્યો. વધુ પડતા લાગણીવેડા તેના લેખનની એક ક્ષતિ ગણાવી શકાય, છતાં તેનું લેખન વાચકને કદી કંટાળાજનક નથી લાગતું.

૧૯૧૭ની ઑક્ટોબર ક્રાંતિની પૂર્વસંધ્યાએ ગૉર્કીએ લખેલા પયગંબરી લેખમાં ભાખ્યું હતું કે આવી રહેલી બૉલ્શેવિક ક્રાંતિના કારણે સામાજિક અવ્યવસ્થા, અસત્ય અને ગંદવાડથી તંગ બનેલી-તથા રાજકીય ઝુંબેશ દ્વારા પ્રગટ કરાવાયેલી ટોળાંની ભૂંડી સહજવૃત્તિ, વિષાક્ત દુષ્ટતા, ધિક્કાર અને વેરને વિફરાવ્યા વિના નહીં રહે. . . . ક્રાંતિના નૈતિક મહત્ત્વને અને તેના સાંસ્કૃતિક અર્થને એ હચમચાવી નાખ્યા વિના નહીં રહે; એટલું જ નહીં પણ બૉલ્શેવિકોનો જેવો વિજય થયો કે તરત તે લેનિન અને ત્રૉત્સ્કીની અંધ-ઝેરી સત્તાની ભયંકર ઝાટકણી કાઢ્યા વિના ન રહી શક્યો. અને લેનિને ૧૯૧૮ના અંતમાં ગૉર્કીના મુખપત્ર 'ન્યૂ લાઈફ'ને મોઢે ડૂચો મારીને ક્ષણભર તેને ડાવી દીધો અને ગૉર્કી હડધૂત બનેલા અને ભૂખે મરી રહેલા કલાકારોની યાતનાઓ ઓછી કરવામાં લાગી ગયો. તેમને સત્તાની ચુંગાલમાંથી બચાવવા માટે જનના જોખમે મથતો રહ્યો. તેને ક્યાંક ક્યાંક સફળતા પણ મળતી રહી. રશિયાનાં ઉત્તમ કલાસર્જનોને રફેદફે કરી રહેલા સત્તાધારીઓ સામે તે ઝૂઝતો રહ્યો. પ્રજાને જાગ્રત કરવા મથતો રહ્યો. આમ, બૉલ્શેવિકોના 'ભવ્ય' વિજયને સમયે ગૉર્કી એકલવીરની જેમ ક્રાંતિનાં દૂષણો સામે લડ્યો. પરંતુ ૧૯૧૯માં એ ઢીલો પડ્યો. જેવી તેવી તોય ક્રાંતિનું દેશીવિદેશી પ્રત્યાઘાતીઓથી રક્ષણ કરવાની જવાબદારીના ભાનથી એણે સત્તાનું સમર્થન કરવાનું શરૂ કર્યું. પરંતુ હજી એની અંદરનો લાવા ધખતો હતો અને હવે સત્તાધારીઓ એને સહી લેવા તૈયાર ન હતા. ૧૯૨૧માં તબિયતને કારણે વિદેશ ગયેલા ગૉર્કીએ પોતાનો અવાજ ક્રાંતિની વિકૃતિઓ સામે ઉઠાવ્યા કર્યો. ૧૯૨૮માં એણે બૉલ્શેવિકો સાથે સમાધાન કરી લીધું અને સત્તાએ પણ ગૉર્કીની 'મહાનતા'ને વટાવી ખાવામાં શાણપણ લેખ્યું. ગૉર્કી પણ ધિક્કારના અધિકારનો બચાવ કરતો થઈ ગયો. ૧૯૩૪ પછી તો ગૉર્કી સોવિયેત દેશના સાંસ્કૃતિક નેતા-પ્રતિનિધિ તરીકે દુનિયા આખીમાં પ્રતિષ્ઠા માણી ચૂક્યો, સમાજવાદી વાસ્તવવાદનો પ્રખર પુરસ્કર્તા બની રહ્યો. અને છતાં, ગૉર્કીનો અંતરાત્મા ખાખ થઈ ગયો ન હતો. એ નવીસવી શરૂ થયેલી નિર્દોષોની સતામણી અને ગિરફતારીથી અકળાવા લાગ્યો હતો... એની અંગત નોંધપોથીમાં એની અકળામણ ઠાલવતો રહ્યો હોવાની જાણકારી સોવિયેત ગુપ્તચરો દ્વારા સત્તા સુધી પહોંચી ચૂકી. . . સને ૧૯૩૬માં તેનું મૃત્યુ થયું ત્યાર બાદ દોઢ વરસે એ કુદરતી મોત ન હતું એવી ધારણા સમસ્ત રશિયામાં વ્યાપી ચૂકી હતી.

૧૯૩૩માં સાહિત્યનું નોબેલ પારિતોષિક જીતનાર પ્રથમ રશિયન લેખક ઈવાન બુનિન (ઈ. સ. ૧૮૭૦–૧૯૫૩) વિશે ગૉર્કીએ કહ્યું છે: 'બુનિન રશિયન સાહિત્યમાંથી લઈ લો તો તે વધુ શુષ્ક બનશે. સાહિત્યે તેના અટૂલા ભમતા આત્માનો તારકપ્રકાશ અને પ્રખર નૂર ગુમાવ્યાં હશે.' બુનિન એક સારો કવિ પણ ગણાય છે. તેની પ્રથમ કૃતિ ૧૮૮૮માં પ્રગટ થઈ અને વાર્તાસંગ્રહ ૧૮૯૨-માં પ્રગટ થયો. ૧૯૧૦માં તેની નવલકથા 'ગામડું' પ્રગટ થઈ.

કુપ્રિનને જો આપણે જીવનનો કવિ ગણીએ તો બુનિન મૃત્યુનો કવિ છે. પરંતુ તેને મન મૃત્યુ જીવનનો ભાગ અથવા જીવનનું અનુસંધાન છે. તે મૃત્યુના વિષયોમાંથી પણ કટુમધુસમાન કવિતા રચી શકે છે. મૃત્યુ ઉપરાંત પ્રેમ પણ તેનો પ્રિય વિષય છે. તેણે 'પ્રેમનું વ્યાકરણ' નામે કૃતિ રચી છે. તેણે કહ્યું છે: માનવનો આત્મા દુનિયામાં સૌથી વધુ સરકણી ચીજ છે. 'દિવસોનો કૂવો' ('વેલ ઑફ ધ ડેઝ') તથા 'ધ ડાર્ક એવેન્યુઝ' વગેરે તેની અન્ય કૃતિઓ છે. 'સાન ફ્રાંસિસ્કોમાંના ગૃહસ્થ' તેની જગવિખ્યાત લાંબી વાર્તા છે. તેની શૈલી ઠંડી, તેજસ્વી સ્ફટિક સમી છે. તે ચિત્રકાર થવા ઇચ્છતો હતો, પણ રંગને બદલે શબ્દોનું માધ્યમ લઈ ચિત્રકાર બન્યો. ૧૯૭૦માં તેની જન્મશતાબ્દી સોવિયેત યુનેસ્કો કમિશને દેશભરમાં ઊજવી હતી. અલબત્ત તેણે ક્રાંતિ બાદ રશિયા છોડયું હતું. જોકે ૧૯૦૯માં રશિયન અકાદમીના બાર સભ્યોમાં તૉલ્સ્તૉયની હરોળમાં તે પણ સ્થાન પામ્યો હતો.

બ્લૉક, એસેનિન, માયકૉવ્સ્કી

ક્રાંતિકવિતાની પ્રતિષ્ઠા

પુશ્કિન યુગ પછી ૧૮૪૦થી ૧૮૯૦ સુધી જાણે રશિયન ગદ્યનો યુગ રહ્યો, પરંતુ ઓગણીસમી સદીના છેલ્લા દાયકામાં અને વીસમી સદીના પહેલા દાયકામાં ફરીથી પદ્ય — કાવ્યયુગ આરંભાયો અને ફૂલ્યોફાલ્યો. આ સમયની પ્રતીકવાદી કવિતામાં ઍલેક્ઝાંદર બ્લૉક(ઈ. સ. ૧૮૮૦–૧૯૨૧)નો ફાળો અનન્ય છે. તેનું સ્થાન મહાન રશિયન કવિઓ પુશ્કિન, લર્મોન્તોવ, ત્યુચેવ અને ફ્રેતની હરોળમાં છે. ૧૯૦૪માં તેનાં પ્રેમકાવ્યોનો સંગ્રહ 'સુંદર સન્નારી વિશે કાવ્યો' પ્રગટ થયો. આ સુંદરી જાણે ચિરંતન નારી — દિવ્ય સુંદરી સોફિયા — સમાન હતી. તેને મન પ્રેમ વિશ્વના રહસ્યની ચાવી છે. પચીસ વર્ષની ઉંમરમાં તો તેણે ૮૦૦ જેટલાં કાવ્યો રચ્યાં હતાં.

બ્લૉક ક્રાંતિનો કવિ પણ ગણાય છે. ૧૯૦૫ના ક્રાંતિકારી આંદોલનમાં તે ક્રાંતિનો લાલ ધ્વજ પકડી આગળ ચાલનાર હતો. તેની પ્રેમમસ્તીની મધુરતા ૧૯૦૫ની ક્રાંતિ આવતાં ભ્રાંતિમય નીવડી. તેને દુ:ખ, દરિદ્રતા, અન્યાયની વાસ્તવિક દુનિયાનું ભાન થયું. તેની પ્રેમિકા તેને કઠપૂતળી સમાન લાગી અને ૧૯૦૬માં તેણે 'કઠપૂતળી' નામક કાવ્યાત્મક નાટક રચ્યું. તેણે ઑક્ટોબર ૧૯૧૭ની ક્રાંતિને વધાવી લઈ તેમાં ઉત્સાહપૂર્વક ભાગ લીધો. જાન્યુઆરી ૧૯૧૮માં લખેલું તેનું દીર્ઘ કાવ્ય 'બાર' દુનિયાનું એક શ્રેષ્ઠ કાવ્ય ગણાય છે. તેનાં કેટલાંક કાવ્યો જાણે જાદુઈ તંદ્રામાં લખાયાં છે અને જાદુઈ અસર પણ પેદા કરે છે.

દૂર દૂર કેરાં વનો સ્પષ્ટતર ભાસે,
નીલિમા નીલતર ચમકે આકાશે.
વાવણીનું ટાણું આવે નિકટ નિકટ:
હળ કેરા ચાસ પડયા સાવ કાળાકટ.
પ્રત્યેક શ્રાવણ કાજે આનંદ અવસર,
બાળકોની ભૂમો કેરા ગુંજે જ્યારે સ્વર.

(અનુવાદ: સ્વપ્નસ્થ)

બ્લૉક, સર્જી એસેનિન (ઈ. સ. ૧૮૯૫–૧૯૨૫) તથા વ્લાદિમિર માયકોવ્સ્કીની કવિત્રિપુટીએ રૂસી કવિતાને ફરીથી ઉચ્ચ શિખરે લાવી મૂકી. માયકોવ્સ્કી ઊગતા શ્રામજીવીઓનો બુલંદ અવાજ બન્યો ત્યારે એસેનિને તેની સર્ગશક્તિ રશિયાના પુરાણા ખેડૂતના ક્રંદનમાં પ્રયોજી. તે શ્રામજીવીઓ અને યંત્રોની દુનિયા નહીં પણ નિર્દોષ ભોળા ખેડૂતોના સુખી રાજ્યનું સ્વપ્ન સેવનારો હતો. 'ઈનોનિયા' (૧૯૧૭–૧૮) બ્લૉકના કાવ્ય 'બાર' કરતાં વધુ બુલંદ અને મુક્ત કંઠે આદર્શ ગ્રામ-રાજ્યનું સ્વપ્ન નિર્બંધ રૂપે રજૂ કરે છે. તેના એક કાવ્યમાં તે કહે છે: 'હું તમારું પાળેલું પંખી નથી. હું કવિ છું. હું કોઈ પ્રચારક નથી. ભલે કોઈ વખત હું પીંઘેલો હોઉં. પરંતુ મારી આંખોમાં ભવ્ય રોશનીનું તેજ છે.' ખરે જ, એસેનિન બીજો પુશ્કિન થવા ઇચ્છતો હતો — તેની આ ઇચ્છા તેણે 'પુશ્કિનને' (૧૯૨૪) કાવ્યમાં વ્યક્ત કરી છે.

'ઈનોનિયા'માં કવિ વાદળી આકાશને ઘેટાંના ચામડાની જેમ ઉતરડી નાખવા ઇચ્છે છે. ચંદ્રને હાથમાં પકડી કોઈ સૂકા ફળની જેમ તોડવા ઇચ્છે છે અને દૃઢ બાહુબળથી આખી દુનિયાને ઉલટાવી નાખવા તૈયાર થાય છે. તેના ખભે આઠ પાંખો વીંઝાય છે. તેના મોંમાંથી ઈસુ ખ્રિસ્તનનો દેહ પ્રગટ થવાનો છે. આમ આ દસ કાવ્યોની માળા દ્વારા તે લોકો માટે બાઇબલ — નવી સુવાર્તા સર્જવા ઇચ્છે છે.

ખેડૂત-અને-ગ્રામ-જીવનનાં સુંદર સ્વપ્નો સેવનાર કવિ પ્રભુ અને સંતોને પણ ખેતરો, ઋતુઓ અને પશુઓ સાથે સંકળાયેલાં જુએ છે. પ્રભુ વ્યોમરૂપી ખેતરે તારારૂપી બી વાવે છે, ખેતરો પર ઝૂકતી ઉષા તેને નવા જન્મેલા વાછરડાને ચાટતી ગાય જેવી લાગે છે. 'આકાશ એક ઘંટ છે અને ચંદ્ર તેની જીભ છે. સ્વદેશ મારી માતા છે અને તેનો પુત્ર બૉલ્શેવિક છે.' તે પોતાને ગ્રામ-કવિઓમાંનો છેલ્લો કવિ ગણે છે.

જેમ મૅક્સિમ ગૉર્કી સોવિયેત ગદ્યસાહિત્યનો પિતા ગણાય તેમ કવિ વ્લાદિમિર માયકોવ્સ્કી (ઈ. સ. ૧૮૯૩–૧૯૩૦) ભાવિવાદી રૂસી ક્રાંતિનો કવિ છે. એને સોવિયેત કવિતાનો પિતા ગણી શકાય. તે સર્જી એસેનિનની માફક ૧૯૧૭ની ક્રાંતિ પહેલાં ખ્યાતિ પામ્યો અને ક્રાંતિ બાદ સોવિયેત શાસનના પ્રશંસક રાજકવિ સમાન થઈ પડ્યો. તેણે ઔદ્યોગિક શ્રામજીવીઓના આત્માનાં સૌંદર્યમાં અને સમૃદ્ધિમાં વિશ્વાસ, સામાજિક દમન સામે વિરોધ અને માતૃભૂમિના ઉજ્જવળ ભાવિમાં શ્રદ્ધા વ્યક્ત કરતી કવિતા રચી છે. માયકોવ્સ્કીની કૃતિઓનું મંડાણ ક્રાંતિ પર હતું, તે પોતેય ક્રાંતિનું એક સર્જન હતો. તેનાં બે મહત્ત્વનાં કાવ્યો છે સોવિયેત પ્રજાના નેતા 'વ્લાદિમિર ઈલ્યીચ લેનિન'ની શોકપ્રશસ્તિ અને ઑક્ટોબર ક્રાંતિની દસમી જયંતી નિમિત્તે લખાયેલ કાવ્ય – 'અત્યંત સરસ'. 'લેનિન' વિશેના કાવ્યમાં પ્રથમ તે લેનિનનું ચિત્ર આલેખે છે અને તેને વિશાળ આમજનતાની લાગણીઓને વાચા આપનારા નવા પ્રકારના નેતા તરીકે આલેખે છે. તે લેનિનની સાદાઈ અને માનવતા પર ભાર મૂકી તેને જગતમાં નવી કેડી પાડનાર માનવીઓમાં સૌથી માનવીય ગુણ ધરાવતા મહાપુરુષ તરીકે નિરૂપે છે. તેનાં કાવ્યો એકવીસ વિદેશી ભાષામાં ભાષાંતરિત થયાં છે.

માયકોવ્સ્કીએ ટૂંકી ખંડિત પંક્તિઓ અને છૂટાછવાયા શબ્દોનો ઉપયોગ કરી, અર્થ અને ધ્વનિ પર ભાર મૂકીને નવા કાવ્યાત્મક રૂઢિપ્રયોગો ઉપજાવ્યા છે. તેણે પુરાણા સાહિત્યક રૂઢિપ્રયોગો

તોડીને, પ્રબળ કલ્પના સાથે લોકબોલીનો આશ્રય લઈ રશિયન ભાષામાં રહેલી તાકાતનો ઉપયોગ કર્યો છે. તે કહે છે:

> મારા શબ્દો કાનોનાં આલિંગન માટે નથી. નિર્દોષ વાળની લટોમાં છુપાયેલા કુંવારા કાનોને તે અર્ધ અશ્લીલતાથી ગલીપચી નથી કરતા. હું તો મારા યોદ્ધાઓરૂપી પાનાં સૈનિકોની કવાયતની જેમ ખોલું છું અને તેમની સમક્ષ અવલોકન કરતો વિચરું છું. મારાં કાવ્યો સીસા સમાન અક્ષરો વચ્ચે ઊભાં છે અને મૃત્યુંજય વિજય માટે મરવા તૈયાર છે.

માયકોવ્સ્કી તેના બુલંદ અવાજના સામર્થ્યથી જગતને હચમચાવવા ઇચ્છે છે. તે રૂસી સાહિત્યનો છેલ્લો મહાન કવિ છે અને સોવિયેત સાહિત્યનો સૂર્યોદય ગાનાર પ્રચંડ શક્તિશાળી કવિ છે. તેનું નાટક 'માંકડ' પણ નવીનતા દર્શાવે છે. તે કહે છે: 'કશુંય નથી મારો દેહ, સિવાય કે સર્વાંગે ધબકતું હૃદય.'

ગૉર્કી અને શ્રમજીવી સાહિત્ય

૧૯૩૧ની સાલમાં મૅક્સિમ ગૉર્કીની સાથે જ્યારે મારે સોવિયેત સાહિત્ય વિષે ચર્ચા થઈ હતી, ત્યારે શ્રમજીવી સાહિત્ય પોતે ક્રાંતિકારી સાહિત્ય છે એવો જે દાવો કરે છે તે યોગ્ય છે કે, કેમ એવો પ્રશ્ન મેં ઉઠાવ્યો હતો. મેં ગૉર્કીને એમ કહ્યું હતું કે શ્રમજીવી સાહિત્ય સ્વાભાવિક રીતે જ ક્રાંતિકારી સાહિત્ય હોય જ એમ કહી શકાય નહીં. શ્રમજીવીની લખેલી હોય એટલા માત્રથી જ તે રચના ક્રાંતિકારી હોય, એ માન્યતા મારે મતે અત્યંત ભૂલભરેલી છે. શ્રમજીવી સાહિત્યકારનું મન કઈ ભૂમિકાએ કાર્ય કરે છે, તે સાહિત્યકાર ફકત તેના વર્ગની જરૂરિયાતો, ફરિયાદો અને માગણીઓ પ્રગટ કરીને જ અટકી જાય છે, કે તેના વર્ગની માગણીઓને માનવતાની માગણીઓની કોટિએ પહોંચાડવા શકિતમાન બન્યો છે—એની ઉપર એ સાહિત્ય ક્રાંતિકારી સાહિત્ય છે કે કેમ એના નિર્ણયનો આધાર રહે છે. એ ઉપરાંત, બધાં માણસોના મન કોઈ એક વિશેષ રંગે રંગાયેલાં હોતાં નથી. આર્થિક દૃષ્ટએ અમુક એક વર્ગના હોવા છતાં વ્યક્તિ તરીકે વિચારતાં એક ખેડૂતની સાથે બીજા ખેડૂતનો અથવા એક મજૂરનીની સાથે બીજા મજૂરનો તફાવત અપાર હોય છે. વ્યક્તિને તેના વિશેષત્વથી મુક્ત કરી તેને સમષ્ટિના ભાગ રૂપે જોવાનું કામ વિજ્ઞાનનું છે અને સાહિત્યમાં વ્યક્તિની અનન્યતા અને તેની આગવી વિશેષતા પ્રગટ થાય છે. એટલે કોઈ પણ સાહિત્યને શ્રમજીવી સાહિત્ય કહેવું મારે મતે ભૂલ છે. કારણ, લેખક કયા વર્ગનો છે, એના નિર્ણય સાથે સાહિત્યને કશો સંબંધ નથી. લેખક કઈ મનોવૃત્તિપૂર્વક જગતને જુએ છે તેના ઉપરથી જ તેના સાહિત્યનો વિચાર થાય છે. . . .

ગૉર્કીએ મારા મતનું સમર્થન કર્યું હતું. તેમણે કહ્યું હતું કે શ્રમજીવી-સાહિત્ય એ નામ સાહિત્ય-વિચારમાં અસંગત છે, તેમ છતાં સોવિયેત રશિયાની વિશેષ પરિસ્થિતિનો વિચાર કરીને સાહિત્યરચનાના કાર્યમાં જનતાને ઉત્સાહ આપવા માટે સાહિત્યનું આ અસંગત નામ પણ બરદાસ્ત કરી લેવાની જરૂર છે. જોકે મજૂર-સાહિત્ય તરીકે જે સાહિત્ય રચાય છે સોવિયેત રશિયામાં, તેનો મોટો ભાગ સાહિત્ય જ નથી, તે બધી રચનાઓ છાપાંનાં લખાણો જેવી છે, એ બાબતમાં ગૉર્કીને કોઈ શંકા નહોતી.

૧૯૨૪માં કૉન્સ્ટન્ટિન ફેડિન નામના લેખકને ગૉર્કીએ લખ્યું હતું,—હમણા હું ચાદાયેવનું પુસ્તક 'મામૂલી ઘટનાઓ વચ્ચે' વાંચી ગયો. એ કલાકૃતિ છે જ નહીં. એ તો છાપાના સમાચારનો ઢગલો છે.'. . .

આ ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે ગૉર્કી સમાચારપત્રોના સમાચારોને શણગારીને રજૂ કરવા એને સાહિત્ય કહેવા તૈયાર નહોતા, અને વ્યક્તિની વિશેષ અનુભૂતિ અને વિશેષ ઉપલબ્ધિના વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્યને પ્રગટ કરવામાં આવે તેને રૂપસૃષ્ટિ અથવા સાહિત્યસર્જન માનતા હતા.

સૌમ્યેન્દ્રનાથ ઠાકુર
અનુ. નગીનદાસ પારેખ

ગૉર્કી અને શ્રમજીવી સાહિત્ય

૧૯૩૧ની સાલમાં મૅક્સિમ ગૉર્કીની સાથે જ્યારે મારે સોવિયેત સાહિત્ય વિષે ચર્ચા થઈ હતી, ત્યારે શ્રમજીવી સાહિત્ય પોતે ક્રાંતિકારી સાહિત્ય છે એવો જે દાવો કરે છે તે યોગ્ય છે કે, કેમ એવો પ્રશ્ન મેં ઉઠાવ્યો હતો. મેં ગૉર્કીને એમ કહ્યું હતું કે શ્રમજીવી સાહિત્ય સ્વાભાવિક રીતે જ ક્રાંતિકારી સાહિત્ય હોય જ એમ કહી શકાય નહીં. શ્રમજીવીની લખેલી હોય એટલા માત્રથી જ તે રચના ક્રાંતિકારી હોય, એ માન્યતા મારે મતે અત્યંત ભૂલભરેલી છે. શ્રમજીવી સાહિત્યકારનું મન કઈ ભૂમિકાએ કાર્ય કરે છે, તે સાહિત્યકાર ફક્ત તેના વર્ગની જરૂરિયાતો, ફરિયાદો અને માગણીઓ પ્રગટ કરીને જ અટકી જાય છે, કે તેના વર્ગની માગણીઓને માનવતાની માગણીઓની કોટિએ પહોંચાડવા શકિતમાન બન્યો છે—એની ઉપર એ સાહિત્ય ક્રાંતિકારી સાહિત્ય છે કે કેમ એના નિર્ણયનો આધાર રહે છે. એ ઉપરાંત, બધાં માણસોના મન કોઈ એક વિશેષ રંગે રંગાયેલાં હોતાં નથી. આર્થિક દૃષ્ટએ અમુક એક વર્ગના હોવા છતાં વ્યક્તિ તરીકે વિચારતાં એક ખેડૂતની સાથે બીજા ખેડૂતનો અથવા એક મજૂરનીની સાથે બીજા મજૂરનો તફાવત અપાર હોય છે. વ્યક્તિને તેના વિશેષત્વથી મુક્ત કરી તેને સમષ્ટિના ભાગ રૂપે જોવાનું કામ વિજ્ઞાનનું છે અને સાહિત્યમાં વ્યક્તિની અનન્યતા અને તેની આગવી વિશેષતા પ્રગટ થાય છે. એટલે કોઈ પણ સાહિત્યને શ્રમજીવી સાહિત્ય કહેવું મારે મતે ભૂલ છે. કારણ, લેખક કયા વર્ગનો છે, એના નિર્ણય સાથે સાહિત્યને કશો સંબંધ નથી. લેખક કઈ મનોવૃત્તિપૂર્વક જગતને જુએ છે તેના ઉપરથી જ તેના સાહિત્યનો વિચાર થાય છે. . . .

ગૉર્કીએ મારા મતનું સમર્થન કર્યું હતું. તેમણે કહ્યું હતું કે શ્રમજીવી-સાહિત્ય એ નામ સાહિત્ય-વિચારમાં અસંગત છે, તેમ છતાં સોવિયેત રશિયાની વિશેષ પરિસ્થિતિનો વિચાર કરીને સાહિત્યરચનાના કાર્યમાં જનતાને ઉત્સાહ આપવા માટે સાહિત્યનું આ અસંગત નામ પણ બરદાસ્ત કરી લેવાની જરૂર છે. જોકે મજૂર-સાહિત્ય તરીકે જે સાહિત્ય રચાય છે સોવિયેત રશિયામાં, તેનો મોટો ભાગ સાહિત્ય જ નથી, તે બધી રચનાઓ છાપાંનાં લખાણો જેવી છે, એ બાબતમાં ગૉર્કીને કોઈ શંકા નહોતી.

૧૯૨૪માં કૉન્સ્ટન્ટિન ફેડિન નામના લેખકને ગૉર્કીએ લખ્યું હતું,—હમણા હું ચાદાયેવનું પુસ્તક 'મામૂલી ઘટનાઓ વચ્ચે' વાંચી ગયો. એ કલાકૃતિ છે જ નહીં. એ તો છાપાના સમાચારનો ઢગલો છે.'. . .

આ ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે ગૉર્કી સમાચારપત્રોના સમાચારોને શણગારીને રજૂ કરવા એને સાહિત્ય કહેવા તૈયાર નહોતા, અને વ્યક્તિની વિશેષ અનુભૂતિ અને વિશેષ ઉપલબ્ધિના વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્યને પ્રગટ કરવામાં આવે તેને રૂપસૃષ્ટિ અથવા સાહિત્યસર્જન માનતા હતા.

સૌમ્યેન્દ્રનાથ ઠાકુર
અનુ. નગીનદાસ પારેખ

૬ : સોવિયેત રશિયન સાહિત્ય

'રશિયામાં કવિ, કવિથી કાંઈ વિશેષ છે.' —એવતુશેન્કો

સોવિયેત સમાજ અને સામ્યવાદી શાસનની ભૂમિકા ઉપર જ સોવિયેત રશિયન સાહિત્યનો વિચાર થઈ શકે. સર્વસત્તાવાદી સામ્યવાદી શાસનતંત્ર, સાહિત્ય અને કલાઓને રાજ્ય અને સમાજના ઉત્થાનનાં સ્વૈર પ્રયોજનોની સિદ્ધિને નામે, કેવાં તો વિકૃત, ચોકઠાંબદ્ધ અને નિષ્પ્રાણ કરી શકે છે, તેનું ઉત્તમ ઉદાહરણ સોવિયેત રશિયન સાહિત્યે પૂરું પાડયું છે. સોવિયેત તંત્રમાં, પાર્ટીની દૃષ્ટિમતિને હિસાબે કલાઓને સમરસ કરી દેવાનો શાસકોનો અત્યુત્સાહ અને ચાતુરીસભર મહાપુરુષાર્થ એના પોતાના જ ઇતિહાસનો એક અવિનાભાવી સંવિભાગ છે. તેમ છતાં પણ સાહિત્યિક ઇતિહાસના વિકાસની રૂપરેખા એમાંથી ઉપસાવી શકાય એટલી બધી સ્પષ્ટ બોલકી અને સંખ્યાબંધ ઘટનાઓ અહીં છે.

બૉલ્શેવિક ક્રાંતિ અને વીસીનો સંક્રાંતિકાળ

૧૯૧૭માં ઝારશાહી સામ્રાજ્યનું પતન અને સામ્યવાદી ક્રાંતિનો વિજય એ ઘટના ખરેખર તો ઓગણીસમી સદીની રશિયન સંસ્કૃતિના વિનાશની પ્રક્રિયાનો પ્રારંભ છે. એના મૂળ આધારરૂપની આર્થિક-સામાજિક તરાહો પર અને એની જીવનરીતિઓ પર આધિપત્ય મેળવતું એ બૉલ્શેવિકો માટે લગભગ પૂર્ણ એવું ધર્મકાર્ય હતું. વીસીના સમગ્ર સાહિત્ય પર એનો પ્રબળ પ્રભાવ વરતાય છે. માર્ક સ્લોનિમ ઉચિત રીતે જ આ સમયગાળાને સોવિયેત સાહિત્યના સંક્રાંતિકાળ તરીકે ઓળખાવે છે. સંક્રાંતિસમયમાં હોય એવી અને એટલી, અનિવાર્ય સ્વાધીનતા આ ગાળામાં પણ જોઈ શકાય છે. છતાં, ક્રાંતિમાં અને એના નિર્વિવાદ અનિષ્ટરૂપે જન્મેલા આંતરવિગ્રહનાં કપરાં વર્ષોમાં બૌદ્ધિકોના વિશ્વની આખી બુનિયાદ બદલાઈ ગઈ. તેઓને એક નવનિર્માણ માટે મને કે કમને નિર્ભ્રમિત થવાની અને નવેસરથી કટિબદ્ધ થવાની ફરજ પડી. સર્જક પ્રતિબદ્ધ થઈ, પાર્ટી અને સરકારના કાર્યમાં મદદગાર બને અથવા તો પ્રતિભાબળે એવી વાસ્તવતા સિદ્ધ કરે જેનો એક પણ છેડો પ્રત્યક્ષ યા પરોક્ષ ભાવે પણ રાષ્ટ્રના નવસર્જનમાં કશી, સ્થૂળ તો નહીં જ, પણ સૂક્ષ્મ — વૈચારિક સ્વરૂપનીયે, બાધા ઉત્પન્ન ન કરે: આ વિનાનો વિકલ્પ પ્રવર્તમાન સોવિયેતમાં આજે પણ નથી, ત્યારે તો હોય જ કેવી રીતે?

ઑક્ટોબર ક્રાંતિ બાદ, તુરત જ, સાહિત્યકારોની સ્થિતિ કઢંગી બનવા માંડી. કેટલાકોએ નવા શાસનની શરણાગતિ સ્વીકારી લીધી; પરંતુ મોટા ભાગનાઓએ સહયોગ કરવાની ના પાડી. આંતરવિગ્રહના અંત સુધીમાં કેટલાકોએ તો સાદું ગ્રામજીવન સ્વીકારીને ખેતી કરવાનું મુનાસિબ માન્યું.

બુનિન, બાલમોન્ત, મિન્સ્કી, લિયોનિદ આન્દ્રેયેવ, કુપ્રિન, ઝેઇત્સેવ વગેરેને કશું સમાધાન પ્રાપ્ત થયું નહીં અને તક મળતાં તેઓ વિદેશ જઈને વસ્યા. ૧૯૨૨ સુધીમાં તો આમ સ્વેચ્છાએ વિદેશ વસેલાઓની સંખ્યા ઘણી મોટી હતી. હિપ્પિયસ લખે છે કે રશિયન સાહિત્યનો સમગ્ર જામ, આમ, વિદેશો લગી છલકાઈ ઊઠયો. મૉસ્કો અને પિટર્સબર્ગની સાહિત્યિક મંડળીઓની મહેફિલો હવે પૅરિસ, બર્લિન અને પ્રાહામાં નવેસર જામવા માંડી.

મૅકિસમ ગૉર્કી, ઈહરેનબર્ગ, ઍલેકસી તૉલ્સ્તૉય (ઈ. સ. ૧૮૮૨–૧૯૪૫) અને શોલોખોવનું ક્રાંતિ પ્રત્યેનું વલણ મિશ્ર ભાવ-પ્રતિભાવવાળું હતું. એક ભવિષ્યવેત્તાની જેમ ગૉર્કી કહેતો કે બૉલ્શેવિક સત્તાનો અનિવાર્ય અંજામ એક વ્યક્તિની સરમુખત્યારીમાં જ આવશે. એ જ પ્રમાણે ઝામિયાતિને બૉલ્શેવિક એકહથ્થુ સત્તાવાદના નેજા હેઠળ સાહિત્ય અને કલાઓના મુક્ત વિકાસ સામેના ઘણા ભયસંભવોને, અગાઉથી જ, સુપેરે ભાખ્યા હતા. ૧૯૩૧માં એ સોવિયેત યુનિયન છોડી જાય છે. જ્યારે, ઘટનાઓની વિચિત્રતા તો એવી છે કે પાછળથી ગૉર્કી સ્તાલિનનો વિશ્વાસપાત્ર સાહિત્યિક સલાહકાર બને છે અને સમાજવાદી વાસ્તવવાદનો સંસ્થાપક બને છે!

ઍલેકઝાન્દર બ્લૉક, આન્દ્રેઈ બેલી (ઈ. સ. ૧૮૮૦–૧૯૩૪) અને સર્જી એસેનિન તથા માયકોવ્સ્કી જેવા ક્રાંતિને સમજદારીથી વધાવી લેનાર સાહિત્યકારોની પણ એક નોંધપાત્ર કથા જોવા મળે છે. પોતાની વૈયક્તિક અધ્યાત્મ-શ્રદ્ધા-સૂઝ વડે કરીને એમણે ક્રાંતિ-મૂલ્યને અત્યંત ઉત્સાહ અને ઉમળકાથી બિરદાવ્યું હતું, અને માનેલું પણ ખરું કે, આ જ લોહીભીની ક્રાંતિ માનવજાતના આધ્યાત્મિક ઉત્થાનનું ને સ્વરૂપાન્તરનું કારણ બની રહેશે અને એ રીતે પોતાનાં પુરાણાં સ્વપ્ન સિદ્ધ થશે. માયકોવ્સ્કીએ તો સાવ જુદા પડીને 'ક્રાંતિ-કવિ' તરીકે જ પોતાની ઓળખ આપી. કાવ્યકલાને સમજવા છતાં, કલાને ભોગે પણ, એણે રશિયન સંસારના સ્થૂળ નવનિર્માણને સુધ્ધાં, છેવટ લગી, ગાયા કર્યું. છતાં પરિણામમાં સૌ હતાશ નિર્ભ્રાંતિને, નિષ્ઠુર એકલતાને તથા કરુણ આત્મનાશને જ પામ્યા. ૧૯૨૧માં બ્લૉકનું કરુણ મૃત્યુ થયું; ૧૯૨૫માં એસેનિને માનસિક ક્લેશ અને આક્રંદના માર્યા એક હોટલ-રૂમમાં ફાંસો ખાધો; તો ૧૯૩૦માં, લગભગ પાગલ બની ચૂકેલા માયકોવ્સ્કીએ જાતે જ ગોળી ખાઈને આપઘાત કર્યો.

ક્રાંતિનો આ સમય, આગલા ઐતિહાસિક સંદર્ભો જોતાં, મહાન જ્વાળામુખી ફાટવાનો સમય હતો. એમાં જે કંઈ લખાયું તેમાં પોતાના સમયની કરવટ બદલાતાં ઊભરેલી સામુદાયિક ચેતનાનો ધબકાર હતો – વિનાશ, આદિમ આવેગો, હિંસ્ર વૃત્તિઓ, ન્યાયની જીવલેણ ચીસ અને મૃત્યુ – આ સૌમાં એક પ્રકારની રોમાંચકતા હતી. 'પેથૉસ' અને ગતિશીલતાનો આ યુગ હતો. સાહિત્ય-પ્રવૃત્તિનાં પરિચાલક બળ મુખ્યત્વે ત્રણ જૂથોમાં જોવા મળતાં. પહેલું જૂથ ક્રાંતિ પૂર્વના એવા સાહિત્યકારોનું હતું જેઓને આઘાત ઓળખી જવાની ફરજ પડી અથવા જરૂરત વરતાઈ. લડવામાં જોડાયેલા યુવાનોનું બીજું જૂથ હતું જેઓ પોતાના સમયને સર્જકતાથી પ્રત્યાઘાત આપવા ઝંખતા હતા. ત્રીજું જૂથ સામ્યવાદી નેતાઓનું જ હતું જેમાંના મોટા ભાગના તો જૂના બુદ્ધિજીવીવર્ગના હતા — સ્વાભાવિક જ તેઓએ ક્રાંતિની વિચારધારાને તથા બદલાયેલી સમાજવ્યવસ્થાને વ્યક્ત કરનારા સાહિત્યની જબરી હિમાયત કરી. આ ત્રણે જૂથોના પરસ્પરના વિનિમયોના નિષ્કર્ષરૂપે, તથા સાહિત્યિક જીવનમાં પાર્ટીની દરમ્યાનગીરીનો ચીલો પડતો ગયો તેમ તેમ સોવિયેત – પ્રોલિતારિયત

વાચક-પ્રેક્ષકની — નાગરિકની — સાહિત્યકાર પાસેની અપેક્ષાનું સ્વરૂપ બરાબર રીતે સ્પષ્ટ થતું આવ્યું : સામ્યવાદી શાસનની જડોને નિશ્ચિત અને દૃઢ કરે તેવી સાહિત્યકલાની જ ચોમેર માગણી થઈ રહી. પ્રજાજીવનમાં આવેલી જાગૃતિના અનુસંધાનમાં સાહિત્યકારે હવે નવા વસ્તુથી સભર એવા નવા સાહિત્યનું નિર્માણ કરવાનું હતું. આ પ્રારંભિક સમયમાં થયેલી માગ, પરિવર્તનજન્ય એવી સમયની માગ હતી.

ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ તપાસીએ તો સમજાશે કે સોવિયેતનો પહેલો દાયકો ક્રાંતિપ્રેરિત કવિતાના ઘડતરનો સમય બની જાય છે. ક્રાંતિ પૂર્વેની રશિયન કવિતા શિક્ષિતોના વર્ગ પૂરતી મર્યાદિત હતી. જ્યારે ક્રાંતિ પોતે જ જનતા-જનાર્દનનો વિષય હતો અને તેથી એનો ઇતિહાસ પૂરી સભાનતાથી ઘડાયો છે. પ્રજાથી દૂર, અલિપ્ત રહી શકતા કવિને ક્રાંતિએ પૂછ્યું કે સંસ્કૃતિના હે ઘડવૈયા, તું કોને પક્ષે છે? . . . પણ પછી તો પસંદગીનો પ્રશ્ન જ નહોતો. ક્રાંતિના મહિમ્ન સ્તોત્ર ગાનારા પહેલા કવિઓ સિધિયનો હતા. સિધિયનોની કવિતા આકારને વિશે ઊર્મિશીલ હતી જ્યારે કવિતાની સામગ્રીને વિશે તેઓ યુટોપિયન હતા. આ યુટોપિયનના જ ધાર્મિક અને સામાજિક પ્રતીકવાદમાંથી ફૂટેલી સોવિયેત સાહિત્યની પ્રાથમિક ભૂમિકાઓ અને પ્રારંભિક વિકાસ-સરણીઓનાં દર્શન થાય છે.

કવિતા ક્રાંતિની : પરિભાષા ધર્મની

ગર્ભકાળની આ સોવિયેત કવિતામાં એક બુલંદ પયગમ્બરી આવેશ સંભળાય છે : રશિયા જ માનવતાનું તારણહાર છે તથા નવસમાજનું નિર્માણ એને હાથે જ થવાનું છે. પ્રતીકવાદીઓએ આવનાર મહોત્પાતને ભાખેલો છતાં એમને વિશ્વાસ હતો કે મૉસ્કોમાં પ્રગટેલી જ્યોત સમગ્ર વિશ્વને અજવાળશે. બ્લૉક, બેલી, બ્રિયસોવ, એસેનિન અને માયકોવ્સ્કી સહિતનો એક નાનકડો વર્ગ ધર્મની પરિભાષામાં ક્રાંતિને બિરદાવે છે; અભિનિવેશપૂર્વક મૂલવે છે, એટલું જ નહીં પણ પોતે ઇચ્છેલા રાહે ક્રાંતિ ન વિકસી અને ઈપ્સિત પરિણામો ન દેખાયાં ત્યારે કાવ્યાત્મક સંસ્કૃતિનો ધજાગરો કવિઓની નવી સોવિયેત પેઢીઓના હાથમાં સોંપી દેતાં તેઓ સહેજ પણ કુણ્ઠિત થયા નથી. જોકે, પ્રારંભના આ જૂથે પ્રસરાવેલી આધ્યાત્મિક-ધાર્મિક હવાની સાથે સાથે જ ઑક્ટોબર ક્રાંતિના લોહીતરસ્યા સંહારકોની દુન્યવી વાસ્તવિકતાનો કશો મેળ નથી એ પણ ગર્ભકાળના સોવિયેત સાહિત્યની એક નોંધપાત્ર કરુણતા છે. બ્લૉક તો દિવ્ય, પારલૌકિક જીવનનો પ્રતીકવાદી ઉદ્‌ગાતા હતો. અહોભાવનો અતિરેક તો એ છે કે પોતાની 'ટ્વેલ્વ' નામક કવિતામાં બ્લૉકે સ્વયં ઈસુને રેડ ગાર્ડ્ઝની વિજયકૂચના નેતા તરીકે વર્ણવ્યા છે! બેલી, પોતાના 'ક્રાઇસ્ટ ઇઝ રાઇઝન' કાવ્યમાં ઈસુના વધને અંતે સ્વર્ગીય રાજ્ય જન્મશે અને ક્રાંતિને અંતે રાષ્ટ્રનો પુનર્જન્મ થશે એવી અતિશયોક્તિભરી શ્રદ્ધા વ્યક્ત કરે છે. ટ્રૅક્ટરોનો અવાજ ખેતરોમાંના પંખીઓના કલશોરને હરી લેશે એવી દહેશત ધરાવતા — ઔદ્યોગિક સમાજથી ભડકેલા — કવિ એસેનિને કૃષિકવિની પ્રગલ્ભતાથી ક્રાંતિને અપનાવી હતી. રશિયન કૃષિકાર સમાજનું સુવર્ણ પ્રભાત ઊગવાનું છે એવી શ્રદ્ધાને એણે પણ ધર્મની પરિભાષામાં વ્યક્ત કરેલી. ૧૯૧૮ દરમ્યાન એનાં કાવ્યો ધર્મમંત્રો જેવાં લાગતાં. 'રિઝરેક્શન', 'ઈસ્ટર', 'ધ નેટિવિટી', 'ધ ટ્રાન્સફિગરેશન' વગેરે ત્યારે એનાં રૂપકો હતાં; પોતાના 'ઈનોનિયા' નામના કાવ્યમાં, રશિયન નાસ્તિકવાદની પુરાણી પરંપરા અનુસાર ઈસુને બદલે એ માનવીનું

ગૌરવ કરે છે. પૉપ્યુલિસ્ટોના પયગામવાહી અવાજમાં એણે કૃષિપ્રધાન, મૂડીવાદવિરોધી પ્રજા સત્તાકમાં જાનપદી સ્વર્ગ જોયું છે — જ્યાં પ્રકૃતિમૈયાને ખોળે માનવજીવન ઝૂલે છે, મોરે છે. સુવર્ણ યુગના આ યુટોપિયામાં નગરનો ઉલ્લેખ નથી, કેમ કે નાનકડો કસબો — કે જેમાં માનવીને ગુલામ બનાવાય છે એ યંત્રસભ્યતાનું પ્રતીક હતો. બધે એણે પ્રકૃતિસહજ માનવીની અભિવ્યક્તિ વાંછી હતી.

ક્રાંતિની અને પોતાના પુરુષાર્થની નિષ્ફળતા પ્રતીત થતાં કવિ સહજ ભાવે ગાઈ ઊઠેલા :

કશો વાંધો નહીં. મને માફ કરી દે માદરે વતન!
તારે કાજે મેં જે કંઈ કર્યું છે તેનો મને સંતોષ છે.
આજે તેઓને મારાં કાવ્ય ગાવાની કશી જરૂર નથી –
મારી જન્મભૂમિ દુ:ખી હતી ત્યારે મેં ગાવાનું જારી રાખ્યું હતું.
જે આવશે તેને સ્વીકારીશ.
જે થશે તેને આવકારીશ.
તેઓને અનુસરવાને માટે હું તૈયાર છું.
ઑકટોબર અને મેને કાજે મારા પ્રાણ ન્યોછાવર કરી દઈશ.
પણ મારું પ્રિય વાદ્ય કદી નહીં સમર્પું.

જોકે આ પ્રકારની કાવ્યાત્મક ભાવનાઓ અને ક્રાંતિ બંને પરસ્પર અસંગત હતી, કેમ કે લેનિન આ વર્ષોમાં જ ફૅકટરીઓ, મિલો, વીજળીકરણ, ગામડાંઓનું શહેરીકરણ વગેરેનો સાક્ષાત્કાર સેવી રહ્યો હતો; અને સામ્યવાદીઓ પુરાણા રશિયાનો કાયાકલ્પ કરવાને હિંસ્રભાવી આતુરતાથી હાંફતા હતા. પ્રોલિતારિયતની સત્તા, દ્વંદ્વાત્મક ભૌતિકવાદ અને લેનિનવાદી કલાના દિવસોમાં એસેનિનની નિષ્ફળતાઓ અને એનો કરુણ અંજામ વિધિ-નિશ્ચિત હતાં.

પ્રારંભમાં માયકોવ્સ્કીની કવિતામાં પણ આવી બાઇબલની પરિભાષા જોવા મળે છે. ક્રાંતિના 'જૉન ધ બાપ્ટિસ્ટ' તરીકે પોતાને ઓળખાવવામાં એ ગૌરવ માનતો. એક નવજુવાનના જોમથી એણે લખ્યું હતું :

હૃદય ગોળી માટે તલસે છે — હિમ-દીવાલોની વચ્ચે આત્મા ધ્રૂજે છે —
ગળું કપાવાને વલખે છે : — અને એ, હિમથી કદી ભાગી છૂટે નહીં.

એનું 'મિસ્ટરી બફ' નામનું નાટક ક્રાંતિના મહિમાની એની પહેલી મહાન રચના છે.

માયકોવ્સ્કીએ આધુનિકતાને નામે, ગતિશીલતાને નામે કલામાં ક્રાંતિ માગી હતી; અને બોલ-ચાલની ભાષાને તથા 'આવાં ગાર્દ' સિદ્ધાન્તોને તે ખૂબ પુરસ્કારતો. ઇરાદાપૂર્વક એણે, બોલકા, બરછટ અને અવિચારી થઈને ઍન્ટિ-એસ્થેટિક થવાનું નિરધાર્યું હતું. સર્જનાત્મક પુરુષાર્થ અને સાહિત્યકલા તથા શબ્દનું વિશિષ્ટ મૂલ્ય સમજવા છતાં પણ માયકોવ્સ્કી અને એના મિત્રોએ કવિ-ઓને પ્રોલિતારિયનોનાં કાર્યોને બિરદાવનારી — ગાનારી કવિતા લખવા કહ્યું. કોઈ પણ ભોગે માયકો-વ્સ્કીએ, અંતે તો બૂર્ઝ્વાને જ આઘાત આપવાનું ઇચ્છેલું. ધરતીની, જનતા-જનાર્દનની, દૈનંદિનીય જિંદગાનીનાં ગાણાં ગાનારી કલાને એણે સમજપૂર્વક પુરસ્કારી — જીવનમાં સાહિત્યની પૂરી સંડોવણીની, જીવન અને કલાની એકરૂપતાની એણે હિમાયત કરી.

'લેફ' (લેફ્ટ આર્ટ્સ ફ્રન્ટ)

લેફ્ટ આર્ટ્સ ફ્રન્ટનો ઉદ્‌ભવ એનાં આવાં હેતુલક્ષી મંતવ્યોનું તથા પોતાને સામ્યવાદી સંસ્કૃતિના પ્રહરી ગણતા એના સાથી ફ્યુચરિસ્ટોની મહત્ત્વાકાંક્ષી એષણાઓનું પરિણામ હતું — માયકોવ્સ્કી, એસેયેવ અને બ્રિક 'લેફ'(લેફ્ટ આર્ટ્સ ફ્રન્ટ)ના સત્તાવાર પ્રવક્તાઓ હતા. 'લેફ'માં કશી સૈદ્ધાંતિક એકવાક્યતા નહોતી છતાં ક્રાંતિ-ઝુંબેશને પ્રાણ બક્ષનારો એમાં એક સાચૂકલો અવાજ જરૂર હતો. ૧૯૨૩-ના ઢંઢેરામાં તેઓ કહેતા કે અમે એક જ માધ્યમ — શબ્દ — ને જ માત્ર ઓળખીએ છીએ. અમારા વર્તમાન કાર્યમાં એને પ્રયોજીએ છીએ. . . . અમારું કાર્ય સમકાલીન વાસ્તવોની સર્વોત્તમ સાક્ષાત્‌-કૃતિ માટેની પ્રયોગશાળા જેવું છે. અમે કોઈ, કલાના મોટા મહંતો નથી — પરંતુ અમે તો સમાજવ્યવસ્થાના 'માસ્ટર એજન્ટ' છીએ. માયકોવ્સ્કીની આ પ્રવૃત્તિનું ઐતિહાસિક મૂલ્ય ઘણું છે. કલાકૃતિને હમેશાં સામાજિક આવિષ્કારને રૂપે જોવી અને જનસામાન્યના હિતમાં એ કેવું તો પ્રદાન અર્પી શકે છે એ સંદર્ભમાં એનું મૂલ્યાંકન કરવું, — આ વલણનો સામ્યવાદી કવિઓએ ઉત્તરોત્તર વિકાસ સાધ્યો છે. 'સાથી-પ્રવાસી' સામ્યવાદી સાહિત્યકારોએ એમાં હમેશાં નવી ભાત ઉપસાવી હતી.

પ્રોલિતારિયતોએ 'લેફ' ને નષ્ટપ્રાય કરવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે. ક્રાંતિનાં પ્રારંભિક વર્ષોમાં 'લેફ' 'આવાં ગાર્દ' શૈલીના ચિત્રકારો, સ્થપતિઓ અને નાટયનિર્માતાઓના સહયોગથી ૧૯૨૩ આસપાસ તો પ્રજાજીવનમાં અત્યંત નોંધપાત્ર રીતે પોતાનું સ્થાન જમાવી લે છે. પરંતુ માર્ક્સવાદીઓ, પ્રોલિતારિયન લેખકો ને પાર્ટીસત્તાધીશો, પ્રગતિમાર્ગી જૂથોના આ મુક્ત વિકાસથી ચેતીને વાંધા ઉઠાવે છે: 'લેફ' સૈદ્ધાંતિક વિસંગતતાઓ ધરાવે છે બૂઝ્વા પ્રપંચનું એ એક તરંગશીલ ચિહ્‌ન છે; એમાં શિસ્તનો ભારોભાર અભાવ છે. 'લેફ'ને પ્રોલિતારિયનોએ જબરો ફટકો આપ્યો. 'બીઈંગ ડિટરમિન્સ કૉન્શ્યસનેસ' એ માર્ક્સવાદી સૂત્ર પર એમની આચારવિચારવિષયક પ્રવૃત્તિની ઈમારત ચણાઈ હતી. દરેક સંસ્કૃતિ જે તે સામાજિક-આર્થિક વ્યવસ્થાની અભિવ્યક્તિ હોય છે અને અમુક એક વર્ગની સરજત હોય છે. આથી ભૂતકાળને ભૂંસીને નવતર કલાસર્જનની ઝુંબેશમાં માર્ક્સવાદીઓ આંતરવિગ્રહના યોદ્ધાઓની જેમ ઝનૂનથી ઝૂઝ્યા હતા. એ અરસામાં 'પ્રોલેત કલ્ટ' કવિસાહિત્યકાર-પદવાંછુઓની ૩૦૦ વર્કશૉપ ચલાવતું હતું — જેમાં ૪,૦૦૦ જેટલા સભ્યો, લેખકો, સામ્યવાદી કલાસંસ્કૃતિની પેદાશ માટેનો નિષ્ફળ કક્કો ઘૂંટતા હતા. સોવિયેત યુનિયને વારંવાર વાંછેલા પ્રતિબદ્ધ સાહિત્યસર્જન વિશેનાં બીજ આમ 'પ્રોલેત કલ્ટ'ની સામુદાયિક ઝુંબેશમાં મળી આવે છે.

ક્રાંતિના આદિકાળમાં કારકિર્દીનો પ્રારંભ કરનારા મહાન સોવિયેત કવિ પાસ્તરનાક(ઈ.સ. ૧૮૯૦–૧૯૬૦)નું સ્મરણ અહીં નોંધપાત્ર ગણાશે. 'ડૉ. ઝિવાગો' નવલનો ખ્રુશ્ચોફકાળમાં કેવો તો કરુણ અંજામ થયો તે તો જગજાણીતી વાત છે. પણ ૧૯૫૮માં રચાયેલી એ નવલમાં પ્રારંભની આ નકરી વાસ્તવિકતાઓ કલામાં રૂપાંતરિત થયેલી જોવા મળે છે. એમાં નિરૂપાયેલું એન્તિપોવ સ્તેલ્નિકોવનું વ્યક્તિચિત્ર બિનંગત હેતુઓની સિદ્ધિને માટે, પરાર્થે આત્મબલિદાન કરતા માનવી પ્રત્યેની અનુકંપાથી સભર છે. ૧૯૧૮માં લખાયેલા એક ગદ્યખંડ 'પ્રેમ વિના'('વિધાઉટ લવ')માં 'ડૉ. ઝિવાગો'નાં બીજ મળી આવે છે. એનો કોવાલેવ્સ્કી ક્રાંતિને નામે થતી બધી જ અંગત લાગણીઓની રૂંધામણનો મોજીલા સ્વભાવના મિત્ર ગોત્સેવ પાસે નોંધપાત્ર ભાવે ઉલ્લેખ કરે

છે. યુરી ઝિવાગો અને એન્તિપોવ – સ્તેલ્નિકોવ વચ્ચેના સંબંધોમાં, નવલમાં, આ બે મિત્રો વચ્ચેના સ્વભાવભેદનું સીધું પ્રતિબિંબ જોવા મળે છે. કોવાલેવ્સ્કી – એન્તિપોવ જેવાં પાત્રો દ્વારા, પાસ્તરનાકે, બળવાન પ્રતીકાત્મકતા સર્જીને માનવતાને ગૂંચવતા કોઈ પણ કોયડાનો 'અંતિમ' ઉકેલ લાવી નાખવાની ધૂનમાં ઝઝૂમતા અને સરવાળે પુરુષાર્થની ભ્રમણામાંથી જાગ્રત થતા માનવીની કરુણતા આલેખી છે. વીસીનું બીજું નવલકથા – વાર્તાસાહિત્ય પણ, કવિતાની સરખામણીએ, વધારે તો, ક્રાંતિની આકરી સમીક્ષા કરે છે.

૧૯૨૬માં મહાન સોવિયેત નવલકાર શોલોખોવ (જન્મ ઈ.સ. ૧૯૦૫) માત્ર ૧૮ વર્ષની ઉંમરે પોતાની વાર્તાઓમાં આંતરવિગ્રહની ભયાનકતાઓ નિરૂપતાં, વિગ્રહે કોઝાક ગામડાંને કેવાં તો રંજાડી મૂકયાં તેનાં સ્પર્શક્ષમ ચિત્રો આકર્ષક શૈલીમાં દોરે છે. પિતા સામે પુત્ર, ભાઈ સામે ભાઈના કરુણ સંઘર્ષ જાગ્યા અને સૈકાઓ-જૂનાં ભાવનામય રૂઢિચુસ્ત કુટુંબજીવન — સમાજજીવન હોમાઈ ગયાં. 'અને ધીરે વહે છે દોન'(ઍન્ડ ક્વાયેટ ફ્લોઝ ધ દોન')માં ક્રાંતિ સામેના લગભગ બધા જ સંભવિત પ્રતિભાવો — ક્રાંતિકારોની ધૂનો, બૌદ્ધિકોના ચિત્તમાં જાગેલી દહેશતો, જનતાનાં દુ:ખો વગેરે – નું આલેખન છે. નાયક ગ્રેગરી પોતાની બૉલ્શેવિકો વિરુદ્ધની પ્રવૃત્તિઓને લીધે લડત આખ્યા પછી પણ નક્કી કરી શકતો નથી કે નૂતન સમાજમાં પોતાનું સ્થાન કયાં હશે — નવલને અંતે એ વેરાન, હતાશ અને એકલો છે. આ કથામાં શોખોલોવે મુક્ત મને વ્યક્તિના કેન્દ્રમાં જીવન, સમાજ અને લોકોની બુનિયાદ તપાસવાનો એક સફળ પુરુષાર્થ કર્યો છે. ચાળીસીના ગાળામાં સરકારી નિયમનોની દૃષ્ટિએ આવું આલેખન તો અત્યંત જોખમકારક ગણાય. આંતર-વિગ્રહની યાતનાઓ ઈઝાક બાબેલે (ઈ. સ ૧૮૯૪–૧૯૪૧), લિયોનિદ લિયોનોવે (જન્મ ઈ.સ. ૧૮૯૯) પણ પૂરા વિગતપ્રાચુર્યથી વર્ણવી છે. આતરવિગ્રહમાં અને ત્યાર બાદ કરોડો સામાન્ય લોકો કેવા તો દુ:ખી દુ:ખી થઈ ગયા તેનું સુંદર નિરૂપણ બાબેલની 'જેદાલિ' નામક વાર્તામાં મળી આવે છે. જનતાને ક્રાંતિ અને પ્રતિક્રાંતિનો ભેદ કે પોતાનું ભલુંબૂરું કયાં કેવી રીતે શા માટે—ની કશી ગતાગમ નથી.

આંતરવિગ્રહની યાતનાઓનો ભોગ બનેલા લાખો લોકોને 'જેદાલિ' આ રીતે વાચા આપે છે:

> ક્રાંતિ, અદ્‌ભુત છે! અને પછી પોલેન્ડવાસીને પતાવીને ખુદ ક્રાંતિ જ મારી સમીપ આવીને મને કહે છે: 'જેદાલિ, મને તારું ગ્રામોફોન આપને, મારે . . . એ રાજ્યને પહોંચાડવાનું છે.' 'પણ મિસિસ ક્રાંતિ, હું સંગીતપ્રેમી છું' — હું એને વીનવું છું. પણ એ કહે છે, 'જેદાલિ, તારું ભલું શેમાં છે તે તું નથી જાણતો; હું ગોળીબાર સનસનાવીશ ત્યારે તને બધું સમજાઈ જશે; અને ક્રાંતિ છું એટલે એમ કર્યે જ છૂટકો. . .' —પણ પોલેન્ડવાસીએ મારા તરફ ગોળીબાર કર્યો હતો કેમ કે એ પ્રતિક્રાંતિવાદી હતો. અને હવે, તું એમ કહે છે — કેમ કે તું ક્રાંતિ છે. પણ ક્રાંતિ એટલે તો મોજમજા, જોકે ઘરમાં અનાથ હોવાથી મજા નથી પડતી. સારી વ્યક્તિ સારાં કામો જ કરે છે. અને ક્રાંતિ સારા લોકોનું સારું કૃત્ય જ છે. જોકે સારા લોકો સંહાર નથી કરતા. તો પછી ક્રાંતિ દુષ્ટ લોકોની જ પેદાશ હોવી જોઈએ, અને પોલેન્ડવાસીઓ પણ દુષ્ટ જ છે. તો પછી જેદાલિને કોણ સમજાવે કે કયાં ક્રાંતિ છે ને કયાં પ્રતિક્રાંતિ છે, અફસોસ! અફસોસ! એ પ્રિય ક્રાંતિ કયાં છે?

લિયોનોવની 'બેજર્સ'માં બૉલ્શેવિક ધાડાંઓને લૂંટારુઓની જેમ જોતા-ઘટાવતા ખેડૂતોનો પ્રકોપ અને આર્તનાદ નિરૂપાયા છે.

પરંતુ ૧૯૨૧માં વ્હાઇટ્સ પરના સામ્યવાદીઓના વિજયની સાથે આંતરવિગ્રહનો અંત આવે છે. પણ યુદ્ધકાળમાં ઉદ્યોગોને પ્રાધાન્ય અપાયાને લીધે તથા ભયાનક દુષ્કાળના સમયોમાં ખેતી કથળી જવાને લીધે ગૃહમોરચે રશિયા ભાંગી ગયું હતું. પરિણામે લેનિન નવી આર્થિક નીતિ જાહેર કરે છે. એમાં લશ્કરી ખર્ચ પર કાપ, મુક્ત વેપારની આંશિક છૂટ, ખુલ્લા બજારમાં શેષ પેદાશ વેચવાના અધિકારનો સ્વીકાર આદિનો સમાવેશ થતો હતો. . . . અને આ લેનિનવાદી ક્રાંતિ મૂળમાં તો ખેડૂતોની ક્રાંતિ હતી. પ્રોલિતારિયતની સરમુખત્યારશાહી ખેડૂતની અનુમતિ વિના ટકી શકે પણ નહીં ને! 'નેપ'માં આ હકીકતને સ્વીકૃતિ મળે છે.

૧૯૨૮ સુધીનો આ 'નેપ'-સમય સાહિત્યના સંદર્ભમાં એક બહુલક્ષી અને સંકુલ એવા પુનર્-જાગરણનો સમય છે. ક્રાંતિના પરિણામ રૂપે બદલાયેલા જનજીવનનું અને વ્યક્તિજીવનનું વીસીના આ સાહિત્યમાં આબાદ પ્રતિબિંબ પડયું છે. સાંસ્કૃતિક મોરચે 'નેપ' નેતાઓ જે મોકળાશ ઊભી કરવા ઝંખતા હતા તેમાં પ્રારંભે તો અનિવાર્ય એવાં નિયમનો જ આવેલાં; કેમ કે બૉલ્શેવિકોની મહત્ત્વાકાંક્ષા નવા આર્થિક-સામાજિક કે રાજકીય શાસન પૂરતી મર્યાદિત નહોતી. લશ્કરશાહી સામ્યવાદના દિવસોમાં પ્રતિક્રાંતિવાદી લખાણ માટે સજા, જેલ, દેશવટો, મૃત્યુ આદિ ઉપાયો નિશ્ચિત થયા હતા. પ્રેસ, રેડિયો આદિ સંક્રમણનાં સાધનો પણ નિયંત્રિત કરાયાં હતાં — છતાં નવસંસ્કૃતિ ઊભી કરવાના ધ્યેયવાળી આ પ્રક્રિયા દરમ્યાન મહત્ત્વનો મુશ્કેલ પ્રશ્ન તો સાહિત્યસર્જન માટે વિધેયાત્મક નીતિ પ્રસ્તુત કરવાનો હતો. કયા પ્રકારનું સાહિત્ય નવસંસ્કૃતિ માટે સુસંગત ગણાય? 'નેપ'-સમય દરમ્યાન અને પ્રોલેત-કલ્ટના સંખ્યાબંધ ઉન્મેષોને પરિણામે ઘણાબધા સાહિત્ય-સંપ્રદાયો જન્મ્યા હતા — તેમાંથી કોને સ્વીકૃતિ આપવી અને કોને નહીં તે પણ સારા એવા સમય લગી અનિશ્ચિત રહ્યું.

સ્તાલિનયુગ અને 'સમાજવાદી વાસ્તવવાદ'

'નેપ' સમાપ્ત થયા બાદ, ૧૯૨૮માં સ્તાલિનપ્રણીત પંચવર્ષીય યોજનાના, સામૂહિક (કલેક્ટિવ) ખેતીના અને સોવિયેત યુનિયનના ઉદ્યોગીકરણના નવા મહાન સાહસનો યુગ આરંભાય છે. ત્રૉત્સ્કીની જેમ વિશ્વ-ક્રાંતિની રાહ જોયા વિના, કોઈ પણ મૂડીવાદી રાષ્ટ્રના વિકાસની સમકક્ષ થવા, પાર્ટી આયોજિત નીતિ દ્વારા રાષ્ટ્રની સર્વ શક્તિઓને પૂરા સામર્થ્યથી કેન્દ્રિત કરી શકે છે. હવે ક્રાંતિનાં સ્તોત્રગાનનો, ગેરીલાઓના આત્મબલિદાનનો યુગ સમાપ્ત થયો હતો. હવે તો 'ગ્રેટ બૉસ'ને માત્ર આજ્ઞાંકિત ભાવે પૂજનારા કાર્યકારીઓનો સમય આવ્યો હતો. યુવાનવર્ગમાં નવનિર્માણ માટે કટિબદ્ધ થવાની શુભઘડી આવી હતી. દેશપ્રેમથી પ્રેરાઈને હજારો બિનસામ્યવાદીઓએ પણ સમૃદ્ધિ હાંસલ કરવા માટેના આ પ્રયોગમાં જીવંત સહયોગ આપ્યો હતો, અને ૧૯૩૨માં પહેલી પંચવર્ષીય યોજનાને અંતે રશિયાની કાયાપલટ થઈ જાય છે. 'નેપ' ગાળાની સરખામણીએ જીવનધોરણનો આંક ઊંચે ચડે છે. ભૌતિક સુખાકારી અને આબાદી છલકાય છે; પાર્ટી અને સરકાર સમગ્ર સોવિયેતમાં ગૂંચાઈ જાય છે.

આ સિદ્ધિની પ્રક્રિયા અત્યંત કરુણ હતી, સાચા ઉત્સાહ અને રાષ્ટ્રપ્રેમની સાથોસાથ ત્યાં પાશવી અને અમાનુષી સાધનો દ્વારા ફરજિયાત પ્રેમ જગવવાની કોશિશો પણ થઈ હતી. વૈજ્ઞાનિક સિદ્ધિઓ

પાછળ મોટા પાયા પર માનવલોહી રેડાયું હતું. સૌથી વધારે અઘરું કાર્ય તો ખેતીના સામુદાયિકીકરણ — કોલખોઝી — નું હતું. ખેડૂતોના પરંપરાસિદ્ધ જીવનમાં સામુદાયિક ખેતીની મૂલગામી પરિવર્તન માગી લેતી વાત ગળે ઉતારવાનું મુશ્કેલ હતું. પરિણામે, બળજબરીના સંખ્યાબંધ પ્રયોગો થયા. ૧૯૨૯ થી ૧૯૩૧ દરમ્યાન લાખો કુલકો — સંપન્ન ખેડૂતો સ્તાલિનશાહી દમન અને અત્યાચારનીતિનો ભોગ બન્યા હતા.

એ ખરું કે સ્તાલિનનો સત્તાસૂર્ય પહેલી પંચવર્ષીય યોજના અને ખેતીના સામુદાયિકીકરણની સફળતાથી વધુ પ્રકાશ્યો; એ પણ ખરું કે સ્તાલિન આંતરરાષ્ટ્રીય સામ્યવાદનો માત્ર પોપ જ ન હતો પણ પોતાના દેશના સમાજવાદનો ઘડવૈયો પણ હતો. રશિયાની રાષ્ટ્રીય એષણાઓ સાથે પાર્ટીને તાલબદ્ધ કરનારો મહાન નેતા પણ હતો; અને એ પણ ખરું કે નવી પેઢીનો પ્રત્યેક સોવિયેત નાગરિક આ દિવસોમાં દેશના ભાવિ સ્વપ્નને સાકાર કરવાની બાબતમાં અત્યંત શ્રદ્ધાવંત હતો. સામાજિક-આર્થિક મોરચે પોતાની નિર્ધારિત પદ્ધતિએ વિજયી નીવડેલું સામ્યવાદીઓનું આ વર્ચસ્વ ઇતિહાસમાં, ક્રાંતિનો બીજો તબક્કો કહેવાયું છે.

બુદ્ધિજીવીઓ અને કલાકારો આ આક્રમણનો જુદી રીતે ભોગ બન્યા. સાહિત્ય અને શિક્ષણની પ્રવૃત્તિઓ આજ લગી લુનાચર્સ્કી જેવા સજ્જનને હાથ હતી અને તેથી 'સાથી-પ્રવાસી' લેખકોનું જૂથ અને પ્રોલિતારિયત લેખકોનો સંઘ આર.એ.પી.પી. બંને મેળમાં રહી શકેલા. પણ હવે તો, સર્વથા પ્રોલિતારિયતોના ગૌરવનો યુગ બેસે છે. અને તેથી તેઓને 'સાથીપ્રવાસી'ઓ પર કે કલામાં 'નેપ'-વૃત્તિ ધરાવનારાઓ પર તૂટી પડવાની પ્રેરણા અપાઈ. ત્રીસીની આ સ્તાલિનશાહી 'સફાઈ' સોવિયેત સાહિત્યનું એક દુ:ખદ રોમાંચક પ્રકરણ છે.

આયોજિત સાહિત્યનો કાળ

હવે તો પંચવર્ષીય યોજનાનાં મહિમાગીતો ગાનારા, એને દૃઢાવનારા — બઢાવનારા લેખકોની જરૂરત હતી. ૧૯૩૦માં આર. એ. પી. પી.એ જાહેર કર્યું કે 'પંચવર્ષીય યોજના અને એના માળખામાંના વર્ગવિગ્રહનું નિરૂપણ એ જ સોવિયેત સાહિત્યનો એકમાત્ર પ્રશ્ન છે.' સામયિકોમાં હવે આયોજિત સાહિત્યની — સહેતુક સર્જનની — ચર્ચાઓ ઊભરાવા માંડી. હેતુસિદ્ધિને અર્થે લેખકોને ફૅક્ટરીઓની, સામૂહિક ખેતરોની યાત્રાઓની ઑફર કરવામાં આવી. નવનિર્માણનાં સ્થળો પરથી — બંધ, પાવરસ્ટેશનો, સૉ-મિલ વગેરે પરથી — લેખકો ભલે પોતાની વાર્તા-કવિતાનાં વસ્તુ ઉપાડે! સામ્યવાદી નેતૃજૂથોએ અને આર.એ.પી. પી.ના સંખ્યાબંધ લેખકોએ આ ઝંડો હાથમાં લીધો. એવા એક નેતા એવરબાખે સમગ્ર રશિયન સાહિત્યને, સાહિત્યના સરમુખત્યારની અદાથી લશ્કરી મિજાજ-પદ્ધતિથી પ્રેર્યું, સાહિત્યિક વિકાસની ગતિવિધિને દોરી. લખાણમાં સો ટકા શુદ્ધ સામ્યવાદી વિચારસરણીની અપેક્ષા તો હતી જ; પણ કારખાનામાં શરીરશ્રમથી થતા ઉત્પાદનની જેમ સર્જનકર્મનું પરિણામ પણ માપવાની ધૃષ્ટ નીતિ આ અંતિમવાદીઓએ સામેલ કરી હતી. ત્રણ વર્ષ સુધી આ દુર્નીતિનો અત્યંત પ્રભાવ વરતાયો. શુદ્ધ સામ્યવાદી હેતુ જેમાં સામેલ હોય તેવાં, પરંતુ કલાદૃષ્ટિએ નિકૃષ્ટ કોટિનાં, લખાણોને પણ અહીં અત્યંત અહોભાવપૂર્વક નવાજવામાં આવ્યાં — કેમ કે પાર્ટીની વિચારસરણી એ જ મૂલ્યાંકનનો એક માપદંડ બન્યો હતો. પિલ્ન્યાક અને ઝામિયાતિન જેવા ઉચ્ચ કોટિના સર્જકો પર પોતાની રચનાઓ વિદેશોમાં પ્રગટ કરાવવા બદલ તહોમતો મુકાયાં. ઇલાનોવ, બાબેલ

જેવા સર્જકોનાં લખાણ છપાતાં બંધ થયાં, કેટલાયે લેખકો નિર્નામ કરાયા, હંમેશાંને માટે દફનાવી દેવાયા; એમની હસ્તપ્રતો અને સઘળી વૈયક્તિક માહિતી નષ્ટ કરાઈ.

ગૉર્કીના શબ્દોમાં સંઘની આ ચેષ્ટાઓ 'કલાનો લશ્કરશાહી સામ્યવાદ' હતો. ભૂતકાળના મહાન રશિયન સાહિત્યકારોની કીર્તિને ધોઈ નાખનારી આ જોહુકમી અને લશ્કરશાહી સાથે મૉસ્કો અને લેનિનગ્રાદમાં પ્રતિ-આર. એ.પી.પી. પ્રવૃત્તિઓ આરંભાઈ. ગ્લાદકોવ, ફાદેયેવ (ઈ. સ. ૧૯૦૧–૧૯૫૬), લિબેદિન્સ્કી અને બીજા ઘણા લેખકોએ, પોતે આર.એ.પી.પી.ના સભ્ય હોવા છતાં પણ, તેની દુષ્ટતાને વખોડી કાઢી. અને આ બંડનો તથા બીજાં લેખકજૂથોના અસંતોષનો ફલદાયી પડઘો પડયો. ૧૯૩૨માં પક્ષની કેન્દ્રીય સમિતિએ આર. એ.પી.પી. સંઘને નષ્ટ જાહેર કર્યો. એનાં સાહિત્યિક સરમુખત્યારીનાં સ્વપ્ન ભૂંસી નાખવામાં આવ્યાં, એવરબાખને દેશવટો અપાયો. સમગ્ર સોવિયેત સાહિત્યની પાયાની એકવાક્યતાના હેતુથી સોવિયેત લેખકોના સંઘ(યુનિયન ઑફ સોવિયેત રાઇટર્સ)ની સંસ્થાપના કરવામાં આવી. જોકે સમાજવાદી નવરચનાના હિતમાં આ સંઘે પણ એક મજબૂત એવા રાજદ્વારી પક્ષનું જ રૂપ લીધું. આ અખિલ સંઘની સ્થાપનાએ મૂર્ખતાભરી પ્રવૃત્તિઓ બંધ કરી. સાથોસાથ સહજ — સ્વૈર — સર્જકોનાં સ્વાયત્ત વર્તુળોને પણ સરકારી હુકમ દ્વારા આ સંઘ સાથે જોતરી દેવામાં આવ્યાં; કેમ કે સાહિત્યની નિશ્ચિત હેતુકતા એમને અભિપ્રેત હતી. સમકાલીન સોવિયેતનો ચિતાર આપવા જે તે સાહિત્યકાર બંધાયેલો હતો. સેન્સરશિપ હવે એક જ હતી — અને તે 'કમિટી ઑન આર્ટ'ની. એક છત્ર નીચે એકઠા થયેલા સાહિત્યકારોને અગાઉની જેમ જ પક્ષના વહીવટનો પુરસ્કાર, સજા આદિની પદ્ધતિઓનો તથા હેતુપુરઃસર નિમાયેલા ખુશામતિયાઓના એવા જ કડક જાપ્તાનો અનુભવ કરવાનો હતો. સાહિત્યસર્જનના રાજ્ય સાથેના આ વધારે અવિશ્લેષ્ય સહયોગે તો બધી જ કલાઓ પર ઘણા અંકુશો લાદ્યા. પાર્ટી તરફથી, સ્વયં સ્તાલિન તરફથી લેખકોને સંઘ દ્વારા સૂચનાઓ પહોંચાડાતી. વીસ વર્ષના ઘણા લાંબા સમય સુધી, સ્તાલિનના અવસાન લગી, સંઘે 'સાહિત્યિક પેન્ટેગોન'નું રૂપ ધારી લીધું હતું.

સમાજવાદી વાસ્તવવાદ

૧૯૩૨ના ઠરાવના ભાગરૂપે, ગૉર્કીની સલાહ-સૂચનાથી, સામ્યવાદી નેતાઓ અને સ્તાલિન દ્વારા 'સમાજવાદી વાસ્તવવાદ'નો સાહિત્યનીતિવિષયક સિદ્ધાંત ઘડી કાઢવામાં આવ્યો. એના પાયામાં આવી સમજ પ્રવર્તતી હતી : સાહિત્યની કલા વાસ્તવિકતાનું પ્રતિબિંબ છે અને તેથી તે વાસ્તવવાદી હોવી જોઈએ અને સોવિયેતમાં તો સામ્યવાદી ભાવના દ્વારા સ્વીકૃત-પુરસ્કૃત વાસ્તવિકતા જ ખીલવી જોઈએ. સરકારી શબ્દોમાં એની રજૂઆત આ રીતે થઈ છે :

> સોવિયેત સાહિત્ય અને વિવેચનની પાયાની પદ્ધતિ તરીકે સમાજવાદી વાસ્તવવાદ કલાકાર પાસે, ક્રાંતિ સમયની વિકાસપ્રક્રિયા દરમ્યાન, વાસ્તવિકતાની સચ્ચાઈભરી, ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ નક્કર એવી રજૂઆતની અપેક્ષા રાખે છે. ઉપરાંત સત્ય અને ઐતિહાસિક પરિપૂર્તિની સાથોસાથ કલાકૃતિમાં, સમાજવાદની ભાવનાના સંદર્ભમાં કામદારના વિચારસરણીવિષયક મતઘડતરનું કાર્ય પણ સમાયેલું હોવું જ જોઈએ.

— એટલે કે જે હયાત છે તે વાસ્તવતા નહીં, સમાજવાદમાં જ વિકાસમાન લેખાય છે તે હવે પછી પ્રગટ થઈ રહેલ અંકુરને વાસ્તવતા લેખીને કપોલકલ્પિત ગુલાબી ચિત્રોની વાસ્તવતા. ૧૯૩૪ની

લેખકસંઘની પરિષદમાં આન્દ્રેઈ ઝ્દાનોવ — પક્ષના પ્રવક્તા — દ્વારા રજૂ થયેલ સમાજવાદી વાસ્તવવાદના સિદ્ધાંતની આ સ્વીકૃતિમાં રાજકીય પરિબળોનો જ પ્રભાવ હતો.

આ 'પદ્ધતિ' હતી, કશું કલાવિષયક શાસ્ત્ર નહોતું. હેતુ-પૂર્તિ-સિદ્ધિના સાધન તરીકે સાહિત્ય-કલાને જોનારું આ સૂત્ર વાસ્તવમાં એક ભ્રમણા હતી. એનો મનગમતો ઉપયોગ કરીને, સ્તાલિનથી માંડીને આજ સુધીમાં બધા જ સામ્યવાદી શાસકો કલાક્ષેત્રે ગંભીર સ્વરૂપની રમત ખેલતા રહ્યા છે. સ્તાલિનશાસન દરમ્યાન, કૃત્રિમ 'કલા'ઓ પેદા કરવાની શક્તિ પુરબહારમાં ખીલી. 'સમાજ-વાદી વાસ્તવવાદ' બે વાતો પર ભાર મૂકે છે: એક તો એ કે કલાઓ 'સપ્રયોજન' છે; અને બીજું કે, કલાઓના વિષયમાં પ્રત્યક્ષ યા પરોક્ષ રીતે રાજ્યને કશું નિશ્ચિતભાવે કહેવાનું છે; સોવિયેત સાહિત્યકારે આ સૂત્રના નેજા હેઠળ નકરી વાસ્તવતા ઉપર ઢાંકપિછોડો કરીને નાગરિકને નવા જીવન માટે પ્રેરવાનો હતો. સમાજવાદી સામગ્રી જીવનની વિધેયાત્મક બાજુઓને જ લેખામાં લે છે; અને એની કલાની આકારવિષયક સમજમાં રંગરોગાન મહત્ત્વ ધરાવે છે. સામ્યવાદી વિચારસરણી-પ્રેરિત એવી ગ્લાદકોવ, ફાદેયેવ, શોલોખોવ, ઑસ્ત્રોવ્સ્કી આદિની ૧૯૩૩ પહેલાં સર્જાયેલી નવલકથાઓને સમાજવાદી વાસ્તવવાદની પ્રતિનિધિત્વરૂપ કૃતિઓ ગણવામાં આવે છે. આપખુદ અને સર્વસત્તા-વાદી સ્તાલિન શાસનમાં સમગ્ર પ્રજાએ શું વિચારવું અને શું બોલવું તે સ્તાલિન નક્કી કરતો. પરિણામે મૂળભૂત રીતે, સમાજવાદી વાસ્તવવાદમાં માનવીની નબળાઈઓને નકારવામાં આવી છે; આ વિશ્વ-માંની માનવીની સ્થિતિ અને એના અનિવાર્ય મૃત્યુ સાથે સંકળાયેલા ભાવજગતનો એમાં વિચાર-સરખોય નથી. નાયક બુદ્ધિપૂત હોવો ઘટે. એના વૈયક્તિક ભાવજગતનું મહત્ત્વ નથી; નવનિર્માણમાં લાગેલાં સમૂહોનો પોતે જ સભ્ય છે. દુર્વૃત્તિઓ અને સંઘર્ષો સામ્યવાદી સમાજમાંથી હવે અદૃશ્ય થવા માંડયાં છે, એમ ગૃહીત ગણીને એને કલાવિષય બનાવવાની જરૂર નથી — વગેરે પ્રકારની 'રાષ્ટ્રીયતા'ના સૂર આ સાહિત્યમાં સફળતાપૂર્વક રણકાવી શકાયા છે. સાહિત્ય એ તો જીવનનું અમુક દૃષ્ટિથી રજૂ થયેલું પ્રતિબિંબ છે એવી પ્રતીતિ આ નિષ્કલંક નાયકોની કથની સાંભળતાં થાય છે. પ્રેરણા અને સંદેશના આ સાહિત્યરાશિમાંથી મનુષ્ય લગભગ બાકાત છે અથવા નિર્જીવ જેવો છે અને તેથી રચનાવિષયક શૈથિલ્ય, કૃત્રિમતા, દીર્ઘસૂત્રતા આદિ દુર્ગુણો એનાં અવિભાજ્ય લક્ષણો બની રહે છે. કેવળ આધુનિક યંત્રવિજ્ઞાનનાં બધાં પાસાંમાં રમમાણ એવી મર્યાદિત ચેતનાનો વ્યાપાર સોવિ-યેત સાહિત્યનો પ્રાણ બની જાય છે. કોલસાની ખાણો, સ્ટીલ પ્લાન્ટ્સ, પાવર સ્ટેશનો, બંધો, ટ્રૅક્ટરો, ખેની, ખેતીનાં બીજાં ઓજારો, નગરનિર્માણ આદિ નવલકથાસૃષ્ટિમાં મહત્ત્વના વિષયો બની રહે છે. આ યંત્રસભાન સાહિત્યે પણ પોતાની એક આગવી આર્કિટિપલ પૅટર્ન — બીબું — જન્માવી લીધું છે. લાંબા સંવાદો, વર્ગપ્રતિનિધિરૂપ ચપટાં પાત્રો, કૃતક શૈલી વગેરે એનાં બીજાં લક્ષણો છે. સમૂહમાનસ અને સર્જનાત્મક શરીરશ્રમનો મહિમા આટલી ભક્તિથી ભાગ્યે જ કોઈ સ્થળે ગવાયો હશે. આ બધામાંથી જન્મેલું સાહિત્ય, કલાદૃષ્ટિએ અત્યંત નિકૃષ્ટ પ્રકારનું છે.

ત્રીસીનો કાળ સોવિયેત સમાજનો ઘડતરકાળ છે. અનેક વિરોધી વંટોળો અને આકાંક્ષાઓ-માંથી સામુદાયિકતાપ્રધાન અર્થનીતિ ઊપસી આવે છે. અને શાસન, એક જ પક્ષના વર્ચસવાળા સર્વસત્તાવાદી રાજ્યમાં એક જ વ્યક્તિની ઇચ્છાનો વિષય બની ગયું છે. સ્તાલિને સરજેલા બ્યૂરો-ક્રેટિક રાજ્યની વાસ્તવિકતા, — જેમાંપાર્ટી પણ સરમુખત્યારનું સાધન હતી — સામ્યવાદી સિદ્ધાંતસૂત્ર

સાથે જરાયે મેળમાં નથી. વૈયક્તિક સત્તાના દૃઢીકરણ માટે સ્તાલિને ક્રામછાવણીઓ, કેદ, ફાંસી, ટૉર્ચર ચેમ્બર, જાહેરમાં ઠપકા, માફી આદિ સજાઓનું એક વિશાળ તંત્ર જન્માવી લીધું હતું. સામ્યવાદી વિચારકો, બુદ્ધિજીવીઓ, લેનિનના સહયોગીઓ, આંતરવિગ્રહના નાયકો, પક્ષના જુવાન સભ્યો સૌ — સ્તાલિન માટે ખરેખરી મુસીબતોના સર્જકો — આ જુલમનો ભોગ બન્યા હતા. ૧૯૩૫થી ૩૭ દરમ્યાનની 'સફાઈ'નો ભોગ બનેલા સાહિત્યકારોની સંખ્યા ઘણી મોટી છે. 'સમાજવાદી વાસ્તવવાદ'-ના ધજાગરા હેઠળ સાહિત્યમાં વિકૃત, અસત્, જૂઠી છબી રજૂ થઈ છે.

પાસ્તરનાક અને બીજા : ઓથાર છતાં

પોતાને સમાલી શકયા હોય તેવા સાહિત્યકારોમાં એક પાસ્તરનાક અને કવયિત્રી આખ્માતોવા (ઈ. સ. ૧૮૮૬–૧૯૬૦) જેવાં થોડાં જ નામ જડશે. બાબેલ, સેકુલિના, શોલોખોવ, ઇહરેનબુર્ગ, ફાદેયેવ, સુર્કોવ કે લિયોનિદ લિયોનોવમાં પણ સમયની માગ પ્રમાણે બદલાતા મિશ્ર પ્રતિભાવો જોવા મળે છે. અને છતાં લિયોનોવની સર્જકતા આ સમયગાળામાં આશ્વાસનનું એક ઠેકાણું બની રહે છે.

લિયોનિદની કારકિર્દીનો વિકાસ, આમ તો સમયસાપેક્ષ જ જણાય છે; છતાં એના સર્જનમાં આસ્વાદી શકાતો મુખ્ય ભાવ તો વ્યક્તિલક્ષી છે, 'મનુષ્ય'વિષયક છે. મનોવિશ્લેષણાત્મક નવલકથાનો કંઈક સાચો પ્રારંભ, સોવિયેત સાહિત્યમાં, અહીં જણાયો છે તેનું કારણ પણ લિયોનિદનો માનવચિત્તની સંકુલતાઓ પ્રત્યેનો રસ છે. અસંપ્રજ્ઞાતનો તાગ કાઢવાની વૃત્તિ, દુર્વૃત્તિઓ અને તેના બેકાબૂ શાસનનો સ્વીકાર, પરમ ન્યાય માટેની ઝંખના આદિ લક્ષણો અહીં સ્પષ્ટ રૂપમાં જોવા મળે છે. આ બધી માનવીય સંકુલતાઓને લિયોનિદે ભાષાની સંકુલતાઓ દ્વારા અભિવ્યક્ત કરી છે. લિયોનિદમાં વરતાતો પ્રતીકાત્મક ગદ્ય માટેનો આગ્રહ કે અનેક સ્તરમાં ગૂંથાતું રહેતું એની રચનાઓનું કલારૂપ, નેચરાઝિલમ કે વાતાવરણની ઘટનાપ્રચુર નવલકથાઓ પ્રત્યેના એના રોષને વાજબી ઠરાવી આપે છે. 'ધ બેજર્સ' ક્રાંતિ પૂર્વેના અને પછીના નવા એમ બે રશિયાને આલેખે છે; ક્રાંતિનું લેખકનું અર્થઘટન પિલ્ન્યાકના જેવું કૃષિકાર-પક્ષપાતી છે. વેપારી શેઠિયાઓના ગઈ કાલના રશિયામાં જન્મેલી નાસ્ત્યા સમૃદ્ધ ઘરમાં જ વિદ્રોહ જગવે છે. કથામાં ગૂંથાયેલી કાલાફઆતની દંતકથા ઘણી સૂચક હોવાની સાથોસાથ લેખકની સર્જકતાના અનુલક્ષમાં પણ એટલી જ નોંધપાત્ર છે.

> કાલાફઆતે વીસ વર્ષનો સમય ખર્ચીને ગગનગામી ટાવર બાંધ્યો. તે તરંગવશ થઈને ઉપર ચડવા મંડયો, પણ પ્રત્યેક ચડાણે, ટાવર એટલું જ જમીનમાં ખૂંપતું ગયું. પાંચ વર્ષ લગી ચડયો અને ચોમેર જોયું તો પ્રકૃતિમાં કશો ફેર પડયો નહોતો. પંખીઓને કે પશુઓને એ દેશવટો દઈ શકેલો નહીં; બધે પ્રાકૃતિક મુક્તિનો આનંદ હતો.

કાલાફઆત અંધ સરમુખત્યારી, યંત્રજડ શિસ્ત અને જીવનાનંદને નષ્ટ કરનારા શાસનનું પ્રતીક બની રહે છે.

'ધ થીફ' (૧૯૨૭) લિયોનિદની કદાચ ઉત્તમ નવલકથા છે. તેમાં ક્રાંતિ અંગેની તેની નિર્ભ્રાન્તતા જોવા મળે છે. એમાં નવા મૉસ્કોનું જીવન દોસ્તોયેવ્સ્કીની પદ્ધતિએ કલાત્મક આકાર પામી શકયું છે. લેખક અને સર્જક ફ્રિસોવ — બેયની દૃષ્ટિએ, 'મિરર ગૅલેરી' પદ્ધતિએ ગૂંથાયેલાં પાત્રો અને ઘટનાપટ, વ્યક્તિસાપેક્ષ, આગવા આધ્યાત્મિક પ્રશ્નોને પ્રતીતિકર બનાવે છે. આત્મરત, ચેતનાને સદા

ઢંઢોળતા, ક્યારેક મનોરુગ્ણ લાગતાં પાત્રોની આ સૃષ્ટિ; અને આખી નવલનો નાટ્યાત્મક વિકાસ; તથા એમાં જોવા મળતા ભાવાવેગો, સંઘર્ષો, મૃત્યુ, ખૂન, આપઘાતની ચેષ્ટાઓ—આ ત્રણ વાનાં સ્વાભાવિક રીતે જ વાચકને દોસ્તોયેવ્સ્કીના કલાવિશ્વનું સ્મરણ કરાવે છે. લેખકને મનોરુગ્ણ પ્રકારનું વાતાવરણ સર્જવા બદલ પણ સામ્યવાદી વિવેચકોએ ઠપકાર્યો, એટલું જ નહીં મનોજગતના અંતર્મુખી દર્શનના અવનતિગામી સાહિત્યકાર તરીકે ઉલ્લેખ્યો. પરમ આશ્ચર્યની અને કમભાગ્યની વાત તો એ છે કે આ સતામણીથી ડગી જઈને લિયોનિદે 'ધ થીફ' ફરી લખી—જેમાં વ્યક્તિકેન્દ્રને ભૂંસી નાખવામાં આવ્યું છે! લિયોનિદની કારકિર્દી સામ્યવાદીઓની દૃષ્ટિએ ઉન્નત છે, જ્યારે કલાદૃષ્ટિએ એનું પતન થયું છે. જ્યારે પાસ્તરનાક પોતાની સર્જક ચેતનાને, અંત લગી, સમયના ઝંઝાવાતોથી રક્ષી શક્યો છે; અને તેથી જ એના સર્જનમાં 'બીજા જ રશિયા'નો બુલંદ સૂર એક પ્રશિષ્ટ તાકાત સાથે સંભળાયો છે.

પાસ્તરનાકની કવિતામાં પ્રશિષ્ટ પરંપરા, પ્રતીકવાદ, ફ્યુચરિઝમ અને અતિવાસ્તવવાદી કલ્પનારાગનું સંશ્લેષણ જોવા મળે છે. નવ્ય ઉપમાનો, રૂપકોની તાજગીસભર રજૂઆત આદિ. તત્ત્વો માયકોવ્સ્કીમાં અને બીજા કલ્પનારાગી કવિઓમાં મળે છે. પાસ્તરનાક એમાં તર્ક અને કપોલકલ્પિતનું સમુચિત મિશ્રાણ કરે છે. આ દૃષ્ટાંત જોઈએ:

> હે વસંત! હું એ શેરીમાંથી આવ્યો છું—
> જ્યાં ઊંચેરું વૃક્ષ પૉપ્લર ચકિતભાવે ઊભું છે,
> જ્યાં દૂરતા ભડકે છે, જ્યાં મકાન પડવાની બીકે કાંપે છે,
> જ્યાં હવા સમગ્રતયા નીલ છે—ઇસ્પિતાલમાંથી હમણાં જ
> રજા અપાયેલા દર્દીના શણના બંડલ જેવી.

કારકિર્દીના પ્રારંભથી માંડીને છેવટ લગી, કવિએ પોતાની કવિતામાં અંતરંગનું ઐક્ય, સતત સઘન બનાવ્યું છે. ૧૯૪૫ પછીનાં દસ વર્ષમાં એ ગદ્ય તરફ અને 'ડૉ. ઝિવાગો'ના મહાન સર્જનની દિશામાં સક્રિય બને છે. છતાં, કવિતા તો વધારે નક્કર અને મૂર્ત થતી રહી છે. મહાન સંઘર્ષ અને ઊથલપાથલના કોલાહલમાં, કવિ પોતાને તો ઠીક પરંતુ પોતાના અવાજને અવશ્ય સાચવી સંભાળી શકે છે એનું પાસ્તરનાક એક નોંધપાત્ર દૃષ્ટાંત છે. એનું અખંડિત વ્યક્તિજીવન લેખકોને જે દિવસોમાં સરકાર તરફથી 'સર્જન'-કાર્યક્રમો સોંપાતા ત્યારે—સ્તાલિનયુગમાં—ધિક્કારનો વિષય બન્યું હતું. સામ્યવાદી વિવેચકોએ એને અવનતિગામી અને એકલવાયો જાહેર કર્યો ત્યારે કવિએ પોતાના ધર્મની વાત સુંદર શબ્દોમાં ઉચ્ચારી: કવિતા જીવનનું વૃત્તાંતનિવેદન નથી, પરંતુ જીવંત વાસ્તવિકતાનું, વ્યક્તિમત્તાની અનન્યતાનું પ્રસ્તુતીકરણ છે. કવિતા સમસામયિકતાનું સેવન કરી શકે નહીં, કે એ પ્રજાના જીવનઘડતરનું સાધન પણ નથી. સામે છેડે, પાસ્તરનાકે 'કલાને ખાતર કલા'ની અંતિમતા પણ સ્વીકારી નહીં. આધ્યાત્મિકતા અને બંધુત્વની ખ્રિસ્તી વિભાવના સાથે વિકસેલી એની ફિલસૂફીનાં મૂળ ઘણાં ઊંડાં હતાં, અને એનો પ્રભાવ એના સર્જનવિશ્વમાં વરતાય છે. પ્રવૃત્તિ અને રાષ્ટ્રજીવનના ઉત્થાનમાં ફરજિયાત સક્રિય બનવાના દિવસોમાં પાસ્તરનાકે જે વૈયક્તિક ચિંતન કર્યું છે તેનું એક અખિલ કલારૂપાન્તર 'ડૉ. ઝિવાગો'માં સિદ્ધ થયું છે. આ ગદ્ય—મહાકાવ્યમાં વ્યક્તિ અને સમષ્ટિ વચ્ચેનો સંઘર્ષ ભારે ઊંડાણથી નિરૂપાયો છે. ઝિવાગો સર્વથા, પોતાની આધ્યાત્મિક મુક્તિના પુરુષાર્થમાં લાગેલો છે. નવલકથાકારે એને યુદ્ધ અને ક્રાંતિમાં પરોક્ષ રીતે જોડાયેલો બતાવ્યો છે, છતાં એ તટસ્થ અને નિર્લગ્ન જ રહ્યો છે. મહાકાવ્યની વર્ણનશૈલીમાં, આ કથા સમયદૃષ્ટિએ ત્રણ

ત્રણ પેઢીને આવરી લે છે; ઉપરાંત અહીં વીસમી સદીની પહેલી પચીસીના રશિયાનું એક ગંભીર જીવંત ચિત્ર મળે છે—જેનો કોઈ અણસાર કહેવાતા મહાન સોવિયેત સાહિત્યમાં મળતો નથી. આખી પાત્રસૃષ્ટિ અને એમનું જીવન જીવતાંજાગતાં મનુષ્યોનું જીવનનાટક છે. જેમાં પામરમાંથી મહાન બનવા મથતા માનવીની દર્દનાક કથની વિશ્વ-નિયમોની સામે કયારેક વિરોધાય છે, તો કયારેક ઝઝૂમતી તોળાય છે. સોવિયેત શાસકો વીસમી સદીના આ મહાન કલાકર્મનું ગૌરવ પિછાણી શકયા જ ન હતા, તો જીરવી તો શકે જ કેવી રીતે?

યુદ્ધસમયનું સાહિત્ય: ફરમાયશી તોપણ

૧૯૪૧માં હિટલરના ભીષણ આક્રમણે ચચ્ચાર વર્ષ લગી સોવિયેત રશિયાને યુદ્ધકીય પરિસ્થિતિની દારુણ યાતનાપ્રક્રિયાઓમાં ધકેલી દીધું. આ વેળાનો વિનાશ આંતરવિગ્રહની હોનારતોથી અનેકગણો હતો. આ પાંચ વર્ષના યુદ્ધસાહિત્યમાં દેશદાઝપ્રેરિત, સ્વાધીનતામાં ચૈતન્યવાળી, મુક્ત આબોહવા જોવા મળે છે. જુલિયા નેઈમાનની '૧૯૪૧' એવા શીર્ષકવાળી રચના બીજા વિશ્વયુદ્ધ વેળાના કોઈ પણ રશિયનની લાગણીને વાચા આપે છે:

મૉસ્કોના એ દિવસો . . . યુદ્ધનો પ્રપાત . . .
અગણિત ખરાબીઓ! પીછેહઠો અને પતનો!
છતાં, એ વર્ષના બિરાદરો પૂર્ણ સત્ય ઉચ્ચારે છે:
એ ઝળકતું વર્ષ પ્રકાશિત જ્યોત સમું ઉજ્જવળ હતું!
ભુક્કાઈ જતા પ્લાસ્ટરની જેમ બધી હિકમતો તૂટી પડી,
અને કારણો ઉઘાડાં થયાં'તાં, કાર્યોયે સ્પષ્ટ થતાં'તાં,
અને, અંધારપટ અને કેમોફ્લાજ તરકીબોની મદદથી
અમે અમારા બિરાદરોના ચહેરા જોયા—અસલી, નિષ્છદ્મી.

આમ, સાહિત્ય તત્કાલીન માગ પ્રમાણે જ સર્જાયું છે; છતાં આ અંતરાલનો ગાળો વધારે જીવંત છે, અને સરકારી ફરમાયશ પ્રમાણેની સાહિત્યપેદાશથી જુદા જ પ્રકારની ગુણસમૃદ્ધિવાળો છે. પાર્ટીએ અને શાસને લેખકોને યુદ્ધ જીતવાના પુરુષાર્થના ભાગરૂપે વૈયક્તિક આદેશ આપેલા હતા; છતાં તકાજા પ્રમાણેના આ સાહિત્યરાશિમાં સમયસાપેક્ષ મૂલ્યોના પ્રચારથી વિશેષ કશું નથી. યુદ્ધને અંતે ૧૯૪૫માં, સાહિત્યસર્જનનાં નિયમનો પરની યુદ્ધકાલીન રાહત અદૃશ્ય થવા માંડી. સ્તાલિન હવે 'દ્વિતીય પુનર્નિર્માણ'માં પ્રવેશે છે અને જર્જરિત સોવિયેતને બેઠું કરવાનો બીજો મહાપુરુષાર્થ આરંભાય છે. લેખકોએ હવે યુદ્ધસમયની 'શિથિલ', દેશપ્રીતિજન્ય એકતાનું ગાણું ગાવાની જરૂર નથી, બલ્કે પાર્ટીની સૈદ્ધાંતિકતાનું દૃઢીકરણ થાય તેવો પુરુષાર્થ આદરવાનો છે. સ્તાલિનને હવે પ્રચારલક્ષી કલાની જરૂર હતી—જેના દ્વારા જનતા આજ્ઞાંકિત ભાવે દેશોદ્ધારમાં મચી પડે. ૧૯૪૬ની નવી સાહિત્યનીતિ ઝ્દાનોવ ઘડી કાઢે છે અને સ્તાલિનના અવસાન લગી સોવિયેત સાહિત્યમાં ઝ્દાનોવયુગની આણ વરતાય છે. નાટય, સંગીત વગેરે લલિતકલાઓમાં પણ નવાં નિયમનો લાદવામાં આવે છે. શું લખવું તે તો ખરું જ, પણ સાહિત્યકારે કઈ રીતે લખવું તેની પદ્ધતિઓ પણ હવે રાજય નક્કી કરે છે. કલા અને સાહિત્યસર્જનના સત્યાનાશના આ ગાળામાં કેટલીક ગમખ્વાર ઘટનાઓ બની. 'નિદર્શનાત્મક પાઠો'ને નામે ઓળખાતી સરકારી લેખનપદ્ધતિઓ વિરોધી હોવાને લીધે 'લેનિનગ્રાદ' અને 'ધ સ્ટાર' સામયિકો બંધ કરાયાં, તો અન્ના આખ્માતોવા અને પ્રખ્યાત કટાક્ષલેખક ઝોશેન્કો(ઈ. સ. ૧૮૯૫–૧૯૫૮)ને લેખકસંઘમાંથી બહિષ્કૃત કરવામાં આવ્યાં.

[illegible]

'પીપલ, ઇયર્સ ઍન્ડ લાઈફ' નામક સ્મરણગ્રંથમાં ઇહરેનબર્ગ પોતાના એ સમય (૧૯૨૧)ની આસપાસના મંથનને નીચેના શબ્દોમાં વાચા આપે છે :

"એ યુગ, મારે માટે, બીજાઓ સાથ નહીં, મારા પોતાની જાત સાથ ઝઘડવાનો હતો. મારા મનમાં, ત્યારે, ઘણો બધો ગૂંચવાડો હતો. હું 'ઔદ્યોગિક સૌંદર્યવાદ' અને 'આયોજિત અર્થતંત્ર'નો પક્ષકાર હતો... છતાં, ઘણી વાર મારી જાતને પૂછતો હતો કે નૂતન, વધુ બુદ્ધિપૂર્ણ અને વધુ ન્યાયયુક્ત સમાજમાં માનવસ્વભાવો-લક્ષણોની વિવિધતાને કેવું સ્થાન હશે? હું જે જેને પ્રશંસી રહ્યો છું એ નવું નવું યંત્ર શું કલાનું સ્થાન પડાવી નહીં લે? શું ટેકનોલોજી (યંત્રવિદ્યા) જ પેલી માનવીય ઊર્મિઓને — ભલે, કેટલીક વાર એ તકલીફ આપતી હોય તોય, માનવજાતે જેને પ્રિય લેખી છે એને,—ડૂંદી નહીં નાખે?... ૧૯૨૧માં સેવેલી અનેક શંકાઓ જીવને ખોટી પાડી છે, પણ તમામ ખોટી પડી છે એમ તો નહીં જ."

(અનુ. લો. ગાંધી)

એ આત્મકથાનાં કેટલાંક અવતરણો જુઓ :

"કવિના વ્યક્તિત્વને બે ફાડચામાં વહેંચી, એકને સામાન્ય માણસ તરીકે ને બીજાને કવિ તરીકે જોવાનો પ્રયાસ એ અચૂક રીતે એના કાવ્યત્વને માટે ઘાતક નીવડવાનો. કમનસીબે પોતાનાં જીવન અને કવિતા વચ્ચે વિસંવાદ પ્રવર્તી રહેલો છે, એમ જોવા ને જાણવા છતાં ઘણા કવિઓ કવિતા લખવાનું ચાલુ જ રાખે છે, ને પોતે છે, તે કરતા જુદા જ સ્વરૂપે પોતાની જાતને પ્રકટ કરતા રહે છે. આવી સ્થિતિમાંય જો તેઓ એમ માને કે, હું કવિતા લખું છું, તો એ તેઓની આત્મપ્રવંચના વિના બીજું કંઈ નથી."

"કવિતાની છલના ન હોય. જેઓ નિષ્ઠાની બાબતમાં એની આગળ બોદા રણકચા, કવિતા એમને વહેતા મૂકીને ચાલી જાય છે. કવિતા તો જૂઠાણાથી છંછેડાઈ ઊઠનારી માનુની જેવી છે."

"લાંબા સમય સુધી, સોવિયેત લેખકો પોતાના જ વ્યક્તિગત વિચારો વ્યક્ત કરવામાં, પોતાના આંતરિક જટિલ મનોભાવો તેમ જ મનોમંથનો પ્રગટ કરવામા નિષ્ફળ નીવડયા છે. તો પછી બાહ્ય પરિસ્થિતિની જટિલતાઓ ને સંઘર્ષોને ન્યાય આપવાની વાત તો રહી જ કયાં?"

"સાચા કવિના સર્જનમાં, એના જમાનાની જીવતી-જાગતી, હાલતી-ચાલતી, શ્વાસોચ્છ્વાસ લેતી તસવીર જોવા મળે, એટલું જ પૂરતું નથી. એ સર્જનમાં વાચકને કવિના વ્યક્તિત્વની જીવંત મૂર્તિ પણ જડવી જોઈએ. . . જે એટલી જ વૈવિધ્યપૂર્ણ ને સર્વાંગસંપૂર્ણ હોય."

"હું જે વસ્તુઓને ધિક્કારું છું, તે વસ્તુઓને મારા સોવિયેત દેશમાં પણ ઘણા લોકો ધિક્કારે છે."

"અમારી પ્રજામાં એવા લોકો પણ છે, જેઓ પોતાના મૌલિક વિચારો લઈ, અમારા સમાજ પાસે આવે છે, ને પોતાના એ વિચારો દ્વારા તેઓ સમાજને મજબૂત બનાવે છે, એમની સર્જકતાનો પ્રકાર તો વળી સૌથી ઉદાત્ત છે. . . પરંતુ હું એવા લોકોમાંનો નથી."

"મારી કવિતા એ સોવિયેત સમાજની સંવેદનાઓ અને મનોભાવોની અભિવ્યક્તિ જ છે."

"સોવિયેતનો સૌથી મોટો કોઈ અપરાધ હોય તો તે એ નથી કે એણે લોકોને કેદમાં નાખ્યા કે ગોળીએ વીંધ્યા. એનો જઘન્યતમ અપરાધ કોઈ હોય તો તે એક જ. ને તે એ કે, એણે માણસના આત્માને સડાવી મૂક્યો."

"કેવળ પ્રેક્ષક તરીકે, દૂર ઊભા ઊભા જોયા કરવાનું ન કરતાં હું પોતે પણ મારા દેશના લોકોની આ શૌર્યભરી લડતમાં ભાગ લઈ રહ્યો છું, એ વાતનું મને ખૂબ ગૌરવ છે."

"ને મારા મનની એક શ્રદ્ધા છે કે, ઊજળું ભાવિ મારી આગળ આગળ જ આવી રહ્યું છે. ને મારા દેશના લોકોને માટે પણ એ જ સત્ય છે."

(અનુ. સુભદ્રા ગાંધી)

હંગેરીમાં બળવો ફાટી નીકળતાં ખ્રુશ્ચોફ ચેતી જાય છે અને આત્મટીકા, માફી, ઠપકો વગેરે શસ્ત્રો દ્વારા આ મુક્તિવાંછુ સાહિત્યકારોને પોતાની રીતે ડામી દે છે. દુદિન્ત્સેવ(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૮)ની 'નૉટ બાય બ્રેડ અલોન' (૧૯૫૬) કે નિકોલાયેવાની 'બૅટલ ઑન ધ વે' અને 'લિટરરી મૉસ્કો' શીર્ષકથી પ્રગટેલા સર્વ નવોન્મેષો પરની સામ્યવાદી ટીકાઓ વળી પાછી વાતાવરણને ભારે બનાવે છે — બરફ પીગળતો અટકે છે. ખ્રુશ્ચોફ સ્થિર અને પગભર થતાં, હંગેરી પ્રકરણ સમાપ્ત થતાં અને સ્પુતનિકના વિજય સાથે પક્ષ અને શાસન ગૌરવાન્વિત બનતાં નવા તરીકાનાં નિયમનો આવ્યાં. પાસ્તરનાકની 'ડૉ. ઝિવાગો'ને નોબેલ પારિતોષિક એનાયત થયું અને ખ્રુશ્ચોફે પાસ્તરનાકને અસ્વીકારની ફરજ પાડી; સિમોનોવને, નવા ઊઘડતા લેખકોને પ્રકાશિત કરવા બદલ નિર્વાસિત કરવામાં આવ્યો; ૧૯૫૯ની ત્રીજી લેખક કૉંગ્રેસમાં ખ્રુશ્ચોફે ઘણી રાજરમત ચલાવી અને અંતે એ નવોદિતોની સ્વાતંત્ર્ય ઝુંબેશને ડામી શકયો; સત્તા પરના સાહિત્યકારોની પ્રકાર પ્રકારની જૂથબંધીઓ ઉત્પન્ન કરવામાં તે સફળ થયો. એટલે, ટૂંકમાં સર્પાકાર પ્રકારની આ પ્રક્રિયાનું સાહિત્યવિષયક રાજકારણ આજના સોવિયેત લેખકની કારકિર્દીનાં ઉત્થાન-પતનનું દુર્દમ્ય પરિબળ બની રહે છે. સર્જનકાર્ય કરતાં સર્જકના અસ્તિત્વની રક્ષાનો પ્રશ્ન જ ત્યાં પ્રાણપ્રશ્ન છે — સર્જકે પ્રથમ એનો જ ઉકેલ શોધવાનો છે.

એવતુશેન્કો અને વોઝનેસેન્સ્કી

બ્રેઝનેવ અને કોસીજિનના આધુનિક સમયમાં પણ સોવિયેત સાંસ્કૃતિક જીવન પર પક્ષનું વર્ચસ અને એનાં નિયમનો યેનકેનપ્રકારે રહ્યાં જ છે. તેમ છતાં પણ, આગળનાં બધાં જ વર્ષો કરતાં છેલ્લા બે દાયકાની ગતિવિધિ સર્જકની મુક્તિની દિશામાં પ્રગતિ સાધી રહી છે.

નવાગંતુકોમાંની સર્જકપ્રતિભા યુવાવર્ગની અને સાહિત્યપ્રેમી જનતાની ચાહનાનો વિષય બનેલી છે. એવતુશેન્કો (જન્મ ઈ. સ. ૧૯૩૩)માં આવેગયુક્ત કર્મણ્યશીલતા, પ્રવૃત્તિપરાયણતા અને જીવન પ્રત્યેનો અદમ્ય ઉત્સાહ અને રાગ જોવા મળે છે. અન્ય વિદેશી સભ્યતાઓ માટેનો એનો અનુકૂળ ભાવ અને યુરોપીય કલા માટેનો એનો પ્રેમ એના સર્જનની ક્ષિતિજોને સંકુચિત રહેવા દેતો નથી. હા, એનો અભિગમ અને એની કલાવિભાવના મૂલતઃ તો સામ્યવાદી જ છે; છતાં પ્રતિભાબળે એ પ્રસ્થાપિતોનો દાસ થતાં બચી ગયો છે. આ બધાં વાનાં એની કવિતાની ઉપલક છાપ 'સોવિયેતેતર' તરીકેની જન્માવે છે છતાં એ પરંપરા એણે આત્મસાત્ કરી છે. જોકે, એની કવિ તરીકેની છબી 'સભાઓ ગજવનારા કવિ'ની જ ઊપસે છે. કવિને મૌલિક રીતે યુગ સાથે સંવાદ, સંક્રમણની અપેક્ષા હતી. અને તેથી એણે, સામાજિક-રાજકીય પ્રતિબદ્ધતાની પાર્ટીની અપેક્ષાને વિધેયાત્મક રીતે સંતોષી હતી. નેક્રાસોવપ્રણીત રશિયન 'સિવિક' કવિતાની પરંપરાને એણે હેતુ અને સંદેશનાં તત્ત્વોથી પુષ્ટ કરી છે. આ લાક્ષણિકતા — કહો કે નબળાઈ — એની લોકપ્રિયતાનું રહસ્ય છે. મોટા ભાગની રચનાઓમાં 'એકસ્પ્લોઝન' — ધડાકા — નો આઘાતક અનુભવ મળે છે. 'બાબિયાર' નાઝીઓ દ્વારા થયેલી ૩૪ હજાર યહૂદીઓની કતલની ભયાનકતાને ગાય છે. અને એની પૂંઠે સોવિયેત યુનિયનના યહૂદી-દ્વેષને કવિ મર્મસ્પર્શી શૈલીમાં પડકારે છે, કહે છે :

> મારી રગોમાં નથી વહેતું યહૂદી રક્ત
> ને છતાં હરેક યહૂદીદ્વેષીનો ધિક્કાર

—હું યહૂદી હોઉં તેમ—
મારા પર વરસી રહ્યો છે!
માટે સ્તો હું રશિયન છું.

કૃતિની સ્ફોટકતાથી પક્ષના નેતાઓ ખળભળી ગયા હતા અને કવિને અતિશયોક્તિ માટે તુચ્છકારવામાં આવ્યો હતો. 'સ્તાલિન્સ એ'આર્સ' અને 'ધ ડેડ હૅન્ડ' પણ ભૂતકાળની યાતનાને રસપ્રદ શૈલીમાં વ્યક્ત કરે છે. સ્તાલિનશાસનના જુલમો ખુલ્લા પાડવાની પ્રક્રિયાનો આમ નવોદિતોના આ અગ્રણીમાં જ પ્રારંભ થયેલો. જોકે, એવતુશેન્કોને ખ્રુશ્ચોફ પરિવાર સાથેના મૈત્રીસંબંધને કારણે છત્ર મળ્યું છે. એમ તો ઇહરેનબર્ગ, દુદિન્તસેવ જેવાઓને પણ પ્રમાણમાં ઓછું વેઠવું પડયું છે. પરંતુ નવા યુગના પ્રતિનિધિ સમા કવિ વોઝનેસેન્સ્કી, નવલકથાકાર સોલ્ઝેનિત્સિન, તારસિસ, સિન્યાવ્સ્કી (ઉપનામ અબ્રામ તર્ઝ, જન્મ ઈ.સ. ૧૯૨૫) અને ડેનિયલ જેવા શુદ્ધ સર્જકોને પ્રમાણમાં ઘણું વધુ વેઠવું પડયું છે. 'સ્તાલિનના વારસદારો'માં કવિ ઇતિહાસનું મૂલ્યાંકન આ શબ્દોમાં કરે છે :

મહાન હેતુની શ્રદ્ધાએ
એણે ગમે તે ભૂંડાં સાધનો
યોગ્ય લેખ્યાં ભવ્ય સાધ્ય અર્થે.
એ દૂરદર્શી હતો.
રાજદ્વારી દંગલોની કળામાં ચતુર
એ ઘણા વારસદારો મૂકતો ગયો
અહીં—આ પૃથ્વી પર.

પણ દર્દ આ છે,
અમે ઉપાડયો એને મોસોલિયમમાંથી
પણ સ્તાલિનમાંથી ઊગરેલા અમે
શી રીતે સહીશું
સ્તાલિનના વારસદારો?

(અનુ. ભો. ગાંધી)

કવિ વોઝનેસેન્સ્કી(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૩૩)માં યુવાવર્ગે પોતાની ઊંડી શ્રદ્ધાને મૂર્ત થતી જોઈ છે. સોવિયેત 'આવાં ગાર્દ'નો આ એક અત્યંત નોંધપાત્ર કલાકાર, સોવિયેત કવિતામાં પોતાની પ્રતિભા દ્વારા પરિશોધાયેલા અતિવાસ્તવવાદનાં ઊંડાં મૂળ નાખે છે; અને સોવિયેત કવિતાને લગભગ પહેલી વાર 'શુદ્ધ' કવિતાનો પરિચય મળે છે. વોઝનેસેન્સ્કીએ પ્રબળતાપૂર્વક સ્વાતંત્ર્ય અને શબ્દ પ્રત્યેની પોતાની નિષ્ઠા ગાઈ છે. 'માસ્ટર્સ' નામની એક રચનામાં એ જણાવે છે કે 'કલા ગાળો અને જુલમ સ્વીકારી—સહી શકે નહીં.' વોઝનેસેન્સ્કીએ પોતાની કાવ્યરચનામાં ઊર્મિશીલતા અને કટાક્ષને ઓતપ્રોત કરી નાખ્યાં છે, પોતાની ઊંડેરી માન્યતાને ગોપવવા એણે શબ્દશક્તિનું શરણું સ્વીકારેલું છે. અને એ રીતે એની સૃષ્ટિ એવતુશેન્કોથી અધિક ઊંડાણ સર કરે છે; સમજવામાં મુશ્કેલ એવી સંકુલ કલા-રચનાઓનો એ બેતાજ બાદશાહ છે. શબ્દ અને અર્થની બધી જ ભંગિઓ મૂર્ત કરવામાં એને રસ છે અને તેથી એ સમગ્ર કાવ્યના કેન્દ્રસ્થાને સાર્થ શબ્દને મૂકે છે. શબ્દની આવી સભાન જાળ નીચે વાસ્તવિકતાનું એક નકરું મૌલિક દર્શન પડેલું હોય છે, કવિના અંતિમ હેતુનું એક વૈયક્તિક અર્થઘટન પડેલું હોય છે. આવી લાક્ષણિકતાઓવાળી રચના છે 'પૅરાબૉલિક બૅલેડ'. ઉત્તમોત્તમ આત્મલક્ષી રચનામાં કવિ વિવિધ અનુભૂતિઓના આલેખન દ્વારા જાતને શોધવાનો પુરુષાર્થ આદરે છે :

એક રૉકેટની જેમ નિયતિ પૅરાબૉલા રચે છે,
—મોટે ભાગે તો અંધકારમાં, મેઘધનુષ્યની ઉપર તો ભાગ્યે જ . . .

પ્રત્યેક, પોતાની આગવી રીતે પોતાના આગવા સત્ય પ્રતિ ધપે છે,
– કીડો ફાટમાંથી, તો મનુષ્ય પૅરાબૉલામાંથી . . .
કલા, પ્રેમ, ઇતિહાસ પૅરાબૉલિક ગમનમાર્ગને વટી જાય છે.

ગતિ અને ઝડપના પ્રેમી તરીકે કવિએ સત્યોચ્ચાર કરેલો :

કવિ માટે કશું પૂર્ણરૂપ નથી, સર્જન સદાયે કશોક પ્રારંભ હોય છે.

બાહ્ય વિશ્વ અને બધું જ, કદાચ, આ આત્મ-શોધની સામગ્રી બની જાય છે, અનેક સ્તરોમાં ઘૂમતી, સંકુલ, આત્મકથાત્મક, તત્ત્વચિંતનની સરણીઓમાં ભમતી, ઇતિહાસ, આધુનિક સભ્યતા, પ્રેમ અને બીજી પ્રાસંગિકતાઓ આદિને વિષય કરતી 'ઓઝા' રચના વોઝનેસેન્સ્કીની સર્વ લાક્ષણિકતાઓ વ્યક્ત કરે છે.

બીજો 'થૉ' : સોલ્ઝેનિત્સિન

આ 'નવા ઉછાળા'માં બેલા આખ્માદુલિના (જન્મ ઈ.સ. ૧૯૩૭), દોલ્માતોવ્સ્કી, કોચેનોવ, વિનોકુરોવ (જન્મ ઈ.સ. ૧૯૨૫) જેવાં અનેક નામો નવેસરથી 'બરફ પીગળે' પછીની ભૂમિકા રચી રહ્યાં હતાં, – બલ્કે, ૧૯૬૨ સુધીમાં તો બીજા 'થૉ'ની શરૂઆત થઈ ચૂકી હતી. ૧૯૬૨માં 'નોવિમિર'માં પ્રગટેલી ઍલેકઝાન્દર સોલ્ઝેનિત્સિન(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૧૮)ની ટૂંકી નવલ 'વન ડે ઇન ધ લાઈફ ઑવ ઈવાન દેનિસોવિચ' ('ગ્રામછાવણીનો એક દિવસ' અનુ. સુભદ્રા ગાંધી) ભારે ખળભળાટ મચાવી દે છે; સોવિયેત અને સમગ્ર પશ્ચિમને આઘાતક એવો કલશોર મચી જાય છે. લેખકની નીડરતા અને નિખાલસ રીતે શાસકોની દુષ્ટતાઓ ખુલ્લી પાડવાની શક્તિનાં દર્શન પછીની બે રચનાઓ 'ધ ફર્સ્ટ સર્કલ' અને 'કૅન્સર વૉર્ડ'માં પણ થાય છે. સ્તાલિનની ગ્રામછાવણીમાં કેવા કેવા સિતમ હતા તેનું એક દર્દનાક ચિત્ર લેખકે 'વન ડે'માં આલેખ્યું છે. અને સોવિયેત સાહિત્યમાં પહેલી વાર જ આટલી ખૂબીપૂર્વક, અતિશયોક્તિ કે કશી પણ વિકૃતિ વિના, સાચી વાસ્તવિકતા કલાત્મકતાથી નિરૂપાઈ હતી. મૉસ્કોમાં માત્ર બે જ દિવસમાં આ નવલની એક લાખ નકલો ખપી ગઈ હતી. ઈવાન દેનિસોવિચ સુખોવ જેવા કઠણચકોર ખેડૂતની કથની આલેખતાં અને એના ગ્રામછાવણીના એક દિવસના અનુભવને લેખકે લોકભાષામાં, કેદીની દૃષ્ટિએ, વિસ્તારથી જણાવ્યો છે. આ રહ્યો સુખોવનો રોજનો કાર્યક્રમ :

- સવારે સાત વાગ્યે, બરાબર સાત વાગ્યે, માંકડભર્યા પાટિયાની પથારીમાંથી કૂદી પડવાનું. એક મિનિટનું મોડું થાય તો ત્રણ દિવસ એકલા રહેવાની સજા.
- રસોઈઘરના અતિશય ધોંધાટિયા હૉલમાં નાસ્તો, માછલાં — સૂકાં — અને ગંધાતાં કોબીપાનવાળી પાણીદાર રાબનો નાસ્તો.
- ઠારીને ઠીકરું કરી દે તેવા ધ્રુવીય હિમમાં, હાજરી. ટોપીઓ, છાતી, ઘૂંટણ, પીઠ વગેરે પર નિર્દેશાયેલા નંબરો પ્રમાણે લાઈનો બનાવવાની.
- ગાર્ડના કોઈ પણ ફટકાની કોઈ પણ વખતે રાહ જોતા રહેવાનું.
- સરઘસ આકારે ગ્રામ માટે જે તે સ્થળે જવાનું. પગ આડોતેડો થાય તો સાથે જ ચાલતા પોલીસોની કે વૉર્ડરની ગોળી માટે તત્પર રહેવાનું.

- ઉત્તરી બરફથી છવાયેલાં સપાટ, નિર્વૃક્ષ, ઉજ્જડ મેદાનોની વેરાનતામાં કેદીઓ સાથે સિમેન્ટ પીસવાનો, દીવાલો અને છાપરાં બાંધવાનાં.
- પછી ટૂંકો વિરામ-સૂપ મળે; ફરી હાજરી પુરાય; પ્રત્યેકને શોધી લેવાય.
- ઠંડી બરાકોમાં ઊંઘવાનું—૨૪૦ વ્યક્તિઓ જે કંઈ હાથ લાગે તે વડે જકડાઈ ગયેલાં અંગોની ટાઢ દૂર કરવા તરફડે.

સુખોવને દિવસને અંતે લાગે છે કે પોતે માંદો પડયો નથી તે ભાગ્યની વાત છે. ડિટેન્શન સેલમાંથી છટકી શકયો છે, એક વાટકો સૂપ ગમે તે રીતે વધારે પી શકયો છે, ચપટી તમાકુ મેળવી શકયો છે, દોરી અને તારનો ટુકડો પામી શકયો છે. આ બધી ખુશ-નસીબી છે.

કથા આ શબ્દોથી પૂરી થાય છે:

ઘણો મજાનો દિવસ. એની સજામાં આવા તો—સવારના રણશિંગાથી લાઇટો બુઝાય ત્યાં લગી પહોંચતા—૩૦૫૩ દિવસો હતા. ૩ દિવસ બીજા વધારે હતા—લીપ ઈયર્સને લીધે.

સુખોવના અસ્તિત્વવિષયક સંઘર્ષને કેન્દ્રસ્થાને મૂકીને લેખકે 'સરળહૃદયી' ટાઇપ-પાત્રને તુર્ગનેવ-તૉલ્સ્તૉયના જમાનાના લેખકપ્રિય પાત્રને કલાત્મક રીતે આધુનિક સંદર્ભ આપીને વિકસાવ્યું છે. આ રચનાથી ફિસ્સી કથાસૃષ્ટિની પેદાશમાં રાહત આવી ગઈ. સ્વયં ખ્રુશ્ચોફે આ પ્રકાશનને અધિકૃત કર્યું હતું તેથી રાજકીય રીતે પણ ગરમાટો ફેલાઈ ગયો. પણ સોલ્ઝેનિત્સિનની સિદ્ધિનું રહસ્ય એની પ્રતિભામાં પડેલું છે: શુષ્ક વાસ્તવિકતાને એ કુશળતાપૂર્વક કલામાં રૂપાંતરિત કરી શકે છે. સ્તાલિનોત્તર સમયના આ મહાન વાર્તાકારને ૧૯૬૯નું નોબેલ પારિતોષિક એનાયત થયું તે પૂર્વે ૬૩થી ૬૭નાં વર્ષો દરમ્યાન સત્તાધીશોએ પ્રકાશનો માટે એને જોખમી ગણેલો. કોઈ પણ સંજોગો-માં, પ્રભાવશાળી કલાકાર સામ્યવાદી શાસનને માફક આવ્યો નથી એનું નવું જ દૃષ્ટાંત આમ ઉમેરાયું!

અર્ધી સદીના સાહિત્યની આ આછી રૂપરેખા એટલી હકીકત સૂચવે છે કે સોવિયેત યુગમાં સાહિત્યસર્જન રાજય સાથે લગભગ અવિશ્લેષ્ય રહ્યું છે. અને તેથી સોવિયેત સમાજમાં કદી પણ સર્જકનું પૂર્ણ સ્વાતંત્ર્ય જન્મી શકશે કે કેમ તે અત્યંત શંકાસ્પદ બાબત છે. છતાં, પ્રજાની આટલી બધી સાહિત્યસભાનતા, લાંબી પ્રક્રિયાને અંતે, એવો શુભ દિવસ જોઈ શકે એ સંભવ પણ નકારવા જેવો નથી. વ્યાપક સંદર્ભની મુલવણી પહેલાં ભૂમિકારૂપે સાહિત્યનો આ ઈતિહાસ એક નક્કર અનિવાર્યતા બની જાય છે. એવતુશેન્કોની પ્રારંભે મૂકેલી પહેલી પંક્તિ પછીની ત્રણ, એથી પણ વધારે સૂચક છે:

> ત્યાં એઓ જ જન્મજાત કવિઓ છે
> કે જેઓમાં વસે છે એક સ્વદેશાભિમાન,
> જેને માટે નથી ત્યાં આરામ, નથી ત્યાં શાંતિ.

શ્વસવું

અૅલેકઝાંદર સોલ્ઝેનિત્સિન

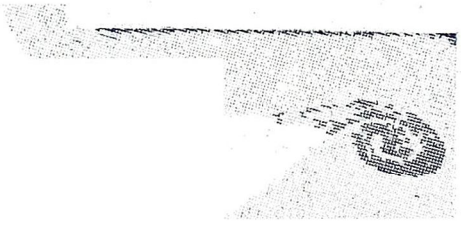
રાતે વરસાદ પડ્યો હતો. ઉપર આકાશમાં વાદળ ધીમે ધીમે ચાલ્યાં જાય છે. અને હજુ પણ કયાંક કયાંક ફરફર પડી જાય છે. પોતાનું પલ્લવન ગુમાવી રહેલા એક સફરજનવૃક્ષ નીચે હું ઊભો છું — અને હું શ્વસું છું. સફરજનવૃક્ષ અને તેની આજુબાજુનું ઘાસ વર્ષા પછી સુકાવા લાગ્યાં છે; અને હવાને ઉત્તેજિત કરનાર મીઠી અને માદક ગંધને માટે તો કોઈ જ નામ નથી. હું એને ઊંડે સુધી ઉતારું છું, મારા ફેફસાંમાં ઊંડે ઊંડે, અને મારી આખી છાતી સુવાસથી ઝણઝણી ઊઠે છે. હું શ્વસું છું અને ફરી વાર શ્વસું છું. મારી આંખો ખોલીને શ્વસું છું અને બંધ કરીને શ્વસું છું — મને ખબર નથી કે કઈ રીત ઉત્તમ છે.

કદાચ આ જ તો સ્વાતંત્ર્ય છે, એકમાત્ર સ્વાતંત્ર્ય છે, જે બીજાં સ્વાતંત્ર્યોમાં સૌથી વધુ કીમતી છે. આ રીતે શ્વસવું, આ જગાએ શ્વસવું — જેલ આપણી પાસેથી એ ઝૂંટવી લે છે. પૃથ્વી પરનું કોઈ ખાદ્ય, કોઈ મદ્ય કે કામિનીનું કોઈ ચુંબન પણ મારે માટે આ હવા — આ માદક, પલ્લવસુવાસિત, વર્ષાધૌત હવા — કરતાં વધુ મધુર નથી. સંગ્રહસ્થાનમાંનાં પિંજરોની પેઠે, પાંચ પાંચ માળનાં મકાનોથી ઘેરાયેલો એક નાનકડો બાગ હોય તોય શું ? પાછળ ધુમાડો ઓકતી મોટર-સાઇકલો, ચિત્કારતાં રેડિયોગ્રામ અને બબડતાં લાઉડસ્પીકરને હવે હું સાંભળતો નથી. જ્યાં સુધી હું વર્ષા પછી સફરજન-વૃક્ષ નીચે ઊભો રહી શકું છું અને માત્ર શ્વસું છું — જીવવું શકય છે.

અનુ. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ

આરોહણના આનંદ

નોર્વેનું દેવળ



વિકિંગ હોડકું

૭ : સ્કેન્ડિનેવિયન સાહિત્ય

ભૂમિ અને લોક

યુરોપના છેક ઉત્તરમાં આવેલા જે વિભાગને આપણે સ્કેન્ડિનેવિયાના નામથી ઓળખીએ છીએ તેમાં પાંચ દેશોનો સમાવેશ થઈ જાય છે: ૧. સ્વીડન, ૨. નૉર્વે ૩. ફિનલેન્ડ, ૪. ડેનમાર્ક અને ૫. આઈસલેન્ડ. આ પાંચ દેશોનું નામકરણ અતિપ્રાચીન કાળનું નથી અને સાચું પૂછો તો એક જમાનામાં ફિનલેન્ડ અને નૉર્વેનું સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ પણ ન હતું; અને આખાંય પ્રદેશની રાજધાની પણ અત્યારે ડેનમાર્ક નામે ઓળખાતા દેશમાં હતી. ઐતિહાસિક કારણોમાં ન ઊતરતાં એમ કહી શકાય કે યુરોપના ઉત્તરીય ખંડમાં આવેલા આ પ્રદેશમાં છેક પ્રાગૈતિહાસિક કાળથી જે એક જ જાતિના લોકો રહેતા આવ્યા છે, તે પ્રદેશો સ્વીડન, નૉર્વે, ફિનલેન્ડ તથા તેનાથી પાંચસો સાતસો માઈલ દૂર આવેલો આઈસલેન્ડ અને તેની દક્ષિણે આવેલા ડેનમાર્કના ટ્રીપો તથા જેટલેન્ડનો ટ્રીપકલ્પ છે.

આંતર હિમકાળ પછી આશરે પચીસ-ત્રીસ હજાર વર્ષે આખા યુરોપમાં ત્રણ જુદી જુદી જે જાતિઓએ ધીમે ધીમે વસવાટ કરવા માંડયો, તે આલ્પ્સ પ્રદેશની જાતિ, ભૂમધ્ય સાગરીય જાતિ અને નૉર્ડિક અથવા ઉત્તરીય જાતિ. આ બધી જાતિઓમાં ઓછુંવત્તું મિશ્રાણ થયા કર્યું પણ નૉર્વે અને સ્વીડનમાં વસવાટ કરનારી નૉર્ડિક જાતિ અનેક કારણોને લીધે અત્યાર સુધી લગભગ શુદ્ધ અને મિશ્રાણ વગરની જોવામાં આવે છે. તેમાંનું એક કારણ એ પણ હોઈ શકે કે આ પ્રદેશમાં અનેક ડુંગરો અને સરોવરો વગેરે હોવાથી અને ભીષણ ઠંડી પડતી હોવાથી ત્યાં સુધી પહોંચવું અને પહોંચ્યા પછી ત્યાં કાયમી વસવાટ કરવો એ સહેલ ન હતું. જેમની સહનશક્તિ અને શારીરિક સંપત્તિ ખરેખર ઉચ્ચકક્ષાનાં હતાં અને જે બધી જ રીતે કુદરતી બળોનો સામનો કરી શકયા તેમ જ પોતાના પ્રદેશ ઉપર હુમલો કરનારા અન્ય લોકોને પાછા હઠાવી કાઢવા શક્તિમાન બન્યા, એવા ખડતલ લોકો જ ત્યાં સ્થાયી રહી શકયા.

આ પ્રદેશ લગભગ ૧૧૦૦ માઈલ લાંબો અને ૩૦૦ માઈલ પહોળો છે. તેના બહુ મોટા ભાગમાં લગભગ છ માસ સુધી વીસ કલાકનો દિવસ રહે છે, અને બાકીના છ માસ વીસ કલાકની રાત રહે છે. ઉત્તરમાં જઈએ તેમ તેમ રાત્રી લાંબી થતી જાય છે. આ ટ્રીપકલ્પની મધ્યમાં છસોથી સાતસો માઈલ લાંબી એક પર્વતમાળા ચાલી જાય છે. તેમાંથી અસંખ્ય નદીઓ ઉદ્‌ગમ પામીને પૂર્વ અને પશ્ચિમ દિશા તરફ વહે છે, અને સ્વીડન તથા નૉર્વેમાં થઈને દરિયાને મળે છે. આ ઉપરાંત સ્વીડન તથા ફિનલેન્ડમાં હજારોની સંખ્યામાં કુદરતી સરોવરો છે. તેમાંનાં કેટલાંક તો નાના દરિયા જેવાં છે અને હજારો ચોરસ માઈલનું ક્ષેત્રફળ ધરાવે છે. આ પ્રદેશમાં ઉનાળાનું સરેરાશ

ઉષ્ણતામાન ૬૫ અંશ ફેરનહીટ રહે છે. પરંતુ કેટલીક વખતે ૯૦થી ૯૫ અંશ સુધી પહોંચી જાય છે, જ્યારે શિયાળામાં ૦ અંશ ઉષ્ણતામાનથી પણ નીચે ૨૦ અંશ સુધીની કાતિલ ઠંડી પણ પડે છે.

ડેનમાર્ક એ કેટલાક દ્વીપોના સમૂહ ઉપરાંત જેટલેન્ડ નામના ઉત્તર દિશા તરફ જતા દ્વીપ-કલ્પથી બનેલો છે. એ મોટે ભાગે સપાટ પ્રદેશ છે. આઇસલેન્ડ એક બેટ છે ને મોટે ભાગે હિમાચ્છાદિત રહે છે. એકંદરે આ પાંચે દેશોનું વસ્તીનું પ્રમાણ ઓછું છે. આખા સ્વીડનની વસ્તી એકાદ કરોડ કરતાં ઓછી હશે. તેનો ત્રીજો ભાગ તો તેની રાજધાની સ્ટૉકહોમમાં રહે છે. નૉર્વેની કુલ વસ્તીનો ચોથો ભાગ તેની રાજધાની ઑસ્લોમાં રહે છે. નૉર્વે અને સ્વીડનના ઉત્તરમાં આવેલા પ્રદેશોમાં ગીચ જંગલો અને ડુંગરો પણ છે. મધ્યભાગ અને દક્ષિણમાં સરોવરો અને સપાટ મેદાનો વધારે પ્રમાણમાં છે. ફિનલેન્ડ એકંદરે સપાટ પ્રદેશ કહી શકાય. તેના ઉત્તર ભાગમાં શિલાઓ અને ખડકો વધારે છે, જ્યારે દક્ષિણમાં વનરાજી વિશેષ છે.

ફિનલેન્ડમાં હજારોની સંખ્યામાં સરોવરો, કાતિલ ઠંડી અને લાંબી શરદઋતુને લીધે તેનું પ્રજાજીવન ઠીક ઠીક મુશ્કેલીથી ભરેલું છે. આઇસલેન્ડમાં પણ જંગલ અને વનસ્પતિ ખૂબ ઓછી છે. આથી આ બધા પ્રદેશમાં કુદરતી બળો સામે ઠીક ઠીક ઝૂઝવું પડે છે. ફક્ત ડેનમાર્કમાં સપાટ પ્રદેશ પુષ્કળ હોવાથી ઢોરઉછેર અને ખેતી વ્યવસ્થિત રીતે કરી શકાય છે.

સ્કેન્ડિનેવિયાના બધા દેશોમાં વસંત ઋતુ અને ઉનાળો એપ્રિલના મધ્યથી ઑકટોબરના અંત સુધી રહે છે, જે એક આશીર્વાદરૂપ થઈ પડે છે. સૂર્યનો તડકો પુષ્કળ પડવાથી આખો પ્રદેશ જાણે ઊગી નીકળે છે. વન્ય પુષ્પો, ફળફળાદિ, વનસ્પતિ તેમ જ જુદી જુદી જાતનાં ધાન્ય આ મહિનાઓમાં પાકે છે.

આવી આબોહવાની અસર આ દેશોના રહીશો પર થાય એ સ્વાભાવિક છે. તેમનું સાહિત્ય પણ તેનાથી અલિપ્ત નથી.

અગિયારમા અને બારમા સૈકાના સુમારે આધુનિક સ્કેન્ડિનેવિયાના પાંચેય દેશોમાં એક મોટું પરિવર્તન ધીમે ધીમે થવા માંડ્યું. જોકે તે લગભગ અદૃશ્ય રીતે થતું હતું અને તેનું સાચું મૂલ્યાંકન કદાચ ત્યાંની પ્રજા પણ કરી શકતી ન હતી. આ પરિવર્તન તે સમસ્ત પ્રદેશનું ધર્મપરિવર્તન અને ખ્રિસ્તી ધર્મનો સ્વીકાર. અનેક લોકોએ શરૂઆતમાં કૅથલિક ધર્મનો સ્વીકાર કર્યો હતો, પરંતુ પછી મોટી સંખ્યામાં લોકો પ્રૉટેસ્ટંટ થવા માંડ્યા. લગભગ પંદરમા સૈકાના અંત સુધીમાં આખા સ્કેન્ડિનેવિયામાં રોમન કૅથલિક સંપ્રદાયનો લોપ થયો અને તેના બદલામાં લ્યૂથર પ્રસ્થાપિત પ્રૉટેસ્ટંટ ધર્મ ફેલાયો. આ સંપ્રદાયની કેટલીક માન્યતાઓ બહુ જડ હતી, તેથી આ પ્રજાની મૂળ માનસિક પ્રકૃતિ સાથે તેને કદાચ આડકતરો સંઘર્ષ થયો હશે. લાંબા કાળના આ માનસિક અને આધ્યાત્મિક ઘર્ષણને લીધે સ્વીડનના ગ્રંથકારો, લેખકો અને કવિઓ વગેરેની અભિવ્યક્તિમાં એક વિશિષ્ટ પ્રકારની અસર દેખાવા માંડી.

સ્કેન્ડિનેવિયાનું 'સ્કંદ' સાથેનું સાદૃશ્ય તુરત ધ્યાનમાં આવે છે. સ્વીડનના લોકો પોતાના દેશને સ્વેરિગે (Sverige) કહે છે જેને સ્વર્ગ શબ્દ સાથે સામ્ય છે. એવી જ રીતે નૉર્વેના લોકો પોતાના દેશને નોગ (Norge) કહે છે. સ્વેરિગે શબ્દ સ્વીયા અને રિગે એ બે પ્રાચીન શબ્દોનો

બનેલો છે. સ્વીયા એ એક દેવી છે જે સ્વપણું અથવા પોતાપણું દર્શાવે છે અને રિગે શબ્દનો અર્થ પ્રદેશ થાય છે. આપણને તુરત ખ્યાલમાં આવશે કે પ્રાચીન સંસ્કૃતમાં ऋक् શબ્દનો અર્થ પણ પ્રદેશ થાય છે તેના ઉપરથી 'ऋग्वेद'નો અર્થ પણ 'પ્રદેશનું જ્ઞાન' એટલે કે આર્ય લોકો રહેતા હતા તે દેશની વિદ્યા એમ કરવામાં આવે છે.

આ અને આવાં બીજાં કારણોને લીધે લોકમાન્ય ટિળકે પોતાના એક ગ્રંથમાં એવું પ્રતિપાદન કર્યું હતું કે પ્રાચીન આર્યોની આદિ જન્મભૂમિ છેક ઉત્તરમાં ઉત્તરીય વિભાગમાં હોવી જોઈએ. આર્યોના મૂળ ઉત્પત્તિસ્થાનના વિવાદમાં આપણે ન ઊતરીએ, પરંતુ સ્કેન્ડિનેવિયાના નિવાસીઓ આર્ય જાતિના છે, અને સંસ્કૃતિની દૃષ્ટિએ તેમ જ ભાષાની દૃષ્ટિએ પણ લાંબા ગાળાથી એક જ સ્રોતમાંથી ઉદ્‌ભવેલા છે તેમાં શંકા નથી. આમ આ પાંચે દેશોના નિવાસીઓની જાતિની વ્યવસ્થા એકસરખી હોઈ તેમની સંસ્કૃતિનો વારસો, તેમની ભાષા અને તેમનો ધર્મ આજે પણ એકસરખાં દેખાય છે. પ્રાગૈતિહાસિક વર્ણનોમાં જે કાળને એડ્ડા (Edda) યુગ કહેવામાં આવે છે તે દરમ્યાન એટલે કે ઈ. સ. પૂર્વે ૮૦૦થી ઈ. સ. ૫૦૦ સુધીના કાળમાં સ્કેન્ડિનેવિયા નામે ઓળખાતા સમસ્ત પ્રદેશમાં આ આખીય જાતિ ફેલાઈ ગઈ હતી.

અત્યારે જુદા જુદા નામથી ઓળખાતા આ પાંચ પ્રદેશોમાં તે જાતિના વંશજો વસે છે એમાં કોઈ જાતની શંકા નથી. પુરાતત્ત્વ નિષ્ણાતોએ પણ આ આખાય પ્રદેશોમાં જુદાં જુદાં સ્થળોએ જે ખોદકામ કર્યું છે અને અવશેષો પ્રાપ્ત કર્યા છે તે પણ આશ્ચર્યજનક રીતે બતાવી આપે છે કે આ પ્રદેશમાં વસતા લોકો દ્વારા નિર્મિત કલા, વસ્તુઓ તેમ જ સામાન્ય વપરાશની ચીજો અથવા યુદ્ધ અને રક્ષણ માટે બનાવેલાં અસ્ત્રશસ્ત્રો એ બધાંમાં સામ્ય છે.

એવું અનુમાન કરવામાં આવે છે કે નૉર્ડિક જાતિ — ઉત્તરીય પ્રદેશની જાતિ કદાચ અત્યારના બાલ્ટિક સમુદ્ર તેમ જ રશિયા — યુરલ પર્વતશ્રેણી નીચે આવેલા પ્રદેશમાંથી ઉદ્‌ભવેલી હોવી જોઈએ. તેમની મૂળ ભાષા કદાચ અત્યારની સીરિયન ભાષા હોય, તેના અવશેષો અત્યારે લિથુઆનિયાની ભાષામાં દેખાય છે.

કદમાં ઊંચા, સોનેરી અથવા મકાઈના ડોડા પરના રેષા જેવા વાળવાળા, ભૂરી આંખોવાળા ને શરીરે બલિષ્ઠ, સ્વભાવે નિર્ભય અને અમુક અંશે લડાયક એવા આ લોકો બહુ લાંબા કાળથી સ્કેન્ડિનેવિયામાં રહેતા આવ્યા છે. એક વખતે સ્કેન્ડિનેવિયામાં સ્થિર થઈ ગયા પછી તેમના સ્વભાવ મુજબ આજુબાજુના પ્રદેશોના નિવાસીઓ ઉપર પોતાનું વર્ચસ્વ જમાવવા તેમણે સ્વાભાવિક રીતે પ્રયાસો કરવા માંડ્યા. ઈ. સ. ૮૦૦ પછી આ પ્રદેશના લોકો યુરોપના અનેક વિભાગોમાં 'વિકિંગો તરીકે ઓળખાતા હતા. તેઓનાં વહાણો લાંબાં વહાણો તરીકે ઓળખાતાં હતાં. પોતાનાં લાંબાં વહાણોમાં વિકિંગ લોકો વ્યાપાર અને લૂંટફાટ કરવા દૂર દૂરના દેશોમાં પ્રવાસ ખેડતા. પરિણામે યુરોપના સામુદ્રિક પ્રદેશના બધા નિવાસીઓ તેમનાથી પરિચિત થઈ ગયા હતા. પોતાનાં વહાણોમાં તેઓ ઇંગ્લંડ તથા જિબ્રાલ્ટર થઈને ભૂમધ્ય સમુદ્રના છેક બીજે છેડે કૉન્સ્ટન્ટિનોપલ સુધી પહોંચી જતા. બીજી રીતે યુરોપની મોટી મોટી નદીઓ — હ્વાઈન, હ્વોન, ડાન્યૂબ વગેરેનો ઉપયોગ કરીને આ લોકો પોતાનાં વહાણો છેક દક્ષિણમાં આધુનિક ટર્કી ને કાળા સમુદ્ર સુધી લઈ જતા હતા.

સમુદ્રને માટે અત્યારના નૉર્વે, સ્વીડન, ડેનમાર્ક અને ફિનલૅન્ડ આ ચાર દેશોની ભાષામાં શ્યૉન (sjon) શબ્દ વપરાય છે. તેનો અર્થ થાય છે સરોવર. એ બતાવી આપે છે કે આ પ્રાચીન આર્ય લોકો દરિયાથી ડરતા ન હતા અને દરિયાને પોતાના ઘરની એક નાની તલાવડી માની તેના ઉપર નિર્ભયતાથી વિચરતા હતા. આ લોકોની બે પ્રશાખાઓ ગૉથ અને વિસીગૉથ તરીકે ઓળખાઈ, અને રોમન સામ્રાજ્યનો ધ્વંસ કરવામાં તે સફળ થઈ. વારસામાં લડાયકપણું, સ્વાતંત્ર્યપ્રેમ, એક જાતનો આત્મવિશ્વાસ, સ્વાવલંબન તેમ જ લડી લઈને પણ પોતાની જરૂરિયાતો પ્રાપ્ત કરી લેવાની ટેવ અને આવડત તે લોકોને વારસામાં ઊતરી આવ્યાં હતાં, જે આજે પણ પરિષ્કૃત રૂપમાં જોવા મળે છે. તેમનામાં એક જાતની ખૂંખાર બહાદુરી હતી અને તેઓ શારીરિક બળ અને શક્તિના ઉપાસક હતા. આ બધાના પ્રતાપે તેમની સંસ્કૃતિ વીરપૂજક બની. આ પ્રદેશના નિવાસીઓને મોટા મોટા કાર્યક્રમ પાર પાડવા એ જાણે રમતવાત હતી. જે જમાનામાં લોકો પોતાનાં ઘર અથવા ગામથી પંદર-વીસ માઈલ દૂર જવામાં ડર અનુભવતા હતા તે વખતે આ લોકોએ આટલાંટિક મહાસાગર પાર કરીને છેક અમેરિકા સુધી યાત્રા કરી હતી એ ઇતિહાસ-પ્રસિદ્ધ વાત છે. યુદ્ધો કરવાં અને લૂંટનો સામાન સ્વદેશ લાવવો એ વિકિંગ લોકોનો સ્થાયી વ્યવસાય થઈ ગયો હતો. યુદ્ધો કરવાં એ તેમનો ધંધો અને આનંદ હતા અને શૌર્યકાર્યો કરવાં એ તેમનો સ્વભાવ થઈ ગયો હતો. દરિયો પાર કરીને અથવા તો મોટી મોટી નદીઓમાં જ્યાં સુધી જઈ શકાય ત્યાં સુધી હલેસાં મારીને લાંબાં વહાણો વડે તે પ્રવાસ કરતા. આગળ જવાનું અશક્ય બનતું ત્યારે પોતાનાં વહાણોને લાકડાના મોટા ગોળવા પર મૂકી તેને માઈલો સુધી હડસેલીને બીજી નદી સુધી લઈ જતા. આ રીતે ઉત્તરીય સમુદ્રમાં પડનારી, ડ્વાઈન અને ડ્નીપર નદીના ઉદ્‌ગમસ્થાન સુધી જઈને ત્યાંથી સો દોઢસો માઈલ સુધી ખાડાટેકરાવાળી જમીન પાર કરીને આ લોકો દક્ષિણ તરફ છેક કાળો સમુદ્ર તેમ જ કૉન્સ્ટન્ટિનોપલ સુધી પહોંચી શકયા હતા.

સ્વાભાવિક રીતે તેઓ જ્યારે આવી શૌર્યયાત્રા કરીને પાછા આવતા ત્યારે તેમના કવિઓ અને ચારણો આવી યાત્રા તથા યાત્રા દરમ્યાન કરેલાં યુદ્ધોનાં કાવ્યમય વર્ણનો કરતા. આ રીતે એક અતિપ્રાચીન સાહિત્યનો સંગ્રહ ધીમે ધીમે થતો ગયો. એને શૌર્યગાથા(સાગા)નો સંગ્રહ કહે છે.

આ પાંચ પ્રદેશોની હાલની પાંચ ભાષાઓ ઈ. સ. ૭૦૦ના અરસાની ઉત્તર પ્રદેશની એક પ્રાચીન મૂળ ભાષાની ઉપભાષાઓ હતી. જોકે મૂળ ભાષાના પણ મુખ્ય બે પ્રકારો હતા. એક દક્ષિણની અથવા ડેનિશ અને બીજી ઉત્તરની અથવા સ્વીડિશ – નૉર્વેજિયન, ફિન્નિશ અથવા ફિનલૅન્ડની આધુનિક ભાષા જે આજે અર્ધા જેટલા ફિનલૅન્ડમાં બોલાય છે તે બહુ પાછળથી અસ્તિત્વમાં આવી — જ્યારે હંગેરીના લોકોએ અત્યારના તે પ્રદેશ ઉપર હુમલો કરીને ત્યાં કાયમી વસવાટ કર્યો ત્યારે.

શૌર્યગાથા સાહિત્ય

પ્રાચીન યુગ—ઈ. સ. પૂ. ૮૦૦થી સને ૫૦૦—નાં ભાટચારણોનાં શૌર્યકાવ્યનો સંગ્રહ એડ્ડા નામથી ઓળખાય છે. આમાં સ્કૅન્ડિનેવિયાનું પ્રાચીનતમ પૌરાણિક સાહિત્ય પ્રાપ્ત થાય છે. તેમાં ગદ્ય અને પદ્ય બંને વિભાગો છે. પૌરાણિક પાત્રોનાં વર્ણન, કેટલાંક દેવદેવીઓનાં વર્ણન,

ઉપદેશાત્મક કાવ્યો અને ઐતિહાસિક શૂરવીરોનાં વર્ણનો તથા જીવનચરિતો પણ એમાં છે. થોર (Thor) નામના યોદ્ધાના નામ ઉપરથી થોરનો દિવસ આજે પણ યુરોપમાં પ્રચલિત છે. તેવી જ રીતે વૉટન નામના યુદ્ધના દેવ ઉપરથી વૉટન્સ ડે (અંગ્રેજીમાં વેડનસ ડે) આજે પણ વપરાય છે. જ્યારથી વિકિંગોએ ઇંગ્લંડ ઉપર સામ્રાજ્ય જમાવ્યું ત્યારથી આ નામો પ્રચલિત થયાં.

કેટલાંક ખરેખર થઈ ગયેલાં ઐતિહાસિક પાત્રોની શૌર્યગાથાનાં વર્ણન આઠમા અને નવમા સૈકામાં લખવામાં આવેલાં. ધીમે ધીમે આખાય સ્કૅન્ડિનેવિયાના પ્રદેશમાં કેટલાક ભાટચારણો વીરરસાત્મક કાવ્યો રચતા અને એ લલકારી કટોકટીને વખતે પોતાના દેશના યોદ્ધાઓને શૂર ચડાવતા. આવાં કેટલાંક શૌર્યકાવ્યોમાં અમુક મહાન વ્યક્તિ અથવા મહાન કુટુંબનાં વર્ણનો કે બહાદુર રાજાની પ્રશસ્તિ મળી આવે છે. આવી શૌર્યગાથાઓમાં કેટલીક કાલ્પનિક અથવા તો પૌરાણિક વાંતો પ્રવેશ પામી હોય તો નવાઈ નહીં. ધીમે ધીમે આ પ્રકારની પૌરાણિક અથવા કાલ્પનિક રચના પણ સાહિત્યનો એક પ્રકાર બની ગયો, જેને રોમેન્ટિક સાગા કહેવામાં આવે છે.

છેક આધુનિક કાળમાં ટેગ્નીર — Tegn'er — (ઈ. સ. ૧૭૮૨ – ૧૮૪૬) નામના ઉત્કૃષ્ટ કોટિના સ્વીડિશ કવિએ 'ફ્રિથીઓફ્સ સાગા' (Frithiofs Saga') નામનું મહાકાવ્ય લખ્યું છે, જેમાં આ આખા વીરકાળની વાતો આપણને મળે છે. તેમાં વિકિંગ લોકોના ગુણદોષ તેમ જ રહેણીકરણી પ્રતિબિંબિત થયાં છે. આ મહાકાવ્ય ફ્રિથીઓફ નામના એક બહાદુર ખેડૂત અને ઇંગિબોર્ગ (Ingeborg) નામની એક રાજકુંવરીની પ્રેમગાથાનું વર્ણન છે. રાજકુંવરીને પ્રાપ્ત કરવા માટે ફ્રિથીઓફને કેવાં કેવાં શૌર્યભર્યાં કાર્યો કરવાં પડયાં અને ધીમે ધીમે તે કઈ રીતે એક પછી એક દરિયા પાર કરીને દૂર દૂરના પ્રદેશમાંથી ચિત્રવિચિત્ર વસ્તુઓ લઈ આવ્યો અને એકલે હાથે કેવી રીતે મુસીબતોનો સામનો કરીને વિજયો મેળવીને પાછો આવ્યો અને અંતે પોતાના વડીલોની જેમ એક પ્રખ્યાત શૂરવીર થઈ શકયો વગેરે ઘટનાઓનું વર્ણન આ મહાકાવ્યમાં છે. આજે પણ એનું યોગ્ય રીતે થતું પઠન એના સાંભળનારાઓમાં શૌર્યની લાગણી ઉત્પન્ન કરે છે. આજે પણ ફ્રિથીઓફનાં સમુદ્રયુદ્ધનાં વર્ણનોમાં દરિયાઈ મોજાંનાં ભયંકર રૂપ તેમ જ દરિયાઈ તોફાનના ઘુઘવાટ સાંભળી શકાય છે અને સાહસિકોનાં પરાક્રમોનાં દૃશ્યો આપણી આંખ સામે ખડાં થાય છે.

આ મહાકાવ્યના 'વિકિંગનો કાયદો' ('Vikinga Balk') નામના ખંડમાંથી થોડી પંક્તિ ઓનો આસ્વાદ કરીએ –

વહાણ ઉપર તંબૂ બંધાય નહીં! ઘરની અંદર સુવાય નહીં!
જ્યાં સુધી ઘર આંગણે શત્રુઓ આવી ઊભા છે!
ખરો વિકિંગ સૂએ છે પોતાની ઢાલ ઉપર, ને હાથમાં રાખે છે ખડ્ગ
તેનો ચંદરવો હોય છે નીલ-આકાશ!
જ્યારે દરિયા ઉપર પ્રચંડ વાવાઝોડું ઊઠે છે,
અને વહાણની ટોચે સઢનો ફરફરાટ સંભળાય છે,
ત્યારે જ વિકિંગ ખરેખર આનંદિત થાય છે, માટે ચાલો!
દરિયાખેડ થવા દો! જે તેને ટાળે છે, તે નિર્બળ છે, કાયર છે!
કાયરતા બતાવવા કરતાં તો મોત બહેતર છે!

ઉપદેશાત્મક કાવ્યો અને ઐતિહાસિક શૂરવીરોનાં વર્ણનો તથા જીવનચરિતો પણ એમાં છે. થોર (Thor) નામના યોદ્ધાના નામ ઉપરથી થોરનો દિવસ આજે પણ યુરોપમાં પ્રચલિત છે. તેવી જ રીતે વૉટન નામના યુદ્ધના દેવ ઉપરથી વૉટન્સ ડે (અંગ્રેજીમાં વેડનસ ડે) આજે પણ વપરાય છે. જ્યારથી વિકિંગોએ ઇંગ્લંડ ઉપર સામ્રાજ્ય જમાવ્યું ત્યારથી આ નામો પ્રચલિત થયાં.

કેટલાંક ખરેખર થઈ ગયેલાં ઐતિહાસિક પાત્રોની શૌર્યગાથાનાં વર્ણન આઠમા અને નવમા સૈકામાં લખવામાં આવેલાં. ધીમે ધીમે આખાય સ્કૅન્ડિનેવિયાના પ્રદેશમાં કેટલાક ભાટચારણો વીરરસાત્મક કાવ્યો રચતા અને એ લલકારી કટોકટીને વખતે પોતાના દેશના યોદ્ધાઓને શૂર ચડાવતા. આવાં કેટલાંક શૌર્યકાવ્યોમાં અમુક મહાન વ્યક્તિ અથવા મહાન કુટુંબનાં વર્ણનો કે બહાદુર રાજાની પ્રશસ્તિ મળી આવે છે. આવી શૌર્યગાથાઓમાં કેટલીક કાલ્પનિક અથવા તો પૌરાણિક વાંતો પ્રવેશ પામી હોય તો નવાઈ નહીં. ધીમે ધીમે આ પ્રકારની પૌરાણિક અથવા કાલ્પનિક રચના પણ સાહિત્યનો એક પ્રકાર બની ગયો, જેને રોમેન્ટિક સાગા કહેવામાં આવે છે.

છેક આધુનિક કાળમાં ટેગ્નીર — Tegn'er — (ઈ. સ. ૧૭૮૨ – ૧૮૪૬) નામના ઉત્કૃષ્ટ કોટિના સ્વીડિશ કવિએ 'ફ્રિથીઓફ્સ સાગા' (Frithiofs Saga') નામનું મહાકાવ્ય લખ્યું છે, જેમાં આ આખા વીરકાળની વાતો આપણને મળે છે. તેમાં વિકિંગ લોકોના ગુણદોષ તેમ જ રહેણીકરણી પ્રતિબિંબિત થયાં છે. આ મહાકાવ્ય ફ્રિથીઓફ નામના એક બહાદુર ખેડૂત અને ઇંગિબોર્ગ (Ingeborg) નામની એક રાજકુંવરીની પ્રેમગાથાનું વર્ણન છે. રાજકુંવરીને પ્રાપ્ત કરવા માટે ફ્રિથીઓફને કેવાં કેવાં શૌર્યભર્યાં કાર્યો કરવાં પડ્યાં અને ધીમે ધીમે તે કઈ રીતે એક પછી એક દરિયા પાર કરીને દૂર દૂરના પ્રદેશમાંથી ચિત્રવિચિત્ર વસ્તુઓ લઈ આવ્યો અને એકલે હાથે કેવી રીતે મુસીબતોનો સામનો કરીને વિજયો મેળવીને પાછો આવ્યો અને અંતે પોતાના વડીલોની જેમ એક પ્રખ્યાત શૂરવીર થઈ શક્યો વગેરે ઘટનાઓનું વર્ણન આ મહાકાવ્યમાં છે. આજે પણ એનું યોગ્ય રીતે થતું પઠન એના સાંભળનારાઓમાં શૌર્યની લાગણી ઉત્પન્ન કરે છે. આજે પણ ફ્રિથીઓફનાં સમુદ્રયુદ્ધનાં વર્ણનોમાં દરિયાઈ મોજાંનાં ભયંકર રૂપ તેમ જ દરિયાઈ તોફાનના ઘુઘવાટ સાંભળી શકાય છે અને સાહસિકોનાં પરાક્રમોનાં દૃશ્યો આપણી આંખ સામે ખડાં થાય છે.

આ મહાકાવ્યના 'વિકિંગનો કાયદો' ('Vikinga Balk') નામના ખંડમાંથી થોડી પંક્તિ ઓનો આસ્વાદ કરીએ –

વહાણ ઉપર તંબૂ બંધાય નહીં! ઘરની અંદર સુવાય નહીં!
જ્યાં સુધી ઘર આંગણે શત્રુઓ આવી ઊભા છે!
ખરો વિકિંગ સૂએ છે પોતાની ઢાલ ઉપર, ને હાથમાં રાખે છે ખડ્ગ
તેનો ચંદરવો હોય છે નીલ-આકાશ!
જ્યારે દરિયા ઉપર પ્રચંડ વાવાઝોડું ઊઠે છે,
અને વહાણની ટોચે સઢનો ફરફરાટ સંભળાય છે,
ત્યારે જ વિકિંગ ખરેખર આનંદિત થાય છે, માટે ચાલો!
દરિયાખેડ થવા દો! જે તેને ટાળે છે, તે નિર્બળ છે, કાયર છે!
કાયરતા બતાવવા કરતાં તો મોત બહેતર છે!

સમારંભ યોજ્યો હતો અને એ લાગલગાટ સાત દિવસ અને છ રાત્રી સુધી ચાલ્યો હતો, તેનું વર્ણન છે. સેંકડો આમંત્રિત મહેમાનો કેવી રીતે ભોજન લીધા પછી ત્યાં જ બાંકડા ઉપર લાંબા થઈને નિદ્રા લેતા અને ફરી પાછા ભોજન શરૂ કરતા, તેનું પણ સચોટ વર્ણન એમાં છે. આ મહાભોજ દરમ્યાન ઉર્મ અને તેના એક હરીફે ભોજનશાળામાં જ યુદ્ધ શરૂ કર્યું. જેનો અંત તેમના ભોજનના છેલ્લા દિવસે ઉર્મના પ્રતિસ્પર્ધીના શિરચ્છેદમાં પરિણમ્યો. આ યુદ્ધ જોવા બધી રાજકુંવરીઓને પણ આમંત્રિત કરવામાં આવી હતી. આ આખું પ્રકરણ ખૂબ આશ્ચર્ય પમાડે અને અરેરાટી ઉપજાવે તેવું છે. આ પુસ્તકમાંનાં યુદ્ધપ્રસંગના વર્ણનોમાંથી એક ઉતારો જોઈએ:

> ટૂંકે (લાલ અજગરનો મિત્ર) ચુપચાપ બેઠો બેઠો દારૂ પીવામાં વ્યસ્ત હતો – સામે બેઠેલા ડીરે નામના યોદ્ધાએ જ્યારે ઉર્મને અપશબ્દ કહ્યા ત્યારે તેનું દારૂથી બહેર મારેલું મગજ ફરી સચેતન થયું. તરત જ તેણે ડીરેના બન્ને કાન, અને તેની લાંબી દાઢી પકડી લીધી અને તેનું – ડીરેનું માથું ટેબલ સાથે અફળાવ્યું. ડીરે પણ બલિષ્ઠ હતો. તેણે ટૂંકેનાં કાંડાં ઝાલી તેની પકડ ઢીલી કરવા પ્રયત્ન કર્યો પણ ફાવ્યો નહીં. ..
>
> 'છોડ, છોડ,' ડીરેએ કહ્યું, 'જેથી હું તારું મોઢું કાયમને માટે બંધ કરી શકું!' (તને મારી નાખી શકું.) આ સાંભળી ટૂંકેએ તેની પકડ ઢીલી કરી અને તે પોતાના હાથોમાં ચોંટેલા ડીરેના દાઢીના વાળ ફૂંક વડે ઉડાવવા માંડયા. ડીરેનું મોઢું ગુસ્સાથી લાલચોળ થઈ ગયું હતું. તે બોલ્યો: 'આ અપમાનનો નિકાલ તુરત જ થવો ઘટે! ચાલો આપણે કુદરતી હાજતને બહાને બહાર જઈએ અને પોતપોતાની તલવારો પણ સાથે લઈ જવાનું ભૂલીએ નહીં.' ટૂંકેએ કબૂલ રાખ્યું. બન્ને જ્યારે લાંબું ટેબલ વટાવીને, રાજાની પાસે થઈને, બહાર જવા માંડયા ત્યારે નીલદંતે સ્મિત કર્યું. તેના આમંત્રિત મિત્રો આવી ગર્વિષ્ઠ રીતે વર્તે તે તેને ગમ્યું. અડધાએક કલાક પછી ટૂંકે પાછો ભોજનાલયમાં આવ્યો. તે લંગડાતો હતો. તેનો એક પગ જાંઘથી ઢીંચણ સુધી લોહીથી ખરડાયેલો હતો. તેણે ફરી પોતાનું સ્થાન લીધું. 'ડીરેના શા હાલ છે?' એક ભોજન કરનારાએ પૂછયું. ટૂંકેએ જવાબ આપ્યો, 'થોડો વખત લાગ્યો પણ એણે કાયમને માટે કુદરતી હાજત કરી લીધી!'
>
> નોંધ: આ પછી ભોજન પૂર્વવત્ ચાલુ રહ્યું!

દેશપ્રેમનું ગાન

સ્કેન્ડિનેવિયાના નિવાસીઓમાં જે દેશપ્રેમ અને સ્વદેશભક્તિ છે, તેમ જ આપત્તિ અથવા આક્રમણમાંથી સ્વદેશનું રક્ષણ કરવાની જે ભાવના ઠાંસીને ભરેલી છે તેનો આસ્વાદ તેનાં કાવ્યો અને લોકગીતોમાંનાં અવતરણો દ્વારા પ્રાપ્ત કરીએ.

પ્રથમ અવતરણ છે 'ફ્રિથીઓફ સાગા'માંથી. તેમાં ફ્રિથીઓફનો રાજા જ્યારે મરણશય્યા ઉપર પડેલો છે ત્યારે કુટુંબીજનો તેમ જ પ્રજાજનોને ઐકય માટે ઉદ્‌બોધન કરે છે. તેમાંની કેટલીક ઉક્તિઓ નોંધપાત્ર છે –

હે મારા પુત્ર સરખા પ્રજાજનો,
મારો સૂર્ય હવે અસ્ત થાય છે.

આત્યારે આપણું સમગ્ર રાષ્ટ્ર
એકતાના સૂત્રથી બદ્ધ છે.

કડી વડે બરછીના પાનાને
હાથા સાથે જકડવામાં આવે છે.
પાનું અને હાથો જુદાં જુદાં
કામમાં લઈ શકાતાં નથી.
એમને એક સાથે સજ્જડ ચોડવામાં
આવે તો જ
શસ્ત્ર તરીકે તે કામ આપી શકે.
આપણા સત્ત્વનું રક્ષણ કરવા માટે તલવાર
આપણને મળી છે–
નહીં કે કોઈને નુકસાન કરવા માટે . . .
અને ઢાલનો ઉપયોગ તમે સૌ
ખેતી દ્વારા જીવનનિર્વાહ
કરતા ખેડૂતની ઝૂંપડીમાં દીવાલે
ટિંગાડેલી ચળકતી તકતી તરીકે
કરો . . .
પોતાનો સ્વદેશ તજે છે કેવળ
ગાંડો માણસ . . .
અને દેશનો રાજા પણ તે, અને
તેટલું જ કરવાને સમર્થ છે, જે
અને જેટલું તે દેશની પ્રજા કરી
જાણે છે. . . .

દરેક રાષ્ટ્રને પોતાનું રાષ્ટ્રગીત હોય છે એ જાણીતી વાત છે. દરેક રાષ્ટ્રગીતની અંદર જે તે રાષ્ટ્રની પ્રજાની આંતરિક ભાવના અને ઊંડાં મૂલ્યો પ્રતિબિંબિત થાય છે. આ દૃષ્ટિએ વિચારતાં સ્વીડનનું આધુનિક રાષ્ટ્રગીત બહુ સૂચક છે. તેની થોડી પંક્તિઓનો અનુવાદ આ રહ્યો:

તું પ્રાચીન, તું સ્વતંત્ર, તું ઉત્તુંગ પર્વતમાળાવાળો ઉત્તરી પ્રદેશ.
તું શાંત, તું આનંદથી ભરપૂર, તું આખા જગતમાં સૌથી સુંદર! મારો દેશ!
હું તને નમસ્કાર કરું છું. સમસ્ત ભૂખંડમાં સૌથી પ્રિય!
તારા સૂર્યને, તારા આકાશને અને તારી લાવણ્યમયી ખીણોને હું નમું છું.
તારી ભવ્ય અતીતની સમૃદ્ધ સ્મૃતિઓને લીધે
તું મારા મનની રાજગાદી ઉપર બિરાજે છે.
અતિ પ્રાચીન કાળથી તારું નામ આખા જગતમાં
આદરપૂર્વક લેવાતું આવ્યું છે.
હું જાણું છું કે તું જે રીતે ગૌરવાન્વિત હતો
તે જ રીતે અત્યારે પણ છે, અને ભવિષ્યમાં પણ રહેશે.

ઓહ! હું ઉત્તરમાં જીવવા ઝંખું છું અને મારું મરણ પણ ઉત્તરમાં જ થાય એવું ઇચ્છું છું.

આશ્ચર્યની વાત એ છે કે સ્વીડનના રાષ્ટ્રગીતનો છંદ પ્રાચીન સંસ્કૃત છંદ સાથે અદ્‌ભુત રીતે સામ્ય ધરાવે છે.

જીવનનો ઉલ્લાસ અને ગાંભીર્ય

આજે પણ સ્કેન્ડિનેવિયાનો સામાન્ય નિવાસી ઉલ્લાસપ્રિય હોય છે. પોતાની સ્વતંત્રતા ઉપર કોઈ પણ જાતનો અંકુશ સ્વીકારવા તે તૈયાર થતો નથી ત્યાંનાં બાળકો પણ સ્વતંત્ર રીતે રમવામાં અને વિચારવામાં તથા વહેલામાં વહેલી તકે સ્વાવલંબી થવામાં માને છે. વસંતઋતુ અને ઉનાળામાં આ ઉત્તરીય પ્રદેશના વિદ્યાર્થીઓ અને વિદ્યાર્થિનીઓનાં ટોળેટોળાં બેએક જોડ કપડાં અને થોડું

ભાથું સાથે લઈને પોતાના સ્વદેશના દર્શન માટે પગપાળા નીકળી પડે છે. કોઈ પણ પસાર થતી મોટરકારને હાથ ઊંચો કરીને રોકી તેમાં બે ચાર કે દશ માઈલની મફત મુસાફરી (લિફ્ટ) પણ મેળવી લેતા હોય છે. અને આ રીતે ચારથી પાંચ અઠવાડિયાંમાં હજાર-દોઢ હજાર માઈલની મુસાફરી કરી આવે છે. મે-જૂન મહિનામાં સર્વત્ર આવા વિદ્યાર્થીઓનાં ટોળાં સ્કૅન્ડિનેવિયામાં દેખાય છે—મસ્તીથી ગાતાં, કૂચ કરતાં! તેમનાં બે કૂચગીતો પર દૃષ્ટિ ફેરવીએ:

છેક નેપોલિયનના સમય સુધી સ્વીડન-નૉર્વે ઉપર એક જ રાજા રાજ્ય કરતો હતો. અડધો ફિનલૅન્ડ પણ તેના આધિપત્યમાં હતો. તેથી જ ફિનલૅન્ડના પૂર્વ પ્રદેશમાં આજે પણ સ્વીડિશ ભાષા બોલાય છે. તે રાજાના યુવરાજે વિદ્યાર્થી અવસ્થામાં સને ૧૮૫૦માં એક ગીત લખેલું જે એવું ખ્યાતિ પામ્યું કે આજે પણ તે વિદ્યાર્થીના ગીત તરીકે સર્વત્ર ગવાય છે — ખાસ કરીને સામૂહિક મેળાવડામાં. એ ગીતની તાજગી એનો મુખ્ય ગુણ છે:

આવો! ગાઓ! આનંદમય વિદ્યાર્થીજીવનનું ગીત,
અને સૌ પ્રફુલ્લિત થાઓ યૌવનવસંતની બહારને લીધે!
આપણા હૃદયના ધબકારા હજુ તાજગીથી ભરેલા છે.
અને આપણું ભાવિ કેવું આકર્ષક અને ઉજ્જવળ દેખાય છે!
જ્યારે અમે સૌ એકમત થઈને સંગઠિત થઈએ છીએ
આપણા આ વહાલા દેશમાં
જ્યાં ચારે કોર અત્યંત રૂપાળાં સફેદાનાં લાર્ચ
વૃક્ષો આકાશને સ્પર્શવા મથે છે!

કેટલીક વખતે છેલ્લી પંક્તિને બદલે નીચે પ્રમાણે પણ ગાવામાં આવે છે—

જ્યાં અપૂર્વ સૌન્દર્યવાળી છોકરીઓ ચારે કોર દેખાય છે.
ત્યારે હાસ્યનાં જે મોજાં રેલાય છે તે સાંભળવા જેવાં હોય છે!

આ પાઠાંતર કેવળ મજાક નથી પણ નરી હકીકત છે, કારણ કે શરીરસૌષ્ઠવ, સ્વર્ણિમ કેશરાશિ અને લાવણ્યને કારણે સ્કૅન્ડિનેવિયાની યુવતીઓ આખા જગતમાં પ્રખ્યાત છે.

હવે આપણે બસો વર્ષથી ગવાતું આવેલું એક કૂચગીત જોઈએ. એનું નામ છે ફાલ્લેરા (Fallera). આ શબ્દ કેવળ ધ્વનિમૂલક છે. તેનો અર્થ હુર્રે જેવો થાય છે. આ ગીત પણ મસ્તી અને યૌવનોલ્લાસથી ભરપૂર છે.

અમે ચાલીએ છીએ તુષારકણવિભૂષિત ગિરિશૃંગ પર! ફાલ્લેરા!
જેમણે પોતાના ચકચકાટ રંગો જાણે માણિક્ય પાસેથી ઉછીના ન લીધા હોય!
અમને કોઈ શોક નથી, દુ:ખ નથી.
ગિરિશિખરો અમારા આનંદભર્યા ગાનનો પડઘો પાડે છે.

બાલ્યાવસ્થાના આનંદી અને ઉન્મુક્ત વાતાવરણની ઝાંખી શ્રીમતી અન્ના મેરિયા લેન્ગ્રેનના એક અતિપ્રસિદ્ધ કાવ્યમાં મળે છે. તેનું નામ છે પોયકર્ના (Pojkarna) એટલે કે છોકરા. એમાંની થોડીક પંક્તિઓ:

જ્યારે મારા મોઢા પર હાસ્ય હતું,
અને મારા લોહીમાં નીડરતા હતી.
મારા અંતરાત્મામાં ઊંડો સંતોષ વ્યાપ્ત હતો.
અને એકેએક વ્યક્તિ ભલી ભાસતી હતી.
ત્યારે એકે એક છોકરો આનંદી અને
રમતિયાળ દેખાતો હતો.
અને તદ્દન મારા નાના ભાઈ જેવો થઈ
જતો હતો.
ત્યારે દરેક છોકરી મારી બહેન હતી
અને બધી ડોશીઓ મારી મા જેવી
લાગતી હતી.
ત્યારે અમે બધાં સત્યને ઝંખતાં હતાં
અને સૌના ગુણઅવગુણને અમે
સ્પષ્ટપણે સ્વીકારી લેતાં હતાં.
નાનામાં નાની રમતોમાં પણ
સંપૂર્ણ રીતે નિષ્પક્ષ રહીને વર્તતાં હતાં

ચીંથરેહાલ છોકરો પણ
પોતાની સારી રમત માટે વાહવાહ મેળવતો હતો.
. . . રાજાનો દીકરો પણ
દડો મારવામાં નિષ્ફળ જાય તો અથવા
ઉમરાવનો દીકરો પણ જો તેમ કરવામાં
નિષ્ફળ જાય તો અમે એને હાંકી મૂકતા.
પણ હે! મારા નાનપણના મિત્રો!
સમય કેવો બદલાયો છે...
હું હવે તમને સૌને ઓળખતો નથી,
અને તમે સૌ મને ઓળખતા નથી.
તે બધા હવે રાજકારણના માણસો થઈ ગયા છે
તે બધા ભૂતકાળના છોકરા!
તેઓ હવે સારી ખાણીપીણી
મેળવવા માટે અને ઈલકાબ પ્રાપ્ત કરવા
એકબીજાની સાથે ઝઘડે છે!

નૉર્વે-સ્વીડનના લોકો દરિયાખેડુ હોવાથી અને ઠંડા પ્રદેશમાં રહેતા હોવાથી તેમને સામાન્ય રીતે ઘણું આકરું જીવન ગાળવું પડે છે. પરિણામે તક મળે ત્યારે ખૂબ મોજમજા અને આનંદ-પ્રમોદ માણી લેવાનો તેમનો સ્વભાવ થઈ ગયો છે. ખાણું પૂરું કર્યા પછી દારૂની પ્યાલી હાથમાં લઈને એકબીજાનું અભિવાદન કરવાની ત્યાં એક પ્રણાલિકા છે જેને 'સ્કોલ' કહેવામાં આવે છે. ચાર વ્યકિતઓનું પોતપોતાની પત્નીઓને સંબોધતું અભિવાદન નીચે પ્રમાણે છે :

'અ' : હું મારી પત્નીનું અભિવાદન કરું છું;
કારણ કે તે ઘણી સુશીલ છે.
'બ' : હું મારી પત્નીનું અભિવાદન કરું છું;
કારણ કે તે મારા ઉપર બહુ પ્રેમ રાખે છે.
'ક' : હું મારી પત્નીનું અભિવાદન કરું છું;
કારણ કે તે બહુ સારા સ્વભાવની છે.
'ડ' : હું મારી પત્નીનું અભિવાદન કરું છું;
કારણ કે તે અત્રે હાજર નથી!
સૌ એકસાથે : હું મારી પત્નીનું અભિવાદન
કરું છું; કારણ કે તે અત્રે હાજર નથી!

કોઈ રખે એમ માની લે કે સ્કેન્ડિનેવિયાના લોકો ઉપરછલ્લું જીવન ગાળે છે અથવા તો સામાન્ય આમોદપ્રમોદને જ જીવનનું અંતિમ ધ્યેય ગણે છે. સમસ્ત સ્કેન્ડિનેવિયામાં ગંભીર વિચારકો તેમ જ ઉચ્ચ કોટિના આલોચકો પણ થઈ ગયા છે અને કેટલાક સાહિત્યકારોના ગ્રંથોએ આખાય જગતના વિચારોમાં પલટો આણેલો છે :

એક વાકયમાં, એક સૂત્રમાં ઘણું બધું રહસ્ય પ્રગટ કરનારામાં સ્વીડનના એરિક ગુસ્તાફ યેય્યર—Erik Gustaf Geijer—(ઈ.સ. ૭૮૧૩–૧૮૪૭) આગવું સ્થાન ધરાવે છે.

યેય્યર એક મહાન માનવતાવાદી, લેખક અને કલાકાર હતા. તેમનું માનવું હતું કે દુનિયાની દરેક વ્યક્તિમાં કાંઈક એવું હોય છે, જે તે અભિમાનપૂર્વક બીજાઓને અર્પી શકે છે. અને બીજા-

ઓ તેમાંથી બોધપાઠ મેળવી શકે છે. સૌ કોઈમાં સ્રષ્ટા થવાની શક્તિ છે. અને તેટલે અંશે પ્રત્યેક વ્યક્તિ કલાકાર છે એમ તે માનતા હતા. માનવીના જીવન પ્રત્યેનો કેવો ઉદાત્ત વિચાર!

તેમનાં નાનકડાં અવતરણો જોઈએ –

કોક કોક વખત નાનો સરખો ઝઘડો કરવાથી કાંઈ નુકસાન થતું નથી.

આકાશ ઘણી વખત વાદળાંથી છવાઈ જાય છે, ફરી સ્વચ્છ પણ બની જાય છે.

લગભગ આવી જ ભાવના વિખ્યાત સ્વીડિશ લેખક રુઈડબેર્ગ–Rydberg– (ઈ. સ. ૧૮૨૮–૧૮૯૫)ના ઉદ્‌ગારોમાં પણ વ્યક્ત થઈ છે :

પ્રત્યેક જીવ જેની અંદર ઝંખના છે, તેને માટે
પડેલી છે. તે પોતાના અંતસ્તલમાં અને
જે કાંઈ સત્ય છે અને શિવ ઊંડાણમાં તેને ચોક્કસ અનુભવે છે.

અમરત્વ અને શાશ્વતતાના નિગૂઢ સ્પંદનમાં કવિ અત્રે પોતાનો દૃઢ વિશ્વાસ વ્યક્ત કરે છે અને કહે છે કે 'સત્ય અને શિવ પ્રત્યેની દૃઢ ઝંખના દ્વારા પ્રત્યેક વ્યક્તિને ચોક્કસપણે વિશ્વ-માત્રમાં અનુસ્યૂત, આદિમ શક્તિ અથવા દિવ્યતાનો સાક્ષાત્કાર થઈ શકે છે.'

ફ્રેંચ પ્રભાવ

યુરોપના ત્રીસવર્ષીય યુદ્ધ પછી બર્નાડોટ નામનો એક ફ્રેંચ જનરલ સ્વીડનની ગાદીએ આવ્યો. ત્યારથી ફ્રાન્સની સંસ્કૃતિ અને રહેણીકરણીની ઓછીવત્તી અસર સ્વીડનની પ્રજાના જીવનમાં પ્રવર્તવા માંડી.

આમે સ્વીડનના લોકોના ગાઢ સંબંધ ટ્યૂટોનિક એટલે કે જર્મન લોકોની સાથે હોવાથી ત્યાંના નિવાસીઓ સ્કેન્ડિનેવિયાના બીજા દેશોના રહેવાસીઓ કરતાં વધારે શિસ્તબદ્ધ અને ઔપચારિક રીતભાતમાં માનનારા રહ્યા છે. આની અસર રોજિંદા જીવનની નાની નાની બાબતોમાં પણ પ્રતિ-બિંબિત થાય છે. દા. ત. જમી રહ્યા પછી નાનાં બાળકો, એક પછી એક, માતા પાસે અથવા ઘરના વડીલ પાસે જઈને અદબથી ઊભાં રહીને કહે છે કે 'તમે જે સરસ ભોજન પીરસ્યું તેને માટે આભાર.' પ્રથમ દૃષ્ટિએ આ જરા વિચિત્ર લાગતું હશે, પણ સ્વીડિશ લોકોના સંબંધમાં આવ્યા પછી જણાઈ આવે છે કે જીવનની આવી જરૂરિયાતો, સંતોષ આપે એવી રીતે પૂરી પાડવા માટે, ઘરના સ્ત્રી વર્ગનો તેઓ ખરેખર અંત:કરણથી આભાર માનતા હોય છે.

આ સૈકાની ચાલીસીમાં ગુન્નર વીડગ્રેન (Gunnar Wiedegren) નામના લોકપ્રિય લેખકે 'પક' નામની નવલકથામાં સાઠ વર્ષ પૂરાં કરતી માતાનાં પાંચ સંતાનો વતી સૌથી મોટા દીકરાએ એક કુટુંબયોજિત મહાભોજન પ્રસંગે ટૂંકું ભાષણ કર્યું હતું તેનું આલેખન કર્યું છે. તો વળી, બીજી બાજુ ૧૯૫૦ પછી યાલમાર ગુલબેર્ગે – Hjalmar Gulberg – (ઈ. સ. ૧૮૯૧–૧૯૬૧) એક કાવ્યમાં પુરુષની સ્ત્રી પ્રત્યેની બીજી જ ભાવના પ્રગટ કરી છે. પરબ ઉપર પાણી પાતી એક સ્ત્રીની પાષાણમૂર્તિને સંબોધીને લખાયેલ આ કાવ્યમાં તે કહે છે કે –

માત્ર એક નારી બન્ને બાજુ ઉત્કીર્ણ હંસયુગલની પાંખોથી
શિર પર મટકાનો ભાર ઉઠાવતી જાણે આધાર મેળવતી

જેમ તેમ કઠિનાઈથી ડગલાં ભરતી જાય છે!
હે ચીંથરેહાલ સ્વરૂપવતી નારી!
તું જે દરરોજ પુરુષની કદી ન છીપતી
તૃષ્ણાને બુઝાવતી રહે છે,
ઉપરાંત ઉછાળા મારતી બાળકની તરસ અને
ભૂખ પણ મટાડે છે. . . .
શું તું આ અમિટ, અખૂટ ભાર
વહન કરવામાં એકલી
સફળ થઈ શકી હોત? . . .

—જો આ દેવદૂત જેવા હંસોની જોડીની પાંખોનો
સહારો મળ્યો ન હોત . . :
અને આ અસીમ વેદના
જે પેલા પરમ દયાળુ કૃપાનિધાન પ્રભુએ પોતે જ
તારે ભાગે તારે શિરે લાદેલી છે, તેને
તું વહી શકી હોત?'

આ અવતરણમાં દેખાઈ આવતો બદલાયેલો (કટાક્ષનો) દૃષ્ટિકોણ, બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી ફ્રાંસમાં વિકાસ પામી આખા યુરોપમાં દાવાનળની જેમ ફેલાયેલા અસ્તિત્વવાદના ફલસ્વરૂપ હોઈ શકે? આ 'વાદ'માં ઘોર નિરાશા, પ્રચલિત મૂલ્યોની અવહેલના અને એક જાતની ઉચ્છૃંખલતાનું મિશ્રાણ દેખાય છે. આમ છતાં સ્કેન્ડિનેવિયાના બીજા કેટલાક લેખકો અને કવિઓ એવા પણ છે જેમનાં લખાણમાં આશાવાદ અને સ્વસ્થ સંવેદનાપૂર્ણ મનન દેખાઈ આવે છે. તદુપરાંત વાસ્તવિકતા અને સૌંદર્યાનાભૂતિના મોહક મિશ્રાણને અભિવ્યક્તિ મળે છે. પણ સ્કેન્ડિનેવિયાના ચારેય મોટા દેશોના લેખકોની રચનાઓ જોતાં દેખાઈ આવે છે કે તેમનામાં ઘડિયાળના લોલકની જેમ હાલકડોલક વૃત્તિ ઘણે અંશે છે. આંતરિક રીતે સમતુલા જાળવવાનું કેટલીક વખતે તેમને માટે અઘરું થઈ પડે છે. તેનાં અનેક કારણો હોઈ શકે, પણ એક મુખ્ય કારણ એ છે કે ઓગણીસમા સૈકામાં જળવિદ્યુત શક્તિના પ્રચંડ વિકાસને લીધે આ પ્રદેશની જાણે સંપૂર્ણ કાયાપલટ થઈ ગઈ હતી અને એક કૃષિપ્રધાન નિર્ધન પ્રદેશ મટીને આખો સ્કેન્ડિનેવિયા એક ઉદ્યોગપ્રધાન પ્રદેશ બની ગયો. આને લીધે પૈસાની પુષ્કળ છૂટ વર્તાવા માંડી અને સાધારણ વ્યક્તિ માટે પણ તદ્દન આધુનિક સાધનો (જેવાં કે રેડિયો, ટેલિફોન, હીટર વગેરે) સુલભ થઈ પડ્યાં. કદાચિત્ આ પલટો સૌ કોઈ જીરવી શકયા નહીં. તેને પરિણામે એક માનસિક સંઘર્ષ જન્મ્યો જે સાહિત્યમાં બહાર આવ્યા કરે છે. આ સંઘર્ષે નૉર્વેમાં અતિયથાર્થ-વાદ અને ડેનમાર્કમાં અસ્તિત્વવાદને જન્મ આપ્યો તે જાણીતું છે.

એક આધુનિક કવિનો દાખલો લઈએ. તે પાંચ ભાષામાં કાવ્ય લખે છે. તેમનું નામ છે માર્ટિન એસ. આલવુડ. તેમના પિતા અંગ્રેજ હતા અને માતા ફિનલેન્ડમાંના સ્વીડિશભાષી પ્રદેશનાં હતાં. કવિ પોતે સ્વીડનના નાગરિક છે અને વર્ષોથી અમેરિકાની પ્રખ્યાત યુનિવર્સિટીઓમાં કામ કરી રહ્યા છે. આ પ્રતિકાવ્યાત્મક કાવ્યના શીર્ષકનો અર્થ છે 'પક્ષીઓ પોતાનો માળો વાવાઝોડા માટે બનાવે છે'. તેની કેટલીક પંક્તિઓ જોઈએ.

પંખીડાં સુરક્ષા માટે
બૅંકમાં ખાતું ખોલતાં નથી.
પક્ષી શિયાળામાં માનવીની પેઠે
ઓવરકોટ ખરીદી શકતાં નથી.
સાચું પૂછો તો પક્ષી માળો પોતાનો
નિવાસ કરવા માટે બાંધતું નથી.
પક્ષી માળો રચે છે ઝંઝાવાતના
ઉપયોગ ખાતર.
પક્ષી રાતને વખતે કોઈ સાથે પ્રેમચેષ્ટા
કરતું નથી.
પક્ષી સૂર્યોદય પછી સંગીત કલરવ
કરવા પણ વચન આપતું નથી.

પક્ષી ત્યારે જ ગાય છે જ્યારે એક
અનિર્વચનીય સૌંદર્યાનુભૂતિ અને તેની
સાથે એક ભીપણ દુ:સહ ભયાનુભૂતિ
તેના અંત:સ્તલમાં સ્ફુરે છે.
પક્ષી મૃત્યુ પામે છે સૂર્યના
પ્રખર તાપમાં,
અને તે પણ ભેંકાર જંગલમાં આવેલા
ગગનચુંબી ઝાડની ટોચ ઉપર
અથવા તો ઉત્તુંગ ગિરિના
શિખર ઉપર.
કોઈને ખબર પણ પડતી નથી
જે કાંઈક બની ગયું છે
ફક્ત એક પક્ષીના મરણ પાછળ
કોઈ વિલાપ કરતું નથી.

('પ્રેમ વાચા માગે છે' નામે ૧૯૫૯માં બહાર પડેલ કાવ્યસંગ્રહમાંથી)

આ કાવ્યમાં પરોક્ષ રીતે માનવીમાત્રની કથા આવી જાય છે. અને માનવજીવન પ્રત્યે એક દૃષ્ટિકોણ એમાં દેખાઈ આવે છે, જેને લગભગ ચાર્વાકવાદ અથવા નૈરાશ્યવાદ અથવા અસ્તિત્વ-વાદ કહી શકાય. માનવ જન્મ્યો – અમુક વર્ષ સુધી જીવ્યો – પછી મરી ગયો – બસ, આટલું જ

ડેનમાર્ક : કિર્કેગાર્ડ

અત્યાર સુધી સ્વીડનના સાહિત્ય મારફત આપણે આ સ્કેન્ડિનેવિયાના આખા પ્રદેશની જીવન-ઝાંખી કરી ગયા. આગળ નોબેલ ઈનામ વિજેતાઓની ચર્ચામાં ફરી સ્વીડનવાસી કેટલાક લેખકોને આપણે મળીશું. હવે ડેનમાર્કના સાહિત્ય તરફ વળીએ.

સૌ પ્રથમ આપણે લેખક સોયેરન ચૂર્કે ગોર્ડ (કિર્કેગાર્ડ)–Sören Kyrkegaard–ની વાત કરીશું, કારણ કે તેમના દાર્શનિક વિચારોની અસર સમસ્ત યુરોપીય સાહિત્ય પર વ્યાપક અને સચોટ રીતે પડી હતી અને આધુનિક સાહિત્યમાં પણ તેમના વિચારોનો પડઘો પડયા કરે છે. તેમણે પ્રચારિત કરેલો અસ્તિત્વવાદ ખાસ કરીને ફ્રાન્સમાં સાર્ત્ર અને કામૂ અને તેમના જેવા આધુનિક લેખકોની કૃતિઓમાં પરિપકવ દશામાં જોવા મળે છે.

સોયેરેન ચૂર્કગોર્ડ ઈ. સ. ૧૮૧૩માં જન્મ્યા અને ઈ. સ. ૧૮૫૫માં અવસાન પામ્યા. પરંતુ તેમણે સ્થાપેલા અસ્તિત્વવાદે પાશ્ચાત્ય દાર્શનિકોની વિચારધારાની દિશા જ બદલી નાખી. તેઓ દાર્શનિક હતા અને અંતસ્તલથી ધાર્મિક ભાવનાઓ દ્વારા ઉદ્વેલિત અને પ્રેરિત હતા. એક વ્યક્તિ તરીકે પોતાની અત્યંત આંતરિક અનુભૂતિઓનો સાક્ષાત્કાર કરવા મથતા હતા અને આ રીતે ધર્મ-ની સાર્થકતા સમજવા યત્ન કરતા હતા. પોતાની રોજનીશીમાં તેઓ કહે છે કે, 'વિશુદ્ધ બુદ્ધિવાદનો વિરોધ અનિવાર્ય થઈ પડયો છે. કદાચ તેથી જ મને આવી પ્રખર બુદ્ધિ ઈશ્વરે આપી છે. જેથી હું આ વિરોધકાર્ય કરી શકું!' આ કેવળ તેમનું અહમ્ નથી. એક નક્કર હકીકત છે, કારણ કે તેમની બુદ્ધિ અદ્‌ભુત હતી.

તેમના 'અંતિમ અને અવૈજ્ઞાનિક તાજાકલમ' નામના નિબંધસંગ્રહમાંથી 'વ્યક્તિવાદી વિચારક' નામના લેખમાંથી તેમના કેટલાક બીજા વિચારો જોઈએ:

'પ્રશ્ન એ છે કે અસ્તિત્વ ધરાવતા માનવી સમક્ષ શાશ્વત સમસ્યા શી છે? એવી અનવરત યત્નશીલતા જ તેનું એકમાત્ર આદર્શ કર્મ હોઈ શકે જેના અંતમાં નિરાશા સાંપડે નહીં. દરેક અસ્તિત્વ ધરાવતી વ્યક્તિના નૈતિક જીવન વિશેના દૃષ્ટિબિંદુને આ આદર્શ અભિવ્યક્તિ આપે

આ આદર્શ અભિવ્યક્તિ આપે છે. અને તેથી આવો સતત પ્રયત્ન માનવીને તેના વ્યક્તિત્વનો, તેના અસ્તિત્વનો તીવ્ર અનુભવ કરાવ્યા કરે છે.'

'સત્ય અને વ્યક્તિત્વ' નામના લેખમાં તેઓ લખે છે:

'સૃષ્ટિમાત્રમાં ઈશ્વર છે – અદૃશ્ય રીતે – અનુસ્યૂત, પણ પ્રત્યક્ષ રીતે તો તે નથી જ! વ્યક્તિ જ્યારે પોતાના અન્તસ્તલની પ્રત્યે દૃષ્ટિ ફેરવે છે અને આ રીતે કેવળ અભ્યંતર મનોમંથનની ક્રિયામાં જ સંપૂર્ણ વ્યસ્ત થાય છે, ત્યારે જ તેની ધ્યાનશક્તિ પૂર્ણરૂપે જાગ્રત થાય છે અને તે ઈશ્વર સાથે સાક્ષાત્કાર કરવા સમર્થ બને છે!

અર્ચનાવાદનું મૂળ શેમાં છે? ફક્ત એવી એક માન્યતામાં કે ઈશ્વરનો માનવી સાથે પ્રત્યક્ષ અને સીધો સંબંધ છે. હકીકતમાં ઈશ્વર સાથે આધ્યાત્મિક સંબંધ ત્યારે જ બંધાય છે, તાદાત્મ્ય ત્યારે જ થાય છે, જ્યારે આપણે છેક હૃદયના ઊંડાણમાં અનુભવ કરીએ છીએ કે ઈશ્વર લેશમાત્ર પણ 'પ્રત્યક્ષ' નથી! તે એટલો તો આપણા માટે અપ્રત્યક્ષ છે કે તે અદૃશ્ય જ થઈ જાય છે. તે છે તો ચોક્કસ પણ આપણાથી સહેલાઈથી જોવામાં આવતો નથી. જ્યારે તેનું અદૃશ્યપણું તે જ તેના સર્વવ્યાપીપણાનું પ્રમાણ છે.'

'શુદ્ધ વિચાર વડે જ અસ્તિત્વનું પ્રતિપાદન કરવાનો પ્રયાસ વ્યર્થ ને મિથ્યા છે, કારણ કે, "શુદ્ધ" વિચાર આપણને યથાર્થતાથી દૂર લઈ જાય છે. ખરી વાત તો એ છે કે કોઈ પણ વ્યક્તિ પોતાના અસ્તિત્વની અનુભૂતિ યથાર્થતાથી દૂર થઈને કરી જ શકતી નથી.' (એજન)

'સાચો આસ્તિક તેને કહેવાય જે કોઈ એક અન્યની વાસ્તવિકતામાં અનન્ત રસ લેતો હોય. આસ્થાની આ એક અગ્નિપરીક્ષા છે – અત્રે જે આંતરિક રસની વાત કરું છું તે માત્ર ક્ષણિક કુતૂહલ નહીં પણ આસ્થાની કેન્દ્રભૂત વસ્તુ ઉપર સંપૂર્ણ આધાર રાખવો તે છે. વ્યક્તિ વિશિષ્ટ છે તે વિચારી શકાતું નથી – પરંતુ જે સાર્વત્રિક અને વ્યક્ત છે તેના જ વિચાર કરી શકાય છે.'
('વ્યક્તિવાદી વિચારક')

'પ્રાચીન ગ્રીસના દાર્શનિકો માટે અસ્તિત્વ અને વાસ્તવિકતાને ભૂલી જઈ આધ્યાત્મિકતા પ્રત્યે અભિમુખ થવું અઘરું હતું. જ્યારે આપણા આધુનિક કાળમાં તો અસ્તિત્વ સુધી પહોંચવું અઘરું થઈ પડે છે! આપણે નિર્વ્યક્તીકરણમાં એટલા તો નિપુણ અને પટુ થઈ ગયા છીએ કે અસ્તિત્વથી વધારે ને વધારે દૂર થતા જઈએ છીએ. શુદ્ધ દાર્શનિક વિચારો, આવી રીતે અસ્તિત્વને નકારવાની હદ સુધી પહોંચી જાય છે!'

કૂર્કગોર્ડના અસ્તિત્વવાદની અસર ધીમે ધીમે સમસ્ત યુરોપ ઉપર પડી અને એક જાતનો નૈરાશ્યવાદ અને જીવનની ક્ષણભંગુરતાની અનુભૂતિ યુરોપના સાહિત્યમાં દેખાવા માંડ્યાં – ડેનમાર્કમાં પણ આની અસર પડી, પણ સાથે સાથે ત્યાં આશાવાદ અને જિજીવિષાની ભાવના પણ વિકસતી રહી. ત્યાંના એક લોકપ્રિય આધુનિક કવિ પેડરસન – H. H. S. Pedersen – (જન્મ ઈ. સ. ૧૮૯૨)ના 'પુનર્જન્મ' નામના એક જાણીતા કાવ્યની કેટલીક પંક્તિઓ જોઈએ:

સુખી લોકો જ સ્વપ્નાવસ્થામાં પણ જીવતા હોય છે:
ઉલ્લાસવિહીન લોકો મૃત્યુનાં સ્વપ્નાં જોયા કરે છે!

અમે જ્યારે શરદઋતુની ઉજ્જવલ તારિકાઓના પ્રકાશમાં બીજારોપણ કરીએ છીએ,
ત્યારે સમય પાકતાં તેના પાકની લણણી બીજાઓ કરશે!
આ જ છે ચમત્કાર! આમારા માંસ અને મજ્જામાંથી એક દિવસ નવેસરથી દૂર્વા
ઊગશે.

અમે ભલે શીત કબરમાં પોઢી જઈશું
પરંતુ તેનું ભેદન કરીને ફરીથી ઊગીશું
અમે અમારા દેશ ડેનમાર્કની ધરતી ઉપર સોનેરી ડોડા
થઈને લહેરાઈશું.

સ્વદેશને ખાતર પોતાના દેહ સુધ્ધાંને ન્યોછાવરી દઈને દેશબાંધવો માટે ઉપયોગી થવાની કેવી ઉદાત્ત ભાવના અહીં વ્યક્ત થઈ છે! ભવિષ્ય માટે એક શ્રદ્ધાપૂર્ણ આશાવાદ પણ અહીં દેખાય છે.

ડેનમાર્કના બીજા બે મહાન સાહિત્યકારોનો પરિચય આપણે નોબેલ ઇનામ વિજેતાઓની ચર્ચા વખતે કરીશું.

ફિનલૅન્ડ

દરમ્યાન, આપણે ફિનલૅન્ડના સાહિત્યનો આસ્વાદ લઈએ.

અનેક ઐતિહાસિક કારણોને પરિણામે, ફિનલૅન્ડમાં બે ભાષાઓ બોલાય છે: પશ્ચિમ વિભાગમાં સ્વીડિશ ભાષા અને પૂર્વ વિભાગમાં ફિન્નિશ ભાષા (જે હંગેરિયન ભાષા સાથે સંબંધ ધરાવે છે). પૂર્વ વિભાગના એકમાત્ર મોટા સાહિત્યકાર સિલ્લાનપેએ – Sillanpää – (ઈ. સ. ૧૮૮૮–૧૯૬૪) શુદ્ધ ફિન્નિશ ભાષામાં લખીને સને ૧૯૩૯માં સાહિત્ય માટે નોબેલ ઇનામ મેળવી શક્યા તે જ આ ભાષાની શક્તિનું પ્રમાણ છે. સ્વીડિશ ભાષામાં લખનારા મિકા વાલ્ટારી – Mika Waltari – (જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૮) પણ ફિનલૅન્ડના એક જગવિખ્યાત લેખક છે. અતિપ્રાચીન કાળનું વર્ણન કરતી 'મિસરનિવાસી સિનુહે' નામની તેમની નવલકથા ૧૯૪૫માં બહાર પડેલી તેનું ત્રીસ ઉપરાંત ભાષાઓમાં ભાષાંતર થયેલ છે. તેમાં સંસ્કૃતિના આદિકાળ અને લગભગ ઉદ્‌ગમકાળ પણ કહી શકાય તે સમય દરમ્યાનના અનેક દેશોના જીવન તેમ જ રાજકારણ અને સામાજિક રીતભાતનું એવું તો સચોટ વર્ણન કર્યું છે કે બધાં પાત્રો અને પૃષ્ઠભૂમિ આપણી નજર સમક્ષ જાણે મૂર્તિમંત ઊપસી આવે છે. સિનુહે જ્યારે પ્રાચીન બૅબિલોનમાં ગયો ત્યારે ત્યાંના એક ઉત્સવનું વર્ણન કરે છે, જેને તે 'મૂર્ખ રાજાના અભિષેક મહોત્સવ' તરીકે ઓળખાવે છે.

પાકની જ્યારે લણણી થઈ જાય અને સર્વત્ર ધનધાન્ય દેખાય ત્યારે લગભગ વસંતઋતુની મધ્યમાં તે તહેવાર આવતો હતો. રાજા અને પ્રજા એક દિવસ માટે કોઈ મહામૂર્ખની રાજા તરીકે વરણી કરતા અને તે દિવસ પૂરતું તેના બધા જ આદેશોનું પાલન કરતા. રાજા પોતે પણ તે દિવસે આ મૂર્ખ અને બનાવટી (ખોટા) રાજાની ચાકરી કરવા ખડેપગે રહેતો – જોકે સૂર્યાસ્ત પછી આવા ખોટા રાજાને એક મોટા માટલામાં ભંડારી દઈ, ઉપર સીલ મારી નદીમાં પધરાવી દેવામાં આવતો હતો. આ ક્રિયાથી અને આવા નરબલિથી કુદરતની દેવી પ્રસન્ન થશે અને બીજે વર્ષે પણ સારો પાક આપશે એવી એક ધાર્મિક માન્યતા તે વખતે પ્રવર્તતી હતી.

મિકા વાલ્ટારી આ ઉત્સવનું વર્ણન નીચે મુજબ કરે છે :

'મૂર્ખરાજ' તરીકે સિનુહેના ગુલામ કાપ્ટાની વરણી કરવામાં આવી હતી. ઉત્સવના દિવસે, પ્રાત:કાલ પૂર્વ રાજાના અંગરક્ષકો નવા રાજાની શોધમાં જાણે નીકળી પડ્યા. 'અમારો રાજા ક્યાં છે? તેને બહાર લાવો! સૂર્ય હમણાં જ ઊગશે. રાજાએ પોતાની પ્રજાને ન્યાય આપવો પડશે!' એવી બૂમો પાડતા તેઓ સિનુહેના નિવાસે આવ્યા.

સિનુહેની પથારી નીચે સંતાઈ ગયેલ કાપ્ટાને અંગરક્ષકોએ શોધીને ખેંચી કાઢ્યો. તરત જ તે સૌએ ખૂબ નમીને તેને પ્રણામ કર્યા અને કહ્યું : 'આજે મહાન ઉત્સવનો દિવસ છે, કારણ કે આપણે આપણા રાજાને શોધી શક્યા છીએ! અમારી આંખો આપનાં દર્શન કરીને પાવન થઈ છે! અમારા રાજા અમારી યોગ્ય કદર કરશે એવી અમે આશા રાખીએ છીએ.'

ખરા રાજા બુર્ના બુરીઆશ પોતાના સિંહાસન ઉપર બેઠા હતા, ત્યાં અંગરક્ષકો કાપ્ટાને લઈ ગયા. તેની ચારે બાજુ પુરોહિતો, દરબારીઓ, સરદારો હતા. અંગરક્ષકોએ રસ્તામાં કાપ્ટાને ખૂબ દારૂ પાયો. કાપ્ટા અસલ રાજાના સિંહાસન પાસે પહોંચ્યો અને બોલ્યો : 'આ ધુતારાને હડસેલી કાઢો!' તરત જ લોકોએ (અસલ રાજા) બુર્ના બુરીઆશને ધક્કે ચડાવીને રાજભવન-માંથી કાઢી મૂક્યો. તેનો રાજપોષાક ઉતારી લઈને કાપ્ટાને પહેરાવ્યો. રાજદંડ ઝૂંટવી લઈને કાપ્ટાના હાથમાં પકડાવ્યો તેમ જ રાજછત્ર પણ તેના મસ્તક ઉપર ધર્યું. અસલી રાજાએ આ બધું કોઈ પણ જાતના વિરોધ વગર થવા દીધું. ઊલટું હસતે મોઢે હાથ જોડીને તે કાપ્ટાની તહેનાતમાં ઊભો રહ્યો. અલબત્ત તેનો પાળેલો સિંહ શરૂઆતમાં ડણકયો પણ સ્વામી પાસેથી કોઈ પણ (હુમલો કરવાનો) ઇશારો ન મળતાં, ડઘાઈ જઈ એક બાજુએ શાંત બેસી ગયો.

કાપ્ટા બોલ્યો : 'જો હું ખરેખર રાજા હોઉં, તો પછી સરસ પીણાં અને માલમલીદા કેમ તમે સૌ ગુલામો હાજર કરતા નથી? વ્યવસ્થા કરો! નહીં તો તમને સૌને ઊંધે માથે ટિંગાડી દેવામાં આવશે!'

તેના શબ્દો ખૂબ બૂમબરાડા સાથે વધાવી લેવામાં આવ્યા અને દરબારમાં અસંખ્ય ખાવાની વાનગીઓ અને અનેક પ્રકારનાં પીણાંનો ઢગલો ખડકી દેવામાં આવ્યો. સૌ દરબારી તેમ જ દરેકે દરેક પ્રજાજન ખાવાપીવા મંડી પડ્યા. ઘણાં ઘેટાંબકરાં કપાઈને શેકાવા માંડ્યાં. આખો દિવસ, સમસ્ત રાજધાનીના નિવાસીઓ ખાવાપીવામાં તેમ જ નાચગાનમાં મસ્ત રહ્યા.

મિકા વાલ્ટારીની વર્ણનશક્તિનો ખ્યાલ ઉપરના અવતરણથી આવી જાય છે.

ફિનલૅન્ડનો છેક ઉત્તરીય પ્રદેશ, જે ૬૭½ અક્ષાંશ રેખાની ઉત્તરે હોઈ શીતકટિબંધ (આર્ક્ટિક ઝોન) માં આવેલ છે, તે કેવો બિહામણો છે, તેનું વર્ણન એક અન્ય ફિન્નિશ લેખકના શબ્દમાં જોઈએ — વાલીનીઅસ(K. M. Wallenius)ની 'માઇસ્ટન મારી' ('Meisten Mari') — 'પુરુષોનો દરિયો' — નામની નવલકથા ૧૯૫૪માં બહાર પડી, અને અત્યંત લોકપ્રિય થઈ. ભીષણતા પણ આકર્ષક હોઈ શકે, અને સ્વદેશના રુદ્ર સ્વરૂપને પણ ચાહી અને પૂજી શકાય તે આ અવતરણ ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે:

આ પ્રદેશ અનાચ્છાદિત છે! શાશ્વત નગ્ન! આની નગ્નતા પાષાણશિલાઓ અને કળણોની છે, જે એવા અનેક પ્રકારના રાખોડી રંગોવાળી છે કે કેવળ ભગવાન જ તે બધા

રંગ બનાવી શકે! આ અસંખ્ય શિલાઓ જે ચારે કોર પડી છે, તેની મધ્યમાં એક માનવી, અરે બીજું પણ એક પોતાની જાત માટે ક્ષુદ્રતા અનુભવે છે. દૂર દૂર નજર પહોંચે છે ત્યાં સુધી બધું એકસરખું દેખાય છે. કોઈ સીમાચિહ્ન છે જ નહીં—દેખાય છે કેવળ પૃથ્વીની નિ:સીમતા, અને આકાશની પણ—અને દૂર દૂર કયાંક સમુદ્રનો ઘુરકાટ છે.

અહીં બેઠેલો માનવી પોતે પોતાના જ એક નખ જેવડો, સાવ ઠિંગુજી છે એવું અનુભવે છે! તેનું જીવન જાણે અનંતકાળનો એક ટુકડો ન હોય! અથવા સંપૂર્ણ વિનાશની પૂર્વનું એક ક્ષણિક અસ્તિત્વ જ ન હોય એવો ભાસ તેને થાય છે. છતાંય તેની છાતી ફૂલે છે. તેનું આખું શરીર જાણે ફાટફાટ થઈને ત્વચાની બહાર આવતું હોય તેવો તેને અનુભવ થાય છે!

અહીં વિચાર સ્વતંત્રપણે કરી શકાય છે. નગ્ન આકાશ—નગ્ન સમુદ્ર—તેમ જ નગ્ન ભૂમિસપાટી! નગ્ન માનવી, અનાવૃત આત્મા, ખુલ્લું ચરિત્ર. આ 'નગ્નતા' આખરે શું છે? નગ્નતા તે તો પ્રારંભ છે! તે સ્વચ્છતા છે, તે નિર્દોષતા છે, તે ઋજુતા છે કારણ કે પહેરવેશ અને આવરણ, કાં તો પતન કરાવે છે અથવા દુર્ભેદ્યતા આણે છે. આવરણ જટિલતા લાવે છે! તે કાં તો ઢાંકપિછોડો કરે છે અથવા મોહમાં નાખે છે. સ્વર્ગમાં પણ પાપનો પ્રારંભ અંજીરનાં પાંદડાં પહેરવાથી જ થયો હતો! આવરણની પાછળ કેટકેટલું જૂઠાણું, દંભ અને કુટિલતા સંતાયેલી હોય છે!

આવા કઠોર અને ઊબડખાબડ પ્રદેશની પ્રજાને ખડતલ અને મહેનતુ થવું જ પડે; તે સિવાય લોકોનું જીવન અશકય બને! ફિન્નિશ કવિ એઇનો લેઇનો—Eino Leino—(ઈ.સ. ૧૮૭૮–૧૯૨૬)એ એક કાવ્યમાં ભગવાન અને દેવદૂતનો સંવાદ વર્ણવ્યો છે. દેવદૂતે પૂછયું કે આવા દેશની ભગવાને શા હેતુથી રચના કરી હશે? અહીં જમીન તો બધી પથરાળ છે ને ઉત્પન્ન પણ સાવ જૂજ—અને તે પણ બિલાડીના ટોપનું ને જંગલી બોર જેવાં ફળોનું જ! જવાબમાં ભગવાન કહે છે :

'. . . આ પ્રદેશ ભલે સુંવાળો ને ફળદ્રૂપ ન હોય, અહીંનું એકેએક ખેતર ભલે કઠોર અને આનાકર્ષક દેખાતું હોય, પણ અહીંના દરેકે દરેક ખેડૂતના હૃદયમાં ઉષ્મા ને સૌંદર્ય ભરેલાં છે.'

આ પછી કવિ ઉમેરે છે—

'આટલું કહીને ભગવાને સ્મિત કર્યું અને આજે પણ ભગવાનના આ કૃપામય સ્મિતનું દર્શન ઘનિષ્ઠ વનથી છવાયેલી આ ધરતી પર કરી શકાય છે!'

ફિનલૅન્ડના નિવાસીઓએ જાતે શ્રમ કરીને દેશનો ચહેરો પલટાવી નાખ્યો છે—જોકે તેમાં આખા સ્કૅન્ડિનેવિયાનાં ઋતુપરિવર્તનો પણ મદદરૂપ થાય છે. વસંતઋતુ તેમ જ ઉનાળામાં આ પ્રદેશ સમૂળગો બદલાઈ જાય છે. વીસથી બાવીસ કલાકનો સૂર્યપ્રકાશ અને તેને લીધે સર્વત્ર ઊગી આવેલી વનસ્પતિઓ અને અસંખ્ય સુગંધિત ફૂલોથી દેશ મહેકી ઊઠે છે.

આનું વર્ણન કરતું કાત્રી વાલા—Katri Vala—(ઈ.સ. ૧૯૦૨–૧૯૪૪) નામની ફિન્નિશ કવયિત્રીનું 'પુષ્પિત ધરતી' નામનું કાવ્ય સંભારીએ :

લાઈલકનાં ઝાંખાં જાંબુડા પુષ્પસ્તબકો વડે
ધરતી શ્વાસ લે છે;

અને ડુંગરનાં 'ઍશ' વૃક્ષોના તુષાર-સમાં ફૂલો
તેમ જંભીરનાં રક્તવર્ણ તારામંડળો—

વિકિંગકાળ દરમ્યાન અનેક શૌર્યકથાઓ નૉર્વેમાં પણ રચાઈ છે જે 'એડ્ડા' નામનાં મહા કાવ્યોમાં સુરક્ષિત છે. નૉર્વેના પ્રાચીન સાહિત્યમાં ત્યાંના દેવોની પુરાણકથાઓ વર્ણવેલ છે, જે કાલાન્તરે સર્વત્ર પ્રચાર પામી. આજે પણ અંગ્રેજીમાં અને યુરોપની ઘણી ભાષાઓમાં અઠવાડિયાના દિવસોનાં નામો, નૉર્વેના આ દેવો ઉપરથી જ પાડેલાં જણાય છે. જેમ કે થૉર(Thor)નો દિવસ થર્સડે અને ફ્રિયા(Friya)નો દિવસ ફ્રાયડે વગેરે.

એડ્ડા કાળ પછી ત્રણચાર સૈકાઓ સુધી નૉર્વેના સાહિત્યમાં અંધકાર યુગ આવી ગયો. જે છેક અઢારમા સૈકામાં દૂર થયો. ત્યાર પછી તો બહુ ઝડપથી સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિ થવા માંડી. સૌ પ્રથમ તો દરેક ખીણની જુદી જુદી પ્રાદેશિક બોલીઓનું એકત્રીકરણ કરી તેનાં પુષ્ટ અંગોને ભેગાં કરીને એક ભાષાની યોજનાપૂર્વક રચના કરવામાં આવી જેને લાન્ડ્સ મોલ (Lands mål) – રાષ્ટ્રભાષા–કહેવાય છે. આજે શિક્ષણનું માધ્યમ આ જ ભાષા છે અને ઘણા લેખકો આ જ ભાષામાં હવે લખે છે. જોકે નૉર્વેની રાજભાષા — Riksmål — અને સાહિત્યિક ભાષા પણ ભુલાઈ ગઈ નથી.

ઇબ્સન

ઓગણીસમા સૈકામાં નૉર્વેમાં બે સાહિત્યિક વિભૂતિઓ પાકી જેમના મહિમા આખા જગત ઉપર છાયો. તે હતા ઇબ્સન (ઈ.સ. ૧૮૨૮–૧૯૦૬) અને બ્યોર્નસન — Bjornson — (ઈ. સ. ૧૮૩૨ — ૧૯૧૦) ગદ્ય અને પદ્ય બંનેમાં આ બે મહાન સર્જકોએ આધુનિક યુગનું પ્રવર્તન કર્યું.

ઇબ્સને અનેક નાટકો લખ્યાં. તેમનું 'ઢિંગલીઘર' જગજાણીતું છે. તેમાં નોરા નામનું સ્ત્રી પાત્ર પોતાના વ્યક્તિત્વ અને સ્વાતંત્ર્યની રક્ષાર્થે ગૃહત્યાગ કરતી વખતે બહારનું બારણું ભડાક કરીને બંધ કરે છે. બર્નાર્ડ શૉના શબ્દોમાં તે 'ભડાક' સાથે જ આધુનિક નારીના જીવનનો પ્રારંભ થાય છે.

ઇબ્સન પોતાના દેશબંધુઓની સામે તેમની સામાજિક કુરીતિઓથી ઉદ્‌ભવતી નબળાઈઓ અને તેમના નાનામોટા પ્રચ્છન્ન પાપાચારને ઉઘાડા પાડવા ઇચ્છતા હતા અને તેમ કરીને આખા સમાજમાં ક્રાંતિ આણવા ઝંખતા હતા. ખાસ કરીને નારીના સામાજિક શોષણના તેઓ કટ્ટર વિરોધી હતા. આ વિરોધ કરતી વખતે સમાજને 'આઘાત' પહોંચાડતાં પણ તે અચકાતા નહીં. તેમનાં 'ભૂતો' નામના નાટકમાં તેઓ એક વિવાહિતા સ્ત્રી અને એક પાદરીના પ્રેમને અમુક સામાજિક પરિસ્થિતિમાં યોગ્ય ઠરાવે છે. આ નાટકે સમસ્ત યુરોપમાં મોટો ખળભળાટ મચાવી મૂકયો અને આજે પણ આ નાટક જોનારા બે જૂથોમાં વહેંચાઈ જાય છે — એક તેને ધિક્કારનારા અને બીજા તેની ભારોભાર પ્રશંસા કરનારા. 'ક્રોય' અને 'પ્રેય'ના સંઘર્ષનું ચિત્રણ બહુ સચોટ રીતે આ નાટકમાં થયેલું છે.

ઇબ્સને પોતાના દેશના લોકજીવનનું અને તેની લોકમાન્યતાઓ, પ્રણાલિકાઓ અને રૂઢિઓ તેમ જ અંધ વિશ્વાસનું સંપૂર્ણ નિરૂપણ કર્યું છે. 'પેર ગુઈન્ટ'ના નામના કાવ્ય-નાટકમાં નૉર્વેનો ખેડૂત અને સરળ ગામડિયો આજે પણ 'મોલ' પરી અને ચુડેલની વાસ્તવિકતામાં માને છે અને છતાં કેવા પાકટ અને દાર્શનિક વિચારો ધરાવી શકે છે, કેવી રીતે પ્રકૃતિદેવીની સામે ઘડીકમાં ઝઝૂમે છે અને ઘડીકમાં તેનો ભક્ત થઈ જાય છે, એ બધું ઇબ્સને બહુ સુંદર રીતે બતાવ્યું છે. શરૂઆતમાં આ નાટકની કડક ટીકાઓ થઈ અને જબરો વિરોધ પણ થયો. પરંતુ આજે તે એક રાષ્ટ્રીય નાટકનો માનવંતો દરજ્જો ધરાવે છે. ગ્રીગ નામનો નૉર્વેનો રાષ્ટ્રીય સંગીત-સર્જક આ

નાટકનાં ગીતોની બહુ જ મોહક સ્વરરચના કરી જગવિખ્યાત થઈ ગયો છે. આ નાટકમાં ઇબ્સને પોતાની સગી માતા ઉપરથી ઓસે નામના પાત્રની ભૂમિકા સર્જી છે, જે આજે પણ અભિભૂત કરી દે છે. તેમાં કટાક્ષનો અંશ પણ પુષ્કળ છે.

સૂર્યરશ્મિ (સૂલવેઇગ) નામનું બીજું સ્ત્રીપાત્ર પણ એક સચોટ છાપ ઊભી કરે છે. નારી કેવી ક્ષમાશીલ, સહિષ્ણુ, પ્રેમાળ, ઉત્સાહપ્રેરક અને આદર્શો તરફ દોરનારી થઈ શકે છે તેનો આ સૂર્યરશ્મિ એક ઉજ્જ્વલ દાખલો પૂરો પાડે છે. પોતાની મહત્ત્વાકાંક્ષાને સંતોષવા ખાતર છેનરપિટી, દારૂડિયાપણું અને બીજાં અનેક દુષ્કૃત્યો કરી છૂટ્યા પછી અનેક દેશોમાં ભટકીને આ નાટકના અંતિમ દૃશ્યમાં જ્યારે પેર ગુઇન્ટ પાછો આવે છે ત્યારે તેનાં સમસ્ત કૃત્યોને ક્ષણમાત્રમાં ભૂલી જઈને માતા જેમ પોતાના બાળકને આવકારે તેમ જ્યારે સૂર્યરશ્મિ પેરનું માથું પોતાના ખોળામાં લઈ લે છે, તે વખતનું તેનું સાંત્વનાગીત 'ગ્રીગ'ના સ્વરોમાં વગાડાય છે ત્યારે શ્રોતામાત્રની આંખોમાં આંસુ આવ્યા વગર રહેતાં નથી. આ ગીતનો ભાવાર્થ આ રહ્યો :

નિરાંતે સૂઈ જા, ઓ મારા સ્નેહશિશુ!
હું તને હીંચકો નાખીશ અને તારું સંરક્ષણ કરીશ.
બાળક હવે માતાના ખોળામાં લપાઈ ગયો છે.
બંનેની રમત બહુ લાંબી ચાલી હતી—આજીવન!
હવે માના સ્નેહાર્દ્ર વક્ષ ઉપર બાળકે માથું મૂકયું છે
ચિરકાળ માટે તારું કલ્યાણ હો! ઓ મારા બાળ!
આ શિશુ આખી જિંદગી મારા હૃદયમાં વસતો હતો
હવે તે થાકયો છે!
નિરાંતે ઊંઘી જા, ઓ સ્નેહશિશુ
હું તને હીંચોળીશ અને તારી સાચવણી કર્યા કરીશ.

(નેપથ્યમાં નબળો પડતો યમદૂતનો સ્વર સંભળાય છે)

છેવટે કોક ચૌટા ઉપર હું તને જરૂર મળીશ, અલ્યા પેર!
અને ત્યારે આપણે જોઈ લઈશું કે . . . પણ હવે બહુ નહીં.

(સૂર્યરશ્મિનો અવાજ જરા મોટો થાય છે)

હું તને હીંચકો નાખીને સુવડાવીશ, તને અભય આપીશ!
તું ઊંઘી જા! મારા વ્હાલા સ્નેહશિશુ!
અને મધુર સ્વપ્નાં જોતો રહે, જોયા કર!

બીજા મહાન સ્રષ્ટા બ્યોર્નસનને ૧૯૦૩માં નોબેલ ઇનામ મળ્યું. તેઓ બહુ જ સહાનુભૂતિથી અને પ્રેમપૂર્વક સ્વદેશના સરળ ગ્રામજનોનું વર્ણન કરતા હતા. અને તેમની ભાષા અને શબ્દપ્રયોગોને રાષ્ટ્રની ભાષામાં યોગ્ય સ્થાન અપાવવા મથતા હતા. આગળ ઉપર બીજા નોબેલ ઇનામ વિજેતાઓની ચર્ચા વખતે તેમની કૃતિનો આસ્વાદ લઈશું.

યુદ્ધોત્તર કવિતા

ઉત્કટ દેશપ્રેમને લીધે લાંબા ગાળા સુધી નૉર્વેના સાહિત્યકારોને બાહ્ય જગતની કાંઈ પડી ન હતી. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધના પડઘા પણ ત્યાંના સાહિત્યમાં ખાસ પડ્યા ન હતા. માત્ર સમાજવાદની

ચર્ચા થવા લાગી હતી. પરંતુ આ સૈકાના ત્રીજા દશકા પછી ત્યાંના કવિઓ પરદેશમાં રસ લેવા માંડયા અને બીજા વિશ્વયુદ્ધ વખતે જ્યારે હિટલરના જર્મનીએ નૉર્વે પર આક્રમણ કર્યું અને તેનો કબજો લીધો, ત્યારે તો નૉર્વે હલબલી ઊઠયું. વિરોધ, ધિક્કાર અને દુ:ખની લાગણીઓ સર્વત્ર બહાર આવવા માંડી, અને સામનો કરવા માટેનાં ને શત્રુને હાંકી કાઢવાનાં આહ્વાનો સંભળાવા માંડયાં. નૉર્વે જર્મનીને 'આધીન દેશ' હોવાની અને એના ગવર્નર તરીકે ક્વિઝલિંગ નામના દેશદ્રોહી નૉર્વેવાસીને નીમવાની જાહેરાત હિટલરે જે તારીખે કરેલી તેના ઉપલક્ષ્યમાં ઓવરલાંડ — A. Overland — (જન્મ ઈ.સ. ૧૮૮૯)ના '૧૭મી મે, ૧૯૪૧' નામના કાવ્યની થોડી પંક્તિઓ જોઈએ:

આજે સ્વાતંત્ર્યની ઉજાણી થઈ શકતી નથી!
એક મહામારી સામે બચાવ કરવા આપણે
બારણાં બંધ કરીએ છીએ.
છતાંયે તેનું ઝેર અંદર ધૂસી આવે છે,
અને ચારે કોર એક અંધારપટ છવાઈ
રહ્યો છે.
આજે આપણા સાહિત્યની હોળી કરાય છે.
અને હડહડતાં જૂઠાણાંના ઉદ્‌ઘોષ
કરવામાં આવે છે.
આજે વાણીસ્વાતંત્ર્ય રૂંધાય છે! બધાં
છાપાંઓ એક દેશદ્રોહીની સ્તુતિ ગાય છે!
સંગીનની અણીથી પ્રેરાતા અમે
કારખાનામાં જઈ રહ્યા છીએ!
અમને ગુલામ બનાવાયા છે —
એમ કહીને કે અમે તમોને આઝાદ કરીએ
છીએ! પણ અમારી યુદ્ધઘોષણા જીવંત રહેશે
અમે ભૂખ વેઠીશું — અમો લોહી વહેવડાવીશું
પરંતુ નૉર્વેનું નામ કોઈનાથી ભૂંસાશે નહીં.
અમારાં શહેરો ખંડેર થઈ જાય —
અમે એ ફરી બાંધીશું,
તેમની જળસુરંગો
અમારાં વહાણો ડુબાડી દે,
પરંતુ અમે કદી નમતું આપીશું નહીં!
અમારા ઉપર બૉમ્બમારો કરો,
અમને જેલમાં ધકેલો —
અમે બધું સહન કરીશું, પરંતુ હાર
માનીશું નહીં!
જ્યાં સુધી અમે પોતે જ અમારા
રાષ્ટ્રધ્વજને નીચે ન ઉતારીએ ત્યાં
સુધી કોઈ અમને પાડી શકનાર નથી.

આધુનિક કાળમાં નૉર્વેના કવિઓ સામાન્ય માનવીના જીવનનું વર્ણન સરસ અને સચોટ ભાષામાં કરતા થઈ ગયા છે, અને ગ્રામની મહત્તાને પણ બિરદાવે છે. ઉપ્પડાલ–Uppdal–(ઈ.સ. ૧૮૭૮–૧૯૬૧)નું એક દ્વિઆક્રાયી કાવ્યજોડકું જોઈએ :

ગ્રામ

કઠણ મજૂરી કરીને પરસેવો પાડયો —
દરરોજ આજીવન
સુખ માણ્યું, અને દુ:ખ પણ વેઠયાં!
કોણ તે? એક હૂતો અને એક હૂતી!

પેઢીઓ

જીવન આથમે — જીવન ફરી અંકુરિત થાય
જીવનની ભરતી-ઓટ ચાલ્યા કરે!
કોક ઝરણાનાં વહેણ અને પ્રપાતની જેમ
જીવન બદલાતું રહે;
દીકરો જન્મે અને બાપ મૃત્યુ પામે!

માનવજીવનની કેવી સચોટ આલોચના અહીં જોવા મળે છે! પરંતુ અહીં ફરિયાદ નથી, એક જાતની ગર્વિષ્ઠ સ્વીકૃતિ દેખાય છે, જે નૉર્વેનિવાસી માત્રમાં જોવા મળશે.

નોબેલ પારિતોષિક વિજેતાઓ

બ્યોર્નસન અને બીજા

જગમશહૂર નોબેલ ઈનામ વારંવાર મેળવીને આ પ્રદેશના પાંચે પાંચ દેશોએ પોતાની સર્જકપ્રતિભાનો પુરાવો દુનિયાને આપ્યો છે.

સૌ પ્રથમ નૉર્વે લઈએ. ત્યાંના બ્યોર્નસનને વિશ્વશાંતિની સ્થાપના માટે ૧૯૦૩માં આ ઈનામ મળ્યું. ઈનામ મળ્યું તે પહેલાં પણ દસકાઓથી નવલિકા તથા વાર્તા લખવા માટે તેઓ પ્રખ્યાત હતા. તેમની એક ટૂંકી વાર્તા 'સિન્નોવે સુલ્બાક્કેન'માં તેમણે પોતાના દેશની સ્તુતિ આલેખી છે, જે આજે આખા નૉર્વેના રાષ્ટ્રગીત તરીકે ગવાય છે—આપણા 'જનગણમન'ની માફક.

પરંતુ બ્યોર્નસનની વિશ્વખ્યાતિ તો તેમની કાવ્યપ્રતિભાને કારણે ગણાય.

ઘણા આલોચકો કહે છે કે બ્યોર્નસન બે માળના મગજવાળા હતા અને આ વાત જ તેમની પ્રતિભાનું રહસ્ય છે. પહેલો માળ ચણવા માટે જે મસાલો વપરાયો છે તેમાં ઘણાં તત્ત્વોનું મિશ્રણ થયેલું છે—જેમાં છે નૉર્વેની શૌર્યકથાઓ અને લોકકથાઓ તેમ જ તેની પૌરાણિક કથાઓ અને ઐતિહાસિક ચારણકથાઓ. જ્યારે બીજા માળમાં તત્કાલીન આધુનિક વિચારધારાના આઘાત-પ્રત્યાઘાતો તથા તે વખતનાં રાજનૈતિક તથા સામાજિક પરિબળો અને સંઘર્ષોનો મસાલો વપરાયેલો છે.

બ્યોર્નસનની સર્જનશક્તિએ આ બંને પ્રકારના મસાલાનો આગવી રીતે ઉપયોગ કરીને પોતાની બધી જ કૃતિઓને એક અદ્‌ભુત રંગ આપ્યો છે. તેમાં રોમાન્સ અને વાસ્તવિકતાનું અપૂર્વ સંમિશ્રણ દેખાય છે. તેમની આવી એક કૃતિ છે—'આર્નયોટ એલ્લીને' ('Arnyot Gelline') અર્થાત્ 'સ્વર્ણકેશી લોહપુરુષ'ની ગાથાનું મહાકાવ્ય.

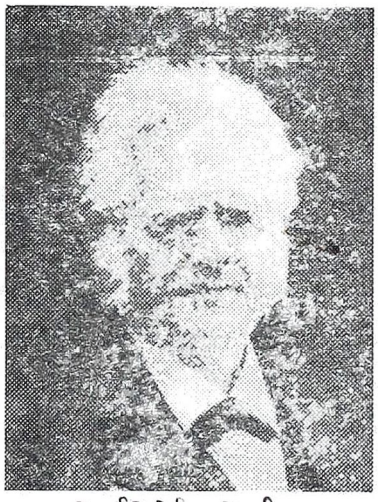
આ મહાકાવ્યમાં બ્યોર્નસને પુણ્યશ્લોક ઑલાફ (Olaf the Holy)નાં કેટલાંક યુદ્ધો વગેરેનું વર્ણન કરેલું છે. તેમ જ ઑલાફના સેનાપતિ અને મુખ્ય હરીફ મન્યન ઉપર વેધક પ્રકાશ પાડ્યો છે. આમ કરીને બ્યોર્નસને આડકતરી રીતે એક તરફથી ખ્રિસ્તી ધર્મ અને સંસ્કૃતિ તથા બીજી તરફથી વિકિંગ લોકોના ધર્મ અને આચારવિચાર વચ્ચેના સંઘર્ષનો ચિતાર આપ્યો છે તથા સ્વદેશના સ્વર્ણિમ ભૂતકાળની ઝાંખી કરાવી છે.

ઈ. સ. ૧૦૨૭માં ઑલાફ નામના નૉર્વેના રાજાએ પહેલવહેલા ખ્રિસ્તી ધર્મનો અંગીકાર કર્યો અને પોતાના અણિશુદ્ધ ચારિત્ર્ય અને ચુસ્ત ધાર્મિક આચરણ દ્વારા પ્રજાને દાખલો બેસાડ્યો. તેના સરદારોમાં પોતાના પ્રાચીન ધર્મને ચુસ્તપણે વળગી રહેવા ઇચ્છનારા લોકો પણ હતા. આર્નયોટ તે સૌનો આગેવાન હતો. જોકે તે ઑલાફના વ્યક્તિત્વની પણ સાચી કદર કરતો હતો. પણ બીજી બાજુ પોતાના વિકિંગ ધર્મની નબળાઈઓ પણ જાણતો હતો અને તેનાં દૂષણો પણ મુક્ત મને કબૂલ કરતો.

આવા આર્નયોટના આદિમ હૃદયમાં ખૂબ ઊંડો ઊતરીને બ્યોર્નસન પોતાના મહાકાવ્યમાં આવા વીરપુરુષની અનિયંત્રિત સર્વભક્ષી એષણાઓ, મહત્ત્વાકાંક્ષા, વેરવૃત્તિ, અહંકાર અને ધર્માંધતાનો વાચકને આબાદ રીતે સાક્ષાત્કાર કરાવી આપે છે.

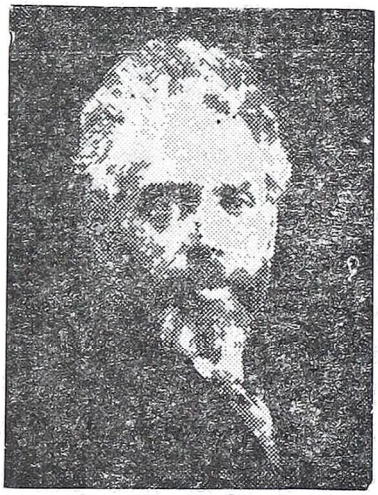
આ મહાકાવ્ય ૧૮૭૦માં પ્રકાશિત થયું. તેને મઠારીને છેવટનું સ્વરૂપ આપવામાં બ્યોર્નસને દસ વર્ષ ગાળ્યાં હતાં. કદાચ બ્યોર્નસને પોતાના સંઘર્ષોને પણ આડકતરી રીતે આ કાવ્યમાં વાચા આપી હોય અને આ રીતે પોતાનો ઊભરો શમાવ્યો હોય.

સ્કેન્ડિનેવિયાના
નોબેલ પારિતોષિક વિજેતાઓ

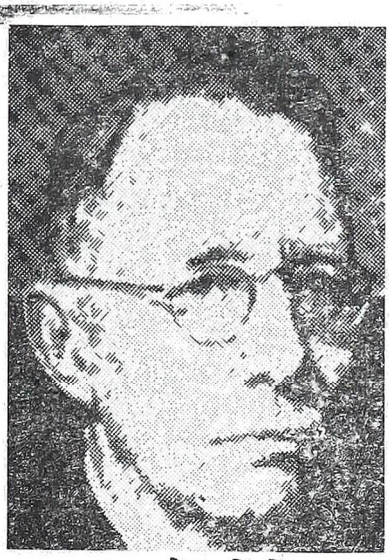


બ્યોર્નશેર્ને બ્યોર્નસન
[૧૯૦૩]

સેલ્મા લાગરલ્યોફ
[૧૯૦૯]



હેન્રિક પોન્ટોપ્પિડાન
[૧૯૧૭]

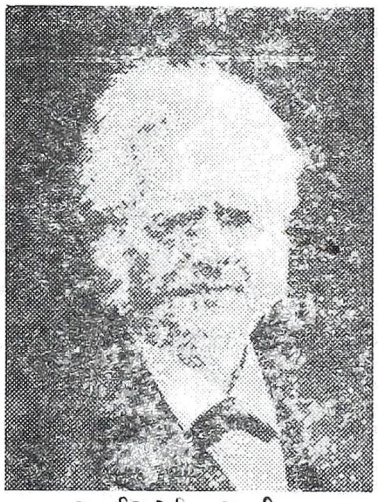


યૂહાન્નેસ વેન્સેન
[૧૯૪૪]

પેઅર લાગરક્વિસ્ત
[૧૯૫૧]

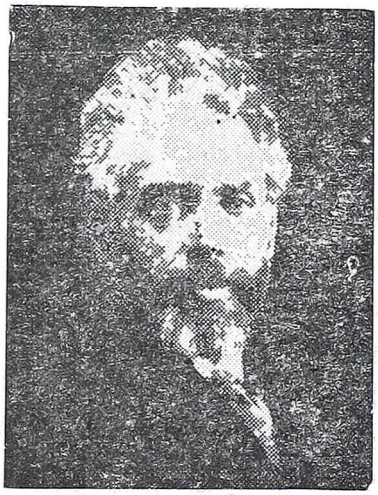
હાલ્ડાર લાક્સનેસ
[૧૯૫૫]

સ્કેન્ડિનેવિયાના
નોબેલ પારિતોષિક વિજેતાઓ

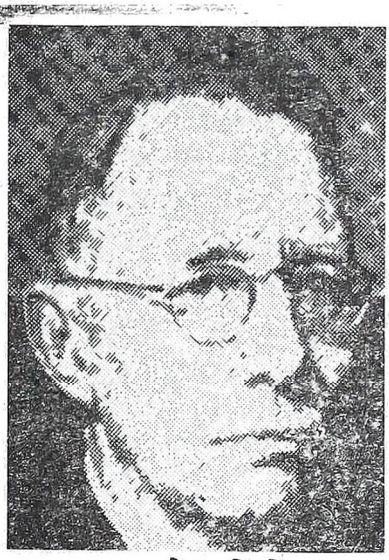


બ્યોર્નશેર્ને બ્યોર્નસન
[૧૯૦૩]

સેલ્મા લાગરલ્યોફ
[૧૯૦૯]



હેન્રિક પોન્ટોપ્પિડાન
[૧૯૧૭]



યૂહાન્નેસ વેન્સેન
[૧૯૪૪]

પેઅર લાગરક્વિસ્ત
[૧૯૫૧]

હાલ્ડાર લાક્સનેસ
[૧૯૫૫]

આર્નયોટને સહન કરવા પડેલા અન્યાયોને અને તેણે ભોગવેલી યાતનાઓને કાવ્યનું રૂપ આપીને બ્યોર્નસન જાણે પોતાના જ જીવનની દુ:ખદ સ્મૃતિઓનું ઉદાત્તીકરણ કરીને તેમનાથી છુટકારો મેળવી લે છે.

આ મહાકાવ્યમાં ગુંફિત અનેક પ્રસંગો અને ગીતિકાવ્યો આ દૃષ્ટિએ પણ મહત્ત્વનાં છે.

'આર્નયોટની સમુદ્રઝંખના' આ મહાકાવ્યના પાંચમા ખંડનું પ્રથમ ગીત છે. તેમાં આપણને બ્યોર્નસનનું 'મનોવૈજ્ઞાનિક આત્મચિત્રણ' સાંપડે છે એમ તજ્જ્ઞો માને છે. તેના મનમાંના જૂની અને નવી વિચારસરણી વચ્ચેના સંઘર્ષ અને પરિસ્થિતિજન્ય માનસિક આઘાત-પ્રત્યાઘાતો આ મહાકાવ્યમાં બીજરૂપે જોઈ શકાય છે. તેનાં પદોની કેટલીક પંક્તિઓ સંકલિત કરીને અહીં જોઈએ —

મારો આત્મા ઝંખે છે વિશાળ દરિયાને
દરિયો, જેનો પ્રશાંત, ગંભીર વિસ્તાર એક
તેજસ્વી છાપ પાડે છે.
ધુમ્મસનાં ગગનચુંબી વાદળોનો ભાર સહન
કરતો અનંતકાળથી હેલે ચડયા કરે છે
જાણે આત્મસંભાષણ ન કરતો હોય!
નીલગગન તેને આચ્છાદિત કરે છે
કાંઠો તેને પોકારે છે
પણ તે નમતું આપતો નથી
અને અનવરત રીતે ગર્જ્યા કરે છે
ગ્રીષ્મઋતુની રાત્રિમાં,
અને ઝંઝાવાતથી ધ્રૂજતા શીતકાળમાં
દરિયો પોતાની અતૃપ્ત ઝંખના મર્મરિત
કરતો જ જાય છે.

* * *

ઓ મહોદધિ! તારો વિષણ્ણ ચહેરો
મને પ્રેરણા આપે છે
કે મારી ક્લાન્ત યોજનાઓને
બાજુએ મૂકી દઉં
અને મારી ચિંતાગ્રસ્ત સ્પૃહાઓને ઉડાડી મૂકું
તથા તારા શીતળ જળથી મારા હૈયાને ઠારું.

* * *

મારે એકલાએ જ સુકાન સાચવવું પડે છે,
તો પણ શું?
બધાથી ત્યજાયલો,
મૃત્યુથી પણ ભુલાઈ ગયેલો
હું એકલો જ દરિયાનાં મોજાંઓનું
હાલનડોલન જોયા કરીશ
જેથી મારી અતૃપ્ત ઝંખનાઓની
કણસ શમી જાય.
ને મારાં બધાં જ દુ:ખો
કુદરતનાં અગાધ દુ:ખો સાથે
એકાકાર થઈને વિલય પામે;
અને એ રીતે અગાધ યમલોકમાંથી પણ
મારો આત્મા સંબલ મેળવે.
દિવસ ઊગે છે હવે,
અને મારા ધૈર્યને પુનર્જીવન મળે છે
પ્રકાશ ને ઉજ્જવળ આકાશને આવકારતું
મારું હૃદય ઊછળે છે
મારું વહાણ દરિયાના મૃદુ પવનને સૂંઘે છે
અને હર્ષોન્મત્ત થઈ સર્વાંગે આશ્લેષે છે
લોલાયમાન મોજાંને.

* * *

ચાલો, દરિયાની ખેડે, દરિયાની ખેડે
મારા વહાણના મોરા ઉપર ઊભો રહીને
દરિયાની છાતીને ચીરતો
હું ભમીશ,

પુણ્યશ્લોક ઑલાફ કાજે
મારા થીજી ગયેલા મનને બહેલાવવા
સમુદ્રના મસ્તીભર્યા સમીરથી
નવી આશા મેળવતો
નૌકાતલથી ચીરતો હું દરિયાખેડ કરીશ.

આ મહાકાવ્ય લખ્યા પછી બ્યોર્નસનને એક અનોખી માનસિક શાંતિ સાંપડી હતી તથા તેની સર્જનશક્તિએ એક વધારે વયસ્ક અને પરિપકવ વળાંક લીધો હતો. આજે પણ સ્કેન્ડિનેવિયાના નિવાસીઓમાં આ મહાકાવ્ય બહુ જ લોકપ્રિય છે.

નૉર્વેના બીજા નોબેલ વિજેતા સાહિત્યકાર છે, કનૂટ હામસૂન–Knut Hamsun–(ઈ. સ. ૧૮૫૯–૧૯૫૨). એમને ૧૯૨૦માં આ ઇનામ મળ્યું. તેમની વીસથી વધુ રચનાઓ (નવલકથા, નાટક વગેરે) બીજી ભાષાઓમાં અનૂદિત થયેલી છે. 'ભૂખ', 'નવી ધરતી' અને આવારા' તેમની જાણીતી ટૂંકી નવલકથાઓ છે. નૉર્વેના દરિયાકાંઠાના દેશો કેવી રીતે મોટા પ્રમાણમાં માછલાં પકડે છે, તેમને મીઠાથી આથી વેચે છે અને વેચાણની આખી આવકને કેવી રીતે ખાણીપીણીમાં અને મોજશોખમાં વેડફી મારે છે, તેનું આબાદ વર્ણન તેમના 'આવારા' ગ્રંથમાં મળશે. તેમાંથી નૉર્વેનિવાસીની શક્તિઓ અને નબળાઈઓ બંનેનો પરિચય પ્રાપ્ત થશે. આ પુસ્તકમાંના સાતમા અધ્યાયમાંના દરિયાઈ તોફાનનું વર્ણન વાંચવું, એ એક અદ્‌ભુત લહાવો છે. હામસૂન પોતાના દેશનો ઉત્કર્ષ વાંછે છે પણ તેની કડક ટીકા કરતાં અચકાતા નથી.

નૉર્વેની લેખિકા સિગ્રીડ ઉન્દસેત – Sigrid Undset – (ઈ. સ. ૧૮૮૨–૧૯૪૯)ને ૧૯૨૮માં નોબેલ ઇનામ મળ્યું. તેનાં લખાણોમાં સર્વત્ર એક કુદરતી આહ્‌લાદની ભાવના દેખાય છે. તે માનવીની ચિત્તવૃત્તિઓ અને તેની આધ્યાત્મિક ભાવનાઓ વચ્ચે સતત ચાલતા દ્વંદ્વનું નિરૂપણ કરે છે. ઐતિહાસિક પાત્રોનું સજીવ વર્ણન કરવાની અને તત્કાલીન વાતાવરણનું જીવંત ચિત્ર ખડું કરી દેવાની તેની સિદ્ધિ અદ્‌ભુત છે. તેની 'ક્રિસ્ટીન લાવરાન્સ ડૉટર' નામની નવલકથા અતિપ્રખ્યાત છે. તેમાં નાયિકાની બાલ્યાવસ્થા, પ્રૌઢાવસ્થા તેમ જ અંતિમકાળનું અતીવ આકર્ષક અને હૃદયસ્પર્શી વર્ણન છે. નવ વર્ષની બાલિકા ક્રિસ્ટીન પિતા સાથે ઘોડા ઉપર બેસીને યાત્રા કરે છે, તે પ્રસંગનું ચિત્રણ જુઓ :

> નાની ક્રિસ્ટીન તે વખતે અધખીલી કુમુદિનીની જેમ શોભતી હતી. તેનું મુખડું કોક શૂરવીર યોદ્ધાની કુંવરીની જેમ દમકતું.

પિતાનું વર્ણન પણ થોડા જ શબ્દોમાં ઘણી સચોટ રીતે કરેલું છે :

> લાવરાન્સનો (પિતાનો) ઘોડો તેની વિશાળ કાયા, શક્તિ અને ચપળતા માટે આખા દેશમાં જાણીતો હતો. પણ માલિકની પાસે તો તે એક ઘેટાના બચ્ચા જેવો નમ્ર બની જતો. લાવરાન્સ હમેશાં કહેતો કે એ ઘોડો તેને એક નાના ભાઈ જેટલો જ વહાલો છે. આવા ભીમકાય અને તેજસ્વી ઘોડા પર બેસીને તે નાની બાલિકા ગર્વ કેમ ન અનુભવે?

લાગરલ્યોફ, લાગરક્વિસ્ત આદિ

સ્વીડનને નોબેલ ઇનામ અત્યાર સુધીમાં ચાર વખત મળ્યું છે. સૌથી પ્રથમ ઈ. સ. ૧૯૦૯માં આ ઇનામ મેળવનાર એક લેખિકા સેલ્મા લાગરલ્યોફ–Selma Lagerlöf – (ઈ. સ. ૧૮૫૮–૧૯૪૦)

હતાં. એમનું પુસ્તક 'યોસ્તા બેઅરલિંગની ગાથા' ઈ. સ. ૧૮૯૧માં બહાર પડેલું. તેનું મુખ્ય પાત્ર ખરેખર સ્વીડનના પ્રતીક સમું છે. તેનામાં શૌર્ય છે, ધૈર્ય છે; વિકિંગની જેમ ઝૂઝવાની શક્તિ પણ છે. પણ તે સાથે એનામાં નબળાઈઓ પણ છે જ; કદીક એ ખિન્ન થઈ જાય છે, તો કદીક સંજોગો સામે લાચાર બની જાય છે. તે ઉચ્ચ પ્રકારનો આનંદ માણી શકે છે અને હીન રીતે મદ્યપાન પણ કરી શકે છે. આ લેખિકાએ અન્ય સંખ્યાબંધ પાત્રોના અંતરાત્મામાં ચાલતો સંઘર્ષ વર્ણવેલો છે. આ પાત્રો પરિસ્થિતિ ઉપર વિજય મેળવીને અને પોતાની જાતની નબળાઈઓ સાથે લડીને ઉપર આવવા, ઉદાત્ત થવા, સતત મથ્યા કરે છે. તેમની વાર્તાઓ-ગાથાઓ અને નવલિકાઓમાં પ્રેય ઉપર શ્રેયનો, માનવીની સહજ વૃત્તિઓ ઉપર ઉદાત્ત વૃત્તિઓનો, આસુરી ભાવનાઓ ઉપર દૈવી ભાવનાઓનો વિજય જોવા મળે છે. છતાંય તેમનાં લખાણોમાં સીધા ઉપદેશો જોવા મળતા નથી. તેમનાં વર્ણનો તદ્દન સ્વાભાવિક લાગે છે. ઈ. સ. ૧૯૧૧માં બહાર પડેલ 'લીલી ફનાનું ઘર' નામની નવલકથામાં સેલ્મા લાગરલ્યોફે દાંપત્યજીવનને સમસ્ત ઐહિક સુખોની ચાવી રૂપે નવાજ્યું છે. આ નવલકથામાં સંગીતમાં થતી તન્મયતાનું અત્યંત મોહક વર્ણન પણ છે.

'નીલ્સનાં પરાક્રમો' નામની બાલસાહિત્યની તેમની એક રચના પણ અતિ પ્રખ્યાત છે અને અંગ્રેજી ભાષામાં લખાયેલી 'એલિસ ઇન વન્ડરલૅન્ડ' જેટલી જ જાણીતી ને માનીતી છે. તેમને પારિતોષિક અપાયું તે પ્રસંગે સાવ સાચું જ કહેવાયું હતું કે, તેમની રચનાઓમાં આદર્શવાદ અને આધ્યાત્મિકતાની સાથે સુંદર કલ્પનાશક્તિનું વિલક્ષણ સામંજસ્ય જોવા મળે છે.

આ બધી વિશેષતાઓને લીધે આજે પણ સ્કૅન્ડિનેવિયામાં — કેવળ સ્કૅન્ડિનેવિયામાં જ નહીં પણ સમસ્ત યુરોપ અને અમેરિકામાં સુધ્ધાં — આ સાહિત્ય રસભેર વંચાય છે.

સેલ્મા લાગરલ્યોફ પછી નોબેલ ઇનામ મેળવનાર છે બર્નર ફોન હેઇડનસ્ટામ–Verner von Heidenstam — (ઈ. સ. ૧૮૫૯–૧૯૪૦). એમણે ૧૯૧૬માં આ પારિતોષિક મેળવ્યું. જોકે તે પહેલાં પણ અનેક દશકાઓથી પોતાની વૈવિધ્યપૂર્ણ પ્રતિભા માટે અને સ્વદેશના મહાન કવિ તરીકે તેઓ પ્રખ્યાત હતા જ. તેમનાં કાવ્યોમાં સ્વીડનના જુદા જુદા પ્રદેશોનાં સુંદર વર્ણનો છે. તેમાં માતૃભૂમિ પ્રત્યેની નરી ભક્તિ નીતરે છે. તેમણે સ્વીડનની વનરાજી વિશેય એક મહાકાવ્ય લખ્યું છે જેને લગભગ મહાસ્તોત્ર કહી શકાય. તેનું નામ છે ટીવેડન. તેની થોડી પંક્તિઓનો ભાવાર્થ જોઈએ :

સાંભળો! અમારા પિતરોનું ગંભીર શોકગાન;
પખવાજ અને બીનના ષડજ સ્વરોમાં,
જેમાં નિ:શ્વાસો અને દબાયેલી ચીસો પણ છે
જાણે કોઈ જાદુગરે ઉજ્જડ પ્રદેશનું
સંગીતમય વર્ણન કર્યું હોય!

જનવિહીન વનરાશિમાં પવન ફૂંકાય છે ત્યારે જે મર્મર ધ્વનિ નીકળે છે અને કડાકાઓ થાય છે તેનું આ વર્ણન છે. આગળ જોઈએ :

અત્રે દીસે છે અસંખ્ય મચ્છરોના ગણગણાટમાં
તે જમાનો, જ્યારે માનવીનું અસ્તિત્વ જ ન હતું.

અત્રે અસંખ્ય સર્પોના રાફડા
જાણે પોતાના મહેલોના માળા બાંધે છે!
અહીંયાં છે અસંખ્ય શેવાલાચ્છાદિત પાષાણખંડો,
જે કોક દૈત્યના આવાસની દીવાલો જેવા ભાસે છે.
અહીં જોવાય છે પ્રાગૈતિહાસિક દલદલની વ્યાપ્તિ
જે ફેલાયેલ છે છેક દરિયાકાંઠા સુધી—
જેમાં વચ્ચે વચ્ચે આવેલ પંકટ્રીપો
પક્ષીઓ માટે આશ્રયસ્થળો કરી આપે છે.
અગણિત અજરઅમર વૃક્ષોનાં અજગર સમાં મૂળ
કોક ભીમકાય ગરોળીના પંકલિપ્ત પગ જેવાં ભાસે છે.

આવી ભીષણ પૃષ્ઠભૂમિમાં પણ ધીરજથી અને નૈરાશ્ય અનુભવ્યા વગર જીવન ગાળતી એક ડોશીનું કવિ ચિત્રાણ કરે છે અને તેની પાસેથી બોધપાઠ લેવા સૌને ભલામણ કરે છે જુઓ :

બ્રિતા પાસે ભાગ્યે જ એક પૈસો પણ હોય છે,
પણ તેની જીભ કાતરની જેમ ચાલે છે.
તેની વાણીના ધોધને બાંધી શકાતો જ નથી.
તે એક ખારવાની જેમ ગાળો ભાંડી શકે છે.
અને એક બાળકની જેમ
આનંદ કલરવ પણ કરી જાણે છે.
તે રડી શકે છે દસ કૂટનારીઓની જેમ
અને તેના બરાડા આખા જંગલને
હચમચાવી નાખે છે—
જ્યારે તેને રાતના અંધકારમાં કોક
મત્સ્યજાળને સાંધવાની ફરજ પડે છે.

તે પોતાના ઝૂંપડામાં પાડોશીઓનાં
નાનાં ભૂલકાંઓને સાચવે છે.
જેઓ દેખાવમાં છે નાના ફરિશ્તાઓ જેવાં
જેઓની માતાઓ પોતપોતાને કામે ગયેલ છે.

*

આ એકલી રહેતી ડોશી શું શીખવતી હશે
આ બાળકોને?
આ ઘરડી ચુડેલ જે પોતે કાંઈ જ શીખી નથી.
એને પોતાનું નાકનું લીંટ પણ સરખી રીતે
સાફ કરતાં નથી આવડતું—
પછી વાંચવા લખવાની તો વાત જ કયાં?

*

પણ જુઓ! કવિ આગળ શું કહે છે આ ડોશી બ્રિતા વિશે :

'પણ ના! આ ડોશી! બીજાઓ કરતાં
ઘણું જ અર્પી શકે છે—
અને સૌએ તેનાં ચરણોમાં બેસીને શીખવું ઘટે!
તે શિખવાડે છે એક મહાન પાઠ,
એક અલૌકિક કળા,
તે છે પરિતૃપ્તિ અને આત્મવિશ્વાસ.

સંધ્યાપૂજાનો ઘંટનાદ સંભળાય છે ત્યારે
પોતે ઘડેલ અધશેરિયા રોટલા અને
અધફૂટયા પ્યાલામાં ચાંગળુંક છાશ
પ્રફુલ્લિત મનથી આરોગી,
નીરોગી શરીર અને અયાચકપણા માટે
સૃષ્ટિના સ્વામી ભગવાનનો પાડ
માની શકાય છે ને!

આપણા ભારતમાં પણ પ્રાચીન ઋષિમુનિઓ અભ્યર્થના કરતા હતા કે 'અમે સો વર્ષ સુધી આરોગ્ય ભોગવીએ' અને પછી માગતા એક વસ્તુ : 'अदीनाः स्याम शरदः शतान्' એટલે કે અમને કદી કોઈની સામે હાથ પ્રસારીને ભિક્ષા માગવી ન પડે! આ બ્રિતા ડોશીનું પણ તેમ જ છે ને?

આ કાવ્યમાં માનવી અને પ્રકૃતિનો શાશ્વત સંઘર્ષ ચિત્રિત છે, અને માનવી કેમ વિજેતા બની શકે છે તે પણ તેમાં દર્શાવેલું છે.

હેઈડનસ્ટામનાં હાલરડાં પણ આખા સ્કેન્ડિનેવિયામાં અત્યંત લોકપ્રિય છે, પણ તેનું ભાષાંતર કરવું બહુ કપરું કામ છે. તેઓ પ્રખર વિચારક પણ હતા. તે પોતાની નવલકથાઓ દ્વારા પરોક્ષ રીતે પોતાના દૃષ્ટિકોણની રજૂઆત કરતા. તેમણે આવી રજૂઆત 'એકાન્ત વિચાર' નામની નવલ-કથામાં કરેલી છે. પરંતુ જ્યારે તેઓ પોતાના દેશનું આબેહૂબ ચિત્રણ કરે છે, તેનાં ઋતુપરિવર્તનોનું, તેના સૂર્યાસ્ત અને સંધ્યાકાળનું તેમ જ અગાધ અને ઘનઘોર જંગલનું દિગ્દર્શન કરાવે છે, ત્યારે જ તેમની કાવ્યશક્તિ સોળે કળાએ વિલસી રહે છે. ઉપર આપેલા 'ટીવેડન'ના અવતરણમાં આપણે તે જોઈ ગયા છીએ.

એરિક આકસેલ કાર્લફેલ્ત–Erik Axel Karlfeldt–(ઈ. સ. ૧૮૬૪–૧૯૩૧) એ ત્રીજા નોબેલ પારિતોષિક વિજેતા સ્વીડિશ સાહિત્યકાર હતા. પોતાના જીવનકાળ દરમ્યાન તેઓ સ્વીડનની સાહિત્ય અકાદમીના મંત્રીપદે વારંવાર રહ્યા હતા. તેથી તેમણે આ ઇનામ પોતે સ્વીકારવાની ના પાડી હતી. પરંતુ તેમના અવસાન બાદ અકાદમીએ તેમની બહુમુખી પ્રતિભાની એકમતે કદર કરી તેમને નિધન પછી નોબેલ ઇનામના અધિકારી ઠરાવ્યા હતા (ઈ. સ. ૧૯૩૧).

કાર્લફેલ્તનાં કાવ્યોમાં લોકમાનસની ખૂબ જ તલસ્પર્શી અભિવ્યક્તિ જોવા મળે છે. જોકે વ્યક્તિગત ઊર્મિપ્રદર્શનને તેઓ ટાળે છે. નિર્જીવ પદાર્થોનું તથા આંતરિક ભાવનાઓનું આલેખન કરવામાં પણ તેઓ કુશળ હતા. બે ટૂંકા નમૂનાઓ જોઈએ :

'પ્રતીક્ષા' નામક કાવ્યમાં તેઓ કહે છે :

પ્રતીક્ષાની ઘડીઓ સુમધુર વહેતી — વિકસતી સુકોમળ કળી-પાંખડી શી
વિપુલ જળરાશિ સદૃશ એ — આહ્લાદતી આમ સૌનાં હૃદયને.

વનનું વર્ણન કરતાં તેઓ તેનામાં સજીવારોપણ કરે છે :

આ વનરાજી છે શીતળ —
પ્રફુલ્લિત કરે સૌનાં હૃદ્‌તળ !

આજકાલ કાર્લફેલ્તનું એક સર્વત્ર ગવાતું લોકપ્રિય વૉલ્ટ્ઝ નૃત્યગીત પણ રસનાં લહાણ કરે છે. તેમાં સ્કેન્ડિનેવિયાના ખારવાઓની એક જીવનઝલક પણ જોવા મળે છે. ગીતનું નામ છે 'કાળિયો રૂડોલ્ફ'. ઉષ્ણ કટિબંધના પ્રદેશોમાં નિરંતર દરિયાખેડ કરવાથી તે શ્યામવર્ણ થઈ ગયો છે, તેથી તે કાળિયો કહેવાયો :

જુઓ ! કાળિયો રૂડોલ્ફ કેવો નાચે છે !
અને પોતાની ડોક કેવી નમાવી રહ્યો છે !
તેને સાંભરે છે આમોદપ્રમોદમાં ગાળેલી સાંજ
જ્યારે તે આમ્સ્ટર્ડેમના આનંદ-મહોલ્લાની
મોજ માણતો હતો.
તે સપનાં જુએ છે રૂપાળી કુમારિકાઓનાં
અને તેમણે પહેરાવેલ પુષ્પમાળાઓનાં,
અને ઘાટીલા, ઝગમગ ઉઘાડા પગોનાં !
જ્યારે સામોઆ ટાપુની
નીલવર્ણી ભૂમિ પર
અનભ્ર આકાશમાંથી શીતલ ચાંદની સર્વત્ર
પથરાતી હતી !

તે સંભારે છે માલાગાની પેલી દારૂસિંચિત
વનસ્થલીને જ્યાં તે અને તેના મલકાતા
સાથીઓ નૃત્યમાં થિરકતા હતા
તે ફરીથી જુએ છે તે શ્વેતાંગી, ગુલાબની
પાંખડી જેવી બાળાને
જે તેની બાથમાં સ્વપ્નિલ, ખોવાયેલી,
છેતરાયેલી નાચે છે!
તે ષોડશીબાલા તેની બલિષ્ઠ ભુજાઓમાં
આવેષ્ટિત, મરક મરક હસતી—એ
રૂડોલ્ફ જે કાંઈ જે કાંઈ તેને આપે છે,
અને જે કાંઈ તેની પાસેથી લઈ લે છે,
તે માટે તે બાળા નિસાસો નાખે છે;
કારણ કે આ મિલન ક્ષણિક છે
અને દરિયાનાં નીલગંભીર મોજાં તેનો
પ્રત્યુત્તર વાળે છે.

આ લોકગીતમાં કાર્લફેલ્તે સ્વદેશના દરિયાખેડુઓની લાગણીઓને જાણે શબ્દદેહ આપી દીધો ન હોય! એક આખું ચિત્ર—એક સંપૂર્ણ જીવનવ્યવસ્થા સમું આપણી સમક્ષ ખડું થઈ જાય છે. તેથી જ આ ગીતની અસંખ્ય રેકર્ડો આખા સ્કેન્ડિનેવિયામાં આજે પણ ખરીદાય છે અને વગાડાય છે.

હવે સ્વીડનના ચોથા અને સૌથી છેલ્લા નોબેલ ઈનામ વિજેતાનો પરિચય મેળવીએ. તેમનું નામ છે પેઆર લાગરકિવસ્ત-Pär Lagerkvist-(જન્મ ઈ. સ. ૧૮૯૧). તેઓ આજે પણ સ્વદેશના સાહિત્યની સેવા કરી રહ્યા છે. ૧૯૫૧માં જ્યારે તેમને આ ઈનામ મળ્યું ત્યારે તેઓ સાઠ વર્ષના હતા. તેમણે સંખ્યાબંધ કાવ્યો, નાટકો અને નવલકથાઓ લખી છે. તેમનાં કાવ્યોમાં સરળ કુદરતી જીવનનાં ચિત્રો જોવા મળે છે. આંતરિક ઊર્મિઓ વર્ણવતાં કાવ્યોમાં તેમને અભિવ્યંજનાવાદી (એકસ્પ્રેશનિસ્ટ) કહી શકાય. તેઓ પ્રત્યક્ષ વર્ણન દ્વારા પરોક્ષ અર્થ (ધ્વનિત અથવા વ્યંજનામૂલક અર્થ) બતાવે છે. સ્વીડિશ સાહિત્યની અત્યંત લોકપ્રિય રચનાઓમાં તેમનાં બે કાવ્યોની ગણના થાય છે. આ કાવ્યોની પ્રથમ પંક્તિઓ નીચે મુજબ છે:

હવે સૂર્ય પોતાના સોનેરી કિરણરૂપી
અંબોડાને છોડી નાખે છે.
અને એક સુંવાળા વાતાવરણને સર્વત્ર પ્રસારિત કરે છે.

નોંધ : સૂર્યને સ્વીડિશમાં નારીજાતિ માને છે.

ક્ષણો તો ત્યારે જ સર્વ સુન્દર હોય છે જ્યારે સંધ્યા-ઉષાનું વાતાવરણ છવાય છે.

લાગરકિવસ્તની ખાસિયત છે, લોલકની જેમ પ્રકાશ અને અંધકાર વચ્ચે વારાફરતી ડોલાયમાન થતા જીવનનું વર્ણન. માનવીની નબળાઈઓ પ્રત્યે પણ ઘણી વખતે તેઓ ચિંતિત દેખાય છે, અને તેનામાં છુપાયેલી આસુરી વૃત્તિઓથી વિશુદ્ધ પણ થાય છે. છતાંય માનવીની આત્મોત્કર્ષ સાધવાની શક્તિમાં અને તે માટેની અતૂટ ઝંખનામાં તેમનો અખૂટ વિશ્વાસ દેખાય છે. તેમની 'ઠિંગુજી' નામની પ્રખ્યાત નવલકથામાં તેઓ વર્ણવે છે કે કેવી રીતે આપણી અંદર લપાઈને બેઠેલાં અસત તત્ત્વો આપણાં આધ્યાત્મિક તત્ત્વો સાથે સતત ઝૂઝયા કરે છે. આપણી સહેજ પણ સરતચૂક કે અસાવધાનીનો લાભ લઈને આપણી ઉપર વર્ચસ્વ મેળવવા હંમેશ તત્પર રહે છે. ફ્રૉઈડના ઈડ(Id)નો સિદ્ધાંત અહીં સરખાવવા જેવો છે. આ લેખક 'યતો ધર્મસ્તતો જય'ના સિદ્ધાંતમાં જ માનતા હોય એવું ચોક્કસપણે તેમની રચનાઓમાંથી ફલિત થાય છે.

તેમની 'ઠિંગુજી' વાર્તા મધ્યકાલીન ઈટાલીના એક નવા રાજવીના કુટુંબને અનુલક્ષીને લખાયેલી છે. તેમાં એક ઠીંગણા આકારનો માણસ પોતાની દુષ્કર્મ કરવાની આવડત અને તૈયારીને લીધે સર્વ-શક્તિમાન થઈ બેસે છે. જોકે તેની અંદર બેઠેલી અસત માટેની ઝંખના આપણામાંથી દરેક જણમાં પણ છે, એમ માન્યા વગર છૂટકો નથી. કારણ કે માનવી હંમેશ પોતાની પાશવી વૃત્તિઓ અને દૈવી આધ્યાત્મિક વૃત્તિઓના સંઘર્ષની વચ્ચે જ જીવતો આવ્યો છે. આ સંઘર્ષ અનંત કાળથી ચાલતો આવ્યો છે. આ ઠિંગુજી પોતાના સ્વામીની પત્નીને એક પછી એક પ્રેમી સાથે સ્વૈરવિહાર કરવામાં મદદ કરે છે અને તેના આવા ઉચ્છૃંખલ આચરણને પ્રોત્સાહન આપે છે. ઘણા પાપા-ચાર પછી તેની માલિકણ પોતાનાં કુકૃત્યોનું સ્મરણ કરતી પોતાની જાત પ્રત્યે ઉદ્‌ભવતી નફરતને લીધે ધ્રૂજી ઊઠે છે.

વાર્તામાં 'ઠિંગુજી' પોતે જ પ્રથમ પુરુષમાં વર્ણન કરે છે. તેના જ શબ્દોમાં રાજવીની પત્ની(રાણી)નું આત્મમંથન સાંભળીએ :

> ઠકરાણીએ આજે મને પૂછયું : શું પીશું? ઈશુ મને ધિક્કારતા હશે? મેં નિખાલસ-પણે કહ્યું કે મને આ બાબતની કશી જ ખબર નથી. માલિકણે આગ્રહપૂર્વક કહ્યું કે 'ઈશુ નક્કી મને મારાં પાપોને લીધે ધિક્કારતા હશે. એથી જ તો તેઓ મને બિલકુલ શાંતિ દેતા નથી.' મને આ વાતમાં તથ્ય જણાયું અને હું રાણીના વિચાર સાથે સંમત થયો. . . . મારી સંમતિ મેળવ્યા પછી મારી સ્વામિની જરા શાંત થઈ અને ખુરશીમાં ઢળી પડી અને મારી તરફ એવી તો આર્ત નજરથી જોવા લાગી જાણે મારી વધારે મદદ ન માગતી હોય? મને આ પરિસ્થિતિ રુચિકર ન લાગતાં હું ત્યાંથી જતો રહ્યો – જતાં જતાં મેં જોયું કે ઠકરાણી ઈશુની છબી સામે હાથ જોડીને બેસી ગઈ છે અને ક્ષમાયાચના કરવા મંડી પડી છે. આ જોઈ મને વિચિત્ર પ્રકારની અનુભૂતિ થઈ. આ મૂર્ખીનું ચસકી ગયું છે કે શું? એવો વિચાર મારા મનમાં ઘોળાવા માંડયો.
>
> ઠકરાણી સાચે જ એવું માનતી લાગે છે કે ઈશુ તેને ધિક્કારે છે! આજે ફરી તેણે મને કહ્યું કે, 'મારી ક્ષમાપનાઓ બિલકુલ જ ફળી નથી. મને એક ક્ષણની પણ માનસિક શાંતિ મળતી નથી!' આ ભયંકર સ્થિતિ તેને માટે લગભગ અસહ્ય થઈ પડી છે એમ પણ તેણે ઉમેર્યું . . . પછી તેણે મને પૂછયું કે મારો તેના વિશે શો અભિપ્રાય હતો? મેં કહ્યું કે તે ચોક્કસ અનંતકાળ સુધી નરકયાતના ભોગવશે, કારણ કે તે એક લંપટ અને વિષયી બાઈ હતી. આ સાંભળીને તે મારા પગ પાસે ઢળી પડી અને કરુણ સ્વરમાં દયા અને મદદની ભિક્ષા માગવા માંડી. . . . મેં કહ્યું, 'તારા બધાં પાપો કબૂલ કર!' અને તેણે તેમ કરવા માંડયું . . . કયારે તેની વાસના જાગ્રત થઈ હતી, કેવી રીતે સ્વરૂપવાન પુરુષો પ્રત્યે આકર્ષાઈને તેણે તેમની સાથે સ્વૈરવિહાર કર્યો હતો, અને પોતાની જાતને શેતાન-ના નાગપાશમાં કેવી રીતે જકડાઈ જવા દીધી હતી, તે બધું જ તેણે વિસ્તારપૂર્વક કહેવા માંડયું. . . . લાંબા વખત સુધી તેના પાપાચારનો એકરાર સાંભળ્યા પછી હું જવા તૈયાર થયો. તેણે યાચક દૃષ્ટિથી મારા ભણી જોયું અને પૂછયું, 'તમે મને કાંઈ પણ સાંત્વન નહીં આપો?' મેં કઠોર શબ્દોમાં જવાબ દીધો કે, ક્ષમાની આશા રાખવી એ પણ તેને માટે

ધૃષ્ટતા કહેવાય. કારણ કે તેનાં પાપો એટલાં બધાં હતાં કે માનવજાતિનો રક્ષક (સેવિયર) ઈશુ પોતે પણ તેમાંથી તેને ઉગારી શકે નહીં. મેં જ્યારે કહ્યું કે, 'તારા જેવી પાપિષ્ઠાઓને પાપમુક્ત કરવા માટે શું ઈશુ વધસ્તંભ ઉપર ચડયા ન હતા?' આ સાંભળી તે નરમ ઘેંશ જેવી થઈ ગઈ અને નમ્રભાવે મારી સાથે સંમત થઈ. તે બબડી : 'પાપાચારની શિક્ષા થવી જ ઘટે, તે ઈશ્વરી ન્યાય છે. ક્ષમાની પણ હદ હોય છે.' આવા ઉદ્‌ગારો કાઢયા પછી તેને થોડી શાંતિ વળી હોય એવું મને લાગ્યું. પછી હું ત્યાંથી ચાલતો થયો. . . .

મનોમંથન અને પશ્ચાત્તાપનું કેવું સચોટ વર્ણન અત્રે લાધે છે! ખૂબી તો એ છે કે સાક્ષાત્ અસત અને દુષ્ટતાની મૂર્તિ, પેલો ઠિંગુજી પણ દુર્યોધનની પેઠે પાપ શું છે તે બરાબર જાણે છે અને ત્યાં જ માનવીને માટે આશાબિંદુ હોય છે, એમ નવલકથાકાર લાગરકિવસ્ત માને છે. માનવી ભલે પાપરત હોય, પણ ધર્મ શું છે, તે જાણતો હોય તો તેને માટે પાપથી વિમુખ થવાનો, તેમાંથી જિંદગી સુમાર્ગે વ્યતીત કરવાનો રસ્તો ખુલ્લો જ રહે છે એવું આ લેખક પ્રતિપાદિત કરે છે. આ રીતે તેઓ આશાવાદી છે, તેમ કહી શકાય. પાપભીરુતા માનવી માટે જરૂરી છે અને પશ્ચાત્તાપની પણ અગત્ય છે અને જ્યાં ધર્મ છે ત્યાં જ વિજય છે આવો એક દિવ્ય સંદેશો નવલકથામાંથી આપણને સાંપડે છે.

તેમની અન્ય રચનાઓ પૈકી 'લગ્નની ઉજવણી', 'ઋજુ સ્મિત' અને 'વ્યાકુલતા' બહુ જાણીતી અને અસરકારક છે.

અન્ય નોબેલ વિજેતાઓ

ડેનમાર્કના બે નોબેલ ઈનામ વિજેતાઓ છે : પોન્ટોપ્પિડાન અને યેન્સેન. આમાં પોન્ટોપ્પિડાન–Pontoppidan–(ઈ. સ. ૧૮૫૭–૧૯૪૩)ને આ ઈનામ વહેલું મળ્યું. એમના પુરોગામીઓમાં હાન્સ ક્રિસ્ટીઆન આન્ડરસન (ઈ. સ. ૧૮૦૫–૧૮૭૫) પોતાની પરીકથાઓ માટે અને જ્યૉર્ગ બ્રાન્ડેસ–Georg Brandes–(ઈ. સ. ૧૮૪૨–૧૯૨૭) પોતાના નિબંધો માટે જગજાણીતા થઈ ગયા હતા. પરન્તુ નોબેલ ઈનામ ૧૯૧૭માં જ ડેનમાર્કને મળ્યું અને તે પણ પોન્ટોપ્પિડાન અને બીજી એક વ્યક્તિને ભાગીદારીમાં.

પોન્ટોપ્પિડાન ડેનમાર્કના સાહિત્યિક ફોટોગ્રાફર કહેવાય છે; કારણ કે તેમની કૃતિઓમાં ડેનમાર્કના ગ્રામજીવનનું આબેહૂબ નિરૂપણ છે. 'મડદાનું સામ્રાજ્ય'માં તેઓ એકી સાથે જ સ્વદેશપ્રેમની ભાવના જગાડવામાં તેમ જ યુદ્ધ પ્રત્યે કાયમી સૂગ ઉત્પન્ન કરવામાં સમર્થ થયા છે. 'આદર્શ ભૂમિ'માં તેઓ દુનિયાના કહેવાતા આદર્શોના સંઘર્ષની પોકળતા બતાવે છે અને આદર્શ પાછળ કેવી ભૌતિક અભિલાષાઓ અને કેવી લોલુપતા રમતી હોય છે તે સચોટ રીતે દેખાડે છે.

ડેનમાર્કના બીજા નોબેલ પુરસ્કાર વિજેતા છે યેન્સેન — Johannes Vilhelm Jensen — (ઈ. સ. ૧૮૭૩–૧૯૫૦). તેમને ૧૯૪૪માં ઈનામ મળ્યું. તેમની સિત્તેરથી વધારે રચનાઓએ ડેનિશ ભાષા ઉપર ઘણી ઊંડી અસર કરી છે અને અનેક નવા ભાષાપ્રયોગોને તેમાં કાયમી સ્થાન અપાવ્યું છે. તેઓ શ્રમજીવી અને ખેડૂતોના પ્રશંસક અને ડાર્વિનના વિકાસવાદના સમર્થક છે. 'રાજાની વરણી' નામની તેમની પ્રથમ નવલકથા બહાર પડતાંની સાથે જ અત્યંત લોકપ્રિય થઈ ગઈ. તેમાં તેઓ ખેડૂતના રૂઢિપ્રેમ તેમ જ આધુનિકતાના આહ્‌વાનનું સુંદર વિશ્લેષણ કરે છે. નૈરાશ્ય અને પરાજયની

ભાવના ઉપર વિજય મેળવવા માટે ખેડૂતે કુદરત સાથે નિકટ સંપર્ક સાધવો જોઈએ, એમ તેઓ સૂચવે છે. તેમનાં લખાણોમાં સાહસ અને ઉદ્યમની પ્રશંસા જોવા મળે છે. તેમ જ આ કૃતિઓમાં તેઓ સ્થાનિક પ્રસંગો અને દૃશ્યો દ્વારા એક તલસ્પર્શી વાતાવરણ ઊભું કરે છે.

ફિનલૅન્ડના લેખકોમાંથી એક જ વ્યક્તિને નોબેલ ઈનામ મળ્યું છે, સિલ્લાન પેએને. તેઓ પશ્ચિમ ફિનલૅન્ડના નિવાસી હતા. ત્યાંની પૃષ્ઠભૂમિની ચર્ચા તેઓ પોતાની નવલકથાઓનાં વર્ણનોમાં કરે છે અને એ પૃષ્ઠભૂમિથી બહાર જતા નથી. આમ, સીમિત વર્ણનો હોવા છતાં એમની શૈલી એટલી સજીવ અને સચોટ છે કે વાચક મુગ્ધ થઈ જાય છે. એમણે ત્યાંના કૃષિજીવન ઉપર નવલકથાઓ લખી છે. એમની નવલકથાઓમાંની ત્રણ ખૂબ જાણીતી છે. 'વિનમ્ર વારસો' ૧૯૧૯માં 'શૈશવથી જ નિદ્રાગ્રસ્ત' ૧૯૩૧ માં અને 'પુરુષનો ઢંગ' ૧૯૩૨માં પ્રસિદ્ધ થઈ. આ ત્રણેનો અનુવાદ અનેક ભાષાઓમાં થયો છે. નિબંધ અને નવલિકાકાર તરીકે પણ એ જાણીતા થયા છે.

નાનકડા આઇસલૅન્ડના હાલ્ડોર લાકસનેસ–Halldór Laxness–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૨)ને ૧૯૫૫માં તેમની નવલકથાઓ અને કાવ્યરચનાઓ માટે અને એમની સ્વદેશની રહેણી-કરણીના અત્યંત પ્રભાવશાળી અને જીવંત વર્ણન માટે, નોબેલ પારિતોષિક એનાયત કરવામાં આવ્યું હતું. તેમણે 'સુલ્કા વુલ્કા' ('Salka Valka') નામની નવલકથામાં સ્વદેશના માછીમારોના દૈનિક જીવનનું વર્ણન કરીને બતાવ્યું છે કે કેવી રીતે તેમને એક બાજુ કુદરતનાં પરિબળો સામે ઝૂઝવું પડે છે અને બીજી બાજુ સામાજિક રૂઢિઓ અને બળો સાથે પણ સંઘર્ષમાં ઊતરવું પડે છે. લાકસનેસે પોતાનાં કાવ્યોમાં આઇસલૅન્ડની અતિ પ્રાચીન કાવ્યશૈલીનો (જે એડ્ડા યુગની વીરરસાત્મક કાવ્યની શૈલી હતી) જીર્ણોદ્ધાર કર્યો છે એ એમની મહાન સિદ્ધિ છે. આ નાનો દેશ પોતાના આવા સર્જક માટે ગૌરવ લે તો તેમાં શી નવાઈ?

અત્યાર સુધી જે અગિયાર નોબેલ વિજેતાઓની રચનાઓનો આસ્વાદ આપણે કરી ગયા, તે બધી વ્યક્તિઓ જન્મથી જ સ્કૅન્ડિનેવિયાના એક અથવા બીજા દેશની નાગરિક હતી. પણ ૧૯૬૬ની સાલમાં એક વ્યક્તિ જેને તેની સાહિત્યિક રચનાઓ માટે નોબેલ ઈનામ (ભાગીદારીમાં) આપવામાં આવ્યું તે ચાલીસી વટાવી ગયા પછી જ તે દેશની નાગરિક બની હતી. તે હતી નેલ્લી સાક્સ — Nelly Sachs — (જન્મ ઈ. સ. ૧૮૯૧). જાતિથી યહૂદી અને જન્મથી જર્મન આ લેખિકાએ યહૂદીઓના દેશ ઇઝરાયલના ભાગ્યનું પોતાનાં કાવ્યો તેમ જ નાટકોમાં હૃદયસ્પર્શી નિરૂપણ કર્યું છે. બર્લિનમાં જન્મેલી નેલ્લીએ પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ પછી જ — ૧૯૨૦થી લખવાનું શરૂ કર્યું અને વીસીના દસકામાં તો તેણે અભિવ્યંજનાવાદી નાટકકાર અને કવયિત્રી તરીકે નામના મેળવી લીધી. હિટલરના ઉદય પછી તે લખતી બંધ થઈ ગઈ. તેના કુટુંબના બધા જ સભ્યોને નાઝી સરકારે કારાગારમાં ધકેલી દીધા. કેવળ નેલ્લી જ કેદ-છાવણીમાંથી બહાર રહી શકી. સને ૧૯૪૦માં સ્વીડનની લેખિકા સેલ્મા લાગર-લ્યોફ અને ત્યાંના રાજકુમાર યૂજેનની મદદથી નેલ્લી સાક્સને સ્વીડનમાં આશ્રય મળ્યો અને તે દેશની નાગરિક બનીને એ ત્યાં જ રહી.

પો ક ા ોમાં નેલ્લી સાક્સે યહૂદી કોમની કત્લેઆમ અને તેના ઉપર કરવામાં
ો ~ ેની પ્રારંભની રચનાઓમાં શોકગાન અને આર્તનાદ સંભ-
ધીમે સ ાના સૂરો પણ સંભળાવા માંડે છે, જે અંતે ક્ષમા-

દાનમાં પરિણમે છે. નેલ્લી સાક્સ અનુભવથી એમ માનતી થઈ ગઈ જણાય છે કે દુ:ખ અને યાતનાના લાંબા અનુભવો સ્વત: એક પ્રકારની શક્તિ અર્પે છે, જેને લઈને સર્જનકાર્ય અને પુનરુત્થાન શકય બને છે. ૧૯૬૧માં જ્યારે નેલ્લીને જર્મનીમાં 'મૈત્રી સ્થાપના પારિતોષિક' એનાયત કરવામાં આવ્યું ત્યારે પોતાના પ્રવચનમાં તેણે આવા જ ઉદ્‌ગારો કાઢયા હતા. તેણે કહ્યું હતું કે તેના કુટુંબના ઘણા સભ્યો જર્મનીનાં કારાગારોમાં રિબાઈને મરણ પામ્યા હોવા છતાં તેમને જર્મનીની નવી પેઢીમાં વિશ્વાસ છે.

નેલ્લીની લેખનશૈલીને બેવડો લાભ મળ્યો છે, – તેના યહૂદી વારસાને લઈને અને તેના જર્મન ઉછેર અને જર્મન સાહિત્યના અધ્યયનના પરિણામે. પ્રતીકોના પ્રયોગો કરવામાં અને રહસ્યવાદી કાવ્યરચનામાં તેમ જ શૈલીની ઋજુતા અને સૌષ્ઠવમાં અને ઊર્મિવ્યંજનાની સિદ્ધિમાં તેને અદ્વિતીય સફળતા પ્રાપ્ત થયેલી છે, જેની કદર રૂપે સ્વીડન અને જર્મની બન્ને દેશોએ તેને અનેક સાહિત્યિક ઈનામો આપીને નવાજી છે. ૧૯૫૭માં સ્વીડનનું કાવ્યપારિતોષિક, તો ૧૯૬૦, ૧૯૬૧ અને ૧૯૬૫માં જર્મનીનાં સાંસ્કૃતિક ઈનામો તેને મળેલાં છે.

અદ્યતન કવિતા

૧૮૯૨માં જન્મેલી ઈડિથ સોયડરગ્રાન (Edith Södergran) જ્યારે ૧૯૨૩માં, પંદર વર્ષ સુધી રાજયક્ષ્માથી પીડાઈને, મૃત્યુ પામી, ત્યારે તેના કાવ્યની આખા સ્કેન્ડિનેવિયામાં ઉપેક્ષા કરાતી હતી અને તેની પોતાની માતૃભૂમિ ફિનલેન્ડમાં તો તેની ઠેકડી જ ઉડાવવામાં આવતી હતી. કોને ખબર હતી કે બે ત્રણ દસકાઓ પછી સર્વત્ર તેનો જયજયકાર થશે અને સૌ કોઈ એક અવાજથી તેને ફિનલેન્ડના સ્વીડિશભાષી લેખકોમાં સર્વોચ્ચ લેખે અને સર્વોત્તમ ગીતિકાવ્યની સ્રષ્ટા તરીકે જાહેર કરશે? એટલું જ નહીં પણ તેને એકમતથી કેવળ ફિનલેન્ડમાં જ નહીં પણ આખા સ્કેન્ડિનેવિયાના સાહિત્યમાં આધુનિકતા લાવનાર આદિ પ્રસ્થાપક તરીકે બિરદાવશે? આખી જિંદગી સુધી તે આર્થિક મુશ્કેલીઓ, સાહિત્યિક અવજ્ઞા અને રોગની યંત્રણા સામે ઝૂઝી પણ તેણે હાર માની નહીં અને મૃત્યુદ્વારમાં એક વિજેતાની અદાથી પ્રવેશ કર્યો. તેણે આજીવન સત્યની શોધ કરી, સુખની નહીં. રૂસના ભવિષ્યવાદ (ફ્યુચરિઝમ) અને જર્મનીના અભિવ્યંજનાવાદ ઉપર તેનાં કાવ્યોનો પાયો નખાયો અને તે પોતાને વ્હીટમેનની શિષ્યા માનતી હતી. પોતાની મુશ્કેલીઓ અને યાતનાઓમાંથી પણ તે કાવ્ય-પ્રેરણા મેળવતી હતી. કારણ કે તે પરિસ્થિતિથી કદી હાર માનતી જ ન હતી. જીવન પ્રત્યે આનંદાશ્રુ સારનાર બાલિકા તરીકે તે પોતાની જાતને ઓળખાવતી. આજે તેની જીર્ણોદ્ધાર કરાયેલ કબર ઉપર તેના જ કાવ્યની આ ચાર પંક્તિઓ સાર્થક રીતે જ કોતરવામાં આવી છે:

અહીં છે અમરત્વનો કાંઠો
વહેણ અહીંથી આગળ વહી જાય છે.
મૃત્યુ અહીંની ઝાડીઓમાં
પોતાનો એકતારો જાણે વગાડતું ન હોય.

ઈડિથ પોતાની જીવનયાતના ઉપર ફતેહ મેળવી શકી તે કેવળ યાતનાની ઉપેક્ષા કરીને, તેના તરફથી દૃષ્ટિ હટાવીને અમરત્વ સાથે તારામૈત્રક કરીને, અને આ રીતે એક ઉન્નત અને દીપ્તિવંત નવીન જગતની સૃષ્ટિ કરીને.

ભગવાનમાંની તેની અવિચળ આસ્થા ઘણી વખત તેનાં કાવ્યમાં ઊતરી આવે છે. એક ટુચકો જોઈએ :

જગતમાં કોઈને વખત નથી
એક પરમાત્મા સિવાય;
માટે જ બધાં પુષ્પો તેની પાસે જાય છે
નાનકડું 'મને ભૂલશો મા' નામનું ફૂલ પણ,
પોતાની નાનકડી આંખો માટે
વધારે ઘેરો ભૂરો રંગ માગી લે છે;
ઘાસના કટકા પકડી શકવા માટે તેનાં
જડબાં વધારે મજબૂત થાય
તે માટે નાનકડી કીડી માગી લે છે વધારે બળ;
અને લાલ ગુલાબની વાડીને પોતાના વિજયગાનના
જોમથી વધારે ગુંજારિત કરી શકે
તે માટે મધમાખી માગી લે છે વધારે શક્તિ.
સૌના છે ભગવાન અને અખૂટ ધૈર્યથી
સૌને માગે તે આપ્યે જાય છે . . . . . .

પ્રકૃતિને પણ તે ઈશ્વરનો ચમત્કાર માનતી હતી અને તેના સૌંદર્ય માટે અગાધ પ્રેમ ધરાવતી હતી. આ સૌંદર્ય-નિષ્ઠાને લીધે જ તે પોકારીને કહી શકી કે –

મને બીક શેની? હું તો શાશ્વત તત્ત્વનો એક અંશ છું
સર્વવ્યાપી શક્તિનો છું એક ભાગ;
અસંખ્ય બ્રહ્માંડો પૈકીનું એક બ્રહ્માંડ,
એક પ્રથમ શ્રેણીનો તારો જે સૌથી છેલ્લો અસ્ત થાય છે.
અહો! જીવનનો ઉલ્લાસ! શ્વાસોચ્છ્વાસનો આનંદ
અને અસ્તિત્વનો વિજયોન્માદ!

પણ ઈડિથ કોઈ અતિમાનવ હતી એવું શી રીતે માની લઈએ? પ્રેમની નિરાશા પણ તેણે અનુભવી, ને તેને વાચા આપી આગવી છટાથી :

તેં શોધ્યું એક ફૂલ –
તને જડ્યું એક ફળ!
તેં માગ્યું એક બિંદુ –
તને મળ્યું એક સરોવર!
તેં ઝંખી એક નારી –
તને મળ્યો એક આત્મા!
(છતાંય) તું નાસીપાસ થયો?

ભાવનિરૂપણ, રજૂઆતની શૈલી, સંવેદના અને સંચેતના દરેકમાં નવા ચીલા પાડ્યા હતા આ કવયિત્રીએ. ધીમે ધીમે તેની અસર ચારે કોર વર્તાવા લાગી. આજનો આધુનિક કવિ ઈડિથ સોયડરગ્રાનને આધુનિકતાના અગ્રગામી નેતા તરીકે સ્વીકારવામાં ગૌરવ અનુભવે છે. એક યા બીજી રીતે ઈડિથની અસર પણ તેમની રચનાઓમાં દેખા દેતી જાય છે.

હેનરી પારલાંડ – Henry Parland – (ઈ. સ. ૧૯૦૮ – ૧૯૩૦) નામે સ્વીડિશભાષી ફિનલૅન્ડના કવિના 'પેટ્રોલ' નામના કાવ્યમાં તીખો વ્યંગ છે, પણ એક આસ્થા પણ તે સાથે જ જણાય છે :

હું છું એક મહાન દેવ
અને ગૅલને વીસ સેંટના ભાવે વેચાઉં છું
માનવીઓ મારી ખાતર
એકબીજાને હણે છે.
સ ઝ્ ઝ્ ઝ્ જ્યારે
અગનઝાળ મને સ્પર્શે છે

અને લોહયંત્રમાં જ્યારે પ્રાણસ્પંદન થાય છે
ત્યારે
હું જાણું છું કે કેમ

લાંબા કાળ સુધી ધરતીના પેટાળમાં
હું સ્વપ્નાવસ્થામાં હતો.

સ્ટાઇન સ્ટાઇનાર(Stein Steinarr)ના તખલ્લુસથી ઓળખાતા એક આઇસલૅન્ડવાસી કવિ પણ આજની દુનિયામાં છવાયેલા ગંભીર નિરાશાવાદને આમ વ્યક્ત કરે છે:

રમતાં ભૂલકાં (૧૯૩૬)

સૂરજના હસતા તડકામાં બેઠો બેઠો
હું જોતો હતો, ઉઘાડા પગો અને તપતાં મોઢાં.
પણ મારું મન છવાયલું હતું
ઘોર શિયાળાના કાતિલ હિમડંખથી
અને મારા હાથ ઠરી ગયા હતા.

એકદા
કોઈ એક અજાણ્યા વગડામાં
હતો એક માનવી
એક મૂઠી રેતી,
અને વાત થઈ પૂરી.

ડેનમાર્કના આધુનિક કવિઓ આ સૈકાની ચાલીસી પછી ફરી એક વાર ઊંડી ઊર્મિઓને કાવ્યાંકિત કરતા થયા છે. તેમનાં ગીતિકાવ્ય સહેજે અગ્રિમતા મેળવી જાય છે. ૧૯૦૫માં જન્મેલા પિયટ હાઈન (Peit Hein) નામના કવિએ તો હાઈકુની જેમ 'ગ્રુક' નામના ટૂંકી પંક્તિવાળાં કાવ્યો રચીને એક નવો પ્રકાર શરૂ કર્યો. તેમાં એક મર્મસ્પર્શી કટાક્ષ હોય છે, પણ સાથે સાથે મશ્કરીનું તત્ત્વ પણ ખૂબ જ જોવા મળે છે. તેના દેશવાસી અન્ય કવિઓ જ્યારે સફળ 'ગ્રુક' લખે છે ત્યારે આનંદમાં આવી જાય છે. કુમ્બેલ કુમ્બેલ — K. Kumbell — (જન્મ ઈ.સ. ૧૯૦૫) નામના કવિનો એક 'ગ્રુક' જોઈએ:

નૈતિક કાયદો

હું એક એવા કાયદા પ્રમાણે ચાલું છું
જે આજે પણ અર્થપૂર્ણ છે.
જોકે તે છે અતિ પ્રાચીન
કોઈનું બૂરું સાંભળવું નહીં, જોવું નહીં અને
બોલવું નહીં.
તેથી

તમારું અને બીજા સૌનું
બૂરું
જ્યારે કોઈ બિલકુલ ઇચ્છતો નથી
ત્યારે
પોતાને કાંઈક લાભ થશે
એવી આશા રાખવાનો તે અધિકારી થાય છે.

નૉર્વે અને સ્વીડનમાં પણ ૧૯૩૦ પછીના કાળમાં નવી 'જિજીવિષા' વ્યક્ત કરવા બધા આધુનિક કવિઓ થનગનવા લાગ્યા. આ નવી ભાવનાને શબ્દબદ્ધ કરવા નવા છંદો, નવાં પ્રતીકો, નવાં ઉપમાનો અને ઉપમેયો રચાયાં અને આધુનિક મનોવિજ્ઞાન અને મનોવિશ્લેષણ તેમ જ ભૌતિક, રાસાયણિક અને તકનિકી જગતમાં સાંપડેલી પ્રગતિના પડઘા પણ આ નવા કવિઓની રચનાઓમાં પડ્યા, તેમ જ આશા અને નિરાશા, આકર્ષણ અને વિતૃષ્ણાની અભિવ્યક્તિ થઈ. ગીતકાવ્યમાં આ ખાસ દેખાઈ આવે છે. આપણે નૉર્વે અને સ્વીડન પ્રત્યેકના ત્રણ ચાર કવિઓની રચનાઓ આસ્વાદ કરીએ —

નૉર્વેના પેર આર્નબેર્ગ–Per Arnberg–(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૦૧)એ ૧૯૪૫માં લખેલા આ લઘુ કાવ્યમાં કેવી ઘોર વિતૃષ્ણા દેખાય છે!–

આંખો ઢાંકી દે
વિચારોથી તેમને બચાવ

કારણ, વિચારો આવીને પૂછે છે કે
બીજાઓ જે જુએ છે તે જ તને દેખાય તો છે ને?

એમિલ બોયસન–Emil Boysen–(જન્મ ઈ.સ.૧૯૦૦) પોતાના 'નિરર્થક સંસ્પર્શ'માં આ ભાવનાને તીખાશથી પ્રકટ કરે છે:

દાનવાકાર કારખાનામાં
મારો ભેટો થઈ ગયો.
તે રાક્ષસ સાથે જેને આપણે ઉછેર્યો છે
તે યંત્રકપિ પ્રેતછાયા
તે રાફડાનો રાજા, તે ભ્રૂણ-ઘાતી
તે કૉન્સેન્ટ્રેશન કૅમ્પમાં પ્રયોગો કરનારો
તે બલવત્તમ લશ્કરી ટુકડીઓવાળો
તે નરમાંસનો ગણતરીબાજ
મેં તેને કહ્યું કે, "જે કાંઈ તું જાણે છે તે
સઘળું હું પણ જાણું છું.
પણ તું 'પ્રેમ' જાણતો નથી."
તેણે પાશવી જવાબ આપ્યો મને,
તું જે દુનિયાને પ્રેમ કરે છે
તેનો હું નાશ કરીશ.
મેં ફરી કહ્યું 'તું તેવું કરી શકે પણ તોય
તે દુનિયાને જાણી શકીશ નહીં!'
સંવાદ ત્યાં પૂરો થયો
ફળશ્રુતિ વગર, અર્થવિહીન.

આ અદમ્ય ઘૃણા અને નિરાશા સામે નૉર્વેની કવયિત્રી ઈંગબોર્ય ફ્લૂડ–Ingeborg Flood–(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૦૩)નું ગીતિકાવ્ય 'હા પાડજે' એકદમ બીજા છેડાની ભાવના પ્રકટ કરે છે:

જીવન જે કાંઈ આનંદ આપે
તેને કદી નકારીશ નહીં.
ભૂખી સંતૃષ્ણાથી તેને આવકારજે
તેને વળગી રહેજે, પછી ભલેને
તે દુ:ખોની હારમાળા સરજાવે.
પ્રતીક્ષા કર્યા કરવી એ વધારે અધમકૃત્ય છે
એક દિવસ આ તને સમજાશે.

જીવન જે કાંઈ આપતું હોય
અને ભાવિમાં જે કાંઈ ભણકારા વાગતા હોય
તેની સામે વાડ ઊભી કરીશ મા,
તેમ કરવાથી કદી કોઈનું ભલું થતું નથી.
આપણે જીવન જીવીએ છીએ એક વાર
એક જ વાર અને ફરી કદી નહીં.

ચાલીસીના કવિઓ

ઈડિથ સોયડરગ્રાનના કાવ્ય સાથે સામ્ય ધરાવતી કાવ્યરચના કરનારા સ્વીડનના થોડા આધુનિક યુગના કવિઓ હવે જોઈએ. 'ચાલીસીના કવિઓ' બબ્બે વિશ્વયુદ્ધોથી ઘવાયેલ અને વિનષ્ટ થયેલ દુનિયાની ત્રાસ-ભાવનાને અને તેના અંધકારયુક્ત ભાવિને સચોટ રીતે પોતાના કાવ્યમાં ઉતારે છે.

સન–Harry Martinson–(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૦૪), ગુન્નાર એકલ્યોફ, સ. ૧૯૦૭–૧૯૬૮), કારિન બોયે–Karin Boye–(ઈ.સ.
Erik (જન્મ ઈ.સ. ૧૯૧૦), કાર્લ
ઈ.સ. કેર્મન–P. Kermorn–
સ. ાન્ટિગ,–Baranting–
મ ઈ.સ. ૧૯૨૭)

આ બધા એક એકથી ચડિયાતા આધુનિક સ્વીડિશ કવિઓ, જેમાં કેટલાક તો બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી જ લખવા માંડયા છે, તે પૈકી કેટલાકનાં કાવ્યોનો આસ્વાદ કરીશું.

સ્વીડિશ ભાષામાં આધુનિક કાવ્યનો પ્રારંભ લિન્ડગ્રેનની લાંબી કવિતા 'પંથહીન માનવ'થી થયો એવું ઘણા માને છે. સ્વીડનમાં કદાચ સૌ પ્રથમ તેના જ કાવ્યમાં બિંબપરંપરા દ્વારા પોતાની પ્રતિ-ક્રિયા પ્રકટ કરાઈ. તેણે કાવ્યના જુદા જુદા વિભાગોને ઉપશીર્ષકો આપ્યાં નથી પણ ક્રમસંખ્યા જ આપી છે, જે એક અધ્યાહૃતભાવથી અનુસ્યૂત રહે છે.

'પંથહીન માનવ' – અનુક્રમ સંખ્યા ૪૯

એકલવાયાપણામાં બળે છે
એક છોલાયેલ આંખ.
હવે મડદાનાં ચિત્રો જોઈને હું નવાઈ પામતો નથી.
વીમો ન ઉતરાવેલ હૃદયને આગ ભસ્મ કરી નાખે છે
અને આસ્થાની ઢાલ ઓઢી લે છે યાતનાના અંગરક્ષકો
તીક્ષ્ણ યથાર્થનાં સ્વપ્નો સેવે છે અનામી કાંટાઓ
અને સત્યરૂપી ઢોળાવ ઉપર લપસતા જાય છે
પૈડાની જેમ પર્વત ઉપર ચડતો જાય છે
એક ચિત્કાર
અને ખીણમાં પટકાઈ જઈ આપઘાત કરી લે છે.
ગીધોની પાંખમાં વીંટળાઈને દર્દ ઊડે છે નભમાં
અને પવન ત્યારે સુંવાળા ચહેરાઓનાં પત્તાં વહેંચતો જાય છે.

અત્રે બિંબોના એકત્રીકરણ વડે કેવી સચોટ અસર ઉપજાવી શકાઈ છે! આવી જ અસર પિટર કેર્માન પણ લગભગ આ જ પ્રકારના કાવ્યથી ઉત્પન્ન કરે છે. જોકે તેના કાવ્યમાં એક 'નવી સાદાઈ' પણ છે, અને તદ્દન આધુનિક પ્રતીકો પણ. તે જોઈએ:

ખુરશીમાં બેઠા બેઠા

નીચે નમતી અમારી અગાસી ઉપર થઈને
ઊડે છે બી-પર (B-52)
ત્યારે અમો બેઠા છીએ સિગારેટો ફૂંકતા
અમારી ખુરશીઓ ઉપર, ગપ્પાં મારતા
પણે ભડકે બળે છે આખું ગામ
જાણે મીણમાંથી બનાવેલું ન હોય!
ટેલિવિઝનના પ્રકાશમાં અમારા ચહેરા ફીકા પડી જાય છે
નીચેની તમાકુની દુકાનમાંથી સિગારેટનું પડીકું
અથવા તો કાગળોની એક થપ્પી
ફક્ત અડધા જ ક્લાકમાં અમો લાવી શકીએ છીએ.

આટલો જ વખત લાગે છે (દાખલા તરીકે)
હનાઈને ફૂંકી મારવામાં
અને તે પણ એક જ વખતની સરિયામ બમવર્ષાથી,
હીરોશીમા તો તેટલી મિનિટોમાં જ સાફ થઈ ગયું હતું
જેટલી એક સિગારેટ પીવા માટે બસ હોય.

સ્વીડનના નવીન કવિઓમાં હેરી માર્ટિન્સન ખૂબ જ અગત્ય ધરાવે છે. તેનાં કાવ્યોમાં ગંભીર સંવેદના વ્યક્ત થાય છે જોકે કેટલાંક કાવ્યોમાં બીભત્સતા અને ઘાતકીપણું પણ દેખાય છે. ૧૯૪૦માં બહાર પડેલા 'વ્યતીત' ('Passad') નામના પોતાના કાવ્યસંગ્રહની ભૂમિકામાં તે કહે છે:

> જેમાં શૌર્યકથાઓ, વનરાજીનો મર્મરધ્વનિ, સંધ્યાનું વાતાવરણ અને આપણાં અમર તત્ત્વો સચવાયેલાં છે એવા ગરીબ સ્વીડનને હું સુરક્ષિત રાખવા ઝંખું છું.

તેર વર્ષ પછી ૧૯૫૩માં તેનું 'સિક્કાડા' ('Cikada') પ્રગટ થયું, જેમાં તેણે ઘણી પ્રગતિ કરી છે અને કુદરતના સૌંદર્ય તરફ મુખ કર્યું છે જે કુદરતી સૌંદર્ય પરત્વે તેની અભિમુખતા આ કાવ્ય દ્વારા પ્રગટ થઈ છે: છેક ૧૯૬૦માં પ્રકાશિત 'વાહન' ('Vagnen')માં પણ ચાલુ રહ્યું.

આ સંકલનમાં સુંદર પ્રકૃતિકાવ્ય જોવા મળે છે પણ સાથે સાથે તેનો દૃષ્ટિકોણ તદ્દન શીતળ, લગભગ થીજેલ પણ છે. તેવું જ 'અનિઆરા' ('Aniara') નામના મહાકાવ્ય (૧૯૫૬)માં છે જેમાં અગ્નિકાંડો, લૂંટફાટ, પાશવી અત્યાચારો, ગૅસ-ચેમ્બર અને બીજા અનેક ભયાનક પ્રસંગો અને બાબતો વર્ણવેલ છે. પરંતુ માર્ટિન્સન છેવટે તો બે બાબતોમાં વિશ્વાસ દર્શાવે છે – પ્રકૃતિમાં અને ભૂતદયામાં. તેના કાવ્યની ઝાંખી કરીએ:

યાત્રાનો અંત

સિનેમા જઈને પાછા આવનાર કેટલાક લોકો
દેખાવ તો એવો કરે છે જાણે ગુઆટીમાલા જઈને જ આવ્યા હોય.
અને એક યુવાન જે ખરેખર ત્યાં રહી આવેલો છે
જ્યારે સ્વદેશની ટૂંકી મુલાકાત દરમ્યાન
ત્યાંની થોડી વાતો કરવા માંડે છે –
ત્યારે સૌ નિસાસો નાખીને કહે છે
(તેની વાતથી કંટાળીને)
'આપણે સિનેમા ગયા હોત તો કેવું સારું થાત!' ('વ્યતીત')

ભયાનકતાનું ઠંડું નિરૂપણ જોઈએ –

જીર્ણશીર્ણ થતી કુટીર

જંગલી વેલનાં સફેદ ફૂલનો ઝીણો આછો પડદો જ
પેલી અભાગી ઝૂંપડીની નગ્નતાનું છેલ્લું આવરણ બની રહેશે
ધાબું તો જાણે કરોડરજ્જુ તૂટી જવાથી
ભુક્કો થઈને પડી ગયું છે, તેની અંદર

તેનાં પગથિયાં હવે એક ઘાસની પગથી જેવાં દેખાય છે
જેના પર કોઈ ચાલતું નથી.
અલબત્ત, દેવદાર અને ફરશના ખંડિત પથ્થરો
એકબીજાની પાસે આવી ગયા છે, કારણ કે
સો વર્ષ પૂરાં થાય ત્યારે તે બન્ને પરણી જવા ધારે છે. ('સિક્કાડા')

ગુન્નાર એકલ્યોફના 'અસામાજિક' ગણાતા કાવ્યની પ્રતિષ્ઠા જામી ૧૯૪૫ પછી. તે સમસ્ત આધુનિક સંસ્કૃતિ પ્રત્યે એક તિરસ્કારની લાગણી ધરાવે છે અને સમાજના વધારે પડતાં નિયંત્રણો પણ તેને ગમતાં નથી. તે રોમેન્ટિક પણ થઈ શકે છે. પણ તેનું વલણ સંઘર્ષ કરતાં પરિબળોમાંથી ઉત્પન્ન થતા વૈષમ્ય પ્રત્યે વધારે છે. નમૂનો લઈએ :

એક પછી એક ઓલવાતા જાય છે
બધા જ પ્રકાશદીપ
ને હું જોયા કરું છું
ઓ! મારા જીવનના આશાદીપ!
ઓ! જ્યોતિ! અને જ્યોતિનાં સંસ્મરણો
હું જો તેને પકડી રાખવા તરફડિયાં મારું
તો તેમાં નવાઈ શી?
કદાચ મારું જગત વધારે અંધારિયું છે
અથવા અંધકારની મારી બીક બીજાંઓ કરતાં
વધારે પડતી હોઈ શકે
પ્રકાશદીપ ઘણે દૂર ભાસે છે
સુંદર આકાશમાં તે ટમટમે છે
હું તેને મુશ્કેલીથી જોઈ શકું છું
કદાચ તે મારી નજીક પહોંચતાં પહેલાં જ
ઓલવાઈ જશે
તેથી સ્તો
હું પાછળ પડીને તેને પકડી લેવા મથું
તો તેમાં નવાઈ શી?

કાતિલ સંવેદનાના બે જ નમૂનાઓ લઈને આધુનિક કવિઓનું આ પરિચયાત્મક આલેખન પૂરું કરીશું. એક બરાન્ટિંગ અને બીજા ઓબેર્ય–Sandro Key-Åberg–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૩૨).

આ બન્નેનાં કાવ્યમાં મોહભંગ, વાસ્તવિકતાનો ઠંડો આવકાર, બૌદ્ધિકતાનો ઊર્મિઓ ઉપર વિજય, સાદી, નિર્ભીક અભિવ્યક્તિ અને સાથે સાથે જીવનની એક વ્યંગાત્મક ટીકા જોવા મળે છે, જે વિશુદ્ધ અર્થમાં આધુનિક કવિસંવેદનાનું દર્શન કરાવે છે.

આદમી

મરેલો માણસ પ્યાર કરતો નથી
મરેલો માણસ હોડી હંકારતો નથી
મરેલો માણસ સૂર્યોદય જોતો નથી
મરેલો માણસ કદી હસતો નથી
મરેલો માણસ કદી આંસુ પાડતો નથી
મરેલો માણસ કેવળ ઓગળે છે
મરેલો માણસ કાંઈ જ હોતો નથી
મરેલો માણસ કાંઈ બનતો પણ નથી
મરેલો માણસ કદી જન્મ લેતો નથી
માટે આપણે સૌ કાંઈ જ નથી
આપણે ફક્ત જીવનના ઓળખીતાઓ છીએ
(બરાન્ટિંગ, ૧૯૫૫)

ત્રીસ વર્ષનો યુવા કવિ ઓબેર્ય પોતે ૧૯૬૮માં લખાયેલ એક ગીતમાં ખુદ ભગવાનને પણ છોડતો નથી. ઈશ્વર પણ જાણે આજના વિષમ સંજોગોમાં ગરીબડો બની ગયો હોય તેવી રીતે તેને વર્ણવીને તેની જાણે દયા ખાય છે અને આધુનિક સંસ્કૃતિના કાચા પાયાની તેમ જ

ભૌતિક સમૃદ્ધિ પાછળ તેની આંધળી દોટની સચોટ ટીકા કરી જાય છે. 'હા જોઈ લીધો તને, મારા ભગવાન' નામના કાવ્યની થોડી પંક્તિઓ જોઈએ —

હા, મારા ભગવાન! મેં તને જોઈ લીધો,
પણ તારી સર્વોપરી શક્તિ મને ન દેખાઈ
ભાસ્વંત આકાશમાં સિંહાસનારૂઢ તું
અમ સૌ અધમૂઆઓનું ભાગ્યનિર્માણ કરવા
થનગનતો ન હતો . . .
અને સાચું પૂછે તો (ખોટું ન લગાડીશ)
જો તું 'મૂર્તિમંત પ્રેમ' હતો
તો તે પ્રેમ અમારા જેવાં પામર પ્રાણીઓમાં
પ્રવર્તતા પ્રેમ
કરતાં પણ
નબળો, હીણો અને અસહાય હતો.
મેં બરાબર જોઈ લીધો તને, ઓ! ભગવાન!
એક આકારવિહીન પદાર્થપુંજના સ્વરૂપમાં
જે અર્ધમૃત છે અને અર્ધજીવંત!
યંત્રણાથી ખદબદતો એક પિંડ
જેની ઉપર સંચેતનાનાં બે શૃંગ
ઊપસી આવીને જાણે આકાર લેવા
તરફડતાં હોય તદ્દન ઉદ્દેશવિહીન રીતે,
બધી દિશાઓ અને ખૂણા ફંફોળતા,
પોતાના અસ્તિત્વ માટે થોડી જગ્યા
મેળવવા મથતા.
જન્મવેદનાથી સર્વાંગપણે આળું થઈ ગયેલું.
જાણે એક ગભરાયેલી દાયણના હાથમાં
નવજાત શિશુ અડધું જ બહાર આવેલું.
અને હજુ મૃત્યુમુખમાંથી છુટકારો મેળવવા
એવી રીતે તરફડતું હોય,
જેમ રાફડા ઉપર પડેલો સચેતન માંસપિંડ.

શરૂઆતમાં આવા અસહ્ય અને અધકચરા ભગવાનની કલ્પના કરી ઓર્બેર્ય આ કાવ્યમાં આગળ વર્ણવે છે કે કયાં કારણોથી કઈ પરિસ્થિતિમાં તેના ભગવાનની આવી અવદશા થઈ અને તેમાં તેની ભેદક સમીક્ષક દૃષ્ટિ અને કટાક્ષ કરવાની આવડત દેખાઈ આવે છે.

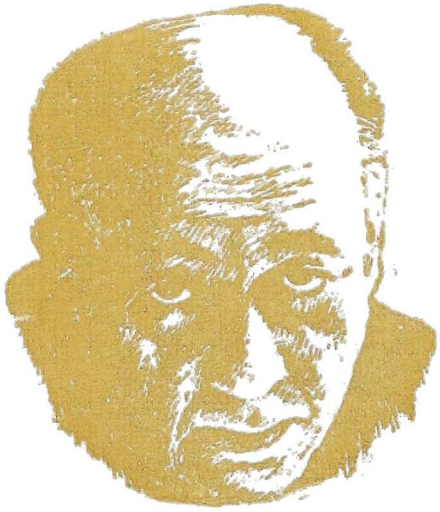
આધુનિક કાવ્યસંવેદનાથી પ્રેરાઈને લખનાર આશરે દસ-બાર કવિઓની આ રચનાઓના પરિચયથી સ્કેન્ડિનેવિયાની વર્તમાન કવિતાની આછી ઝાંખી મળી રહેશે.

માર્સલ પ્રૂસ્ત
[ઈ. સ. ૧૮૭૧-૧૯૨૨]

પાલ વાલેરી
[ઈ. સ. ૧૮૭૧-૧૯૪૫]

આન્દ્રે માલરો
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૧]

ઝ્યાં પૉલ સાર્ત્ર
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૫]



આયોનસ્કો
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૨]

આલ્બેર કામૂ
[ઈ. સ. ૧૯૧૩-૧૯૬૦]

ઈટાલિયન

સર્જકો

દાન્તે આલિગીએરી
[ઈ સ. ૧૨૬૫-૧૩૨૧]

૮ : સ્પૅનિશ — કવિ અને કવિતા

૧

ફ્રેંચ કે અંગ્રેજી કવિતાની જેમ સ્પૅનિશ કવિતા વિપુલ નથી, પણ વિશેષ સ્વાદ સહિતનું એનું સઘન રૂપ, અન્ય યુરોપીય કવિતામાં નોખું સ્થાન ધરાવે છે. અરબ સલ્તનત, ધાર્મિક આદર્શવાદ, અરાજકતા તેમ જ આંતરયુદ્ધોથી ભરેલા એના ઇતિહાસે અને ઊંચા પહાડોથી વિભિન્ન થતાં વેરાન ભૂમિના પોતપોતાની સંસ્કૃતિ ધરાવતા, વિવિધ વનસ્પતિ ને આબોહવાના પ્રદેશોની ભૂગોળે સ્પૅનિશ કવિતાને બહુવિધ પરિમાણ આપ્યું છે. વિશ્રામ કે નિશ્ચિતતાનો ભાગ્યે જ દમ લીધો હોય એવા આ રાષ્ટ્રના, મોટે ભાગે જેલ, ભૂખમરો ને દેશવટો વેઠતા સર્જકોમાં ઊંડે ઊંડે કરુણતા, શૂન્યતા અને વિયુક્તિ-વ્યથા પડેલાં છે. સ્પૅનિશ સર્જકોની આ આંતરસામગ્રીએ કાં તો પરંપરાપ્રાપ્ત લોકસાહિત્યની તરાહોમાં, કાં તો પ્રશિષ્ટ લૅટિન સાહિત્યના સંસ્કારોમાં, કાં તો ફ્રેંચ કાવ્યવિભાવનાઓની આયાત કરેલી શૈલીઓમાં, કાં તો લૅટિન અમેરિકન સંસ્થાનોની આદિમ પ્રજાઓની લયભંગિઓમાં, કયારેક પ્રાદેશિક, કયારેક વૈયક્તિક કવિતાને જન્મ આપ્યો છે. સ્પૅનિશ કવિતાની મથામણ, એના પ્રારંભકાળથી તે છેક આજ સુધી સામગ્રી સાથેની મથામણ છે. ધર્મ, સમાજ અને રાજ્યનાં પૂર્વ-ગૃહીતો સ્પૅનિશ કવિતાથી હમેશાં અવિયુક્ત રહ્યાં છે. તેમાં, લૅટિન અમેરિકન સ્પૅનિશ કવિતાનું, યુરોપીય સંસ્કારથી પોતાને વિચ્છિન્ન કરી પોતાની વ્યક્તિતા સ્થાપવાનું ગૃહીત પણ એટલું જ બળવાન છે. આ બધાં પૂર્વગૃહીતો એકંદરે સમગ્ર સ્પૅનિશ કવિતાનું બલાબલ બન્યાં છે.

૧૯૪૮માં પ્રકાશનમાં આવેલી સામગ્રી પ્રમાણે સ્પૅનિશ કવિતાનું મૂળ અગિયારમી સદીના મધ્યમાં, અરબ સલ્તનત હેઠળ રહેતા મોઝારબ ખ્રિસ્તીઓની સ્પૅનિશ બોલીમાં ગવાયેલાં મોઝારેબિક ગીતોમાં છે:

હું શું કરીશ? મારું શું થશે? — હું શું કરું, મા?
પ્રિય મારાથી જુદો ન થા. — પ્રીતમ મારો, બારણે ઊભો છે.

જેવી યુવશશાહાસની અંતિમ કડીઓ જાર્કા — સ્પૅનિશ — માં લખાયેલી છે.

મોઝારેબિક ગીતો પછી કૅસ્ટિલિયન સ્પૅનિશની અજાણ્યા કવિને હાથે લખાયેલી પહેલી કૃતિ છે — કેન્ટર-દ-મિયો-સીડ. આ કૃતિ, ત્રણ સદી સુધી વિસ્તરેલાં કથાકાવ્યોનું ઝરણ છે. ઇતિહાસ અને વાસ્તવને નિરૂપતી આ વીરરસપ્રધાન કૃતિ મધ્યકાલીન યુગનાં વીરકાવ્યોનાં લક્ષણો છતાં કરે છે. સંતોના ચમત્કાર-ને પ્રજામાં પહોંચાડવાના પુરુષાર્થથી કૅસ્ટિલિયન તળપદી ભાષાને સાહિત્યનું ગૌરવ આપનાર ગોન્ઝાલો--દ-બાર્સિયો પહેલો કવિ છે. લૅટિન ભાષાના આ વિદ્વાન કવિએ વાણખેડી સ્પૅનિશ ભાષામાં પહેલો

ચાસ પાડ્યો છે. પણ સમાજદર્શન અને કટાક્ષ દ્વારા સ્પેનના ચૉસર તરીકેનું માન મેળવનાર કવિ છે વાન રુઈથ. સીડની પેઠે શૌર્યસાહસને યા બાર્સિયો પેઠે દિવ્યચિંતનને ઇહજીવનનો આધાર ન ગણતા આ કવિએ ઐહિક ઉલ્લાસનાં ગાન ગાયાં છે.

પંદરમી સદી દરમ્યાન સ્પૅનિશ ભાષામાં કવિતાના બે સમાંતર પ્રવાહો વહ્યા છે. વીરોનાં શૌર્ય અને વડવાઓની ઇતિહાસકથાને વર્ણવતા લોકપ્રિય રાસડાઓ અને રાજદરબારોમાં ઊછરતી આવતી નાગરી કૃત્રિમ રજવાડી રચનાઓ. વિશેષ વર્ગ માટેની કૃત્રિમ ઊર્મિકવિતાઓ 'સેરાની લાઝ' ઇન્ચિગો લોપેઝ-દ-મેન્ડોઝા પાસેથી મળે છે. પણ આ રજવાડી કવિતાના પ્રવાહમાં સૌથી સંનિષ્ઠ અને ગંભીર કવિ છે જૉર્જ માંરિક. પિતાના મૃત્યુ પરની એની કરુણિકા 'કોપ્લાસ-પોર-લા-મુર્તે-દ-સુ-પાદ્રે' દ્વારા આ કવિએ આંતરચેતના અને વેદના તરફનું પહેલું પ્રસ્થાન આદર્યું બાર પંક્તિના બેનાવીસ શ્લોકોમાં વિસ્તરેલી આ કરુણિકા મહારાજવીઓ અને મહાસમૃદ્ધિઓની ઘાસ પરના તેજસ્વી હિમબિંદુ જેવી ક્ષણિકતા, પરપોટા જેવા તુચ્છ આકારો પાછળનું અતિભ્રમણ, પાપને કારણે માનવશરીરધારણ અને યાતના, પિતાનું ચરિત્રચિત્રણ, મૃત્યુને પિતાનું સંબોધન; પિતાને મૃત્યુનું ઉદ્‌બોધન; મૃત્યુ-ઉદ્ધારક તત્ત્વ વગેરેનો સમાવેશ કરે છે. ક્ષણિકતા અને ઊર્ધ્વતાને એકસાથે ચીંધતી આ કરુણિકાને કારણે જૉર્જ માંરિક મધ્યકાલીન જગતનો ઉત્તમ કવિ ઠર્યો છે. બીજી બાજુ, સ્પૅનિશ કવિતાને કોઈ પણ કાળમાં પોષતાં રહેલાં લોકપ્રિય મધ્યકાલીન રાસડાઓ અને પરંપરાનાં ગીતો 'કેન્થિઓનેરોઝ' સ્પૅનિશ કવિતાની વિશેષ સરજત છે. કેટલાક રાસડાઓએ ટૂંકા કથોર્મિ-સ્વરૂપમાં રાષ્ટ્રની કાવ્યપ્રતિભા, પ્રજાની શૌર્યવૃત્તિને પ્રાચીન ઐતિહાસિકતા સાથે નિરૂપતા અને વિસ્તાર-પ્રક્ષેપ-પાઠાંતરો સાથે બદલાતા કંઠોપકંઠ જળવાયા છે; તો કેટલાક રાસડાઓએ તત્કાલીન સમાજના વર્તમાન ઇતિહાસને આલેખ્યા છે. સ્પૅનિશ લોકસાહિત્યનાં સજીવ રૂપો જેવાં 'કેન્થિઓનેરોઝ' ગીતો પ્રેમની વિવિધ વેદનાઓનું ને લાગણીઓનું સુકુમાર રમણીય નિવેદન કરે છે.

ઈ. સ. ૧૫૨૬માં આન્દ્રિયા નાવેગેરો સ્પેનમાં એલચી તરીકે આવે છે, એ ઘટના સ્પૅનિશ કવિતાના સંદર્ભમાં મહત્ત્વની છે. આન્દ્રિયા નાવેગેરો, પુનરુત્થાનકાળના કવિઓ વર્જિલ, કેટલસ વગેરેના નમૂનાઓ પરથી કવિ વાન બોસ્કાંને કવિતા રચવા પ્રેરે છે. પણ વાન બોસ્કાંનો નિકટનો મિત્ર ગાર્સિલાસો-દ-લા-બેગા એ સૂચનાનો પોતાની પ્રતિભાથી સાહસપૂર્વક સ્વીકાર કરી, પુનરુત્થાનકાળની ઇટાલિયન કાવ્યવિભાવનાઓ દ્વારા સ્પૅનિશ કવિતામાં 'ઇટાલિયનિઝમ'ની ક્રાંતિ લાવે છે; ને સ્પૅનિશ કવિતામાં નવી કવિતાનો યુગ સ્થાપે છે. ગાર્સિલાસોનું સ્પૅનિશ કવિતા પર બહુ મોટું ઋણ છે. બેકેરના અપવાદને બાદ કરતાં પ્રેમનાં ઊર્મિકાવ્યોના સર્જનમાં આ કવિ મોખરે છે. એની કટુતા અને કરુણતાથી ઊર્ધ્વ ઊઠતી પ્રેમકરુણિકા 'એકલોગ પ્રાઇમેરી'માં થયેલું પ્લેટોનિક પ્રેમનિરૂપણ સ્પેન્સરના 'પ્રોથેલેમિયન' સાથે સામ્ય ધરાવે છે. એટલે જ ગાર્સિલાસો સ્પેનનો સ્પેન્સર કહેવાયો છે. ગાર્સિલાસો પછી સ્પૅનિશ કવિતાને તત્ત્વજ્ઞાન અને રહસ્યવાદ સાથે સાંકળનારા અનુક્રમે બે કવિઓ છે — ફ્રે-લુઇ-દ-લેઓ અને સાંન-વાન-લા-ક્રૂઝ (સેન્ટ જૉન ઑફ ક્રૉસ). સાંન-વાન-લા-ક્રૂઝની 'આત્માની અંધારરાત્રિ', 'પ્રેમની જીવંત જ્યોત' અને 'આતમગીત' જેવી ત્રણેક કૃતિઓ એને સમર્થ કવિ તરીકે સ્થાપે છે. ફર્નાન્ડ-દ-હરેરા પુનરુત્થાનયુગ અને અલંકારયુગ વચ્ચેની કડી બનેલો છે — પ્રેમમાં યુદ્ધપ્રતીકોના વિનિયોગ અને અલંકારયુગની પૂર્વભૂમિકા જેવી વાગ્મિતાપ્રધાન ભાષાને કારણે.

ગોન્ગોરા અને કેવેદો

પુનરુત્થાનકાળની કવિતા અને પરંપરાનો કવિતાને સાંકડીને બદલે નવા અલંકારપ્રધાન કાવ્ય-સ્વરૂપને જન્માવનાર લૂઈસ દ ગોન્ગોરા-Luis de Góngora-(ઈ.સ. ૧૫૬૧-૧૬૨૭) એના સમય પહેલાં જીવી ગયેલી જૂની ઉપજાયા-છંદ વાપરતા રહ્યા. છેલ્લા પચીસ વર્ષ દરમ્યાન એનું પુનર્મૂલ્યાંકન થયું અને આજે આધુનિક સ્પૅનિશ કવિતા પર એના પ્રબળ અસર જોઈ શકાય છે. લૂઈસ દ ગોન્ગોરા અઢારમા યુગનો પ્રમુખ છે સૉનેટ, રોમાન્સિસ અને ગદ્યિકાના કાવ્યપ્રકારોમાં ઈ.સ. ૧૫૮૦થી ૧૬૨૨ સુધી જામતી આવતી એની પ્રતિષ્ઠા ઈ.સ. ૧૬૧૬માં એના બહાર પડતાં બે કાવ્યો 'પોલિફેમસ અને ગલેટીની દંતકથા' તથા 'અકાન્ત' દ્વારા સાહિત્યજગતમાં મોટા ઊહાપોહ જગાવે છે.

ગોન્ગોરાની પ્રારંભની કવિતાઓમાં આવતા પ્રતિકાવ્યોનો અને આત્મોપહાસનો અવાજ જરૂરી આસ્વાદ્ય છે, તરંગો જ સામાન્ય વસ્તુ પર પ્રહારોપાત કરતો વકતાનો અને અસ્પર્શની ઝંખનાનો, તનાં ઊર્મિમયતાના અવાજ પણ આકર્ષક છે. પરંપરાનો વિચ્છેદ કરવાનો એનો કોઈ સજ્ઞાન પ્રયત્ન નથી, છતાં પાછળથી રચનાઓમાં એની જે વૈયક્તિકતા સિદ્ધ થવાની છે, તનાં બીજ એની પ્રારંભકાળની રચનાઓમાં જરૂર જોઈ શકાય છે. 'ફેબ્યુલા દ પોલિફેમસ ય ગલેટી' અને 'સોલેડેડ્સ' ગોન્ગોરાની પુખ્ત રચનાઓ છે. અહીં સમાન્તરતા અને વિરોધની પ્રયુક્તિઓ, પ્રતિરૂપોનાં રૂઢીકરણો, અત્યંત લૅટિનપ્રધાન શબ્દકોશ, સિંટેક્સોનિયન વાકયરચનાઓ, રૂપક અને કૉન્સીટ(કન્સીટ)ની ભરપૂર અતિશયોક્તિઓ દ્વારા ગોન્ગોરાએ સ્થાપેલી શૈલીની સજ્ઞાન દુર્બોધતા (કલ્ટિઝમો) નવો કાવ્યવાદ ઊભો કરે છે. ગોન્ગોરામાં દુર્બોધતા છે એ વિચારની નહીં, પણ ભાષાની. 'સોલેડેડ્સ'માં એકદમ કૃત્રિમ ભાષાનો પ્રયોગ છે. વર્જિલ અને ઓવિડના પુરાણકથાગત સંદર્ભોની જ્વનિકા સાથે દુર્બોધ અને દુર્બોધ રૂપકજગતમાં સામાન્ય શબ્દવ્યવસ્થા અને વાકયસંદર્ભોને ગોન્ગોરાએ તોડી નાખ્યાં છે; અને નવું શબ્દભંડોળ ઊભું કરવાનો પુરુષાર્થ આદર્યો છે. ગોન્ગોરાને મન કવિતાનું સર્જન એટલે કૃત્રિમ ચિત્રનું સર્જન. રોજિંદા વાસ્તવમાં કોઈ દૂરના વાસ્તવને એણે ઝંખ્યું છે અને એમ કરવામાં નવીનતમ અને શુદ્ધતમ પદાવલિની શોધ એને મન અનિવાર્ય બની છે;—જેમ કે ગોન્ગોરાએ વિશેષણોને નામ બનાવ્યાં. 'સોનેરી'ના ઉલ્લેખ સાથે અનાજના કણસલાથી માંડીને ઑલિવ તેલ સુધીની બધી જ પીળી વસ્તુઓનો સમાવેશ થાય. બધી જ 'સફેદ' વસ્તુ હિમથી ઓળખાય. 'ગૂંથેલું હિમ' એટલે ટેબલક્લૉથ; 'ઊડતું હિમ' એટલે સફેદ પંખી; 'હજારો રંગમાં વીંટાયેલાં હિમ' એટલે ચેકૂતકન્યાઓ વગેરે. આને કારણે ગોન્ગોરાની કવિતામાં પદાર્થો સુદૃઢ રેખાઓની ધાર સાથે ઊપસતા નથી પણ ઇમ્પ્રેશનિસ્ટિક કે સરરિયાલિસ્ટિક વાતાવરણની સંદિગ્ધતા પારણ કરે છે. પાંખો નહીં પણ મોજાં સમેત સ્ફટિકનું પતંગિયું થઈ સમુદ્ર ભણી ઊડતું ઝરણું; ધ્વનિકલાપો, ધીમે ઊંચકાતા લયુક પીઠકો પરના સ્તંભ જેવાં સ્ફટિક ચરણો આનાં ઉદાહરણો છે. આમાં બધે છે ગોન્ગોરાની લયસંપત્તિ. ગોન્ગોરાની પંક્તિઓ સંગીત કાનની ઊપજ છે. લયપ્રચુરતા અને અલંકારપ્રચુરતા ગોન્ગોરાની પ્રારંભકાલીન રચનાઓને વિશેષરૂપે જાતી અટકાવે છે. છેલ્લાં વર્ષોમાં થયેલા ગોન્ગોરાના પુનર્મૂલ્યાંકને સિદ્ધ કર્યું છે કે ગોન્ગોરા અલંકૃત પદ્યકારથી કંઈક વિશેષ છે; સ્પૅનિશ ભાષાનો એક ક્ષણનો સમર્થ કવિ છે.

ગોન્ગોરાનું નામ જેમ 'કલ્ટિઝમો' સાથે, તેમ ફ્રાન્સિસ્કો દે કેબેદો–Francisco dc Quevedo — (ઈ. સ. ૧૫૮૦–૧૬૪૫)નું નામ 'કન્સેપ્ટિઝમો' સાથે સંકળાયેલું છે. 'કન્સેપ્ટિઝમો' ગોન્ગોરિઝમનો પ્રતિવાદ હોવા છતાં અલંકારસંકુલતાની જ એક શૈલી છે. ગોન્ગોરામાં રૂપકજાળ સાથે આવતો કોટિનો પ્રયોગ 'કન્સેપ્ટિઝમ'માં સિદ્ધાંતની ભૂમિકાએ પહોંચે છે. કેબેદો અત્યંત નિરાશાવાદી કાળ અને મૃત્યુની સંવેદનાનો કવિ છે. કેબેદોની કવિતામાં અંગ્રેજ કવિ જૉન ડનની જેમ મૃત્યુ તરફનો અભિગ્રહ, કલ્પનાનો વ્યાપ અને પ્રબળ કોટિ તેમ જ અતિશયોક્તિપૂર્વકની રજૂઆત છે, તો સ્વિફ્ટ જેમ જિંદગી અને પ્રેમ તરફની ઘૃણા, રોગિષ્ઠ ઉપહાસ અને રાજકારણનો રસ પણ છે. આ બધા સાથે જરા જરામાં બદલાતા મિજાજનો દોર નોંધપાત્ર છે. ખરતા કિલ્લાઓમાં, ભીંજાતાં અને સુકાતાં ખેતરોમાં, ખવાતાં ફર્નિચરોવાળા ઘરમાં મૃત્યુની સ્મૃતિઓ જોતા કવિને રોમમાં દટાયેલા રોમનો, ક્ષણભંગુરતાની શાશ્વતતાનો અને કરાલ ભરતીથી ક્ષીણ ને ક્ષુબ્ધ સરિતાને ભરખતા કોઈ શ્યામ સમુદ્રનો અનુભવ છે.

ઓગણીસમી સદીના મધ્યભાગમાં

બેક્વેર અને રોઝાલિયા

સત્તરમી સદીના અંતભાગથી અઢારમી સદી દરમ્યાન સ્પૅનિશ કવિતામાં કોઈ નોંધપાત્ર સિદ્ધિ નથી. છેક ઓગણીસમી સદીના મધ્યભાગમાં વેદના અને આવેગની વૈયક્તિક અભિવ્યક્તિઓ સાથે બે અત્યંત મહત્ત્વના કવિઓ ધ્યાન ખેંચે છે: ગુસ્તાબો આદોલ્ફો બેક્વેર — Gustavo Adolfo Bécquer — (ઈ. સ. ૧૮૩૭–૧૮૭૦) અને રોઝાલિયા કેસ્ટ્રો — Rosalia Castro — (ઈ. સ. ૧૮૩૭–૧૮૮૫). બેક્વેર ઓગણીસમી સદીના સમર્થ કવિ તરીકે ઓળખાયો છે. સેવિલેમાં જન્મેલો, દસ વર્ષની ઉંમરે અનાથ બની અઢાર વર્ષની ઉંમરે માડ્રિડમાં આવી અસહ્ય ગરીબીમાં જીવતો જીવનો માત્ર ચોત્રીસ વર્ષની ઉંમરે એ ક્ષયમાં મૃત્યુ પામ્યો. જેવું એના બાહ્ય જીવનનું પાસું વ્યથાભર્યું છે, તેવું જ નિષ્ફળ લગ્ન અને નિષ્ફળ પ્રણયની શાશ્વત વેદનાથી ભર્યું એનું આંતરજીવનનું પાસું છે.

એક જ વિષય પર લખાયેલી લઘુરચનાઓ 'રિમાઝ'નું એક કાવ્યપુસ્તક એના મૃત્યુ પછી એના મિત્રોએ પ્રકાશનમાં મૂકેલું; અને એ રીતે બેક્વેરનો કવિયશ મૃત્યુ પછીનો કવિયશ છે. ટૂંકી અને અલંકારહીન, છતાં ઇન્દ્રિયો પર પડીને ઊડી જતી વીજળીના તણખા જેવી કવિતા હોવી જોઈએ એવી માન્યતાને આધારે બેક્વેરે અંતરની લાગણીને વિસ્તાર્યા વગર મૂળની લાગણીની એકદમ નજીક રહી સીધી રચનાઓ કરી છે. આ રચનાઓની પરિષ્કૃત રંગદર્શિતા ભભકદાર નથી. આ કારણે એકાદ વાચને ઉપર ઉપરની અડવી ભાષાથી એની કવિતા વિશે કોઈ ખોટો ખ્યાલ બંધાવાનો પૂરતો સંભવ છે.

તેની આ રચનાઓમાં આશાસ્પદ પ્રારંભથી માંડીને મૃત્યુ અને વિયોગમાં પરિણમતો પ્રણયનો વિકાસ ગોઠવાયેલો છે. અહીં, સ્પૅનિશ કવિતામાં પહેલી વાર અંગત પ્રણયની લાગણીને પ્રવેશ મળ્યો છે. જેરાર્ડ-દ-નેરવલના ફ્રેંચ અનુવાદો દ્વારા જર્મન કવિ હાઇનનો પ્રભાવ આ કવિ પર હોવા છતાં હાઇન જેવી કાવ્યાત્મક પ્રેરણા એની કવિતાઓમાં સતત ટકી રહેતી નથી. છતાં કવિતાને પ્રાસમાંથી મુક્ત કરી સ્વરસંકલના સાથે સાંકળવાનો અને શબ્દને કાવ્યસાહચર્યથી છોડાવવાનો પ્રયાસ પ્રશસ્ય

છે. બેકેરની શૈલી અનલંકૃત અને ગદ્યાળવી હોવા છતાં લયહીન શબ્દવિધાનો દ્વારા લાગણીના કેન્દ્રમાંથી પ્રતિરૂપો ઉપસાવે છે. અવકાશમાં ગતિ કરતા લક્ષ્યહીન તીર જેવો, પતનની ભૂમિની જાણ વગરનો, ઊડેલા પાનખરના પાન જેવો, પગલાં કયાં લઈ જશે એની ગમ વગરનો કવિ 'હિમ જેવા હાથથી' હાર્પ વગાડે છે. હવાના કંપતા અદૃશ્ય આણુપરમાણુઓની ઉષ્માને સ્પર્શે છે; પોતે કોઈ સ્વપ્ન છે, રહસ્ય છે, અંધારઉજાસનો સરકતો ઓળો છે, ધુમ્મસ છે, પડછાયો છે એવું માને છે. કયારેક બુઝાયેલી મીણબત્તીઓની ભેજની અને લોબાનની વાસ એના સુધી પહોંચે છે. રાત્રિએ વિસ્મૃતિનાં પીનસ્તનો વચ્ચે પથ્થરની જેમ વિસ્મૃતિના બાહુઓમાં સૂતો રહે છે. ફીણના વિસ્તારોમાં લપટાયેલાં, નિર્જન કાંઠા પર પછડાતાં મોજાંઓ એને ઘસડી જાય એમ ઇચ્છે છે, કારણ વ્યથા સાથેની એકલતા એનાથી જીરવાતી નથી. કવિ ગિરિશિખરો પર હસે છે, ઊંચા ઘાસમાં ફરફરે છે, સ્વચ્છ ઝરણામાં નિ:શ્વસે છે, સૂકાં પાંદડાંઓમાં રડે છે, ઊઠતી ધૂમ્રરજોમાં અમળાય છે અને હળવેથી વિશાળ ગૂંચળાંઓમાં ઉપર ચડે છે. ગરમ બપોરોમાં વૃક્ષો વચ્ચે, કરોળિયાના ચળકતા જાળામાં ઝૂલે છે. આકારના વિશ્વને આત્માના વિશ્વ સાથે સાંકળતી અદૃશ્ય કડી બને છે.

કુંવારી માતાની કૂખે જન્મીને નવ વર્ષ સુધી કોઈક ખેડૂતપત્નીને ઘેર ઊછરી, માતા પાસે પાછી ફરેલી રોઝાલિયા કેસ્ટ્રો અકાલ પરિપકવતા બતાવી અગિયાર વર્ષની ઉંમરે કવિતા લખવી શરૂ કરે છે. નોકરાણી લા કોઈનાએ કરેલી વાતોના અને લોકગીતોના ઘેરા સંસ્કાર એની કવિતાનું કિમપિદ્રવ્ય છે. જુવાન વયે વતનમાંથી માડ્રિડમાં આવી મેન્યુઅલ મેરુગુઆ સાથે કરેલું લગ્ન દુ:ખ, દરિદ્રતા અને પતિના તેજોદ્વેષથી ઊભી થતી યાતનાઓનું કારણ બને છે. વતન ગેલિસિયાની વણથંભી ઝંખના અને અંગત વેદના એની રચનાઓનો પોષણસ્રોત છે.

ગેલિસિયન બોલીમાં લખવાને બદલે રોઝાલિયાએ જો કેસ્ટિલિયન સ્પૅનિશમાં રચનાઓ કરી હોત તો એ રચનાઓ કદાચ એને સ્પેનની ઉત્તમ કવયિત્રી રૂપે પ્રસિદ્ધ કરીને રહેત, એવી એક વિવેચકની ટકોર હોવા છતાં રોઝાલિયાએ, ગ્રંથોમાંથી નહીં પણ સીધો લોકો પાસેથી અખત્યાર કરેલો સ્પેનનાં પ્રાચીન લોકગીતોનો માર્ગ ત્યાર પછીની સ્પૅનિશ કવિતાને નાગરી કૌતુકપ્રિયતાથી બચાવી પરંપરાના સશક્ત જીવંત વારસા સાથે સાંકળે છે; ચૌદમી પંદરમી સદીના ગાલ્સિયન લોકગીતોના સ્વરૂપને પુનર્જીવિત કરે છે.

કવયિત્રીના મિજાજ પ્રમાણે ખડકો, નદીઓ, ટેકરીઓ અને શૂન્ય આકાશવિસ્તારોનાં પ્રકૃતિદૃશ્યો અવતર્યાં છે; અને પ્રકૃતિદૃશ્યોથી વિશેષ ગેલિસિયાનાં લોકગીતો દ્વારા એનો સ્થાનિક પ્રાન્ત એની કવિતામાં અવતર્યો છે. ત્રણ પંક્તિના કેન્ટેરેસના લોકસ્વરૂપને રોઝાલિયાએ પોતાની ચેતના સાથે અદ્‌ભુત રીતે સાંકળ્યું છે :

અક્કેક તારો હીરક છે
અક્કેક વાદળ એનો પિચ્છકલાપ છે
ઉદાસ ચંદ્ર પગલાં પાડે છે.
પગલાં પાડતો અજવાળે છે :
ખેતરો ડુંગરો મેદાનો નદીઓ
ત્યાં દિન આથમે છે.

દિન આથમે છે, રાત ઊતરે છે
લીલાછમ પર્વતો પર
રાત ઊતરે છે ધીમે ધીમે.
ઝરણાંઓએ છાંટયાં
લીલા અને પાંદડિયાળા
ડાળીઓના પડછાયા નીચે.

ડાળીઓ
સૂર્યના પ્રથમ કિરણે જાગતાં
પંખીઓથી ટહુકતી ડાળીઓ પર

પંખીઓ આખી રાત નીંદરે છે,
કે જેથી તમરાંઓ બહાર આવી
પછડાયાઓ વચ્ચે ત્રમત્રમ્યા કરે.

કોપ્લાસ અને મ્યુન્યેરાસની મૂળની લોકસંવેદનાઓને રોઝાલિયાએ પોતાના રચનાકૌશલથી પ્રગટાવી છે. તેની મોટે ભાગે ચાર પંક્તિઓવાળા લોકપ્રિય કોપ્લાસથી શરૂ થતી રચનાઓ ગીતના રૂપમાં વિકસે છે. ગેલિસિયન કૃષિવલોની લાગણીઓને એમના પોતાના સાહિત્યસ્વરૂપમાં અને એમની બોલીમાં રોઝાલિયાએ એવી રીતે મઢી લીધી છે કે એની રચનાઓ એક બાજુ લોકપ્રિય થઈ લોકસાહિત્યનો અંશ ગણાઈ છે; તો બીજી બાજુ લોકસાહિત્યની પ્રસિદ્ધ રચનાઓ સાથે એનું કર્તૃત્વ સંકળાય છે. વિલુપ્ત વતનની દુર્દમ ઝંખના અને દરિદ્રાનુકંપા એની કવિતાના પ્રધાન સૂરો છે. લઘુતાવાચક પ્રત્યયો, પુનરાવર્તનો, પંક્તિઓના લયાત્મક ઉદ્‌ઘાટનો દ્વારા કોઈએક પંક્તિમાં કે વાક્યખંડમાં સઘન થવાને બદલે રોઝાલિયાનાં સંવેદનો પંક્તિઓ પર પંક્તિઓમાં વિસ્તરે છે. શબ્દેશબ્દ આનિવાર્ય સંનિધિત્વ બતાવતા નથી પણ કોઈ ઊર્મિભારથી એક જ દિશામાં વહેતા હોવાની પ્રતીતિ જરૂર કરાવે છે. વિરામમાપ કે સંયમ વગર પ્રસ્તરતી આ પંક્તિઓમાં આણગમો ઊભો કરે એવી લાગણીઓની મૂર્ચ્છનાઓનાં પણ સ્થાનો આવે છે. રોઝાલિયાના મુખ્ય ત્રણ સંગ્રહો, 'કેન્ટેરેસ ગાલેગોઝ', 'ફોલાઝ નોવાઝ' અને 'એન્લાસ ઓરિલાસ દેલ સાર'માં બીજા અને ત્રીજા સંગ્રહમાં પહેલા સંગ્રહ જેવી લોકસંપત્તિથી નિષ્પન્ન તાજગી નથી, પણ અંગત અને આત્મલક્ષી વલણો છે. કદાચ તેથી પહેલા સંગ્રહમાં જે ગેલિસિયન ઉષ્મા અને સૌકુમાર્ય છે તે પછીના સંગ્રહોમાં રહેતાં નથી. કૅસ્ટિલિયન ભાષામાં રોઝાલિયાનો અવાજ ઉદાસીન અને તટસ્થ-અનાસક્ત છે.

સ્પૅનિશ ભાષામાં લોકસાહિત્યના બળે લોર્કા જેવો પ્રતિભાસંપન્ન કવિ ઊભો કરવામાં રોઝાલિયા કૅસ્ટ્રોનું ઋણ દૂરનું હોવા છતાં સ્વીકારવું અનિવાર્ય છે.

આધુનિકતાવાદનાં મંડાણ

રુબેન દરીઓ

નિકારાગુઆના વતની રુબેન દરીઓ–Rubén Dario–(ઈ.સ. ૧૮૬૭–૧૯૧૬)એ સ્પૅનિશ કવિતા પર લૅટિન અમેરિકન કવિતાનું વર્ચસ ઊભું કર્યું અને પ્રાચીન સ્પૅનિશ કવિતાને 'રંગ આપ્યો, ચેતના આપી, નવી આબોહવા અને અનુનેયતા આપી.' રુબેન દરીઓ, એ રીતે આધુનિકતાવાદનો અગ્રણી કવિ ગણાયો.

આધુનિકતાવાદે પરંપરાગત ધાર્મિક માન્યતાઓ અને નૈતિક રૂઢિઓના પડકાર સાથે નવી ચેતના અને નવી સંસ્કૃતિનો સ્વીકાર કર્યો. તત્કાલીન સમાજ, મૂલ્ય અને રોગિષ્ઠ ભૌતિકવાદ સામે આધ્યાત્મિક કે આંતરિક સૌંદર્યનો, રાજકીય સંઘર્ષમાં સંડોવાયા વગર કેવળ કલાનો મહિમા ગાયો. એમ કરવામાં આધુનિકતાવાદના કવિઓ સમાજમાં આગંતુક રહ્યા, સાચાં મૂલ્યોની પ્રતિષ્ઠા માટે પલાયનવાદી બન્યા, નિષિદ્ધ સંવેદન અને લાગણીનાં ક્ષેત્રોને અસ્તિત્વમાં લાવી, સમયની પરિવર્તનશીલતા સામે સમયહીન શાશ્વતતાના અને આદર્શવાદના પ્રણેતા થયા.

સમકાલીન સમાજથી નિરપેક્ષ થઈ રુબેન દરીઓ જેવો મહત્ત્વનો કવિ ઉચ્ચારે છે: 'હું લોકોનો કવિ નથી.' 'ટોરસ-દે-ડાયોઝ પોએટાઝ'માં કવિ પોતાને 'ટાવર' સાથે, 'વીજળીસંવાહક' સાથે

સરખાવે છે. આધુનિકતાવાદની ઝુંબેશનો મુખ્ય પ્રત્યાઘાત કવિતાની સ્થગિત ભાષા સામેનો હતો; અને રુબેન દરીઓનો સંઘર્ષ પણ સમયસંલગ્ન શબ્દને સમયહીન શાશ્વતતા તરફ મુક્ત કરવા માટેનો રહ્યો. રુબેન દરીઓએ ફ્રાંસમાં અસ્ત પામતા રોમેન્ટિક યુગ પછીના પાર્નેસિયન અને પ્રતીકવાદી કવિઓનાં, ખાસ તો વર્લેંના કાવ્યસ્વરૂપ અને કાવ્યભાષાનો પોતાની ભાષામાં કરેલો વિનિયોગ, એની અપૂર્વ સિદ્ધિ છે, પણ રોસ્ટાન્ડ અને રેમી-દ-ગુરમોન્ટ જેવા મધ્યકક્ષાના કવિઓના વિષયવસ્તુના અનુકરણને કારણે કેટલીક કવિતાઓને બાદ કરતાં, રુબેનની ઘણી કવિતાઓ કાળગ્રસ્ત થયેલી જણાય છે.

રુબેનના મુખ્ય સંગ્રહોમાં 'એઝુલ' (૧૮૮૦–૧૮૯૦) અને 'પ્રોઝાઝ પ્રોફેનાઝ' છે. 'પ્રોઝાઝ પ્રોફેનાઝ'માં લય અને છંદ પરત્વેની કવિની શૈલી પ્રયોગાત્મક છે. શબ્દને શાશ્વતતા સાથે સાંકળવા લયાત્મક તત્ત્વોનો લીધેલો આધાર મૂળની આદિમ અનુભૂતિઓના કેન્દ્ર સુધી પહોંચાડે છે. ઉપરાંત એની કવિતાઓમાં આરસનાં પૂતળાં અને શિલ્પોનો તેમ જ ચિત્રોનો સીધો ઉલ્લેખ આવ્યા કરે છે. વિનસ લેડા આદિ ગ્રીક દેવદેવીઓનાં પ્રતીકો શાશ્વતતાના સંકેતો છે :

મારા નિદ્રિત સૌંદર્યના વાતાયન નીચે
ઊડતા ફુવારાના શાશ્વત નિ:શ્વાસો
અને પ્રાશ્નિક મહાહંસની ડોક

ઓ લેડા,
તારો મધુર ગર્ભ

ઈશ્વર દ્વારા ચીનાંશુકથી આવૃત
હવામાં સુવર્ણ અને મધુ
અને હવે બંસીનો સ્વર.
હવે સ્ફટિક જેવાં પાણી
થાળું અને પાણી
પૃથ્વી ગીત હતું, આકાશ સ્મિત હતું.

રુબેન દરીઓની કવિતાઓમાં ઈન્દ્રિયભોગ અને ધાર્મિક માન્યતાઓ વચ્ચેનો સંઘર્ષ પણ ઉઘાડો છે.

પરંપરાની સ્થગિત સ્પૅનિશ કવિતાને ફ્રેંચ કવિતાવિભાવના દ્વારા પુન:પ્રવાહિત કરવાનો રુબેન દરીઓનો પુરુષાર્થ એને અપૂર્વ અને અપરિચિત આંતરરાષ્ટ્રીયતા તરફ લઈ જાય છે ખરો, પણ વાલેજો કે નેરૂદાની જેમ એને સર્વદેશીયતા આપી શકતો નથી. રુબેન દરીઓ વાલેજો કે નેરૂદાની જેમ પોતાની ચેતનાના કેન્દ્રમાંથી કે પોતાને પોષનાર સ્થાનિક સંસ્કૃતિના કેન્દ્રમાંથી લખી શકયો નથી. સ્પૅનિશ કવિતાને સ્પૅનિશ મૂલ્યોમાંથી અલગ કરવા છતાં રુબેન દરીઓ કેવળ સ્પેનના જ કવિ તરીકે ઓળખાઈને રહી ગયો છે. આથી જ કદાચ રુબેન પછી આવનાર કવિઓએ રુબેનનો પ્રતિકાર કર્યો છે.

ઉનામૂનો અને મચાદો : સંશયના કવિઓ

રુબેન દરીઓ પછીના આધુનિકતાવાદ અને પરંપરાની વચ્ચે રહેલા મિગેલ દે ઉનામૂનો — Miguel de Unamuno — (ઈ.સ. ૧૮૬૪–૧૯૩૬) અને મચાદો સંશયના કવિઓ છે. એમાં ઉનામૂનોએ તો અસ્તિત્વવાદ પહેલાં શાંત અસ્તિત્વની વેદનાથી પીડાતાં પીડાતાં શાશ્વત જીવનની ઝંખનાના સીધા ઉદ્‌ગાર કવિતામાં રોપ્યા છે. ઉનામૂનો પહેલાં ફિલસૂફ છે, અને પછી કવિ છે. આ કારણે એની કવિતામાં ગૃહીત માન્યતાઓનાં સમર્થનો સંનિષ્ઠ અને વેગથી પ્રગટયાં હોવા છતાં અલ્પકલ્પન અને લગભગ નિ:સેન્દ્રિય છે. ઉપરાંત સંવેદનાએ સ્વીકારેલા સત્યનો બુદ્ધિ સ્વીકાર ન કરતી હોવાથી ઊર્મિ અને બુદ્ધિ વચ્ચેના વિસંવાદો વારંવાર તૂટક અને અડધી-

પડધી પંક્તિઓમાં શ્રદ્ધા માટેની નિષ્ફળ મથામણ રૂપે પ્રતિબિંબિત થાય છે. શબ્દોની ધ્વનિગત શક્તિ તરફની ઉનામૂનોની વિચિત્ર ઉદાસીનતા પંક્તિઓમાં જરઠતા લાવે છે; પણ એ જ એની કવિતાની મૌલિકતા હોય એમ માનવા પ્રેરે છે.

મૂળ બિસ્કેયનનો વતની હોવા છતાં ઉનામૂનો કૅસ્ટીલનો કવિ છે. નાટકો, નવલકથાઓ, નિબંધોનાં ગદ્ય લખાણો પછી ઉત્તરવયે એણે કવિતાઓ લખવી શરૂ કરેલી અને તેથી બહુ ઉચિત રીતે તેણે પોતાની કવિતાને 'પાનખરનાં ફૂલો' તરીકે ઓળખાવી છે. ઉનામૂનોની કવિતાના વિષયો, છંદોલય, શબ્દકોશ વગેરે સમયની પાછળ હોવા છતાં ઉનામૂનો પોતાની કવિતાની શાશ્વતતા-(ઈટર્નલનેસ)ને, એ વખતે રુબેન દરીઓને કેન્દ્રમાં રાખી એના વર્ચસ્વ હેઠળ આગળ વધતી સ્પૅનિશ કવિતાની આધુનિકતા સાથે વિરોધાવે છે, અને આશ્ચર્યની વાત છે કે ઈ. સ. ૧૮૮૦ના ગદ્યાળવાં વલણો સામે વાગ્મિતાઉત્સાહ ને મૂર્ત રૂપોના પુરસ્કાર સાથે તેમ જ 'ધ બેસ્ટ મ્યૂઝ ઇઝ ફ્લેશ ઑન્ડ બોન'ના સ્વીકારેલા માપદંડ સાથે રુબેન દરીઓ ઉનામૂનોને સાચા કવિતાસર્જક તરીકે ઓળખાવે છે. એટલું જ નહીં પણ આધુનિકોમાં અગ્ર રુબેન દરીઓ એની છેલ્લી રચનાઓમાં ઉનામૂનોના પ્રભાવ તળે આવે છે. એક રીતે, ઉનામૂનોના સહવર્તી તરુણ કવિઓ એને પ્રતીકવાદની સીમાની બહારનો કવિ ગણે છે તે સાચું છે ને એ રીતે એનો વાલેરી કરતાં તદ્દન જુદો કાવ્યાભિગમ છે. વાલેરી જેવા પ્રતીકવાદીઓના સંગીતના પુરસ્કાર સામે ઉનામૂનો કહે છે:

> 'Poetry is something, that is no music, your work is like the sculptors. . . . Poetry is a form of thinking in mystery, the sculpturing mist.'

ઉનામૂનો પ્રખર ધર્માભિમુખ કવિ છે. કોઈ સનાતન શાશ્વતતાની ઉત્કટ ઝંખના એના સર્જનના કેન્દ્રમાં છે. જેને એ 'સોબ્રેબિવિર' ('Sobrevivir') તરીકે ઓળખાવે છે. મનુષ્ય અને જગત વચ્ચેનો સંબંધ પ્રસ્થાપિત કરી, મનુષ્યને વધુ ઊર્ધ્વ જગત તરફ, કોઈ રહસ્યજગત તરફ પ્રેરવાનો એનો આશય છે. આ સંદર્ભમાં મનુષ્યરચિત ઈશ્વર (મૅન ગૉડ) એની કવિતામાં ઊભો થાય છે. ઈશ્વરને એની પૂર્ણતા માટે મનુષ્યની જરૂર છે અને તેથી 'કૅસ્ટિલિયન ગામના કબ્રસ્તાનમાં' કવિ કહે છે:

> રખેવાળ પિતા ઈશુ
> ટોળાનાં સર્વ ઘેટાંને સર્વદા ગણતા રહે.

ઉનામૂનોની કવિતામાં વૈયક્તિક મૃત્યુ-સંવેદનો નોંધપાત્ર છે:

> તારી ઝાંખર ઝાડી તો ત્યારે જ ફક્ત ખેડાતી — લોક વાવતા બીજની જેમ
> જ્યારે સંસારથી ત્રસ્ત જનને — ને પાછી આણખેડી રહે પડી.

ઉનામૂનોની કવિતામાં જીવનની ક્રિયાનું મૃત્યુ પર થતું આ સમગ્ર આરોપણ અદ્‌ભુત છે.

ઉનામૂનોની કવિતામાં શાશ્વતતા સામે દૂઝતા વ્રણો અને ઇંદ્રિયોનાં સ્થાનોની હારમાળા છે: સ્વર્ગ ભણી ઊંચકાયા હોવાનો અનુભવ કરાવતો ગોળાકાર, કૅસ્ટીલનો શિખરપ્રદેશ; રૂપેરી આકાશ, સોનેરી પથ્થરો ને સૂતાં જલાગાર વચ્ચેનાં નિશ્ચલ જલ ને નિશ્ચલ પૉપ્લર વૃક્ષો; પથહીન અરણ્યો; સુક્કાં મૂળિયાં જેવા હૃદયની પ્રકાશ નહીં પણ પાણી ભણીની શોધ; અજાણ્યા શહેરમાં ભિક્ષુકના હાથમાં જોવાતી વૈશ્વિક હસ્તભાષા; માલિકના ચિત્તમાં સ્મૃતિરૂપે જળવાવા મૃત્યુ પામતા કૂતરા જેવી

ઈશ્વરની સ્મૃતિમાં રહેવા તાકતી મનુષ્યની મૃત્યુદૃષ્ટિ, ડેનિશ ફિલસૂફ કિર્કેગાર્ડની તીવ્ર અસર હેઠળ મનુષ્યને જ થતા કેવળ મૃત્યુના પૂર્વજ્ઞાનની વેદનાને ઉનામૂનો શાશ્વતતાનાં તર્કકારણ અને સમીકરણો દ્વારા વિરોધાવે છે. ટૂંકમાં ઉનામૂનોની કવિતા એના ફિલસૂફ ગ્રંથ 'Del Sentimiento Tragico de la Vida'ની સમર્થક ભૂમિકા છે. એની સુખ્યાત કૃતિ 'ધ ક્રાઇસ્ટ ઑફ વેઝાઝકિવથ' સ્પેનની કવિતાનો એક વિશેષ વળાંક બની છે.

રુબેન દરીઓના આધુનિકતાવાદ દ્વારા ઊભી થયેલી બહિરંગી ભભકભરી કવિતાની સામે આન્તોનિયો મચાદો — Antonio Machado — (ઈ.સ. ૧૮૭૫–૧૯૩૯)ની કવિતા પ્રત્યાઘાત રૂપે આવે છે. હિમેનેસ દ્વારા અત્યલંકૃત શૈલી તરફ ઢળનારી પછીની કવિતાનો પણ મચાદો વિરોધી છે. મચાદો 'સમયમાં આવશ્યક શબ્દ' રૂપે અથવા 'સમય સાથેના વ્યક્તિના સંવાદ'રૂપે કવિતાને ઓળખાવે છે. મચાદો માને છે કે કવિ પોતાના સમયમાં વિશ્વ સાથે પોતાની ચેતનાને સંપર્કમાં રાખી જીવનના ગહન અનુભવોથી પ્રેરણા ખેંચે છે તેમ જ શબ્દના ઉપાદાન દ્વારા ક્ષણિકતાથી ઊંચો ઊડે છે. મચાદો પડઘા અને અવાજ વચ્ચેનો ભેદ તારવી 'પડઘાઓ ડૂબવા દો, અવાજો જાગવા દો' જેવો આદેશ પણ આપે છે. મચાદોએ 'પંખી જેમ ગાવા માટે ગાય છે' તેમ પોતાની કવિતા કરવાનું પસંદ કર્યું.

મચાદો એન્ડેલુસિયાનો હોવા છતાં સંજોગવશાત્ બાળપણમાં માડ્રિડ ને પછી યુવાનવયે ફ્રેંચના શિક્ષક તરીકે કેસ્ટીલના સોરિયા શહેરમાં મુકાય છે. શરૂની એની ભયંકર એકલતા, લિયોનોર સાથેના પ્રેમને કારણે આનંદમાં અને પછી તરત જ લિયોનોરના મૃત્યુને કારણે અસહ્ય વેદનામાં પલટાય છે. કેસ્ટીલનાં શુષ્ક્કઠોર પ્રદેશનાં આકાશ અને વાદળ, ખડકો અને પાણીનાં દૃશ્યો એની જાગ્રત ક્ષણોને નહીં પણ એનાં સ્વપ્નોને પણ ઘેરાં રંગે છે. મચાદોમાં પ્રકૃતિ અને ચેતના, દૃશ્ય અને સ્મૃતિ એકમેકમાં ગ્રંથાતાં જાય છે:

રૂપેરી ટેકરીઓ
ભૂખરા ઢાળો અને ઝાંખા ખડકિયા વિસ્તારો
ત્યાં, ડ્વિરો નદી સોરિયાની આસપાસ
તલવાર જેવો વળાંક લે છે.
સદા લીલાં ઓક વૃક્ષોની ઘેરી ઘટાઓ
ખરબચડી પથ્થરિયા ભૂમિ
ઉઘાડી પર્વતધારો
ધોળા રસ્તાઓ ને નદીકાંઠાનાં પૉપ્લરો
રહસ્યમય કલહખોર ઓ સોરિયાની બપ્પોરો
મારા હૃદયના ઊંડાણમાં તમારે માટેની વેદના
ભરેલી છે.
વેદના એટલે પ્રેમ
જ્યાં ખડકો સ્વપ્ન સેવે છે
તેવા સોરિયાના વિસ્તારો હું મારામાં વહું છું.

ખાસ કરીને મચાદોની કવિતામાં ફરી ફરીને આવતો જલતત્ત્વનો ઉલ્લેખ પ્રતીકાત્મક છે. નદીના રૂપમાં, ઝરણામાં, સરવાણી, તળાવ કે ફુવારાના રૂપમાં આ પ્રતીક સ્ફુર્યાં કરે છે:

કાલે રાત્રે જ્યારે સૂતો હતો, ત્યારે સ્વપ્ન જોયું
ધન્યદર્શન!
હૈયામાં ફુવારો ઊડતો હતો
કદી આસ્વાદ્યાં નથી તેવાં હે જલ,
નવજન્મના સ્રોત,
કઈ ગૂઢ નીક વાટે તમે અહીં આવ્યાં છો?

પથ્થરિયા મહાવિસ્તારોનું ખાલીપણું, હિમપાંસળિયા પર્વતોના ચકરાવા, તૂટેલા તલવારના કટકા જેવો ચળકતો નદીનો વળાંક, ભૂખરી વનસ્પતિથી છવાયેલા ખડકો, વિશ્રાન્તિહીન માર્ગો ને તૂટતાં જતાં

શહેરોની એક તરફ કૅસ્ટિલિયન સૃષ્ટિ છે, તો બીજી તરફ પ્રફુલ્લ ચીંખુનાં ઝાડ, ઉપવનની સાઈપ્રસ ઘટા, લીલાં ખેતરો, સૂર્યભીનાશ, મેઘધનુષ્ય ને ઝટ પર ઝાંખેલાં જલબિંદુઓની સાબુના પરપોટાની જેમ સ્મૃતિમાં આવતી એન્ડેલુસિયન સૃષ્ટિ છે. કૅસ્ટીલ અને એન્ડેલુસિયા સંગમેળ થતા હોવા છતાં, મચાદો છેવટે કૅસ્ટીલનો કવિ છે. કૅસ્ટીલના પ્રકૃતિ પદાર્થો મચાદોની 'આત્માની ભાષા'ના સંવાદકો બન્યા છે. આ પદાર્થો પર સજીવારોપણ કરી અથવા અમૂર્ત વિભાવનાઓને કલ્પીને મચાદો સંવાદ આદરે છે. વારંવાર વિવિધ પ્રકારના આવતા સંવાદ એની કવિતાનું આગળ પડતું લક્ષણ છે. સવાર સાથે, મધ્યાહ્ન સાથે, રાત્રિ, ફુવારો, પર્વતઢાળ, પાણી, વેદના, સૌંદર્ય સાથે અંગતતમ સંવાદો રચાયા છે. આ સંવાદો વેદના અને ઉદાસીનતાના સંકેત છે. સ્વપ્ન અને રહસ્યમયતા એમાં ધબકચા કરે છે.

મચાદો શંકાવાદી અને ઉદ્યમ છે. ઉત્તરો કરતાં પ્રશ્નોમાં ને અનિશ્ચિતતામાં રહેવાનો એને સંતોષ છે. પોતે પ્રતિભા ખોઈ બેસશે એવી દહેશતનો એ સતત ભોગ બન્યો છે. ઉત્તરોત્તર એની કવિતા બુદ્ધિવાદી બનતી બનતી ભાવહીન યંત્ર-સ્થિતિએ પહોંચવાનું સાહસ કરે છે. એન્ડેલુસિયન લોકગીત 'કોપ્લાસ' લખવાનો એનો પ્રયત્ન નિષ્ફળ ગયો; છતાં ત્રણ કે ચાર કે પાંચ પંક્તિની, ગાવા માટે લખાઈ હોય તેવી, આ રચનાઓ ચીન અને જાપાનની લઘુરચનાઓનું સ્મરણ કરાવે છે.

હિમેનેસ : 'નવી કવિતા'ના પુરસ્કાર

ફ્રેન્ચ કાવ્યસ્વરૂપ અને કાવ્યવિભાવનાના સ્વીકાર સાથે સ્પેનની સ્થાનિક એકવિધતામાંથી ઊંચકી આંતરરાષ્ટ્રીય ફલક પર સ્થાપનાર આધુનિકતાવાદની રુબેન દરીઓની પ્રવૃત્તિ અને લોકસાહિત્યનાં પરંપરાગત ગીતસ્વરૂપોના સ્થાનિક ઉન્મેષોને પોતાના અપૂર્વ રસાયણમાં ગાળનારી અને એ દ્વારા સ્પૅનિશ કવિતાને સર્વદેશીય ઉત્તમતા સાથે સાંકળનારી લોર્કાની પ્રવૃત્તિ આ બે પ્રવૃત્તિ વચ્ચે કાવ્યતત્ત્વ સિવાય કાવ્યમાં કશાયનો સ્વીકાર ન કરનારી હિમેનેસ — Jimenez — (ઈ.સ ૧૮૮૧–૧૯૫૮)ની 'નવી કવિતાના પુરસ્કાર'ની પ્રવૃત્તિ અત્યંત મહત્ત્વની છે.

શરૂઆતમાં ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદ અને જર્મન રોમેન્ટિસિઝમની અસરોમાં ઊછરેલી હિમેનેસની કવિતા બેકેર કૅસ્ટ્રોના પરંપરિત તેમ જ લોકસાહિત્યનાં પ્રચલિત ગીતોના અભ્યાસ દ્વારા આંતરરાષ્ટ્રીયતાને બદલે સર્વદેશીયતાની હવા ઊભી કરે છે: હિમેનેસની કવિતામાં, સેનેકાના પ્રશિષ્ટ એન્ડેલુસિયાથી અને ગોન્ગોરાના અત્યલંકૃત એન્ડેલુસિયાથી જુદું જ કોઈ સમુદ્રમુદ્રિત એન્ડેલુસિયા ધબકે છે:

લીલોછમ દરિયો, ભૂખરું ને ભૂરું આકાશ — રાતાં, ભૂરી ઝાંયથી ચળકતા, સૂર્ય નીચે
ને પ્રેમાળ આલ્બેટ્રોસ મોજાંઓ પર — રાહ જેનું કાળું વહાણ.

લોર્કાની કવિતામાં આવનાર લીલા રંગનો પ્રભાવ હિમેનેસની કવિતામાં પહેલેથી હાજર છે. હિમેનેસની કવિતામાં 'પીળા' રંગનું આકર્ષણ પણ એવું જ નોંધપાત્ર છે:

પીળાં ફૂલોથી છલકતો આવ્યો મધુમાસ — ને પીઠી રંગ્યું પ્રેયસીના સાંનિધ્યે સેવ્યું ઉપવન
પીળચો વહે છે વોંકળો — પીત કિરણોથી આર્દ્ર છલકાય આખુંય વિશ્વ
પીળુડી ડુંગરખીણો ને ખેતરવાડો — સોનેરી કમળો વચ્ચે કોકરવરણાં સોનેરી જલ
પીળું શિશુઓનું સ્મશાન — પીળાં ગુલાબો પર ફરફરતાં પીળાં પતંગિયાં.

હિમેનેસની કવિતામાં આવતું લીલાપીળા રંગોનું આધિપત્ય પછીથી શ્વેત રંગના આધિપત્યમાં

પલટાઈ જાય છે. રંગોના આધિપત્ય સાથે પ્રગટ થતી કવિતાની ચિત્રાત્મક મૂર્તતા હિમેનેસમાં પહેલેથી રહેલી ચિત્રકળા તરફની અભિરુચિ વ્યક્ત કરે છે: 'હિમટોચ પર રાતો સૂરજ'. ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદ હિમેનેસમાં કાયમી સંગીત-સંસ્કાર રોપી જાય છે. આ સંસ્કારને કારણે સંગીત તરફની વિશેષ રુચિને કારણે અને લોકગીતોના વર્ચસને કારણે હિમેનેસની કવિતામાં લયાત્મક પંક્તિઓ સ્ફુર્યા કરે છે. 'અલ્માસ દ ટ્રીસ્ટેસ', 'હાર્ટિનેસ લેહાનોઝ', 'પાસ્ટોરેલ્સ' સંગ્રહો કવિના પહેલા ગાળાની, પરંપરા સાથે એની વૈયક્તિક વિશિષ્ટતાઓ સિદ્ધ કરતી કવિતાના સંગ્રહો છે.

હિમેનેસની કવિતામાં રુબેન દરીઓના વિશિષ્ટ ઍલેકઝાન્ડ્રિયનના પ્રલંબલયના પ્રવેશ સાથે એની કવિતા સંકુલ બને છે. અહીં વર્લેં કે લાફોર્ગને બદલે માલાર્મેનો સ્પર્શ વર્તાય છે. 'એલેગિઆસ ધ્યોસઝ' ('શુદ્ધ કરુણપ્રશસ્તિઓ'), લા'સોલેડાડ સોનોરા' ('ધ્વનિગત એકાન્ત'), 'પોએમાઝ-મેહિકોઝ-ય-ડોલિએટસ' ('વેદનાની માંત્રિક કવિતા') આ ગાળાના સંગ્રહો છે. પણ આ ગાળાનો 'સૉનેટોઝ એસ્પીરીત્યુઆલ' ('આધ્યાત્મિક સૉનેટો') સંગ્રહ વધુ ધ્યાનપાત્ર છે. હીટંગર અને સાર્ત્રના અસ્તિત્વવાદની પૂર્વભૂમિકા એમાં છે. હિમેનેસ અને સ્પૅનિશ પ્રજામાં અસ્તિત્વવાદ જન્મજાત છે. સિતમ, અંધાધૂંધી, અરાજકતા આંતરવિગ્રહોથી ભર્યા ખડકાળ દુકાળગ્રસ્ત સ્પૅનમાં સૈકા જૂની 'શૂન્યતા' છે. ઉનામૂનોમાં તીવ્રપણે પ્રગટેલી અને મચાદોમાં પાછળથી વ્યક્ત થયેલી 'શૂન્યતા' હિમેનેસમાં પહેલેથી હતી. આ સંદર્ભમાં 'ઑક્ટુબર' સૉનેટમાં પાનખરની પીળાશમાં વીંટાતા કૅસ્ટીલના અફાટ વિસ્તારને ચાસ પાડી નોડી નાખેલી જમીનની આંતરરેખાઓમાં બીજ વાવતા ખેડૂતના હાથને જોતો કવિ પોતાના હૃદયને ત્યાં વાવીને કોઈ શુદ્ધ શાશ્વત વૃક્ષને ઝંખે છે. એ પરિસ્થિતિ સૂચક છે.

ઘણાં વર્ષો સુધી હિમેનેસની કવિતા વિશેષ પરિણામની શોધમાં લોકગીત, સૉનેટ, પ્રાસબંધ કડીઓ અને પ્રાસહીન મુક્ત છંદને અજમાવતી રહી. લયભંગિઓ અને ચિત્રભંગિઓ એના કાવ્ય કલ્પનામાં સતત સંલગ્ન રહેતી હોવા છતાં રિલ્કે જેવી તત્ત્વપ્રતિષ્ઠા હજી થઈ નહોતી. ૧૯૧૬માં, લગ્ન સાથે હિમેનેસની કવિતાનો અત્યંત મહત્ત્વનો ગાળો શરૂ થાય છે. સંકુલતાથી ફરી પાછી એની કવિતા સરલતા તરફ વળે છે. પ્રથમ નૈસર્ગિક હતી તેને કલ્પનનાં આભૂષણોથી રાણી જેવી કરેલી, ફરી પાછી વસ્ત્રો ફગાવી અને નિર્દોષ કરી. 'નવી કવિતા'(નેકેડ પોએટ્રી)ના પુરસ્કાર સાથે શુદ્ધ કાવ્યતત્ત્વ સિવાય કોઈ પણ વસ્તુનો હિમેનેસે અસ્વીકાર કર્યો. ફ્રાન્સની પ્રતીકવાદની શુદ્ધ કવિતા(પ્યોર પોએટ્રી)ની વિભાવના કરતાં હિમેનેસની આ 'નવી કવિતા'ની વિભાવના જુદી છે. કવિતા એટલે સંપૂર્ણ સ્પષ્ટ વિચારની અભિવ્યક્તિને અનુરૂપ સ્પષ્ટ શબ્દોની શોધ. હિમેનેસની વિભાવના 'ઇન્ટેલિજેન્સિયા'માં બરાબર વ્યક્ત થાય છે:

હે પ્રજ્ઞા, મને વસ્તુઓનું સમ્યક્ નામ આપ વસ્તુને ન જાણનારા
મારા પ્રાણથી અનુપ્રાણિત શબ્દને વસ્તુ બનાવ છો મારા દ્વારા વસ્તુનું અભિજ્ઞાન મેળવે.

વતન છોડી, માદ્રિદમાં આવીને સાહિત્યકારોથી અનડા સહેતા હિમેનેસમાં બાળપણના સંસ્કારો રિલ્કેના કે સ્ટીફન જ્યોર્જના બાળપણના સંસ્કારોથી વધારે દૃઢ છે. રંગ, પ્રકાશ, ગંધ, સંધ્યાકાશના સિસોટ વાદળપટ્ટો, સિગ્નેરા પરથી આવતા પવનની તાજગી અને વૃક્ષહીન વિસ્તાર પર તપતો પ્રખર સૂર્ય — આ બધી પ્રકૃતિ-સામગ્રીનો ઉપયોગ કવિ બદલાતા મિજાજનાં પ્રતિરૂપો સર્જવામાં કરે

છે. એલિયટના આંતરજગતમાં વ્યક્ત થતા બહિર્જગતની સામે હિમેનેસનું બહારના જગતમાં વ્યક્ત થતું આંતરજગત તોળવા જેવું છે. હિમેનેસનાં સૂક્ષ્મ સંવેદન, તીક્ષ્ણ દૃષ્ટિ, ચપળ કાન ઇન્દ્રિયરાગી ઇમ્પ્રેશનિસ્ટિક શૈલીની ભાત ઉપસાવે છે.

અને આમ, રિલ્કેની જેમ વસ્તુઓના મર્મને સમયમુક્ત કરીને પામવાનો આશય હિમેનેસને બધી અલંકૃત સામગ્રીના પરિહાર તરફ વાળે છે. પ્રેયસી ઝેનોબિયાને પામવાને કારણે થયેલો અમેરિકા-પ્રવાસ કવિને મહત્ત્વના વળાંકે લાવીને મૂકે છે. 'ડાયેરિયો-દ-અન પોએટા રેસિયન કેસુડો' ('નવપરિણીત કવિની દૈનંદિની')માં વ્હીટમૅનનો આવેગ અને એની લયશક્તિ નથી પણ ભારોભાર લાગણીઓનો યુગ ઝિલાયો છે. 'ઈટરનિડેડસ' ('શાશ્વતતાઓ'), 'પિદ્રા ય સીલો' ('પથ્થર અને આકાશ'), 'પોએત્તિઆ' ('કવિતા'), 'બેલ્લેઝા' ('સૌંદર્ય') વગેરે મહત્ત્વના સંગ્રહો વીસીના નવા કવિઓની વચ્ચે હિમેનેસને સમર્થ કવિ તરીકે સ્થાપી આપે છે. ૧૯૩૯થી ૧૯૫૧ સુધીના અમેરિકાના વસવાટ દરમ્યાન 'એસ્પાન્યોલ્સ દ ટેસ મુન્ડોઝ' ('ત્રણ વિશ્વના સ્પૅનિશો') 'વૉઈસિસ દ મી કોખ્હા' ('મારા ગીતના અવાજ'), 'એનિમલ દ ફોન્ડો' ('ઊંડાણનાં પ્રાણીઓ') સંગ્રહોમાં કવિ વધારે ને વધારે પ્રૌઢત્વ ધારણ કરતો આવે છે; અને પાછલી વયના એના ધર્માભિગ્રહના ઉન્મેષોને પ્રગટ કરતો આવે છે. તેમ છતાં હિમેનેસની પ્રારંભની ઇમ્પ્રેશનિસ્ટિક કવિતા, પાછળની તત્ત્વનિષ્ઠ કવિતા કરતાં વધારે પ્રચલિત રહી છે.

કવિતાની પંક્તિએ પંક્તિ પર એન્ડેલુસિયાની મુદ્રા ઊભી કરનાર સંગીત, જલ અને નારીના વિષયોનું પુનરાવર્તન છતાં પૂર્વસિદ્ધિઓને હંમેશા સંક્રમી જનાર હિમેનેસની કાવ્યસૃષ્ટિ ઉદ્યમશીલ, વિકાસશીલ અને અંગત છે. સર્જકપ્રેરણા એની કવિતામાં કેન્દ્રરૂપે આવ્યા કરે છે. હિમેનેસ આજીવન કવિતાલેખક રહ્યો છે અને સ્પૅનિશ કવિતાના આ અગ્રગણ્ય કવિએ નક્કર વાસ્તવ સામે કવિતાની સ્મરણીય ભ્રમણાનો સદા સ્વીકાર કર્યો છે:

કોઈ નથી, પાણી છે
કોઈ નથી? પાણી કોઈ નથી?
કોઈ નથી, ફૂલ છે
કોઈ નથી? પણ કહું છું કે ફૂલ કોઈ નથી?

કોઈ નથી. પવન હતો
કોઈ નથી? પવન કોઈ નથી?
કોઈ નથી. માત્ર ભ્રમણા
કોઈ નથી? અને ભ્રમણા કંઈ નથી?

સેલિનાસ અને ગુલેં

આંતરવિગ્રહ પછી સ્પેન છોડીને અમેરિકામાં વસેલો અને ત્યાં જ અવસાન પામેલો પેદ્રો સેલિનાસ — Pedro Salinas — (ઈ.સ. ૧૮૯૧–૧૯૫૧) પ્રણયનો ઉદ્‌ગાતા છે. ભારેખમ શબ્દ, પ્રતિરૂપના સંકેત, દૃશ્યની પાર્શ્વભૂ, સંસ્મૃત ઘટના કે પ્રતીકના આશ્રય વિના આ કવિ કેવળ સરલ વિધાનોથી સમૃદ્ધ અને સ્મરણીય અર્થચ્છાયાઓનું નિર્માણ કરે છે. સેલિનાસે અમૂર્ત તત્ત્વમાં કરેલું વાસ્તવનું રૂપાન્તર ભાગ્યે જ જગતનાં રૂપ અને એની રચનાનો સ્પર્શ ગુમાવે છે. 'પ્રેસાગિઓસ', 'સેગુરો એઝુર', 'ફેબુલા ય સિગ્નો', 'રેઝોન-દ-એમોર', 'લા વોઝ અ ટી ડેબિડા', 'ટોડો માસ કલેરો ય ઓટ્રોઝ પ્રેમાઝ' મુખ્ય સંગ્રહો છે. કવિ કયારેક પાર્થિવ દીવાલ પાછળ રહેતી પ્રેયસીની કેવળ ઉપસ્થિતિની નિશ્ચિતતા અનુભવે છે; કયારેક વિસ્મૃતિ એટલે વ્યક્તિનો વ્યક્તિમાં હ્રાસ—નું સંવેદન ઉપસાવે છે. અવાજ, પગલાં, શરીર એમ એક પછી

એક બધું લુપ્ત થતું છેક સાત અક્ષરનું નામ માત્ર પ્રેયસીનું અસ્તિત્વ ટકી રહે છે; અને એ સાત અક્ષરનું નામ પણ વિશ્લિષ્ટ થઈ સ્ટ્રીટકાર, જાહેરખબરો, ઈલેકિટ્રક સિગ્નલોમાં વિસ્તરે છે. કયાંક કવિની સાથે ખેતરોની નિદ્રા, તારકો, મૂંગો સમંદર, અદૃશ્ય ઘાસ, એમ વિશાળ જગત પ્રેયસીનું ચિંતવન કરે છે. આ કવિની પ્રણયની નિતાન્ત વૈયક્તિકતાનું આ કાવ્ય ઉદાહરણ છે

તારો અવાજ જો આંખ પામી શકતી હોત
તો મેં તને કેવી ન્યાળી હોત!
તારા અવાજમાં મને પ્રકાશતો પ્રકાશ છે, કારણપ્રકાશ.
તું ઉચ્ચરે છે ત્યારે અવકાશ તારા અવાજ સાથે તણખાય છે.
અને અંધકારનું નિબિડ મૌન તૂટી જાય છે.
તારો અવાજ ગૌર છે
યુવા પરોઢ જેવો છે
દરરોજ મારી પાસે પહોંચે છે ત્યારે નિતાન્ત તાજો હોય છે.
તું વાકય બોલે છે ત્યારે
નેત્રગોચર થયા વગરના આકાશઊંચા આનંદ અને મધ્યાહ્નનાં સામ્રાજય
પ્રત્યક્ષ થાય છે.
રાતને પહોરે તું જ્યારે મારી સાથે વાત કરતી હોય છે
ત્યારે રાત રહેતી નથી.
તારો હળવો ને શરીરહીન અવાજ જ્યારે આવે છે
ત્યારે મારા એકલખંડમાં એકાન્ત રહેતું નથી,
કારણ તારો અવાજ ખુદ એનો આકાર રચે છે
તારા અવાજનાં શકય મૃદુ રૂપો અસંખ્ય રૂપે
શૂન્ય અવકાશમાં પ્રગટે છે.
તને ઝંખતા હોઠ અને હાથ છેતરાય છે
મારો હોઠ અને હાથની ચેતના શોધે છે
તારી વાણી, તારા અવાજ દ્વારા જન્મેલાં દિવ્ય રૂપોને
કર્ણના પ્રકાશમાં, નેત્રની ગોચરતા બહારના ક્ષેત્રમાં,
બે પ્રેમીઓને મન
તારા તારામઢયા અવાજ સિવાય કે
તારા સૂર્ય સિવાય કોઈ બીજા દિવસ કે રાત નથી.

હિમેનેસની કવિતાનો તત્ત્વત: અનુયોગ કરનાર હોર્હે ગુલેં – Gorge Guillèn – (જન્મ ઈ. સ. ૧૮૯૩) પર વાલેરીનો પ્રભાવ અછતો નથી; તેમ છતાં રિલ્કેની જેમ આ કવિ તત્ત્વવિધાનોથી શરૂ કરી અન્તે પદાર્થોના વિશ્વમાં પોતાની કવિતાને સમેટતો વાલેરીથી ઊફરો જાય છે અને સાથે ગોન્ગોરા જેવી અતિભૂષિત શૈલીના પ્રયોગો દ્વારા હિમેનેસથી પણ જુદો પડે છે. ગુલેંની કવિતામાં

ખંડો, દૃશ્યો, ભૂમિફલકો અને રાજકીય ઘટનાઓનાં સંવેદનો છે અને આ સંવેદનો શાશ્વત દર્પણમાં ઝિલાઈને નિતાન્ત વર્તમાનની ક્ષણમાં નિરૂપાયેલાં છે. દર્પણ સામે મૂકેલા દર્પણની જેમ ભ્રામક પારદર્શકતા ઊભી કરતો એનો કાવ્યસંગ્રહ 'કેન્ટિકો' ('ગીતપુસ્તક') એની પ્રતિભાનો પરિચાયક છે. આ પછી 'કેન્ટિકો'ના પૂરક ભાગ રૂપે ૧૯૫૭થી ૧૯૬૩ સુધીના કાવ્યસંગ્રહો 'કલેમોર: ટીએમ્પો દ હિસ્ટોરિયા'ના એક જ શીર્ષક હેઠળ બહાર પડયા છે. સરમુખત્યારશાહી, આણુ-શક્તિનો ભય અને ભરપૂરતા વચ્ચેનો ભૂખમરો જેવી નવી પરિસ્થિતિઓને કવિએ અહીં હાથ ધરી છે.

લોર્કા : જિપ્સી તત્ત્વની કવિતા

હિમેનેસ વિશ્વકવિઓમાં સ્થાન પામ્યો છે, જ્યારે લોર્કા — Lorca — (ઈ. સ. ૧૮૯૮–૧૯૩૬)ની કૃતિના હાર્દમાં કેવળ સ્પેન ધબકે છે. લોર્કાએ એની શરૂઆતની રચના 'બેલેડા દ લા પ્લેસેટા'માં બાળક અને કવિ વચ્ચેના સંવાદ દ્વારા પોતાને વિશે એક સત્ય ઉચ્ચાર્યું છે —

બાળકો: કવિઓનો માર્ગ તમને કોણે દાખવ્યો?

કવિ: પ્રાચીન ગીતોની સરવાણીએ, એના વહેણે.

સ્પેનનું લોકસાહિત્ય એ લોર્કાની કાવ્યસૃષ્ટિની કાચી સામગ્રી છે. એન્ડેલુસિયાના આ લોકસાહિત્યમાં જિપ્સીઓના ભોગપૂર્ણ રહસ્યપૂર્ણ સંવેદનપ્રચુર જીવનની સમૃદ્ધિ વેરાયેલી પડેલી છે. આ જિપ્સી જીવનનું લોર્કાને નાનપણથી જ ઘેલું લાગ્યું હતું. લોર્કા અભ્યાસમાં કયારેય તેજસ્વી નહોતો. એનું ચિત્ત હંમેશા યુનિવર્સિટીના વિષયોની બહાર રમ્યા કરતું. કૉફી હાઉસમાં મિત્રો સાથે તડાકા મારતો એ કલાકો સુધી બેસી રહેતો. એ ગ્રેનેડાના બગીચાઓમાં કે નજીકનાં ગામડાંઓમાં પ્રાચીન એન્ડે-લુસિયન સંસ્કારપરંપરાને પકડવા ભટકયા કરતો; ને વિશેષ તો રખડતો જિપ્સીઓની વચ્ચે. તેથી જ લોર્કા આ લોકગીતોનો કે લોકકથાઓનો સંપાદક, સંગ્રાહક કે સંશોધક નથી. કાટછાંટ કરીને પોતાને નામે આ લોકકૃતિઓને ચડાવી દેનાર માત્ર નાનોસૂનો સસ્તો કવિ પણ નથી. લોર્કા એક સાચો સર્જક છે.

આદિમ ઊર્મિલય તેમ જ પ્રતિરૂપો અને રંગો પરત્વેના ઉત્કટ અભિગ્રહથી ઉપસાવેલા પોતાના સ્વપ્નવત્ સેન્દ્રિય વાસ્તવ દ્વારા પરંપરાની જડતાને તે નિત્યનવીનતામાં પલટી નાખી શકે છે. પ્રાચીનનું એ આધુનિકતામાં રૂપાંતર કરી શકે છે અને સૌથી મહત્ત્વની વાત તો એ છે કે જે કંઈ પ્રચલિત છે, લોકપ્રિય છે એને લોર્કા પોતાના અભિનવ અભિગમથી કલાના સ્વરૂપમાં સ્થિર કરી શકે છે.

'બેલેડિલા-દ-લોસ ટ્રેસ રીઓઝ'માં બે નદીની વાત આવે છે:

ગ્રેનેડાની બે નદીઓ બરફથી પડી
વહી જાય છે ઘઉંના ખેતરોમાં.

આ હિમથી ઘઉં સુધીની પ્રક્રિયા લોર્કાની કવિતામાં પણ છે. લોકપરંપરાનો થીજેલો બરફ લોર્કાની પ્રતિભાના સ્પર્શે ઘઉંનાં લીલાંછમ ખેતરોના કીમતી સર્જનમાં ફેરવાઈ જાય છે. એન્ડેલુસિયન લોકગીતમાં એક વિષયની આસપાસનો એકવિધ એકધારો લય લોર્કાના હાથમાં આવતાં વિવિધકેન્દ્રી

સામગ્રીનો સ્પર્શ પામે છે. ટેકનિક અને કસબની સાથે રમેલી એક 'અંદર' લોર્કાની કવિતામાં માણવાની છે: એ હવા(અંદર)ને વિશે લોર્કાએ કહ્યું છે કે સર્જકમાત્ર તેનો અનુભવ કરે છે. પણ આજ સુધી કોઈ ફિલસૂફ એને સમજાવી શક્યો નથી. કૃતિનિષ્ઠ અરનવું ટ્રાવણ આ હવા જ તૈયાર કરે છે.

પ્રત્યેક સર્જનના વિષય પાછળ સર્જકનો જીવસટોસટનો ખેલ હોય છે; મૃત્યુ સાથે સોપારી બાથ ભીડવાની હોય છે; અને સ્પેન જ એક એવો દેશ છે, જ્યાં મૃત્યુનું દર્શન સ્વાભાવિક છે. વસંત બેસે છે અને મૃત્યુનાં ભૂંગળોના લાંબા સૂર પડઘાય છે. મૃત્યુની શક્યતા વગર શક્તિનાં ઉદ્‌ગમ નથી.

આ જ કારણે લોર્કાની કૃતિઓમાં જિપ્સી તત્ત્વની સાથે સાથે મૃત્યુનું તત્ત્વ સર્વોપરી બન્યું છે. કવિ કહે છે:

'જાઓ તમે પ્રણયની પ્રતિ હું જઈશ અને મૃત્યુ ભણી.'

મૃત્યુની સભાનતાનું આ દ્રવ્ય લોર્કાની કૃતિઓમાં ભિન્ન ભિન્ન સ્વરૂપે દેખા દે છે. 'Paisaje' એક લાક્ષણિક કૃતિ છે. આ લૅન્ડસ્કેપમાં મૃત્યુનું એક સજીવ ચિત્ર ઉપસાવ્યું છે:

> ઑલિવ વૃક્ષરાજી પંખાની પેઠે ખૂલે છે ને બિડાય છે. વૃક્ષરાજી પર ઝૂમે છે ઘેરું આકાશ અને ઝમે છે થીજ્યા તારાઓની કાળી વર્ષા. નદીકાંઠે વનરાજી અને અંધકાર ઘૂંટાય છે; ભૂખરી હવા પરપોટાય છે; ઑલિવ વૃક્ષરાજી ચીસોથી ભરી પડી છે. કેટલાં પંખીઓનું ટોળું એમની લાંબી પાંખપુચ્છને પડછાયામાં આમતેમ ફેરવે છે.

'Publo'માં ગામડાનું ચિત્ર દોરતાં શરૂઆતમાં જ 'બોદા પર્વતને માથે ફૂલ'ને ચીતર્યાં છે. La Guitarra'માં:

> સિતાર રુદન આરંભે છે. સવારની મદિર પ્યાલીઓ તતડી તૂટી પડે છે, રુદન એકધારું લંબાય છે; જેમ બરફ પર એકધારો પવન આરડે. એને ચૂપ કેમ કરાય? એ રડે છે કોઈ અગમ્યને કાજ. દક્ષિણની તપ્ત રેત શ્વેતપુષ્પને ઝંખે છે; રુદન — લક્ષ્યહીન તીરસમું સવાર વગરની સાંજ સમું, ને ડાળ પર પહેલું મૃતપંખી!

'Casida de las ramos'માં વૃક્ષનાં થડોને અને શાખાઓને તોડતી ધસડતી રાત હાથીને પગે આવે છે; અહીં મૃત્યુ રાતમાં સંકળ્યું છે. તો 'Gaceda de la muerte oscura-'માં કાળોતરા મૃત્યુનું નિરૂપણ થયું છે:

> ઘણીક નીંદર લેવી છે, ઘડીક એક સાથ. એક યુગ પણ સૌ કોઈ જાણી લે કે હું મર્યો નથી. હું પશ્ચિમ પવનનો નાનેરો મિત્ર છું. હું માતાં આંસુઓનો વિરાટ પડછાયો છું. ઉષઃકાલે મને કોઈ આવરણમાં આવરી લો. મુષ્ટિઓ ભરી ભરીને ઉષા મારી પર કીકીઓ ફેંકશે.

વેદના અને મૃત્યુની દ્યોતક અનુભૂતિ આપતી આ કૃતિ લોર્કાની એક વિલક્ષણ નીપજ છે. 'Despedida' નાનકડી કૃતિ છે, પણ મૃત્યુમાં જીવનના સાતત્યનો અનુભવ સરસ રીતે પ્રત્યક્ષ કરે છે:

હું મરું તો
બારી આ ખુલ્લી જ સામે રાખજો!
સંતરાં ખાઈ રહ્યું કો બાલ
તે હું ન્યાળું છું બારી થકી!

ખેડૂત લણે છે ઘઉંનો ઊગ્યો ફાલ
તે હું સાંભળું બારી થકી!
હું મરું તો
બારી આ ખુલ્લી જ સામે રાખજો!

'Cancion de Jinete' ના અસવારને મૃત્યુની તીણી અને ચાંપતી નજરનો અનુભવ છે:

કોર્ડોબા – એકલ અને દૂર
કાળો ટટ્ટુ પૂરો ચાંદ, ઑલિવ ભાતું
હું રસ્તા બધા જાણું છું
પણ હું કોર્ડોબા નહીં પહોંચું.

કાળો ટટ્ટુ લાલ ચાંદ-મેદાનો વીંધે –
પવન વીંધે
કોર્ડોબાનાં ટાવરો પરથી મૃત્યુ મારી
ભાળી તાકી રહ્યું છે.

લોર્કાની મૃત્યુવિષયક રચનાઓમાં ગોધાયોદ્ધા મિત્ર ઈગ્નેસિયોના મૃત્યુ પરત્વેની કરુણિકા લોર્કાની કલ્પના અને સર્જકતાની અમાનત છે. ચાર ખંડમાં વિસ્તરેલી આ કરુણિકાના દરેક ખંડમાં કવિએ જુદા જુદા લય પ્રયોજી અંતે એકત્વની એક ચોક્કસ મુદ્રા ઊભી કરી છે. 'મૃત્યુ અને સાઠમારી'ના પ્રથમ ખંડમાં પુનરુક્તિ દ્વારા સમયની તીણી ધાર પ્રગટાવતા લોર્કાએ અનોખી અભિવ્યક્તિ આપી છે:

પારેવું ઝૂમે ચિતા સાથ – પાંચ વાગ્યાની સાંજે! કેવલ સાંઢની આનંદ હૂપ, પાંચ વાગ્યાની સાંજે! તે જાંઘો વિનાશક સીંગો સાથ, પાંચ વાગ્યાની સાંજે! મૃત્યુ ઈંડાં મૂકે ઘાવ, પાંચ વાગ્યાની સાંજે! ટોળેટોળાં ચુપાચુપ – પાંચ વાગ્યાની સાંજે!

ને પછી તો ભાલદેશે છીંકોરતા સાંઢનું – સૂરજની પેઠે બળતા ઘાવોનું, વેદનાથી ઊભરાઈ જતા ખંડનું વર્ણન છેવટે પાંચ વાગ્યાની સભાનતામાં એકરસ થઈ જાય છે. બીજો ખંડ 'લોહીલુહાણ'નું દૃશ્ય કવિને માટે અસહ્ય છે. ઈગ્નેસિયોની હરાતી જતી ચેતનાનું ચિત્ર જુઓ:

> ખભે મૃત્યુનો ભાર વેંઢારતો ઈગ્નેસિયો પગથિયાં ચડતો જાય છે. ઈગ્નેસિયો શોધે છે સવારને, સવારનું અસ્તિત્વ જ નથી. ઈગ્નેસિયો શોધે છે એના ચહેરાને, પણ સપનાંઓએ એને ઝાંખો કરી દીધો છે. ઈગ્નેસિયો શોધે છે એની સુંદર દેહાકૃતિને, સામે આવે છે લોહી ખરડાયેલા ઘાવો.

ને પછી, કઠોર વાસ્તવિકતાનો આ કાવ્યપૂર્ણ સ્વીકાર:

> એ હંમેશ માટે સૂતો છે. હવે ઘાસ અને લીલની આંગળીઓ જરૂર એની ખોપરીઓના પડોને ખુલ્લાં કરી દેશે.

'મૃતદેહ'ના ત્રીજા ખંડમાં ચેતના ઊડી ગયા પછી નિશ્ચેત પડેલા દેહ વિશેની અનુભૂતિ અત્યંત ગાઢ છે:

> ભાલપ્રદેશ છે પથ્થરનો પાટ. ઉપર રડે છે સપનાં. થીજેલા સાઇપ્રસો! કાળને વહેવા પથ્થરનો સ્કંધ! . . . બધું જ પતી ગયું. વરસાદ એના મોંમાં પેસે છે, ભયનો માર્યો પવન એની પડેલી છાતીને છોડી વહી જાય છે, ને બરફનાં આંસુથી હિમાયેલો પ્રેમ, ઘેટાંની રુવાંટી પર હૂંફ લે છે . . . હું નથી ઇચ્છતો ઈગ્નેસિયોના મોઢા પર કફન ઢંકાય. હું ઇચ્છું છું

કે જે મૃત્યુનું એ વહન કરે છે, એને એ બરાબર ઓળખી લે. જા ઈગ્નેસિયો . . . . તું નીંદરજે, તું ઊંચે ઊડજે, તું વિશ્રામજે. અરે સમુદ્ર જેવો સમુદ્ર સુધ્ધાં મૃત્યુ પામે છે!

ચોથા ખંડ 'અનુપસ્થિતિ'માં લોર્કાનું તાટસ્થ્ય પરાકાષ્ઠાએ પહોંચે છે:

સાંઢ તને નહીં ઓળખે, અંજીરનું ઝાડ તને નહીં ઓળખે, તારા ઘરની કીડીઓ તને નહીં ઓળખે, બાળક તને નહીં ઓળખે કે નહીં ઓળખે તને સાંજ. તું હંમેશ માટે મરી ચૂકયો છે.

ધુમ્મસના ઝૂમખે ઝૂમતી, પાવા બજાવતી, ગુચ્છેદાર ટેકરીઓ પર શરદ આવશે. પણ કોઈ તારી આંખમાં આંખ પરોવવાની ઈચ્છા નહીં રાખે. તું હમેશ માટે મરી ચૂકયો છે.

તું હંમેશ માટે મરી ચૂકયો છે. પૃથ્વીના બધા જ મૃતાત્માઓની જેમ. ફાલતુ કૂતરાઓના ઢગલાઓમાં ધરબાઈ ગયેલા મૃતાત્માઓની જેમ.

મિત્રના મૃત્યુઆઘાતે હચમચી ગયેલો લોર્કા પ્રતિભાનાં મૂળથી સજ્જડ રીતે કલાભૂમિને બાઝી રહી શકયો છે. આ કરુણિકા, તેથી જ, સભાન સર્જકની બધી જ સજજતા અને એના સામર્થ્યને પામી શકી છે. નિરંજન ભગતે 'સંસ્કૃતિ'(ડિસે. ૧૯૫૬)માં સ્પેનના કવિઓની ઓળખ આપતાં આ કૃતિ વિશે કહ્યું છે કે 'લોર્કાની સર્જકતાને એવી સિદ્ધિ સાંપડી છે કે એનો મિત્ર એ સમયે સ્પેનનું પ્રતીક બની ગયો છે. અને મિત્રના મૃત્યુ પરની પ્રશસ્તિ સ્પેનના આત્માના મૃત્યુ પરની કરુણપ્રશસ્તિ બની ગઈ છે.'

આ કરુણિકા ઉપરાંત લોર્કા સ્પેન અને સ્પેનની બહાર પ્રસિદ્ધ થયો છે એના જિપ્સી રાસડાઓને કારણે. 'Romancero Gitano'ની કૃતિઓમાં, જિપ્સી ગીતોનો લય, જિપ્સી કથાઓની આકર્ષકતા, જિપ્સી હૃદયભાવોની સમૃદ્ધિ – આ સર્વનું કવિતામાં શુદ્ધ રૂપાંતર થયું છે.

'Romance Sonambulo'માં દાણચોરી કરનાર ઘવાયેલો જિપ્સી પ્રેમી લાંબા વખતથી પ્રતીક્ષા કરીને આત્મહત્યા પામેલી પોતાની પ્રેયસીને મોડી રાતે આવીને જુએ છે, એ પ્રસંગને કવિએ સ્મૃતિબિંબો, ચિત્તસંસ્કારો, પાત્રોનાં વૃત્તિઆવેગોથી નાટયપૂર્ણ બનાવ્યો છે. ચંદ્રની લીલી ચાંદનીમાં પાત્રોસહિત આખુંય વાતાવરણ સ્વપ્નિલ અને નિદ્રિલ છે. પ્રારંભમાં જ 'લીલી ઘટા – લીલો પવન'માં નાયિકાની જીવનઝંખના પ્રત્યક્ષ કરીને તરત જ 'લીલી ત્વચા – લીલાં જુલ્ફ, ઠંડા રૂપાની બે આંખો' દ્વારા એની મૃત્યુજડ અવસ્થાને કવિએ તરતી મૂકી છે. 'Cesada infiel'માં પોતાને કુંવારી કન્યા તરીકે ઓળખાવનાર જિપ્સી સ્ત્રી સાથે નાયક સંકળાય છે અને અંતે એને ખબર પડે છે કે ખરેખર સ્ત્રી કુંવારી કન્યા નહોતી પણ કોઈની પત્ની હતી. અને એમ ખબર પડયા પછી એના પ્રેમી બનવાને બદલે એને ભેટ આપીને એ અદના જિપ્સીની નૈતિકતા પ્રગટ કરે છે. સઘન ઈન્દ્રિયરાગભર્યાં કલ્પનો અને ઘેરાં જિન્સી પ્રતીકો દ્વારા આવેગપૂર્ણ બનેલું આ કાવ્ય લોર્કાના પ્રચલિત થયેલાં કાવ્યો-માંનું એક છે. આ કાવ્યની પ્રસિદ્ધિનું કારણ લોર્કાની કવિત્વશક્તિ કરતાં કાવ્યમાં નિરૂપાયેલું લૈંગિક સાહચર્ય છે. છતાં કેટલાંક હ્યદય સંવેદનો આ કાવ્યને રુચિર બનાવે છે. રાત્રે શહેર છોડીને નદી તરફ જતાં બંને પાત્રોની આસપાસનું કવિએ આપેલું વાતાવરણ જોવા જેવું છે:

શહેરના દીવાઓ દૂર થયા, આગિયા ચમકવા માંડયા. છેલ્લી ગલીને નાકે હું એના સુપુષ્ત સ્તનમંડળને સ્પર્શ્યો. અને સ્તનમંડળે હાઈસિમન્થના ફૂલની પેઠે પાંખડીઓ ખોલી.

ટોચે રૂપેરી પ્રકાશ વિનાનાં ઊભેલાં વૃક્ષો લાંબાં ઘેરાં વધતાં જ રહ્યાં. અને નદીથી દૂર દૂર ક્ષિતિજના કૂતરા ભસતા રહ્યા.

'Romance de la Pena negra'ની પ્રારંભની પંક્તિ જ અનેક વ્યંજનાઓની શક્યતા વિસ્તારતી કાવ્યવિષયની સાથે ભાવકનું સીધું અનુસંધાન કરી દે છે: 'કૂકડા ચાંચો ટોચી રહ્યા છે: પ્રભાતની શોધમાં'. કાવ્યનો વિષય જ શોધનો છે. આ પ્રથમ પંક્તિ પછી 'કાળો પર્વત' ઊતરતી સોલેડાડ મોન્ટોયા લોર્કાના પાત્રજગતનું એક અવિસ્મરણીય પાત્ર છે. જિપ્સી નારીની પુરુષસંતર્પક શીલસંપત્તિને કવિએ એક લસરકામાં ઊભી કરી દીધી છે:

પિત્તળ જેવી ચળકતી એની ત્વચામાંથી વાસ આવે છે
ઘોડાની, પડછાયાની.

ઉન્મત્ત પુરુષની વાસનાને સંતોષવાની તાકાતનું 'ઘોડા'માં સૂચન છે, તો 'પડછાયા'માં ક્લાન્ત પુરુષને શ્રમહારિણી શુશ્રૂષા ધરતા વ્યક્તિત્વની વ્યંજના છે. સમગ્ર જિપ્સી જગતની વેદના મોન્ટોયાના પાત્ર દ્વારા પ્રગટ થઈ છે.

રાફેલ આલ્બેર્ટી

તેવીસ વર્ષની વયે કાવ્યસંગ્રહ હજી હસ્તપ્રતમાં હોય ત્યારે, સાહિત્યનું નેશનલ પ્રાઇઝ મેળવી સ્પૅનિશ સાહિત્યમાં નવો અને ચોખ્ખો એન્ડેલુસિયન અવાજ સ્થાપિત કરનાર રાફેલ આલ્બેર્ટી – Rafael Alberti – (જન્મ ઈ.સ. ૧૯૦૨) લોર્કાનો સમકાલીન મેધાવી કવિ છે. દક્ષિણ સ્પેનના એન્ડેલુસિયા પ્રદેશના સાગરકાંઠાના સંસ્કારોને સ્પેનની કાવ્યપરંપરા અને નિજી પ્રતિભાના સંયોજનથી આલ્બેર્ટી એવી મૌલિક રીતે ઉપસાવે છે કે તેનો પુરોગામી સમર્થ કવિ હિમેનેસ એને સ્પૅનિશ કવિતાના દ્વાર પરનો 'આનંદાઘાત' કહીને ઓળખાવે છે. આલ્બેર્ટી પ્રારંભમાં જ ગોન્ગોરાના કાવ્યસ્વરૂપનું સર્જનાત્મક પુનરુત્થાન કરી, લોર્કાની જેમ લોકગીતોની સામગ્રીને પ્રક્રિયામાં ખેંચી લાવી પોતાના વતન કેડીઝના બાળપણના દૃઢ સાગરસંસ્કારો સાથે કવિકર્મ આદરે છે. એનો પ્રથમ કાવ્યસંગ્રહ 'મેરીનેરો એન ટીએરા' ('કિનારાનો ખલાસી') આધુનિક સ્પેનમાં સૌથી વધુ આનંદપૂર્ણ સંગ્રહ તરીકે ઓળખાયો છે તેમ છતાં તેમાં ધરતીનાંગર્યા કિશોરની વધતી વ્યથાનું પ્રતિબિંબ છે:

ઓ મારી સાગરવાટિકાની કન્યા
તારી જોડે સાગરવાટિકામાં હું કેટલો ખુશ હોત.
રૂપેરી નારંગી માછલીએ ખેંચાતી નાનકડી રેંકડીમાં
ખારાં જલ નીચે
પ્રિય તારાં દ્રવ્યોને વેચવાની કેવી મજા પડી હોત!
તાજાં રે તાજાં સમુદ્રતૃણ સમુદ્રતૃણ તાજાં રે તાજાં સમુદ્રતૃણ!

આ સંગ્રહમાં સાગર સૂત્રરૂપે આવ્યા કરે છે. ક્યાંય કડવાશ નથી, પરિચિત સાગરકાંઠો અને સાગરનાં રમ્યરૂપો ઊપસ્યાં કરે છે. જાંબુડિયા સમુદ્રનાં પાણીમાં તોફાન નથી. સાગર મુક્ત સાહસનું તત્ત્વ છે. આલ્બેર્ટીના સાગર પર ફીણના ઘોડા, ભૂરા સાંઢ અને લીલી જલપરીઓ તર્યા કરે છે. આલ્બેર્ટી આરંભથી અંત સુધી વિચ્છેદને કારણે સાગરનો ઝંખનાશીલ જીવ રહ્યો છે:

જો જમીન પર મારો અવાજ
વિલય થાય
તો સમુદ્રસપાટીએ એને લઈ જજો
અને કાંઠે એને છોડી મૂકજો
સમુદ્રસપાટીએ એને લઈ જજો
યુદ્ધના સફેદ વહાણનો કપ્તાન બનાવજો

ખલાસીના ફૂમતાંઓથી શણગારાયેલો
ઓ મારો અવાજ!
હૈયે લંગર
લંગર પર તારક
તારક પર હવા
અને હવા પર ફરફરે સઢ

પછીના સંગ્રહોમાં અભિવ્યક્ત થયા કરતી એની વૈવિધ્યસભર મૂર્તતા અને ચિત્રાત્મકતા આ સંગ્રહમાં પહેલેથી જ હાજર છે:

રાત્રે હું તને નિદ્રાના સૂર્યમુખીના
આચ્છાદન જેવી જોઉં છું
અને એમાંથી

બહાર આવતા રૂમાલ જેવા સઢ
હું સૂતો રહેલો હોઉં ત્યારે મને આવજો
કહે છે.

આ પુસ્તક જ્યારે પ્રકાશિત થયું ત્યારે સ્પેનમાં વૈયક્તિક પ્રતિભાના અને નવી ચેતનાના અનેક મહત્ત્વના કવિઓ હયાત હતા. આ બધા કવિઓએ આલ્બેર્ટીનો તદ્દન નવો અવાજ પારખ્યો અને વધાવ્યો. આલ્બેર્ટીએ ઊભું કરેલું એન્ડેલુસિયા, હિમેનેસે જિપ્સી જીવન અને સ્થાનિક રંગોથી મુક્ત કરીને ઊભા કરેલા 'વૈશ્વિક એન્ડેલુસિયા' કરતાં વધારે વૈશ્વિક અને પોતીકું છે. સ્પૅનિશ કવિતામાં એન્ડેલુસિયા જેટલો ચવાયેલો જૂનો કોઈ વિષય નથી અને છતાં મૌલિક સર્જન બની તે પુનર્જન્મ પામ્યું છે. આલ્બેર્ટીનું એન્ડેલુસિયા આનંદપૂર્ણ છે.

આ પછીનો સંગ્રહ 'સોબ્રે લોસ એન્જેલસ' ('ફરિસ્તાઓને વિશે') કવિની સાગરની નહીં પણ ધરતીની સફરનો આલેખ છે. પરંપરાગત સ્વરૂપો સાથેની સર્જકતા ઉપરાંત એ આલ્બેર્ટીની પ્રતિભાનું નવું પ્રસ્થાન છે. કવિના પહેલાંના આનંદનું હવે વિષાદમાં રૂપાંતર થયું છે:

એક વાર અસ્તિત્વ ધરાવતા ઓ પડછાયા
ક્યે માર્ગે છે સ્વર્ગ?
પ્રશ્ન પછી મૌન
અનુત્તર શહેરો; મૂંગી નદીઓ પડઘાહીન પહાડો ને અવાજહીન સાગર.

આલ્બેર્ટીનાં પ્રતીકો સંવેદવામાં કોઈ વિશેષ મુશ્કેલી ઊભી થતી નથી. આ પ્રતીકો કાં તો શૈશવની નિર્દોષતાનો કે કાં તો શ્રદ્ધાભંગનો સંકેત કરતાં હોય છે. કવિના મિજાજના પ્રતીકરૂપે નહીં પણ કેટલીક વાર સામાજિક ક્ષેત્રે સક્રિયતાના પ્રતીક રૂપે કેટલીક કૃતિઓમાં અધિદેવો દેખા દે છે:

માણસ જ મરી ગયો છે. માણસ જાણતો જ નથી.
એ કાંઠા લૂંટવા માગે છે. વાદળો, તારાઓ અને સોનેરી
ધૂમકેતુઓ પચાવવા માગે છે અને સૌથી વધારે
અશક્ય છે તે આકાશ ખરીદવા ઇચ્છે છે. માણસ જ મરી ગયો છે.

અહીં મૂડીવાદી જગત પડઘાય છે. તો 'લોસ એન્જેલસ ફ્રિઓઝ'માં કહે છે:

સેવાળના ભાગ્યહીન બાફમાં ઘોરતા રહ્યા છે
કદાચ

વ્યથિત પરોઢ એમને છાણની ભવ્યતા સાથે જગાડે

છાણ વિસર્ગ છે તો સાથેસાથે પુનઃસર્જનની સામગ્રી પણ છે. અહીં દરિદ્રોનો સંકેત છે.

આલ્બેર્ટીએ ૧૯૩૦માં પહેલી વાર જ્યારે 'એલિજિયા સિવિકા' લખ્યું ત્યારે એક વાત સ્પષ્ટ થઈ હતી કે આલ્બેર્ટીમાં બે કવિ રહેલા છે: એક બિનરાજકારણી અને બીજો રાજકારણી; અને એ જ કારણે એની કવિતામાં અંગત અને બિનંગત શૈલીઓ વળ ખાયા કરે છે. પણ સાગર-ઝંખનાનું તત્ત્વ અને ચિત્રકલા જેવી મૂર્તતાનું તત્ત્વ એની કવિતામાં સતત સંકળાયેલું રહ્યું છે. ૧૯૫૯માં બહાર પડેલા 'એ લા પિકટુરા'મા ચિત્રકલાની ચેતનાને કવિતામાં ઝીલવાનો ઉત્તમ પ્રયાસ છે. બીજી બાજુ, આલ્બેર્ટીની રાજકારણી કવિ તરીકેની ખ્યાતિ સ્પૅનિશ આંતરયુદ્ધ પહેલાંની છે. ૧૯૩૧માં સ્પૅનિશ રાજાશાહી ખતમ કરવામાં અને ૧૯૩૪માં રશિયાની મુલાકાતો પછી સામ્યવાદી જૂથ સ્વીકારવામાં આલ્બેર્ટી સક્રિય રાજકારણમાં જોડાય છે અને ઘણાં વર્ષો દેશવટામાં ગાળે છે. યુદ્ધની વિનાશકતા અને અનેક મિત્રોના મૃત્યુના આઘાતથી પોતે કયારેય લખી નહીં શકે એવી આલ્બેર્ટીને દહેશત હતી. પણ ૧૯૪૦ પછી આલ્બેર્ટીની સર્જક પ્રતિભા ફરી સળવળે છે. વતન બહાર બધા જ પદાર્થો વિલુપ્ત વતનનાં પ્રતીક બનીને ડોકાયા કરે છે. પોતાની રચનાઓ દ્વારા ફરી પોતાના વિલુપ્ત એન્ડેલુસિયાને પુનઃસર્જિત કરવાનું છેલ્લું સાહસ કવિ હાથ ધરે છે. દેશવટામાં રહેલો કવિ લખે છે:

કોણ છો તમે?
શું પૂછી રહ્યા છો? કેમ બોલાવો છો?
એ દૂરના અવાજોમાં
આ શુ શમી રહ્યું છે?
કોણ છો?
દબાયેલા અવાજથી બોલાવી બોલાવીને મારી ચામડીથી
મારાં હાડકાંને ઉતરડો છો?

૯ : ચેકોસ્લોવાક સાહિત્ય

ચેકોસ્લોવાકિયા શબ્દ ત્રણ પેટા શબ્દોનો બનેલો છે: ચેક, સ્લોવાક, ઈયા. ચેક અને સ્લોવાક પ્રજાની ભૂમિ તે ચેકોસ્લોવાકિયા. ચેકોસ્લોવાકિયા એટલે મધ્ય યુરોપનો ચારે બાજુ બીજા દેશોથી ઘેરાયેલો પ્રદેશ.

ચેક ભાષાના લેખનનો પ્રારંભ તેરમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી થયો. તેરમી સદીમાં ચેકમાં રચાયેલાં સ્તવનો શૈલીની દૃષ્ટિએ સામાન્ય, પણ ભાષા અને પદ્યરચનાની દૃષ્ટિએ સમૃદ્ધ છે.

ચૌદમી સદીમાં મહાકાવ્યો, ઊર્મિકાવ્યો અને નાટય એ ત્રણે પદ્યપ્રકારો અને ઈતિહાસ, ધર્મ અને ઉપદેશ એ ત્રણે ગદ્યપ્રકારો 'ચેક'માં ખેડાયા. ચૌદમી સદીના પહેલા ચરણમાં પદ્યરાસા રચાયા. તેમાં તંત્રવિધાનની પરિપકવતા જોવા મળે છે. 'એલેકઝાન્ડ્રાઈસ' એટલે મહાન એલેકઝાન્ડરનું જીવનચરિત્ર. આ મહાકાવ્યમાં લાંબાં વર્ણન છે, વસ્તુતત્ત્વમાં ભળી ગયેલો ઉપદેશ દેખાય છે, અને ભાષાની કુનેહભરી હથોટી જોવા મળે છે. આશરે ૧૯૩૦માં રચાયેલ 'દાલિમિલ ક્રૉનિકલ'માં ચેકોનો ઈતિહાસ સીધી હકીકતલક્ષી પણ જોરદાર શૈલીમાં આલેખાયો છે. એ કાળની સૌથી મહત્ત્વની કૃતિ છે, 'લિજન્ડ ઑફ સેન્ટ કેથરિન'. તે ઉપરાંત આ કાળમાં કેટલાંક બિનસાંપ્રદાયિક ઊર્મિકાવ્ય રચાયાં. આ કાળના સાહિત્યમાં લોકતત્ત્વ અને દરબારી તત્ત્વ બંનેનો સુમેળ સધાયો છે. ઈસ્ટરના તહેવાર વખતે ભજવાતા ધાર્મિક નાટકમાં લોકનાટયનાં તત્ત્વો જોવા મળતાં. ચેકમાં ગદ્યનો પ્રારંભ ઈ. સ. ૧૩૫૦થી થયો. તેમાં સંતચરિતો, તવારીખો અને ટુચકાપ્રધાન દૃષ્ટાંતો (એકઝેમ્પ્લ) જોવા મળે છે. આ સદીના અંતમાં મૌલિક વ્યક્તિત્વયુક્ત પદ્યો, કટાક્ષકાવ્યો અને ઉપદેશકાવ્યો સર્જાયાં. આ સદીના સર્જકોએ સામાજિક અને નૈતિક પ્રશ્નોની ચર્ચા પણ કરેલી છે. ટોમાસ (થૉમસ) ઝે સ્તિત્નેહો(આશરે ઈ. સ. ૧૩૩૩–૧૪૦૫)એ ઈશ્વરવિદ્યા અને નૈતિક પ્રશ્નો ઉપર પુસ્તિકાઓ રચી છે.

પંદરમી સદીમાં ભાવિ હુસાઈટ હિલચાલનો પૂર્વરંગ આરંભાયો. હુસાઈટ શબ્દ જૉન હુસ–Jan Hus–(ઈ.સ. ૧૩૭૧?–૧૪૧૫)ના નામ ઉપરથી બનેલો છે. એ હુસ આ હિલચાલનો પ્રવર્તક છે. હુસે લોકભાષામાં ધર્મવ્યાખ્યાન, સાદી લૌકિક ભાષાના પત્રો અને 'બોહેમિયન જોડણી' નામની જોડણીસુધારા માટેની પુસ્તિકા રચી. આ હુસાઈટ હિલચાલના સીધા પરિણામ રૂપે સાદાં હૃદયસ્પર્શી સ્તવનો જન્મ્યાં. 'તમે પ્રભુના લડવૈયા' એ સુંદર સ્તવન પણ હુસાઈટોએ રચેલું છે. અનેક કૃતિઓમાં હુસાઈટ યોદ્ધાનો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે.

સોળમી સદીનું ચેક ગદ્ય ઉપદેશાત્મક અને વિદ્વત્તામય હતું. કાનૂની ઈતિહાસવિદ વિકટોરિન કોર્નેલ(આશરે ઈ. સ. ૧૪૦૭–૧૫૨૦)નાં લખાણોમાં માનવવાદી અસર દેખાય છે. આ જ કાળમાં

પ્રવાસપુસ્તકો પણ રચાયાં. પંદરમી સદીમાં માર્કો પોલોનું ભાષાંતર 'દસ લાખ' એ નામે પ્રગટયું. મૌલિક ચેક વર્ણનો પણ રચાયાં. વાર્તા અને ટુચકાના વિવિધ સ્થાનિક અને ભાષાંતરિત સંગ્રહો પણ પ્રજાને પ્રાપ્ત થયા.

બોહેમિયન બંધુસમાજે બાઈબલનું ભાષાંતર કર્યું (ઈ. સ. ૧૫૭૯થી ૧૫૯૩). કલાસિકલ ચેકનો એ સર્વોત્તમ નમૂનો છે.

૧૬૨૦માં સફેદ પહાડનું યુદ્ધ થયું. આથી ચેક પ્રદેશ ઑસ્ટ્રિયાના હાપ્સબર્ગ મહાસામ્રાજ્યમાં ખાલસા થયો. પ્રૉટેસ્ટન્ટ ધર્મનું નિકંદન નીકળી ગયું. તેમનું સાહિત્ય પણ જપ્ત થઈ ગયું. કૅથલિકોના જેસ્યુઈટ ઉપસંપ્રદાયના અનુયાયીઓએ ચેક પ્રદેશમાં નવું કૅથલિક સાહિત્ય રચ્યું. એમાં ભક્તિનું ગદ્ય છે, ધર્મનાં પદ્ય અને ભજન છે અને કેટલુંક ઊંચા પ્રકારનું સાંપ્રદાયિક સાહિત્ય પણ છે. આ સૌમાં બેદ્રિક બાયદેલ(ઈ. સ. ૧૬૧૯–૧૬૮૦)ની કવિતા સર્વોત્તમ છે.

અઢારમી સદીમાં નાટકો ભજવાતાં, લોકકથા અને વીરગાથાઓ રચાતી, ગામડાંના ખેડૂતનો અસંતોષ પ્રકટ કરતાં પદ્યો, ઊર્મિકાવ્યો અને કથાકાવ્યો પણ રચાતાં.

જોસેફ દોબ્રોવ્સ્કી–Josef Dobrovsky–(ઈ. સ. ૧૭૫૩–૧૮૨૯)એ ચેક ભાષાસાહિત્યનો ઊંડો અભ્યાસ કરી વ્યાકરણ અને પ્રાચીન સાહિત્યનો ઇતિહાસ રચ્યો. પચમાજ્રે (ઈ. સ. ૧૭૬૯–૧૮૨૦) ચેક ભાષામાં કાવ્યસંગ્રહો લખી તે ભાષાને ફરીથી સાહિત્યિક ગૌરવ આપ્યું.

અઢારમી સદીના અંતભાગમાં સામાજિક, રાજદ્વારી બળોએ ચેક ભાષાસાહિત્યનો વાચકવર્ગ ઊભો કર્યો. ૧૭૮૬થી રાજધાની પ્રાહા(ગ)માં ચેક નાટકો ભજવાયાં. ક્રામેરિયસે (ઈ. સ.૧૭૫૩–૧૮૦૮) આધુનિક ચેક ભાષાનાં વર્તમાનપત્રો શરૂ કર્યાં. ચેક શહેરોનો નવોદિત મધ્યમવર્ગ આ વર્તમાન-પત્રો વાંચતો અને પ્રેરણા મેળવતો.

ઓગણીસમી સદીમાં

ઈ. સ. ૧૮૧૧માં યુંગમાને (ઈ. સ. ૧૭૭૩–૧૮૪૭) મહાકવિ મિલ્ટનના 'પૅરેડાઇઝ લૉસ્ટ'નું ભાષાંતર કર્યું, અને ૧૮૩૫–૩૯માં તેણે ચેક–જર્મન શબ્દકોશ બહાર પાડ્યો. શાફારિક (ઈ. સ. ૧૭૯૫–૧૮૬૧) સ્લોવાક વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રી અને પુરાતત્ત્વવિદ હતો. તો પાલાકી–Palacky–(ઈ. સ. ૧૭૯૮–૧૮૭૬)નો બોહિમિયા મોરાવિયા પ્રદેશોનો ઇતિહાસ કલાસિકલ ચેકનું મહત્તમ પુસ્તક હતું. એમાં એનું એક અમર વાકય છે:

> આપણને ગુલામીમાં જકડનાર ઑસ્ટ્રિયાની પહેલાં આપણે હતા.
> અને તેની નેસ્તનાબૂદી પછી પણ આપણે રહીશું.

આ ચેક પુનરુત્થાનમાં સ્લોવાકો—ખાસ કરીને પ્રૉટેસ્ટન્ટ સ્લોવાકો પણ ખેંચાયા. જાન કોલાર–Jan kollàr–(ઈ. સ. ૧૭૯૩–૧૮૫૨)એ 'સ્લાવાની પુત્રી' નામનું સૉનેટચક્ર લખ્યું. પુનરુત્થિત ચેક ભાષાનું એ પહેલું ધ્યાનપાત્ર પુસ્તક છે. વાકલાવ હાંકા–Vàclav Hanka–(ઈ. સ. ૧૭૫૧–૧૮૬૧) અને અન્ય લેખકોના લખેલા કાવ્યસંગ્રહોમાં દક્ષિણ સ્લાવ પ્રજાની લોકપ્રિય કવિતાના પડઘા સંભળાય છે.

ચેલાકોવ્સ્કી(ઈ. સ. ૧૭૯૯–૧૮૫૨)નાં વીર કથાકાવ્યોમાં લોકપ્રિય કવિતાની અસર દેખાય છે. એરબેન–Erben–(ઈ. સ. ૧૮૧૧–૧૮૭૦)નાં વીરકથાકાવ્યોમાં આ અસર તેથીયે વધુ સૂક્ષ્મરૂપે જોવા મળે છે.

ટીલ (ઈ.સ. ૧૮૦૮–૧૮૫૬) અને ક્લિકપેરા(ઈ.સ. ૧૭૯૨–૧૮૫૯)નાં નાટકોએ ચેક રંગભૂમિનો પાયો નાખ્યો. ચેક રંગદર્શિતાનો સૌથી મોટો કવિ છે કારેલ હાયનિક માચા–Karel Hynek Màcha– (ઈ. સ. ૧૮૧૦–૧૮૩૬). તેણે ઊર્મિકાવ્ય, ગદ્યખંડો અને 'માજ' નામનું ઊર્મિમહાકાવ્ય રચ્યું છે. 'માજ'ના પ્રારંભની નીચેની પંક્તિઓ ચેક કવિતાની સૌથી જાણીતી પંક્તિઓ છે. મે યૌવન અને પ્રેમનો માસ છે. કવિ તેને આ રીતે આલેખે છે:

પહેલી મેની — પારેવાના નિનાદે પ્રેમને લલકાર્યો
મોડી સાંજ. — જ્યાં સરુની ઘટા પોતાની ખુશબૂ
મેની સંધ્યા–પ્રણયની સંધ્યા. — ફેલાવી રહી હતી ત્યાં.

પણ, બાલસદૃશ મુગ્ધતાનો આ કાળ વહી જાય છે:

કાળના કોપે એ રતને — રૂપાળું બાલ્ય
વટાવી દીધી દૂર–દૂર — બની ગયું મૃત્યુનું વાર્ધક્ય.
એનાં સ્વપ્નોની દુનિયાથી દૂર —

૧૮૪૦ની આસપાસ રંગદર્શી કાળનાં સ્વરૂપો અને વલણો સામે પ્રત્યાઘાત શરૂ થયો. એ પ્રત્યાઘાતના આચાર્યો હતા હાવલિશેક બોરોવ્સ્કી–Havlicek Borovsky–(ઈ. સ. ૧૮૨૧–૧૮૫૬) અને બોઝેના નેમ્કોવા–Bozena Nemcova–(ઈ. સ. ૧૮૨૦–૧૮૬૨). તેમને રસ હતો તત્કાલીન સળગતા પ્રશ્નોમાં. આથી તેમણે ગદ્યને પાંડિત્યભરી ભાષામાંથી મુક્ત કર્યું. હાવલિશેક રાજદ્વારી પત્રકાર હતો. તે ચેકોના હક માટે પરદેશી હાપ્સબર્ગ સામે લડ્યો — એણે તેજસ્વી કટાક્ષકવિતા પણ રચી. હાપ્સબર્ગ સરકારે તેને દેશનિકાલ કર્યો. ત્યાં જ એનાં ત્રણ ઉત્તમ કટાક્ષ-કાવ્યોએ આકાર ધારણ કર્યો.

બોઝેના નેમ્કોવા તે સાહિત્યમાં મહત્ત્વનું પ્રદાન કરનાર પહેલી સ્ત્રી. તેની સૌથી જાણીતી કૃતિ છે 'દાદીમા'. દાદીમાની લેખમાળામાં આ નારીએ ચેક ગ્રામજીવનનાં રેખાચિત્રો દોરેલાં છે. આ ચિત્રોમાં ચોકસાઈ છે, ઝીણવટ છે, અને વ્યક્તિત્વનાં સુરેખ દર્શન થાય છે. અત્યાર સુધીના ચેક સાહિત્યમાં ન ફેલાયેલી ભાષાકીય કારીગરીનાં એમાં દર્શન થાય છે.

૧૮૫૮માં 'માજ આલમેનાક' પ્રગટ થયું. તેમાં ઘણા જુવાન કવિઓની કૃતિઓ સંગૃહીત થઈ છે — ખાસ કરીને જાન નેરૂદા–Jan Neruda–(ઈ. સ. ૧૮૩૪–૧૮૯૧) અને વિતેઝસ્લાવ હાલેક (ઈ. સ. ૧૮૩૫–૧૮૭૪)ની. આ આલમેનાક તે માચા ઉપરનો સ્મૃતિગ્રંથ છે. આ લેખકો ઉદારમતવાદ અને અમલી બની શકે તેવા રાષ્ટ્રવાદનું પ્રતિબિંબ પાડતું નવું ચેક સાહિત્ય સર્જવા ઇચ્છતા હતા. આ કવિચમૂમાં નેરૂદા સૌથી વધુ સફળ નીવડ્યો છે. એ જાણીતો છે ઊર્મિકાવ્ય અને ગદ્ય માટે. એના 'ગુડ ક્રાયડેનાં ગીત' અને જીવંત વીરગાથાકાવ્યો ગુણવત્તાવાળાં છે. પણ આધુનિક વાચકને એનાં ગદ્ય રેખાચિત્રોમાં વધુ રસ પડે છે. 'ટેલ્સ ઑફ ધ લિટલ ક્વાર્ટર'માં તેણે હાસ્ય અને માનવતાપૂર્વક રાજધાની પ્રાહાનું જીવન આલેખેલું છે. હાલેક નેરૂદાનો મિત્ર હતો. પોતાના કાળમાં

એ બહુ લોકપ્રિય હતો. એનાં 'સંધ્યાગીતો' સર્વોત્તમ છે. માજ જૂથની સૌથી પ્રતિનિધિ નવલકથાકાર છે કેરોલિના સ્વેત્લા (ઈ. સ. ૧૮૩૦–૧૮૯૯). એણે ઓગણીસમી સદીના પ્રારંભના પ્રાહાના જીવનની અને ઉત્તર બોહિમિયાના ગ્રામપ્રદેશની નવલો લખી છે. ઓડોલ્ફ હૈદૂકે (ઈ. સ. ૧૮૩૫–૧૯૨૩) ઊર્મિકાવ્યો, વીરગાથાઓ અને મહાકાવ્યો રચ્યાં છે. પણ એની દેશભક્તિની કવિતા સૌથી વધુ દીર્ઘજીવી નીવડી છે. કવિ માચાના મનોમિજાજની સૌથી નજીકનાં કાવ્યો રુડોલ્ફ મેયરે (ઈ. સ. ૧૮૩૭–૧૮૬૫) રચ્યાં છે. પણ એની ક્ષમતા માચા કરતાં ઘણી ઓછી છે.

૧૮૭૦–૧૮૮૦ સુધીમાં ચેક કવિતા અને નવલકથા પૂરેપૂરાં પગભર થઈ ગયાં. પણ નાટકની પ્રગતિ હજી ધીમી હતી. ચેક રાષ્ટ્રીય થિયેટર તો ૧૮૮૩માં સ્થપાઈ ચૂકયું હતું. છતાં સ્થાનિક નાટયકારો બહુ ઓછા બહાર પડયા.

૧૮૭૦થી ૧૮૯૦ વચ્ચેની સાહિત્યપ્રવૃત્તિ બે સામયિકોની આસપાસ કેન્દ્રિત થાય છે. એ સામયિકોનાં નામ છે 'તેજ' ('લ્યૂમિર') અને 'હલચલ' ('રુખ'). 'તેજ' સામયિક ચેક સાહિત્યને યુરોપના સાહિત્યની સદૃશ અને સમકક્ષ કરવા માગતું; તો 'હલચલ' સ્થાનિક પરંપરા, સ્થાનિક વિષયો, અને ઇતર સ્લાવોનિક પ્રજાની પરંપરાઓને પ્રાધાન્ય આપતું.

યુરોપી પ્રકારનો મુખ્ય લેખક હતો વ્રાચિકી–Vrchlicky–(ઈ. સ.૧૮૫૩–૧૯૧૨). તેનામાં ભાષા પરનું આશ્ચર્યકારક પ્રભુત્વ જોવા મળે છે. તેની મહાકાવ્યમાલામાં ભાષા પ્રાસાદિક છે. ઇતિહાસનું નાટયતત્ત્વ અને માનવવ્યક્તિત્વની સંતુલના તેમાં પ્રગટ થાય છે. એનું આંખું મનો-આકલન ભવ્યતાભર્યું છે. વળી એણે કેટલાંક સરસ ભાષાંતરો કર્યાં છે. ચેક સાહિત્ય ઉપર આ ભાષાંતરોની ઘણી અસર પડેલી છે. વ્રાચિકીનું સૌથી મોટું પ્રદાન આધુનિક ચેક પદ્યની ભાષા ઘડવાનું છે.

૧૮૯૦માં ઝેયર–Zeyer–(ઈ. સ. ૧૮૪૧–૧૯૦૧)એ નવ-રંગદર્શી ઊર્મિકાવ્યો અને મહાકાવ્યો રચ્યાં છે, જેમાં આકાર અને સ્વરૂપની કુનેહ ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. એનાં કાવ્યો કરતાં એની નવલો અને વાર્તાઓ વધુ મૌલિક છે. એની સૌથી જાણીતી નવલકથા છે 'જાન મારિયા પ્લોજહાર'.

સ્લાડેકે (ઈ. સ. ૧૮૪૫–૧૯૧૨) શેક્સપિયરનાં ઘણાંખરાં નાટકોનાં ઉત્તમ ભાષાંતર કર્યાં છે.

'હલચલ' સમૂહનો મુખ્ય લેખક છે સ્વાતોપ્લક ચેક – Svatopluk Cech – (ઈ. સ. ૧૮૪૬–૧૯૦૮). રાષ્ટ્ર અને તેની પરંપરા માટે તેને ઘણો આદર હતો. તેની સૌથી લોકપ્રિય કૃતિ 'મોસંબી વૃક્ષની છાયામાં' છે. તેણે ચેક ગ્રામજીવનનું ખુશનુમા ગંધર્વચિત્ર દોર્યું છે. 'ગુલામનાં ગીત' દેખીતી રીતે નિગ્રો ગુલામનાં દુ:ખ આલેખે છે, પણ વસ્તુત: હાપ્સબર્ગની એડી નીચે કચડાયેલા ચેકોનું એમાં સૂચન છે.

ઓગણીસમી સદીના છેલ્લા ચરણની નવલોમાં વાસ્તવિક વર્ણનો જોવા મળે છે. ઐતિહાસિક નવલકથાકારો જિરાસેક–Jirásek–(ઈ. સ. ૧૮૫૧–૧૯૩૦) અને વિન્ટર (ઈ. સ. ૧૮૪૬–૧૯૧૨) ચેક ઇતિહાસનું રંગદર્શી ચિત્ર આલેખે છે. તેમાં વિગતોની પૂરણી સંશોધનસભર, ઝીણવટભરી અને ઇતિહાસને વફાદાર છે. જિરાસેકે હુસાઈટ કાળની વિશાળ નવલત્રયી લખેલી છે. ૧૭૮૦થી શરૂ થયેલા પુનરુત્થાન વિશે વ્યક્તિનામના શીર્ષકવાળી એની નવલકથા 'એફ. એલ. વેક' પાંચ ભાગનો વિસ્તાર પામી છે. 'અંધકાર' નામની નવલકથા રાષ્ટ્રીય અવનતિને પરિપકવ રીતે આલેખે છે.

ઓગણીસમી સદીના અંતિમ દાયકામાં ચેક કવિતામાં નવાં વલણ દેખાવા લાગ્યાં. એન્તોનિન સોવા–Antonin Sova–(ઈ. સ. ૧૮૬૪–૧૯૨૮)માં સૂક્ષ્મતર વસ્તુ અને વધુ સંકુલ આકાર-યોજના તથા મુક્તછંદ પણ જોવા મળે છે.

ઓગણીસમી-વીસમી સદીના સંધ્યાકાળે બ્રેઝિના–Brezina–(ઈ. સ. ૧૮૬૮–૧૯૨૯)એ અંગત ધર્મ વિશેની મૌલિક નાજુક કૃતિઓ કંડારી છે. તો બેઝ્રુક–Bezruc–(ઈ. સ. ૧૮૬૭–૧૯૫૮)નાં કાવ્યોમાં સાઈલેશિયાના રાષ્ટ્રીય અને સામાજિક દમનનું ભારણ છે. તેની કવિતામાં મૂળગત બળ ઘણું છે – હૃદયની સચ્ચાઈ પણ પૂરતી છે. ન્યૂમાન–Neumann–(ઈ. સ. ૧૮૭૫ – ૧૯૪૭) અને ફ્રાના શ્રેમેક(ઈ. સ. ૧૮૭૭–૧૯૫૨)નાં સર્જનોમાં બૂઝ્ર્વા યાને સફેદપોશ સંસ્કૃતિની લગામ સામે પ્રચંડ વેગ જોવા મળે છે.

સ્વાતંત્ર્ય અને તે પછી

ધર્મગુરુ સમક્ષ પોતાનાં પાપ કબૂલ કરવાની રૂઢિ સામે બળવો કરવા બદલ નિશાળમાંથી કાઢી મુકાયેલો ટી. જી. મસારિક–T. G. Masaryk–(ઈ. સ. ૧૮૫૦–૧૯૩૭) સ્વતંત્ર ચેકોસ્લોવાકિયાનો પહેલો પ્રમુખ બન્યો. એણે ઈ. સ. ૧૮૯૦થી ૧૯૦૦માં વાસ્તવવાદનો આગ્રહ કરતાં સામાજિક લખાણો લખ્યાં. તેણે બે સામયિકો કાઢ્યાં અને રોમેન્ટિક સાહિત્યકારો અને પરદેશી ઑસ્ટ્રિયન સરકાર બંનેની ફોજદારીઓ નીડરપણે બહાર પાડી. ફ્રાન્તિશેક ઝેવર શાલદા (ઈ. સ. ૧૮૬૭–૧૯૩૭) પરિપક્વ વિવેચક હતો. એણે દેશના સૌથી મોટા લેખકોનાં સંવેદનશીલ અર્થઘટન બહાર પાડ્યાં છે. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધકાળ દરમ્યાન ચેકના રાષ્ટ્રવાદી નેતા લેખક મસારિક અને ડૉ. બેનિસે ચેકોસ્લોવાક જનતાની રાષ્ટ્રીય સ્વતંત્રતા માટે વિદેશોમાં પ્રચાર કર્યો. અમેરિકાના પ્રમુખ વિલ્સનને તેમના પ્રત્યે સહાનુભૂતિ જાગી. પરિણામે પૅરિસના શાંતિસંમેલનમાં તેમના અલગ રાજ્યની માગણી સ્વીકારવામાં આવી; અને તેને આંતરરાષ્ટ્રીય માન્યતા પણ મળી (૧૯૨૦).

સ્વતંત્રતાએ સાહિત્યસર્જનને ઘણો વેગ આપ્યો. આ કાળની ચેક ભાષામાં કેટલુંક સર્વોત્તમ નિષ્પન્ન થયું. ખાસ કરીને એની સ્વાતંત્ર્યોત્તર ઊર્મિકવિતામાં ખૂબ વૈવિધ્ય છે અને કેટલીક કવિતા ઊંચી ગુણવત્તાવાળી છે.

આધુનિક ચેક સાહિત્યના મહારથીઓ છે હોરા–Hora–(ઈ. સ. ૧૮૯૧–૧૯૪૫), હાલાસ–Halas–(ઈ. સ. ૧૯૦૧–૧૯૪૯), નેઝવાલ–Nezval–(ઈ. સ. ૧૯૦૦–૧૯૫૮), ઝારોસ્લાવ સામરૂથ (જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૧).

સ્વાતંત્ર્યોત્તર કાળમાં નાટક પગભર અને સંભર બને છે. બંને જાતનાં નાટકો જોવા મળે છે: આદર્શવાદી અને કટાક્ષયુક્ત. એક જાણીતો નાટ્યકાર છે કારેલ શાપેક–Karel Capek–(ઈ. સ. ૧૮૯૦–૧૯૩૮). એનાં નાટકો આદર્શ અને કટાક્ષ બંને વિષયોને આવરે છે. ફ્રાંતિશેક લાંગેર(ઈ. સ. ૧૮૮૮–૧૯૬૫)નાં નાટકોમાં વિશેષ વૈવિધ્ય જોવા મળે છે. એના એક નાટકનું નામ છે 'જીવડાંની રમત'. તેમાં એ યંત્રનિયંત્રિત સમાજનો વિરોધ કરે છે.

બીજા મહાયુદ્ધમાં ચેકોસ્લોવાકિયાના સ્વતંત્ર રાજ્યનો અંત આવ્યો. યુદ્ધોત્તર કાળની સમર્થતમ નવલકથાઓ મુખ્યત્વે ત્રણ લેખકોએ સર્જી છે. શાપેકની નવલકથાઓમાં કલ્પનોડ્યનગર્ભ કૃતિઓ,

મનોવૈજ્ઞાનિક અભ્યાસો અને પ્રાહાનું શહેરી જીવન જોવા મળે છે. એની શૈલીને લોકભાષામાંથી રંગ અને બળ પ્રાપ્ત થાય છે. શાપેક કદીક કટાક્ષ પણ કરી શકે છે:

> માનવી સાથે નભાવવાનું જેટલું અઘરું છે તેટલું જ, જો કૂતરાં વાત કરી શકતાં હોત તો, તેમની સાથે નભાવવાનું પણ કપરું થાત.

ઓલબ્રાખ્તે રૂથેનિયાની પશ્ચાદ્‌ભૂ ઉપર નવલકથાઓ લખી છે. નવલકાર વાન્સુરાની ભાષાશૈલી સંકુલ છતાં સફળ છે.

મારી માજેરોવા–Marie Majerova–(ઈ. સ. ૧૮૮૨–૧૯૬૭) અને મારી પૂજમાનોવા–Marie Pujmanova–(ઈ. સ. ૧૮૯૩–૧૯૫૮) એ બંને સ્ત્રીઓએ આંતરયુદ્ધના અંગત અને સામાજિક પ્રશ્નો પોતાની નવલોમાં આલેખ્યા છે. ૧૯૪૫માં જર્મનીનો પરાજય થતાં ચેકોસ્લોવાકિયાની સ્વતંત્ર સરકાર અસ્તિત્વમાં આવી. પરંતુ થોડા સમયમાં પોલાંડની જેમ તે પણ રશિયાના ઉપગ્રહસમું બની રહ્યું.

બીજા મહાયુદ્ધ અને સામ્યવાદી સરકારની સ્થાપનાને સ્પર્શતી–આલેખતી નવલોમાં મુખ્ય અને સૌથી અસરકારક છે ઓત્સેનાશક–Otcenàsek–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૨૪)ની.

ચેક સાહિત્યનો આછો પરિચય મેળવ્યા બાદ હવે આપણે એનાં પદ્ય ને ગદ્યનો આસ્વાદ લઈએ.

ચેક પદ્ય : થોડાં ઉદાહરણ

સૂચના

જો તારા મુખારવિંદમાંથી
કોઈ હંસ ઊડીને ન આવે
તો પછી આમ કરજે—
તું જેને સૌથી વધુ ચાહતો હો
તેના ચિત્રને અગ્નિ સ્વાહા કરતો હોય
ત્યારે તારો જમણો હાથ
એ જ્વાલામાં નાખજે
ને એ સાજો થાય ત્યાં સુધી વાટ જોજે
હવે, બીજા કશાને અડકયા વિના
કલમ ઉપાડ
અને બોળ
દૂધ મધ અને ધંતૂરાના રસમાં
અને જે શબ્દ સંભળાય
તે લખી નાખ
જો પક્ષીનું સંગીત સંભળાય
તો તારી કલમ
ઈન્દ્રધનુની જેમ કમાન કરશે
જે દુષ્ટ ને હલકટ હશે તે એ વાંચીને
આંધળા બની જશે
જો તને પશુનો સાદ સંભળાય
તો તું રચશે એવું ગીત
જે
વીણાના સૂરના સૌંદર્ય
રાત્રિના હૈયાને
મારી નાખશે
જો તને ભટકાશે માનવ શબ્દ
તો પ્રત્યેક કણ ને પર્ણ
અર્પશે જીવનના રહસ્યની કૂંચી
અને
કાલ, વિધાત્રી અને મૃત્યુ આળોટશે
તારા ચરણોમાં. . .

—જિરી કોલાર

સૉનેટ

આપણે લઈએ
ન વાંચેલી નવલકથા
એની પીઠ કાપી કાઢીએ
પૃષ્ઠ ક્રમાંક ભૂંસી નાખીએ
પછી એ પૃષ્ઠોને કરીએ સેળભેળ.

પછી આ અવ્યવસ્થારૂપે
વાંચીએ એ ગ્રન્થ
અને ચૌદ લીટીમાં લખી નાખીએ
એમાં શું શું આવે છે તે.

—જિરી કોલાર

ડાયરીમાંથી

જ્યારે તમને
પ્રતીત થશે કે હું
કોઈ તાર પરથી
લટકી રહ્યો છું
અને મારા પગ
હવામાં ઝોલા ખાઈ રહ્યા છે
ત્યારે તમને સમજાશે કે
આ તો મેં શૂન્યમાં વિશેષ
ડગ માંડ્યાં છે.

માટે તમારાં નખરાં બંધ કરો.
આનંદમેળો પૂરો થયો છે
અને તમે, જીવતા હતા ત્યાં જ,
તમારી જાત
વેચી મારી છે. . .

તમે સદા
સૂટકેસમાં દોડતા
ગર્દભ હતા.
તમે સદા પુરાયેલા હતા—
ચાવી દેવાઈને.
અને તમારો પોતાનો બોજ વહેતા
જાતે જ બીજે લઈ જવાતા હતા;
પણ
જુદી જ દિશામાં.

આ જ છે ગતિનું સાચું તંત્ર,
આ જ છે પેલા રંગલાનું વિખ્યાત દૃશ્ય
કે જે
પ્રવેશ કરીને માને છે
કે પોતે પ્રવેશ્યો જ નથી,
અને પાછા ફરતાં, જુએ છે
કે પોતે ગયો જ નથી,
એટલે પગથિયાં પર રડતો બેસે છે,
અને પ્રેક્ષાગૃહના મુશળધારા હાસ્ય વચ્ચે
હતાશાથી ઉદ્‌ગાર કરે છે:
'ખુદાને ખાતર મને કહો
કે હું કોણ છું, ને કયાં ભાગી રહ્યો છું?'

—મિરોસ્લાવ વાલેક

કવિતા

આપણે લખીએ છીએ
લખ્યે જઈએ છીએ
રાત્રિનો છેલ્લો ઘાઘરો કેટલાય
સમયથી

લખાણથી
ઢંકાઈ ગયો છે,
છતાં કોઈને ખબર પડતી નથી કે કવિતા
શું છે.

—મિરોસ્લાવ વાલેક

માદાપૂતનો અંતેવાસ

રાત્રિ
પાંખોના ફડફડાટ.
તેં મારા તરફ જોયું –
અને ઊભરી ઘનગર્જનાની પરંપરા.
અને પછી ખાંગું થયું આકાશ.
(એટલે અમે ઉપાડ્યો
પ્રભુના સર્વ જીવોને આવરતો જ્ઞાનકોશ.)
બીજી પ્રભાતે ચોગરદમ હતું
માત્ર
જળનું વિશાલ વલય.
અમે ધીમી પરદેશી ભાષામાં
વાતો કરી,
ધૂપ ભાગે નિદ્રામાં –
ને શ્વેત દેવદૂતોએ
મિચકારી
પોતાની નિર્યાન આંખ.

—મિરોસ્લાવ ફ્રોલોરિયન

પ્રેમીઓ

ધ્વસ્ત થયેલાં સામ્રાજ્યો
છંટાયાં છે પાઉડરથી
મારાં ચુંબનાન્તે અવશિષ્ટ રહેલી
નિશાનીઓની જેમ.
મધુગંધા રજની ઊભરાય છે
તારા કેશમાં
અને ડામરમાર્ગ નીચેનો મસાલો
નીરખ્યા કરે છે આપણને –

—મિરોસ્લાવ ફ્રોલોરિયન

પત્નીની નજર

તારી આંખોના ઊંડાણમાં
હું સવારી કરતાં જોઉં છું
બોયાં, ભયચિહ્ન;
તેની પાર/તું મારી નથી.
તેની પાર
નું નથી ધારતી મારું નામ
ને હું બોલાવતો રહું તોય
એ સાદ છે નિરર્થક.
કદાચ ચૂમી શકું તારી અંગુલીના અગ્રભાગ
કે એટલી અપેક્ષા પણ છે અતિ ઘણી?
એક રાગાસક્ત વર્ષાબિંદુ
સરકે છે તારા ગાલ પર.

—મિરોસ્લાવ ફ્રોલોરિયન

પુનરુત્થાન

શું એ સત્ય છે કે
અમારા આ જીવન પછી
રણશિંગાંના ભયાનક નિનાદથી
અમને કબરમાંથી ઊભા કરાશે?
પ્રભુ, માફ કરજે,
હું તો મારી જાતને એવું સાંત્વન
આપું છું કે
અમો સૌ મૃતોનો પ્રારંભ અને
પુનરુજ્જીવન
માત્ર કૂકડાના કૂકડેકૂકથી થશે
તે પછી અમે ઘડીભર
પડ્યા રહીશું –
સૌથી પહેલાં ઊઠશે
મા . . . અમને સંભળાશે

મા શાંતિથી ચૂલો પેટાવતી
વિના અવાજે ચૂલા પર પાણી
ચડાવતી
અને સુ-અસ્થતાથી ભંડકિયામાંથી
ચાનો ડબરો કાઢતી.
અમે ફરી ઘરમાં જ હોઈશું.

—વ્લાદિમિર હોલાન

દીધું સર્વસ્વ

મેં તને દીધું મારું સર્વસ્વ,
એ નીવડ્યું નગણ્ય.
મને એ સમજાવું જોતું'તું
પણ, પ્રેમવમળમાં સપડાયેલા
મુજને એ કયાંથી સમજાય?

—ઇવાન દ્વિવિસ

નાની વસ્તુ વિના આપણે કશું ન મેળવી શકીએ.
અરે, વિશ્વયુદ્ધ પણ બન્યું છે દારૂગોળાના લાખો કરોડો રજકણોનું.
જેમ પ્રેમ ઘડાયો છે સેંકડો અર્થરહિત દૃષ્ટિપાતો અને હજારો અર્થરહિત સ્પર્શોથી
મહાનમાં મહાન કવિતાને પણ ન ચાલે સર્વસામાન્ય શબ્દો વિના
જેમ કે કદીક–કદી નહિ–શું–અથવા–પ્રેમ–અહીં–યાતના વગેરે
અને ફૂટબૉલ ગ્રાઉન્ડ પર હજારો પ્રેક્ષકોને
નથી હોતી ખબર કે તેમના હર્ષોદ્રેકો આધારેલા છે
ફૂટબૉલને ગોળ કરતી સ્વલ્પ હવા પર.

—જિરિ સૂચી (વાર્તાકાર)

ઘર

વિજય શેમાં––
આત્માના સ્થૂલ તત્ત્વમાં કે સૂક્ષ્મ તત્ત્વમાં
એ કોયડાથી પીડાતા આખો વખત
આપણે નિતાન્ત એકલતા અનુભવીએ છીએ
બારણાની બધિર બાજુએ
આપણા પ્રિયજનથી વિમુક્ત.
ઘણી રાતો સુધી આમ ચાલે છે
ત્યાં એક સવારે માંડ ત્રણની
તમારી દીકરીને સૂઝે છે
એનો હાથ સાંકળ સુધી પહોંચે છે,
ને એ ખોલે છે. . .
ઉષ્મા, કેટલી ઉષ્મા.
દેવદૂતનું આગમન
એટલે જ સંદેશો.

—વ્લાદિમિર હોલાન

ચુકાદો

. . . .ની કટુ ગંધ
સામેના જીવનમાં કોઈક
બેહયાઈથી વસ્ત્રો ઉતારે છે.
પણ અહીં મારી છાતી ઉપર
તારા ઊગી રહેલા કલાપનો
હળવોફૂલ ભાર. . .
અને કુસુમો . . . મુરઝાતી કળીઓ . . .
જાણે એની સંખ્યા હજી
અલ્પાતિઅલ્પ ન હોય–
આપણાં સદા ખૂટતાં વર્ષોની જેમ.
છતાં ચુકાદો તો અપાઈ ગયો છે
બહુ કાળ પહેલાં:

આ ચેતનરહિત જીવનની
કાળી પાશ્ચાદ્‌ભૂ પર
કોઈએ કાળાશથી લખ્યું છે
અનિવાર્યતાની ચળકતી રુશનાઈથી
આપણું સર્વધાસારણ સામાન્ય બેતમા
રોજિંદું ઉપકારી
મૃત્યુ.

—એન્તોનિન બાર્તુશેક

પ્રતીક્ષા

આખી રાત પૃથ્વીએ આકાશને
પોતાની ઝંખનાથી
ફટકાર્યા કર્યું
ઓચિંતી આવેલી નીરવતામાં
અવકાશની દૂર દૂરની સીમાઓ વચ્ચે
પવન
ફાંસીએ ચડેલા માનવીની જેમ
લટકી રહ્યો.
સવારે વરસાદને બદલે
નીકળી આવ્યો સૂરજ.

—એન્તોનિન બાર્તુશેક

વીસમી સદી

અમે ચાલતાં ચાલતાં
છબીઓ પાડતા ગયા.
સત્ય નેગેટિવમાં પ્રગટ થયું

—એન્તોનિન બાર્તુશેક

ખાંભીલેખ

અમે અહીં અસ્મૃતિનાં રોડાં ને ભંગાર નીચે
દટાયેલાં પડયાં છીએ ત્યારે
હજી સંધ્યાના ઓળાય નથી ઊતર્યા ત્યાં તો
સવાર, અમારા અકાળ મૃત્યુલેખ બબડતી,
પોતાનું હૃદયસ્પર્શી ભાષણ કરવા
કાગારોળ મચાવી રહી છે.

—એન્તોનિન બાર્તુશેક

કરાર

મને કોઈ દેવની જરૂર નથી
મને મારો દેવ છે
મારા અંગત ઉપયોગ માટે
મને ભૂલમાંથી વાળવા માટે
ને વિનમ્રતા માટે
જેની મને ઘણી જરૂર છે
કેટલીક વાર
માનવ આત્મા
વરસાદથી લચપચતી ચામડીની જેમ
ગંધાય છે.
હું નાસ્તિકવાદ નથી ઉચ્ચારતો
હું એટલું જ માગું છું
કે દુ:ખ સાચે દુ:ખદા હો
આંસુ સાચે આંસુ હો.

—જાન શાસેલ

આરીસો

ગાવા માંડો. શું?
મન ફાવે તે,
જે કાંઈ સહજ જીભે ચડે તે
પણ, ગાવા માંડો.
જોઈએ તો સંધ્યા ને દીપ વિશે
ને પંખા વિશેય.
ને ગાયા વિના ન જ રહેવાય
તો ભલે ગાઓ પ્રેમને.
ને અંતે મૃત્યુ વિશે
એ પોતાનો શ્યામ આરીસો
દેખાડે તે ક્ષણે જ.
પણ, શરૂ કરો.

—જારોસ્લાવ સાધફર્ટ

વૃદ્ધ પાદરી

અમે ચાર્લ્સ બ્રિજ પર મળ્યા
ત્યારે હિમ વરસતું હતું
મ વીસ વરસથી એમને જોયા નહોતા–
મેં (જીવન વિશે) કોઈ ફરિયાદ
કરી હશે?
એમ હોવું જોઈએ.
કારણ . . . એમણે મને સાંત્વન આપ્યું.
ને મેં જ્યારે પાપની વાત કરી
ત્યારે ધીમે સાદે બોલ્યા
હા, તે સિવાય કયામતને દિને
અમે તમને ઓળખીએ શી રીતે?

—વ્લાદિમિર હોલાન

કસોટી – ૪

બારી અને બારણાં વિનાના ગૃહમાં
થઈને ફૂંકાય છે
અનિદ્રા, પરિતાપ, ભય ભય ત્રસ્તતા
ઠેઠ હૈયા સુધી–
જ્યાં બધી આશાઓનો અંત આવે છે. . .
પણ ઉપર ઊંચે
સ્વત:થી છલકાવા માટે ઊભરાયેલી
રાત્રિની અમાપ ઉજ્જવલતામાં
પ્રવેશે છે
સૂક્ષ્મતમ તારાકણીનો પડછાયો. . . .
પ્રભુ સર્જી રહ્યો છે, કવિતા જન્મ લે છે.

—વ્લાદિમિર હોલાન

ચેક ગદ્ય : થોડાં ઉદાહરણ

વહેલ

[હાસ્ય]

વહેલ મોટી માછલી છે. તમે કદાપિ નિહાળી ન હોય તેવી તરેહ તરેહની જાણકારી નાની મર્યાદિત જગામાં પ્રાપ્ત કરવા વિરાટ વહેલ માછલીનો ઉપયોગ કરી શકાય છે. આથી માછલીની નિશાળના આચાર્યે વહેલને કહ્યું કે, મારા વિદ્યાર્થીઓને તમારી સહેલગાહ કરવા પરવાનગી આપશો? જેથી વિદ્યાર્થીઓ વહેલનું કલેજું, હોજરી કેવાં છે તે જોઈ શકે. વહેલને તો કશો વાંધો નહોતો. શિક્ષણનું મૂલ્ય તે ઓછું આંકતી નહોતી.

આથી નાની માછલીઓ બેહદ ઉત્તેજિત થઈ ગઈ છે. ઘરે જઈ તેમનાં માતાપિતાને કહ્યું, આવતી કાલે અમે વહેલની હોજરીના પર્યટને જવાના. માતાઓએ તેમને જરૂરી સાવધાની રાખવા

ચેનવી. બીજી સવારે સમગ્ર શાળા વહેલના મુખ પાસે એકત્ર થાય છે. બરાબર આઠ વાગ્યે વહેલ મુખ ઉઘાડે છે. શિક્ષકો નાની માછલીઓને કહે છે, ઉપર જુઓ, તમે તાળવું જોઈ શકો છો. જુઓ, તે કેવું સુંદર અને લાલ છે. હવે આગળ જુઓ, આ જીભ છે. સાવધાન! કોઈ પણ ભાગને સ્પર્શ ન કરો. શિક્ષિકાનો અવાજ ખૂબ દૂર સુધી સંભળાય છે. નાની માછલીઓ જિજ્ઞાસાપૂર્વક ચારે બાજુએ જુએ છે. જ્યારે તેઓ હોજરીમાં પહોંચે છે કે તરત જ બોલી ઊઠે છે, અને જુઓ! આ જ જગાએ મારા પિતા, દાદા, પિતૃઓનો અંત આવ્યો છે, અને દરેકની આંખમાં વિચાર ઝબકે છે કે આપણે મોટાં થઈશું ત્યારે કદાચ અહીં જ મૃત્યુ પામીશું. પરંતુ તેને હજી ઘણી વાર છે, ત્યાર પહેલાં તો આપણે ઘણું શીખવાનું છે.

—મિલોસ મેક્રુરેક

[પ્રાણીશાસ્ત્ર]

ઝેર!

[વાર્તા]

માટપ મળે તે માટે મેં મોટર ખરીદી. અને એથી સમય પણ બચે. મારે ટ્રામમાં બધાની સાથે ઘસડાવું ન પડે, ધક્કામુક્કી ન ખાવા પડે. મારી ગાડીમાં કોઈને ધક્કામુક્કી મારવાની મનાઈ છે.

ગાડી મળી એટલે ઓચિંતું મને સમજાયું કે મારી પાસે સમયનો સમુંદર ખડકાયો. કામો પતાવવા માટે પહેલાં મારો આખો દિવસ વીતી જતો, હવે બે જ કલાકમાં બધું પતી જતું. હા, મારી પાસે ગાડી હતી તે પહેલાં હું બધી જાતના લોકો સાથે ગપ્પાં મારતો ને બધે જતો. હવે મારી પાસે મોટર હતી એટલે હું હંમેશ ઉતાવળમાં હતો. મેં ગાડી મેળવી હતી કે જેથી હું મોટાઈ માણી શકું. દરેક મોટા માણસને સમયની તાણ હોય જ. મેં ગાડી લીધી, કારણ કે મારે સમયની તાણ હતી. મેં એટલા માટે કાર લીધેલી, કે જેથી હું કોઈ પણ જગાએ ઝડપથી પહોંચી શકું. પણ હવે કાર હતી એટલે કાર મને જે સમય બચાવી આપતી તે મારે એને જ આપવો પડતો — કશેક ઝડપથી જવા માટે.

એ 'કશેક' એ જ સાચી મુશ્કેલી હતી. મેં દિવસો સુધી રસ્તા પર ગાડી હાંકયા કરી. હું ઝડપથી હાંકતો. પણ હું જાણતો હતો કે હું સાચેસાચ કશે જતો નહોતો. મિત્રો મને સલાહ આપતા કે ગમે ત્યાં જવા માટે ગાડી ન વાપરવી. કામ પતી જાય એટલે ગાડી મૂકી દેવી તબેલામાં. પણ હું મારાં બધાં કામ પતાવી લઉં તો પછી મારે એટલો બધો સમય બચે કે એના કરતાં તો ચાલતો જાઉં તે વધુ ફળદાયી નીવડે. પણ, ગાડી હોય પછી એ તબેલામાં પડી રહે એનો શો અર્થ? મોટર તો ચાલતી જ રહેવી જોઈએ. અને એ પોતે પોતાને ન ચલાવી શકે એટલે મારે એ ચલાવવી રહી.

કેટલીક વાર હું ઓચિંતી મોટર ઊભી રાખતો. પણ એક ઘડી સ્થિર રહું ત્યાં તરત જ મને ઝડપથી બીજે કશે પહોંચી જવાનો સોલો ચડતો. કોઈ વધુ સારી જગાએ પહોંચવાનો.

હું સાંજે થાકીને ઘેર પહોંચતો. જેઓ રસ્તે ચાલતા તેમની મને ઈર્ષા આવતી. મને ટૅક્સી ડ્રાઇવરની ઈર્ષા આવતી. તેઓ ઘરાકની રાહ જોતા બેસતા. કોઈ આવીને તેમને કયાં જવું તે કહેતા. અને એ કોઈ નિશ્ચિત સ્થળે પહોંચતા. તેમનું જીવન સારું હતું. હું ચલાવતો ત્યારે મને હંમેશ થતું કે કોઈ મારી ગાડીનું બારણું ખોલે, અને મને આજ્ઞા કરે, 'ધ૬ હંસ પોલકા રોડ' યા 'દ૬ સેન્ટોસ્કા સ્ટ્રીટ' અને હું ધ૬ હંસ પોલકા યા દ૬ સેન્ટોસ્કા જાઉં.

એક દિવસ બારણાનો અવાજ થયો. એક સ્ત્રી ગાડીમાં ચડી, ને પાછળ બેઠક પર બેસી. ચલ! મેં એન્જિન ચાલુ કર્યું!

'ક્યાં?' આતુરતાથી પૂછ્યું.

'દૂર', સ્ત્રીએ જવાબ આપ્યો.

'દૂર? એટલે કે અમે ત્યાં? તમે કોઈ બીજું બધ ન જાણતાં.'

એ બોલી: 'હું તમને બધ જાણવા નથી આવી. તું ઊતરી જઈ?'

'ના, ના પદ હંસ પોલકા રોડ તમને દૂર લાગે છે?' બોલ્યા વગર પાડી. હું પદ હંસ પોલકા સુધી હાંકી ગયો, ને કહ્યું, 'આવી ગયું.' પેસેન્જરે માથું ધુણાવી કહ્યું, 'ના, આ દૂર નથી. આ તો હંસ પોલકા રોડ છે, આગળ ચલાવો.'

'ઇ સેન્ટોસ્કા રોડ લઈ જઉં?'

'હા, જેવી તમારી ઇચ્છા.' ઇ સેન્ટોસ્કા સ્ટ્રીટે માત્ર માટર બોમો પાડે ને પાછો પાછળ ચલાવી મૂકી. મને આ ડ્રાઈવમાં આનંદ પડતો હતો.

'આપણે ક્યાં જઈએ છીએ?' પેસેન્જરે પૂછ્યું.

'અહીંથી દૂર ખરું ને?'

'ના. ૪ વિસ્પા સ્ટ્રીટ લઈ લો.' હું ૪ વિસ્પા સ્ટ્રીટ લઈ ગયો. એ ગાડીમાં ચડી હતી તે જ એ રસ્તો હતો. એ એક ઊંચી દીવાલથી બંધ થતો રસ્તો હતો.

સ્ત્રી અહાર નીકળી, ને મારા તરફ જોયું. એણે મને નીરખીને જોયો. અંતે એણે ધ્રુજતું હકારમાં ધુણાવી મને નાસ્તા માટે નિમંત્રણ આપ્યું. અમે ઉપલા માળે – કાતરિયે પહોંચ્યાં. મને એક નીચા દીવાન પર બેસાડ્યો. મેં આજુબાજુનાં ચોપડીઓ જોવા માંડી. તારા વિશેનો, ફૂલ વિશેનો. એ બાજુના ઓરડામાં ગઈ. એ પાછી આવી ત્યારે કોફી ને બિસ્કિટ લાવી. મેં શાંતિથી કોફી પીવા માંડી.

'હું જાણતી'તી જેકબ, કે તમે આવવા છો.' પણ હું જેકબ નહોતો. મેં કોફી પીવે રાખી.

'હું તારે માટે યુગોથી રાહ જોતી હું, જેકબ. તેં મને કન્યાકુમારીમાં કદી ચીંત બોજવી હતી તે મને યાદ છે. તે વખતે આપણે રોપેલું મોસંબીનું ઝાડ હવે એટલું મોટું થયું છે . . . તેં એ જોયું છે?'

મેં ધ્રુજતું ધુણાવ્યું. મેં કોઈને ભોગવી નહોતી.

'તારી એ જ ચીંત છે. પણ તારું લોહી આપણી દીકરી જૂલી જેટલું જ મીઠું છે.'

હું ઊભો થયો.

'બેસી જા જેકબ. સોબબ, તું અહીં ન હોય ત્યારે પણ હું તને આમ કહું છું. આપણી જૂલી—'

'માફ કરો, હું જેકબ નથી.'

એણે મારા તરફ જોયું અને એના ચિત્તમાં પ્રકાશ પડ્યો. 'તું જેકબ નથી? ઓહ ખરાબ.'

'એમાં ખરાબ શું? હું જોસેફ છું.'

'ખરાબ એ કે મેં કૉફી જૅકબ માટે બનાવી હતી. એ કૉફીમાં ઝેર હતું.'

તે જ ક્ષણે મારું શરીર થીજવા લાગ્યું. મારા હાથપગ જાણે છૂટા પડી ગયા. મગજ બહેર મારી ગયું. ખૂબ પ્રયત્નથી બોલ્યો, 'તો... મને... જ... એ... જૅકબ... બનવા... દો.' પેલી ચમકીને ઊભી થઈ ગઈ: 'તમને ઠીક નથી?' આ સવાલની ક્રૂરતાથી હું કચડાઈ ગયો. ક્ષણવારમાં એ ખડખડાટ હસી પડી: 'કૉફીમાં ઝેર છે મારાં દુ:ખદર્દોનું, યાતનાનું.' હું ઓરડાની બહાર ધસી ગયો. મારી ગાડીમાં પડયો, ને પગ એક્સેલેટર પર દબાવ્યો. પણ હું સાવ ભૂલી ગયો હતો કે રસ્તો સામે દીવાલથી બંધ હતો.

—ઈવાન ગ્યાસકૉસિલ

આલ્બર્ટ યુરૂકનો આશ્ચર્યકારક ઉદય

[કટાક્ષવાર્તા]

૧. હું કેવી રીતે રંગભૂમિમાં પ્રવેશ્યો:

૨૨ સપ્ટેમ્બર, ૧૯૫૯: હું મને સતત કહી રહ્યો છું કે અત્યારની કારકુની કરતાં વધારે સારી નોકરીને હું લાયક છું. મારી ડિગ્રી ફિલૉસૉફીની છે. મારે બીજા વ્યવસાય માટે નજર રાખ્યા કરવી જોઈએ.

૨૭ સપ્ટેમ્બર, ૧૯૫૯: મારા માધ્યમિક શાળાના સહાધ્યાયી નિચેનને હું મળ્યો. અમે અમારા વર્ગશિક્ષક વિશે, જેણે ત્રીજા ધોરણમાં ઘણો વિકાસ સાધેલો તે ગુરુજી વિશે; અને અન્ય બાબતો વિશે વાતો કરી. નિચેને કાયદાનો અભ્યાસ કરેલો અને હું માનતો હતો કે નિચેન વિદેશવ્યાપાર ખાતામાં નોકરીએ છે. હું સ્વગત બોલ્યો, આ નિકાસ કરી દેવા જેવો લાગે છે. નિચેને કહ્યું કે, 'હું વડા થિયેટરનો મૅનેજર છું.'

મેં પૂછયું, 'તારા થિયેટરમાં મારે માટે કાંઈ જગાબગા?'

'ના.' અંતે તેણે મારું સરનામું તો લીધું જ.

૪ નવેમ્બર, ૧૯૫૯: કાબલે કહ્યું, 'નિચેન નાણા ખાતામાં કામ કરે છે. મોટું થિયેટર પણ એના હાથ નીચે આવ્યું છે. બે વર્ષ પહેલાં વડા થિયેટરમાં કટોકટી આવેલી. મૅનેજરને અમુક જાતના તરંગો હતા. તે ઇચ્છતો હતો કે દરેક કાર્ય તે પ્રમાણે થવું જોઈએ. નટો ફરિયાદ કરતા કે મૅનેજર જોહુકમી ચલાવે છે. તે તેમની પોતાની આગવી કલાત્મક પ્રતિભા વિકસાવતાં રોકે છે. પરંતુ મોટા થિયેટરમાં આવું ચલાવી જ ન શકાય. એણે તો દાખલો બેસાડવો જ જોઈએ. એ સુમેળથી ચાલવું જોઈએ. કોઈ એવી વ્યક્તિ શકય તેટલી ઝડપથી શોધી જ કાઢવી જોઈએ કે જે મોટા થિયેટરને સારી રીતે ચલાવી શકે. સત્તાવાળાઓને અંતે સમજાયું કે આ નિચેનના તાબાની વાત છે. મોટું થિયેટર તેના હાથ નીચે આવ્યું. તેણે બધી સમસ્યાઓ જાણી. તે રાજદ્વારી દૃષ્ટિએ વિશ્વાસપાત્ર હતો. તેથી ડૉ. ડી. નિચેન મોટા થિયેટરનો મૅનેજર બન્યો. કેટલાક લોકો દરેક પ્રકારની બુદ્ધિ ધરાવતા હોય છે.'

૧૬ ફેબ્રુઆરી, ૧૯૬૦: નિચેને મને લખ્યું: 'મને દિગ્દર્શકની જરૂર છે. તને તક આપવા માગું છું. જે વ્યક્તિ દિગ્દર્શન જાણતી હોય તેને નીમી શકત. પણ તેમનામાં રહેલી કોઈ ને કોઈ કલાત્મક તર્કશક્તિને દૂર કરી શકાય જ નહીં. અને તે શક્તિથી અમારે દૂર જ રહેવું છે, કારણ

કે તેનાથી વાદવિવાદ, કુસંપ ઉત્પન્ન થાય છે. મારાથી તે બરદાસ્ત થાય તેમ નથી. તેં અગાઉ થિયેટરમાં કામ કર્યું નથી તેથી તું કલાત્મક તર્કશક્તિ અને પૂર્વગ્રહોથી મુક્ત છે.' મેં એને વચન આપ્યું, 'હું મારાથી બનતી બધી કોશિશ કરીશ.' મને અજમાયશી ધોરણે લેવામાં આવ્યો. મારે કાંઈ જ ગુમાવવાનું નહોતું.

નિચેને મારે દિગ્દર્શન કરવાનું હતું તે નાટક અને સાથે દરેક કર્મચારીની યાદી મને આપી. જેમનાં નામ નીચે લાલ લીટી દોરેલી તે થિયેટરના આધારસ્તંભ હતા. તેમની દૃષ્ટિએ સારા દેખાવા તેમને ખુશી રાખવાનું જરૂરી હતું. જેમનાં નામ નીચે લીલી લીટી દોરેલી તેઓ લાલ લીટીવાળાના ટેકેદાર હતા. બહુ થોડા એવા હતા કે જેમનાં નામ નીચે કોઈ લીટી નહોતી.

નિચેને મને કહ્યું : અત્યારે લોકો થિયેટરમાં આવતા નથી. પણ તેઓ આવે છે તો તે લાલ લીટીવાળાને જોવા જ આવે છે. મેં માન્યું કે તે અભિનેતાઓને મંચ પર લાવવા માટે નાટકો યોજાય છે. મને સમજાયું કે આગળ આવવા માટે એ અભિનેતાઓની નજરમાં નિરૂપક તરીકે પાસ થવું જોઈએ.

૨. મારું પ્રથમ કદમ :

હવે અમે રિહર્સલમાં હતા. દિગ્દર્શક તરીકે મારે જોવાનું છે કે રિહર્સલ રૂમ તૈયાર, સ્વચ્છ, હવાઉજાસવાળો છે કે નહીં. મેં ખાતરી કરી કે બધું બરાબર છે. મેં હાજરી જોઈ લીધી, રિપોર્ટ ભરી નાખ્યો, અને સર્જનની પ્રક્રિયા નિહાળવા લાગ્યો. નિશાનીવાળા કલાકારો બરાબર જાણે છે કે શું કરવાનું છે. તેઓ પોતાની ભૂમિકા અને અભિનય વિશે વિચારે છે. બાકીના એમ વિચારીને કાર્ય કરે છે કે પ્રેક્ષકો તેમને પણ જોઈ શકે. જ્યારે ચાપાણી માટેની વિશ્રાંતિ હોય છે ત્યારે હું પંખો ચાલુ કરું છું. રિહર્સલ પત્યા પછી બંધ કરી દઉં છું, અને ચાવી ચોકીદારને આપી દઉં છું.

ડૉ. નિચેનને મેં પૂછ્યું કે ફરજ પર હોઉં ત્યારે મારે 'દિગ્દર્શક'ના લેબલવાળી ટોપી પહેરવી કે નહીં. તેણે કહ્યું, 'બજેટમાં તેવી જોગવાઈ નથી.' કયારેક રિહર્સલ વખતે, મહાન ભોજન સમારંભમાં વેઇટર હોઉં એવું મને લાગે છે. મારી સેવાની કદાચ કોઈને જરૂર પડે તેની સતત ચિંતામાં હાજર જ હોઉં છું અને સતત ભય રહ્યા કરે છે કે સોંપેલું કાર્ય કદાચ ન કરી શકું. કોઈ કાંઈ પૂછે તો હું એક જ જવાબ આપતો : 'તમને યોગ્ય લાગે તેમ કરો.' નિચેને જ મને આવી સલાહ આપેલી.

૨ ડિસેમ્બર, ૧૯૬૦ : અમારો પ્રથમ ખેલ. અમારો મુખ્ય અભિનેતા મોટલ ધારણા મુજબ સફળ થયો. બધાએ તેને નવાજ્યો. મેં પણ.

૧૫ ડિસેમ્બર, ૧૯૬૦ : નિચેન : 'તું સફળ થયો છે. તને કાયમી કરીએ છીએ.'

૩. દરેક બનાવથી ટેવાઈ જાઓ :

હજી સુધી મેં કોઈ મોટી ભૂલ નથી કરી. મારું નામ સાત વખત . . . 'દ્વારા દિગ્દર્શિત' એ શબ્દ આગળ ચમકી ગયું છે. હવે મને સમજાવા લાગ્યું છે કે અમુક હોદ્દાના શબ્દ આગળ રહેલી ખાલી જગા પૂરવા ખાતર પણ થિયેટરમાં કોઈકની નિમણૂક કરવી પડે છે.

— ઈવાન વ્યાસ્કોસિલ

ચેકોસ્લોવાક સાહિત્ય : ૨૫૭

કહો મને —
મને ખેંચીને તળિયે લઈ જતાં
નિદ્રાનાં અર્ધપારદર્શક પાણીથી
જેની રેતી તર થયેલી છે
એવા આ કિનારા પરના
આજના પ્રભાતની સાથે
ગઈ રાતનું શું સામ્ય છે.
જ્યાંથી કૂદી શકાય
અને શ્વસી શકાય
એવી સપાટી શોધતી
શબ્દોની માછલીઓ
પોતે ઊડવાને શક્તિમાન છે
એવો ભ્રમ
ક્ષણાર્ધ માટે સેવીને
મારી પાસેથી
મંથરતી તરતી સરી જાય છે.
ત્વચાની સપાટી નીચે છે અંધકાર
યુગો ત્યાં કટાતા પડ્યા છે.
ઉપર, તેજનાં કોમળ
રજતવરણાં ભીંગડાં —
અર્ધકુમારી, સુંદર
ને અર્ધમાછલી મૂક

ઓન્તોનિન બાર્તુશેક
અનુ. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ

૧૦ : આફ્રિકાનું સાહિત્ય

'સાગર પર અને આકાશમાં, ખડક પર અને પવનમાં, હબસી માનવત્વચાના મખમલને શોધી શકે છે, રેતીના ઉદરમાં અને સ્વર્ગની જંઘાઓમાં એ પોતાના સ્વરૂપને આલિંગન આપતો હોય છે. એ જ પ્રકૃતિની પ્રેયસી પણ છે, એનો પ્રિયતમ પણ છે'.

'બ્લૅક ઓર્ફિયસ' નામના હબસી સાહિત્યના સંકલન-ગ્રંથનો આમુખ લખતાં સાર્ત્ર કાળી પ્રજાની સર્જક આકાંક્ષાને ઉપર્યુક્ત શબ્દોમાં વાચા આપે છે. આ 'બ્લૅક ઓર્ફિયસ'નો અર્થ પણ સાંકેતિક છે. સ્વર્ગથી પૃથ્વીના પ્રવેશદ્વાર સુધી વીણા વગાડતો આવેલો ઓર્ફિયસ ગોરી પ્રજાનો દેવ છે. પણ આ વીણા અને એનું દિવ્ય સંગીત એ કોઈ પણ પ્રજાની સર્જકતા પ્રગટાવી શકે છે. કાળી પ્રજા પાસે એનો ઓર્ફિયસ છે, અને આ ઓર્ફિયસ એની વિલીન થયેલ સ્વતંત્રતાની અને સમાનતાની સુંદરીના વિરહમાં તલસતો રહ્યો છે. આ તલસાટમાંથી કાળી પ્રજાનું સાહિત્ય પ્રગટયું છે અને પ્રતિકારમાંથી પણ ઘણું ઉદ્‌ભવ્યું છે.

કાળી પ્રજાને જેમ ઓર્ફિયસ છે તેમ પ્રોમિથિયસ પણ છે એ વાત તો પ્રતિકારના બંડના કેટલાયે સળગતા પદ્ય-અને-ગદ્ય-ખંડોમાંથી સિદ્ધ થઈ શકે છે. પણ તે તરફ વળીએ તે પહેલાં 'અંધારિયા ખંડ' તરીકે ઓળખાતા આફ્રિકામાં પરિવર્તનના વાયરા ફૂંફાઈ રહ્યા છે તેનો અણસાર મેળવવા પ્રયત્ન કરીએ.

આફ્રિકા ઘણો વિશાળ ખંડ છે; અને ત્યાં બોલાતી ભાષાઓ પણ એટલી જ વિપુલ છે. પણ એમાં લખાયેલા સાહિત્યનો ઈતિહાસ તો ખૂબ જ નજીકના ભૂતકાળથી આરંભાય છે. આદિમ કલ્પનો અને પુરાણી જીવનપરંપરાથી સૌથી વધારે નિકટ પ્રજાઓ કદાચ આફ્રિકામાં જ હોઈ શકે. પરંતુ લખાયેલા સાહિત્યની અસાધારણ ઓછપ અને એમાંય અંગ્રેજીમાં ઉપલબ્ધ સાહિત્ય તો એટલું જૂજ છે કે આફ્રિકન સાહિત્યના પ્રવાહો વિશે અધિકૃત રીતે કંઈ પણ કહેવાનું મુશ્કેલ થઈ પડે.

છેલ્લાં પંદરેક વર્ષમાં આફ્રિકામાં મોટા ભાગના દેશોએ સ્વરાજ્ય હાંસલ કર્યું છે. સુરાજ્ય સ્થાપવાની પ્રવૃત્તિઓમાં રોકાયેલા આફ્રિકાવાસીઓ ભૂતકાળને તદ્દન ભૂલી ન જાય તે સ્વાભાવિક છે. બાપદાદાઓને પશુઓની જેમ રાખવામાં આવતા હતા એ હકીકતનું સ્મરણ થતાં અત્યારે પણ કાળજાં કોરાઈ જાય છે.

ગોરા લોકોની શરણાગતિ સ્વીકારવી અથવા તો તેમની સામે વિદ્રોહ કરવો એ સિવાય કાળા લોકો પાસે અન્ય વિકલ્પ નહોતો. ગોરા લોકોની વર્તણૂક પણ એટલી ક્રૂર હતી કે કોઈ પણ સ્વમાની વ્યક્તિ અસહ્ય એવાં અપમાનો ન જ નિભાવી શકે.

શિક્ષકે આગળ કહ્યું : બધા જ કાળાઓના હાથ કોમળ હોય છે. હજી પચાસ વર્ષ પહેલાં તેઓ ચાર પગે ચાલતાને એટલે ! આ વાત સાંભળી છોકરાનું મોં પડી ગયું; પણ ગોરા માણસે કાળાના કાળજા પર કરેલો ઘા હજી પણ રુઝાયો નથી. સૈકાંઓ સુધી એમને ગુલામ તરીકે ગણવામાં આવ્યા એ ઘટના જ વ્યાપક વિદ્રોહના મૂળમાં છે. હવે તો એમને માટે વપરાતો નિગ્રો શબ્દ પણ એમને ગાળ લાગે છે. એ લોકો હવે પોતાની જાતને કાળા લોકો કહેવડાવવાનું વિશેષ પસંદ કરે છે. કાળા રંગ અંગેની તેમની સભાનતા એટલી કક્ષાએ પહોંચી છે કે તેઓ પોતાને ગોરાઓથી તદ્દન ભિન્ન ગણાવે છે. વૉલ્ટર વ્હાઈટે 'વ્હાય આઈ રિમેન એ નિગ્રો' લેખમાં કહ્યું છે કે 'શ્વેત રંગ તમામ રંગોનો અસ્વીકાર કરે છે ત્યારે કાળા રંગમાં સર્વ રંગોની છાયા સમાઈ જાય છે. ગોરી ચામડીમાં જાદુ રહેલું છે, કાળી ચામડીમાં કરુણતા, એકાંત અને દેશવટો રહેલાં છે. . . દરેક મનુષ્યને પડછાયો હોય છે, અને બધા પડછાયા કાળા હોય છે.'

વિશ્વયુદ્ધોએ આ પરિસ્થિતિનું ભાન કરાવવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો. યુદ્ધ દરમ્યાન કાળા સૈનિકો ગોરા સૈનિકોના સંપર્કમાં આવ્યા. તેમને પશ્ચિમની રહેણીકરણી, જનજીવન, સંસ્કૃતિ અને જીવન પ્રત્યેના અભિગમનો ખ્યાલ આવ્યો. પોતે ભયંકર ગુલામીમાં સબડે છે તેનું એમને ભાન થયું. ગોરા લોકોની શોષણખોરી એમનાં બુદ્ધિ-હૃદયને ડંખવા લાગી. પોતાની ત્વચા જ માત્ર કાળી છે. મનુષ્ય તરીકે પોતાનામાં અને ગોરા લોકોમાં કોઈ વિશિષ્ટ ભેદ નથી એવું ભાન થતાં પોતાની સંસ્કૃતિ વિશે તેઓ સભાન બનવા માંડ્યા. વીસમી સદીના મધ્યભાગમાં તો આફ્રિકાના વિશાળ ખંડમાં ગોરી પ્રજાના સામ્રાજ્ય સામે વિદ્રોહનો સૂર ઊઠવા માંડ્યો.

આફ્રિકાના નાયજેરિયા, સિયેરા લિયોન, સેનેગલ, ઘાના, કેન્યા અને દક્ષિણ આફ્રિકા જેવા દેશોમાં આ વિદ્રોહના સૂરને પ્રગટ કરનારા જે સર્જકો પાક્યા અને છેલ્લા દોઢેક દાયકામાં એમણે અંગ્રેજીમાં જે લખ્યું તેનો પરિચય મેળવવાથી પ્રજાહૃદયમાં ઊઠતાં કંપનોનો આપણને ખ્યાલ આવશે.

કવિતા : સેંગોર અને બીજા

બીજા વિશ્વયુદ્ધ પહેલાં યુરોપીય યુનિવર્સિટીઓમાં જઈ ઉચ્ચ અભ્યાસ કરનારાઓમાં એક સેનેગલના લિયોપોલ્ડ સેદાર સેંગોર–Léopold Sèdar Senghor–(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૦૬) છે. ૧૯૨૮માં તેઓ પૅરિસ ગયેલા અને નેગ્રિટ્યુડ (નિગ્રો તત્ત્વ) શબ્દના સર્જક અને પુરસ્કર્તા ચિંતક સિઝેરના અને લિયોન દમસના ગાઢ સંપર્કમાં આવ્યા હતા.

તે વખતે નિગ્રો તત્ત્વના આ પુરસ્કર્તાઓ નવી આફ્રિકન સંસ્કૃતિની વાત કરી રહ્યા હતા. એમને એમ હતું કે એમની કોઈ ગણતરી નથી. ગોરી સંસ્કૃતિની પડછે આફ્રિકન સંસ્કૃતિની કોઈ કિંમત નથી એવો ભાવ ઊંડે ઊંડે તેઓ અનુભવતા હોય એના પ્રત્યઘાતરૂપે તેઓ યુરોપીય સંસ્કૃતિને સ્વીકારવા તૈયાર નહોતા

સેનેગલના કવિ લિયોપોલ્ડ સેંગોર આનું સ્પષ્ટ દૃષ્ટાંત છે. આફ્રિકન સંસ્કૃતિને પુનઃ સ્થાપવાની તેમની મથામણ છે.

આફ્રિકન પ્રજાનું ખમીર પરંપરાથી ઘડાયું છે, અવહેલનાથી કસાયું છે અને અર્વાચીનતાથી સંસ્કારાયું છે. આ ત્રિવિધ બાબતોનો પરિચય નીચેની પંક્તિઓમાંથી સાંપડે છે :

મારા એ પૂર્વજ
એ છે મારું રક્ત
જેને અપેક્ષા છે ભક્તિની
વધુ નસીબદાર જાતિઓથી
અને મારાથી, એ મારા
નગ્ન અહમને સંરક્ષે છે.

આ રચનામાં ખમીર છે અને વધુ નસીબદાર જાતિઓનો ઉલ્લેખ આવે છે ત્યારે વેદના પણ ડોકાઈ જાય છે. આ જ કવિની એક બીજી રચના એની વેધકતા અને કાવ્યાત્મકતા માટે નોંધવા જેવી છે. આફ્રિકાની પ્રજા પોતાને કાળી પ્રજા તરીકે ઓળખાવવામાં ગૌરવ અનુભવે છે. કાળો રંગ જે ગઈ કાલ સુધી અવહેલનાનું નિમિત્ત હતો, તે આજે રાષ્ટ્રીયતા અને જાતિઅભિમાનનું કારણ બનવા લાગ્યો છે, અને આવા કાળા માનવીને હાથે સર્જાતા સાહિત્યના ધવલ રંગનો ઉલ્લેખ કેવો તીવ્ર બનીને આવે છે :

પ્રભુ, મેં તમારી ધવલ શીતને સ્વીકારી છે,
જે નિમક કરતાંયે વધારે તીવ્રતાથી બાળે છે.

આમ છતાં આફ્રિકન પ્રજા ઘણું વીસરવા તૈયાર છે અને ઘણું વીસરી શકતી નથી

સામ્રાજ્યનો વિનાશ કરતી તોપોમાં
દારૂગોળો ભરનારા એ ગોરા હાથને,
ગુલામોને અને તમને ચાબખાઓ મારનારા એ હાથને,
તમને તમાચો મારતા રજોટાયેલા હાથ, અને
મને તમાચો મારતા એ સફેદ ભૂકીવાળા હાથ
મને એકાંતમાં અને વિદ્વેષમાં ધક્કેલી
દેનારા એ દૃઢ હાથોને હું ભૂલી ગયો છું.

*

પ્રભુ, હજી આ છેલ્લો દ્વેષ હું તજી શકતો નથી
એ છે મુત્સદ્દીઓ માટેનો દ્વેષ — જેઓ પોતાના લાંબા દાંત બતાવે છે,
અને જેઓ આવતી કાલે કાળા માંસ જોડે સાટું કરવાના છે.

૧૯૩૯માં લખાયેલું 'લક્સમ્બર્ગ' કાવ્ય સેંગોરની કાવ્યસૃષ્ટિનું બીજું પાસું દર્શાવે છે. પશ્ચિમની સિદ્ધિઓમાં જે મહાન અને ચિરસ્થાયી છે એના પ્રત્યેનો સેંગોરનો ઊંડો પ્રેમ અને સમજ ઉપર્યુક્ત કાવ્યમાં જોવા મળે છે. તેઓ બંને સંસ્કૃતિઓમાં જીવવા ઝંખતા હોય તેમ લાગે છે.

સેંગોરના સમકાલીન બિરાગો દિયોપ–Birago Diop–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૬) પાસેથી સુકુમાર અને અતિસુંદર કવિતા મળે છે. દિયોપે સરકારી અધિકારી તરીકે જીવનનો ઝાઝો સમય આફ્રિકામાં જ વ્યતીત કર્યો હતો. તેત્રીસ વર્ષની ઉંમરે વિમાની અકસ્માતમાં તે માર્યા ગયા હતા.

આપણે ત્યાં જેમ નવા પ્રયોગો થાય છે તેમ દુનિયાની તમામ ભાષાઓમાં થતા હોય છે. બિરાગો દિયોપ જેવા કવિઓ અસ્પષ્ટ અને અર્થ વિનાના લાગતા સંદર્ભોમાંથી કાંઈક સ્પષ્ટ અને

નગ્ન સૂર્ય — પીળો સૂર્ય
વહેલી સવારે તદ્દન નગ્ન એવો સૂર્ય

પીળી નદીના કિનારા પર
સોનાના તરંગો ઢોળે છે.

સેંગોર અને અન્ય કવિઓની કવિતા જ્યારે પૅરિસનાં સામયિકોમાં પ્રગટ થતી હતી ત્યારે મિશનરીઓનાં સ્તોત્રોની અસર નીચે લખાયેલી કેટલીક કવિતાઓ નાયજેરિયા અને ઘાનામાં જોવા મળતી હતી. પણ ૧૯૫૦ની આસપાસમાં નાયજેરિયાનો કવિ ડેનિસ એસાદેબે કંઈક જુદો સૂર કાઢતો થયો :

મારા ભોળા મનવાળા પૂર્વજો
શિશુસમ વિશ્વાસથી બધું સ્વીકારી લેતા,
પારાવાર સહન કરવું પડ્યું એમને,
સંતાનોને ઘણું ગુમાવવું પડ્યું,
જાદુમાં રહેલ અસત્ય સામે તેમણે પ્રશ્ન ન કર્યો
અને આદિમ દેવોમાં તર્કનો આણસારો વર્તાતો હતો.

નાયજેરિયાની કવિતામાં હજી પણ એના પડઘા ક્યારેક સંભળાય છે. ઊગતો કવિ જે. ડી. ઓક્પેરે કહે છે :

પૂર્વજોના દિવસમાં જેને કહેતા હતા ભય,
એ મારામાં શ્વસે છે ભવ્યતા થઈને!

વીતેલા જમાનામાં જે હતી વિકરાળતા
એ મારામાં વસે છે દિવ્યતા થઈને!

નવી પેઢીનો અવાજ દીનતાનો નથી પણ પ્રતિકારનો અને બંડનો છે.

ગઈ કાલ, આજ અને આવતી કાલનો ચહેરો દરેકને એકસરખો દેખાતો નથી. ઘાનાના કવિ ક્વેસી બ્રૂ–Kwesi Brew–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૨૮) માટે આ ચહેરા જુદા જ સંદર્ભ પ્રગટ કરે છે. ગઈ કાલનું દાસત્વ, આજનું જ્ઞાન અને આવતી કાલની શક્યતાઓ — આ વચ્ચે હજી સમતુલા મળી નથી.

શાણપણ એટલે શું? કોઈએ કહ્યું છે કે જેઓ બોલે છે તેઓ જાણતા નથી અને જાણે છે એ ચૂપ થઈ જાય છે. મૌનનું વરદાન જે અગ્નિ પાસેથી મહાપુરુષોને મળ્યું એ અગ્નિ જ પોતાનો પ્રેરક દેવ બનો એવી ઝંખના પણ કવિ નીચેના કાવ્યમાં પ્રગટ કરે છે, અને આજે જેમને નવું શાણપણ લાધ્યું છે તેઓ એક વેળા દાસત્વ કરતા અને એ પણ મૂર્ખ લોકોનું. આ કેટલું સ્તબ્ધ કરી દેતું વિધાન છે! છતાં ઘાનાની પ્રજાની લાગણીઓને વાચા આપતા કવિ માટે આથી વધુ પરમ સત્ય ક્યાં મળી શકે!

અતીત એ
સાંપ્રતના બુઝાયેલા અંગાર છે.
ભવિષ્ય
એ વાદળિયા આકાશમાં
નાસી છૂટેલ ધુમાડો છે.

અને સ્મૃતિ વિદૂષકોના હાથમાં
સાધન બની જાય છે
કારણ કે તેમણે ઈશુની વિજયયાત્રાને
બુદ્ધના ચહેરા પર વાંચી હોય છે.
બોધ અને માર્ક્સ.

જે અગ્નિએ એમની વાચાનું
શાંતિમાં રૂપાંતર કર્યું, એ
આપણને ભલે શીખવે, ભલે શીખવે!
તું અને હું આપણી વાસનાઓ
રાત્રિ-ભાર લઈ સૂતાં હતાં ત્યારે

ઝાડપથી ચમકતા ચમકારાઓમાં
તેમને નવું સાંપડેલું શાણપણ
એ સત્ય પ્રકટ કરે છે
કે તેઓ મૂર્ખના ગુલામ હતા.

પશ્ચિમ આફ્રિકાની છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોની કવિતા જોઈએ તો લાગે છે કે નિગ્રો તત્ત્વ જેમાં ધબકતું હતું એવું કાવ્યઝરણું હવે સુકાવા લાગ્યું છે. ૧૯૪૦નો દસકો કે ૧૯૫૦ની શરૂઆતનાં વર્ષોમાં એવો મહત્ત્વનો ગાળો આવી ગયેલો જ્યારે સિઝેર, દમસ અને સેંગોર મનભરીને લખતા હતા. પણ પછી તેઓ ખાસ લખી શકયા નથી. વીસ વર્ષમાં બિરાગો દિયોપનો એક નાનકડો કાવ્ય-સંગ્રહ જ બહાર પડયો છે. ડેવિડ દિયોપ તો થોડીઘણી નોંધપાત્ર કવિતાઓ રચે તે પહેલાં જ હવાઈ અકસ્માતમાં તેમનો દીપક બુઝાઈ જાય છે. એમની શૈલીમાં એક પ્રકારની તાજગી હતી. એને વિશેષ ખીલવાનો અવકાશ મળ્યો હોત તો!

કયારેક કવિ પ્રેમની પરિભાષામાં રાષ્ટ્રીયતાની પણ વાત કરતો હોય છે અને રાષ્ટ્રીયતાની પરિભાષામાં પ્રેમની કથા કહેતો હોય છે.

સેનેગલના કવિ ડેવિડ દિયોપે–David Diop–(ઈ.સ. ૧૯૨૭–૧૯૬૦) આ પ્રકારની કવિતા લખી છે:

તારા અસ્તિત્વમાં મેં ફરી શોધી કાઢયું છે મારું નામ
મારું નામ — જે વિરહના દર્દ હેઠળ ગોપિત હતું:
મેં પુનઃ શોધી કાઢયું. એ આંખો — જે હવે તાપથી આચ્છાદિત નથી,
અને પડછાયાઓને ભેદતી જ્વાળા સમા તારા હાસ્યે
ગઈ કાલના બરફની પાર રહેલ આફ્રિકા મારી
સમક્ષ પ્રગટ કર્યું છે.

આ ગાળા દરમ્યાન કાવ્યપ્રવૃત્તિનું કેન્દ્ર સેનેગલ — પૉરિસથી નાયજેરિયા તરફ ગયું હોય છે. નાયજેરિયામાં ૧૯૫૮ની આસપાસમાં નવોદિત કવિઓ કાવ્યો રચવા માંડયા હતા. એમાં ગેબ્રાયલ ઓકારા–Gabriel Okara–(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૨૧)ને અપવાદરૂપ ગણીએ તો અન્ય તમામ પ્રતિભાવાન કવિઓએ ત્યાંની જ યુનિવર્સિટીમાં અભ્યાસ કર્યો હતો. સેંગોર જેવા કવિઓએ વિદેશમાં રહીને જે સાહિત્યનો વારસો હાંસલ કર્યો તે જૉન પીપર ક્લાર્ક — John Pepper Clark — (જન્મ ઈ.સ. ૧૯૩૫), ક્રિસ્ટોફર ઓકીગ્બો — Christopher Okigbo — (જન્મ ઈ.સ. ૧૯૩૨) માઈકલ એડુચીઓ અને સીકવિઓમાં મેબેલ સેગન જેવા કવિઓએ સ્વાંગણાના સંસ્કાર ઝીલ્યા. તેમનો આફ્રિકામાં જ ઉછેર અને આફ્રિકી વાતાવરણમાં અભ્યાસ થયો હોવાને કારણે આ કવિઓ ગતાનુગતિક પરંપરાઓથી બચી ગયા [illegible]

વોલ સોયિન્કા–Wole Soyinka–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૩૪) નાયજેરિયાનો નોંધપાત્ર કવિ છે. એની શૈલી શિષ્ટ અને વ્યંગપૂર્ણ છે. 'ટેલિફોન કૉન્વર્સેશન' એની એક પ્રસિદ્ધ કવિતા છે.

એક કાળા માનવીને જગ્યા જોઈએ છે. મકાનમાલિક સ્ત્રી જોડે એનો જે સંવાદ થાય છે તેમાં માણસના વર્ણ પર કંઈક ઘૃણાસ્પદ રીતે ભાર મુકાતો અનુભવાય છે. એટલે એની વેદના—એનો ભાર કાવ્યનો નાયક તો અનુભવે છે, પણ વાચક પણ એ અનુભવને પામ્યા વિના રહેતો નથી.

આ જ કવિની એક બીજી કવિતા જોઈએ:

શુષ્ક પવનનું શોકાર્દ્ર ગીત હવે સાંભળો.
આ છે બોધનો સમય—અને તમે શીખવો છો
અકળ અશાંતિઓમાં દર્દ વિના કેમ વીખરાઈ જવું તે.
ઉદાસી છે પૃથ્વી પર ચોડાતું સંધ્યાનું ચુંબન.

આપણે હમણાં જ જેમનો ઉલ્લેખ કરી ગયા તે નાયજેરિયાનો કવિ ગેબ્રાયલ ઓકારા અંતરદર્શી કવિ છે. એનાં ઉત્તમ કાવ્યોમાં મહાન સૌંદર્ય અને અનુકંપા છે. એની 'વિકટોરિયા બીચ ખાતે એક રાત્રિ' ('વન નાઈટ ઑટ વિક્ટોરિયા બીચ') અને 'ધીરે વહો, હિમવ્હેણ' ('ધ સ્નો ફ્લેક્સ સેઈલ જેન્ટલી ડાઉન') જેવી સર્વોત્તમ કવિતાઓ ત્યાર પછી ઝાઝી સંખ્યામાં મળી નથી.

ઘાનાના જૉર્જ એવુનોર વિલિયમ્સ અને દક્ષિણ આફ્રિકાના કુનેને લોકભાષાનાં ટ્વિઅર્થી રહસ્યોને કવિતામાં ઝીલ્યાં છે.

'વિદાયની ક્ષણ' કુનેનેને જે રીતે અભિપ્રેત છે એ એમના જ શબ્દોમાં અનુભવવા જેવી છે:

હે પ્રિય અલવિદા...
મૃત્યુના હાડપિંજર સમા હાથો વડે
અગ્નિનાં લપકતાં સ્વપ્નો ધારણ કરો,
જેથી જ્યારે ભૂખી રાત્રિ તરાપ મારે ત્યારે
તમે એની દૃઢ છલનાનો પ્રતિકાર કરી શકો...

અગ્નિનાં લપકતાં સ્વપ્નો એ દ્વારા કવિને શું અભિપ્રેત હશે? મૃતપ્રાય બનતી જતી પ્રજામાં નવપ્રાણિત થવાની જે અભિલાષા દટાયેલી રહી છે તેની તો વાત નહીં કરવી હોય ને!

નવલકથા

આફ્રિકાના નાયજેરિયા, સિયેરા લિયોન, ઘાના, કેન્યા, સેનેગલ અને દક્ષિણ આફ્રિકાના અંગ્રેજીમાં લખાયેલા ગદ્યસાહિત્યના સર્જક ગદ્ય સાહિત્યનો પરિચય કરવાથી એ પ્રદેશોના સર્જકોમાં ઊઠતાં સ્પંદનોનો વિશેષ ખ્યાલ આવશે.

પશ્ચિમ આફ્રિકાના સર્જકો ૧૯૫૦ની આસપાસમાં અંગ્રેજીમાં નવલકથા લખવાની શરૂઆત કરે છે. નાયજેરિયાની સૌ પ્રથમ અંગ્રેજી નવલકથા 'ધ પામ વાઇન ડ્રીન્કાર્ડ'(૧૯૫૨) લંડનમાં પ્રગટ થઈ. તેના લેખક આમોસ ટુટુઓલા–Amos Tutuola–(જન્મ ઈ. સ ૧૯૨૦) છે. ત્યાર પછી તેમની 'સીમ્બી ઍન્ડ ધ સેતીર ઑફ ધ ડાર્ક જંગલ', 'ફ્રિધર વુમન ઑવ ધ જંગલ' અને 'માય લાઇન ઈન ધ બશ ઑફ ઘોસ્ટસ' નવલકથાઓ બહાર પડી

અતિયથાર્થવાદના નિરૂપણમાં આનંદ આવે છે. કલ્પનાલોકમાંથી પણ એ ઘણું લઈ આવે છે. એટલે એનાં લખાણોમાં તાજગી છે, એની કલ્પનાઓમાં નવીનતા છે. એની 'અજયી ઍન્ડ હિઝ ઇનહેરિટેડ પોવર્ટી' નવલકથા વાંચવાથી એ બાબતનો ખ્યાલ આવશે. એ નીતિભરપૂર નવલકથા હોવા ઉપરાંત ભયાનક કલ્પનાઓથી રંગાયેલી ચિત્રવિચિત્ર વાર્તા છે.

નાયજેરિયાના સિપ્રિયન એકવેન્સી–Cyprian Ekwensi–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૨૧) ઓનુઓરા ઝેકવુ અને કિનુઆ એકબે–Chinua Achebe–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૩૦)એ, લગભગ એક સાથે જ નવલકથાઓ લખવાની શરૂઆત કરી. આ ત્રણેયની નવલકથાઓનું વસ્તુ સમકાલીન અને નગરજીવનને સ્પર્શતું છે. એકવેન્સીએ લખેલી નવલકથાઓમાં ત્રણ નવલકથાઓ જાણીતી છે. 'પીપલ ઑફ ધ સિટી', 'બ્યૂટીફુલ ફેધર્સ' અને 'જગુઆ નાના'.

એકવેન્સી કિનુઆ એકેબેની માફક આદિવાસીઓના ધર્મગુરુઓના વિશ્વને સ્પર્શતા નથી. તેમની નવલમાં લાગોસની નાઇટ કલબો આવે છે. ગંદા વિસ્તારો, વ્યાપારી અને રાજકીય શોષણ-ખોરી તેમના આક્રમણના વિષયો બને છે. આ કારણે એમની નવલકથાઓમાં વિચારોનું ઊંડાણ જોવા મળતું નથી. અમેરિકાની સામાન્ય સનસનાટીભરી નવલકથાઓની અસર એમની નવલોમાં વર્તાય છે. એમાં બળાત્કાર, કામુકતા અને ખૂનનું નિરૂપણ છે. છતાં નવલકથાકાર તરીકે તેઓ આફ્રિકામાં લોકપ્રિય છે તેનું કારણ એ હોઈ શકે કે એમના જેવા રાજકીય કટાક્ષો પશ્ચિમ આફ્રિકાના અન્ય લેખકોમાં જોવા મળતા નથી.

કિનુઆ એકેબેની 'એ મૅન ઑફ ધ પીપલ' નવલમાં વર્તમાન નાયજેરિયાનું પ્રતિબિંબ ઝિલાયું છે. આ નવલકથાનો અંત રાજકીય રુશવતખોરીથી આવે છે અને લશ્કર પોતાના હાથમાં સત્તા લઈ લે છે. ૧૯૬૭ના જે આઠવાડિયામાં આ નવલકથા પ્રગટ થઈ તે જ દિવસોમાં દેશમાંની વ્યાપક રુશવતખોરી રોકવા લશ્કરે વહીવટી તંત્ર સંભાળી લેવાનું નક્કી કર્યું! કેવો વિચિત્ર અકસ્માત!

રુશવતખોરી ઉપરની આ એમની ચોથી નવલકથા છે. વીસમી સદીમાં નાયજેરિયામાં જે ફેરફારો થયા તે આ ચારેય નવલકથાઓ દ્વારા બતાવવાનો એમનો ઈરાદો હતો. હવે, તેઓ કયો વિષય હાથમાં લે છે તે મહત્ત્વનું છે. એમનું કથાવસ્તુ નવી ક્ષિતિજો સર કરે તો નર્મમર્મની એમની શક્તિઓનો જુદી રીતે પરિચય થાય.

ઉપર્યુક્ત બંને લેખકો કરતાં ટી. એમ. અલુકો–T. M. Aluko–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૨૦) ઓછા જાણીતા છે. એમની 'વન મૅન, વન મૅચેટ' એના લહેરી, આનંદી અને નીતિહીન ખલનાયક બેન્જામિનના આલેખન માટે અવિસ્મરણીય બની ગઈ છે. ૧૯૬૭માં લખાયેલી 'કીન્સમૅન ઍન્ડ ફોરમૅન' નવલ શૈલીની દૃષ્ટિએ અને આકારની દૃષ્ટિએ નોંધપાત્ર છે. જોકે એનો વિષય સામાન્ય છે: એક યુવાને વિદેશમાં ઇજનેરીનો અભ્યાસ કર્યો છે. પોતાના દેશના ઉદ્યોગોમાં અને રસ્તાઓ બનાવવાના ખાતામાં પશ્ચિમની ઊજળી નીતિમત્તા દાખલ કરવાનો નિર્ણય કરી તે સ્વદેશ પાછો ફરે છે. પણ ગામના લોકો અને સગાંવહાલાં તો એમ માનતા હતા કે છોકરો વિદેશ ભણીને આવ્યો છે એટલે લાંચરુશવત વધુ પ્રમાણમાં મળશે. ઊંડાં મૂળ ઘાલી ગયેલી આ પ્રણાલિકાને

નાયજેરિયાના અન્ય નવોદિત સર્જકો નવલકથાનાં સ્વરૂપ અને ટેકનિક અંગે અખતરા કરી રહ્યા છે. તેમાં કેમ વાનકવો અને હેરોશિયો એડવર્ડ છે. ઘાનાનાં ક્રિસ્ટીના એઈડુ અને કવેસી બ્રુ તેમ જ કેન્યાના ઈનામવિજેતા લેખક જેમ્સ ગુગી–James Ngugi–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૩૮)ને યાદ કરવા જોઈએ. ગુગીની નવલો 'વીપ નૉટ, ચાઈલ્ડ' ૧૯૬૪માં અને 'રીવર બીટવીન' ૧૯૬૫માં બહાર પડી છે.

'વીપ નૉટ, ચાઈલ્ડ'માં ૧૯૫૦ના દશકામાં ગોરા લોકોની ઉચ્ચ પ્રદેશમાં આવેલી વસાહતોમાં રહેતા કિકુયુ કુટુંબની કથા છે. જેકોબોની સાથે ભાગીદારીમાં ખેતી કરતો ગોયો કિકુયુ પ્રણાલી પ્રમાણે પોતાનાં બાળકોને ઉછેરે છે, અને સ્ત્રી પર ધણીપણું કરે છે. એનો એક છોકરો બોરો બીજા વિશ્વયુદ્ધમાંથી પાછો ફર્યો છે. તે નૈરોબીમાં પોતાનું ભાગ્ય અજમાવવા જાય છે. ત્યાં એ રાજકારણમાં પડે છે. બીજો દીકરો કામુઆ લુહારીકામ શીખે છે, જ્યારે ત્રીજો દીકરો – વાર્તાનો નાયક જેરોગે મિશનરી સ્કૂલમાં અભ્યાસ કરતો હોય છે. એ દરમ્યાન બ્લેક મોઝીઝ(જોમો કેન્યાટા)ની ધરપકડ થાય છે. એને લીધે ત્રણેયના જીવનમાં નવું જોમ આવે છે. બોરો માઉ માઉની ચળવળ ગામડાં સુધી લાવે છે. પોતાના જ બાપના કાળા ભાગીદાર જેકોબોને ગોળીએ વીંધે છે અને જમીનના ગોરા માલિક હાઉલેન્ડ્ઝને ખતમ કરે છે. ગોયો એક હડતાલમાં ભાગ લેતાં પકડાઈ જાય છે અને માઉ માઉની ચળવળમાં તે ભાગ લે છે એવી શંકા જતાં એક બ્રિટિશ અધિકારી તેને ખૂબ ફટકારે છે અને તે મૃત્યુ પામે છે. જેરોગો આપઘાત કરવાનો નિષ્ફળ પ્રયત્ન કરે છે. એ દરમ્યાન એના પિતા મૃત્યુ પામે છે. અજાણ્યા ભાવિનો પોતે કેવી રીતે સામનો કરશે એવા વિચારથી જ જેરોગો ધ્રૂજી ઊઠે છે.

કેન્યાનાં ગ્રેસ ઓગોટ–Grace Ogot–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૩૦) પાસેથી સુંદર પરીકથાઓ મળે છે. પણ આફ્રિકાની પ્રથમ સ્ત્રી નવલલેખિકા ફ્લોરા વાપા છે. એમની નવલનું નામ 'ઈકુરુ' છે. એમાં ગર્ભાધાન, એકલતા અને ભોજનની વાનગીઓ જેવા વિષયોની ચર્ચા છે.

સિયેરા લિયોનના વિલિયમ કૉન્ટોન–William Conton–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૨૫)ની 'ધ આફ્રિકન' નવલકથા ગેબ્રાયલ ઓકારાની 'ધ વૉઈસ' નવલ અને એબિયોરો નિકોલની 'અંધારું અને અજવાળું' નવલકથા જાણીતી છે. ગેબ્રાયલ સિયેરા લિયોનનો જાણીતો કવિ પણ છે. આ દેશના નવા લેખકો ગેસ્ટોન બાર્ટ વિલિયમ્સ અને ક્રીસ્ટીના એટ્રારાહ નર્મમર્મયુક્ત વાર્તાઓ માટે જાણીતા છે.

ટૂંકી વાર્તા અને નાટક

પશ્ચિમ આફ્રિકાના લેખકોએ ટૂંકી વાર્તાઓ પ્રમાણમાં ઓછી લખી છે. શરૂશરૂમાં તો મોટા ભાગની વાર્તાઓ 'બ્લેક ઓર્ફિયસ' સામયિકમાં જ પ્રગટ થઈ. એમાં કેટલીક વાર્તાઓ સરસ છે. જોકે આકાર અને ટેકનિકની દૃષ્ટિએ એમને ઘણું કરવાનું બાકી છે. સેનેગલના બિરાગો દિયોપની 'વેજીઝ ઑવ ગુડ' વાર્તાનો કેટલોક ભાગ જોઈએ :

આખો દિવસ સૂર્યના તડકામાં તપીતપીને એક મગર રેતી પર ધીમે ધીમે ચાલતો

પાણીમાં પડીને ડૂબી ગઈ છે. એક ગુલામ સ્ત્રીના કહેવા પ્રમાણે તો રાજા પોતાની વહાલી દીકરીનું શરીર ખોળી કાઢવા માટે વહેલી સવારે નહેરનું પાણી ખેંચાવી લેવાનો છે.

મગરની બખોલ નહેરમાં જ હતી એટલે આ વાત સાંભળતાં જ તે જે રસ્તે આવ્યા તે રસ્તે જ પાછો ફર્યો, અને ઘોર અંધારી રાતમાં દૂર દૂર ચાલ્યો ગયો. બીજે દિવસે ખરેખર નહેરનું પાણી ખેંચાઈ ગયું. એટલે નહેરમાં જે મગરો રહી ગયા હતા તે બધાને મારી નાખવામાં આવ્યા. સૌથી વૃદ્ધ મગરની બખોલમાંથી લોકોને રાજાની પુત્રીનું શબ હાથ લાગ્યું. એ દિવસે મધ્યાહ્ને એક નાનકડો છોકરો જંગલમાં સુકાઈ ગયેલાં લાકડાં એકઠાં કરતો હતો. તેણે પેલા બચી ગયેલા મગરને જોયો. મગરે એને નદીમાં લઈ જવા વિનંતી કરી. છોકરો સાદડી અને વેલા લઈ આવ્યો. તેણે સાદડીમાં મગરને વીંટી લીધો અને વેલા વડે બરાબર બાંધીને પછી પોતાને શિરે મૂકી સાંજ પડતાં તો નદીને કાંઠે પહોંચી ગયો. મગરને છૂટો કર્યો. મગરે એને ઊંડા પાણીમાં મૂકી જવાની વિનંતી કરી. છોકરો મગરને ઊંડા પાણીમાં મૂકવા ગયો. પછી તો મગર એને સાજેસમો શી રીતે બહાર નીકળવા દે? એને બે દિવસથી કંઈ ખાવાનું મળ્યું નહોતું. એ ભલાઈનો બદલો બૂરાઈથી આપવા માગતો હતો. બંને વચ્ચે વાદવિવાદ થયો. આખરે એવું નક્કી થયું કે કોનું વર્તન સાચું છે એ જાણવા ત્રણ જણના અભિપ્રાય લેવા. એમાં નદીએ પાણી પીવા આવનાર ધરડી ખખ્ખ ગાયે અને વૃદ્ધ ઘોડાએ મગરની તરફેણ કરીને કહ્યું કે આ જગતમાં ઉપકારનો બદલો અપકારથી જ મળે છે. પાણી પીવા આવનાર ત્રીજું સસલું હતું. એ ઘણું ચતુર હતું. તેણે મગર પાસેથી અને છોકરા પાસેથી બધી વિગતો જાણી લીધી. તેણે પરિસ્થિતિને પરિપૂર્ણ રીતે જાણવા મગરને કેમ બાંધ્યો હતો, કેમ લઈ આવ્યા વગેરે કરી બતાવવા છોકરાને કહ્યું. આવડો છોકરો આ પરાક્રમ ન કરી શકે એમ સસલું માનતું હતું. મગર અને છોકરો એ પ્રમાણે કરવા તૈયાર થયા. મગર ફરીથી સાદડીમાં બંધાઈ ગયો. સસલાએ છોકરાને કહ્યું કે આ પોટલાને હવે ઘેર લઈ જા. સહુ કોઈ મગરની મિજબાની કરશે અને રાજી થશે. સારાં કૃત્યોને જે ભૂલી જાય છે એમની સાથે એવું જ વર્તન કરવું જોઈએ એવી સસલાની સલાહ પડી.

પંચતંત્ર, ઈસપની નીતિકથાઓ અને આપણી વિક્રમ રાજા અને સાપ તથા વાઘ-હરણ તેમ જ વાઘ-બ્રાહ્મણની કથાઓની યાદ તાજી કરાવે એવી આ કથા છે.

નવલિકાના ક્ષેત્રે પશ્ચિમ આફ્રિકાના દેશોએ હજી શરૂઆત જ કરી છે એમ કહેવાય.

આફ્રિકાના સૌથી પ્રભાવશાળી નાટ્યલેખકોમાં વોલ સોયિન્કા મુખ્ય છે. ૧૯૬૭ સુધીમાં તેમનાં પાંચ નાટકો બહાર પડી ચૂકયાં હતાં. જૉન પીપર ક્લાર્કનાં પણ આ ગાળામાં ચાર નાટક પ્રગટ થઈ ચૂકેલાં. આ બંનેએ પદ્યનાટકો પણ લખ્યાં છે, અને તે વિશેષ લોકપ્રિય થયાં છે. સોયિન્કા તો નાટ્યક્ષેત્રે પૂર્ણપુરુષ જેવા છે. તેઓ અભિનેતા, નિર્માતા, દિગ્દર્શક અને લેખક છે.

તેમનાં નાટકોમાં મુખ્યત્વે આદિવાસી સાહચર્ય અને પાશ્ચાત્ય વિચ્છેદન વચ્ચેનો અને રૂઢિ

ક્લાર્ક અને સોયિન્કા બંને યુવાન સર્જકો છે. એમનાં નાટકોનો લોકો સારો આદરસત્કાર કરે છે એટલે નવલકથા જેટલી જ પ્રતિષ્ઠા નાટકો મેળવી લે તો નવાઈ નહીં.

પશ્ચિમ આફ્રિકામાં જે નાટકો પ્રગટ થયાં છે એને બે વિભાગમાં સરળતાથી વહેંચી શકાય. નાટ્યકારોનું એક જૂથ બ્રિટિશ વેસ્ટ એન્ડનાં નાટકોનાં વસ્તુ અને ટેકનિકને અનુસરે છે, બીજું જૂથ પદ્યનાટકોના રચયિતાઓની પ્રબોધક ભાષાને અને સાંકેતિક સ્થિતિઓને અનુસરે છે. પહેલું જૂથ જે. એમ. બેરીની પ્રણાલિકાને અનુસરે છે અથવા તો નોએલ કોવર્ડ કે ટેરિન્સ રેટિગનને લક્ષમાં રાખે છે. બીજું જૂથ બેકેટ અને ટી. એસ. એલિયટ પાસેથી પ્રેરણા મેળવે છે.

સિયેરા લિયોનના આર. શેરીફ ઈસમોન સરસ નાટકો લખે છે. એમનું 'ડિયર પેરન્ટ ઑન્ડ ઓગ્રે' નોંધપાત્ર નાટક છે. ઘાનામાં પણ સ્કૂલ ઑફ ડ્રામાએ સંસ્કારક્ષેત્રે ઘણું જ મહત્ત્વનું સ્થાન મેળવ્યું છે.

આફ્રિકી ભાષામાં નાટક લખતા જાણીતા તો એક જ નાટકકાર છે, ડુરો લેડીપો–Duro Ladipo–(જન્મ આશરે ઈ. સ. ૧૯૩૦). એમનાં ત્રણ નાટકો નાયજેરિયામાં પ્રગટ થયાં છે.

દક્ષિણ આફ્રિકા

જુદી સાહિત્યિક આબોહવા

પૂર્વ અને પશ્ચિમ આફ્રિકા કરતાં દક્ષિણ આફ્રિકાના સાહિત્યની આબોહવા જુદી હતી. ત્રણેક સૈકાના ગાળામાં ગોરી પ્રજા દક્ષિણ આફ્રિકામાં આવી ત્યારે એમની સાહિત્યભૂખને પોષે એવું એક 'બાઇબલ' હતું અને પોતે જે પ્રદેશોમાંથી આવ્યા હતા ત્યાંના સાહિત્ય સાથેનો એમને જે સંપર્ક રહ્યો હતો તેમાંથી કંઈક મળતું હતું. પણ પછીની પેઢીઓ તો પૂરેપૂરી આફ્રિકાવાસી બની ગઈ. ત્યાંના તડકાએ અને ભૂમિએ એમનાં સંવિત્તામાં બરાબર પ્રવેશ કર્યો એટલે એમને બહારના દેશો ઉપર આધાર રાખવાનો ન રહ્યો. જેક કોપ અને યુયસ ક્રિગ કહે છે તેમ ઓગણીસમી સદીની શરૂઆતમાં બ્રિટિશ વસાહતીઓના લેખકો દક્ષિણ આફ્રિકાના અનુભવમાંથી જ સાહિત્યસર્જન કરવા માંડ્યા. એમાં સૌથી નોંધપાત્ર કવિ ટૉમસ પ્રિંગલ–Thomas Pringle–(ઈ. સ. ૧૭૮૯–૧૮૩૪) હતા. તેઓ કૉલરિજના મિત્ર હતા. દક્ષિણ આફ્રિકાના જે કવિઓ અંગ્રેજીમાં લખતા હતા તેમના ઉપર દોઢેક સૈકા સુધી તેમની નોંધપાત્ર અસર રહી. પ્રિંગલ ત્યાંની મૂળ પ્રજા માટે અને સમાજના નીચલા વર્ગ માટે ઊંડી લાગણી ધરાવતા હતા.

અંગ્રેજીમાં જ લખનારા કવિઓમાં રૉય કૅમ્પબેલ–Roy Campbell–(ઈ.સ. ૧૯૦૧–૧૯૫૭) અને વિલિયમ પ્લોમેર–William Plomer–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૩)એ આગવું કહી શકાય એવું પ્રદાન કર્યું છે. રૉય કૅમ્પબેલ તો સ્પૅનિશમાંથી અને ફ્રેન્ચમાંથી ઉત્તમ કવિતાઓ પણ અંગ્રેજીમાં લાવ્યા છે. બૉદલેરના 'ફ્લાવર્સ ઑફ ઈવિલ'નું સંપૂર્ણ પદ્ય ભાષાંતર પણ આપણને રૉય કૅમ્પબેલ પાસેથી મળ્યું છે.

આ સૈકાની શરૂઆતમાં બોઅર અને અંગ્રેજોની લડાઈથી આફ્રિકનોને જબરી ઉત્તેજના મળી

ક્લાર્ક અને સોયિન્કા બંને યુવાન સર્જકો છે. એમનાં નાટકોનો લોકો સારો આદરસત્કાર કરે છે એટલે નવલકથા જેટલી જ પ્રતિષ્ઠા નાટકો મેળવી લે તો નવાઈ નહીં.

પશ્ચિમ આફ્રિકામાં જે નાટકો પ્રગટ થયાં છે એને બે વિભાગમાં સરળતાથી વહેંચી શકાય. નાટ્યકારોનું એક જૂથ બ્રિટિશ વેસ્ટ એન્ડનાં નાટકોનાં વસ્તુ અને ટેકનિકને અનુસરે છે, બીજું જૂથ પદ્યનાટકોના રચયિતાઓની પ્રબોધક ભાષાને અને સાંકેતિક સ્થિતિઓને અનુસરે છે. પહેલું જૂથ જે. એમ. બેરીની પ્રણાલિકાને અનુસરે છે અથવા તો નોએલ કોવર્ડ કે ટેરિન્સ રેટિગનને લક્ષમાં રાખે છે. બીજું જૂથ બેકેટ અને ટી. એસ. એલિયટ પાસેથી પ્રેરણા મેળવે છે.

સિયેરા લિયોનના આર. શેરીફ ઈસમોન સરસ નાટકો લખે છે. એમનું 'ડિયર પેરન્ટ ઑન્ડ ઓગ્રે' નોંધપાત્ર નાટક છે. ઘાનામાં પણ સ્કૂલ ઑફ ડ્રામાએ સંસ્કારક્ષેત્રે ઘણું જ મહત્ત્વનું સ્થાન મેળવ્યું છે.

આફ્રિકી ભાષામાં નાટક લખતા જાણીતા તો એક જ નાટકકાર છે, ડુરો લેડીપો–Duro Ladipo–(જન્મ આશરે ઈ. સ. ૧૯૩૦). એમનાં ત્રણ નાટકો નાયજેરિયામાં પ્રગટ થયાં છે.

દક્ષિણ આફ્રિકા

જુદી સાહિત્યિક આબોહવા

પૂર્વ અને પશ્ચિમ આફ્રિકા કરતાં દક્ષિણ આફ્રિકાના સાહિત્યની આબોહવા જુદી હતી. ત્રણેક સૈકાના ગાળામાં ગોરી પ્રજા દક્ષિણ આફ્રિકામાં આવી ત્યારે એમની સાહિત્યભૂખને પોષે એવું એક 'બાઇબલ' હતું અને પોતે જે પ્રદેશોમાંથી આવ્યા હતા ત્યાંના સાહિત્ય સાથેનો એમને જે સંપર્ક રહ્યો હતો તેમાંથી કંઈક મળતું હતું. પણ પછીની પેઢીઓ તો પૂરેપૂરી આફ્રિકાવાસી બની ગઈ. ત્યાંના તડકાએ અને ભૂમિએ એમનાં સંવિત્તામાં બરાબર પ્રવેશ કર્યો એટલે એમને બહારના દેશો ઉપર આધાર રાખવાનો ન રહ્યો. જૅક કોપ અને યુયસ ક્રિગ કહે છે તેમ ઓગણીસમી સદીની શરૂઆતમાં બ્રિટિશ વસાહતીઓના લેખકો દક્ષિણ આફ્રિકાના અનુભવમાંથી જ સાહિત્યસર્જન કરવા માંડ્યા. એમાં સૌથી નોંધપાત્ર કવિ ટૉમસ પ્રિંગલ–Thomas Pringle–(ઈ. સ. ૧૭૮૯–૧૮૩૪) હતા. તેઓ કૉલરિજના મિત્ર હતા. દક્ષિણ આફ્રિકાના જે કવિઓ અંગ્રેજીમાં લખતા હતા તેમના ઉપર દોઢેક સૈકા સુધી તેમની નોંધપાત્ર અસર રહી. પ્રિંગલ ત્યાંની મૂળ પ્રજા માટે અને સમાજના નીચલા વર્ગ માટે ઊંડી લાગણી ધરાવતા હતા.

અંગ્રેજીમાં જ લખનારા કવિઓમાં રૉય કૅમ્પબેલ–Roy Campbell–(ઈ.સ. ૧૯૦૧–૧૯૫૭) અને વિલિયમ પ્લોમેર–William Plomer–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૩)એ આગવું કહી શકાય એવું પ્રદાન કર્યું છે. રૉય કૅમ્પબેલ તો સ્પૅનિશમાંથી અને ફ્રેન્ચમાંથી ઉત્તમ કવિતાઓ પણ અંગ્રેજીમાં લાવ્યા છે. બૉદલેરના 'ફ્લાવર્સ ઑફ ઈવિલ'નું સંપૂર્ણ પદ્ય ભાષાંતર પણ આપણને રૉય કૅમ્પબેલ પાસેથી મળ્યું છે.

આ સૈકાની શરૂઆતમાં બોઅર અને અંગ્રેજોની લડાઈથી આફ્રિકનોને જબરી ઉત્તેજના મળી અને સ્વભાષામાં એનો ઉગ્ર વિરોધ કરવાનું અને અંગ્રેજોની અવહેલના કરવાનું ત્યાંના લોકોને સૂઝ્યું. આમ, ત્યાંના કવિઓ આફ્રિકી ભાષામાં લખવા પ્રેરાયા. વીસમી સદીની શરૂઆતમાં

આદરાયેલી આ પ્રક્રિયા આખી ઝડપી બની અને એ પ્રદેશનું સાહિત્ય નોંધપાત્ર પ્રમાણમાં વિકસ્યું. એમાં કવિતા શિખરસ્થાને છે. ૬૭ દાયકામાં તો આપમળ યુજિન મેરાઈસ – Eugene Marais–(ઈ.સ. ૧૮૭૧–૧૯૩૬), ટોટિયસ, એવિયસ અને ની લૂઈ લીપોલ્ટ–C. Louis Leipoldt – (ઈ.સ. ૧૮૮૦–૧૯૪૩) પાસેથી સરસ કવિતાઓ મળે છે.

સી. લૂઈ લીપોલ્ટનું 'ઓન માય ઓન્ડ રેમસેકો' કાવ્ય જોવાથી એનો આપણને ખ્યાલ મળશે.

એક જ તારની મારી
નાનકડી ગિતાર પર
હું ચાંદનીમાં ગમે તે
પુરાણું ગીત વગાડું છું.

હું આદમ અને હવાની
વાત કરું છું, પુરાણા
સ્વર્ગના વતનની વાત કરું છું;
તેઓ મને પાગલ કહે છે.

મને ગાતો સાંભળી લોકો
આમ કહે છે, પણ
ત્યારે સંધ્યા મારા ગાલ પર
એનું મખમલ ચુંબન મઢે છે,

ચંદ્ર મારો ગિતાર સાંભળે છે,
સિતારાઓ મારું ધ્યાન ધરે છે.
અને ત્યારે શ્રેષ્ઠ ગિતારવાદક
બની જાઉં છું.

જે નદીનો સ્રોત અને ક્રમણ
મારો રાજ સાંભળતાં લોપ
તો તેઓ મને મૂર્ખ કે
કમકમ કહે તેનો શી ચિંતા!

હું મારી એક તારની
ગિતાર પર ચાંદનીમાં
કોઈ પણ મનગમતો
રાગ છેડું છું.

સ્પેનિશ આંતરવિગ્રહની યાતનાઓ અને બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછીની વેદનાઓએ યુવાન પેઢીને ખળભળાવી તેમાં કેટલાક કવિઓ પણ હતા. કરી, પ્રિન્સ, ડેવિયસ, બટલર, ઓગ્લેટ્ટન અને મેકનાબે દક્ષિણ આફ્રિકાની બોલાતી ભાષામાં સહજતા દાખલ કરી. આવી અસર ઝીલનાર કવયિત્રીઓમાં રુથમિલર, એદેલે નાઉદે અને ફ્રિચિસ હેરિંગ ગણાવી શકાય.

કેટલાક કવિઓ ઉપર ઓગણીસમી સદીના અંગ્રેજ અને ડચ કવિઓની અસર હતી. પણ ૧૯૩૦ પછીના કવિઓ એ અસરમાંથી મુક્ત થયા અને પોતાના આંતરિક અનુભવની અને અનન્યતાની શોધમાં લાગી ગયા. પણ જેકે, બહારની અસરોની સંપૂર્ણ અવગણના ન કરી શકયા. જર્મન અને ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદની અને સ્પેનના કવિ લોર્કાની અસર આ કવિઓ ઉપર નોંધપાત્ર પ્રમાણમાં છે. આવા કવિઓમાં વાઇક લાઉ–Wyk Louw–(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૦૬) અને એલિઝાબેથ આઇબર્સ–Elisabeth Eybers–(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૧૫) મુખ્ય છે. પછીના દશકાનો આગેવાન કવિ ઓપરમેન–Opperman–(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૧૪) છે. સાથીના કવિઓમાં ઈન્ગ્રીડ જોન્કર શ્રેષ્ઠ કવિ ગણાય છે.

વર્તમાન પેઢી આંતરખોજ તરફ વળી છે. તેમાં નોંધપાત્ર કવિ સીડની ક્લાઉટસ છે.

દક્ષિણ આફ્રિકા સાહિત્યના ક્ષેત્રે નોંધપાત્ર ગીત આપ્યા છે. ઇઝકિયલ મફાલેલે–Ezekiel Mphahlele–(જન્મ : ઈ.સ. ૧૯૧૯), એલેક્સ લા ગુમા–Alex La Guma–(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૨૫),કેન થેમ્બા–Can Themba–(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૨૪), ટોડ માત્સીકીઝા–Tod Matshikiza–(જન્મ આશરે ઈ.સ. ૧૯૨૪), લેવીસ નેકી, અને રીચર્ડ રીવ–Richard

Rive–(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૩૧) આગળ પડતા સર્જકો છે. પણ દક્ષિણ આફ્રિકામાં સર્જન કંઈક પ્રતિકૂળ આબોહવામાં કામ કરતું હોય એમ લાગે છે. ત્યાં ૭૧ ટકા જેટલી પ્રજા રંગભેદને કારણે સાંસ્કૃતિક પ્રવાહોથી અલગ પડી ગઈ છે. એટલે જે શેષ સંસ્કૃતિનો પ્રવાહ છે એ પાતળો છે અને સંઘર્ષનાં બિંદુઓથી વિચ્છિન્ન થતો રહેલો છે.

આ આખીયે પરિસ્થિતિની ચર્ચા નાડિન ગાર્ડિમેરે 'ટાઇમ્સ' લિટરરી સપ્લિમેન્ટના ૧૧ ઑગસ્ટ, ૧૯૬૧ના અંકમાં સરસ રીતે કરી છે. તેઓ કહે છે: 'સંઘર્ષ ઊંડી અને શક્તિશાળી પ્રેરણા આપી શકે છે, પણ સંસ્કૃતિ કંઈ કણસાટ કે ચમકારાઓમાંથી સર્જાતી નથી . . . અને સાહિત્ય છેવટે તો સંસ્કૃતિમાંથી સાચી ધારણશક્તિ મેળવે છે. સંઘર્ષના નિમકમાંથી જે તરસ આવે છે એને છિપાવવી જ પડશે. આફ્રિકા એકથી વધુ અર્થોમાં સૂકો દેશ છે. . .'

તરસ છિપાવી ન શકે એવી સંસ્કૃતિ શૂન્યતા વચ્ચે દક્ષિણ આફ્રિકાના સર્જકો વિકસ્યા છે. સપાટી પર જળ નથી મળ્યું તો તરસ છિપાવવા ઘણા ઊંડે મૂળ નાંખ્યાં છે.

ગોરા લોકોએ પણ આ આખાયે પ્રશ્નને સર્જનાત્મક સમભાવથી જોયો છે. જેકબસન –Jacobson–(જન્મ ઈ.સ. ૧૯૨૯)ની નવલકથા 'ધ ડાન્સ ઈન ધ સન'માં દક્ષિણ આફ્રિકાના જીવનની વિશિષ્ટ એકલતા પર ભાર મૂકાયો છે. એના મુખ્ય પાત્ર તરીકે આવતો એક વિદ્યાર્થી ઘરની યાદથી પીડાય છે. પણ એ એવા ઘરની યાદ છે જે વાસ્તવમાં રચાયું જ નથી.

વિલિયમ પ્લોમેરની નવલકથા 'ટરબોટ વુલ્ફ'માં આફ્રિકન રાષ્ટ્રવાદની વાત વણી લેવામાં આવી છે. નવલમાં ટરબોટ વુલ્ફનું પાત્ર સરસ રીતે આલેખાયું છે. એ દક્ષિણ આફ્રિકાનો નહોતો. એનું વતન ઈંગ્લંડ હતું. અન્ય આફ્રિકનોની જેમ એના શ્વાસોચ્છ્વાસમાં આફ્રિકન નીતિમત્તા કે અભિગમ એકરૂપ થઈ ગયાં નહોતાં. એ કોઈ પાદરીની માફક ઉપદેશ આપવા કે શિક્ષણ આપવા પણ નહોતો આવ્યો. વુલ્ફ તો ઝૂલુલૅન્ડમાં પોતાનો એક સ્ટોર શરૂ કરે છે. રંગભેદની બાબતમાં એ માનતો હતો કે એ વ્યક્તિગત પ્રશ્ન છે. તે કહે છે: રંગભેદના પ્રશ્નને હું ટાળી શકવાનો નથી. આફ્રિકામાં રહેતા દરેક કાળા, ગોરા કે પીળા માણસે પોતપોતાની રીતે એ પ્રશ્નનો જવાબ શોધવાનો છે.

પ્લોમેરની બીજી નવલકથા 'ગૉડઝ સ્ટેપ-ચિલ્ડ્રન'માં આ પ્રશ્નને બીજી રીતે રજૂ કર્યો છે: એ તો એ જ પ્રમાણે રહેવાનું. અહીંયાં કાળા અને ત્યાં ગોરા. તમે તમારે શિરે મોત લઈને જ પરિસ્થિતિનો ભંગ કરી શકો. તમે એ મર્યાદાનું ઉલ્લંઘન કરો તો એથી કોઈ માન મરતબો મળે કે મનુષ્યોમાં ખપો એવું નથી.

ટરબોટ વુલ્ફ ગોરા માણસની દૃષ્ટિએ આફ્રિકાનું મૂલ્યાંકન કરતો નથી, પણ ગોરા માણસનું મૂલ્યાંકન તે આફ્રિકાને લક્ષમાં રાખીને કરે છે. એ કાલિમાથી મંત્રમુગ્ધ થઈ ગયો હતો. એક કાળી છોકરી તરફ તે આકર્ષાયો હતો. આવા આકર્ષણનું સામાજિક કે કાયદાની દૃષ્ટિએ શું પરિણામ આવશે તે એ જાણતો નહોતો; પણ કાળી છોકરીને ચાહીને એણે કોઈ ગુનો કે પાપ કર્યું છે એવું એ માનતો નહોતો. તે કહે છે: કાળી છોકરી સાથે પ્રેમમાં પડતાં મને ડર લાગતો હતો; પણ હું માનતો થયો કે કાળા અને ગોરા વચ્ચેના કામવાસનાના સંબંધો એ કોઈ પણ સ્ત્રીપુરુષ વચ્ચેના સંબંધો જેવા છે. એમાં પ્રેમની શક્યતા રહેલી છે. આ પ્રેમને વિશાળ અર્થમાં સમજવાનો છે.

એમાં એકબીજા પ્રત્યે માન, વફાદારી અને નિ:સ્વાર્થભાવના હોય છે. જે પ્રેમને બરાબર સમજે છે તે માનવતત્ત્વના ઊંચા સ્વરૂપને પામી શકે છે.

ટરબોટ વુલ્ફ કાળી છોકરીના સૌંદર્ય પર મુગ્ધ છે. એ એને પવિત્રતાનું સ્વરૂપ હોય તે રીતે જુએ છે. એમાં એને પુરાણા, અદ્‌ભુત, અજ્ઞેય અને આદિમ આફ્રિકન જીવનનાં દર્શન થાય છે.

ટરબોટ વુલ્ફ છેતરપિંડીથી ભરેલા દેશમાં નિષ્કપટ અને ખુલ્લાં દિલનાં માનવીઓને શોધવા નીકળ્યો હતો.

'ટરબોટ વુલ્ફ' લખાયું એ કરતાં પણ આજે સંયોગો વધારે ઉગ્ર છે. એટલે જ મેબલ વાન દર હોર્સ્ટનું આ કથન આપણને સાચું લાગે છે :

> દેશી લોકોનો પ્રશ્ન આખરે છે શું? તમે કાળા માણસનો દેશ લઈ લો અને તમારા કાર્યની જવાબદારી ખંખેરીને અંધપણે કાળો માનવી તમારા માટે જે વિચારતો તમને લાગે એના પર છાપ લગાવી દો. આ દેશી પ્રશ્ન. . . ખરેખર એ પ્રશ્ન નથી, ઉત્તર છે. . .

દક્ષિણ આફ્રિકાના કાળા લેખકો ઉપર અમેરિકન કાળા લેખકોની નોંધપાત્ર અસર છે. દક્ષિણ આફ્રિકાના કાળા લેખકોનાં સર્જનોમાં તાજા લોહીની અને ધરતીની ગંધ છે. એમાં બળબળતો તડકો છે, વિચ્છિન્નતા છે, આક્રોશ છે, દુ:ખ, કટુતા, ઘૃણા, વિદ્રોહ અને ભૂખનો ચિત્કાર છે. અમુક બાબતોના સંપૂર્ણ સ્વીકારનો આગ્રહ અને અમુક બાબતના અસ્વીકારની ઉત્કટતા છે. તિરસ્કૃત પ્રજાનું આ લક્ષણ સમજી શકાય તેવું છે. છતાં દક્ષિણ આફ્રિકાના ગદ્ય લેખકો અન્ય પ્રજાઓમાં જે કંઈ ઉત્તમ છે તેની અવહેલના કરવાનું ઇચ્છતા નથી. ઉત્તમ તત્ત્વો વચ્ચે સમાધાન થાય, નિરાશાન્ધ લોકોનાં ક્રોધ અને કટુતાને શાંત પાડે તેવા પ્રયાસો ત્યાંના સર્જકો કરે છે. એમને માનવ ગૌરવ પુન: સ્થાપિત કરવું છે. એટલા ખાતર સાહિત્યક્ષેત્રે તેઓ વિવિધ અખતરા કરી રહ્યા છે. એમાં ઇઝકિયલ મફાલેલે, રિચર્ડ રીવ, એલેકસ લા ગુમા, ટૉડ માતશીકીઝા, મઝીસી, કુનેને, લેવિસ કોસી વગેરેને ગણાવી શકાય.

બીજા પક્ષે ગોરા લેખકો હચમચાવી નાખે એવા અનુભવોથી મુક્ત રહ્યા છે. એમની શૈલી સ્વસ્થ અને આક્રોશ વગરની છે. એ લોકોની માતૃભાષા જ અંગ્રેજી છે, અંગ્રેજી સાહિત્યનો એમને દીર્ઘ સહવાસ છે એટલે અને કલમ કસવાનો મુક્ત અવકાશ છે એ કારણે ભાષાની પ્રૌઢિ સહેજે જોવા મળે છે. લેખિકા નાદિન ગોર્ડિમેર, લેખિકા ડોરિસ લેસિંગ અને જેકબસન જેવા સર્જકો એમાં નોંધપાત્ર છે.

અંગ્રેજીમાં સર્જાતા આફ્રિકન સાહિત્યની ઉંમર હજી પણ બે દાયકાની આસપાસની છે. આટલા ટૂંકા ગાળામાં યુરોપ કે અમેરિકાની ઉત્તમ કૃતિઓને ધોરણે આફ્રિકન સાહિત્યને ચકાસી શકાય નહીં. છતાં હમણાં હમણાં જે સાહિત્ય પ્રગટ થઈ રહ્યું છે તે ઉજ્જવળ ભાવિની ઝાંખી કરાવે તેવું તો છે જ.

થાકયો છું

થાકયો છું હું કામથી.
પારકાની સંસ્કૃતિનું ઘડતર
કરતાં કરતાં થાકયો છું હું.
લીલી, જરા પોરો ખાઈએ
મોડે સુધી ચાલતા પીઠામાં જઈ
ગેલન બે ગેલન જીન પી પાડીએ.
નિશાન તાકવાના એક બે ખેલ પાડી દઈએ
અને કોકાદા મિસ્ટર માઈકની નળી પર
બાકીની રાત આરામ કરીએ.
તું ઝૂંપડાને જમીનદોસ્ત થવા દેજે.
ગોરા માણસોનાં કપડાં ધૂળધૂળ થશે.
કેલવરી બૅપ્ટિસ્ટ ચર્ચ
ઊંડા ધરામાં પડે.
તું મને પરણી છો એય ભૂલીને
તારા દિવસો પસાર કરજે.
અને ઉષ્મા મેળવવા
મોડે સુધી ચાલતા પીઠા પાસે
સ્ત્રીઓને જીન ધરતા માઈક સાથે
રાતો પસાર કરજે.
છોકરાં નદીમાં પધરાવજે.
સંસ્કૃતિએ આપણને ઘણાં બધા
છોકરાં વળગાડ્યાં છે.
ઉંમરમાં વધ્યે જઈ
આપણે કાળિયા છીએ
એ જાણવાથી તો બહેતર છે
કે મૃત્યુ પામવું.
આસમાનથી તારાઓ ચૂંટી કાઢ.
કારણ કે તારાઓ
આપણાં ભાગ્યના સૂચકો છે.
તારાઓએ મારું ભાગ્ય પણ
નિયત કર્યું છે.
થાકયો છું હું સંસ્કૃતિથી.

કેન્તન જ્હોનસન
અનુ. ચિનુ મોદી

ERSON BELIEVED THAT GREAT TRUTHS COME TO US BY INTUITION
AT THEY COME TO US UNBIDDEN, AND HE IS STILL REGARDED BY
Y AS THE MOST INSPIRATIONAL WRITER IN AMERICAN
ERATURE.

૧૧ : અમેરિકન સાહિત્ય

અમેરિકન સાહિત્યનો આ પરિચય, યુનાઇટેડ સ્ટેટ્સના સાહિત્ય પૂરતો મર્યાદિત છે. અંગ્રેજી ભાષામાં જ લખાયું હોવા છતાં અમેરિકન સાહિત્ય એ એક અલગ વિષય છે અને અંગ્રેજી સાહિત્યથી અલગ રીતે તેની ગણના કરવામાં આવે છે.

ઈ. સ. ૧૬૦૭માં અંગ્રેજોએ વર્જિનિયામાં પ્રથમ વસાહત સ્થાપી ત્યારથી ઈ. સ. ૧૮૫૦ સુધીનો એટલે કે અંદાજે ૨૫૦ વર્ષનો સમયખંડ બે તબક્કામાં વહેંચાઈ જાય છે. પહેલો તબક્કો વસાહતોની શરૂઆતથી યુનાઇટેડ સ્ટેટ્સ બ્રિટનની ધૂંસરીમાંથી મુક્ત થયું ત્યાં સુધીના સંસ્થાનિક યુગનો, અને બીજો તબક્કો સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિ પછી ઈ. સ. ૧૮૫૦ સુધીનો — અમેરિકન સાહિત્યના ક્રીગણેશ હૉથોર્ને માંડ્યા ત્યાં સુધીનો. ઈ. સ. ૧૮૫૦માં પહેલી મૌલિક, અમેરિકન સાહિત્યકૃતિ નેથેનિયલ હૉથોર્નની 'ધ સ્કાર્લેટ લેટર' પ્રસિદ્ધ થઈ ત્યારથી આજ સુધીના માત્ર સવાસો વર્ષના ટૂંકા ગાળામાં, અમેરિકન સાહિત્ય ખૂબ જ ખેડાયું છે — પાંગર્યું છે. ભાગ્યે જ અન્ય કોઈ પ્રદેશના સાહિત્યે, આટલી ટૂંકી સમયમર્યાદામાં આટલી સિદ્ધિ મેળવી હશે.

વસાહતી યુગ

ઇંગ્લાંડવાસી અને યુરોપીય પ્યુરિટનો મુખ્યત્વે ધાર્મિક કારણોને લઈને અમેરિકામાં વસાહતો સ્થાપવા પ્રેરાયા હતા. તેથી વર્જિનિયા તેમ જ અન્ય સ્થળોએ તેમણે ઊભી કરેલી સામાજિક તેમ જ બીજી જીવનવ્યવસ્થાઓ ધર્મકેન્દ્રિત હતી. કેલ્વિનની ઘેરી અસરવાળા પ્યુરિટન ધર્મમાં બે-ત્રણ વસ્તુઓ નોંધપાત્ર છે: શાપિત (ડેમ્ડ) અને અનુગૃહીત (ઇલેક્ટ) વિશેની આકરી માન્યતાને લઈને દૈવનું આધિપત્ય, ખૂબ સાદાઈથી; ગંભીર રીતે, ઉલ્લાસરહિત જીવન જીવવાનો કડક આદેશ; બાઇબલ અને આત્મચિંતન તથા અંગત અનુભવની મદદથી ઈશ્વરને ભજવાનો આગ્રહ. અંગ્રેજ પ્યુરિટનોની આ પ્રકારની વિચારસરણી, અમેરિકામાં આવીને બહુ દૃઢ બની. તેનાં બેત્રણ કારણો પણ હતાં.

એક તો અમેરિકાની વિશાળ, ગાઢ જંગલો અને નદી-પર્વતો તેમ જ વૃક્ષોવાળી આ નવી ભૂમિ, ભયંકર અને ઘણી વાર તો વિરોધી, દુશ્મન સમી ભાસતી. બ્રિટન-યુરોપની ધરતી કરતાં આ ભૂમિનો વિસ્તાર ભિન્ન હતો. આવા પ્રદેશમાં જંગલો અને ઝાડી કાપીને વસવાટ કરવાનો હતો. ઉપરાંત ઇન્ડિયનોની અને કેટલીક વાર ફ્રેંચોની સતત રંજાડ અને તેમના પ્રતિકાર માટેનો પુરુષાર્થ — આ બધાં કારણોને લઈને, ઇંગ્લાંડના પ્યુરિટનો કરતાં અમેરિકાના પ્યુરિટનો, સત્તરમી સદીની શરૂઆતનાં વર્ષોમાં વધારે ત્રસ્ત અને કડક રહ્યા. અલબત્ત, અમેરિકામાં વસવાટ કરવા આવેલો દરેક ગોરો પ્યુરિટન જ હતો તેમ ન હતું. પરંતુ પ્યુરિટન વિચારસરણીનો આ વસાહતો ઉપર

ઘેરો પ્રભાવ જરૂર હતો, અને તેની પકડ શરૂઆતનાં પચાસ-પોણોસો વર્ષ સુધી સારી એવી ચુસ્ત રહી. ત્યાર પછી તે ધીમે ધીમે ઢીલી થતી ગઈ.

પ્યુરિટન વિચારસરણી અને સમાજવ્યવસ્થા સર્જનાત્મક સાહિત્યને માટે એકંદરે દેખીતી રીતે જ ઉપકારક હતાં. તેથી સાહિત્ય પણ ધાર્મિક વૃત્તિઓને અમુક ચોક્કસ દિશામાં વાળે તે પ્રકારનું જ વધારે લખાતું રહ્યું. ધર્મને કેન્દ્રમાં રાખીને જે સાહિત્યનું સર્જન થયું તેમાં સાહિત્યનાં બે અંગો ખેડાયાં હતાં – ગદ્ય અને કવિતા. તે સમયના સાહિત્યમાં, ભારેખમ, આડંબરી શૈલીકાર કોટન મૅથર (ઈ. સ. ૧૬૬૩–૧૭૨૮)નું 'મૅગ્નેલિયા ક્રિસ્ટી', 'અમેરિકાના' (૧૭૦૨) અને તે પછીની યુવાન પેઢીના જોનથન ઍડવર્ડ્ઝ (ઈ. સ. ૧૭૦૩–૫૮)નું 'પર્સનલ નૅરેટિવ' ('અંગત કથાનક'-૧૭૩૯) ધ્યાનમાં લેવા જેવાં છે. કવિતામાં બેત્રણ નામો નોંધપાત્ર છે – માઇકલ વિગલ્સવર્થ (ઈ. સ. ૧૬૩૧–૧૭૦૫), ઍન બ્રૅડસ્ટ્રિટ (ઈ. સ. ૧૬૧૨ ?–૧૬૭૨) અને એડવર્ડ ટેઈલર (ઈ. સ. ૧૬૪૫ ?-૧૭૨૯). તેમાં ટેઈલરમાં આપણને કાંઈક કાવ્યતત્ત્વ દેખાય :

ઍડવર્ડ્ઝના 'પર્સનલ નૅરેટિવ'માંથી એક ફકરો :

> નાનપણથી જ મારા આત્માને માટે હું જાતજાતના વ્યાપારો અને પ્રક્રિયાઓ કરતો. પણ અત્યારની મારી જીવનદૃષ્ટિ પ્રાપ્ત થતાં પહેલાં બે વિશિષ્ટ અને ભિન્ન પ્રકારની માનસિક ઋતુઓની અસર હેઠળ આવેલો. એક તો હું બાળક હતો ત્યારથી માંડી હું કૉલેજમાં ગયો ત્યાં સુધીમાં મારા પિતાના ભક્તસમૂહમાં એક અદ્‌ભુત ચેતના આવેલી, અને મારા પર પણ મહિનાઓ સુધી તેની અસર રહેલી, અને ધાર્મિક તેમ જ આત્માના ઉદ્ધારની બાબતોમાં હું ખૂબ રત રહેતો. ધાર્મિક ફરજો ઘણા ઉત્સાહથી બજાવતો. દિવસે ખાનગીમાં પાંચ વાર તો પ્રાર્થના કરતો. ધર્મ અંગેની વાતોમાં મિત્રો સાથે ઘણો સમય વ્યતીત કરતો. તેમની સાથે ભેગા મળી પ્રાર્થના પણ કરતો. ધર્મસેવામાં કંઈક અકથ્ય પ્રકારનો આનંદ મને આવતો . . . પરંતુ સમય જતાં મારી માન્યતાઓ અને લાગણીઓ લુપ્ત થઈ અને એનો આનંદ હું સાવ ખોઈ બેઠો. કોઈ પણ નિયમિત આચરણ તરીકેની ખાનગી પ્રાર્થના પણ છૂટી ગઈ અને એક શ્વાન પોતાની ઓકારી પાસે જેમ વારંવાર આવજા કરે તેમ હું પાપકર્મોમાં રાચતો રહ્યો. ખરેખર, કેટલીક વાર તો હું બેચેન બની જતો. ખાસ કરીને કૉલેજનાં છેલ્લાં વરસો દરમ્યાન જાણે કે ઈશ્વરને આણસારે હું ધ્લુરસીમાં ઝડપાયો. ઈશ્વરે મને કબરનાં દ્વાર દેખાડ્યાં અને દોજખની ખાઈ પર લટકાવ્યો. તેમ છતાં હું સાજો થયો ન થયો ને વળી પાછો મારાં પુરાણાં પાપકર્મો તરફ સર્યો.

આ લખાણમાં પ્યુરિટન માનસની બેત્રણ વિશિષ્ટતાઓ વરતાય છે. પોતાના વિશે ઊંડી આત્મખોજ, તેની અભિવ્યક્તિમાં એક પ્રકારની બાહ્યપરકતા (ઑબ્જેક્ટિવિટી) એટલું જ નહીં પણ જીવનની ઉત્પત્તિ પાપમાં છે અને તેથી તે પાપમય છે એ માન્યતાજન્ય આત્મઘૃણા (સેલ્ફ-ડિસ્ગસ્ટ) – આ બધું સરળ, સચોટ, શૈલીમાં અહીં આલેખાયેલું છે.

કવિતાક્ષેત્રે એડવર્ડ ટેઈલરની કેટલીક કૃતિઓ સત્તરમી સદીના ઇંગ્લંડના 'મેટફિઝિકલ' કવિઓની કયારેક યાદ આપી જાય છે. કેટલાક મેટફિઝિકલ કવિઓની માફક ટેઈલર પણ ધાર્મિક કવિતા લખે છે અને મધ્યકાલીન પરંપરાગત રૂપક (એલેગરી)ની ટેકનિક પણ તે સારી રીતે વાપરી

જાણે છે. તે સમયમાં હસ્તલિખિત પ્રતોમાં ફરતાં તેનાં કાવ્યો છેક ૧૯૩૯માં પુસ્તકરૂપે પ્રગટ થયાં. 'હાઉસ વાઇફરી' ('ગૃહિણીત્વ') નામની તેની જાણીતી કૃતિમાં

બનાવ મને, હે ઈશ્વર તુજ રેંટિયો સંપૂર્ણ
તુજ પુણ્યશબ્દ મુજ સાળ-લાકડી કર . . .

એમ કહીને બીજી સોળેક પંક્તિઓ સુધી એકધારી સાળ, રેંટિયો, કાપડ-કપડું એમ ઉપમા વાપરે છે. તે જ રીતે 'મેડિટેશન સિક્સ'('છ-ચિંતન')માં ટંકશાળનું પ્રતીક વણી લે છે. તે કાવ્યની શરૂઆત પણ કોઈ અંગ્રેજ મેટફિઝિકલ કવિ—ખાસ કરીને હર્બર્ટની યાદ આપાવે-તેવી નાટયાત્મક અને ધરગથ્થુ કલ્પનાવાળી છે:

તુજ સુવર્ણ હું? કે વાંસળી તવ દ્રવ્ય કાજે
શોધિત શું ખાણ કે ટંકશાળે?

અંગ્રેજ કવિઓ ડન, હર્બર્ટ, ક્રેશો વગેરેની ધાર્મિક કવિતામાં જે આર્દ્રતા અને વ્યથા અને તેની સાથે નાટયાત્મક તત્ત્વ—જેને હવે આપણે બિરદાવતા થયા છીએ એમાંનું કાંઈક એડવર્ડ ટેઈલરમાં ક્યારેક દેખાઈ જાય છે.

કોઈ પણ વસાહતી પરિસ્થિતિમાં જોવા મળે તે પ્રકારની એક ખાસિયત અમેરિકાના વસાહતી સાહિત્યમાં પણ છે. મૂળ અંગ્રેજી સાહિત્યપ્રવાહથી તે સાધારણ રીતે સમયમાં પાછળ અને કંઈક અંશે જુનવાણી જણાય. આમ ટેઈલર જે અંગ્રેજ કવિઓના સંદર્ભમાં તેની વાત કરીએ છીએ તેમના કરતાં કાળક્રમે પચાસેક વર્ષ પાછળ છે. તે જ પ્રમાણે અઢારમી સદીની શરૂઆતના ઇંગ્લાંડના એડિસન અને સ્ટીલની સરખામણીએ અમેરિકન એડિસન કહેવાય એવો વૉશિંગ્ટન આરવિંગ (ઈ. સ. ૧૭૮૩–૧૮૫૯) ઓગણીસમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં પાક્યો. અલબત્ત, આવું હરહંમેશ બનતું નથી. અમેરિકન સ્કૉટ એટલે કે જેઈમ્સ ફેનિમોર કૂપર (ઈ. સ. ૧૭૮૯-૧૮૫૧) અંગ્રેજ નવલકથાકાર સ્કૉટ કરતાં માંડ પચીસેક વર્ષ છેટો હશે. જ્યારે અમેરિકન વડ્ર્ઝવર્થ એટલે કે વિલિયમ કલન બ્રાયન્ટ(ઈ.સ. ૧૭૯૪–૧૮૭૮)તો વડ્ર્ઝવર્થના જીવતાં જ તે પ્રકારનાં કાવ્યો રચવામાં ગૂંથાયેલો હતો.

વસાહતીઓની પહેલી પેઢી જતાં સાહિત્યમાંથી પ્યુરિટન તત્ત્વ ઘટતું ગયું અને એ પ્રકારની જીવનપદ્ધતિની પકડ પણ ઢીલી થતી ગઈ. સાંપ્રદાયિક વળગાડની માત્રા ઓછી થઈ. કોટન મૉથર પછીની યુવાન પેઢીના પ્રતિનિધિ જેવા જોનથન એડવર્ડ્ઝને પણ પ્યુરિટન, રૂઢ વિચારસરણી ટકાવી રાખવા પોતાની જાત સાથે તેમ જ પોતાના સમકાલીન ભાવકો સાથે ઝૂઝવું પડયું અને તેમ છતાંય તેને પોતાના પ્રયત્નોમાં ઝાઝી સફળતા ન મળી તે સૂચક છે.

સ્વાતંત્ર્ય પછી

૧૭૭૬માં વસાહતોનો ઇંગ્લાંડ સામેનો સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામ શરૂ થયો. ૧૭૭૬ની ચોથી જુલાઈનું સ્વાતંત્ર્યનું જાહેરનામું' અમેરિકી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં એક ઉત્તમ અને અસરકારક ગદ્યનો નમૂનો છે:

> અમે સ્વત:સિદ્ધ સત્યો તરીકે સ્વીકારીએ છીએ કે, બધા જ મનુષ્યોને સ્રષ્ટાએ સરખા ઘડ્યા છે અને તેમને, કોઈ છીનવી શકે નહીં એવા, કેટલાક પાયાના હકો બક્ષ્યા છે — જેવા કે જીવનનો, સ્વાતંત્ર્યનો અને સુખની ખોજનો. તેમની સંમતિથી જ તે પ્રત્યેક, આ હક ન્યાયપુર:સર યથેચ્છ ભોગવી શકે માટે સરકાર સ્થપાય છે.

જાહેરનામું ઘડવામાં કોઈ એક નેતા નહીં પરંતુ સ્વાતંત્ર્યની લડતના ચારપાંચ આગેવાનોનો હિસ્સો હતો. તેમ છતાં મુખ્યત્વે થૉમસ જેફરસન અને કંઈક અંશે બેન્જામિન ફ્રેન્કલિન આ જાહેરનામા માટે જવાબદાર હતા એમ કહી શકાય.

પ્યુરિટનોની માફક 'ઈશ્વરને ગમ્યું તે ખરું' કહીને જે કાંઈ થાય તે સ્વીકારી લેવાના દિવસો હવે વહી ગયા હતા. ધર્મવિધિ કે કર્મકાંડને નહીં પણ માનવહકો અને તેમની પ્રાપ્તિને કેન્દ્રસ્થાને સ્થાપીને જીવન રચવાના મનોરથો હતા. નૈસર્ગિક ગુણો ઉપર નવા ખંડમાં નવું માનવજીવન ઘડી શકાય એવો ઉત્સાહ અને ઉમળકો વાતાવરણમાં જણાય છે. ૧૭૮૯ની ફ્રેન્ચ ક્રાંતિ પહેલાં અમેરિકા સ્વતંત્ર થયું. આ બન્ને ક્રાંતિઓની પાછળ મોટાં અને સંકુલ બૌદ્ધિક, સામાજિક, ઐતિહાસિક પરિબળો હતાં. જેને આપણે સાહિત્યમાં 'રોમેન્ટિસિઝમ' કહીએ છીએ તે ઘટના અને આ બધાં પરિબળો ગાઢ રીતે જોડાયેલાં છે. પરંતુ એ બધું પૂર્ણપણે ઝીલતાં અમેરિકન સાહિત્યને ઠીક ઠીક સમય લાગ્યો.

સ્વાતંત્ર્યોત્તર કાળમાં શરૂના ગાળામાં બે લેખકોનું પ્રદાન નોંધપાત્ર છે; જેઈમ્સ ફેનિમોર કૂપર અને એડગર એલન પો (ઈ. સ. ૧૮૦૯–૧૮૪૯). દિનપ્રતિદિન દેશાભિમાનથી સતત પ્રેરાતા અમેરિકનો, એ સમય દરમ્યાન, સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રે ઈંગ્લાંડથી મુક્ત થવા પ્રયત્નશીલ હતા. જેમ કે ૧૮૩૦માં વિલિયમ એલરિચેનિંગે એના 'રિમાર્ક્સ ઑન લિટરેચર'માં કહ્યું કે 'પરદેશી સાહિત્યને આધારે આસાએશથી ઊછરવું તે કરતાં તો સાહિત્ય સમૂળગું હોય જ નહીં તે વધારે સારું.' એથીય પહેલાં ૧૭૮૯માં નોઆહ વેબ્સ્ટરે (ઈ. સ. ૧૭૫૮–૧૮૪૩) લખેલું કે, 'ગ્રેટ બ્રિટન આપણે માટે હવે નમૂનારૂપ ન લેખાવું જોઈએ. ત્યાંના લોકોની રુચિ ભ્રષ્ટ થઈ ગઈ છે અને ત્યાંની ભાષાની પડતી દશા શરૂ થઈ ચૂકી છે.' તો પોએ ત્રીશીમાં કહ્યું, 'અંગ્રેજી દાદીમાની આંગળી છોડી દઈને હવે આપણે આપમેળે ચાલતાં શીખવું પડશે.' ટૂંકમાં 'અમેરિકન સ્કૉલર' (૧૮૩૭) નામના એમર્સનના વ્યાખ્યાન પહેલાં પણ સાંસ્કૃતિક સ્વાતંત્ર્ય માટે અમેરિકનો સજાગ થતા જતા હતા, પણ શુદ્ધ અમેરિકન સાહિત્યના નિર્માણને હજી થોડી વાર હતી.

> અમેરિકનોના અંગ્રેજી ભાષાના ઉપયોગ વિશે થોડી ચોખવટ કરીએ તો વર્જિનિયા, મેસેચ્યુસેટ્સ, ન્યૂ ઈંગ્લાંડ વગેરે વસાહતો અંગ્રેજોએ સ્થાપેલી અને સ્વાભાવિક રીતે જ તેમની ભાષા અંગ્રેજી હોય. એ વસાહતી અંગ્રેજી ભાષા ઉપર બાઈબલ – તેમાંય ખાસ કરીને ૧૬૧૧ના કિંગ જેઈમ્સ સંપાદિત બાઈબલની ખૂબ અસર હતી. અને તે અસર ઘણો સમય રહી. વીસમી સદીમાં હેમિંગ્વેની શૈલી ઉપર પણ જો એની છાંટ જણાય તો સ્વાભાવિક છે કે, સત્તરમી, અઢારમી ને ઓગણીસમી સદીઓમાં એ અસર વધારે ઘેરી હોય. અલબત્ત, અંગ્રેજો તો અમેરિકનોની અંગ્રેજી ભાષાની, ભાષાપ્રયોગોની ભારે મશ્કરી કરતા અને હજી આજે પણ કેટલેક અંશે કરતા રહ્યા છે. તેની પ્રતિક્રિયારૂપે, અમેરિકનો પણ પોતાની ભાષા

માટે જાણે વધારે પડતા મગરૂર હતા. અત્યારે બન્ને દેશો જોકે એક જ ભાષા વાપરે છે પણ તેમની લઢણમાં, ઉચ્ચારણમાં, કેટલાક શબ્દપ્રયોગોમાં તફાવત છે. તેમ છતાં તે ફેર બન્ને પક્ષે મનાય છે એવો મોટો નથી.

એક અગત્યની હકીકત ગ્રંથ-પ્રકાશન વિશેની છે. આંતરરાષ્ટ્રીય ગ્રંથસ્વામિત્વના અભાવે બ્રિટનમાં અંગ્રેજીમાં લખાયેલું પુસ્તક અમેરિકામાં કોઈ પણ સંકોચ કે મુશ્કેલી વિના છાપી શકાતું અને વેચી પણ શકાતું. તેથી પોપ, એડિસન, સ્કૉટ કે ડિકન્સ જેટલા ઇંગ્લાંડમાં જાણીતા હોય તેટલા જ અમેરિકામાં પણ હોય. આ પરિસ્થિતિને કારણે પણ અમેરિકન સાહિત્યનો, સર્વથી ભિન્ન દેખાય તેવો ઉત્કર્ષ, કાંઈક લંબાયો. એક ખાસ મૂંઝવણ જે કૂપર, હૉથોર્ન અને હેન્રી જેઇમ્સે અનુભવી તે અમેરિકામાં જીવનની સાંસ્કૃતિક દરિદ્રતાની હતી. અમેરિકામાં તે વળી એવું કશુંય ક્યાં હતું કે તેને વિશે સાહિત્ય સરજી શકાય? નહીં અમીર-ઉમરાવ વર્ગ, નહીં રાજાઓ, નહીં એવા બીજા અંશો કે સંસ્થાઓ કે પ્રણાલિકાઓ જે એક સંસ્કૃત દેશમાં નજરે પડે. એ બધાં વિના માપદંડો, મૂલ્યો, સાહિત્યસર્જન જાણે કે વિના કારણે કઠિન બની જાય. આ પ્રકારની વ્યથાનો હેન્રી જેઇમ્સે તેના હૉથોર્નના જીવનચરિત્ર(૧૮૭૯)માં કરેલો નિર્દેશ સુવિખ્યાત છે.

અમેરિકન સાહિત્યમાં—ખાસ કરીને નવલકથામાં આ સામાજિક, સાંસ્કૃતિક પરિણામોનો અભાવ હજી પણ ઘણાને ખૂંચે છે. એ રીતે, અને એથી કરીને, યુરોપીય અને અંગ્રેજી નવલકથાથી અમેરિકન નવલકથા જુદી, કાંઈક ઊતરતી કક્ષાની છે એવું પણ લાગે. ગમે તેમ હોય, પરંતુ આ જાતની લઘુતાગ્રંથિ આપણને ઓગણીસમી સદીના કેટલાક લેખકોમાં જોવા મળે છે. હૉથોર્નની 'રોમાન્સ'ની વ્યાખ્યા એવા જ કોઈ કારણને લઈને ઘડાઈ હોય.

કૂપર અને તેની પહેલાં વૉશિંગ્ટન અરવિંગ અમેરિકન સાહિત્યને આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ અપાવનાર સાહિત્યકારો છે. એડગર પોને પણ એ પ્રકારની આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ મળી છે—બીજા કોઈ પણ અમેરિકન લેખક કરતાં કદાચ વધારે. પરંતુ તેના પોતાના જીવનકાળ દરમ્યાન પોની ખ્યાતિ એવી પ્રસરેલી નહીં. તેના મૃત્યુ પછી અને ખાસ કરીને ફ્રેંચ કવિતા પરની તેની અસરને કારણે પોનું નામ આગળ આવેલું. પરંતુ ઓગણીસમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં તો અરવિંગ અને કૂપર જ વધારે જાણીતા હતા. 'અમેરિકાનો ગોલ્ડસ્મિથ', 'અમેરિકાનો એડિસન' એવાં એવાં નામાભિધાન અરવિંગ માટે પ્રચલિત હતાં. મોહક વ્યક્તિત્વ અને સરળ, રમતિયાળ શૈલી—આ બે કારણોએ અરવિંગને ખ્યાતિ મેળવવામાં ખૂબ મદદ કરી. આપણને તો તે લગભગ વીસ વરસ સુધી ઊંઘતા પડી રહેલા પેલા 'રિપ વેન વિન્કલ'('સ્કેચબુક')ના સર્જક તરીકે યાદ રહેશે. દંતકથાઓ, પુરાણકથાઓ વગેરે ક્ષેત્રના અમેરિકાના આગવા પ્રદાનમાં આ કથા અગ્રિમ છે. અરવિંગે તે જર્મનમાંથી લીધેલી એવી બાતમીને કારણે એની લોકપ્રિયતાને કોઈ આંચ નથી આવી. કેમ કે, એની લોકપ્રિયતાની ચાવી છે તેની શૈલીમાં. એડિસન અને ગોલ્ડસ્મિથ જેવા નિબંધકારોની હળવી છતાં પ્રશિષ્ટ શૈલી આદર્શ તરીકે રાખીને અરવિંગે પોતાની 'રસળતી પણ પ્રૌઢિવાળી' ગદ્યશૈલી ઉપજાવી. આમ તેણે અઢારમી સદીમાંથી ઓગણીસમીમાં પ્રવેશવાનો રસ્તો ખુલ્લો કરી આપ્યો. વિષયમાં પણ તેણે લોકસાહિત્યનો તાગ લીધો. જર્મન લોકસાહિત્યનો અભ્યાસ કરી યુરોપમાં કાંઈક ઉવેખાયેલી લોકસાહિત્યની સૃષ્ટિને તેણે પોતીકી બનાવી. વળી તેણે અનુવાદો–રૂપાંતરો કર્યાં અને એ રીતે અનુગામીઓ માટે કેડી ચીંધી. એ એનું વિશિષ્ટ પ્રદાન છે.

જેઇમ્સ ફેનિમોર કૂપર ચુસ્ત દેશભક્ત હતો. પણ દેશવાસીઓ પોતાના ગુણોની કદર નથી કરતા એમ તેને લાગ્યા કરતું. વંશવારસાગત અમીરી માટે તેને તિરસ્કાર હતો અને લોકશાહીનો તે આગ્રહી હતો. તેમ છતાં યુરોપથી તે પાછો ફર્યો ત્યારે અમેરિકન જીવનરીતિ જોઈ તેને વિશેનો પોતાનો અણગમો તેણે નિખાલસતાથી પ્રગટ કર્યો. તેને 'અમેરિકાનો વૉલ્ટર સ્કૉટ' કહેવામાં આવતો, જોકે તેને પોતાને એ અભિધાન પસંદ ન હતું. 'પ્રિકૉશન' (૧૮૨૦) નામની તેની નવલકથામાં બ્રિટિશ વાતાવરણની ભૂમિકાનો ઉપયોગ થયો છે — જોકે કળાકૃતિ તરીકે તે સાવ સાધારણ છે. તે પછી અમેરિકન વિષયવસ્તુ, અમેરિકન પ્રકૃતિદૃશ્ય અને અમેરિકન પાત્રોનો બહોળો ઉપયોગ કરીને એ પ્રથમ 'અમેરિકન' સાહિત્યકાર બન્યો. તેની આ સિદ્ધિમાં પ્રતિભા કરતાં પરસેવો વધારે કારણભૂત છે. બીજા કશા માટે આપણે કૂપરને યાદ ન કરીએ પણ રેડ ઈન્ડિયનોનું સહાનુભૂતિભર્યું — પછી ભલેને થોડું આદર્શવાદી — નિરૂપણ એણે પ્રથમ, અને હજુ સુધી તો એકલાએ જ, કર્યું છે. અમેરિકાના ભૂતકાળને કવિઓએ, નાટ્યકારોએ, નવલકથાકારોએ, અનેક રીતે તેમની કળાકૃતિઓમાં સમગ્રપણે આલેખવાના પ્રયત્નો કર્યા છે. પરંતુ કોઈનેય તે ભૂમિના મૂળ માલિક એવા રેડ ઈન્ડિયનોમાં રસ નથી પડ્યો. ત્યારે કૂપરે ઈન્ડિયનને નવલકથામાં નવાજ્યો અને તે ખાસ કરીને તેની પાંચ 'લેધરસ્ટૉકિંગ ટેઈલ્સ' નવલકથાઓમાં: 'ધ ડિયર સ્લેયર' (૧૮૪૧), 'ધ લાસ્ટ ઑફ ધ મોહિકન્સ, (૧૮૨૬), 'ધ પાથ ફાઇન્ડર' (૧૮૪૦), 'ધ પાયોનિયર્સ' (૧૮૨૩) અને 'ધ પ્રેઅરી' (૧૮૨૭).

જેને તે અમેરિકાની સાંસ્કૃતિક દરિદ્રતા કહે છે તેમાંથી જ તેને તેની મેધાને અનુરૂપ વસ્તુ મળેલ છે. એ વસ્તુ છે અમેરિકાનું નિર્જન આરણ્યક જીવન. રેડ ઈન્ડિયન સમાજનાં ધોરણો અને મૂલ્યોને સમજીને ગોરા સદ્‌ગૃહસ્થોનાં કેટલાંક લક્ષણોનું તે ઈન્ડિયનોમાં આરોપણ કરે છે. ઈન્ડિયનો જંગલી ખરા, તેમ છતાં તેમનામાં રહેલી કુદરતી સજ્જનતા, તથા ગાઢ અરણ્યોમાં સિફતથી સહજસ્ફૂર્ત રીતે માર્ગ શોધવાની તેમની કોઠાસૂઝને પણ કૂપર આડકતરી રીતે બિરદાવે છે. જાતઅનુભવ વિના અભ્યાસ અને નિરીક્ષણથી તેણે ઈન્ડિયનનું કાંઈક આદર્શ એવું ચિત્ર દોર્યું. જંગલોમાં ઘૂસી જઈ ઈન્ડિયનોને લડાઈ માટે ઉશ્કેરનાર ગોરો પણ આ કથાઓમાં છે. જોકે છેવટે વિજય પણ તે ગોરાનો જ થાય છે.

'ધ લાસ્ટ ઑફ ધ મોહિકન્સ'નું મુખ્ય વસ્તુ છે ૧૭૫૭માં બ્રિટિશોના વિલિયમ હેન્રી કિલ્લાનું પતન, અને દૂરોન જાતિના ઈન્ડિયનોની મદદથી ફ્રેન્ચોની તેમના પરની જીત. અંગ્રેજ સેનાપતિ મનરોની બે દીકરીઓ — કોરા અને એલિસ — ને તેમના પિતા પાસે માગ્વા નામનો દૂરોન (જે ખરેખર તો ફ્રેંચોનો જાસૂસ છે) લઈ જાય છે. તેનો ઇરાદો બૂરો છે — કોરાને પોતાની કરવાનો, અને આ આખી ટુકડીને ફ્રેંચોને હવાલે કરવાનો. નૅટી બમ્પો (જેને આ નવલકથામાં 'હૉક-આઈ' — બાજ્યક્ષુ — કહેવાયો છે) આ મુરાદ બર આવવા દેતો નથી. અને તેમાં તેને દેલાવરે જાતિનો નેતા શિંગાશગૂક અને તેનો દીકરો ઉન્કાસ મદદ કરે છે. ડેવિડ ગેમટ નામનો સંગીત શિક્ષક જે તેમની સાથે છે તે પણ 'હૉક-આઈ'ને કાંઈક અંશે આ કામમાં મદદરૂપ થાય છે. નવલકથાના અંતમાં માગ્વા, કોરા અને ઉન્કાસ ઝપાઝપીમાં મૃત્યુને શરણ થાય છે.

આ કથાનક રોમાંચક છે. તેમાં ખૂન, લોહી, મારામારી આવું બધું ઠીક ઠીક ખપમાં લેવાયું છે. સનસનાટીભર્યા પ્રસંગોથી કથાનક રંગીલું, રોમાંચક બની રહે છે. બીજું એ કે ડુંગરો, પર્વતો, ખીણો, ઝાડી વગેરે નૈસર્ગિક પશ્ચાદ્-ભૂનો વિગતવાર અને એક પ્રકારની જાણકારી સાથે ઉપયોગ થયો છે. આ જ વાત કૂપરની બધી નવલકથાઓ વિશે તેમ જ અમેરિકન સાહિત્યની અન્ય અને ઉત્તમ કૃતિઓ વિશે પણ કહી શકાય. ત્રીજું એ પણ કબૂલ કરવું રહ્યું કે કૂપરની શૈલીમાં એક પ્રકારની ક્લિષ્ટતા, કૃત્રિમતા, આડંબર તેમ જ થોડું દીર્ઘસૂત્રીપણું વરતાય છે. આવી કેટલીક ક્ષતિઓ છતાં કૂપર તેનો વાર્તાપ્રવાહ અને રોમાંચક કથાપ્રકાર સારા ટકાવી રાખે છે. સ્કૉટની જેમ એ પણ આ દિશામાં કયારેય પાછો નથી પડતો.

અરવિંગ અને કૂપર ન્યૂયૉર્કની આસપાસના પ્રદેશના વતનીઓ હતા, પરંતુ ન્યૂયૉર્ક શહેરના કોઈ પણ શહેરીપણાની છાપવાળા, પહેલા અમેરિકન લેખક તરીકે એડગર એલન પોને ગણવો પડે. અને એના બીજા સમકાલીનો કરતાં તેનું સ્થાન પછીની પેઢીઓએ ઊંચું બાંધ્યું છે. પોનું મોટા ભાગનું લખાણ સામયિકો માટેનું છે. તેણે પોતે સામયિકોના તંત્રી કે મદદનીશ તરીકે એ દુનિયાનો નિકટનો અનુભવ લીધેલો. કવિતા, ટૂંકી વાર્તા અને વિવેચન એ ત્રણે ક્ષેત્રે પોનું પ્રદાન છે. તેમાં ટૂંકી વાર્તા અને વિવેચનમાંનું કેટલુંક અમેરિકન સાહિત્યના કોઈ પણ અભ્યાસીને અવ-ગણવું ન પાલવે તેવું છે. કવિ તરીકેની તેની પ્રાપ્તિ ઊંચા પ્રકારની હોવાનું પો પોતે માનતો અને ખાસ કરીને બૉદલેર અને અન્ય પ્રતીકવાદી ફ્રેંચ કવિઓ માટે તે એક જબ્બર અસર બની ગયો. ટેનિસન અને યેટ્સે પણ પોની પ્રતિભાને બિરદાવી છે. પરંતુ અમેરિકન સાહિત્યની બહારનો એ સર્જક છે એમ ઘણાને લાગે છે. એનાં ત્રણચાર કાવ્યો ખૂબ જાણીતાં છે – દા. ત. 'ધ રેવન' (૧૮૪૫), 'ટુ હેલન' (૧૮૩૧), કે 'ધ બેલ્સ' (૧૮૪૯). આમાં 'ધ રેવન'માં એક પ્રકારનું ગૉથિક, રહસ્યમય વાતાવરણ ઊભું કરવામાં પોની કલા આબાદ રીતે વપરાઈ છે. 'નેવર મોર' 'નેવર મોર'નું એ લગભગ યાંત્રિક લાગે તેવું, છતાં દરેક પંક્તિના અંતમાં સરસ રીતે બંધ બેસતું આવતું ઉચ્ચારણ એક રહસ્યપૂર્ણ અને સચોટ હવા ઊભી કરે છે. અને 'ધ ફિલૉસૉફી ઑફ કૉમ્પોઝિશન'(૧૮૪૬)માં પોએ પોતે આપેલું એ કાવ્યના ઉદ્ભવ અને લખાણનું વર્ણન આપણે સ્વીકારી લઈએ તોપણ 'ધ રેવન'ની આ વાતાવરણીય અસરકારકતા વિશે બે મત નથી. માત્ર આ કાવ્યમાં જ નહીં પણ પોની લગભગ બધી જ કૃતિઓમાં બૌદ્ધિક તત્ત્વ અને એક પ્રકારની રહસ્યમયતા, આ બન્ને તત્ત્વો એકસાથે વાતચીતની હળવી શૈલીમાં જોવા મળે છે. આ લાક્ષણિકતાઓ પોની ટૂંકી વાર્તાઓમાં અને તેના એક જ લાંબા કથાનક 'ધ નૅરેટિવ ઑફ આર્થર ગૉર્ડન પિમ ઑફ નાનટુકેટ'(૧૮૩૮)માં વિશેષ દેખાય છે. એક જ વ્યક્તિનાં બે ત્રણ પાસાં, જાણે સ્વતંત્ર રીતે એકબીજાનાં સાંનિધ્યમાં અસ્તિત્વ ધરાવી શકે તેવા વિભક્ત વ્યક્તિત્વના અનુ-ભવનો એક સરસ નમૂનો એની ટૂંકી વાર્તાઓ 'વિલિયમ વિલ્સન' (૧૮૩૯) અને કેટલેક અંશે 'લાઇજિયા' (૧૮૩૮) અને 'ધ ફૉલ ઑફ ધ હાઉસ ઑફ અશર'(૧૮૩૯)માં છે. આ બધી કૃતિઓમાં ભયાનક તત્ત્વ પણ ખૂબીથી વપરાયેલું છે. સ્થળ વિશેની સૂચક અનિશ્ચિતતા, પ્રકાશની ઝાંખપ કે અપાર્થિવતા, બારીઓના રંગબેરંગી કાચ અને પડદાનું હલનચલન કે પવનના સુસવાટા, મૃત્યુનું અથવા મૃતદેશનું વર્ણન, હિંસાનો સતત આભાસ – આવું બધું પણ આ વાર્તાઓમાં ખરું

આને લઈને તેમ જ તર્કબુદ્ધિથી બધું ગોઠવાય છે તેથી ભયાનક કે અપાર્થિવ કથાવસ્તુ પણ એક તીવ્ર અને ઊંડી છાપ મૂકી જાય છે. આપણે ન માનતા હોઈએ તોપણ લેખક પોતે જ બધી વસ્તુઓ અને બનાવો એક પ્રકારની શંકાશીલતાથી કહે છે. તેથી આખું કથાનક વધારે અસરકારક બને છે.

'વિલિયમ વિલ્સન'માં પોની બીજી ઘણી વાર્તાઓમાં બને છે તેમ, પોતે જ (વિલ્સન) નાયક છે અને પોતાની વાત કરે છે. સોળમી સદીની, ઈલિઝબેથના જમાનાની એક પબ્લિક સ્કૂલમાં તે રહે છે; અને સૌથી વધારે પ્રભાવશાળી અને આગળ પડતો વિદ્યાર્થી છે. અપવાદરૂપ છે એક બીજો વિદ્યાર્થી – બીજો વિલિયમ વિલ્સન. આ બીજો વિલ્સન કથક વિલ્સનનો દરેક ક્ષેત્રમાં સામનો કરી શકે તે કક્ષાનો છે. તે જીવનના જુદા જુદા તબક્કે કથક વિલ્સનના જીવનમાં આવી એને પરેશાન કરી જાય છે, અને જાણે કે નૈતિક અધોગતિમાંથી ઉગારવા આવી પહોંચતો હોય તેમ એના જીવનમાં ઝબકી જાય છે. વાર્તામાં બે પ્રસંગો પરાકાષ્ઠા જેવા છે – એક તો, શરૂઆતમાં જ્યારે પહેલી જ વાર વિલ્સન તેના માનસ-જોડિયા (સાઇકોલૉજિકલ કાઉન્ટરપાર્ટ)ને રાત્રે જુએ છે તે પ્રસંગ; અને બીજો, છેલ્લે તેનું ખૂન કરે છે તે. પહેલા પ્રસંગનું વર્ણન આવું છે:

> એના ઓરડા પાસે હું પહોંચી ગયો અને સહેજ પણ અવાજ કર્યા વગર દાખલ થયો. દીવો મેં બહાર મૂકી દીધો હતો અને તેના પર એક શેડ પણ મૂકેલો. ઓરડામાં એક પગલું આગળ વધ્યો ત્યાં એનો શાંત શ્વાસોચ્છ્વાસ મારે કાને પડ્યો. મને ખાતરી થઈ કે વિલ્સન સૂતો છે એટલે હું પાછો ફર્યો અને દીવો લઈને ફરી પાછો ઓરડામાં આવ્યો અને એના પલંગ પાસે ગયો. પલંગની આસપાસ પડદા હતા. નક્કી કર્યા પ્રમાણે મેં હાથથી સહેજ પણ અવાજ ન થાય તે રીતે પડદા ખસેડ્યા, અને દીવાના પ્રકાશમાં કિરણો બરોબર એના નિદ્રાધીન ચહેરા પર પડ્યાં, ને મારી દૃષ્ટિ પણ બરાબર એ જ ક્ષણે તે ચહેરા પર પડી. મેં જોયું ન જોયું ને મારે અંગેઅંગ શીત વ્યાપી ગયાં. અને મારું શરીર જાણે બહેર મારી ગયું. છાતી ધમણની જેમ ચાલવા લાગી, ઘૂંટણ ધ્રૂજવા લાગ્યા. મારો સારો આત્મા જાણે કે કોઈ અકારણ અને અસહ્ય ભયથી ઘેરાઈ ગયો. મહામુશ્કેલીથી ને પરાણે પરાણે મારો શ્વાસ ચાલતો હતો. મેં દીવો નીચે આણ્યો, ચહેરાની ઠેઠ પાસે. શું આ–આ જ હતી – આ જ હતી – વિલિયમ વિલ્સનના ચહેરાની રેખાઓ? મેં સ્પષ્ટ જોયું કે એ એના ચહેરાની જ રેખાઓ હતી. પરંતુ મારું આખું અંગ ધ્રૂજવા લાગ્યું. જાણે કે કોઈ જ્વરમાં પકડાયો હોઉં તેમ અને મારી જાતને કહેવા માટે કે આ બધું ખોટું છે. મારી દૃષ્ટિ તેને જોઈ રહી હતી અને મારું મગજ અસ્પષ્ટ વિચારવંટોળમાં ઘેરાઈને લથડવા લાગ્યું. આવો તો એ નહીં જ દેખાતો હોય, જરૂર આવો તો નહીં જ, એની જાગ્રત અવસ્થામાં! એક જ નામ! અંગનો પણ નખશિખ એ જ આકાર! શાળામાં દાખલ થવાની પણ એક જ તારીખ! અને એ બધું પૂરતું ન હોય તેમ મારી જ આબાદ નકલ; અરે, મારા અવાજ-ની, મારી ટેવોની, મારા હાવભાવનીય! એમ બને ખરું? હું મારી આંખે જોઈ રહ્યો હતો એવું મનુષ્યજીવનમાં બને ખરું? કે પછી તે તેની રોજિંદી ટેવોની કેવળ કટાક્ષાત્મક નકલનું પરિણામ હતું? હું સ્તબ્ધ થઈ ગયો. એક ઝણઝણાટી મારા અંગમાંથી ધીરે ધીરે પસાર થઈ

ગઈ. મેં દીવો ઓલવી નાખ્યો. ઓરડામાંથી બહાર નીકળ્યો અને એકદમ એ વિદ્યાભવનના ખંડોને એક પછી એક વીંધીને બહાર નીકળ્યો – કાયમને માટે – કયારેય પાછો ન ફરવા.

નવલિકાકાર તરીકે પોનું સ્થાન અમેરિકન જ નહીં પણ સમગ્ર સાહિત્યક્ષેત્રે ઊંચું હોવાનું સ્વીકારાયું છે. ટૂંકી વાર્તાના પુરસ્કર્તાઓમાં એની ગણતરી થાય છે. આ પ્રકારની વાર્તાઓ ઉપરાંત ડિટેકિટવ તત્ત્વવાળી, રહસ્યપૂર્ણ વાર્તાઓ પણ પોએ લખી. એટલું જ નહીં પણ એમાંની ત્રણ-ચાર તો એ સાહિત્યપ્રકારની ઉત્તમ કૃતિઓ લેખી શકાય – 'ધ પલેાઈન્ડ લેટર' (૧૮૪૪), 'ધ મર્ડર્સ ઈન ધ રૂ મોર્ગ' (૧૮૪૧), 'ધ બ્લૉક કેટ' (૧૮૪૩). ઑગસ્ત દુપેં નામના ગુનાશોધકનું પોએ સર્જેલું પાત્ર શેરલોક હોમ્સ અને અન્ય ગુનાશોધકોની જમાતમાં સૌથી પ્રથમ હશે.

વિવેચનક્ષેત્રે પોએ બહુ નહીં છતાં દેશકાળના સંદર્ભમાં અગત્યનું પ્રદાન કર્યું છે. એમાં એના બે લેખો 'ધ ફિલોસૉફી ઑફ કૉમ્પોઝિશન', 'ધ પોએટિક પ્રિન્સિપલ' સુવાચ્ય તેમ જ સમજદારીપૂર્વકના છે. નોંધપાત્ર હકીકત તો એ છે કે કેટલીક વાતો જે આપણે વીસમી સદીમાં વધુ ને વધુ સમજતા આવ્યા છીએ તે પોએ સો-સવાસો વર્ષ પૂર્વે કહેલી છે.

અમેરિકન સાહિત્ય વયમાં આવે છે

એમર્સન અને થૉરો

અમેરિકન સાહિત્યનો ખરેખરો ફાલ છે ૧૮૫૦થી ૧૮૮૫માં. ૧૮૫૦માં હૉથોર્ન (ઈ. સ. ૧૮૦૪–૧૮૬૪)ની 'ધ સ્કાર્લેટ લેટર' પ્રગટ થઈ અને તે પછીનાં પાંચ વર્ષમાં મેલ્વિલ (ઈ. સ. ૧૮૧૯–૧૮૯૧)ની 'મૉબી ડિક', હૉથોર્નની 'ધ હાઉસ ઑફ સેવન ગેબલ્સ' ને 'ધ બ્લાઈથડેલ રોમેન્સ', થૉરો(ઈ. સ. ૧૮૧૭–૧૮૬૨)નું 'વૉલ્ડન' અને વૉલ્ટ વ્હિટમન(ઈ. સ. ૧૮૧૯–૧૮૯૨)નું 'ધ લીવ્ઝ ઑફ ગ્રાસ' એમ અનુક્રમે નવલકથા, ગદ્ય ને કવિતા ક્ષેત્રે અમેરિકન સાહિત્ય પુખ્ત વયનું થયાના પુરાવા મળી ગયા.

પો, આરવિંગ, કૂપર ન્યૂયૉર્ક અને તેની આસપાસના પ્રદેશના લેખકો હતા. પરંતુ અમેરિકન સાહિત્યનો ખરેખરો ઉત્કર્ષ થયો ન્યૂ ઇંગ્લાંડમાં. ન્યૂ ઇંગ્લાંડનું સંસ્કારકેન્દ્ર હતું બૉસ્ટન. પ્યુરિટન વિચારસરણી અને જીવનપદ્ધતિની ત્યાં પહેલેથી જ મજબૂત પકડ હતી. કાળક્રમે તે ઢીલી થતી ગઈ. તેમ છતાં એનાં એંધાણ લાંબો સમય રહ્યાં. અમેરિકન સાહિત્યના ઉત્કર્ષકાળમાં જેનાં લખાણોમાં આ પ્યુરિટન અસર સૌથી વધારે ઘેરી દેખાય તે નેથેનિયલ હૉથોર્ન આ ન્યૂ ઇંગ્લાંડનો હતો. અને પ્યુરિટન અને યુનિટેરિયન ધર્મવિચારણા સામે એક બીજી જ – કાંઈક આપણા અદ્વૈતવાદ જેવી અગોચરવાદ(ટ્રાન્સેન્ડેન્ટલિઝમ)ની વિચારસરણી અંશત: અપનાવનાર રાલ્ફ વૉલ્ડો એમર્સન (ઈ. સ. ૧૮૦૩–૧૮૮૨) પણ ન્યૂ ઇંગ્લાંડના બૉસ્ટનનો. એમર્સનનો અનુયાયી હેન્રી ડેવિડ થૉરો પણ ત્યાંનો. માર્ગરિટ ફુલર (ઈ. સ. ૧૮૧૦–૧૮૫૦), એનિંગ વગેરે પણ ન્યૂ ઇંગ્લાંડવાસીઓ હતા. આમ, ઓગણીસમી સદીના મધ્યકાલમાં અમેરિકન સાહિત્યમાં જે બહાર (ફ્લાવરિંગ) આવી તેમાં ન્યૂ ઇંગ્લાંડનો મોટો ફાળો છે. અમેરિકન કવિ વૉલ્ટ વ્હિટમન ભલે ન્યૂયૉર્કનો, પણ તે પણ એમર્સનની અસર નીચે આવેલો; જ્યારે હર્મન મેલ્વિલની સૌથી મહાન કૃતિ 'મૉબી ડિક' હૉથોર્નની અસર નીચે લખાયેલી, અને હૉથોર્નને જ અર્પણ થયેલી છે.

હતો. વિશ્વ કલ્યાણમય છે અને સદા પૂર્ણતા તરફ અગ્રસર છે એવી તેની આસ્થા છે. પ્રલોભન, સ્ખલન, પાપ – આ બધા અનુભવો કે શક્યતાઓમાંથી જાણે અગોચરવાદ અસ્પૃષ્ટ છે અને તેથી તે વિચારસરણીમાં આપણને એક પ્રકારનું ભોળપણ લાગે. એક નવા સમાજની, નવી સૃષ્ટિની રચના આ વિચાર પર કરી શકાય અને તે માટે અમેરિકા એક આદર્શ ભૂમિ છે એવો વિશ્વાસ ઘણા અમેરિકનોને તે જમાનામાં હતો.

રાલ્ફ વૉલ્ડો એમર્સન યુનિટેરિયન સંપ્રદાયમાં ઊછર્યો હતો અને તે સંપ્રદાયના પાદરી થવાની તાલીમ તેણે હાવર્ડમાં લીધેલી. પરંતુ પાદરી તરીકે ત્રણેક વર્ષ બૉસ્ટનમાં કામ કર્યા પછી, સંપ્રદાયની કેટલીક મૂળભૂત માન્યતાઓ અને વિધિઓમાં પોતાનો અવિશ્વાસ દૃઢ થતાં ૧૮૩૨માં તેણે રાજીનામું આપ્યું અને બાકીનાં પચાસ વર્ષ પ્રવચન અને લેખનપ્રવૃત્તિમાં વિતાવ્યાં. એમર્સનનું સાહિત્યક્ષેત્રે મૂલ્યાંકન કંઈક કઠિન છે; કારણ કે, નથી તે નવલકથાકાર કે નવલિકાકાર, નથી રીતસરનો કવિ (જોકે તેને કવિ તરીકે બિરદાવવા માટે થોડાક પ્રયત્નો થયા છે), કે નથી સાહિત્યવિવેચક. નિબંધસ્વરૂપમાં તેણે ઘણું લખ્યું છે અને એનાં પ્રવચનો છપાયાં પણ છે, પરંતુ એડિસન, સ્ટીલ, ગોલ્ડસ્મિથ કે લેમ યા હેઝલિટના પ્રકારના નિબંધો તેણે નથી લખ્યા. તેમ છતાં કદાચ નિબંધકાર તરીકે જ તેનું પ્રદાન જોવું પડે.

એમર્સનના ત્રણચાર લેખો અમેરિકન સાહિત્યમાં કાયમનું સ્થાન પામી ચૂકયા છે. તે છે 'નેચર' (૧૮૩૬), 'અમેરિકન સ્કૉલર' (૧૮૩૭), 'ડિવિનિટી સ્કૂલમાં આપેલું પ્રવચન' (૧૮૩૮) અને 'સેલ્ફ રિલાયન્સ' (૧૮૪૧). 'ધ ઓવર સોલ' નામનો તેનો નિબંધ ખૂબ જાણીતો છે. મનુષ્ય અને જે વિશ્વમાં તે વાસ કરે છે તેની વચ્ચે જે સંબંધ છે તે પૂર્ણ સંવાદિતા-ભર્યો છે અને દરેક પ્રાકૃતિક ઘટના અને માનવીને થતા અનુભવોમાંથી આ સંવાદિતાના પુરાવા મળ્યા કરે છે. રૂઢિ, પરંપરા અને ભૂતકાળથી જીવનને નહીં ઘડતાં પોતાના અંતરાત્મામાં ખોજ કરતાં જે જડી આવે તે જ સાચું જીવન જીવતાં શિખવાડે – આ એમર્સનનો મથિતાર્થ છે. "પુસ્તકો તો 'સ્કૉલર'ના (જીવંત મનુષ્યના) નવરાશના સમય માટે છે." 'જીવનમાં અપરોક્ષપણે અનુભવ થયો હોય તેટલા અંગે જ એમ કહેવું ઘટે કે મને સાચું જ્ઞાન મળ્યું છે.' રૂઢિને પડતી મૂકીને દૈવી તત્ત્વ સાથે સીધો સંબંધ બાંધવાની શીખ એમર્સન આપતો. રૂઢિચુસ્ત પ્યુરિટનો કે ખ્રિસ્તીઓને આઘાતજનક લાગે એવાં એનાં વિધાનો હતાં. વડ્ઝવર્થની જેમ પ્રકૃતિ એને માટે પ્રેરણા હતી. 'પ્રકૃતિ' એ તેને માટે એક સર્વગ્રાહી શબ્દ છે. એમર્સન હું નહીં – આત્મા નહીં તે સઘળા વિશ્વને પ્રકૃતિ ગણે છે.

બેત્રણ કારણોને લઈને એમર્સન અમેરિકન સાહિત્યના સંદર્ભમાં એક જબરું બળ બની ગયો. એક તો અત્યાર સુધી પ્રાણાલિકાવંચિત મનાતા એ દેશને હવે એ બાબતે શરમાવા જેવું ન હતું. બીજું, લોકશાહી અને પ્રજાસત્તાક વિચારસરણીવાળા આ દેશને સ્વાતંત્ર્ય અને લોકશાહીનો એક ફિરસ્તો મળી ગયો. કલાપ્રેમ, પ્રકૃતિજન્ય આનંદ, મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ – આ બધું દરેક અદના આદમીને પણ પ્રાપ્ય છે તેવું એમર્સને સમજાવ્યું; અને ત્રીજું એ કે એની જોમવાળી, કાવ્યપૂર્ણ છતાં લોકબોલીના રણકાવાળી શૈલી અમેરિકન ગદ્યશૈલીની પ્રણેતા જેવી બની રહી. તે શૈલીમાં બાઇબલની, વ્યાસપીઠ પરથી અપાતાં પ્રવચનોની, વિશ્વસાહિત્યની, એમ ઘણી બધી અસરો ભેગી

થઈ છે. એમર્સનની ક્ષતિઓમાં એની એકને એક વાત કર્યા કરવાની ટેવ, નિબંધસ્વરૂપમાં વ્યવસ્થિતતાનો અભાવ અને કદીક વાણીવિલાસ ગણાવી શકાય. પરંતુ ઓગણીસમી સદીના અમેરિકન સાહિત્યમાં એ એક વ્યાપક ને પ્રભાવક બળ છે, જેના સંદર્ભમાં જ થૉરો, વ્હિટમન કે એમિલી ડિકિન્સન (ઈ. સ. ૧૮૩૦–૧૮૮૬) અથવા બીજી તરફ હૉથોર્ન, મેલ્વિલ કે જેઇમ્સ વિશે વિચારી શકીએ. ઉપરાંત ભાષા અને કવિ અંગેનાં એનાં કેટલાંક મંતવ્યો વીસમી સદીમાં ટી. એસ. એલિયેટનાં વિધાનોની પશ્ચાદ્‌ભૂમિકા જેવાં લાગે.

હેન્રી ડેવિડ થૉરો એમર્સનના 'નેચર'થી ખૂબ પ્રભાવિત થયેલો અને એમર્સનની માફક એણે પણ નોંધપોથી લખવાની શરૂ કરેલી. સ્વાતંત્ર્ય, અને ઘર બહાર કુદરતને ખોળે જીવેલા જીવન માટે તે એટલો જ આગ્રહી. શરૂઆતમાં તેમનો સંબંધ ગુરુશિષ્ય જેવો હતો; પરંતુ સમય જતાં બન્નેનું ભિન્ન વ્યક્તિત્વ વરતાતું ગયું. ૧૮૫૩માં એમર્સન સાથેની એક મુલાકાત પછી થૉરોને લાગ્યું કે તેઓ તદ્દન ભિન્ન વિચારસરણી ધરાવે છે.

સ્વચ્છંદી અને કાંઈક ધૂની લાગે તેવું થૉરોનું વ્યક્તિત્વ છે. એમ કહી શકાય કે એમર્સન જે વિચારો કે વલણોનું સિદ્ધાન્તરૂપે પ્રતિપાદન કરતો તે જીવનમાં ઉતારવાનો થૉરોએ પ્રયત્ન કર્યો. પ્રકૃતિ માટેનો થૉરોનો પ્રેમ એમર્સન કરતાં વધારે ઉત્કટ છતાં વધારે વિસ્તૃત તેમ જ સંયમિત લાગે. આને લઈને 'વૉલ્ડન'(૧૮૫૪)નું ગદ્ય વધારે અસરકારક અને જોશીલું બને છે. કોન્કાર્ડ ગામથી દોઢેક માઈલને અંતરે આવેલા વૉલ્ડન તળાવ પર ઝૂંપડીમાં બાંધીને તે બે-સવા બે વર્ષ રહ્યો. 'વૉલ્ડન' આ અનુભવો અને પ્રકૃતિદર્શનનો હવાલો છે. પ્રકૃતિ અને પોતાનું વ્યક્તિત્વ—આ બે જ એના લખાણના વિષયો છે. એની રોજની જીવનચર્યા, કોને મળતો કે કોની સાથે વાત કરતો, શું રાંધતો તથા વૉલ્ડનની આસપાસનાં પશુપક્ષીઓ—આ બધાંનો હેવાલ 'વૉલ્ડન'માં છે. બીજું એ કે પ્રકૃતિમાં રાચનાર આ કળાકાર કયારેય નક્કર વાસ્તવિકતા નથી ભૂલતો:

> તો આપણે અહીં ઠરીઠામ થઈને ને બીજાઓના અભિપ્રાયોના કાદવ અને કળણને વીંધીને . . . પૅરિસ, લંડનમાં થઈને, ન્યૂયૉર્ક, બૉસ્ટન ને કોન્કોર્ડ પસાર કરી, ધર્મસત્તા તેમ જ રાજસત્તાને પાર કરી, કવિતા, ફિલસૂફી તથા ધર્મને વટાવી આગળ વધીએ. અને આખરે જેને 'વાસ્તવિકતા' કહી શકાય તેવું નક્કર ખડકનું તળિયું આવે ત્યારે કહીએ, આ રહી વાસ્તવિકતા, હવે કશી ભૂલ થતી નથી. આમાં કેટલાક સાંયોગિક પુરાવા ભારે સબળ નીવડે છે.—દા. ત., તમે દૂધ લાવો અને તેમાંથી ટ્રાઉટ માછલીનું નીકળવું.

અમેરિકન શ્રેષ્ઠ ગદ્યની માફક થૉરોનું ગદ્ય મોટે ભાગે વાતચીતની ભાષાનો ઉપયોગ કરે છે. આ ઉપરાંત તેની બીજી ખાસિયત તે એક પ્રકારનું બુદ્ધિચાતુર્ય. બીજા અગોચરવાદીઓ કરતાં તે આ બાબતમાં જુદો પડે છે. અને તે એના ધૂનીપણા વિશેની છાપને ઘેરી કરે છે. એની કેટલીક ઉક્તિઓ નોંધવા જેવી છે: 'સંગ્રહસ્થાનો એટલે પ્રકૃતિની કબર', 'મનુષ્ય જેમ વધારે વસ્તુઓ વતાવ્યા વગરની રહેવા દે તેમ સાચા અર્થમાં વધારે ધનિક.' ('ઍ મેન ઈઝ રિચ ઈન પ્રપોર્શન ટુ ધ નમ્બર ઑફ થિંગ્ઝ હી કૅન લેટ અલોન'.) બીજી અગત્યની વાત એ છે કે એણે 'સવિનય કાનૂનભંગ'('સિવિલ ડિસઓબિડિયન્સ')નો વિચાર ચર્ચ્યો, અને અમલમાં મૂક્યો. ગાંધીજી પર એની અનેક પ્રકારની અસર છે. તેનું કારણ અસહકાર અને સાદગીનો તેનો આગ્રહ.

એમર્સન અને થૉરો કરતાં અનેક રીતે જુદી પ્રતિભા છે. નેથેનિયલ હૉથોર્નની. એમર્સન અને થૉરોએ પ્રણાલિકા તેમ જ ભૂતકાળને ભૂલી જઈ અંતરાત્મા અને પ્રકૃતિજન્ય કલ્યાણકારી જીવન જીવવાની શીખ આપી. હૉથોર્ને અમેરિકાના પ્યુરિટન ભૂતકાળનો અભ્યાસ કરીને તેની સર્વોપરિતા અને અનિવાર્યતા (ઇનએસ્કેપેબિલિટી) સ્થાપિત કરી. તેમ છતાં એ પ્યુરિટન વિચારસરણી કે ઉદાસીનતાનો હિમાયતી નથી. ભૂતકાળને સહેલાઈથી હડસેલી શકાય નહીં તેમ તેણે બતાવ્યું.

એની સૌથી જાણીતી અને અમેરિકન સાહિત્યની ઉચ્ચ કક્ષાની સૌથી પ્રથમ કૃતિ 'ધ સ્કાર્લેટ લેટર'માં એ પ્યુરિટન ભૂતકાળને હૉથોર્ને સજીવ કર્યો છે. એક લાંબી ટૂંકી વાર્તા તરીકે આરંભાયેલી તે કૃતિની નાયિકા હેસ્ટર પ્રિન્ના પોતાના આધેડ વયના પતિ થિલિંગવર્થથી છૂટી પડીને પ્યુરિટનવાદી ન્યૂ ઇંગ્લંડમાં આવે છે. ત્યાં બૉસ્ટનમાં પાદરી ડિમ્ઝડેઇલ સાથેનો તેનો પરિચય પ્રેમ અને શારીરિક સંબંધમાં પરિણમે છે. તેમાંથી હેસ્ટરને બાળકી જન્મે છે. પરપુરુષ સાથેનો આવો આડો સંબંધ સ્વાભાવિક રીતે પ્યુરિટન સમાજ કડક દૃષ્ટિથી જુએ છે. હેસ્ટરને શિક્ષા તરીકે કારાવાસ ભોગવવો પડે છે. તેમ જ વ્યભિચાર(અડલ્ટરી)ના પ્રતીકરૂપે 'A' સંજ્ઞા તેના વસ્ત્ર પર લગાડીને જીવવાની ફરજ પડે છે. સમય જતાં તે સમાજસેવાના કાર્યમાં જીવન અર્પણ કરી દે છે અને જાણે કે તેની 'અડલ્ટરી'નો 'A' 'એન્જલ'(દેવદૂત)ના 'A'માં ફેરવાઈ જાય છે. હેસ્ટર ખૂબ સબળ પાત્ર છે. ધર્મસંઘના અનેક પ્રયત્નો છતાં તે પોતાના પ્રેમીનું નામ જાહેર કરતી નથી. પરંતુ તેનો પતિ થિલિંગવર્થ દાક્તર છે. મેલી વિદ્યા તેને હસ્તગત છે. તે પોતાના હરીફને શોધી કાઢે છે. પરંતુ તે પોતાની સૈતાનિયત બતાવી શકે તે પહેલાં હેસ્ટરનો પ્રેમી પાદરી પોતે જ વ્યાસ-પીઠ પરથી પ્રવચન કરતાં, પોતે કરેલા પાપની જાહેરાત કરી દે છે. તેનું ગુનાહિત કૃત્ય તેને કેટલાય દિવસથી જંપવા દેતું નહોતું. આ જાહેરાત કર્યા પછી તે વ્યાસપીઠ પર જ મરણ પામે છે. નવલકથામાં સમાજ, ગુનાહિત માનસનું આલેખન અને નવીન યુગની પ્રભાવશાળી નારી હેસ્ટરનું પાત્રાલેખન – મહત્ત્વનાં તત્ત્વો છે.

સારીય દુનિયાએ આ એકલવાયી નારી પર ફિટકાર વરસાવ્યો હતો. પૂરાં સાત વર્ષ તેણે એ બધું જ સહન કર્યું હતું. એની વિષમ સ્થિતિ પર એક વાર પણ દૃષ્ટિ ફેરવ્યા વિના ભગવાને પણ તેને જાણે તરછોડી હતી, અને તેમ છતાં તે જીવતી રહી હતી. પરંતુ ડિમ્ઝડેઇલ જેવા પાપ-ત્રસ્ત અને વિષાદગ્રસ્ત પુરુષની કઠોર દૃષ્ટિ જીરવવી અને જીવવું હેસ્ટર માટે શક્ય ન હતું. હેસ્ટર અને તેના પાદરી પ્રેમી વચ્ચેનો અરણ્યમાં થતો વાર્તાલાપ નોંધપાત્ર છે:

'હજી પણ તું મને માફ કરીશ?' હેસ્ટરે ફરી ફરીને પૂછ્યું, 'તું ગુસ્સે તો નથીને? મને માફ કરીશ?'

'તને માફ કરું છું, હેસ્ટર', પાદરીએ જાણે એનો ઘેરો અવાજ કોઈ ઊંડી ખીણમાંથી પરાણે આવતો હોય તેમ છેવટે કહ્યું. એ અવાજમાં ગ્લાનિ હતી, ગુસ્સો ન હતો. 'હું તને નિઃસંકોચ માફ કરું છું. ઈશ્વર પણ આપણને બન્નેને માફ કરે! હેસ્ટર, મને લાગે છે કે, આ દુનિયામાં આપણે જ સૌથી અધમ પાપીઓ નથી. સ્ખલિત પાદરી કરતાં પણ

કોઈ વધારે અધમ છે! પેલા બુઢ્ઢાની (ચિલિંગવર્થની) વેરવૃત્તિ મારા પાપ કરતાં પણ વધારે હલકી અને કાળી છે. મનુષ્યહૃદયની પવિત્રતાને એણે હંડે કલેજે ખંડિત કરી છે. હેસ્ટર, મેં ને તેં કદાપિ એવું કાંઈ નથી કર્યું!'

'કદાપિ નહીં, કદાપિ નહીં,' ખૂબ ઘેરા સ્વરે હેસ્ટરે ઉચ્ચાર્યું: 'આપણે જે કાંઈ કર્યું, તેને પોતાની આગવી પવિત્રતા હતી. તે વખતે પણ આપણને એમ જ લાગ્યું હતું, અને આપણે એકબીજાને એમ કહ્યું પણ હતું. શું તે ભૂલી ગયો તું?'

'બસ, બસ, હેસ્ટર, હું એ જરાય ભૂલ્યો નથી.' ડિમ્ઝડેઈલ બોલ્યો.

પ્યુરિટન અને એવો કોઈ પણ જડ સમાજ કેવા પ્રકારની સમસ્યાઓ ઊભી કરે છે તેનું તટસ્થ છતાં સચોટ અને જોશીલું દર્શન હૉથોર્નની નવલકથામાં મળે છે. તેની શૈલીમાં સામર્થ્ય તથા સંયમ છે. 'ધ હાઉસ ઑફ સેવન ગેબલ્સ' (૧૮૫૧), 'ધ બ્લાઈથડેલ રોમૅન્સ' (૧૮૫૨), 'ધ માર્બલ ફૉન' (૧૮૬૦) એની અન્ય નવલકથાઓ છે. ઉપરાંત હૉથોર્ને ટૂંકી વાર્તાઓ પણ લખી છે, જેમાં 'યંગ ગુડમન બ્રાઉન', 'માય કિન્સમન મેજર મોલિનો', 'વેઈકફીલ્ડ', 'રોજર મેલ્વિન્સ ફ્યૂનરલ' વગેરે નોંધપાત્ર છે.

હર્મન મેલ્વિલનું નામ આજે જેટલું મોટું છે તેટલું તેના સમયમાં ન હતું. ખલાસી તરીકે તેણે દરિયો ખેડ્યા પછી પોતાના અનુભવો પર આધારિત બે સાહસકથાઓ—'રેડ બર્ન' (૧૮૪૯) અને 'વ્હાઈટ જૅકેટ' (૧૮૫૦)—પ્રગટ કરી. બન્નેને ઠીક આવકાર મળ્યો. તે દરમ્યાન મેલ્વિલ હૉથોર્નની ઘેરી અસર નીચે આવ્યો. બંને એકબીજાની નજીક રહેતા હતા. અને હૉથોર્નની ટૂંકી વાર્તાઓ—'મૉસિસ ફ્રૉમ ઍન ઓલ્ડ મૅન્સ'—માંની કેટલીકે મેલ્વિલનું ધ્યાન ખેંચ્યું. એક પ્રખ્યાત અવલોકનમાં તેણે હૉથોર્નમાં 'કાળાશની શક્તિ'('ધ પાવર ઑફ બ્લૅકનેસ')ની નોંધ કરી, અને પોતાની સૌથી ઉત્તમ અને મહત્ત્વાકાંક્ષી કૃતિ 'મૉબી ડિક' (૧૮૫૧) એને અર્પણ કરી.

'મૉબી ડિક'ને મહાકાવ્ય-નવલકથા, સાહસકથા, 'રોમૅન્સ' શું કહેવું તે નક્કી કરવું મુશ્કેલ છે. આમ તો, એ મૉબી ડિક નામના શ્વેત મગરમચ્છ(વહેલ)ને ખોળી કાઢીને માત કરવો એવા હઠાગ્રહવાળા કૅપ્ટન એહબની 'પિકવૉડ' વહાણમાં સાહસસફરની કથા છે. મહિનાઓની સફરો અને પ્રયત્નો પછી મૉબી ડિક હાથ તો લાગે છે, પરંતુ એનો શિકાર કરવા નીકળેલો એહબ અને તેના બધા જ સાગરીતો મોબી ડિકના ખોફનો શિકાર બની જાય છે. ફક્ત વાર્તાનો કથાકાર ઈશ્મેલ બચી છે, જાણે કે વાર્તા કહેવા માટે. પરંતુ આ તો ફક્ત આ કલાકૃતિના એક જ પાસાની, એક જ ધોરણની વાત થઈ. 'મૉબી ડિક'માં બીજું ઘણું બધું મેલ્વિલે ભર્યું છે. એક તો વહેલ માછલી વિશે તેમાં સેંકડો પાનાં ભરીને લેખકે માહિતી આપી છે. પોતાના તે વિશેના અંગત અનુભવ ઉપરાંત મેલ્વિલે પુરાણો, દંતકથાઓ, અખબારો અને પ્રમાણગ્રંથોનો છૂટે હાથે ઉપયોગ કર્યો છે. બીજું એ કે પ્રકૃતિમાં સર્વવ્યાપી હિંસાતત્ત્વ—અને તેટલું જ વ્યાપ્ત સૌન્દર્ય જાણે કે એકી સાથે મેલ્વિલ તેની પ્રબળ શૈલીમાં કંડારી શક્યો છે. આ કદાચ એની સૌથી મોટી સિદ્ધિ છે.

'મૉબી ડિક' પછી 'પીઅર' (૧૮૫૨), 'ધ કૉન્ફિડન્સ મેન' (૧૮૫૭) તથા કેટલાંક કાવ્યો મેલ્વિલે લખ્યાં પણ કયારેય તે આમ-વર્ગમાં લોકપ્રિય ન બન્યો. 'બિલીબડ' નામની ટૂંકી નવલકથા

છક ૧૯૨૪માં, તના મૃત્યુ પછી ઘણાં વર્ષે, બહાર પડી. એમાં પણ તેની લાક્ષણિક શૈલી, જીવન-દૃષ્ટિ અને એક પ્રકારના પ્રતીકવાદ(સિમ્બૉલાઈઝેશન)નો આગ્રહ એ કૃતિને એક ઉત્તમ કૃતિનું સ્થાન અપાવે છે. હૉથોર્નની માફક મેલ્વિલે પણ થોડીક ટૂંકી વાર્તાઓ લખી છે. તેમાં 'બાર્ટલ્બી' (૧૮૫૬) અને 'બેનિટો સિરિનો' (૧૮૫૬) સૌથી જાણીતી છે.

આમ, ૧૮૫૦–૫૧માં અમેરિકન સાહિત્ય, ખાસ કરીને અમેરિકન નવલકથા પગભર બની. હૉથોર્ન અને મેલ્વિલે કૂપર કે પો કરતાં ઊંચી કક્ષાની સિદ્ધિ દ્વારા અમેરિકન પ્રજા તેના સાહિત્યમાં ગર્વ લઈ શકે એવી સ્થિતિ સર્જી. આ મહાન લેખકો પછી અમેરિકા આંતરવિગ્રહમાં અટવાઈ ગયું.

હૉથોર્ને એ વિગ્રહ વિશે થોડી નોંધ પણ લખી છે. પરંતુ વાર્તા કે નવલકથામાં એ આંતરવિગ્રહનું એવું નોંધપાત્ર આલેખન નથી થયું તે કાંઈક આશ્ચર્ય પમાડે તેવી હકીકત છે. હા, સ્ટીવન ક્રેઇન(ઈ. સ. ૧૮૭૧-૧૯૦૦)ની 'ધ રેડ બૅજ ઑફ કરેજ'(૧૮૯૫)માં એ વિગ્રહના વાતાવરણનો ઉપયોગ કરે છે. પરંતુ આ નવલકથાનું કેન્દ્ર એ વિગ્રહ નથી.

માર્ક ટ્વેઈન : 'હકલબરી ફિન'

સ્ટીવન ક્રેઇન તો ઓગણીસમી સદીના અંતિમ વર્ષોમાં થઈ ગયો. તે પહેલાં બે મોટાં નામ છે માર્ક ટ્વેઇન (ઈ. સ. ૧૮૭૫-૧૯૧૦) અને હેન્રી જેઇમ્સ.

માર્ક ટ્વેઇન, આમ તો સેમ્યુલ ક્લેમન્સે અપનાવેલું તખલ્લુસ છે, પણ એ એટલું તો પ્રચલિત છે કે ક્લેમન્સનું મૂળ નામ જ માર્ક ટ્વેઇન હોય તેમ લાગે. તેને પોતાને પણ આવું ઘણી વાર લાગતું. રીતસરનું ભણતર પૂરું કર્યા વિના નાની વયે કુટુંબને મદદરૂપ થવા તેણે તરેહ તરેહના વ્યવસાય કરી જોયા. તે મિસિસિપી નદીમાં વહાણ ચલાવતાં શીખ્યો, છાપખાનાનો માલિક બન્યો, છેવટે ધંધાદારી લેખક અને કથાકાર પણ થયો . . . એમ ખૂબ લોકપ્રિય બન્યો – ને તે એટલી હદે કે ટ્રેનમાં વગર ટિકિટે મુસાફરી કરતાં તેના એક પ્રશંસકે, ટિકિટ-ચેકરને માર્ક ટ્વેઇનનો પત્ર દેખાડયો તેનાથી ચેકરે તેને જવા દીધો– 'હું પણ એના ઉપર ખુશ છું,' કહીને!

ટ્વેઇનની અમેરિકન સાહિત્ય પર મોટી અસર છે. હેમિંગ્વે તો એમ કહેતો કે સઘળું અમેરિકન સાહિત્ય 'હકલબરી ફિન'(૧૮૮૫)માંથી જ ઊતરી આવ્યું છે. તળપદી લોકબોલીનો ટ્વેઇને એવી સમજથી અને કલ્પનાત્મક રીતે સાહિત્યક્ષેત્રે વિનિયોગ કર્યો કે ભદ્ર સમાજ અને સાધારણ જનતા વચ્ચે મૂળભૂત રીતે કોઈ તફાવત નથી તેમ સમજાય. તળપદી બોલીનો આવો વિપુલ તેમ જ વિશિષ્ટ અને સમર્થ ઉપયોગ અંગ્રેજી ભાષાના બીજા કોઈ લેખકે ભાગ્યે જ કર્યો હશે. ટ્વેઇનની બીજી પ્રાપ્તિ છે તેનો વિનોદ (હ્યૂમર). આ વિનોદમાં ક્યારેક ક્યારેક એક પ્રકારની કટુતા વરતાય – ખાસ કરીને પાછળનાં લખાણોમાં. તેમ છતાં એકંદરે તે નિર્દોષ છે અને જીવંતતાનું લક્ષણ છે. અમેરિકાના સીમાડાના વસાહતીઓ કપરી પરિસ્થિતિમાં જીવતા અને કાંઈક દુશ્મન સમી લેખાતી પ્રકૃતિમાં જીવન વ્યતીત કરવા સારુ કેમ જાણે એક પ્રકારના આકરા નાઈલાજ (ડેસ્પરિટ) હાસ્યરસનો સ્વરક્ષણાર્થે ઉપયોગ કરતા હોય તેવા વ્યંગવિનોદની અને તેની સાથે સંકળાયેલી 'ટૉલ ટેઇલ'ની ગપ્પીદાસપણાની પ્રણાલિકામાંથી ટ્વેઇનને ઘણું મળેલું. એની ત્રીજી સિદ્ધિ એ કે નદીનું

અને નદીજીવનનું કાવ્યત્વ તેણે હાસ્યરસથી ભરેલી તળપદી બોલીમાં ઉતાર્યું છે. 'લાઈફ ઑન ધ મિસિસિપી' અને 'હકલબરી ફિન'માં આ એક મહત્ત્વનું અંગ છે.

'હકલબરી ફિન' આ એક જ કૃતિ માર્ક ટ્વેઇને લખી હોત તોપણ તેનું નામ અમર રહેત. 'એડવેન્ચર્સ ઑફ ટૉમ સૉયર'(૧૮૭૬)ના અનુસંધાનમાં લખાઈ હોવા છતાં તે 'ટૉમ સૉયર' કરતાં વધારે સંકુલ અને સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ વધારે સભર છે. 'ટૉમ સૉયર'ની માફક એ પણ એક છોકરાની વાત છે. કથાનું મુખ્ય વસ્તુ હક અને જિમની ભાઈબંધી અને તેમના નાસવાની સાથે સંકળાયેલા બનાવો છે. હબસી ગુલામ જિમની તળપદી ભાષા અને હકની પણ એથી વધુ ઊંચા સ્તરની નહીં એવી લોકબોલી વાર્તાવસ્તુને ઝમક અને જીવંતતા બક્ષે છે. અને હકનું બાળ-માનસ એવું નિર્દોષ છે કે વિવિધ પ્રસંગો અને અનુભવોને તે ખૂબ સહજતાથી, કોઈ પણ જડ વિચારસરણી કે ધર્મના આવરણ વિના એના આગવા મૂળ સ્વરૂપમાં જોઈ શકે છે. સાથે સાથે, આગળ કહ્યું તેમ, નદીજીવનનું કાવ્યત્વ અનુભવવાની પણ આ બાલમાનસમાં શક્તિ છે. હકના પાત્રનું આ પરિમાણ અહીં વ્યક્ત થાય છે. :

> બે કે ત્રણ દિવસ ને રાત વીતી ગયાં. એ વહી ગયાં એમ જ કહેવું જોઈએ એમ મને લાગે છે; કારણ કે એ સમય એવી શાન્તિથી, સહેલાઈથી અને સુંદર રીતે પસાર થઈ ગયો. અમે કેવી રીતે વખત ગાળતા તે જાણવા જેવું છે. નદીનો પટ ત્યાં અતિશય વિશાળ હતો. કયાંક કયાંક તો એ દોઢેક માઈલ જેટલો હતો. અમે રાતને વખતે તરાપો ચલાવતા અને દિવસના ભાગમાં તરાપો કિનારે ખેંચી લઈને સંતાઈ રહેતા. રાત લગભગ પૂરી થવા આવે એટલે આગળ વધવાનું બંધ કરીને તરાપો બાંધી દેતા. ઘણુંખરું તરાપો ઝાડીવાળા ભાઠા નીચેના શાન્ત પાણીમાં જ રાખતા ને નાનાં કૉટન-વુડ અને વિલોની ડાળીઓ કાપીને એનાથી તરાપો છાવરી દેતા. ને પછી અમે જાળ નાખતા, અને તાજગી અને ઠંડક મેળ-વવા નદીમાં ખાબકતા. પછી ઘૂંટણભર પાણી હોય એવા ભાઠામાં બેસી રહેતા અને પો ફાટતો જોયા કરતા. કયાંયથી લગારે અવાજ આવતો નહીં—બધું સાવ ચૂપ હતું, જાણે આખો મલક નીંદરમાં ડૂબી ન ગયો હોય! માત્ર કોક વાર કદાચ મોટાં દેડકાંઓનો ડ્રાઉં ડ્રાઉં અવાજ સંભળાતો . . .

પ્રકૃતિને તેની પોતાની ભૂમિકા પર સ્વીકારવાની, માણવાની એક ખાસિયત જે અમેરિકન સાહિત્યમાં ઉત્તરોત્તર જોવા મળે છે તે અહીં ગદ્યકાવ્ય જેવી શૈલીમાં અને એક બાલમાનસના માધ્યમ દ્વારા રજૂ થાય છે. 'હકલબરી ફિન' અને 'ટૉમ સૉયર' બન્ને એક પ્રકારના સંસ્મરણના હળવા પ્રકાશમાં લખાયેલી કૃતિઓ છે. એ એમને વિશેષ પ્રકારનો જાદુ બક્ષે છે. 'મૉબી ડિક'ની રચનામાં જે પ્રકારનો અસંતોષ રહે છે તેવું જ કાંઈ 'હકલબરી ફિન'માં પણ છે. એકત્રીસમા પ્રકરણ પછી જાણે લેખક તેની જાદુઈ લાકડી ખોઈ બેઠો છે. હક અને જિમનાં પાત્રોની પડતી થાય છે અને ટૉમ સૉયર બધું સર કરી બેસે છે. તેમાં પેલો મૂળ વાર્તાના દોર અને સૂર ખોવાઈ ગયા છે. કુમારાવસ્થાની મનઃસ્થિતિનું આલેખન એ ટ્વેઇનની ભેટ અમેરિકનોએ પ્રેમથી સાચવી રાખી છે.

હેન્રી જેઇમ્સ

માર્ક ટ્વેઇનથી તદ્દન ભિન્ન પ્રકારનું વ્યક્તિત્વ અને વક્તવ્ય હેન્રી જેઇમ્સ(ઈ. સ. ૧૮૪૩–૧૯૧૬)નું છે. તેનો પિતા ફિલસૂફ હતો અને તેનો ભાઈ તે પ્રખર મનોવૈજ્ઞાનિક વિલિયમ જેઇમ્સ.

વોલ સોયિન્કા–Wole Soyinka–(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૩૪) નાયજેરિયાનો નોંધપાત્ર કવિ છે. એની શૈલી શિષ્ટ અને વ્યંગપૂર્ણ છે. 'ટેલિફોન કૉન્વર્સેશન' એની એક પ્રસિદ્ધ કવિતા છે.

એક કાળા માનવીને જગ્યા જોઈએ છે. મકાનમાલિક સ્ત્રી જોડે એનો જે સંવાદ થાય છે તેમાં માણસના વર્ણ પર કંઈક ઘૃણાસ્પદ રીતે ભાર મુકાતો અનુભવાય છે. એટલે એની વેદના—એનો ભાર કાવ્યનો નાયક તો અનુભવે છે, પણ વાચક પણ એ અનુભવને પામ્યા વિના રહેતો નથી.

આ જ કવિની એક બીજી કવિતા જોઈએ:

શુષ્ક પવનનું શોકાર્દ્ર ગીત હવે સાંભળો.
આ છે બોધનો સમય—અને તમે શીખવો છો
અકળ અશાંતિઓમાં દર્દ વિના કેમ વીખરાઈ જવું તે.
ઉદાસી છે પૃથ્વી પર ચોડાતું સંધ્યાનું ચુંબન.

આપણે હમણાં જ જેમનો ઉલ્લેખ કરી ગયા તે નાયજેરિયાનો કવિ ગેબ્રાયલ ઓકારા અંતર-દર્શી કવિ છે. એનાં ઉત્તમ કાવ્યોમાં મહાન સૌંદર્ય અને અનુકંપા છે. એની 'વિકટોરિયા બીચ ખાતે એક રાત્રિ' ('વન નાઈટ ઑટ વિક્ટોરિયા બીચ') અને 'ધીરે વહો, હિમવ્હેણ' ('ધ સ્નો ફ્લેક્સ સેઈલ જેન્ટલી ડાઉન') જેવી સર્વોત્તમ કવિતાઓ ત્યાર પછી ઝાઝી સંખ્યામાં મળી નથી.

ઘાનાના જૉર્જ એવુનોર વિલિયમ્સ અને દક્ષિણ આફ્રિકાના કુનેને લોકભાષાનાં દ્વિઅર્થી રહસ્યોને કવિતામાં ઝીલ્યાં છે.

'વિદાયની ક્ષણ' કુનેનેને જે રીતે અભિપ્રેત છે એ એમના જ શબ્દોમાં અનુભવવા જેવી છે:

હે પ્રિય અલવિદા...
મૃત્યુના હાડપિંજર સમા હાથો વડે
અગ્નિનાં લપકતાં સ્વપ્નો ધારણ કરો,
જેથી જ્યારે ભૂખી રાત્રિ તરાપ મારે ત્યારે
તમે એની દૃઢ છલનાનો પ્રતિકાર કરી શકો...

અગ્નિનાં લપકતાં સ્વપ્નો એ દ્વારા કવિને શું અભિપ્રેત હશે? મૃતપ્રાય બનતી જતી પ્રજામાં નવ-પ્રાણિત થવાની જે અભિલાષા દટાયેલી રહી છે તેની તો વાત નહીં કરવી હોય ને!

નવલકથા

આફ્રિકાના નાયજેરિયા, સિયેરા લિયોન, ઘાના, કેન્યા, સેનેગલ અને દક્ષિણ આફ્રિકાના અંગ્રેજીમાં લખાયેલા ગદ્યસાહિત્યના સર્જક ગદ્ય સાહિત્યનો પરિચય કરવાથી એ પ્રદેશોના સર્જકોમાં ઊઠતાં સ્પંદનોનો વિશેષ ખ્યાલ આવશે.

પશ્ચિમ આફ્રિકાના સર્જકો ૧૯૫૦ની આસપાસમાં અંગ્રેજીમાં નવલકથા લખવાની શરૂઆત કરે છે. નાયજેરિયાની સૌ પ્રથમ અંગ્રેજી નવલકથા 'ધ પામ વાઈન ડ્રીન્કાર્ડ'(૧૯૫૨) લંડનમાં પ્રગટ થઈ. તેના લેખક આમોસ ટુટુઓલા–Amos Tutuola–(જન્મ ઈ. સ ૧૯૨૦) છે. ત્યાર પછી તેમની 'સીમ્બી ઍન્ડ ધ સેતીર ઑફ ધ ડાર્ક જંગલ', 'ફ્રિધર વુમન ઑવ ધ જંગલ' અને 'માય લાઈન ઈન ધ બશ ઑફ ઘોસ્ટસ' નવલકથાઓ બહાર પડી

પોતે છૂપી રીતે ઈઝાબેલના પ્રેમમાં છે પણ તેની સાથે લગ્ન કરવાની કે એવી કોઈ આશા તેને નથી. ઈઝાબેલને જિંદગી જોવામાં આર્થિક મુશ્કેલી ન પડે તે જ તેને જોવું છે. મિસિસ ટચેટની મિત્ર માદામ મર્લ નામની એક વિચક્ષણ સ્ત્રી આ દરમ્યાન ઈઝાબેલના સંસર્ગમાં આવે છે અને, ઈઝાબેલને મોટો દલ્લો મળ્યો છે જાણી, ઈઝાબેલ સાથેની મૈત્રી વધુ ગાઢ કરે છે, અને પોતાનો પ્રેમી ગિલ્બર્ટ ઓઝમન્ડ ઈઝાબેલ સાથે લગ્ન કરે તેવી બાજી ગોઠવે છે! અને કાંઈક ભોળી, કાંઈક આદર્શવાદી ઈઝાબેલ તેમાં ફસાઈ, ઓઝમન્ડ સાથે લગ્ન કરી બેસે છે. ઓઝમન્ડ અને માદામ મર્લના સંબંધથી થયેલી એક પુત્રી પેન્સીને ઈઝાબેલ માટે ખૂબ મમતા છે. છેવટે બધો ભેદ ખૂલી જાય છે. ઈઝાબેલને સમજાય છે કે પોતે ગિલ્બર્ટ અને તેની ભૂતપૂર્વ રખાત માદામ મર્લની કરામતનો ભોગ બની છે અને પતિનો તો તેના પૈસામાં તેમ જ પુત્રી (પેન્સી) માટે યોગ્ય પૈસાપાત્ર પતિ મળે તેમાં જ રસ છે.

રાલ્ફ સાથેનો તેનો સંબંધ નિર્દોષ છે, પરંતુ પતિને પસંદ નથી તેમ છતાં પતિની આજ્ઞાને ઉલ્લંઘીને તે તેને મરણપથારી પર મળવા આવે છે. ત્યારે આ બધાં વિશે તેની અને ઈઝાબેલ વચ્ચે ચોખવટ થાય છે અને ઈઝાબેલ પોતાની ભૂલ કબૂલ કરે છે. તેનો અમેરિકન પ્રેમી વેપારી ગુડવુડ ખૂબ આજીજી કરી તેને પાછી ન જવા સમજાવવા પ્રયત્ન કરે છે, પણ રાલ્ફના મૃત્યુ પછી ઈઝાબેલ રોમમાં તેના પતિ પાસે પાછી ફરે છે. જીવનનો અનુભવ મેળવવા કિંમત ચૂકવવી પડે છે. ઈઝાબેલ એ અનુભવની ખોજમાં નીકળી પડે છે. અને જ્યારે આવા વિધ્વંસક લગ્ન દ્વારા એ કિંમત ચૂકવવાનું થાય છે ત્યારે પણ તે અચકાતી નથી અને સ્વાતંત્ર્ય એ કોઈ 'ઍબ્સલ્યૂટ'—(પૂર્ણ) મૂલ્ય નથી, તેને સામાજિક અને વ્યક્તિગત બંધનો હોય છે, હોવાં જોઈએ—આવું કંઈક તેના અનુભવમાંથી ફલિત થતું લાગે છે.

સંસ્કારી ભાષા, વાતાવરણની જમાવટ, રસનિષ્પત્તિ, પાત્રાલેખન, પ્રસંગોને એકબીજામાં ખૂબીથી વણી લેવાની કળા, અને ગંભીર જીવનદર્શન અને તેમ છતાં એક પ્રકારનો નર્મ (વિટ)—આ બધાં તત્ત્વો 'ધ પોટ્રેટ ઑફ અ લેડી'ને અંગ્રેજી ભાષાની સૌથી ઉત્તમ નવલકથાઓની હારમાં મૂકી દે છે. જેઈમ્સની સિદ્ધિ એ છે કે કેટલાક અમેરિકન લેખકોની માફક તે 'એક-કૃતિ'-કાર નથી. તે એક કૃતિને જોરે ખ્યાતનામ બનેલ નથી. 'ધ યુરોપિયન્સ' પણ એવી જ સુવાચ્ય અને મર્માળુ છે. તે જ પ્રમાણે 'ધ એમ્બેસડર્સ', 'ધ વિંગ્સ ઑફ ધ ડવ' (૧૯૦૨) 'ધ બૉસ્ટોનિયન્સ' (૧૮૮૬) પણ ઉચ્ચ કક્ષાની નવલકથાઓ છે. ટૂંકી વાર્તાઓમાં પણ જેઈમ્સની જીવન પરની પકડ, ક્લાસૂઝ અને સૂક્ષ્મતા ઠેકાણે ઠેકાણે દેખાય છે. 'ધ બીસ્ટ ઈન ધ જંગલ' (૧૯૦૩), 'ધ પૅટર્ન ઈન ધ કાર્પેટ' (૧૮૯૬), 'ધ રિયલ થિંગ' (૧૮૯૨), 'ધ જૉલી કૉર્નર' (૧૯૦૮) ટૂંકી વાર્તાના સાહિત્યસ્વરૂપમાં કેટલાક ઉત્તમ નમૂના છે.

જેઈમ્સની લાક્ષણિક શૈલીનો અને લાગણીની સૂક્ષ્મતમ રગ પારખવાની તેની સૂઝનો 'ધ બીસ્ટ ઈન ધ જંગલ'ના અંતભાગમાંથી કદાચ ખ્યાલ આવશે:

> તે નજર નાખતો ઊભો હતો તેમાં તો હવે તેના જીવનની શૂન્યતાના જ પડઘા તે ટીકી રહ્યો—દુ:ખનો તેણે શ્વાસ લીધો—ને તે નિરાશામાં પાછો વળી ગયો. અને

થયો. એ અક્ષરો તેના મોં પર જ કહી રહ્યા હતા કે તે ચૂકયો હતો. બીજા કોઈને નહીં પણ બર્ટ્રામને જ. આ એક ભયંકર વિચાર હતો – તેના સમગ્ર ભૂતકાળનો એમાં જવાબ હતો. અને આ દર્શન ભયંકર રીતે પ્રત્યક્ષ થયું કે તરત તે પોતે તેની નીચેની શિલા જેવો ઠંડો થઈ ગયો. બધું સામટું તૂટી પડયું – બધા જ પ્રસંગો સંકળાઈને એકાએક સમજાઈ ગયા હોય, તેની કબૂલાત થઈ ગઈ હોય અને તે ઊભરાઈ ઊઠતા હોય તેમ તેનું ભાગ્ય – જેને માટે તે નિર્માણ થયો હતો – તેને બરાબર જાણે આદુ ખાઈને ભેટયું. જેના જીવનમાં કશું જ બનવાનું નથી એ માણસ તે પોતે જ, એવો તેને આ વિરલ આઘાત હતો. એટલે એ ભયથી ફિક્કો પડી ગયો અને તેણે જોયું – ને ટુકડા સંધાયા જ કર્યા. બર્ટ્રામે તે વસ્તુ જોઈ હતી, તેણે પોતે નહીં ને તેથી તો એને સત્ય બરાબર સમજાયું, એ સત્ય જ હતું – જીવંત અને ભયંકર – જેની એણે પ્રતીક્ષા કરી હતી.

પરંતુ કેવળ અવતરણોથી જેઇમ્સની શૈલીનો કે તેની કલાનો ખ્યાલ આવવો અઘરો છે, તે પણ ઉપરના દૃષ્ટાંતથી સમજાશે. વસ્તુ, વિચાર, વર્ણન, વક્તવ્ય, પાત્રાલેખન, પ્રસંગ એ એકબીજામાં એવું ઓતપ્રોત કરી દે છે કે કોઈ એક અંગ ચર્ચતાં બીજું પણ એમાં આવ્યા જ કરે.

જેઇમ્સ વાસ્તવિકતાનો હિમાયતી ખરો. પણ નૈતિક મૂલ્યો છે અને નરી વાસ્તવિકતાથી પર પણ કોઈ તત્ત્વ છે, એમ એ સ્વીકારતો.

વિલિયમ ડિન હાઉલ્સ (ઈ. સ. ૧૮૩૭–૧૯૨૦), સારા ઑર્ન જ્યુએટ (ઈ. સ. ૧૮૪૯–૧૯૦૯), ફ્રેન્ક નૉરિસ (ઈ. સ. ૧૮૭૦–૧૯૦૨) અને સ્ટિવન ક્રેઈનની કૃતિઓમાં, વાસ્તવિકતા પરનો ઝોક વધારે ઘેરો બનતો ગયો છે. સારા ઑર્ન જ્યુએટ પ્રાદેશિક (રિજનલ) ભાષા, રીત-રિવાજો, ભૂમિપટ વગેરેનો તેની 'કન્ટ્રી ઑફ ધ પૉઈન્ટેડ ફર્સ'(૧૮૯૬)માં ઉપયોગ કરે છે. તોપણ તેમાં ભૂતકાળ માટેની મમતાને લઈને એ નવલકથા કયારેક લાગણીવેડામાં ખેંચાતી હોય તેમ લાગે છે. હાઉલ્સની 'આ મૉડર્ન ઈન્સ્ટન્સ' (૧૮૮૧) એ રીતે નક્કર, અરસિક, સુક્કી વાસ્ત-વિકતા પર આધારિત છે. જ્યારે ફ્રેન્ક નૉરિસની 'ઑક્ટોપસ' (૧૯૦૧), મરણોત્તર પ્રસિદ્ધ થયેલી 'ધ પિટ' (૧૯૦૩) વગેરે નવલકથાઓમાં પ્રધાન સૂર છે પ્રકૃતિનો માનવ પ્રત્યેનો દુશ્મના-વટભર્યો વર્તાવ. મનુષ્ય પણ ફક્ત પ્રાણી જ છે અ.ને મુખ્યત્વે એ સ્તર પર જ જીવે છે અને પ્રકૃતિ એ એક વિશાળ પાંજરું છે જેમાં તે પુરાયેલો છે – આ પ્રકારની પ્રકૃતિવાદી ફિલસૂફી નૉરિસની નવલકથાઓમાં પ્રયત્નપૂર્વક વણાયેલી જોવા મળે છે.

આ બધામાં સાહિત્યકળાની દૃષ્ટિએ કાંઈક અગત્યનું પ્રદાન કર્યું હોય તો તે સ્ટિવન ક્રેઈને. તેની 'ધ રેડ બૅજ ઑફ કરેજ' (૧૮૯૫) યુદ્ધમાં સૈનિકની મનોદશા ને ભીરુતાનો તાદૃશ ચિતાર આપે છે. યુદ્ધમાં અવારનવાર ઊતરી આવતું ધૂંધળાપણું, વીરતાનો અંચળો ઓઢી ફરતી વ્યક્તિઓ, કોઈક પર લદાઈ આવતું વીરત્વ, – આવું બધું જોરદાર તેમ જ કાવ્યમય શૈલીમાં આલેખાયેલું છે. અને આશ્ચર્યની વાત તો એ છે કે જ્યારે ક્રેઈને આ નવલકથા લખી ત્યારે તેને યુદ્ધનો કોઈ પ્રકારનો અનુભવ ન હતો. એક સતેજ કલ્પનાશક્તિને આધારે જ એ લખાયેલી છે. ક્રેઈનની

ટૂંકી વાર્તાઓ—'ધ ઓપન બોટ' (૧૮૯૮), 'ધ બ્લ્યુ હોટેલ' (૧૮૯૮), 'ધ બ્રાઉડ કેઇમ ફ્રૉમ ધ યલો સ્કાઇઝ' (૧૮૯૮) એ કલાસ્વરૂપની કેટલીક ઉત્તમ કૃતિઓ છે. આ વાર્તાઓમાં તેમ જ તેની નવલકથામાં ક્રેઇન પ્રતીકવાદ(સિમ્બલિઝમ)નો પણ ઉપયોગ કરે છે.

આમ, ઓગણીસમી સદીના અંત ભાગમાં વાસ્તવિકતા માટેનો આગ્રહ—જે કેટલાક લેખકોમાં પ્રકૃતિવાદ(નેચરલિઝમ)માં પરિણમે છે—અને સાથે સાથે પ્રતીકવાદ(સિમ્બલિઝમ)નો એક ટેકનિક તરીકે ઉપયોગ એ બે નોંધપાત્ર વલણો છે. ઉપરાંત લોકબોલી, તળપદી, પ્રાદેશિક સંસ્કૃતિમાં રસ આવી પણ કેટલીક ખાસિયતો કે તે દિશામાંના અખતરા ધ્યાન ખેંચે તેવા છે. એટલું તો નક્કી કે નવલકથાના સ્વરૂપની તરેહ તરેહની પ્રગતિ આ અમેરિકન લેખકોએ સાધી છે. વીસમી સદીના ડ્રાઇઝર, હેમિંગ્વે, સ્ટાઇનબેક, ફોકનર કઈ પશ્ચાદ્‌ભૂમિકામાંથી આવ્યા તે ઓગણીસમી સદીના અંતભાગમાં લખાયેલી આ નવલકથાઓમાં જોવા મળે છે.

કવિતા

વ્હિટમન અને ડિકિન્સન

નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તા બન્ને સાહિત્યપ્રકારો અમેરિકામાં સારા ખેડાયા. કવિતામાં એની પ્રાપ્તિ એથી નાની છે. હેન્રી વોડ્‌ઝવર્થ લૉન્ગફેલો (ઈ. સ. ૧૮૦૭–૧૮૮૨)નું સ્થાન અત્યારે તો શાળામાં વપરાતાં પાઠ્યપુસ્તકો પૂરતું જ અગત્યનું છે. એણે કરેલી કવિતા હવે છીછરી, ગદ્યાળુ, બોધાળુ અને લાગણીવેડાવાળી ગણાય. ઓગણીસમી સદીમાં બે અમેરિકન કવિઓ યાદ કરવા જેવા છે : વૉલ્ટ વ્હિટમન અને એમિલી ડિકિન્સન.

વ્હિટમન (ઈ. સ. ૧૮૧૯–૧૮૯૨) અમેરિકાનો પ્રથમ કવિ છે જે યુરોપ કે ઇંગ્લંડથી ને તેમની સાહિત્યિક પ્રણાલિકાઓથી સ્વતંત્ર છે. સુથાર, મુદ્રક, તંત્રી, ઇસ્પિતાલમાં પરિચારક—આવાં અનેક જીવનક્ષેત્રોનો વ્હિટમનનો અનુભવ છે, અને એ રીતે તેને લાક્ષણિક (ટિપિકલ) અમેરિકન કહી શકાય. મુખ્ય કાવ્યસંગ્રહ 'ધ લીવ્ઝ ઑફ ગ્રાસ' ૧૮૫૫માં તેણે પ્રગટ કર્યો અને તે જ સંગ્રહની ૧૮૫૬, ૧૮૬૦માં બીજી-ત્રીજી એમ આવૃત્તિઓ થઈ અને ૧૮૯૨ સુધી ફેરફારો—ઉમેરણો સાથે એને એ પ્રગટ કરતો રહ્યો. 'ડેમોક્રેટિક વિસ્ટાઝ' નામનો ગદ્યગ્રંથ પણ એણે ૧૮૭૧માં પ્રસિદ્ધ કર્યો. જ્યારે બીજો એક યુદ્ધવિષયક કાવ્યસંગ્રહ 'ડ્રમ ટેપ્સ' ૧૮૬૫માં પ્રગટ થયો. પરંતુ વ્હિટમનનું મૂલ્યાંકન મુખ્યત્વે તો 'ધ લીવ્ઝ ઑફ ગ્રાસ' પર જ આધારિત છે. તેમાં ત્રણચાર કાવ્યો અમેરિકન સાહિત્યમાં—બલ્કે અંગ્રેજી ભાષામાં લખાયેલ સમગ્ર કવિતામાં—ગણનાપાત્ર છે. એ કાવ્યોમાં છે 'ધ સૉંગ ઑફ માયસેલ્ફ', 'ક્રૉસિંગ બ્રુકલીન ફેરી', 'વ્હેન લાઇલક્સ લાસ્ટ ઇન ધ ડોરયાર્ડ બ્લુમ્ડ' (લિંકનના અવસાન નિમિત્તે લખાયેલું મૃત્યુકાવ્ય) અને 'ધ પૅસેજ ટુ ઇન્ડિયા'. ન્યૂ ઇંગ્લંડના લેખકોમાં ન જોવા મળતું કૌવત અને સભરતા જે મેલ્વિલની નવલકથામાં દેખાય છે તેવું જ વ્હિટમનની કવિતામાં જોવા મળે છે. ઘડતરકાળ દરમ્યાન, એમર્સને તેના પર ઘેરી અસર પાડેલી, અને 'ધ લીવ્ઝ ઑફ ગ્રાસ'ની પ્રથમ આવૃત્તિને સિદ્ધપ્રતિષ્ઠ (ઍસ્ટાબ્લિશ્ડ) ગણાતા લેખકોમાં પહેલવહેલી એમર્સને જ આવકારેલી.

'એક વ્યક્તિને, અદના આદમીને (ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં અમેરિકામાં વસતા મને પોતાને) નિઃસંકોચ, સંપૂર્ણ સચ્ચાઈપૂર્વક ચોપડે ચડાવવાનો મારો ઉદ્દેશ છે,' એમ વ્હિટમન જાહેર

કરે છે. તેને વ્યક્તિમત્તાના ગાયક થવું હતું. અને બધા અમેરિકાવાસીઓ વતી ને સમસ્ત માનવજાત વતી બોલવું હતું. આવી આકાંક્ષાવાળા આ કવિના શબ્દમાં આથી કરીને એક અનોખી મસ્તી છે. ન્યૂયૉર્કને કવિતામાં પહેલવહેલું વ્હિટમને ગાયું :

ભાગતાં, ચળકતાં પાણીનું નગર!
દેવળના મિનારાઓ ને જહાજોના કૂવાથંભોનું નગર!
અખાતના ખોળે બેઠેલું નગર! ખારું નગર!

શહેરના પહેલા કવિઓમાં વ્હિટમનને ગણવો પડે. જે પ્રેમ અને ઉલ્લાસ તેમ જ ઝીણવટથી તેણે શહેરને, ન્યૂયૉર્કને ગાયું તેવી જ મસ્તી તેને દરિયા અને અમેરિકન ભૂમિપટમાંથી પણ મળી :

પોહ ફાટતો જોવો એ કેવું આશ્ચર્ય!
આવડી શી તેજની લકીર પારદર્શક ઓળાઓને ઝાંખા પાડી દે છે,
હવાનો સ્વાદ મને ભાવે છે.
હું પંખીઓનાં ગીત સાંભળું છું, ઊગતા ઘઉંનો શોરબકોર સાંભળું છું,
અગ્નિશિખાઓની ગપસપ સાંભળું છું, ભોજન રાંધતી
કરાંઠીનું ભડભડ બળવું સાંભળું છું
જે કાંઈ જોઉં છું ને સાંભળું છું તેની આસપાસ
ઐશ્વર્યની માળા પરોવાઈ જાય છે –

આવી પંક્તિઓનો ઉલ્લાસ, ઉન્માદ કવિતામાં નવો છે, ને તે છંદોબદ્ધ નથી તેથી શું? . . . . વ્હિટમનનું નિ:સંકોચપણું તેના સમકાલીનોને આઘાત પહોંચાડતું :

નદીકિનારે ઝાડીઓમાં હું જઈશ, અને બધા છદ્મવેષો ફગાવી નવસ્રો બનીશ.

અને જાતીયતા ને ઇન્દ્રિયરાગિતા અંગેની તેની નિખાલસતાએ 'ધ લીવ્ઝ ઑફ ગ્રાસ' અંગે ઠીક ઠીક ઊહાપોહ જગાવેલો.

લોકબોલીનો રણકો, લાગણીની તીક્ષ્ણતા, અમેરિકન લેખકોમાં દેખાતી એક પ્રકારની વિનોદવૃત્તિ, નિ:સંકોચપણું – આ બધું વ્હિટમનને હંમેશ હાથ નથી લાગતું — તેથી અનેકવાર તે જાણે કેવળ એ તત્ત્વોની અછડતી યાદી આપીને જ સંતોષ માની લે છે, એમ લાગે છે. તે જ પ્રમાણે તેની ભાષા કયારેક કયારેક આપણને વધારે પડતા બુલંદ અવાજવાળી — વાગ્મિતાથી મુખર (રેટરિકલ) લાગે છે. આ ત્રુટિઓને લઈને તેની કૃતિઓમાં ઘણી અસમાનતા છે. સ્વદેશાભિમાનવાળાં કાવ્યોમાં આવું વધારે દેખાય છે. તેમ છતાં, આટલું તો જરૂર કહી શકાય કે વીસમી સદીની અમેરિકાની કવિતા — જે સારી અંગ્રેજી કાવ્યપ્રણાલિની અંગભૂત બની ગઈ છે — તેની ભૂમિકા બાંધવામાં વ્હિટમનનું પ્રદાન અગત્યનું છે. પાઉન્ડ, એલિયટ, હાર્ટ ક્રેઇન કે ફ્રૉસ્ટની પાછળ વ્હિટમન જરૂર ઊભો છે.

પ્રથમ દૃષ્ટિએ વ્હિટમનથી તદ્દન ભિન્ન પ્રકારની લાગે તેવી કવિતા છે એમિલી ડિકિન્સનની. નથી તેમાં વ્હિટમન જેવું 'રેટરિક' કે નથી તેમાં પ્રસંગોની યાદી જેવો જ અછડતો ઉલ્લેખ. એમિલી ડિકિન્સનનું ભાગ્યે જ કોઈ કાવ્ય વીસ પંક્તિઓ વટાવતું હશે અને કેટલાંક કાવ્યો તો ફક્ત આઠ-બાર લીટીઓમાં જ પૂરાં થાય છે. એમહર્સ્ટની આ કવયિત્રીમાં જાણે ન્યૂ ઇંગ્લંડના

પ્યુરિટનોની કડકાઈ ને સાદાઈ (ઑસ્ટેરિટી) છે. જીવનભર તે અપરિણીત રહી અને છતાંય ઉત્કટ ભાવવાળાં પ્રેમકાવ્યો તેણે લખ્યાં છે. અમુક વય પછી તો એ ઘરથી એકાદ માઈલની પરિધિમાં તો શું, ઘરની બહાર પણ ભાગ્યે જ આવતી જતી; અને છતાં કુદરતનાં તત્ત્વો — ખાસ કરીને પ્રકાશ, ફૂલ, પંખી, બરફ — વગેરેનો તેનાં કાવ્યોમાંનો વિનિયોગ તરત ધ્યાન ખેંચે તેવો છે. વળી રૂઢિચુસ્ત ને સંકુચિત સમાજમાં ઊછરેલી એ સ્ત્રીના કેટલાક — ખાસ કરીને રૂઢિચુસ્ત, કર્મ-કાંડી ખ્રિસ્તી ધર્મને કઠોર કડકાઈથી આલેખતા — ઉદ્‌ગારો વીસમી સદીના કોઈ ક્રાંતિકારીનેય વિચાર કરતો કરી દે તેવા છે. આ બધાં સાથે બીજી બાજુ કોઈક વાર વ્હિટમનની યાદ આવી જાય તેવો પ્રકૃતિ સાથેના તાદાત્મ્યથી ઉદ્‌ભવતો, અગોચરતાવાદીને સહજ તેવો, હર્ષાવેશ પણ તેનામાં ખરો.

એમિલી ડિકિન્સને પોતાની હયાતીમાં તો ભાગ્યે જ સાત-આઠ કાવ્યો પ્રગટ કર્યાં, પણ તેના મૃત્યુ પછી આ સદીની વીશીના અંતભાગમાં તેના કાવ્યસંગ્રહો બહાર પડ્યા. નહીં નહીં તોય સત્તર-સોએક કાવ્યો આ કવયિત્રીએ લખેલાં. તેમાંનાં સોએક તો અંગ્રેજી ભાષાનાં ઉત્તમ ઊર્મિકાવ્યો તરીકે સ્થાન પામે. પણ ઊર્મિકાવ્ય એ જાણે એમિલી ડિકિન્સનના કાવ્ય માટે ફિસ્સો શબ્દપ્રયોગ લાગે. આનું મુખ્ય કારણ એ છે કે તેનામાં કેલ્વિનવાદી પ્યુરિટનોને સહજ એવી લાગણીઓને દાબી દેવાની વૃત્તિ છે, (લાગણીનો દેખાડો એના કાવ્યમાં ક્યારેય ન લાગે) અને મૃત્યુ વિશેનું તેનું કુતૂહલ (કયૂરિયોસિટી) અને તે વિષયની માવજત કાવ્યને એક પ્રકારની સઘનતા બક્ષે છે. ઉનાળાની બપોરે પ્રકાશની એક રેખા જોઈને એ લખે છે:

શિશિરતણી આ બપોર વેળા — તોળાઈ રહે હૃદય પરે! શી
વક્ર પ્રકાશની રેખા કેવી — આરતીના નાદ સમી!

અને કાવ્યના અંતમાં પંક્તિઓ છે:

એનાં પગલાં સુણે સચરાચર, — જાતી ત્યારે લાગે એ
પડછાયાઓ થંભાવે શ્વાસ, — મૃત્યુની દૃષ્ટિનાં અંતરશી.

મરણની વાત એમિલી ડિકિન્સન ફરીફરીને રટયા કરે છે. એનું એક ખૂબ જાણીતું કાવ્ય — 'મૃત્યુ માટે મારાથી થોભાય તેમ નહોતું' ('બીકૉઝ આઈ કુડ નૉટ સ્ટૉપ ફૉર ડેથ') તેથી તો મૃત્યુને મધ્યકાલીન યુગનો એક ગૅલન્ટ (સ્ત્રીદાક્ષિણ્ય ધરાવતો શૂરો) કલ્પે છે, અને પૃથ્વી પર જે ઐશ્વર્ય, યશ, આશાએશ કે વ્યક્તિઓનો પરિચય કેળવવો અશક્ય છે તે તે અનુભવોનું પ્રવેશદ્વાર ગણે છે. કબરનો પરિચય આવો થાય છે:

ઊભાં અમે ઘર સમ્મુખે, — છાપરું તો નજરેય ચડે ના,
ઊપસેલી ધરતીનું શું હતું જે, — ફૂગ વળ્યા શા દીસે કાંગરા.

મૃત્યુની કલ્પના માટે વપરાતા શબ્દોમાં તે રાજવંશી, મુકુટ, દરબારી, બાદશાહી વગેરે પ્રયોગો યોજે છે. આમ સાદગી સાથે રોમૅન્ટિક પ્રકારની સભરતા પણ તેનામાં છે. અલબત્ત, બધાં કાવ્યો એકસરખી કક્ષાનાં નથી. રમતિયાળપણું, અગંભીરતા, અલંકારપ્રાચુર્ય આદિને કારણે કાવ્ય વારંવાર કથળી જતું લાગે છે. સ્થાપિત-સ્થાયી કવિતાપ્રણાલિકાના અભાવને લઈને પણ કદાચ એમિલી ડિકિન્સનને સહન કરવું પડતું હોય. પણ સરવાળે અચરજ પમાડે, હચમચાવી મૂકે તેવી દિલની સચ્ચાઈ અને આગવી વૈયક્તિકતાની છાપ એનાં કાવ્યો મૂકી જાય છે. આધુનિક અંગ્રેજ

વીસમી સદી : નવલકથા

વીસમી સદીમાં અમેરિકાએ નવલકથા, નાટક, કવિતા, ટૂંકી વાર્તા એ બધાં ક્ષેત્રે વિપુલ પ્રમાણમાં અને ઉચ્ચ કોટિનું સાહિત્ય સર્જ્યું છે. ૧૮૩૭માં 'ધ અમેરિકન સ્કૉલર'માં એમર્સને સાંસ્કૃતિક સ્વાતંત્ર્યની કરેલી હાકલને વીસમી સદીમાં જાણે કે જવાબ સાંપડે છે. નોબેલ ઇનામને આપણે કલાકૃતિનો માપદંડ ભલે ન ગણીએ, પરંતુ વીસમી સદીમાં અમેરિકન લેખકો જે સંખ્યામાં એ ઇનામ લઈ ગયા છે તે હકીકતને આપણે ઉવેખી પણ ન કાઢીએ.

આ બધાં સાહિત્યસ્વરૂપોમાં અમેરિકન નવલકથા મોખરે રહી છે. ઓગણીસમી સદીના અંત-ભાગમાં વાસ્તવવાદી નવલકથાકારોની જે બોલબાલા હતી તેમની સાથે કે તે પહેલાં કોઈ પણ સમય સાથે એમને કશો સંબંધ નથી, એવું વીસમી સદીના ઘણા લેખકો (ડ્રાઇઝર સિવાય) માનતા. પહેલા વિશ્વયુદ્ધ પછીના અમેરિકન નવલકથાકારો પર યુદ્ધનો કેટલો પ્રભાવ પડેલો અથવા પુરો-ગામી પેઢીની તેમના પર શી અસર હતી તેનો તાગ કાઢવો અઘરો છે. યુદ્ધ એક વિરાટ ઘટના હતી એટલું નિ:શંક, પરંતુ ખુવારી કે નુકસાનની દૃષ્ટિએ અમેરિકાને એવું કાંઈ વધારે ભોગવવું નહોતું પડ્યું. સક્રિય યુદ્ધમાં અમેરિકન જુવાનિયાઓ માંડ પાંચ-સાત મહિના સંડોવાયા હશે; અને તેમ છતાં જે કાંઈ આદર્શ, જેહાદ કે અરમાનથી એ જુવાનિયાઓ યુદ્ધમાં ગયેલા તે સઘળા આદર્શ કે આશયને અંગે યુદ્ધગ્રસ્ત વાસ્તવિકતાથી એમણે અનુભવેલી નિર્ભ્રાન્તિ એ નવલકથા સહિત-ના સમગ્ર યુદ્ધોત્તર સાહિત્યનું એક અગત્યનું લક્ષણ બની રહે છે. યુરોપની જુવાન પેઢીને પણ યુદ્ધ વિશે આવી નિર્ભ્રાન્તિ થઈ હતી; પરંતુ, અમેરિકન પ્રત્યાઘાત કાંઈક વધારે આકરો હતો. પોતે 'ખોવાયેલી પેઢી' ('લૉસ્ટ જનરેશન') છે એવું એમાંના ઘણાને લાગ્યું. ફૉકનર, હેમિંગ્વે, ડૉસ પાસોસ, કમિંગ્ઝ વગેરે લેખકો અમેરિકા યુદ્ધમાં રીતસર દાખલ થયું તે પહેલાં જ તેમનું નામ નોંધાવી ચૂકેલા અને યુદ્ધ એક દુ:સ્વપ્ન છે એમ તેમને થોડા જ સમયમાં ભાન થયેલું. સ્કૉટ ફિટ્ઝજેરલ્ડ જેવા જેઓ દરિયો ઓળંગી યુદ્ધમાં ભાગ ન લઈ શકયા તેમને બેવડા છેતરાયાનો અનુભવ થયો હતો.

આમ, કલાકારને સ્વીકૃત મૂલ્યો અને નીતિ વગેરેના પોલાપણાનો 'સાક્ષાત્કાર' થયો. તે સાધારણ આમજીવનથી અલગ પડી ગયો; અને અલગ પડી ગયા કરતાં એ પોતે અળગો પડી ગયો છે એવી તેને પ્રતીતિ થયા કરી. યુદ્ધ નિરર્થક અને ભયંકર હતું, દારૂબંધી દાખલ કરવી એ ભૂલભરેલું હતું, જાતીય સંબંધ જીવનમાં મહત્ત્વની વસ્તુ હતી, પૅરિસ કે ફ્લિરેન્સમાંનું જીવન ઘરઆંગણાના જીવન કરતાં વધુ ઉત્તેજનાપ્રેરક હતું – આ બધાં વિશે મોટા ભાગના અમેરિકાવાસીઓ સંમત થયા હતા અને આ વિષયોનું સાહિત્યક્ષેત્રે નિરૂપણ સાદી, નિર્દંભ, લાગણીપોચટ નહીં એવી શૈલીમાં કરવાનો તેમનો આગ્રહ હતો. હેમિંગ્વે અને કેટલેક અંશે સિન્ક્લેર લુઈસની કૃતિઓમાં આ શૈલીના કેટલાક સૂચક દાખલા જોવા મળે છે. એક પ્રકારની મુક્તતા, સાંસ્કૃતિક મૂલ્યો નહીં

તો સંસ્કૃતિની પોકળતા, કુદરતના નિકટ સહવાસમાં નફકરું જીવન જીવવાની ભાવના—આવાં કેટલાંક લક્ષણો આ લેખકોએ અપનાવ્યાં.

હેમિંગ્વે અને ફોકનર

સને ૧૯૧૪–૧૯૧૮ અને ૧૯૩૯–૧૯૪૫નાં બે વિશ્વયુદ્ધો વચ્ચેનો ગાળો અમેરિકન નવલકથા માટે ખાસ ફળદાયી નીવડ્યો. હેમિંગ્વે અને ફોકનર એ ગાળાના ઉત્તમ નવલકથાકારો. ઉપરાંત ફિટ્ઝજેરલ્ડ, શર્વુડ ઍન્ડર્સન, સિંક્લેર લુઈસ, જૉન ડૉસ પાસોસ, જૉન સ્ટાઈનબેક વગેરે અનેક પ્રતિભાશાળી નવલકથાકારો એ વર્ષોમાં થયા.

અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વે(ઈ. સ. ૧૮૯૮–૧૯૬૧)નો અમેરિકન તેમ જ અન્ય સાહિત્યો ઉપર જે પ્રભાવ પડ્યો છે તેવો ભાગ્યે જ બીજા કોઈ એક લેખકનો પડ્યો હશે. યુદ્ધમાં ઍમ્બુલન્સ ડ્રાઇવર તરીકેનો અનુભવ, હથિયારો, મશીનો વગેરેની જાણકારી, શિકારનો શોખ, બૉક્સિંગ તેમ જ બુલ ફાઇટિંગ વગેરે મર્દાનગીભરી રમતોની સમજ, બુદ્ધિજીવીઓ પ્રત્યેની સૂગ, જાતીય જીવન વિશે, સ્વતંત્રતા અને કુદરતનાં તત્ત્વો પ્રત્યે એક અંગત પ્રકારની મમતા — આ બધું હેમિંગ્વેની ટૂંકી વાર્તાઓ તેમ જ નવલકથાઓમાં ઠેરઠેર જોવા મળે છે. વળી યુદ્ધ અને હિંસાની નિશ્ચિતતા અને એને સહજ રીતે આલેખવાની તેની લઢણ પણ વાચકો અને લેખકોને જચી ગઈ. બીજી એક લાક્ષણિકતા જેને એણે લોકપ્રિયતા બક્ષી તે વાર્તામાં વાર્તાતત્ત્વનો લોપ. આવું તેની બધી વાર્તાઓ કે નવલકથાઓમાં મળે છે તેમ નહીં પણ સમય અને પ્રસંગો દ્વારા સંકલિત વાર્તાપ્રવાહ એની બધી જ કૃતિઓમાં હોય તેવુંયે કાંઈ નહીં. જે કોઈ પ્રસંગ કે પ્રકૃતિ કે પાત્રને તે આલેખે તે એવી સચોટતાથી અને સબળ છતાં સાદી શૈલીમાં, કે તેનો આઘાત સમજવા-માણવામાં વાચકને પરંપરાગત ઘટના કે વાર્તાનો અભાવ વરતાય પણ નહીં. એની ઉત્તમ નવલકથા 'ધ સન ઑલ્સો રાઇઝિઝ'(૧૯૨૬)માં હેમિંગ્વેની બધી જ લાક્ષણિકતા જોવા મળે છે. યુદ્ધમાં ઘવાઈને તેનો નાયક જેઈક બાર્ન્સ પુરુષાતન ગુમાવી બેઠો છે. બીજાં બધાં જ પાત્રો પણ કોઈ ને કોઈ રીતે યુદ્ધથી ખુવાર થયેલાં છે. વાર્તા જેઈક કહે છે અને તેનું કાર્યક્ષેત્ર પૅરિસ છે, અને જેની સાથે તેને પ્રેમ થયો છે તે પુરુષ-સહવાસની ભૂખી એક સુંદરી બ્રેટ છે. પરંતુ બન્નેને એકબીજા માટે ઉત્કટ પ્રેમ હોવા છતાં તેની એક અનિવાર્ય પ્રતીતિરૂપ-જાતીય સંબંધમાં એ પરિણમી શકે તેમ નથી—યુદ્ધમાં જેઈકની જે શારીરિક ખુવારી થઈ છે તેને કારણે. આમ આ બન્ને પ્રેમીઓ જાણે કે દૈવ—કે યુદ્ધ-ને—લઈને તેમનું પ્રેમજીવન પૂર્ણ કરી શકતાં નથી. એને લઈને તેમ જ યુદ્ધાનુભવમાંથી ઉદ્ભવતી હતાશા એ પણ નવલકથાનું વસ્તુ છે. આ હતાશાને ભૂલવા માટે દારૂ અને જાતીયતા એ બે રસ્તા હેમિંગ્વેનાં પાત્રોને જાણે કે હસ્તગત છે. જેઈક અને બ્રેટ ઉપરાંત તેમના વર્તુલનાં બીજાં પાત્રો—માઈક, બિલ, રૉબર્ટ કોન—દારૂ પીવામાં એક્કા છે, એટલું જ નહીં પણ દારૂ પીવો એ જાણે કે તેમને મન એક મૂલ્ય છે. હેમિંગ્વે જે હમદર્દીથી આ ટેવોને આલેખે છે તે જોતાં એમાં એની સંમતિ હોવાનું પણ લાગે. 'ધ સન ઑલ્સો રાઇઝિઝ'માં સળંગ વાર્તા જેવું કશું જ નથી, પણ યુદ્ધોત્તર યુવાન પેઢીનો યુદ્ધ અને આધુનિક જીવનને કારણે જે આસ્થાલોપ થયો છે તેનું દર્શન છે. ઉત્તરાર્ધમાં સ્પેનની રાષ્ટ્રીય રમત આખલાયુદ્ધનો હેવાલ છે. અને સાથેસાથે બ્રેટના એક જુવાન ગોધાબાજ માટેના આકર્ષણની પણ વાત છે. નવલકથાનો પ્રધાન સૂર છે પરાજયવૃત્તિ.

જ પામે છે એમ તેનું માનવું છે. પણ મનુષ્યની મર્દાનગી તો આ વૃત્તિ સામે ઉચ્ચ આચાર-સંહિતા અનુસાર ઝૂઝવામાં છે.

હેમિંગ્વેની નોબેલ પારિતોષક વિજેતા નવલકથા 'ધ ઓલ્ડ મૅન ઍન્ડ ધ સી'(૧૯૫૨)માં સાન્તિયાગો એક રીઢો માછીમાર છે. એક વિરાટકાય માછલીને તે અથાગ પરિશ્રમ અને ધીરજથી પકડે છે. તેની સાથે એક આગવો સ્નેહસંબંધ બાંધે છે, અને માછલી અને માછીમાર વચ્ચેનો આ સંબંધ કોઈ વણલખી આચારસંહિતા પ્રમાણે ચાલે છે. પરંતુ સાન્તિયાગો પોતાની હોડી સાથે બાંધીને તે મૃત માછલીને કિનારે લઈ આવે છે ત્યારે દિવસોની એની મહેનતની પ્રાપ્તિરૂપે એ માછલીનું તોતિંગ હાડપિંજર જ રહે છે.—રસ્તામાં બીજી શાર્ક માછલીઓએ તે સિવાય કાંઈ જ રહેવા દીધું નથી હોતું. નવલકથાનો ઝોક પરાજિતતા પર નહીં, પરંતુ એક પ્રકારની ખેલદિલીથી અને મર્દાનગીથી ઝૂઝવા ઉપરનો છે.

વિલિયમ ફોકનર(ઈ. સ. ૧૮૯૭–૧૯૬૨)નો કથાપ્રદેશ પૅરિસ કે ક્યૂબા કે ઇટાલી નહીં પણ યુનાઇટડ સ્ટેટ્સના દક્ષિણ ભાગનો એક કાલ્પનિક પ્રદેશ—યોકનાપાટોફા છે. લેખક એ પ્રદેશ વિશે ખૂબ ચીવટથી માહિતી આપે છે: તેનો વિસ્તાર ૨૪૦૦ ચો. મા. છે, તેની વસ્તી ૧૫,૬૧૧ છે, તેની વડી કચેરી જેફર્સન છે વગેરે. એક કાલ્પનિક સ્થળને આમ ફોકનરની કલ્પનાશક્તિ એક સ્થૂળ જગ્યાની વાસ્તવિકતા બક્ષે છે, અને એના દ્વારા એક જીવનદર્શન અને સંસ્કૃતિનું આલેખન તે કરે છે. દક્ષિણના જીવન માટેની, ત્યાંના લેખકોમાં દેખાતી ખાસ મમતા ફોકનરમાં તો એટલી હદ સુધી છે કે એનું તેને વળગણ થઈ પડયું છે એમ લાગે છે. એ જીવનનું તેમ જ એનાં અનેક પાસાંનું એ વિવિધ રીતે દર્શન કરાવે છે. ખાસ કરીને પોતાની જાગીરને એ દક્ષિણ પ્રદેશનો કોઈ અમીર નબીરો નવાસવા આગંતુક ધનિકોના લોભનો ભોગ બનતી જોઈ રહે એ હકીકતને ફેરવીફેરવીને જોશીલી ને કાંઈક આડંબરી શૈલીમાં રજૂ કરે છે. ઓગણીસેક નવલકથાઓ અને ચાર-પાંચ ટૂંકી વાર્તાના સંગ્રહો ઉપરાંત 'ન્યુ ઑર્લિયન્સ સ્કેચીઝ' (૧૯૫૫), જપાનના પ્રવાસ દરમ્યાનની તેણે આપેલી મુલાકાતો વગેરે ગણીએ તો ફોકનરે ઘણુંબધું લખ્યું છે. પરંતુ તેનો સૌથી શ્રેષ્ઠ કાળ તો ૧૯૨૯થી ૧૯૩૨નો. આ ત્રણચાર વર્ષોમાં તેની ઉત્તમ કૃતિઓ—'ધ સાઉન્ડ ઍન્ડ ધ ફ્યૂરી' (૧૯૨૯), 'ઍઝ આઇ લે ડાઇંગ' (૧૯૩૦), 'સૅન્ક્ટયુઅરી (૧૯૩૧), અને 'લાઈટ ઈન ઑગસ્ટ' (૧૯૩૨)—પ્રગટ થઈ. એ સમયે તો આ કૃતિઓ ઝાઝું ધ્યાન નહીં આકર્ષી શકેલી; પરંતુ સમય જતાં, અને ખાસ કરીને ૧૯૫૦નું સાહિત્યનું નોબેલ પારિતોષિક પ્રાપ્ત થતાં, ફોક-નરની લગભગ બધી જ કૃતિઓ ફરી પાછી ચલણમાં આવી છે.

'ધ સાઉન્ડ ઍન્ડ ધ ફ્યૂરી'નું વસ્તુ છે કૉમ્પ્સન કુટુંબની પડતી, અને એની સાથે અમુક મૂલ્યોની અને અમુક જીવનવ્યવસ્થાની પડતી. જે કુટુંબે સારાયે પ્રદેશને સેનાપતિઓ, ગવર્નરો અને શ્રીમંત જાગીરદારો આપ્યા તેના વંશજોમાં દારૂડિયો, ચબરાખી વકીલ કૉમ્પ્સન, તેની સદા માંદી અને માંદગીને ગાયા કરતી પત્ની અને કેન્ડેઇસ, ક્વેન્ટિન, જેસન અને બેન્જિ એમ એક પુત્રી અને ત્રણ પુત્રો છે. હાર્વર્ડમાં વસતો ક્વેન્ટિન પોતાની બહેન કેન્ડેઇસ સાથે અયોગ્ય આકર્ષણપ્રેરિત સંબંધ ધરાવે છે, અને એવી ગ્રંથિથી પીડાતો હોઈ તે આપઘાત કરે છે. જેસન એક હાર્ડવેરની દુકાનમાં નોકરી કરી ધન એકઠું કરવા ખૂબ મહેનત કરે છે અને તેમાં પોતાની બહેનની અનૌરસ

દીકરી—જેનું નામ કવેન્ટિન છે—ને માટે બહેન તરફથી આવતી રકમ ઉચાપત કરતાં અચકાતો નથી. જોકે, છેવટે તો, એ ભાણેજી તેને પણ ખંખેરી બધી મિલકત અને બચત લઈ એક સર્કસમાં કામ કરનારા સાથે ભાગી જાય છે. જ્યારે બીજો દીકરો બેન્જિ જન્મથી જ મૂઢ જેવો છે. બધાં પાત્રોમાં જો કોઈ સમજુ અને શાણું હોય તો તે આ કુટુંબની નિગ્રો નોકર બાઈ ડિલ્સી છે. ડિલ્સીમાં જાણે કે માતૃત્વ, શાણપણ અને પરંપરાગત જીવનવ્યવસ્થાને નેકીથી જીવવાની આવડત છે. આમ એકાદ પાત્રમાં જ જીવનનાં વિધાયક મૂલ્યો મૂર્ત થાય છે. તે સિવાય બધું કહોવાઈ ગયું છે, તૂટી રહ્યું છે. કેન્ડેઈસની પુરુષો માટેની ઘેલછા અને તેમની સાથે જાતીય સંબંધ રાખવાની વૃત્તિ તેને વેશ્યા જેવી કરી મૂકે છે. એની દીકરીના પણ લગભગ એવા જ હાલ થાય છે.

આ પતનનું દર્શન ફોકનર એક અનોખી ટેકનિક દ્વારા રજૂ કરે છે. નવલકથા ચાર ભાગમાં વહેંચાયેલી છે જેમાંનો પહેલો ભાગ બુદ્ધ બેન્જિની ચેતના દ્વારા આપણને મળે છે. એક ઉમદા કુટુંબના પતનની વાત આવા બુદ્ધુ દ્વારા કહેવડાવવામાં ફોકનરને એના જીવનદર્શનને અનુરૂપ એવો અવાજ મળે છે. અને બેન્જિ બોલી, સાંભળી કે સમજી નથી શકતો એટલે તેનો જીવનનો અનુભવ આંખો કે સ્પર્શ દ્વારા મેળવેલાં ઇન્દ્રિયસંવેદનો પર જ અવલંબે છે. તેથી નવલકથાને એક પ્રકારનો વેગ મળે છે. બેન્જિના લખાણની શૈલીનો ખ્યાલ આ શરૂઆતના ફકરાથી કદાચ આવે :

> વાડની વચ્ચેથી, વળેલા મુખ્ય પ્રદેશોમાં થઈને, મેં તેમને (ગોલ્ફના દડાને) ફટકારતા જોયા. વાવટો ખોડેલો હતો તે જગ્યા તરફ બધા આવતા હતા ને હું વાડે વાડે આગળ ચાલ્યો. ફૂલોના છોડ પાસે ઘાસમાં લસ્ટર કાંઈક ગોતી રહ્યો હતો. પેલાઓએ તો વાવટો કાઢી લીધો અને એ લોકો ફટકારતા હતા. પાછો વાવટો એ લોકોએ ખોડી દીધો અને ટેબલ તરફ ગયા. ને એકે ફટકો માર્યો ને બીજાએ ફટકો માર્યો. પછી બધા આગળ ચાલ્યા, ને હું વાડે વાડે ચાલ્યો, ... લસ્ટર ફૂલના છોડ પાસેથી આવતો રહ્યો અને અમે વાડે વાડે આગળ ધપ્યા, અને પેલાઓ થોભ્યા, અને અમે પણ ઊભા રહ્યા અને હું વાડમાંથી જોતો હતો જ્યારે લસ્ટર ઘાસમાં ગોતતો હતો.

દક્ષિણના આ કુટુંબની પડતીનો ઇતિહાસ ફોકનરને માટે આખા દક્ષિણની પડતીનો ઇતિહાસ બની રહે છે. સમય તેમ જ સમયે સર્જેલો વિનાશ એ જેમ 'ધ સાઉન્ડ ઍન્ડ ધ ફ્યૂરી'-નું અગત્યનું અંગ છે તેમ 'ધ લાઇટ ઇન ઑગસ્ટ'માં અવકાશ એ મહત્ત્વનું પરિમાણ છે. લેના ગ્રોવ જાણે સમયથી પર રહીને વર્તમાન તેમ જ અનંતના પ્રદેશમાં વસે છે. ગરીબ અને અજ્ઞાની એવી એલબામાની એ ખેડૂત કન્યા ઉત્તર મિસિસિપી પ્રદેશમાં, એના પેટમાં જેનું બાળક છે તે પ્રેમી લ્યુકસ બર્ચની શોધમાં ભટકે છે. જેફર્સનમાં તેને બાયરન બન્ચ અને જો ક્રિસમસનો ભેટો થાય છે, પણ બર્ચ ત્યાંથી જતો રહ્યો છે. કાળક્રમે લેનાને બાળક જન્મે છે અને નવલકથાના અંતમાં પણ લેના રસ્તા પર જ છે—સતત ભ્રમણના પ્રતીક જેવી; ને બર્ચને બદલે બન્ચની સાથે. દરમ્યાન પીઠ-ઝબકાર (ફ્લૅશબૅક)ની રીતે એક દૃશ્યમાં જો ક્રિસમસના ભૂતકાળની વાત કહેવાય છે, એના અનાથ બાળપણની. પાદરી હાઈટાવરની કથા પણ આ સાથે વણી લેવાઈ છે . 'લાઈટ ઈન ઑગસ્ટ'ની મુખ્ય પ્રાપ્તિ તેની કાવ્યમયતા, અત્યંત સ્પૃહણીય સ્ત્રી લેના ગ્રોવના પાત્રમાં, અને એકાકી તેમ જ ઓથાર હેઠળનું પાત્ર જો ક્રિસમસમાં છે. એની શ્રેષ્ઠ કૃતિઓમાં ફોકનર સર્વનાશને સામે પલ્લે મનુષ્યની તિતિક્ષા મૂકી બતાવે છે. પણ હવે તિતિક્ષાના સંકેતો—યાતના

નવલકથા આ તત્ત્વો જોતાં મળી પડે છે.

શર્વુડ ઍન્ડર્સન(ઈ. સ. ૧૮૭૬–૧૯૪૧)ની એક જમાનામાં જબરી નામના હતી અને ખાસ કરીને એની ટૂંકી વાર્તાઓ માટે બે દાયકા દરમ્યાન તંત્રીઓ પડાપડી કરતા. ગર્ટ્રૂડ સ્ટાઈન-(ઈ. સ. ૧૮૭૪–૧૯૪૬)ની અસર નીચે હેમિંગ્વેની માફક એ પણ આવેલો અને હેમિંગ્વે ઉપર પણ ઍન્ડર્સનનો સારો પ્રભાવ હતો — જોકે પાછળથી હેમિંગ્વે એની ઠેકડી ઉડાડતો અને એ અસર બહુ ન હતી અમ પુરવાર કરવા પ્રયત્ન કરતો. સ્ટાઈન પાસેથી એટલું એ જરૂરથી શીખ્યો કે કાંઈ પણ કહેવા માટે લેખકે કસબની જાણકારી કેળવવી જોઈએ. અને એની સફળ ટૂંકી વાર્તાઓ તથા મુખ્ય કૃતિ 'વાઈન્સબર્ગ, ઓહોયો'(૧૯૧૯)માં એનો આ કસબ માટેનો આદર દેખાય છે. ઍન્ડર્સનની વારતાઓ વારતાઓ નથી એમ કહેવાય. તેનું મુખ્ય કારણ, પરંપરાગત વાર્તાના તત્ત્વનો લોપ છે. આમાં તે હેમિંગ્વેને મળતો આવે છે.

'વાઈન્સબર્ગ' એ નવલકથા નથી; પણ એક નાના શહેરનાં જુદાં જુદાં પાત્રો — ઘરડાં, અન્તરંગી—નાં રેખાચિત્રો છે. આ બધાંને કિશોરાવસ્થામાં ઍન્ડર્સને નિહાળેલાં, અને એ રીતે પોતાનાં જીવનમાંથી લીધેલાં સંસ્મરણો પર આધારિત આ કૃતિની શૈલી, કાંઈક ખ્યુરિટન કહી શકાય તેવી સાદી, સરળ અને તેમ છતાં એક પ્રકારના કાવ્યત્વવાળી છે. કિશોરાવસ્થામાંનાં પાત્રો, સ્થળો, અનુભવોની અને વિજોગ ને ઝંખનાની, લાગણીને સ્પર્શી જાય તેવી મીઠી ઝાંય એના પર પથરાયેલી છે. ટ્વેઇન અને હેમિંગ્વે સાથે આ રીતે ઍન્ડર્સન જોડાયેલો છે. 'વાઈન્સબર્ગ'નાં પાત્રો નિષ્ફળતાનો બોજો ઉપાડતાં બેડોળ બની ગયેલાં છે, જ્યારે કેટલાંકનો અજંપો તરુણાવસ્થાનો છે. બધાં જ કશીક ગૂંચવણમાં સપડાયેલાં લાગે છે, અને સાચી સમજ માટે પ્રયત્નશીલ છે. પ્રેમ અને પ્રતિષ્ઠાનાં તેઓ ભૂખ્યાં છે અને આમ એકબીજા વિશે ઘણુંઘણું જાણતાં હોવા છતાં તેમનાથી છેટાં પડી ગયેલાં છે. આ છૂટી છૂટી હકીકતોને — વાર્તાઓને — કાંઈક કેન્દ્ર જેવું મળતું હોય તો તે જ્યૉર્જ વિલર્ડના પાત્રથી. પરંતુ આખી કૃતિની અખંડતા પાત્રો કે પ્રસંગોથી નહીં પણ વાઈન્સબર્ગ પર ઍન્ડર્સને પાથરેલી પેલી ઝાંય અને તેના વાતાવરણને લઈને છે. આ વાર્તાઓ એકસરખી ગુણવત્તાવાળી નથી, પણ 'વાઈન્સબર્ગ'માં સમગ્ર કથા-સંગ્રહના ભાગરૂપે એ વાંચીએ ત્યારે તેમની નબળાઈઓ પણ એકંદર મિજાજના જાદુથી રસાઈ જાય છે. શૈલી અને સ્મૃતિને આ રીતે નિયોજવાની એની લાક્ષણિકતા ઉપરાંત ગણ્યાંગાંઠ્યાં ભાવ-પ્રતીકોને વાપરવાની તેની કુનેહની નોંધ લેવી જોઈએ. ખાસ કરીને ઓરડાનું પ્રતીક અને તેનાથી મૂંઝવણ, ગૂંગળામણ, એકલતા, બંદીભાવ આ બધા અનુભવોને ઍન્ડર્સને અસરકારક રીતે ઉપસાવ્યા છે.

સિંકલેર લુઈસ, જૉન સ્ટાઈનબેક અને બીજા

ઍન્ડર્સનની જેમ સિંકલેર લુઈસ (ઈ. સ. ૧૮૮૫–૧૯૫૧) પણ અમેરિકાના મધ્ય-પશ્ચિમ પ્રદેશમાંથી આવ્યો હતો, અને તે પ્રદેશના મધ્યમવર્ગના જીવનની સંકુચિતતા, રસહીનતા અને અસહિ-ષ્ણુતા પર આકરા પ્રહાર માટે એણે વાર્તા અને નવલકથાના પ્રકારો વાપર્યા છે. તેના શરૂઆતના જીવનમાં તે પોતાની દરેક કાર્યક્ષેત્રમાંની આણઆવડતને કારણે અને શારીરિક દેખાવની અતિ સાધા-રણતાને લઈને, કોઈ એક પ્રકારની ગ્રંથિથી પીડાતો હતો. આથી કરીને બીજા સફળ નીવડેલા

લોકો કરતાં પોતે વધારે બુદ્ધિમાન છે, તેવો ભાવ આકરા પ્રહારો દ્વારા સ્થાપિત કરવાનો પ્રયત્ન તે કરતો હોય તેવું બને. 'મેઇન સ્ટ્રીટ' (૧૯૨૦) અને 'બૉબિટ'(૧૯૨૨)માં શિષ્ટ મનાતા સમાજની ક્ષતિઓ એણે જે ધારદાર, સચોટ વક્રદૃષ્ટિ અને કટાક્ષથી ઉઘાડી પાડી તેનું આ કારણ હોઈ શકે. ગામડું એટલે મિત્રાચારીની ભાવના, નિર્દોષતા, ઉદારતા, કુદરતી સૌન્દર્ય આ બધી પ્રચલિત માન્યતાઓ પર તેણે ભારે આઘાત કર્યો.

આમ છતાં, સૂચક હકીકત એ છે કે છેવટે લુઈસ પોતે એ મધ્યમવર્ગી મૂલ્યોને જ સ્વીકારે છે – જે રીતે 'મેઇન સ્ટ્રીટ'ની નાયિકા કૅરોલ કેનિકોટના જીવનની ભાત — પૅટર્ન — રચાઈ છે એ જોતાં તો એમ લાગે. આ ભાત કાંઈક આવી છે – એક યુવાન વ્યક્તિ રૂઢિચુસ્ત અને ગૂંગળાવી નાખે તેવા વાતાવરણમાં સપડાઈ જાય, એ વાતાવરણની સાથે ઘર્ષણમાં આવે, ત્યાંથી નાસી જાય પણ છેવટે તેને ત્યાં પાછા આવવું જ પડે અને એ વાતાવરણનાં મૂલ્યો સાથે બાંધછોડ કરી જીવન વ્યતીત કરવું પડે! કૅરોલના જીવનમાં આવું જ બને છે. ગોફર પ્રેઈરીમાં જ તેણે પોતાના પતિ ડૉક કેનિકોટનાં મૂલ્યો સ્વીકારીને જીવન વિતાવવું રહ્યું . 'બૉબિટ'માં ઝેનિથનો સમાજ કેન્દ્રસ્થાને લાગે છે. ત્યાંનું રાજકારણ, ક્લબજીવન, નવરાશ, ધંધાદારીઓનું મિલન, વાડા, માનસિક વલણો પરંપરાગત ધર્મ, લગ્નજીવન, કુટુંબ – આમ જીવનના લગભગ દરેક પાસાને લુઈસ આ નવલકથામાં સ્પર્શે છે અને બધાંમાં રહેલી પોકળતા, દંભ, રસહીનતા વગેરે પર પ્રહારો કરે છે. આ બધાંમાંથી બચાવી શકે તેવા ગુણો છે પ્રેમ અને મિત્રતા, સહિષ્ણુતા, નિષ્ઠા, બુદ્ધિ વગેરે. બૉબિટને — લુઈસની જેમ — પ્રેમ અને મિત્રતા માટે ભારે ભૂખ છે. જોકે તે માટેની તેની ગુંજાયશ નથી અને બાકીના બધા ગુણોથી તેનું પાત્ર ઘડાય છે. એ જે હોય તે, એટલું નક્કી કે લૂઈસના આકરા કટાક્ષો અને તીણી વક્રોક્તિ પાછળ સચ્ચાઈ, નિષ્ઠા, બુદ્ધિ જરૂર હતાં. આ પછી 'ઍરોસ્મિથ' (૧૯૨૫), 'ડૉડઝવર્થ'(૧૯૨૯)માં, ને તે પહેલાં 'એલ્મર'(૧૯૨૭)માં અમેરિકાના ભ્રષ્ટ અને બાધાઈભર્યા જનસમાજનાં વિવિધ અંગોની અને લક્ષણોની લુઈસે ઝાટકણી ચાલુ રાખી. છેવટે 'કિંગ્ઝ બ્લડ રૉયલ' એ નવલકથામાં ગોરા તરીકે સ્વીકારાયેલા મધ્યમ વર્ગના એક પ્રતિષ્ઠિત માણસના નિગ્રો લોહીને કારણે શું હાલ થાય છે તેની વાત છે

સાહિત્યને માટે નોબેલ પારિતોષિક મેળવનાર અમેરિકન લેખકોમાં લુઈસ પહેલો હતો. આ માન તેને ૧૯૩૦માં મળેલું. પરંતુ કહેવું જોઈએ કે તે પછીનાં તેનાં લખાણોમાંથી નવીનતાની ઝલક ચાલી ગઈ છે અને પોતાને જે કહેવું છે તે એ એકસરખી રીતે વાગોળ્યા કરે છે. તેના કટાક્ષો પણ જાણે વપરાઈને બુઠ્ઠા થઈ ગયા હતા. તેમ છતાં વાસ્તવલક્ષી નવલકથાની પરંપરામાં તેનું સ્થાન આગળ પડતું છે, ભલે તેને આપણે મહાન નવલકથાકારોમાં ન મૂકીએ.

લૂઈસ અને ઍન્ડર્સનની જેમ સ્કૉટ ફિટ્ઝજેરલ્ડ (ઈ. સ. ૧૮૯૬-૧૯૪૦) પણ મધ્ય-પશ્ચિમમાં આવેલો. 'ધ ગ્રેટ ગૅટ્સ્બી' (૧૯૨૫) અને કદાચિત્ 'ટેન્ડર ઈઝ ધ નાઈટ' (૧૯૩૪) એ બે નવલકથાના સ્વરૂપને તેનું મુખ્ય પ્રદાન છે. 'ધ ગ્રેટ ગૅટ્સ્બી'નું વસ્તુ છે: ધનાઢ્યોને ધનને લઈને 'સુખી જીવન' જીવવાની મળતી તકો, અને જેને લેખક 'જીવનની શક્યતાઓ માટે ઉચ્ચતર ગ્રહિલતા' ('હાઈટન્ડ સેન્સિટિવિટી') કહે છે તેની આવશ્યકતા. ફિટ્ઝજેરલ્ડ ખરેખર એમ માનતો કે સભર, સરસ જીવન જીવવા માટે લખલૂટ ધન અને વૈભવ આવશ્યક છે. આવું જીવન જીવતા

આવડતું, ધનનો સરખો ઉપયોગ કરતાં નથી આવડતું તેને માટે તેને સખત તિરસ્કાર હતો. અમેરિકન નવલકથાની ખાસિયત છે વાસ્તવિકતા (રીઅલિઝમ) અને રોમાંચતત્ત્વ(રોમૅન્સ)નું આગવું મિશ્રાણ. આ મિશ્રાણનો 'ધ ગ્રેટ ગૅટ્સ્બી' એક સરસ નમૂનો છે. એમાં જે સભાનતા અને સૂઝથી નાનામાં નાની વિગતનો ઉપયોગ થયો છે તેથી ફલિત થાય છે કે કલાકારની કલ્પનાશક્તિ ઉત્કટતાથી કામે લાગી છે, અને પોતે સર્જેલી સૃષ્ટિમાં એ લીલયા વિહરી શકે છે. દા. ત. ટૉમ અને ડેઇઝ પાસે અઢળક પૈસો છે પણ જીવનમાં અનેક પાસાંને કોઈ અર્થપૂર્ણ રીતે સ્પર્શવાની શક્તિ કે સૂઝ નથી. બીજી બાજુ ગૅટ્સ્બીનું ઘર અને તેની ચીજવસ્તુઓ બનાવટી (ફેઈક) અને હાસ્યાસ્પદ હોવા છતાં યુકેનની હવેલીઓ કરતાં તે વધુ જીવંત છે, કારણ કે એના જીવનમાં એનાં સ્વપ્નો સાકાર થયેલાં છે, અને આ છતાં કથાકાર નિક કેરોવે અને ગૅટ્સ્બી બન્ને સમજે છે કે ખરેખરું જીવન તો ઓહાયોમાં વૈભવવિહોણું હતું તે જ હતું. ગૅટ્સ્બીની મહાનતા એ હતી કે એ એનું સ્વપ્ન સાકાર કરી શકયો: એક આદર્શ પ્રમાણે જીવન ઘડયું, પણ સાથે સાથે અમેરિકન જીવનનાં જે દ્રવ્યો, વસ્તુમાંથી એણે સ્વપ્ન સાકાર કર્યું તે બનાવટી, ફિસ્સી, તકલાદી નીકળી.

ફક્કડ, ચબરાક છતાં સભર ભાષા, વાસ્તવિક વિગતોનો કલ્પનાપૂર્વકનો ઉપયોગ, કલારચનાની સુઘડતા અને આ બધાં ઉપર પથરાયેલી રોમાંચતત્ત્વની મીઠી ઝાંય—આ તત્ત્વોને લઈને 'ધ ગ્રેટ ગૅટ્સ્બી' અમેરિકન સાહિત્યની અગત્યની કૃતિઓમાં સ્થાન પામે છે. જેઈમ્સ પછી 'ધ નૉવેલ ઑફ મૅનર્સ'ના સ્વરૂપમાં આ સૌથી નોંધપાત્ર કૃતિ છે.

જૉન સ્ટાઈનબેક(ઈ. સ. ૧૯૦૨-૧૯૬૮)ની સર્વશ્રેષ્ઠ કૃતિઓ ત્રીશીમાં પ્રગટ થઈ. 'ટોર્ટિલા ફ્લૅટ' (૧૯૩૫), 'ઈન ડ્યુબિયસ બૅટલ' (૧૯૩૬), 'ધ ગ્રેઈપ્સ ઑફ રૉથ'(૧૯૩૯)માંથી 'ધ ગ્રેઈપ્સ ઑફ રોથ' સૌથી મહત્ત્વની અને જાણીતી છે. એને માટે સ્ટાઈનબેકને વર્ષો પછી ૧૯૬૨માં નોબેલ પારિતોષિક મળ્યું. મહાકાવ્ય જેવા વ્યાપ અને જીવનદૃષ્ટિવાળી આ નવલકથા સ્ટાઈનબેકનો અમેરિકાના પશ્ચિમના ભાગનો—કૅલિફોર્નિયા અને ઓકલાહોમાનો—અનુભવ વ્યક્ત કરે છે, યંત્રથી ઉદ્‌ભવતી માનવજીવનની યાંત્રિકતા અને અમાનુષિતા પ્રત્યેનો તેમાં રોષ છે. આ એક ફકરામાં ટ્રૅકટરો કેવાં ભયંકર લાગે છે!—

> રસ્તાઓ ઉપર અને ખેતરોમાં ટ્રૅકટરો આવ્યાં, તોતિંગ જીવડાંઓની જેમ ખસતાં અને જીવડાંઓ જેવા અકલ્પ્ય બળવાળાં . . . . . ડીઝલ ટ્રૅકટરો ફરતાં ન હોય ત્યારે એન્જિનનો ઘરર અવાજ કરતાં; ફરવા માંડતાં ત્યારે ભારે ગડગડાટ કરતાં અને પછી તેમનો એક સરખો અવાજ ચાલુ રહેતો. ટ્રૅકટરો જાણે ચપટા નાકવાળા રાક્ષસો—ધૂળ ઉડાડતાં, સૂંઢ ઊંચી કરતાં, વાડમાં થઈને બારણાંઓમાંથી, સાંકડી જગ્યાઓમાંથી દાખલ થઈને બીજે છેડે સડસડાટ બહાર નીકળી જતાં . . . ખેતરની જમીન પર જ નહોતાં ચાલતાં; પોતે પાડેલા ચીલામાં ટેકરીઓ, ખાડાઓ, પાણીની નીકો, ઘરો—આ બધાંની તેમને લેશમાત્ર પરવા ન હતી.

સ્ટાઈનબેક અહીં યંત્રોને એક કઠંગી સમાજવ્યવસ્થાના રાક્ષસી પ્રતીક તરીકે જુએ છે, પણ આ તિરસ્કાર પાછળ કોઈ અણસમજુ ગામડિયાનું કે ગામઠી જીવનના અંધ આશકનું માનસ નથી.

જોડ કુટુંબની તૂટીફૂટી મોટર એ કુટુંબના અને નવલકથાના પાત્ર — અંગ જેવી બની જાય છે, તે રીતે 'ટોર્શિલા ફ્લેટ'માં પેલી 'ટી ફાર્ડ' મોટરને પણ એક વ્યક્તિત્વ મળે છે. સ્ટાઇનબેકનાં યંત્રો, પ્રાણીઓ ('ધ ગ્રેઇપ્સ ઑફ રોથ'નો કાચબો) અને સમાજના નીચલા સ્તરોમાંથી આવતાં પાત્રોની પાછળ ઊંડી સમજ અને સહૃદયતા છે, તેથી તો તેનું સમાજદર્શન અને સમાજની ટીકા નકારાત્મક નથી લાગતાં. જોડ કુટુંબની ઓકલાહોમાથી કૅલિફોર્નિયાની મુસાફરીનું કારણ આ વિચિત્ર સમાજરચના છે અને એ યાત્રા દ્વારા લેખક અમેરિકાના પશ્ચિમ વિભાગના સમગ્ર જીવનનું ચિત્ર આપે છે. કેલિફોર્નિયામાં પણ આ કુટુંબને એક જગ્યાએથી બીજે હાંકી કાઢવામાં આવે છે. જોડ કુટુંબના જુદા જુદા સભ્યો પર તરેહ તરેહની મુશ્કેલીઓ આવે છે, પણ 'મા' કહે છે તેમ 'એમ કાંઈ આપણે મરવાના નથી. પ્રજાની આગેકૂચ ચાલુ જ રહેવાની, કદાચ કોઈ નાના ફેરફાર સાથે — પણ ચાલુ રહેવાની તેમાં શંકા નથી.' આમ સંકટો અને મુશ્કેલીઓ છતાં જીવન ચાલ્યે જાય છે એવો વિધાયક સૂર આ મહાન નવલકથામાં સંભળાય છે.

જેઇમ્સ ટી. ફેરલ (જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૪) પણ વાસ્તવવાદી નવલકથાનો હિમાયતી છે. તેની પચીસ-સત્તાવીસ નવલકથા અને વાર્તાસંગ્રહોમાં તે અમેરિકાના સમાજના અગત્યના ભાગનું દર્શન કરાવે છે. આ બધાંમાં 'સ્ટડ્ઝ લોનિગન' (૧૯૩૨-૩૫) એ નવલત્રયી સૌથી નોંધપાત્ર છે. ત્રીશીની શરૂઆતમાં ફેરલનું નામ એકાએક ઊંચું આવ્યું અને એ દાયકાના અંતમાં તે નીચું આવવા લાગ્યું. 'જીવનસત્ત્વરહિત', 'બાહ્ય જગતની સપાટી પરનું જ આલેખન', 'ફોટોગ્રાફી જેવી વાસ્તવિકતા' એવી અનેક ટીકાઓ એની કૃતિઓ માટે થઈ છે. ફેરલનો વિષય છે એના પોતાના સામાજિક અનુભવના વિશ્વમાં અમેરિકાની વ્યક્તિગત રાષ્ટ્રીય વિકાસની એકતા. પોતાના વિનાશ માટે મનુષ્ય પોતે કેટલો જવાબદાર થઈ શકે તેનો આ નવલકથામાં આબાદ ચિતાર છે. એ વિનાશ માટે સ્ટડ્ઝ પોતે અને એ જે સમાજમાંથી આવે છે, તે સમાજ બન્ને જવાબદાર છે, એમ ફેરલનું કહેવું છે. ઉપરાંત જીવન એ મૃત્યુના અંધકાર તરફ જતો રસ્તો છે એવો કાંઈક સૂર પણ આ નવલકથા પાછળ સંભળાય છે.

જૉન ડૉસ પાસોસે (ઈ. સ. ૧૮૯૬–૧૯૭૦) ચાલીસ વર્ષ ઉપરાંત ત્રીસેક પ્રગટ કૃતિઓમાં અમેરિકા સાથે એક નિષ્ફળ પ્રેમસંબંધ ચલાવ્યો. તે પોતાની કૃતિઓમાં અંગત અનુભવો તેમ જ ઐતિહાસિક બનાવોને ઠાંસીઠાંસીને ભરે છે — કાં તો તહોમતનામા તરીકે કે સુધારણાના ઢંઢેરા રૂપે. ત્રીશીમાં અમેરિકાના સૌથી આગળ પડતા નવલકથાકાર તરીકે એ પોતાનું સ્થાન સિદ્ધ કરી ચૂકેલો. 'શ્રી સોલ્જર્સ'(૧૯૨૧)માં તેની શક્તિનો તેણે કાંઈક પરિચય કરાવ્યો હતો; પણ તેની સૌથી પ્રખ્યાત નવલકથા તો, અલબત્ત ત્રણ ગ્રંથમાં પ્રગટ થયેલી 'યુ. એસ. એ.' છે. આ નવલત્રયીનું પહેલું પુસ્તક 'ધ ફૉર્ટિસેકન્ડ પૅરેલલ' અમેરિકાના શૅર બજારમાં થયેલા કડાકા પછી તરત ૧૯૩૦માં પ્રગટ થયેલું. બીજું પુસ્તક '૧૯૧૯', ૧૯૩૨માં બહાર પડ્યું — જ્યારે કૉમ્યુનિસ્ટ ઉમેદવારને તેણે જાહેર રીતે પોતાનો ટેકો આપેલો. પણ ત્રીજું પુસ્તક 'ધ બિગ મની' ૧૯૩૬માં પ્રગટ થતાં સુધીમાં તો તેણે કૉમ્યુનિસ્ટો પર પ્રહારો કરવા શરૂ કરી દીધા હતા અને પ્રમુખની ચૂંટણી માટે રૂઝવેલ્ટને ટેકો આપ્યો હતો. ડૉસ પાસોસ કયારેય માર્કસવાદી ન હતો, પણ ઇતિહાસ કોઈ એક પ્રકારના આખરી સંઘર્ષ તરફ અનિવાર્ય રીતે ધસી રહ્યો છે એવી તે સમયના બુદ્ધિજીવીઓમાં એક

પ્રચલિત માન્યતા માટે પાસોસને સહાનુભૂતિ હતી. 'મૅનહટન ટ્રાન્સફર'(૧૯૨૫)માં સામાજિક પરિવર્તન માટેની સમજ અને શક્તિનો ખ્યાલ ડૉસ પાસોસે આપ્યો છે, જોકે–'યુ. એસ. એ'માં તે વધુ મોટા ફલક પર મળે છે. પચીસેક વર્ષના ગાળા પર પથરાયેલા સમગ્ર ઇતિહાસને—પ્રજાના મિજાજને અને સામાજિક ઊથલપાથલને—આલેખવાનો આ ભગીરથ પ્રયત્ન છે. 'મૅનહટન ટ્રાન્સફર' કરતાં જાહેર જીવનના બનાવો અહીં ઘણા વધારે અગત્યના છે. ચાર જુદી જુદી રીતે પોતાના અમેરિકાના દર્શનનું ડૉસ પાસોસે આલેખન કર્યું છે. સમાચાર દર્શન, કૅમેરાની આંખે થતું દર્શન, જીવનકથાત્મક રેખાંકન અને વિસ્તારભર્યું કાલ્પનિક કથન. આમાંની એક યા બીજી ટેકનિક તેણે પહેલાં અજમાવેલી, પણ બધાંનો વિશાળ વ્યાપ પર સામટો ઉપયોગ કરવાનો કસબ અહીં જોવા મળે છે. સમાચાર દર્શનની ટેકનિકથી તે સમયના બનાવો અને ત્યારના 'મૂડ' જ નહીં પણ અમેરિકાની પોતાની પ્રતિમા (ઈમેજ) કેટલી વાહિયાત અને વિસંગત છે તે દેખાડે છે; કૅમેરાની આંખવાળો ભાગ ટૂંકાં ગદ્યકાવ્યો જેવો છે. કથાકારના જીવનની હૃદયવેધક કે અગત્યની વાતો તેમાં આબાદ ઝડપાઈ ગઈ છે. જીવનવૃત્તાંતની ટેકનિક જુદા પ્રકારની શૈલીમાં ખપમાં લેવાઈ છે.

ડૉસ પાસોસ પોતે અનુભવેલા અનુભવને જુદાં પાત્રો દ્વારા, તેમને સમુચિત લઢણમાં વ્યક્ત કરવાનું જેઈમ્સ પાસેથી શીખ્યો હતો. 'યુ. એસ. એ.'માં તેનો તેણે સમજપૂર્વક ઉપયોગ કર્યો છે. 'યુ. એસ. એ.' અને 'મૅનહટન ટ્રાન્સફર' પછી એનું લખવાનું તો ચાલુ જ રહ્યું, પણ પછીનાં લખાણોમાંના રચના-શૈથિલ્ય, પુનરુક્તિ ને અવ્યવસ્થિતતા એને ત્રીશીનાં વર્ષોની એની પ્રાપ્તિની કક્ષાએ પહોંચવા દેતાં નથી.

વીસમી સદી : નાટક

યુજીન ઓ'નીલ

નવલકથા અને કવિતામાં જે ફાલ અમેરિકાએ સો-સવાસો વર્ષમાં આપ્યો તેની સરખામણીમાં નાટકમાં તેનું પ્રદાન નાનું અને નવુંસવું છે. રીતસરની, 'અમેરિકન' કહી શકીએ તેવી, પહેલી નવલકથા 'ધ સ્કાર્લેટ લેટર' ૧૮૫૦માં મળે છે. પહેલો અગત્યનો અમેરિકન કવિ વૉલ્ટ વ્હિટમન ૧૮૫૫માં 'ધ લીવ્ઝ ઑફ ગ્રાસ' પ્રગટ કરે છે. પરંતુ નાટકના સ્વરૂપને આંતરરાષ્ટ્રીય ધોરણના બરનું લાવતાં અમેરિકાને છેક વીસમી સદી સુધી રાહ જોવી પડી! આ પહેલાંનું નાટક એક વર્ણસંકર કલાસ્વરૂપ સમું હતું. તેમાં સંગીત, નૃત્ય, પ્રહસન—આવું બધું હતું. સાથે સાથે એ રંગભૂમિમાં કૌવત પણ હતું. પરંતુ જેને આપણે સાહિત્યનો પ્રકાર ગણાવી શકીએ એ બરનું પહેલવહેલું કલાપૂર્ણ નાટક યુજીન ઓ'નીલે (ઈ. સ. ૧૮૮૮–૧૯૫૩) આપ્યું.

યુજીન ઓ'નીલને નાટક ગળથૂથીમાં જ મળેલું. જન્મ, ન્યૂયૉર્કની હોટલમાં; પિતા જેઈમ્સ ઓ'નીલ ગામેગામ ફરતી એક નાટક મંડળીના 'કાઉન્ટ ઑફ મૉન્ટેક્રિસ્ટો' પર આધારિત ધમાધમીવાળા નાટકનો માનીતો નાયક; માતા પણ રંગભૂમિની અભિનેત્રી અને નશાબાજ; અમેરિકા અને યુરોપ તેમ જ દક્ષિણ અમેરિકામાં જાતજાતના અનુભવો અને નાવિક તરીકેની રખડપટ્ટી; ૧૯૧૨થી ક્ષયની માંદગી પછી એની જીવનદૃષ્ટિ અને જીવનરીતિનો પલટો; ૧૯૧૪માં હાર્વર્ડના જાણીતા પ્રૉફેસર જ્યૉર્જ બેકર સંચાલિત '૪૭ વર્કશોપ'માં પ્રવેશ; બીજે વર્ષ ન્યૂયૉર્ક અને છેવટે

૧૯૧૬માં 'પ્રોવિન્સટાઉન પ્લેયર્સ' નામની 'આવાં ગાર્દ' બિન-ધંધાકીય નાટક કંપનીમાં કામગીરી. પહેલાં ટૂંકાં નાટકો અને એકાંકી લખવાની શરૂઆત કરીને ઓ'નીલ ટૂંક સમયમાં જ એ કંપનીનો મુખ્ય નાટ્યકાર થઈ ગયો. આ નાની નાટક મંડળી સાથેનો તેનો સંબંધ નવા નવા પ્રયોગો અને ટેકનિકોને અજમાવી જોવામાં ખૂબ ઉપકારક થઈ પડ્યો. ધંધાકીય રંગભૂમિ અને તેનાં નફા-નુકસાનનાં બંધનોથી સ્વતંત્ર રહીને તે કામ કરી શકયો.

આધુનિક રંગભૂમિમાં ભિન્ન ભિન્ન દેખાતા પ્રયોગો — વાસ્તવલક્ષિતા અને કાવ્યતત્ત્વ — નો ઓ'નીલમાં જે સમન્વય છે તેને લઈને તે અમેરિકી નાટકમાં સૌથી ઊંચા સ્થાને છે. વાસ્તવિક પાત્રાલેખન અને તે પાત્રોના ભીતરમાં સતત સળવળતી રોમૅન્ટિક ઝંખનાને સહૃદયતાથી વ્યક્ત કરવાની શક્તિ, તથા બાહ્ય સંજોગોની ઝીણી ઝીણી વિગતો માટેનો આગ્રહ, તેમ જ ફિલસૂફને સહજ વૈયક્તિક(પર્સનલ)માંથી સર્વસાધારણ(જનરલ)માં ચાલ્યા જવાની ટેવ, રોજિંદું સ્વસ્થ (અનૅક્સાઇટિંગ) ગદ્ય અને સાથે સાથે પ્રતીકો, વાતાવરણ, અનુભવને તાદૃશ કરવાની કાવ્યમય કલ્પનાશક્તિ — આવાં, વિરોધાભાસી લાગે તેવાં તત્ત્વોનું રસાયણ સાધવાનો ભગીરથ પ્રયત્ન ઓ'નીલે કર્યો. એની કૃતિઓમાં આ તત્ત્વોનાં જુદી જુદી માત્રાનાં મિશ્રણો છે. એની બીજી એક સિદ્ધિ એ છે કે સફળ ટૂંકાં નાટકો અને એકાંકીથી માંડીને ત્રણ ત્રણ નાટકો એકી સાથે રજૂ કરવાં પડે તેવાં મહત્ત્વાકાંક્ષી મહાનાટકો સુધીની તેની દોડ છે. ૧૯૧૬માં 'બાઉન્ડ ઈસ્ટ ફૉર કાર્ડિફ' થી ઓ'નીલે એકાંકીની રંગભૂમિ સર કરી. પછીનાં વર્ષોમાં 'ઈન ધ ઝાને', 'ધ લૉન્ગ વૉયેજ હોમ' અને વાતાવરણ જમાવવાની તેની શક્તિનો પરિચય કરાવતું 'ધ મૂન ઑફ ધ કરિબીઝ' (૧૯૧૮) લખાયાં અને ભજવાયાં. આ બધાંમાં દરિયો એ એકલતા અને મનુષ્યવિરોધી કુદરતના પ્રતીક જેવો થતો જાય છે. પેલી વાસ્તવિક વિગતોનો આદર તો સાથે છે જ.

૧૯૨૦માં 'બિયૉન્ડ ધ હોરાઇઝન'થી પૂરા સમયના નાટક પરની તેની પકડ પણ સ્થાપિત થઈ. તેમાં રૉબર્ટ મેયો તેની દરિયા માટેની ઝંખના અને સ્વપ્નશીલ પ્રતિભાથી સ્ત્રીને આકર્ષવાની શક્તિને લઈને બધું છોડીને પ્રેમમાં પડે છે—પણ સાટે જીવન બરબાદ થઈ જાય છે. તેનો ભાઈ ઍન્ડ્રૂ જે એ જ સ્ત્રી સાથે પહેલાં પ્રેમમાં હતો તે વધારે વહેવારુ છે, પણ પોતાની પ્રિયતમા સાથે ભાઈનાં લગ્ન થતાં તે દરિયો ખેડવા નીકળી પડે છે. વર્ષો પછી એ ઘેર પાછો આવે છે ત્યારે ભાઈનો છિન્નભિન્ન થયેલો સંસાર જુએ છે. પણ ઍન્ડ્રૂ પોતે પણ ઘણું કમાયો છે (જે પછી ખોઈ નાખે છે) છતાં સુખી નથી. રૉબર્ટ માટે ક્ષિતિજની પેલી બાજુ મૃત્યુમાં જ હવે તો કશુંક મેળવવાની શકયતા છે. જાતીય વૃત્તિથી ખેંચાઈને પાત્રોએ ભૂલભરેલી પસંદગીઓ કરી છે, એવો પણ નાટકનો સૂર છે. આ પછી 'એના ક્રિસ્ટી' (૧૯૨૧) અને 'ડિઝાયર અન્ડર ધ એલ્મ્સ'(૧૯૨૪)માં તેની પકડ વધુ મજબૂત બની. 'ડિઝાયર અન્ડર ધી એલ્મ્સ'માં એક પુત્રનું તેની ઓરમાન મા માટેનું જાતીય આકર્ષણ અને પ્યુરિટન જીવનવ્યવસ્થામાંની દમનશીલ નીતિની ઝાટકણી છે. ફ્રૉઈડના માનસશાસ્ત્રની ઓ'નીલ પરની ઘેરી અસર આ નાટકમાં દેખાય છે. ઉપરાંત એલ્મનાં વૃક્ષોની ફળદ્રુપતામાં પ્રતીક તરીકેનું નિરૂપણ પણ જોરદાર છે. આ પ્રકારના માનસશાસ્ત્રીય વાસ્તવવાદ અને ભાવપ્રતીકના મહદ્ અંશે સફળ પ્રયોગથી સાધારણ નાટ્યકાર સંતોષ માનીને બેસી રહે, પરંતુ ઓ'નીલે તેમ ન કરતાં 'ધ એમ્પરર જોન્સ' (૧૯૨૦), અને 'ધી હેરી એપ'(૧૯૨૨)માં અભિવ્યક્તિવાદની ટેકનિક અસરકારક રીતે અજમાવી. સંગીત, પ્રતીક, સેટ, વેશભૂષા વગેરે નાટકના

જોન્સ'માં વરતાય છે. ઉપરાંત એકોક્તિનો પણ તે વિશેષ ઉપયોગ કરે છે. જોન્સ નામનો નિગ્રો રાજા થઈ બેઠો છે, પણ હવે તેના દિવસ ભરાઈ ચૂકયા છે અને એક ગાઢ જંગલમાં તે નાસી જાય છે, ખોવાઈ જાય છે. તેના એક વખતના અનુયાયીઓ તેને પકડીને છેવટે પૂરો કરે છે. આમાં આફ્રિકન નગારાનો અવાજ તેમ જ ભૂતકાળનાં તેનાં કૃત્યો જે રીતે સજીવન થઈને તેને ગાંડા જેવો કરી મૂકે છે તે બન્ને વસ્તુઓ નાટકના એકપાત્રીપણાને ઢીલું પડવા દેતી નથી. 'ધ હેરી એપ'નો પ્રયોગ વધારે મહત્ત્વાકાંક્ષી છે. એક આગબોટ પર એન્જિનમાં કોલસા નાખતો હેરી નામનો મજૂર તેનું મુખ્ય પાત્ર છે. એ પોતાના સમાજ કે આગબોટના વાતાવરણ સાથે અંગત કડી બાંધવામાં નિષ્ફળ જાય છે, પણ છેવટે ગોરીલા વાંદરાના પાંજરા પાસે આવીને પોતાનું પણ એ જ ઘર છે તેવું માનીને ગોરીલા સાથેના આલિંગનમાં કચડાઈ જાય છે. મનુષ્યની એકલતા, કયાંક સ્વકીયતા (બિલૉન્ગિંગ) અનુભવવાની સતત ઝંખના, જીવનની તેમ જ કુદરતની તેની સાથેની દુશ્મનાવટ આ બધા ઓ'નીલના વિચારોને અભિવ્યક્તિવાદની ટેકનિકથી અહીં મૂર્ત સ્વરૂપ મળ્યું છે. ૧૯૩૬માં તેને નોબેલ પારિતોષિક મળ્યું ત્યારે આ નાટકનો ઉલ્લેખ ખાસ થયેલો.

નવ અંકનું લાંબું નાટક 'ધ સ્ટ્રેન્જ ઈન્ટર્લ્યૂડ' (૧૯૨૮) અને ગ્રીક વાર્તા પર આધારિત તેવું જ બીજું મહાનાટક 'મોર્નિંગ બિકમ્સ ઈલેકટ્રા' (૧૯૩૧) ઓ'નીલ પરના ફ્રૉઈડના પ્રભાવનાં દૃષ્ટાંત છે. જીવનશક્તિ અને સબળ જાતીયતાવાળી એક સ્ત્રી—નીના—ના ત્રણેક પેઢીઓના અનુભવનું 'ધ સ્ટ્રેન્જ ઈન્ટર્લ્યૂડ'માં દર્શન છે. આ નાટક સ્વગતોક્તિની ટેકનિકથી રજૂ થાય છે. વાસ્તવિકતા માટેનો નાટયકારનો આગ્રહ અહીં ફરી પાછો આવતો લાગે છે. 'મોર્નિંગ બિકમ્સ ઈલેકટ્રા'માં એગેમેમ્નન, ક્લાઈટેમ્નેસ્ટ્રા, ઈલેકટ્રા અને ઓરિસ્ટિસની કુટુંબકથાને નવા સ્વરૂપમાં ઓ'નીલ રજૂ કરે છે. ઓ'નીલનાં સૌથી જાણીતાં અને જોરદાર નાટકોમાંનું આ નાટક છે. ફ્રૉઈડના માનસશાસ્ત્રનો અહીં પણ સફળ વિનિયોગ છે. બારેક વર્ષના મૌન પછી ૧૯૪૬માં 'ધ આઈસમૅન કમેથ' અને 'ધ મૂન ફૉર ધ મિસબિગૉટન' (પ્રકાશન: ૧૯૫૭) તેણે રજૂ કર્યાં. પરંતુ તેના ઉત્તરકાળનું સૌથી ભયાનક નાટક 'ધ લૉન્ગ ડેઝ જર્ની ઈન્ટુ નાઈટ' (૧૯૫૬) છે, જે તેના મૃત્યુ પછી પ્રકાશિત થયું. સીધાસાદા આ નાટકમાં નથી પ્રયોગશીલતા કે નથી પ્રતીકો. પરંતુ અસાધારણ અસર કરી જાય તેવાં વાસ્તવિક પાત્રો અને લેખકના અંગત કૌટુંબિક જીવનનું તેમાં આલેખન છે. માનવજીવન કેટલું સંકુલ છે, અને કેટકેટલી વિરોધાત્મકતાઓથી ભરપૂર છે તે મૂર્ત કરવાનો સફળ પ્રયત્ન આમાં છે. નાટકના કલાસ્વરૂપ પરની ઓ'નીલની મજબૂત પકડ અને રંગભૂમિની સૂઝને લઈને વીસમી સદીનાં અગત્યનાં નાટકોમાં 'ધ લૉન્ગ ડેઝ જર્ની'નું સ્થાન નિશ્ચિત છે.

વીસમી સદીના વિસંવાદી, છિન્નવિચ્છિન્ન ને શ્રદ્ધાહીનતાના લયની નીચે રહેલા ઊંડા અર્થને જુદી જુદી રીતે પ્રગટ કરવાનો ઓ'નીલનો અવિરત પ્રયત્ન રહ્યો. માણસ માણસ વચ્ચેના નહીં, પરંતુ માનવી અને ઈશ્વર વચ્ચેનાં સંબંધમાં એને વધુ રસ છે. જોકે આ જાતનાં ભૌતિક-આધિભૌતિક પરિમાણોને અનુરૂપ શૈલી કે પાત્રો તે હંમેશાં સર્જી શકયો નહીં. કયારેક અતિનાટકીયતા જેવું તત્ત્વ પણ એના નાટકમાં આવી જતું લાગે. આ બધી ઊણપોથી ઓ'નીલ પોતે સારી રીતે પરિચિત હતો. આમ છતાં એની કૃતિઓમાં મહાન કહી શકાય એવું કશુંક તત્ત્વ જરૂર છે. અમેરિકન

રંગભૂમિની કાયાપલટમાં એનો ફાળો સૌથી મોટો છે. એ હકીકત તેના બીજા સમકાલીનોની તુલનામાં સ્પષ્ટ થઈ આવે છે.

બીજા વિશ્વયુદ્ધ સુધીના ગાળાની વીસમી સદીની અમેરિકન રંગભૂમિ ખૂબ સજાગ, પ્રયોગશીલ અને વૈવિધ્યપૂર્ણ હતી. કૉમેડી, ગંભીર નાટક, ચેતના, પ્રહસન વગેરે અનેક સ્વરૂપોમાં એની ચેતના દેખાતી હતી. ત્યારના સફળ નાટ્યલેખકોમાં એસ. એન. બેરમન (જન્મ ઈ. સ. ૧૮૯૩) મૉસ હાર્ટ (ઈ. સ. ૧૯૧૪–૧૯૬૧), રૉબર્ટ શર્વુડ (ઈ. સ. ૧૮૯૬–૧૯૫૫), જી. એસ. કૉફમૅન (ઈ. સ. ૧૮૮૯–૧૯૬૧), એલ્મર રાઈસ (ઈ. સ. ૧૮૯૨–૧૯૬૭), થૉર્ન્ટન વાઈલ્ડર (જન્મ ઈ. સ. ૧૮૯૭) અને ક્લિફર્ડ ઑડેટ્સ (ઈ. સ. ૧૯૦૬–૧૯૬૩) વધારે ઉલ્લેખનીય છે. તેમ છતાં ઓ'નીલની સરખામણીમાં તેમાંના કોઈએ ભાગ્યે જ એકાદ-બે થી વધારે નાટકોમાં પોતાની શક્તિ અને જીવનદર્શનને આટલી સફળતાપૂર્વક કામમાં લીધાં હોય. એટલે જ તો લેખકો કરતાં નાટકોનો ઉલ્લેખ કરવો વધારે ઉચિત છે. એલ્મર રાઈસના 'ધ ઍડિંગ મશીન'(૧૯૨૩)માં સિનેમામાં વપરાતી કાલવ્યુત્ક્રમની ટેકનિકથી ખૂનની વાતને ગૂંથી લઈ, એક નિષેધવાદી દંતકથાને અસરકારક રીતે રજૂ કરાઈ છે. તેનો નાયક એક મિ. ઝીરો, મૃત્યુ બાદ સ્વર્ગમાં લઈ જવાયા પછી પણ લગીરે-લેખામાં-નહીં-લેવા-જોગ રહે છે. બીજાં કેટલાંક પાત્રો સંખ્યાંકથી ઓળખાય છે. સ્વર્ગમાં પણ મિ. ઝીરો, આંકડા ગણવામાં જ રોકાયેલો છે. નાટકના અંતમાં પૃથ્વી પર ફરી પાછો આવીને પાછો એ એવી જ નીરસ પ્રવૃત્તિમાં જેમનો તેમ ગોઠવાઈ જાય છે. એને છેવટે આત્મા જેવું કશું રહેતું જ નથી. એ યંત્રનો ગુલામ બની રહે છે.

મંદીના પરિણામ રૂપે અમેરિકી જીવન નાટકની સામગ્રી માટે વધુ વપરાવા લાગ્યું. થૉર્ન્ટન વાઈલ્ડરનું 'અવર ટાઉન' (૧૯૩૮) પ્રયોગાત્મક નાટક છે. પણ સાથે સાથે 'ગ્રોવર્સ કૉર્નર ન્યૂ હેમ્પશાયર'ના વીસમી સદીના પ્રારંભના જીવનને પણ રજૂ કરે છે. આમ છતાં, તંગ કરે કે અકળાવે તેવું તત્ત્વ તેમાં નથી. પડદો અને તખ્તા–સજાવટને લેખક પડતાં મૂકે છે. સૂત્રધાર નાટકની જાહેરાત કરી પ્રેક્ષકો વચ્ચે બેઠેલા અભિનેતાઓને નાટક ભજવવા દે છે. મોહક લાગણીવેડા, ભૂતકાળને વાગોળ્યા કરવાની લિજ્જત અને નવા પ્રકારની રજૂઆત એનાં લક્ષણો છે. મૉસ હાર્ટ અને કૉફમૅનનાં 'યુ કાન્ટ ટેઈક ઈટ વિથ યુ' (૧૯૩૬) અને 'ધ મૅન હૂ કેઇમ ટુ ડિનર' (૧૯૩૯) કૉમેડીમાં કઠે નહીં તેવું ઉપદેશતત્ત્વ આપે છે. ક્લિફર્ડ ઑડેટ્સનું 'વેઇટિંગ ફૉર લેફ્ટી' (૧૯૩૫) વર્ગવિગ્રહને અને મજૂર વર્ગમાં જણાતી નવી ચેતનાને સહાનુભૂતિથી રજૂ કરે છે. લાંબા એકાંકી જેવું આ નાટક 'લેફ્ટી' નામના નેતાની પ્રતીક્ષા કરતી એક કામદાર સંઘની સભાને પાત્રો તરીકે વાપરે છે. રાહ જોતાં સભા આક્રમક વ્યાખ્યાનો માટેનો મંચ બની જાય છે—વચમાં ધોંધાટ થાય, ખલેલ પડે. સભાના સભ્યોના જીવન પર પ્રકાશ પાડવા અહીંતહીં છએક છૂટા પ્રસંગો વેરેલા છે, જેનાથી સભ્યોની વર્તમાન સ્થિતિનો કંઈક ખુલાસો મળે છે. ઑડેટ્સ નાટકિયાવેડાથી દૂર રહીને પોતાનું કહેવાનું અમેરિકાની બોલાતી ભાષામાં જોરદાર રીતે પ્રગટ કરી શકે છે. એનો આ તળપદી ભાષા પરનો કાબૂ અને રંગભૂમિ માટે કેળવાયેલી સૂઝથી એનાં નાટકો કયારેય કસ વગરનાં કે અમુક એક સમયનાં જ નથી લાગતાં.

ઑ'નીલ પછી આત્યાર સુધીમાં અમેરિકામાં એની કક્ષાનો કોઈ નાટ્યકાર નથી પાક્યો. પરંતુ અમેરિકી રંગભૂમિ એવી જ સચેતન અને પ્રયોગશીલ રહી છે. ત્રીશીનાં વર્ષો પછી આજ સુધીમાં બેત્રણ મુખ્ય નાટ્યકારો ઉલ્લેખનીય છે – ટેનેસી વિલિયમ્સ (જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૪) અને આર્થર મિલર (જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૫) અને છેલ્લા દાયકામાં એડવર્ડ એલ્બી (જન્મ ઈ. સ. ૧૯૨૮). 'ધ ગ્લાસ મૅનેજરી' (૧૯૪૫) અને 'ધ સ્ટ્રીટકાર નેઇમ્ડ ડિઝાયર' (૧૯૪૭)થી વિલિયમ્સ પ્રસિદ્ધિમાં આવ્યો અને પછી 'ધ કૅટ ઑન ધ હૉટ ટિન રૂફ'(૧૯૫૪), 'સડનલી લૉસ્ટ સમર' (૧૯૫૮), 'ધ સ્વીટ બર્ડ ઑફ યૂથ' (૧૯૫૯) વગેરે અનેક કૃતિઓમાં તેણે વ્યક્તિત્વવાળાં પાત્રોને કાવ્યાત્મક શૈલીમાં અને જાતીયતા વિશેની અસરકારક સચ્ચાઈથી રજૂ કર્યાં. સમાજ જેવો વિસ્તૃત ફલક વિલિયમ્સને — આધુનિક અમેરિકન નાટ્યકારને નથી ખપતો. તેનું કેન્દ્ર છે વ્યક્તિ, અને વ્યક્તિની માનસિક અને જાતીય સમસ્યાઓ. એકલતા અને હતાશામાં એનાં પાત્રો સપડાયેલાં હોય છે, પણ તેમાંથી કોઈ રીતે બહાર નીકળવાનો રસ્તો તેમને કે નાટ્યકારને હાથ લાગતો નથી. તંદુરસ્તી, સમાધાનવૃત્તિ અને રોજિંદી સાહજિકતા માટેની ઝંખના તે પાત્રોને રહ્યા જ કરે છે, અને એ રીતે તો તે આપણા યુગનાં પ્રતીકસમાં છે. વધુ પડતું રોમૅન્ટિક – અવાસ્તવિક દર્શન એ કદાચ વિલિયમ્સનું સૌથી મોટું ભયસ્થાન છે. હિંસકવૃત્તિ અને ભારે ભભકાદાર હાવભાવને લઈને ઘણી વાર એનાં પાત્રો અતિનાટ્યાત્મકતા તરફ ખેંચાઈ જાય છે.

આર્થર મિલરની મુખ્ય કૃતિઓ છે 'ઑલ માય સન્સ' (૧૯૪૭), 'ડેથ ઑફ અ સેઇલ્સમૅન' (૧૯૪૯), 'ધ ક્રુસિબલ' (૧૯૫૩), 'એ વ્યૂ ફ્રૉમ ધ બ્રિજ' (૧૯૫૫) અને 'આફ્ટર ધ ફૉલ' (૧૯૬૪). એ પણ જીવનના નાના ભાગ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે, પણ એ નાનકડો ભાગ આખું જગત છે એમ માની લેવાની ભૂલ નથી કરતો. એનાં બધાં નાટકો વધતેઓછે અંશે સામાજિક જીવન સાથે કાંઈક સંબંધ ધરાવતાં હોવા છતાં, મુખ્યત્વે કૌટુંબિક જીવનને વસ્તુ તરીકે વાપરે છે. 'ધ ક્રુસિબલ' પ્યુરિટન સમાજની આંધળી માન્યતાઓ દ્વારા રાજકીય પ્રશ્નોને રજૂ કરે છે. તેમ છતાં તેમાં પણ કૌટુંબિક જીવન મધ્યમાં છે. એ જીવન જ તેના નાયકો માટે કસોટીરૂપ એવી સાહજિક ભૂમિ છે. પણ માનસિક પ્રશ્નોને કૌટુંબિક અને કૌટુંબિક પ્રશ્નોને સામાજિક જીવનના સંદર્ભમાં જોવાની મિલરની લાક્ષણિકતાને લઈને તેનાં નાટકો વિલિયમ્સનાં નાટકો જેવાં અમુક ચોક્કસ રીતે પલાયનવાદી ને અવાસ્તવિક નથી લાગતાં. મધ્યમવર્ગના આજના સમાજમાં ટ્રેજડી માટે પૂરતો પુરવઠો છે અને એ વર્ગના માણસો તેમની વિટંબણાઓ, સમસ્યાઓ વગેરેમાંથી પોતાની જાતને સાચી રીતે સાચા સ્વરૂપે જોઈ શકે ત્યારે તેમના પર કેવો જબરો આઘાત થાય છે, તે મિલરનાં લગભગ બધાં નાટકોમાં આલેખાયું છે. સામાજિક દૃષ્ટિએ સફળતાનું અમેરિકી સ્વપ્ન 'ડેથ ઑફ અ સેઇલ્સમૅન'ના નાયક વિલી લોમનના શા હાલ કરે છે તે સાહજિક અને તળપદી પણ કાંઈક ધારવાળી શૈલીમાં મિલરે બતાવ્યું છે. એ એનું સૌથી વધારે જાણીતું નાટક છે. 'ધ ક્રુસિબલ'માં જૉન પ્રોક્ટર, નાટકનો નાયક, પોતાની 'આઇડેન્ટિટી' માટેની મથામણમાં અટવાયેલો રહે છે અને મૃત્યુને ભેટવા જાય છે ત્યારે જ એ પ્રતીતિ તેને મળી ગઈ હોવાનો સંતોષ થાય છે. આ પ્રતીતિ જ તેમને મનુષ્ય તરીકે મસ્તક ઊંચું રાખી શકે તેવું સ્થાન આપી શકે.

એડવર્ડ એલ્બીનાં મુખ્ય નાટકો 'ધ ઝૂ સ્ટોરી' (૧૯૫૯), 'ટાઈની ઍલિસ' (૧૯૬૪), 'ધ અમેરિકન ડ્રીમ' (૧૯૬૦), 'હૂ ઈઝ અફ્રેઈડ ઑફ વર્જિનિયા વૂલ્ફ' (૧૯૬૨) અને 'ધ ડેલિકેટ બૅલેન્સ' (૧૯૬૭) છે. ઍલ્બીની સાથે આપણે 'થિયેટર ઑફ ધ ઍબ્સર્ડ' માં પ્રવેશીએ છીએ. એબ્સર્ડની પ્રણાલિકાની કડી ફ્રાંસ, ઈટાલી, સ્પેન, ઈંગ્લંડ વગેરે દેશોનાં નાટક સાથે છે. અમેરિકી આશાવાદને ઍલ્બી મૂળમાંથી તપાસે છે, પણ સારાયે માનવજીવન અને અસ્તિત્વ વિશે જે પ્રકારની હતાશા અન્ય દેશોનાં નાટકમાં જોવા મળે છે, તે છે કે નહીં તે નક્કી કરવું સહેલું નથી. 'ધ ઝૂ સ્ટોરી'નો અંત અને, ખાસ કરીને, તેમાં જેરીના પરાણે કરવા પડેલા ખૂનને માટે જ્યારે પીટરના હૃદયમાં સહૃદયતા અને દયા જેવી લાગણીઓ સ્પર્શી જાય છે ત્યારે તે 'ઍબ્સર્ડ'ની પ્રણાલિકામાં સાવ ગોઠવાતું નથી એમ લાગે છે. એ રીતે 'ધ અમેરિકન ડ્રીમ' વધારે ઍબ્સર્ડ છે.

વીસમી સદી : કવિતા

કાર્લ સેન્ડબર્ગ, રૉબર્ટ ફ્રૉસ્ટ અને બીજા

વીસમી સદીની પ્રારંભની અમેરિકન કવિતાનું કેન્દ્ર વ્હિટમનનું ન્યૂયૉર્ક કે એમિલી ડિકિન્સનનું ન્યૂ ઈંગ્લંડ નહીં પણ મધ્યપશ્ચિમનું શિકાગો છે. ૧૯૧૨માં હેરિયેટ મનરોએ ત્યાં 'પોએટ્રી — આ મૅગેઝીન ઑફ વર્સ' પ્રગટ કર્યું. અર્વાચીન કવિતાની આગવી અમેરિકી ધારામાં મહત્ત્વનું અર્પણ કરનારા ત્રણ કવિઓ — કાર્લ સેન્ડબર્ગ, વેચલ લિન્ડઝે અને એડગર લી માસ્ટર્સ — સૌ ઈલિનોય પ્રદેશના. આ ત્રણેને લિંકન અને ઈલિનોય તેમ જ શિકાગોનું જબરું આકર્ષણ હતું. લિન્ડઝે લિંકનના સ્પ્રિન્ગફીલ્ડ શહેરમાં જન્મેલો, જ્યારે સેન્ડબર્ગે શિકાગો પર એક લાંબું મહત્ત્વનું કાવ્ય લખ્યું છે અને લિંકનની ખૂબ લોકપ્રિય અને વિસ્તૃત જીવનકથા પણ લખી છે. 'પોએટ્રી' હજુ પણ નિયમિત રીતે પ્રગટ થાય છે અને અર્વાચીન કવિતાનું એ ખૂબ મહત્ત્વનું મુખપત્ર છે.

કાર્લ સેન્ડબર્ગ (ઈ. સ. ૧૮૭૮–૧૯૬૭) અને વેચલ લિન્ડઝે (ઈ. સ. ૧૮૭૯–૧૯૩૧)એ ખાસ કરીને અમેરિકાની જનતાની, કહો કે ટોળાંની સમસ્યા સમજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. સામાન્યમાંના અસાધારણ મર્મને વાચા આપવાનો તેમનો પ્રયાસ છે. બન્નેની શૈલીનું અગત્યનું અંગ — ઘણાં બધાં અન્ય અમેરિકી લખાણનું છે તેમ — ત્યાંની તળપદી લોકબોલીમાં રહેલું ખમીર છે. સાથેસાથે ગરીબ હબસી વર્ગની ગ્લાનિ, ક્યારેક વિષાદયુક્ત ફિલસૂફી અને તે વર્ગની લય માટેની સહજ સૂઝનો પણ તેમને અચ્છો ખ્યાલ છે. ૧૯૧૨માં શિકાગોમાં સ્થિર થતાં પહેલાં સેન્ડબર્ગ મધ્યપશ્ચિમમાં ઘણું બધું રખડી ચૂકેલો. આ રખડપટ્ટી દરમ્યાન તેણે લોકવાર્તાઓ, લોકગીતો અને લોકબોલી પ્રેમથી ઝીલેલાં. ૧૯૧૦, ૧૯૧૬, ૧૯૧૮, એમ થોડાં થોડાં વર્ષે એ કાવ્યસંગ્રહ આપતો રહ્યો. આમાં 'શિકાગો પોએમ્સ' (૧૯૧૬), અને ૧૯૬૩માં 'હની ઍન્ડ સૉલ્ટ' નોંધપાત્ર છે. પહેલા સંગ્રહે સેન્ડબર્ગને તે સમયના લોકપ્રિય કવિઓમાં સ્થાન અપાવ્યું. વ્યાસપીઠની વાક્‌છટા, અમેરિકા અને શિકાગો માટે લાગણીવેડા, મર્દાનગી માટે ઊછરતા કુમારને સહજ આદર, આવાં બધાં પ્રલોભનોથી તે પર છે એમ ન જ કહેવાય, પણ પ્રજાનો, ટોળાંનો બુલંદ મિજાજ અને સમસ્યા તેની કવિતામાં

એક નવો અવાજ પામી શકયાં છે. 'શિકાગો'ની શરૂઆત આવી છે:

જગત આખાનું કતલખાનું — તોફાની પ્રેમાળ, બુમરાણ મચાવનાર
સાધનોનું કસબી, ઘઉંના ઢગ કરી દેનાર — વિશાળ ખભાઓવાળું શહેર.
રેલગાડી ખોળનાર, દેશનું ભારવહ

શિકાગોની બધી ક્ષતિઓથી એનો આ પ્રેમી પરિચિત છે અને ટીકાકારને સંભળાવી દે છે:

ચાલો, દેખાડો મને અન્ય કો શહેર જે આમ જીવંત ખરબચડું,
મજબૂત ને લુચ્ચું હોવા થકી સગર્વ ઉન્મત મસ્તકે ગાઈ શકે.

આ માપ વ્હિટમનના અમેરિકાની યાદ નથી આપી જતું? અલબત્ત, વ્હિટમનમાંઆ વારનવાર, જણાતી ઉત્કટતા સેન્ડબર્ગમાં ભાગ્યે જ દેખાય છે. એનામાં એક પ્રકારનો સસ્તો સમાજવાદ આ જાતની છાપાળા ગદ્યથી કે રાજકીય ભાષણખોરીથી મહામહેનતે જુદી પાડી શકાય તેવી શૈલીમાં પ્રગટ થાય છે. એના સમકાલીનો — પાઉન્ડ કે એલિયટ—માં દેખાતી કલાસૂઝ કે ઈબારતની માવજત સેન્ડબર્ગમાં નથી.

વેચલ લિન્ડઝે પણ આ શબ્દાળુ અને પ્રચારવેડાવાળી લોકભોગ્ય કવિતાની પ્રણાલિકામાં છે. સાચી લોકકવિતા જો એના સમયને યોગ્ય હોત તો લિન્ડઝે સારો લોકકવિ થાત. વધારે સમજ અને આત્મસંયમ હોત તો તે બ્લેઈક કે વ્હિટમન જેવાં વધારે કાવ્યો કરી શકયો હોત. એના 'ડિસાઈપલ્સ ઑફ ક્રાઇસ્ટ'ની ધર્મની ભૂમિકાને લઈને આશાવાદ વધારે પડતી સહેલાઈથી તેને હાથે ચડી જાય છે. બ્લેઈકની અસર કયારેક તેણે પૂરેપૂરી કબૂલ નહીં કરેલી પણ એનાં કાવ્યોમાં તે ઠેરઠેર વરતાય છે – ફક્ત ઘણી વાર તે અસર હાસ્યાસ્પદ રૂપે પ્રગટ થાય છે. 'કાલામાઝૂ' નામનું તેનું કાવ્ય અનેક જગ્યાએ ઉલ્લાસ અને ઉત્કટતાને સરસ રીતે સાથે રાખી શકે છે. 'રખડુ કવિ' જેવું નામ પણ લિન્ડઝેને આપી શકાય. કારણ કે 'જનરલ વિલિયમ બુથ' અને 'ધ કૉન્ગો' જેવાં કાવ્યો ગામે ગામે ફરીને આંખ બંધ કરી લિન્ડઝે લલકારતો ત્યારે કવિતાની લોકજીવન સાથેની કડી પ્રત્યક્ષ થતી — જોકે એથી એ એનાં ઉત્તમ કાવ્યો નથી થઈ જતાં.

એક સૂચક હકીકત છે કે પાઉન્ડ અને એલિયટે નવી કવિતાની ઈબારત અને સ્વરૂપમાં જે ક્રાંતિ આણી તેની સાથે આ સમયના બે ઉચ્ચ કક્ષાના કવિ ઈ. એ. રૉબિન્સન (ઈ. સ. ૧૮૬૯–૧૯૩૫) અને રૉબર્ટ ફ્રૉસ્ટ(ઈ. સ. ૧૮૭૪–૧૯૬૩)ને કાંઈ સંબંધ નથી એમ લાગે. બન્ને ન્યૂ ઈંગ્લાંડ વિભાગના; બેમાંથી એકે કોઈ સાહિત્યિક સંપ્રદાય કે જૂથના ઝંડાધારી નહીં. બન્ને અત્યંત પ્રામાણિક અને પોતાના 'દર્શન'ને વફાદાર. રૉબિન્સનના શરૂઆતના કાવ્યસંગ્રહો – 'ધ ટૉરન્ટ ઍન્ડ ધ નાઈટ બિફોર' (૧૮૯૬) અને એનું નવસંસ્કરણ 'ચિલ્ડ્રન ઑફ ધ નાઈટ' (૧૮૯૭), બ્રાઉનિંગ જેવા ગણાયા. ચાલુ ફૅશનથી પર રહીને એણે એની કાવ્યસેવા કર્યે રાખી. 'રિચર્ડ કૉરી', 'ધ ડાર્ક હાઉસ' વગેરે એનાં કાંઈક લોકપ્રિય કહી શકાય તેવાં કાવ્યો છે. તેનામાં આંજી નાખે તેવી ભાષા કે ભભકો ભલે ન હોય પણ રૉબિન્સન પ્રૌઢિવાળો ને કાવ્યના કસબનો સરસ અભ્યાસી છે. હકીકતમાં રૉબર્ટ ફ્રૉસ્ટનું નામ વધારે મોટું હોઈ, તેની પડછે આપણે એના આ સમકાલીનને બહુ નથી સંભારતા.

ફ્રૉસ્ટને જાતજાતનાં લેબલ મળ્યાં છે – પ્રતીકકાર, આધ્યાત્મિક રીતે ઓજોવ્રત, ઘરગથ્થુ ફિલસૂફ, ઊર્મિકવિ, ઉપદેશક, કૃષક પદ્યકાર વગેરે. ફ્રૉસ્ટની સાદગી ફક્ત ઉપર ઉપરની છે, બાકી

તેનાં કાવ્યો મર્મવેધી અને ઘણાં પરોક્ષ અને સંકુલ છે. આ ઉપરછલ્લી સાદાઈથી વિવેચકો પોતાને ફાવે તે વિચારસરણી તેની કાવ્યસૃષ્ટિ પર ઠોકી બેસાડે છે. તેનાથી ફ્રૉસ્ટને સહન પણ કરવું પડયું છે. એની એક ખૂબી એ છે કે અછડતી નજરે વાંચનારને પણ તેનું કાવ્ય કાંઈક કહી જાય છે. આનું કારણ એક તો એ કે ફ્રૉસ્ટ તેના વાચક સાથે પ્રામાણિક ને સ્થિર વલણ રાખીને એવું પણ સમજાવતો લાગે છે કે એને કહેવાનું બહુ ગૂઢ કે કઠિન નથી. વાચક સાથેની તેની આ ભાઈ-બંધી તેના રણકા(ટોન)માં પ્રગટ થાય છે. ને એ રણકો રોજિંદી સાધારણ વાતચીતથી ભાગ્યે જ વેગળો હોય છે. આ ઉપરાંત ફ્રૉસ્ટ ઊંડી કલાસૂઝવાળો પણ છે. તેના લયમાં નિશ્ચિતતા ખરી પણ અતિઆગ્રહીપણું નથી. કોઈ પણ વાતને તે એનાં ઉત્તમ કાવ્યોમાં કયારેય વધુ પડતા ભારથી નથી કહેતો. મૂળે તો તે ફિલસૂફ-કવિ છે જે ઘણી વાર ગોપકાવ્ય(પાસ્ટરલ)ની પ્રણાલિકાનો ઉપ-યોગ કરે છે. 'ડાયરેકિટવ' નામનું તેનું કાવ્ય આ બધી લાક્ષણિકતાઓનો દાખલો છે. તેની છેલ્લી કડીઓ છે :

પેલી, ગ્રેઈલની જેમ મેં સંતાડી રાખી છે,
એક ખખડધજ શેડરની પગપાનીશી બખોલે
એક તૂટેલી કુલડી, મંતરીને,
કોઈ કપાતરને હાથ ન ચડે, એટલે જ,
કે ન પામે તે મોક્ષ, સેંટ માર્કે કહ્યું હતું તેમ સ્તો!
એ કુલડી તો હું બાળકોના ઢીંગલીઘરમાંથી ચોરી લાવેલો.
ત્યાં જ છે તમારાં નીર અને વારિગૃહ
નિરાંતે પીઓ અને નરવાં રહો—ધરાઈ ધરાઈને.

ફ્રૉસ્ટના કાવ્યમાં એક પ્રકારના વિનોદ સાથે બહુ સહજતાથી અને કોઈ નાના સીધાસાદા દેખાતા, શબ્દ કે હાવભાવ વડે આપણને હચમચાવી મૂકનારી તાકાત હોય છે. જીવન તેને મન સમસ્યા છે. અને એ સમસ્યાના હોવાથી નૈતિક તેમ જ ભૌતિક જગતમાં શું શું થાય તેનો સચોટ અનુભવ એના કાવ્યથી પ્રત્યક્ષ થાય છે. 'ધ વિચ ઑફ કૂઝ', 'સ્ટૉપિંગ બાય વુડઝ', 'ઑન આ સ્નોઈ ઈવનિંગ,' (એના ગુજરાતી અનુવાદ માટે જુઓ આ ગ્રંથમાં અન્યત્ર પ્રકાશિત કાવ્યગુચ્છ) 'ફાયર ઍન્ડ આઈસ' અને 'વેસ્ટ રનિંગ બ્રુક'(૧૯૨૮)માં 'એકવેઈન્ટેડ વિથ ધ નાઈટ' અને પુસ્તકના શીર્ષકનું કાવ્ય. આ ફ્રૉસ્ટનાં નોંધપાત્ર કાવ્યોમાંનાં છે. 'આ ફર્થર રેઈન્જ'(૧૯૩૬)માં પણ 'ડેઝર્ટ પ્લેસીઝ', 'ડિઝાઈન' વગેરે ઉત્તમ કાવ્યો છે. ૧૯૪૨માં પ્રગટ થયેલો 'આ વિટનેસ ટ્રી' એનાં ઊર્મિકાવ્યોનો સંગ્રહ છે. તે પછીના સંગ્રહો 'સ્ટીપલ બુશ', 'ઑન આફ્ટર વર્ડ', 'આ માસ્ક ઑફ રીઝન', 'આ માસ્ક ઑફ મર્સી' વગેરેમાં ફિલસૂફી નીતિની સમસ્યાઓ, જીવનની સમજ વગેરે તત્ત્વો વત્તેઓછે અંશે ઊર્મિતત્ત્વને સમતા બક્ષે છે. વડ્ર્ઝવર્થની યાદ અપાવતો આ કવિ વીસમી સદીના અમેરિકન કવિઓમાં કદાચ સૌથી મહત્ત્વનો છે.

એઝરા પાઉન્ડ અને નવી કવિતા

ફ્રૉસ્ટથી અલગ દિશામાં પાઉન્ડ, એલિયટ, હાર્ટ ક્રેઇન વગેરે કવિઓ નવી કવિતાને લઈ જઈ રહ્યા હતા. એલિયટે ૧૯૨૭ પછી બ્રિટનની નાગરિકતા સ્વીકારી. અમેરિકા અને ઇંગ્લંડ

બન્ને તેને પોતાનો ગણે છે. (આ ગ્રંથના અંગ્રેજી સાહિત્યના પ્રકરણમાં તેનો સમાવેશ કરાયો છે એટલે અહીં આપણે પાઉન્ડ અને બીજાઓ વિશે જ વિચારીશું.) હેન્રી જેઇમ્સ અને એલિયેટની જેમ એઝરા પાઉન્ડ (ઈ. સ. ૧૮૮૫–૧૯૭૨) પણ યુરોપમાં લાંબું રહ્યો અને તેને ઇટાલિયન, ફ્રેંચ, સ્પૅનિશ વગેરે યુરોપીય સાહિત્યો તેમ જ ચીની સાહિત્યમાં સારો રસ હતો. લૅટિન અને જૂના અંગ્રેજીનો પણ તેને અભ્યાસ ખરો. આમ ઘણી જ ભાષાઓ અ.ને સંસ્કૃતિઓમાંથી ઠીક પડે તેમ અને તેટલું લઈ તેમાંથી કાળજીપૂર્વક એક નવી કૃતિ કરવાની કળા એને હસ્તગત હતી. ઊર્મિકવિ તરીકે એનાથી ચડિયાતો ભાગ્યે જ બીજો કોઈ અંગ્રેજ કવિ હશે. તેની આ સિદ્ધિ 'કૅન્ટોઝ'—જે એના જીવનનું સૌથી અગત્યનું પ્રદાન છે—ના શરૂઆતના અને કયાંક કયાંક પાછળના ભાગમાં તરી આવે છે. હોમર, ઓવિડ, અર્થશાસ્ત્રીઓ અને રાજકીય નેતાઓ, લંડન અને પૅરિસનાં સંસ્મરણો પ્રત્યે પાઉન્ડના પ્રતિભાવો એ 'કૅન્ટોઝ'નું વસ્તુ છે. 'ધ પિઝાન કૅન્ટોઝ' અને 'ધ કૅન્ટોઝ ઑફ એઝરા પાઉન્ડ' બન્ને ૧૯૪૮માં પ્રગટ થયા. વીસમી સદીની શરૂઆતમાં ઈમેજિઝમની જે ચળવળ ચાલેલી તેની અસર પાઉન્ડ પર હંમેશ માટે રહી તે 'કૅન્ટોઝ' પરથી જણાઈ આવે છે. સંગીતતત્ત્વ, નક્કર હકીકત જેવો કવિતામાં આગ્રહ, અનેક સંસ્કૃતિઓ વિશે એક વખત તો આંજી નાખે તેવી, જાણકારી અને તળપદી રોજિંદી ભાષાનો આઘાતજનક લાગે તેવો ઉપયોગ—આ પાઉન્ડની કવિતાનાં લક્ષણો છે.

એલિયટે પાઉન્ડને એક ઘણો મૌલિક કવિ કહ્યો છે. બીજા વાચક કે વિવેચકો પાઉન્ડ માટે, એલિયેટને હતો તેવો આદર નથી દેખાડી શકયા. ત્રીસીનાં વર્ષોમાં પાઉન્ડને મુસોલિનીમાં ઈટાલીના તારણહારનાં દર્શન થયાં, અને એવી પ્રતીતિ પણ થઈ કે તે એક એવું વિધાયક ને પ્રેરક બળ છે જે ગરીબાઈ, વ્યાધિ અને રક્તપાતને નાબૂદ કરી શકશે—એટલે બીજા વિશ્વયુદ્ધ દરમ્યાન તેણે મિત્રરાજ્યો વિરુદ્ધ ઈટાલીમાં ફરી જે પ્રચાર કર્યો તેનાથી ઘણા ચોંકી ગયા. પછી તો તેને અસ્થિર મગજનો કહી અમેરિકા લાવવામાં આવ્યો અને ગાંડાની ઇસ્પિતાલમાં પણ રાખવામાં આવ્યો. કવિ તરીકે પાઉન્ડનાં અગત્યનાં વર્ષો બીજા વિશ્વયુદ્ધ સુધીનાં કહી શકાય. પણ તેમાંય વીશીનાં વર્ષો વધારે ફળદાયી નીવડયાં. ૧૯૨૦માં 'હ્યુ સેલ્વિન મોબર્લી' પ્રગટ થયું હતું તે તેનાં ઉત્તમ કાવ્યોમાંનું છે. પણ આજે આપણે તેને યાદ કરીએ છીએ તે કવિ કરતાં વધુ તો કવિઓના મિત્ર તરીકે અને એલિયેટના 'ધ વેઈસ્ટ લૅન્ડ' તેમ જ અન્ય કાવ્યોના સંપાદક તરીકે. પાઉન્ડની અગત્ય તેની કવિતા કરતાં કવિતાના વિવેચનમાં જે રીતે તેણે નવી ચેતના આણી તેને લઈને છે. 'નવી કવિતા' જો કોઈ ક્રાંતિ લાવી શકી હોય તો તેનો યશ બીજી કોઈ પણ એક વ્યક્તિ કરતાં પાઉન્ડને ફાળે વિશેષ જાય છે.

એલિયટની કાળજીપૂર્વકની, અન્ય સાહિત્યો અને સંસ્કૃતિઓની જાણકારીવાળી, આધ્યાત્મિક અને ધાર્મિક મૂલ્યોનો હ્રાસ જોઈ કાંઈક નિરાશાવાદી એવી કવિતા સામે હાર્ટ ક્રેઇને (જન્મ ઈ. સ. ૧૯૩૨) મુખ્યત્વે તેના 'ધી બ્રિજ' (૧૯૩૦) નામના કાવ્ય દ્વારા બળવો પોકાર્યો. અમેરિકાના ભૂતકાળને તેમ જ કાવ્યપ્રણાલિકામાં પો અને લિઇટમનને યાદ કરીને તેણે મહાકાવ્યનો પ્રયાસ કર્યો. ક્રેઇનનું મુખ્ય લક્ષણ છે ઉલ્લાસ. વીસમી સદીના યંત્રયુગની ભેટ જેવો બ્રુકલિન પુલ તેને મન આશા અને નવી સિદ્ધિઓનું પ્રતીક બની જાય છે. કયારેક કયારેક એ ઉલ્લાસતત્ત્વની અભિવ્યક્તિમાં આપણને ખુદ-વશાઈ (સેલ્ફ-હિપ્નોસિસ) અને અતિશયતા પણ લાગે. એમર્સનના સિદ્ધાંતો પ્રમાણે

જીવન જીવવાથી શું પરિણામ આવે તેનો એક દાખલો હાર્ટ ક્રેઈનનું વેડફાઈ ગયેલું જીવન છે એમ એક વિવેચક કહે છે તેમાં ઘણું સત્ય લાગે છે.

પાઉન્ડ અને એલિયેટે કવિતાને આપેલી દિશા ખોટી છે એમ કેટલાક વિવેચકો અને કવિઓ માને છે. આ માન્યતાને પહેલવહેલી વિલિયમ કાર્લોસ વિલિયમ્સે (ઈ. સ. ૧૮૮૩ – ૧૯૬૩) જાહેર કરી. અવારનવાર કવિતા અને રાજકીય બાબતો વિશે એ પોતાની માન્યતાઓ પ્રગટ કરતો અને તે બધી એકસરખી સુઘડ કે બુદ્ધિપ્રતિભાવાળી ન હતી. પણ તે બધાંનો — તેની કવિતાનો પણ — એક મુખ્ય ગુણ છે પ્રામાણિકતા, અને જે કહેવું હોય તે સીધી સાદી ભાષામાં કહેવું તે. તેનામાં સહૃદયતા સાથે એક પ્રકારની નૈતિક અને માનવસહજ આકર્ષકતા જોવા મળે છે. એને ભાગ્યે જ ખ્યાલ હશે કે તે કેટલો સાદો કવિ હતો. નવા વિવેચને જેના પર ઘણો ભાર મૂક્યો છે — કાવ્ય પોતે જ, કવિ નહીં — એ મૂલ્ય વિલિયમ્સને સ્વીકાર્ય હતું. જોકે બીજી ઘણી રીતે નવા વિવેચનથી તે વિમુખ છે. ૧૯૦૯માં 'પોએમ્સ', ૧૯૧૩માં પાઉન્ડની મદદથી 'ધ ટેમ્પર્સ'થી માંડીને મહાકાવ્ય જેવું 'પેટર્સન' એમ ૧૯૬૩ સુધી વિલિયમ્સ નિયમિત કવિતા લખતો રહ્યો. એમ બને કે એનું સ્થાન વ્હિટમનની પ્રણાલિકામાં લખતા અમેરિકન કવિઓમાં સારું એવું ઊંચું નીવડે.

અંગ્રેજીના અધ્યાપકો — ને છતાં કવિઓ અને વિવેચકોમાં નોંધપાત્ર છે — એવાં બે નામો છે: જૉન ક્રાઉ રેન્સમ (જન્મ ઈ. સ. ૧૮૮૮) અને ઍલન ટેઈટ (જન્મ ઈ. સ. ૧૮૯૯). જોકે અમેરિકાની સંસ્કૃતિની પ્રણાલી એવી છે કે ભાગ્યે જ કોઈ જાણીતો કવિ કયારેક શિક્ષક ન થયો હોય. બન્નેની ઉપર પાઉન્ડ અને એલિયટની ઊંડી પણ સમજપૂર્વકની અસર છે. પણ અત્યારે સૌથી ફૅશનેબલ દેખાવું હોય તો વૉલેસ સ્ટીવન્સ (ઈ. સ. ૧૮૭૯–૧૯૫૫) ને પછી આપણા સમકાલીનોમાં રૉબર્ટ લોએલ(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૩)ને યાદ કરવા જોઈએ. ૧૯૨૦થી ૧૯૫૦ના ગાળામાં પાઉન્ડે પ્રચલિત કરેલ 'કાંઈક નવું કરો'ના સૂત્રને બીજા કોઈ કવિએ વૉલેસ સ્ટીવન્સની વફાદારીથી નહીં પાળ્યું હોય. નહીં કે તે પાઉન્ડનો અનુયાયી હતો; પણ સાદી હકીકત એ હતી કે એનું દર્શન અને તેની અભિવ્યક્તિ નવીન હતાં. તે એટલે સુધી કે વર્ષો સુધી એને સમજનાર વાચક વર્ગ ન મળ્યો. ૧૯૫૯ સુધી — જ્યારે એ સિત્તેરની ઉંમર વટાવી ચૂકેલો — એ કવિઓ અને વિવેચકોનો જ કવિ રહ્યો! ૧૯૧૪થી ૧૯૫૫ સુધી કાવ્યો કરતો રહ્યો, પણ તેમાં મુખ્ય કાવ્યસંગ્રહ 'ધ હાર્મોનિયમ' (૧૯૨૩), 'ધ મૅન વિથ ધ ગિટાર' (૧૯૩૭), 'નોટ્સ ટુવોર્ડ અ સુપ્રીમ ફિક્શન' (૧૯૪૨) અને ૧૯૫૧માં કવિતા પર લખેલા નિબંધો જે 'ધ નેસેસરી એઈન્જલ'માં પ્રગટ થયા છે તે. સ્ટીવન્સ અઘરો કવિ છે તેમાં શંકા નથી. એક મુશ્કેલી તો એની નવા શબ્દો બનાવવાની ટેવ છે; બીજી મુશ્કેલી 'કોલાજ' જેવી ટેકનિક શરૂઆતનાં કાવ્યોમાં વપરાઈ છે તે સમજતાં વાર થાય છે તે. વળી તેની નર્મવૃત્તિ અને ધૂનીપણાને લઈને કયારે તે ગંભીર હતો અને કયારે તે ઠેકડી ઉડાડતો તે નક્કી કરવું મુશ્કેલ હતું — જેમ કે, 'ધ એમ્પરર ઑફ આઈસક્રીમ'ના મથાળાથી શું સમજવું? એ કાવ્ય મૃત્યુ અને મૃત્યુને કેમ સ્વીકારવું તેને વિશે છે એ કેમ કળાય? તે જ પ્રમાણે 'લ મોનોકલ ડમોં ઓકલ'માં લેન્સનો ઉપયોગ મૃત્યુ જીવનને વશવર્તી છે એમ કહેવા કર્યો છે એ પહેલી નજરે તો ન જ કળી શકાય. 'અસાઈડઝ ઑન ધી ઓબો'માં એક અસામાન્ય વિચાર દર્શાવાયો છે — એના કાલ્પનિક નાયકમાં આપણે સૌ સમાઈ જઈએ છીએ:

અદ્યતન નવલકથા

નૉર્મન મેઈલર: 'ધ નેકેડ ઍન્ડ ધ ડેડ' (૧૯૪૮)
'ઍડ્વરટાઈઝમેન્ટસ ફૉર માયસેલ્ફ' (૧૯૫૯)

ઓલન ટેઈટ: 'ધ ફાધર્સ' (મૂળ ૧૯૩૮નું પુનર્મુદ્રણ)

રૉબર્ટ પેન વૉરન: 'ધ કેઈવ' (૧૯૬૦)

હરમન વૂક: 'ધ કેઈન મ્યુટિની' (૧૯૫૧)
'માર્જરી મૉર્નિંગ સ્ટાર' (૧૯૫૫)

જેઈમ્સ ગૂડ કૉઝેન્સ: 'ગાર્ડ ઑફ ઑનર' (૧૯૪૮)
'બાય લવ પઝેસ્ડ' (૧૯૫૭)
હાથવેંત આવીને છટકી જનારી અમેરિકી મહાનવલ

વિલિયમ સ્ટાયરન: 'લાય ડાઉન ઈન ડાર્કનેસ' (૧૯૫૧)
'સેટ ધિસ હાઉસ ઑન ફાયર' (૧૯૬૦)

પૉલ ગુડમેન: 'ગ્રોઈન્ગ અપ ઍબ્સર્ડ' (૧૯૬૦)
'એમ્પાયર સિટી' (૧૯૫૯)

વ્લાદિમિર નાબોકોવ: 'લોલિતા' (૧૯૫૫)

સોલ બેલો: 'ડેન્ગલિંગ મૅન' (૧૯૪૪)
'ધ વિક્ટિમ' (૧૯૪૭)
'ધ એડવેન્ચર્સ ઑવ ઓગી માર્ચ' (૧૯૫૩)
'હેન્ડર્સન ધ રેઈન કિંગ' (૧૯૫૯)

બર્નાર્ડ માલામુડ: 'ધ ઍસિસ્ટંટ' (૧૯૫૭)

સાર્વે સ્વેડોઝ: 'ફૉલ્સ કેઈન' (૧૯૬૦)

બાર્બારા પ્રોબ્સ્ટ સોલોમન: 'ધ બીટ ઑફ લાઈફ' (૧૯૬૦)

જેરોમ ડી સેલિન્જર: 'ધ કૅચર ઈન ધ રાય' (૧૯૫૧)

જૅક કેરુઆક: 'ઑન ધ રોડ' (૧૯૫૭)

અદ્યતન કવિતા

ઓલન ગિન્સબર્ગ: 'ધ હાઉલ' (૧૯૫૬)

ગ્રેગરી કોર્સો: 'ધ હેપી બર્થડે ઑફ ડેથ' (૧૯૬૦)
'લૉંગ લિવ મૅન' (૧૯૬૨)

રૉબર્ટ લોવેલ: 'લૉર્ડ વિઅરીઝ કાસલ' (૧૯૪૬)
'લાઈફ સ્ટડીઝ' (૧૯૫૯)

થિયોડર રોથકે: 'ધ વેકિંગ' (૧૯૫૩)

એલિઝાબેથ બિશપ: 'કવેશ્ચન્સ ઑફ ટ્રાવેલ' (૧૯૬૬)

રિચર્ડ વિલ્બર: 'ઍડવાઈઝ ટુ અ પ્રૉફેટ' (૧૯૬૧)

ડબલ્યુ. ડી. સ્નોડગ્રાસ: 'હાર્ટ્સ નીડલ' (૧૯૫૯)

કાવ્યગુચ્છ

સહાય માટે પ્રાર્થના | માઇકેલેન્જેલો

[illegible]

[illegible]

[illegible]

અંત લાવ્યા એમ કહેવું, આવી પરિણતિ તે તો
ભક્તિભાવે વાંછવા જેવી છે ચીજ. મરી જવું, નીંદ લેવી;
નીંદ લેવી! સંભવ છે સ્વપ્નો જોવાં : હં, ત્યાં જ છે નડતર;
કારણ કે મૃત્યુની એ નિદ્રામાં શાં શાં સ્વપ્ન આવે–
ઝંઝટ ખંખેરી દઈએ આપણે મર્ત્ય જીવનની જ્યારે–
એનો ખ્યાલ જરીક થંભાવી દે આપણને, ને
એ ગણતરી આફતને અર્પે છે લાંબી આવરદા;
નહીં તો અહીં કોણ સહે સંસારના કોરડા ને તિરસ્કારો,
જુલિમોના જુલ્મ, ગર્વિષ્ઠોના તુચ્છકારો,
અનાદૃત પ્રણયની પીડાઓ, અદાલતના વિલંબ,
તુમાખી અધિકારીઓની, અને જે ધુત્કારો
ખામોશ સદ્‌ગુણી જન પામે અપાત્રને હાથે,–
જ્યારે ખાતમો કરી શકતો હોય એ પોતાનો સ્વયં
અમસ્તા ખંજર વડે? બોજ ઉપાડે કોણ રેબઝેબ
પરસેવે કણસતો લદાઈ થાકીપાકી જિંદગીથી,
સિવાય કે મૃત્યુ પછી કશાકનો ભય–
તે અણપ્રીછ્યા દેશનો જેના સીમાડેથી
ના'વે કોઈ પથિક પાછો–મૂંઝાવી દેતો મતિને,
ને જઈ ઝંપલાવવું અજાણ્યાં દુઃખોમાં એ કરતાં
હોય તે દુઃખોને સહી લેવા પ્રેરે આપણને ?
આમ જ, ચિંતન કરી મૂકે છે કાયર આપણને સૌને.
અને આ રીતે નિશ્ચયનો નૈસર્ગિક જે રંગ તે
બની બેસે માંદલો શો, ચિંતાનું ફીકું પડ ચઢવાથી
અને ખૂબ ઊંચાં મહત્ત્વનાં સાહસોનાં વહેણ
આથીસ્તો આડે રસ્તે વંકાઈ જતાં, તેઓનું
કાર્ય એવું નામ પણ લુપ્ત થતું. ... ...

અનુ. **ઉમાશંકર જોશી**

મહાકાવ્યનું વસ્તુ અને સેતાનનો પૃથ્વી પ્રવેશ* | મિલ્ટન

ઓ ઊર્વી! સ્વર્ગંશી કેવી, દેવોનું ધામ ના બની
તથાપિ દેવને યોગ્ય, સર્જેલી પૂર્ણ મંથને
ભૂલો જૂની સુધારીને, સર્જશે કદી શું પ્રભુ
સારું પહેલાં પછી ભૂંડું? નર્ત્તે ઓ સ્વર્ગ પાર્થિવ!
સૃષ્ટિઓ તારી ચોપાસે ધારંતી તેજને, છતાં,
ધારંતી જ્યોતિ યે જ્યોતિ તારી સેવા મહીં શકે!
કિરણો દિવ્યદૃષ્ટિનાં તાણું તું કેન્દ્ર છે બની.
અમરાનું પ્રભુ કેન્દ્ર સર્વેશ્વર છતાંય એ,
તેમ તું કેન્દ્રવર્તી થૈ જ્યોતિધામોની જ્યોતિ લે.
એમના ગુણ જે સિદ્ધ પ્રવર્તે ના તહીં, અહીં
ફળાવે તૃણ ને ધાન્ય, જન્માવે ઉચ્ચ યોનિજ
ચૈતન્યમય પ્રાણીઓ, સર્વત્રે ઉત્તરોત્તર
કર્મેન્દ્રિયો અને પ્રજ્ઞા, બધું માનવીમાં મળે.
કદાપિ શકું હું માણી આ ગિરિતાલ ને ગિરિ,
સરિતાઓ, વનોદ્યાનો, આ ભૂમિ, આ સમુદ્ર ને
ગાઢાં અરણ્યથી છાયા કિનારા, નગ, ગહ્વરો!
ને જેમ જોઉં હું રમ્ય કંઈ કેય રસે ભર્યું
તેમ ઊંડે દિલે જ્વાલા હીનપ્રકૃતિદ્વંદ્વથી;
મારે શ્રેયનું અશ્રેય બને, ને સ્વર્ગમાં મને જરીય
ગોઠશે નહીં.

અનુ. **દુષ્યંત પંડ્યા**

---

* એક અંશ

તને ચાહી છે મેં | પુશ્કિન

તને ચાહી છે મેં : હજી પણ કહું એ જ તુજને.
તિખારા ધીખે છે, હજી પણ જૂના એ પ્રણયના.
ન હો કિન્તુ એથી જરી વધુ અ-શાતા તુજ ઉરે :
ન ઇચ્છું હું તુંને પુનરપિ વિષાદોથી ભરવા.
તને મૂંગા મૂંગા ચહી હતી અપેક્ષા વગર મેં;
સહેતાં ઈર્ષ્યાળુ-અ-ધીટ પ્રણયી-પીડ વસમી.
તને ચાહી એવી, મૃદુ મૃદુલ કૈં અંતરતરે,
મળો એવી પ્રીતિ અવરથી તને; પ્રાર્થું પ્રભુને.

અનુ. **પ્રજારામ**

બીજો રસ્તો | એડમ મિત્સ્કિયેવિચ

ભોમિયો :

લગામ મુઠ્ઠી દો ઢીલી, નિરખશો નીચે મા! ખુદા
દુઆ તમ પરે કરો! તુરગની જ લ્હાં ચાતુરી:
લહે કયણ કામ ઘોર ગહરી લપે બીણ, ને
કયે થલ થઈ સલામત પથે રસાલો નીચે
મુકામ પહુંચે, લહે તુરગ એ. કરો બંદગી!
નીચે અતલ નીલિમા, ગિરિ તણો ઉંચે મ્હોરશો!
રહો નિરખી! હાથ બાન્હુ જરીયે ન લંબાવશો,
રખે વજનથી નમી ગહન ગહ્વરે જે પડો.
નિરંકુશ વિચારવેગ પણ રહેજ થંભાવજો.
સહો સકલ કલ્પનોદ્યનના ય સંકેલી લો.
અયે અહીં ઢુકે કરાલ યમ કાલકન્દર તલે.

પ્રવાસી :

જીવંત જ ગયો પુરાણ હિમપુંજ ઉલ્લંઘી હું.
પરંતુ નિરખ્યું દગે કયમ વદી શકે વૈખરી?
શકે ફક્ત દેવદૂત કંઈ ઉચ્ચરી એક દી.

અનુ. **ઉમાશંકર જોશી**

* 'પોલિશ કવિતાનો અમર વીર'. ૧૭૯૮–૧૮૫૫. રાજદ્રોહ માટે રશિયનોએ એને પોલેન્ડમાંથી દેશવટો દીધો અને એ રશિયામાં રખડતો હતો ત્યારે એણે પ્રખ્યાત 'ક્રીમિયન સૉનેટ્સ' રચ્યાં. એ માળાનું આ કદાચ ઉત્તમોત્તમ સૉનેટ છે. સ્લાવોનિક કવિઓમાં મિત્સ્કિયેવિચ, એના સમકાલીન ને મિત્ર મહાકવિ પુશ્કિનને બાદ કરતાં અદ્વિતીય ગણાય છે.

સાગરપંખી | બોદલેર

ખલાસીઓ કયારેક આત્મવિનોદ અર્થે
સાગરપંખીને પકડી લિયે છે. જલધિના એ
વિહંગરાજો અનુસરે રસળતા અલસ
વિષમ જળકેડીએ સરતાં જહાજોને.
તૂતક પર કયારેક ખેંચાતા એ રાજવીઓ
આસમાની-ધૂસોકના, પતનમાં અડવા લાગે,
ગરીબડા બનીને પડખે શ્વેત પાંખો મહાન
ઘસડાવા દે બાજુ પરનાં વ્યર્થ હલેસાં શી.
પંખાળો આ યાત્રી અત્યારે કમજોર વરવો,
એક કાળે કેવો રમ્ય! હાસ્યાસ્પદ બોડો હાવાં.
કોઈ એની ચંચૂમાં બોસી દે નાની ચૂંગી, વા તો
બોડંગાતો ચાળા પાડે ભાંગ્યા આ નભચારીના.
કવિ છે ઝંઝાનિલોના આ મિત્ર શો
ઉવેખતો બાણાવળીનાં બાણ, સ્વામી મેઘલોકનો,
નિર્વાસિત ધરા પર, ચિચિયારી કરતાં જનજૂથ વચ્ચે,
ચાલવા કરે ત્યાં એને નડે વડેરી પાંખો.

અનુ. **ઉમાશંકર જોશી**

હંસ | સ્તેફાન માલાર્મે

આજનો કૌમાર્યમંડિત, સુશ્લિષ્ટ, અને શોભનીય દિવસ
તેની મદીલી પાંખના વીંઝવા સાથે કાપશે
આ થીજેલા વીસરાયલા સરોવરને જેમાં પારદર્શક
હિમસ્રોત
ન ઉડાયલાં ઉદ્યનોની હીકળની સપાટી નીચે ધૂમે છે.
એક હંસ ગત સમયોને સ્મરે છે—એ એ જ છે
વૈભવી, જે પોતાની જાતને નાસીપાસ થઈ સમર્પી દે છે
પોતે જ્યાં હોવો જોઈએ તે પ્રદેશોમાં ન હોવા બદલનું
ગીત ગાતો,
જ્યારે વન્ધ્ય શિશિરનું રણ ખીલી ઊઠ્યું હતું.
તેની ડોકનો ઉઠાવ આ શ્વેત મૃત્યુ-પાશને ફગાવી દેશે,
જે અવકાશે લાધો છે, એ પક્ષમ પર જે અવકાશથી
પર છે—
પણ તેની પાંખો ફસાઈ છે તે પૃથ્વીના મહાભયને નહીં.
જેની વિશુદ્ધ આભા પ્રેતને આ સ્થળે જડી રાખે છે,
અગતિશીલ બને છે તેના અપેક્ષાભર્યા ધિક્કારના શીત
સ્વપ્નામાં
જે હંસ તેના નિરર્થક દેશવટામાં ધારણ કરે છે.

અનુ. **દિગીશ મહેતા**

એલેકઝાન્દર બ્લોક

યાદ છે તને?
આપણા સ્વપ્નિલ અખાતમાં
નિદ્રાળોકે ચડ્યું હતું લીલમલીલું પાણી
ને હારબંધ કેટલાંક યુદ્ધજહાજો પ્રવેશ્યાં હતાં...

એમાંનાં ચાર ધૂસર.
અને પ્રશ્નો કલાકલ્પર આપણને ઉત્તેજિત કરતા રહ્યા
અને તડકે તપીને તાંબા જેવા નાવિકો
દમામભેર આપણી પાસેથી ચાલી નીકળ્યા.

સંસાર થયો વધુ મોટો, વધુ આકર્ષક
પણ એકાએક જાહાજો તો તરી ગયાં દૂર.
અમે જોઈ શક્યાં: કેવાં તો ચારેય
વિલીન થયાં રાત્રિમાં સમુદ્રમાં.

અને ફરી વાર સમુદ્ર થયો સાધારણ.
દીવાદાંડી શોકાતુર પટપટાવે તેની આંખ
જ્યારે છેલ્લું સિગ્નલ અપાયું હતું
નીચેના સીમેફોરમાંથી.

કેટલું જરીક અમથું જોઈએ તો જીવનમાં
આપણને બાળકોને—તને અને મને—
નાનીઅમથી નવીન ચીજ માટે
હૃદય તો આનંદ પામવા હમેશાં તૈયાર.

દૂરના દેશની ધૂળનું એકાદ રજકણ
તારા ચપ્પુની ધારે પડેલું કદાચ તને જડશે
અને ફરી વાર સંસાર દેખાશે વિચિત્ર
રંગીન ધુમ્મસમાં વીંટળાયેલો.

અનુ. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ

મુજની સદાની

વાન રામોં હિમેનેસ

પ્હેલ્લી મળી'તી જદિ મુગ્ધબાલા
નિર્દોષતામાં જ સુસજ્જ એ હતી,
અને હતી મેં શિશુ જેમ ચાહી.
પછી ધર્યાં શાં, ભગવાન જાણે,
આભૂષણો કલ્પનના તરંગે,
મેં ધિક્ કર્યું; કેમ? ન હુંય જાણું!
સમૃદ્ધિમાં ગૌરવપૂર્ણ રાજતી
રાજ્ઞી સમીયે કદી તો થઈ હતી ...
શું ઝેર ને શી કટુતા! શી મૂર્ખતા!

અને પછી વસ્ત્ર થઈ ફગાવતી
ત્યારે જ સામું હસતો થયો હું.
ને સત્વરે આ પરિવર્તનોમાં
નિર્દોષતા પૂર્વ તણી ફરી ધરી,
શ્રદ્ધાય થૈ સ્થાપિત ત્યાં પુનશ્ચ!
પછી સર્યું જ્યાં પટ એટલુંયે
ચક્ષુ સમીપે પ્રગટી જ નગ્ન ...
હે મુગ્ધ મારી કવિતા! ભવોર્મિ!
તું નગ્ન ને તું મુજની સદાની!

અનુ. નિરંજન ભગત

બગીચો

એઝરા પાઉન્ડ

દીવાલ પાસે ઊડતા છૂટા રેશમના દોરાની જેમ
એ ચાલે કેન્સિંગ્ટન બગીચાના એક રસ્તાની પાળી પર.
અને કણ કણ એ મરતી જાય છે.
એક જાતના ઊર્મિલ એનિમિયાથી.
અને બાજુમાં જ ક્યાંક ટોળું છે
ગંદા, ખડતલ, હણી ન શકાય એવા, સાવ ગરીબ લોકોના
છોકરાઓનું.

તેઓ પૃથ્વીનો વારસો પામશે.
આ સ્ત્રીમાં સંસ્કારિતાનો અંત છે,
એનો કંટાળો સુંદર અને વિપુલ છે,
એની સાથે કોઈ વાત કરે એમ એ ઇચ્છે છે.
એને લગભગ ભય છે કે
હું એ અવિવેક આચરીશ.

અનુ. સ્વાતિ જોશી

જે. આલ્ફ્રેડ પ્રુફ્રોકનું પ્રેમગીત | ટી. એસ. એલિયટ

કારણ હું એ સૌને કયારનો જાણી ગયો છું,
સૌને જાણી ગયો છું—
જાણી ગયો છું સંધ્યાઓને, પ્રભાતોને, પરાહ્નોને,
મેં કૉફીની ચમચીઓ વડે મારું જીવન માપી લીધું છે;
હું વિલંબિત લયમાં મૃત્યુ પામતા અવાજોને જાણું છું
દૂરના કોઈ ખંડમાંથી વહી આવતા સંગીતની અંતરાલે.
પછી હું કેવી રીતે સાહસ કરું ?

અને હું એ આંખોને કયારનો જાણી ગયો છું,
સૌને જાણી ગયો છું—
ઔપચારિક શબ્દાવલીમાં જકડતી આંખોને,
અને જ્યારે હું જકડાઉં, પિનથી વીંધાઉં,
પહોળો પથરાઉં,
જ્યારે હું વીંધાઉં, ભીંત પર અમળાઉં,
ત્યારે હું કેવી રીતે આરંભ કરું
મારી દિનચર્યા અને કર્મચર્યાનાં ફૂંઠાંને થૂંકી નાખવાનો ?
અને હું કેવી રીતે સાહસ કરું ?

અને હું એ બાહુને કયારનો જાણી ગયો છું,
સૌને જાણી ગયો છું—
અલંકૃત અને શ્વેત અને ઉઘાડા બાહુને
(પણ દીવાતેજે, ભૂખરા કોમળ કેશ નીચે સ્નિગ્ધ !)
કોઈ વસ્ત્રની સુગંધ
આમ મારી વાતમાં શું પાડી રહી ભંગ ?
ટેબલ પર લંબાયલા બાહુ, શાલ આસપાસ
વીંટળાયેલા બાહુ.
અને પછી હું સાહસ કરું ?
અને હું કેવી રીતે આરંભ કરું ?
. . . . . .
હું કહું, સાયંકાળે સાંકડી શેરીઓમાંથી પસાર થયો છું
બારી બહાર ડોકાતા બદમીસબાંયમાં એકલવાયા
મનુષ્યોની
પાઇપમાંથી નીકળતી ધૂમ્રસેર નિહાળી છે ? . . .
હું રુક્ષ નહોરની જોડ રૂપે જન્મ્યો હોત તો !
સમુદ્રના શાંત અતલમાં આંદોલાતી.

અનુ. **નિરંજન ભગત**

પ્રાર્થના | ઉન્ગારેત્તી*

હું ધવાયેલો આદમી છું.
અને હું ચાલ્યો જઈશ,
અંતે પહોંચીશ–
(કરુણા કરો) જ્યાં માણસ સાંભળે છે
કેવળ પોતાને, એકાકી.
મારી પાસે કેવળ ઉદ્ધતાઈ અને કરુણા બચ્યાં છે.
અને માણસોના મેળા વચ્ચે હું નિર્વાસિત છું,
છતાં એમને માટે જ યાતના ભોગવું છું.
શું હું મારામાં પાછો ફરવાને યોગ્ય નહીં થાઉં ?
મેં નિર્જન શૂન્યતાને નામોથી આબાદ કરી છે.
મેં શું હૃદય અને મનને ખંડિત કરી નાંખ્યાં છે
શબ્દોની ગુલામી ખાતર ?
મારું રાજ ભૂતાવળ પર ચાલે છે
હે શુષ્ક પર્ણો,
અહીંથી તહીં રઝળાવાતા આત્મા...

ના, હું ધિક્કારું છું પવનને એના
પ્રાગૈતિહાસિક પશુ શા ચિત્કારને,
પ્રભુ, જેઓ તને પ્રાર્થે છે
તેઓ તને નામથી વિશેષ ઓળખે છે ખરા ?
તેં મને જીવનની બહાર ફેંકી દીધો છે.
ને તું મને મરણની બહાર પણ ફેંકી દઈશ ?
કદાચ માણસ આશા સેવવાનેય લાયક નથી.
સુકાયો, પશ્ચાત્તાપનો ઝરો પણ ?
પાપનોય શો અર્થ
જો એ પવિત્રતા તરફ નહીં દોરી જાય તો ?
શરીરને તો ભાગ્યે જ યાદ રહે કે એક વાર
એ સશક્ત હતું.
જીર્ણ અને પ્રાકૃત, આત્મા.
પ્રભુ, અમારી નિર્બળતા પર નિગાહ રાખ.
અને નિશ્ચિતતા ખપે છે.

* ઇટાલિયન કવિ. જન્મ ઈ. સ. ૧૮૮૮.

તું હવે અમારી હાંસી સુધ્ધાં નથી ઉડાવતો?
તો અમારે માટે શોક કર, કૂરતા.
હું હવે દીવાલ વચ્ચે જંપી શકતો નથી
પ્રેમ વિનાની નરી વાસનામાં.
અમને ન્યાયનો છાંટો દેખાડ.
તારો કાનૂન – એ શું?
વિદ્યુતથી મારી ગરીબડી લાગણીઓને ફટકાર,
મને મુક્ત કર અશાન્તિમાંથી.
હું અવાજ વિનાના ધૂરકવાથી થાક્યો છું.

અનુ. **સુરેશ જોષી**

પ્રાર્થના | અન્ના આખ્માતોવા

જોઈએ તો મને
તાવ આપ, અનિદ્રા ને
દમનો વ્યાધિ આપ.
આકરી ને વર્ષો લાંબી
બીમારી આપ.
જોઈએ તો મારું બાળ લે,
મારી પ્રિયતમાનેય લઈ લે.
ને આ તારા નિગૂઢ દૈવી
પ્રીતિદાન સમું મારું ગીત લઈ લે.

તારી આરતી ટાણે
ઓ મારા નાથ!
આટલું જ યાચું:
મર્માન્તિક પીડાના
આટઆટલા દિવસો બાદ
રશિયાને ઢાંકી રહેલો
ઘનઘોર વાદળાંનો
ધટાટોપ ચીરીને
સૂર્યનાં કિરણો ફૂટી નીકળે...
શુભ્ર નિરભ્ર આકાશનાં દર્શન પામું.

અનુ. **સુભદ્રા ગાંધી**

રાત્રિ | ગેબ્રિએલા મિસ્ત્રાલ*

હે બાળ, પોઢો! તમ કારણે તો
પશ્ચિમનું આભ પ્રકાશ લોપે
તુષાર છે માત્ર ન અન્ય તેજ;
ન શ્વેત કે, આ મુખ માત્ર ઓપે!

હે બાળ નાના, મધુસ્વપ્નમાં તું!
એથી જ આ પંથ અબોલ, શાંત;
આ સ્રોત વ્હે માત્ર, ન અન્ય મર્મર;
અકેલ હું, નિદ્રિત સર્વ પ્રાંત!

નિ:સ્તબ્ધ ડૂબ્યું જગ મંદ ધુમ્મસે
ને નીલ નિ:શ્વાસ તમિસ્રમાં સરે;
ને શાંતિ — જાણે હળવે જ હેતથી
પૃથ્વી પરે કો મૃદુ હસ્ત શો ફરે!

ન બાળનું હાલરડું જ માત્ર
ગાઈ ઝૂલો આમ ઝુલાવું રાતે,
પૃથ્વીય તે સાથ ઝુલંત ઝૂલે
પોઢી જતી નીંદરમાં નિરાંતે!

અનુ. **નિરંજન ભગત**

---

*ચીલીની કવયિત્રી. ઈ. સ. ૧૮૮૯–૧૯૫૭. નોબેલ પારિતોષિક, ૧૯૪૫.

પોતાની જાતને....! વ્લાદિમિર માયકોવ્સ્કી

આયખાનું દાપું ચૂકવવાનું છે
અને
ઘણના ઘા રામા
ઝીંકાય છે પેલા ચાર શબ્દો :
'સીઝરનું સીઝરને.....
ઈશ્વરનું ઈશ્વરને.....!'

પણ,
મારા જેવો આદમી
પોતાની જાતને
દફનાવી પણ કયાં શકે ?
મને આશરો મળે
એવું સ્થાન કયાં છે ?
હું તો
પેલા મહાસાગર જેવડો
નાનકડો હોત
તો
મોજાં પર હળવેકથી
સવારી કરીને
ચન્દ્રનું સંવનન કરવા ગયો હોત,
ભરતીની જેમ !
પણ,
મને મારી,
મારા સમી,
પ્રિયતમા કયાંથી મળે ?
તો તો આ
નાનું અમથું આકાશ
એનો પ્રચંડ દેહ
કેમેય કરીને
સમાવી ન શક્યું હોત !

ઓહ !
ગરીબ થવું–
કોઈ કરોડપતિની જેમ–
કેટલું અસંભવિત છે !
આત્માની આગળ
ધનસંપત્તિની તે શી વિસાત ?
એમાં તો
સદાયનો એક અસંતૃપ્ત
ચોર છુપાઈ રહ્યો છે.
આખાય જગતનું સુવર્ણ
એની સર્વંભક્ષી વાસનાને
સંતોષી શકે એમ નથી !
દાન્તે કે પેત્રાર્કની જેમ
મારીય જીભ
ઝલાઈ ગઈ હોત તો....!
મારા આત્માને મેં
માત્ર એક જ પ્રેમિકા માટે
પ્રજ્વલિત કર્યો હોત !
કાવ્યમાં મેં એને
બળીને ખાખ થઈ જવાનો
હુકમ ફરમાવ્યો હોત !
અને તો મારા શબ્દો
અને મારો પ્રણય
વિજયનો બુલંદ દરવાજો
બન્યા હોત
તો
યુગયુગોની અમર પ્રેમિકાઓ
પોતાનાં નામોનિશાંની
એક લકીર પણ પાછળ મૂક્યા વિના
એમાંથી દમામભેર
પસાર થઈ ગઈ હોત !

તો હું
પેલા ઝંઝાવાતી ઘોર ગર્જન જેવો
પ્રશાંત હોત તો
મેં આછો સિત્કાર કરીને
ધરતીની આ જુગજૂની પર્ણકુટીને
મારા થરથરતા આશ્લેષમાં
ભીડી દીધી હોત !

તો મેં
મારા અવાજની વિસ્તૃત ક્ષિતિજોને
એની પૂર્ણ પ્રકાંડ શક્તિથી
અવકાશમાં પડઘાવી હોત
તો
પેલા ધૂમકેતુઓએ અકળાઈને
પોતાની બળતી-જળતી સંત્રસ્ત હથેલીઓ
જોરથી ઘસીને
વ્યથાના મહેરામણમાં
ઊંધે માથે ઝંપલાવ્યું હોત !

મારી આંખોનાં કિરણોથી
મેં રાત્રીના દેહને
ઉતરડી નાખ્યો હોત.

જો હું
સૂર્ય જેવો જડ હોત તો !
ધરતીના
સુક્કા અંકને
મારે મારા તેજથી
શા માટે પરિપુષ્ટ કરવો જોઈએ ?
કોણ જાણે કેવીયે
વેદનાતંકિત તરફડતી રાત્રીએ
પેલા મહાકાય રાક્ષસોએ
પ્રચંડ આવેગથી
ઉત્પન્ન કર્યો હશે
મને ?
–આવડા વિરાટ
અને
આટલા બધા ઉપેક્ષિત
એવા
મને !

અનુ. રમેશ જાની

એસેનિન

મેં પૂછ્યું છે આજે શરાફને
જે આપે છે અર્ધા તુમાનનો એક રૂપિયો,
શી રીતે મારે કહેવું સુંદર લાલાંને
ફારસી ભાષામાં કે 'તને હું ચાહું છું' ?

મેં પૂછ્યું છે આજે શરાફને
પવનથીય વધુ હળવાશથી
સરોવર 'વાન'ના પાણીપ્રવાહથી વધુ ધીમેશથી
શી રીતે મારે કહેવો જોઈ એ સુંદર લાલાંને
પ્રેમાળ શબ્દ 'ચૂમી' ?

મેં પૂછ્યું છે આજે શરાફને
દિલમાં ડર છુપાવીને
શી રીતે મારે સુંદર લાલાંને કહેવું
કે 'તું છે મારી' ?

અને શરાફે આપ્યો મને જવાબ સંક્ષેપમાં.
પ્રેમ વિશે શબ્દોમાં ન કહેવાય
પ્રેમ વિશે તો માત્ર છૂપી છૂપી આહ નંખાય
આંખો નીલમ–માણેકની જેમ ચળકે.

ચૂમીનું કશુંય ના નામ
ચૂમી એટલે કફન પરનો શિલાલેખ નહીં
ચૂમીઓ તો લાલ ગુલાબની જેમ ફરફરે છે
ને પિગળાવે છે તેની પાંદડીઓને ઓષ્ઠ પર.

પ્રેમમાં કશી ખાતરી મંગાય નહીં
પ્રેમની સાથે જ જણાય સુખ અને દુઃખ
'તું–મારી' એટલું બોલી શકે છે માત્ર હાથ
જે દૂર કરતા હતા શ્યામ ઘૂંઘટને.

અનુ. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ

ઊડેલો આત્મા* | લોર્કા

ના તને ઓળખે ગોધો, ના અંજીરનું તરુ આ કે.
ના ઘોડાઓ, ના તુજ ઘરમાંની કીડીઓ,
ના બાળક તને પિછાને, ના અંધેર પછીની વેળા,
તું ગયો જ સદાનો.

ના તને પિછાને પથ્થર કેરી સપાટી,
ના તે કાળી સાટીન જહીં તું વિનાશ પામ્યો,
તારી પોતાની મૂંગી સ્મૃતિ નવ તને પિછાને,
તું ગયો હવે જ સદાનો !

લઈ નાની શંખની ઇયળ, ધૂમસની દ્રાક્ષ અને
ઝૂમખાળા પર્વત
આવશે પાનખર.
પણ કોઈ ન આંખે આંખ મિલાવા તવ શું ચાહશે.

*'વિલાપ'નો ચોથો ખંડ. કાવ્યની ચર્ચા માટે જુઓ પૃ. ૨૩૮–૩૯.

દક્ષિણમાં પૂરપાટ ઘોડેસવારી | પાબ્લો નેરૂદા

અશ્વપીઠે એકસો વીસ માઈલ,
માલ્લેકોની હારમાળાઓ :
નવાં રો,
હવા છે લીલીલીલી અને વીજળીક.
ધઉં અને ખડકોથી ફેલાયેલા ભૂમિખંડ.
ઓર્ચિંતું પંખી એક ફૂટી નીકળે,
પાણી લપસતું-ધરામાં ખોવાયેલા
અક્ષરોને ઉતાવળે આલેખે છે.
તે વરસે છે ધીમો વરસાદ વરસે છે,
નિરંતર સોયો વરસા છે

અને અશ્વ જે પૂરવેગે દોડતો
તે વરસાદમાં ઓગળી જાય:
પછીથી, કબર-ખનન કરતાં ટીપાં સાથે
તેણે આકાર મેળવ્યો અને હું
પવન ઉપર પૂરઝડપે ધપ્યે જઉં
વરસાદના અશ્વની પીઠ પે સવારી કરી.
વરસાદના અશ્વ પર સવાર થઈ
આ સર્વ પ્રદેશોને પાછળ છોડતો હું
વિશાળ, ભેજભરપૂર એકાન્ત,
માલ્લેકોની હારમાળાઓ.

અનુ. **રાધેશ્યામ શર્મા**

ડબલ્યુ. બી. યેટ્સની સ્મૃતિમાં* | ડબલ્યુ. એચ. ઑડેન

(મૃ. જાન્યુ. ૧૯૩૯)

ધરા, સ્વીકાર કર માનવંતા અતિથિનો,
વિલિયમનો યેટ્સને પોઢાડીએ છીએ અમે.
આયર્લેન્ડનું પાત્ર હવે ખાલી ખાલી,
કવિતા એની બધીય નિતારી લીધી.

અંધારના ઑથારમાં
યુરોપના ભસે છે સઘળાય શ્વાન
અને જીવંત રાષ્ટ્રો રાહ જોઈ રહ્યાં છે
સૌ કોઈ નિજનિજના દ્વેષમાં વિખૂટાં બની.

બૌદ્ધિક નાલેશી
તાકી રહે છે એકોએક માનવચહેરામાંથી.
અને દયાના સમંદરો સૂતા છે.
પ્રત્યેક ચક્ષુમાં જકડાયેલા, થીજેલા.

અનુસરો કવિ, અનુસરો છેક
રાત્રિના તળિયા લગણ.
તમારા અવરોધરહિત સ્વરથી
હજીય તે સમજાવો અમોને આનંદવા ;
કાવ્યકડીના કૃષિકર્મ દ્વારા
શાપમાંથી દ્રાક્ષલતામંડપ વિરચી દો,
માનવી–અસફળતાનું ગાન ગાઓ
વ્યથાના આનંદઉન્માદમાં;

હૃદયની મરુભૂમિઓમાં
રૂઝવતા ઝરાનો આરંભ કરો.
નિજના દિવસોના કારાવાસમાં
શીખવો મુક્ત માનવને પ્રશંસા કરતાં.

અનુ. **ઉમાશંકર જોશી**

---

* અહીં માત્ર ત્રીજે ખંડ જ ઉતાર્યો છે. (ત્રીજા ખંડની પહેલી કડી પછી ત્રણ કડીઓ હતી, જે પાછળથી ઑડેને રદ કરી છે.) આ જ ખંડના ગદ્યાનુવાદ માટે જુઓ પૃ. ૬૦.

પરવલયની કવિતા | વોઝનેસેન્સ્કી

ભાગ્ય રૉકેટની જેમ ઊડે છે પરવલય પર
સામાન્ય રીતે તો અંધારામાં
પણ કોઈ વાર મેઘધનુષ પર.

જ્વાળાઓ જેવા વાળવાળો
રહેતો હતો કલાકાર ગોગેન
બોહેમિયન.
ભૂતકાળમાં હતો વેપારી–એજંટ.
લુવ્રમાં પ્રવેશવા
એણે મોન્માત્રથી યાત્રા આરંભી લાંબી
જવા-સુમાત્રા થઈ ને.

દોડ્યો—
ધનની ઘેલછા છોડી,
સ્ત્રીઓની વિશ્રંભવાર્તાઓ છોડી,
અકાદમીઓનો સંતાપ છોડ્યો,
ગુરુત્વાકર્ષણ બળ છોડ્યું...

કલાપૂજકો મોટેથી હસ્યા
પીતાં પીતાં બીઅર;
સીધું—વધુ ટૂંકું પરવલય વધુ મુશ્કેલ—
આપણા સ્વર્ગની, દૈવી ધામની નકલ કરવી
એ ઠીક થશે?

પણ તે તો ઊડી રહ્યો હતો ગર્જના કરતા રૉકેટની જેમ,
પવનમાં સૂસવતો,
ઊડતા હતા તેનાં વસ્ત્રોના છેડા
અને લુવ્રમાં એણે પ્રવેશ કર્યો.

મુખ્ય દ્વારેથી નહીં, પરવલય પરથી,
ક્રોધથી છતમાં કાણું પાડીને!
તે જાય છે પોતાનાં સત્યોની પાસે
વિવિધ સાહસોની સાથે—

રહેતી હતી એક કન્યા નજીકના બ્લૉકમાં
અમે ભણતાં હતાં સાથે
અને હું કયાં જઈ ચડ્યો!
શયતાન મને વહાવતો હતો
બીલીસીના દ્વિ-અર્થી મોટા તારાઓની વચ્ચે!
ક્ષમા કરજે મને આ નાદાન પરવલય માટે
તારા ઠંડા પડતા ખભા અંધારા રવેશમાં...
અરે, કેવી રીતે તું રણકતી હતી
કૉસ્મોસના અંધકારમાં
ઍન્ટેનાની જેમ,
અને હું હવે ઊડું છું
જમીન પર ઊતરતો–
તારા, પૃથ્વી અને ઠંડાં પડતાં રેડિયો સ્ટેશન
સિગ્નેચર ટ્યૂન પર
કેવી કઠિનતાથી અમે મેળવીએ છીએ આ પરવલય.
નિયમો, ભવિષ્યવાણીઓ, પેરેગ્રાફોનો નાશ કરી
કલા, પ્રેમ અને ઇતિહાસ ઊડે છે
પરવલયના રસ્તા પર!
અને હોઈ શકે છે એ પણ સીધું વધુ ટૂંકું?

અનુ. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ

કર્તા-સૂચિ

અરવિંગ, વૉશિંગ્ટન ૨૭૫, ૨૭૭, ૨૭૯, ૨૮૧
અલુકો, ટી. એમ. ૨૬૫

આઇખ, ગ્યુન્ટર ૯૪
આઇખેનડૉર્ફ, યોસેફ ફૉન ૭૯, ૨૭૭
આઇબર્સ, એલિઝાબેથ ૨૬૯
આઇશેનબાખ, વૉલ્ફ્રામ ફૉન ૬૮
આકીનો, રિવાલ્દો દ' ૧૨૦
આખ્માતોવા, અન્ના ૧૭૧, ૧૭૩
આન્ડરસન, હાન ક્રિસ્ટીઆન ૨૧૨
આન્દ્રેયેવ, લિયોનિદ ૧૬૨
આમિસ, કિંગ્સલે ૬૧
આયોનસ્કો ૬૩
આરિઓસ્તો, લોદોવીકો ૧૨૫
આનબેર્ગ, પેર ૨૧૬
આર્નહેડ, મૅથ્યુ ૨૧, ૪૦, ૪૨, ૫૮
આલવૂડ, માર્ટિન એચ. ૧૬૨
આલ્બેર્ટી, રાફેલ ૨૪૦–૪૨
આલિફેરી, વિત્તોરિયો ૧૨૭
આલ્વારેઝ, એ. ૬૨

ઇબ્સન ૬૨, ૧૬૮–૬૯
ઇલિયટ, જ્યૉર્જ ૪૫
ઇશરવુડ ૬૨
ઇરેસ્મસ ૬
ઇલાનોવ ૧૬૮
ઈવાન્સ, મેરી એન. ૪૫
ઈસપ ૧૩૯
ઇસમોન, આર. શેરીફ ૨૬૮
ઇંહરેનબર્ગ, ઇલ્યા ૧૬૨, ૧૭૧, ૧૭૪–૭૫, ૧૭૭

ઉનામૂનો, મિગેલ દે ૨૨૯–૩૧
ઉન્ગારેત્તી ૧૩૩
ઉન્દસેત, સિગ્રીડ ૨૦૬
ઉપ્પડાલ ૨૦૧

ઉરપેન્સ્કાયા ૧૭૪

એઇહુ, ક્રિસ્ટીના ૨૬૬
એકબે, કિનુઆ ૨૬૫
એકલ્યોફ, ગુન્નાર ૨૧૭, ૨૨૦
એકિલસ ૨૬૩
એકવેન્સી, સિપિયન ૨૬૫
એકવેરે, જે. ડી. ૨૬૨
એગ્લિંગ્ટન ૨૬૯
એટ્રારાહ, ક્રિસ્ટીના ૨૬૬
એડવર્ડ્ઝ, જોનાથન ૨૭૪–૭૫
એડવર્ડ, હોરેશિયો ૨૬૬
એડિસન, જોસફ ૨૧–૨૩, ૨૮–૨૯, ૨૭૫, ૨૭૭
એદ્રિન, મિખાઇલ સાલ્તિકોવ ૧૪૭
એનરાઇટ, ડી. જે. ૬૨
એન્ડરસન, શર્વુડ ૨૯૫–૯૮
એસાદેએ, ડેનિસ ૨૬૨
એનિંગ ૨૮૧
એથ્રીઓ, લિઆ ૧૭
એમર્સન, રાલ્ફ વૉલ્ડો ૧૨૬, ૨૭૬, ૨૮૫–૮૪, ૨૯૧, ૨૯૪
એયુ, હાર્ટમેન ફૉન ૬૮
એરબેન ૨૪૫
એરિસ્ટોટલ ૧૦
એરુચિઓ, માઇકલ ૨૬૩
એર્ઝન્સબર્ગર, હાન્સ માગ્નુસ ૯૪
એલરિચેનિંગ, વિલિયમ ૨૭૬
એલિયટ, ટી.એસ. ૧૭, ૪૩, ૫૧–૫૨, ૫૪–૫૭, ૫૯–૬૩, ૯૦, ૯૩, ૨૩૪, ૨૬૩, ૨૬૮, ૨૮૩, ૨૯૨, ૩૦૮–૧૨ ૩૨૨
એલ્બી, એડવર્ડ ૩૦૬–૧૭
એવતુશેન્કો ૧૬૧, ૧૭૬–૭૭, ૧૭૯
એવલીન ૧૮
એસેનિન, સર્જી ૧૫૮, ૧૬૨–૬૩
એસેયેવ ૧૬૫

ઓકારા, ગ્રેબાયલ ૨૬૩–૬૪, ૨૬૬
ઓકીઓ, ક્રિસ્ટોફર ૨૬૩
ઑગસ્ટ(તિ)ન, સેંટ ૨, ૫૨, ૧૨૭
ઓગેટ, ગ્રેસ ૨૬૬
ઑ(ડે)ડન ૫૯–૬૦, ૬૨, ૯૩, ૩૨૭
ઓડેટ્સ, ક્લિફર્ડ ૩૦૫
ઓત્સેનાશક ૨૪૮
ઑ'નીલ, યુજીન ૩૦૨–૦૫
ઓપરમેન ૨૬૯
ઓપિત્ઝ, માર્ટિન ૭૦
ઓબેર્ય ૨૨૦–૨૧
ઓવન ૬૦
ઓવરલાંડ ૨૦૧
ઓવિડ ૫૨, ૫૪
ઑસ્ત્રોવ્સ્કી, એલેક્ઝાંડર નિકોલેવિચ ૧૪૭–૪૮, ૧૭૦
ઑસ્બર્ન, જ્હોન ૬૩

કરમઝીન, નિકોલસ ૧૩૮
કર્મિંગ્ઝ ૨૯૪
કાન્ટ, ઇમેનુએલ ૭૧, ૭૬
કાફ્કા, ફ્રાન્ઝ ૮૬–૮૮, ૯૦
કામૂ, આલ્બેર ૧૧૩
કાર્દુસ્સી, જ્યોસુએ ૧૩૦
કાર્લફેલ્ત, એરિક આકસેલ ૨૦૯
કાર્લાઇલ ૪૦, ૪૨
કાસીમોદો, સાલ્વાતોરે ૧૩૩
કાસેક, હરમાન ૯૦
કાંપાના, દિયો ૧૩૩
કિડ, ટૉમસ ૮ ૯, ૫૨
કિપ્લિંગ, રુડયાર્ડ ૫૮
કિરેયેવ્સ્કી ૧૪૫
કિર્કેગાર્ડ ૧૯૩, ૨૩૧
કિલોવ, ઇવાન ૧૩૯
કીટ્સ ૩૫–૩૮, ૭૭
કુનેન ૨૬૪, ૨૭૧
કુપ્રિન, એલેક્ઝાન્ડર ૧૫૬, ૧૬૨
કુમ્બેલ, કે. ૨૧૬
કૂપર, જેઇમ્સ ફેનિમોર ૨૭૫–૭૯, ૨૮૧, ૨૮૬
કેટલસ ૨૨૪

કેમ્પબેલ, રૉય ૨૬૮
કેમ્બેદો, ક્રાન્સિસ્કો દે ૨૨૬
કેર્માન, પિટર ૨૧૮
કેસ, સિડની ૬૧
કેસ્ટ્રો, રોઝાલિયા ૨૨૬–૨૮
કોચેનેવ ૧૭૮
કૉન્ટોન, વિલિયમ ૨૬૬
કોપેરિયસ ૨૪૪
કૉફમેન, જી. એચ. ૩૦૫
કોર્નેય ૯૮
કોર્શ, એફ. એ. ૧૪૮
કોલરિજ ૨૮, ૩૨–૩૫, ૨૬૮
કોલાર, જન ૨૪૪
કોલાર, જિરી ૨૪૮–૪૯
કોલિન્સ, વિલિયમ ૨૯
કોવર્ડ, નોએલ ૨૬૮
કોવરલી, રોજર ૬ (સર) ૨૩
કોશી, લેવીસ ૨૬૯ ૨૭૧
ક્રામોંરયસ ૨૪૪
ક્રિશન ૧૭૪
કુંજ, સાંન–વાન–લા ૨૨૪
ક્રેઇન સ્ટીવ(ફ)ન ૨૮૬, ૨૯૦
ક્રેઇન, હાર્ટ ૨૯૨, ૩૦૯–૧૦
ક્રેશો ૨૭૫
ક્રોચે, બેનેદેત્તો ૧૩૦, ૧૩૪
ક્રોસોવ, કાર્લ ૯૩
ક્લાર્ક, જૉન પીપર ૨૬૩, ૨૬૭–૨૬૮
ક્લિયેરા ૨૪૫
ક્લોદેલ ૧૧૪

ગ(અ)ટે, યોહાન વોલ્ફગાન્ગ ૯, ૬૯, ૭૨–૭૩, ૭૬, ૧૨૬
ગનટોમ ૬૧
ગાર્ડિયેર, નાડિન ૨૭૦
ગાર્દન, રોજર માર્ટિન દુ ૧૧૬
ગાર્સીન ૧૫૩
ગાર્સિલાસો–દ–લા–વેગા ૨૨૪
ગાલ્સવર્ધી, જૉન ૫૯

ગિબન ૨૧
ગુગી, જેમ્સ ૨૬૬
ગુમા, એલેક્સા લા ૨૬૯, ૨૭૧
ગુરમોન્ટ, રેમી-દ ૨૨૯
ગુર્લે, હોર્લે ૨૩૫
ગુલ્બ્રેર્ય, યાલમાર ૧૯૧
ગોગોલ, નિકોલાઈ વાસિલિવિચ ૧૪૪, ૧૪૭, ૧૫૧,
ગૉડ્વિન ૩૦
ગોતિયાં, થિયોફિલે ૭૮, ૧૦૭, ૧૧૦
ગોન્ગારા, લૂઈસ દે ૨૨૫, ૨૩૨, ૨૩૫, ૨૪૦
ગૉર્કી, મેક્સિમ (એલેકસી મૅક્સિમોવિસ પેશ્કોવ)
૧૫૪, ૧૫૬, ૧૫૮, ૧૬૦, ૧૬૨
ગોલ્ડસ્મિથ ૫૨, ૨૭૭
ગોલ્દોની, કાર્લે ૧૨૭
ગોંચારોવ, ઈવાન ૧૪૭
ગ્યુન્થર, યોહાન ક્રિસ્ટિયન ૭૧
ગ્રાસ, ગ્યુન્ટર ૯૧, ૯૨, ૯૪
ગ્રીબોયેદોન, એલેક્ઝાન્ડર ૧૩૯, ૧૪૭
ગ્રીમલ, હાઉસન ૭૦, ૯૨
ગ્રીલપાર્ઝર, ફ્રાન્ઝ ૮૦
ગ્લાદકોવ ૧૬૯, ૧૭૦

ચેક, સ્વાતોપ્લક ૨૪૬
ચેખોવ, એન્તોન ૬૨, ૧૫૩, ૧૫૬
ચેપમન ૧૬
ચેલાકોવ્સ્કી ૨૪૫
ચૉસર, જેફ્રી ૧-૩

જિદ, આંદ્રે ૪૬, ૧૧૧
જિરાસેક ૨૪૬
જિરિઝૂચિ ૨૫૧
જે(ઇ)મ્સ, હેન્રી ૪૨, ૪૪, ૪૮, ૫૮, ૨૭૭, ૨૮૩,
૨૮૬-૮૮, ૩૦૦, ૩૧૦
જેકબસન, ડૉન ૨૭૦-૭૧
જેન્કર, ઈન્ગ્રીડ ૨૬૯
જૉન્સન, બેન ૪, ૧૦-૧૧, ૧૪, ૧૫, ૨૧, ૨૮, ૩૩
જૉયસ, જેમ્સ ૫૫-૫૬, ૫૯, ૬૩, ૬૫
જોસેફ, પાદરી (એબટ) ૧૩૭
જ્યુએટ, સારા ઑર્ન ૨૬૦
જ્યૉર્જ, સ્ટીફન ૨૩૩

ઝામિયાતિન ૧૬૨, ૧૬૮
ઝાલદા, ક્રાન્તિશેક ઝેવર ૨૪૭
ઝુકોવ્સ્કી ૧૪૦
ઝેઈત્સેવ ૧૬૨
ઝેયર ૨૪૬
ઝોલા એમિલ ૧૦૬
ઝોશેન્કો ૧૭૩
ઝ્દાનોવ, આન્દ્રેઈ ૧૭૦, ૧૭૩

ટીલ ૨૪૫
ટુઝોલા, આમોસ ૨૬૪
ટેઈટ, એલન ૩૧૧-૧૨
ટેઈલર, એડવર્ડ ૨૭૪-૭૫
ટેડ્નીર ૧૮૫
ટેનિસન ૪૦, ૪૩-૪૪, ૨૭૬
ટેમ્પલ ૨૧
ટેટિયસ ૨૬૬
ટૉમસ, ડિલન ૨૬, ૬૧, ૨૬૩
ટૉમ્સન ૨૬
ટૉલર, અર્ન્સ્ટ ૮૫-૮૬
ટ્રૉલપ, ઍન્થની ૨૮૮
ટ્વેઈન, માર્ક ૨૮૬-૯૦

ડન, જૉન ૫, ૧૬, ૧૭, ૨૭૫

ડગ્લસ, કાઈથ ૬૧
ડર્કહાઈમ ૧૧૪
ડિકન્સ ૪૦-૪૨, ૪૫, ૧૦૭, ૨૭૭
ડિકિન્સન, એમિલી ૨૮૩, ૨૯૨-૯૪, ૩૦૭
ડિફો ૨૧-૨૨, ૨૫-૨૬
ડેનિયલ ૧૭૭
ડેલિયસ ૨૬૬
ડ્રાઇઝર ૨૬૪
ડ્રાઇડન ૩, ૧૬-૨૧

તારસિસ ૧૭૭
તાસ્સો, તોર્કાતો ૧૨૫-૨૬
તુર્ગેનેવ, ઈવાન સર્જિવિચ ૧૪૬-૪૭
તોમાસી, જ્યુસેપે ૧૩૩
તૉલ્સ્તોય, એલેકસી ૧૬૨
તૉલ્સ્તોય, કાઉન્ટ એલેકસી ૧૪૯
તૉલ્સ્તોય, કાઉન્ટ લિયો ૧૧૨, ૧૪૩, ૧૪૬-૫૧,
૧૫૫

ત્યુચેવ, ફ્યોદોર ૧૪૪, ૧૫૭
ત્રાકલ, ગેયોર્ગ ૮૫, ૯૦
ત્વાર્દોવ્સ્કી ૧૭૪

થૅકરે ૪૫, ૨૮૮
થૅમ્બા, કેન ૨૬૯
થૉરો, હેન્રી ડેવિડ ૨૮૧, ૨૮૩–૮૪

દમસ, લિયોન ૨૬૦
દરીઓ, રુબેન ૨૨૮–૩૩
દર્ઝાવીન, ગાવ્રિલ ૧૩૭–૩૮
દા'ન્નુત્સિઓ, ગાબ્રિએલે ૧૩૦
દાન્તે, આલિગીએરી ૫૨, ૭૩, ૧૨૧–૨૨
દિદેરો ૧૦૩
દિયોપ, ડેવિડ ૨૬૩
દિયોપ, બિરાગો ૨૬૬
દિવિસ, ઈવાન ૨૫૧
દીતમાર ૬૮
દુદિન્ત્સેવ ૧૭૬–૭૭
દોબ્રોવ્સ્કી, જોસેફ્ ૨૪૪
દોલ્માત્સેવ્સ્કી ૧૭૮
દોસ્તોયેવ્સ્કી, ફ્યોદોર ૧૪૪, ૧૪૯–૫૨
દ્યુમા, એલેક્ઝાંડર ૧૦૭
દ્યુહામેલે, જૉર્જ ૧૧૪

નાઉદ, એદેલે ૨૬૯
નાદસન, સેમિઓન ૧૫૩
નાવેગેરો, આન્દ્રિયા ૨૨૪
નિકોલાયેવા ૧૭૬
નિત્સે, ફ્રિદરિખ ૮૦–૮૧
નેઇમાન, જુલિયા ૧૭૩
નેક્રોસોવ, નિકોલાઈ ૧૪૯, ૧૫૧, ૧૭૬
નેત્રવાલ ૨૪૭
નેરુદા, પાબ્લો ૩૨૭
નેસ્તોર ૧૩૫
નૉરિસ ફ્રેન્ક ૨૯૦
નૉર્ટન ૭
નોવાલિસ ૭
ન્યૂમાન ૪૦, ૪૨, ૪૭, ૨૪૭

પચમાજેર ૨૪૪
પાઇન્ટર ૬૩
પાઉન્ડ, એઝરા ૫૦–૫૧, ૫૯, ૨૬૩, ૨૯૨, ૩૦૮–૧૧, ૩૨૧
પાનફ્યોરોવ ૧૭૪
પાનોવા ૧૭૮
પાપીની, જોવાની ૧૩૨
પારલાંડ, હેનરી ૨૧૫
પાલાકી ૨૪૮
પારીની, જ્યુસેપ ૧૨૭
પાસોસ, જૉન ડોસ ૨૯૪–૯૫, ૩૦૧–૦૨
પાસ્તરનાક ૧૬૫–૬૬, ૧૭૧–૭૨, ૧૭૬
પિરાંદેલ્લો, લુઈજી ૧૩૦–૩૨
પિલ્ન્યાક ૧૬૮
પિસેમ્સ્કી ૧૪૭
પીકૉક, ટૉમસ લવ ૩૮–૩૯
પીપ્સ ૧૮
પુલ્યીએસે, જ્યાકોમીનો ૧૨૦
પુશ્કિન, એલેક્ઝાન્ડર ૧૪૦, ૧૪૨, ૧૪૪, ૧૪૭, ૧૫૭, ૩૧૭
પૂજમાનોવા, મારી ૨૪૮
પેટર, વૉલ્ટર ૪૬
પેડરસન ૧૯૪
પેત્રાર્ક ૧૨૩
પો, એડગર એલન ૨૭૬–૭૭, ૨૭૯–૮૧, ૨૮૬
પૉકલેં, ઝાં બાતીસ્ત ૯૯
પોન્ટોપ્પિદાન ૨૧૨
પોપ, એલેક્ઝાન્ડર ૧૯, ૨૧, ૨૩, ૨૮–૨૯, ૨૭૭
પોમરેન્ત્સેવ ૧૭૪
પ્રાતોલિની, વાસ્કો ૧૩૩
પ્રિન્સ ૨૬૯
પ્રિંગલ, ટૉમસ ૨૬૮
પ્રૂસ્ત, માર્સેલ ૧૧૨
પ્લાથ, સિલ્વિયા ૨૯૪
પ્લોમેર, વિલિયમ ૨૬૮, ૨૭૦

ફાદેયેવ ૧૬૯–૧૭૧
ફિટ્ઝજેરલ્ડ, સ્કૉટ ૨૯૪, ૨૯૫, ૨૯૯
ફ્રીમેર્ય, કોસ્તા ૨૧૭
ફ્રીલિંડગ ૨૫, ૨૭, ૪૫
ફૂલર, માર્ગરેટ ૨૮૧

ફેડિન, કૉન્સ્ટન્ટિન ૧૬૦
ફેરલ, જેમ્સ ટી. ૩૦૧
ફૉકનર, વિલિયમ ૨૯૪–૯૭
ફૉગલવાઈદ, વાલ્તેર ફૉન દેર ૬૮
ફૉન્તેન, લા ૧૩૯
ફૉન્વીઝીન, ડેનિસ ૧૩૮, ૧૪૭
ફૉસેલ, લાસં ૨૧૭
ફ્રાંસ, આનાતોલ ૧૧૦–૧૧
ફ્રાન્સિસ, સંત ૧૧૯–૨૦
ફ્રેઝર ૫૨
ફ્રેત ૧૫૭
ફ્રૉઈડ, સિગ્મંડ ૫૯, ૧૫૧, ૩૦૪
ફ્રૉસ્ટ, રૉબર્ટ ૨૯૨, ૩૦૭–૧૦
ફ્લૂડ, દગબૅર્ય ૨૧૭
ફ્લૉબેર, ગ્યુસ્તાવ ૧૦૮–૦૯
ફ્લૉરિયન, મિરોસ્લાવ ૨૫૦

બટલર ૨૬૯
બટલર, સેમ્યૂઅલ ૧૯
બનયન, જૉન ૨૫
બરગોલ્ઝ, ઓલ્ગા ૧૭૪
બરાન્ટિંગ, યાકુબ ૨૧૭, ૨૨૦
બર્ન્સ ૨૯
બાકુનીન ૧૪૬
બાખ્મન, ઈન્ગેબોર્ગ ૯૪
બાબેલ, ઈઝાક ૧૬૬, ૧૬૮, ૧૭૧, ૧૭૪
બાયદેલ, બેદિક ૨૪૪
બાયરન ૩૬
બાર્કર, જૉજ ૬૧
બાર્તુશેક, એન્તોનિન ૨૫૨, ૨૫૮
બાલમોન્ત ૧૬૨
બાલ્ઝાક, ઓનારે ૬ ૭૮, ૧૦૬
બિત્તારિની, એવીઓ ૧૩૩
બિયરબોમ, મૅક્સ ૪૫
બુનિન, ઈવાન ૧૫૭, ૧૬૨
બુરીઆશ, બુર્નો ૧૯૬
બુસેત્તરલિંડ ૨૧૭
બુલ્ગાકોવ ૧૭૪
બૅઈલી, હેરી ૧
બેકેટ, સેમ્યુઅલ ૬૩, ૬૫, ૬૬, ૨૬૮
બેકૅર, ગુસ્તાઓ આદોલ્ફો ૨૨૬
બેઝરૂક ૨૪૭
બેન, ગોર્તાફ્રદ ૯૦
બેરમેન, એસ. એન. ૩૦૫
બેરી જે, એમ. ૨૬૮
બૅલિન્સ્કી, વિસારિયોન ૧૪૬–૪૭
બેલી, આન્દ્રેઈ ૧૬૨–૬૩
બૅંગટ્સન ૧૮૬
બોકાચીઓ ૧૨૪
બૉદલેર ૪૬, ૧૧૦, ૨૬૮, ૨૭૯
બોયસન, એમિલ ૨૧૭
બોયે કારિન ૨૭૭
બોરખેર્ત, વોલ્ફગાન્ગ ૯૧
બોરોગ્સ્કી, હાવલિશેક ૨૪૫
બોવારે, સીમોની દ ૧૧૪
બોસ્કાં, વાન ૨૨૪
બ્યૉલ, હાઈનરિખ ૯૧–૯૩
બ્યૉર્નસન ૧૯૯, ૨૦૨
બ્રાઉનિંગ ૪૪
બ્રાન્ડેસ, જ્યૉર્ગ ૨૧૨
બ્રાયન્ટ, વિલિયમ કલન ૨૭૫
બ્રિક ૧૬૫
બ્રિજીસ, રૉબર્ટ ૪૭
બ્રિયસોવ ૧૬૩
બ્રૂ, કવેસી ૨૬૨, ૨૬૬
બ્રેખ્ત, બર્તોલ્ત ૮૮, ૯૦
બ્રેઝિના ૨૪૭
બ્રેડસ્ટ્રીટ, અન ૨૭૪
બ્રૉડ, મૅક્સ ૮૭
બ્લેક ૨૯
બ્લોક, એલેક્ઝાંદર ૧૫૭–૫૮, ૧૬૨–૬૩, ૩૨૧

મચાદો, આન્તોનિયો ૨૩૧–૩૨
મનરો, હેરિયેટ ૩૦૭
મફાલેલે, ઇઝકિયલ ૨૬૯, ૨૭૧
મસારિક, ટી. જી. ૨૪૭
માઈકેલેન્જેલો ૧૨૬
મા(મે)કિયાવેલ્લી, નિકોલો ૬, ૧૨૪
માચા, કારેલ હાયનિક ૨૪૫
માજેરોવા, મારી ૨૪૮
માતશીકીઝા, ટોડ ૨૬૯, ૨૭૧

માન, થૉમસ ૮૨, ૯૦
માન્કીલ્લી, સેકૉન્દો ૧૩૨
માન્ઝોની, આલેસ્સાંદ્રો ૧૨૯
માયકૉવ્સ્કી, વ્લાદિમિર ૧૫૮–૫૯, ૧૬૨–૬૫, ૩૨૪
માર્કસ, કાર્લ ૭૯
માર્ટિન્સ, હેરી ૨૧૭, ૨૧૯
માર્તિન, લા ૧૦૪
માર્લો, ક્રિસ્ટોફર ૪, ૯–૧૦
માર્વેલ ૫૨, ૫૪
માર્સટન ૧૬
માલરો, આન્દ્રે ૧૧૩
માલાર્મે ૪૬, ૧૬૦, ૨૩૩, ૩૧૮
માસ્ટર્સ, એડવર્ડ લી ૩૦૭
મિડલ્ટન ૫૨
મિન્સ્કી ૧૬૨
મિલર, આર્થર ૩૦૬
મિલ્ટન ૧૭–૧૮, ૨૪૪
મેકનાબ ૨૬૯
મેકુરેક, મિલોસ ૨૫૪
મેઝીસી ૨૭૧
મેથર, કૉટન ૨૭૪–૭૫
મેયર, કૉનરાડ ફર્ડિનાન્ડ ૮૦
મેયર, રુડૉલ્ફ ૨૪૬
મેયર હોલ્ડ ૧૭૪
મેરાઈસ, યુજિન ૨૬૯
મેરિડિથ, જ્યૉર્જ ૪૫, ૧૨૯
મેલ્વિલ, હર્મન ૨૮૧, ૨૮૩, ૨૮૫–૮૬
મોનોમેખ, પ્રિન્સ વ્લાદિમિર ૧૩૫
મૉન્ટેન ૯૮
મૉન્તેસ્ક્યૂ ૧૦૨
મૉપાસાં ૧૧૦
મોહાન્તે, એલ્સા ૧૩૩
મોરાવીઆ, આલ્બેર્તો ૧૩૨–૩૩
મોરિએક, ફ્રાંસ્વા ૧૧૨
મોરિક, એડુયાડ ૮૦
મૉરિસ, વિલિયમ ૪૫
મોરુન્ગન, હાઈનરિખ ફૉન ૬૮
મોલિયેર ૯૯–૧૦૧
મોલોત્સ્કી, સિમેઑન ૧૩૭
મોંતાલે, યુજેનિયો ૧૩૩
મ્યૂર ૮૭
મ્યૂસિલ, રૉબર્ટ ૮૮, ૯૦

યુંગમાન ૨૪૪
યુંગર, અનસર્ટ ૯૦
યેય્ગર, એરિક ગુસ્તાફ ૧૯૦
યેટ્સ, વિલિયમ બટલર ૨૭, ૪૯, ૫૦ ,૩૨૭
યેનસેન ૨૧૨
યોહાનસન, ઉવ ૯૧

રસ્કિન ૪૦, ૪૨, ૪૬
રાઈસ, એલ્મર ૩૦૫
રાબેલ ૯૭–૯૮
રાસીન ૯૯, ૧૦૧
રિખ્તર, હંસ વેર્નર ૯૧
રિલ્કે, રાઇનર મારિયા ૭૬, ૮૩–૮૪, ૯૪, ૨૩૩–૩૪,
રિચર્ડસન ૨૫–૨૭
રીડ, હર્બર્ટ ૫૦
રીવ, રીચર્ડ ૨૬૯, ૨૭૧
રુઈડબેર્ગ ૧૯૧
રુથમિલર ૨૬૯
રૂસો ૩૦, ૫૯, ૧૦૩, ૧૨૭
રેટિગન, ટેરેન્સ ૨૬૮
રેન્સમ, જૉન ક્રાઉ ૩૧૧
રોબિન્સન ઈ. એ. ૩૦૮
રોમેં, જૂલેં ૧૧૪
રોલાં, રોમે ૧૧૨–૧૩
રોસ્તાંદ, એડમંડ ૧૧૧, ૨૨૯

લર્મોન્તોવ, મિખાઈલ યુરોવિચ ૧૪૨–૪૫, ૧૫૭
લાઉ, વાઇક ૨૬૯
લાક્સનેસ, હાલ્ડોર ૨૧૩
લાગરક્વિસ્ત, પેઅર ૨૧૦
લાગરલ્યોફ, સેલ્મા ૨૦૬, ૨૧૩
લાફોર્ગ ૨૩૩
લામ્પેદૂસા ૧૩૩
લાર્કિન, ફિલિપ ૬૧–૬૨, ૬૬
લાંગેર, ક્રાંતિશેક ૨૪૭
લિન્ડગ્રેન, એરિક ૨૧૭–૧૮
લિન્ડઝે, વેચલ ૩૦૭–૦૮

લિબેદિન્સ્કી ૧૬૯
લિયોનોવ, લિયોનિદ ૧૬૬, ૧૭૧–૭૨, ૧૭૪
લિલી, જ્હોન ૪
લિસ્લ, દ ૧૧૦
લીચોલ્ડ, સી. લૂઈ ૨૬૯
લુઈ–દ–લેઓ ફ્રે ૨૨૪
લુઈસ સિંકલેર ૨૯૪–૯૫, ૨૯૮–૯૯
લુદવિગ, ઓતો ૮૦
લુઈસ, સી. એચ. (પ્રોફે.) ૨૩
લેઇનો, એઇનો ૧૯૭
લેઓપાર્દી, જ્યાકોમો ૧૨૮
લેડીયો, હુરો ૨૬૮
લેનગ્રેન, અન્ના મેરિયા ૧૮૯
લેમ, ચાર્લ્સ ૧૩
લેવી, કાર્લો ૧૩૩
લેસિંગ, ડોરિસ ૭૧–૭૨, ૨૭૧
લોએલ, રોબર્ટ ૩૧૧–૧૨
લોક ૨૮
લોમોનોસોવ. મિખેલ ૧૩૭
લોરેન્સ, ડી. એચ. ૬૫
લોર્કા ૨૩૬–૩૭, ૨૩૯, ૨૬૯
લોંગફેલો, હેન્રી વોડ્ઝવર્થ ૧૨૬, ૨૯૧
લ્યુઈસ, સી. ડે. ૬૦
લ્યૂથર, માર્ટિન ૬૯

વર્જિલ ૭૨, ૨૨૪
વડ્ઝવર્થ ૨૮, ૩૦–૩૨, ૩૬, ૭૬, ૧૨૭, ૨૭૫, ૨૮૩
વર્લેં (લેન), ૪૬, ૧૧૦, ૨૩૩, ૩૦૧
વાઈલ્ડ, ઓસ્કાર ૪૬, ૫૮
વાઈલ્ડર, થોર્નટન ૩૦૫
વાગ્નર, રિચાર્ડ ૮૦
વાનક્વો, કેમ ૨૬૬
વાલા, કાત્રી ૧૯૭
વાલીનીઅસ, કે. એમ. ૧૯૬
વાલેક, મિરોસ્લાવ ૨૪૯
વાલેન્ટે ૨૬૯
વાલેરી, પોલ ૧૧૪, ૧૧૬, ૨૩૦, ૨૩૫, ૩૨૦
વાલ્ટારી, મિકા ૧૯૫–૯૬
વિગલ્સવર્થ, માઈકલ ૨૭૪
વિનોકુરોવ ૧૭૮
વિન્ટર ૨૪૬
વિન્ચી દ ૧૦૪
વિલિયમ્સ, ગેસ્ટોન બાર્ટ ૨૬૬
વિલિયમ્સ, જેર્જ એલુનોર ૨૬૪
વિલિયમ્સ, ટેનેસી ૩૦૬
વિલિયમ્સ, વિલિયમ કાર્લોસ ૩૬૧
વિલોં, ફ્રાંસ્વા ૬૬
વિલ્સન, એડ્મન્ડ ૧૫
વીડગ્રેન, ગુન્નર ૧૯૧
વુલ્ફ, વર્જિનિયા ૫૯
વેખ્યરલીન, ગ્રેયોર્ગ રુદોલ્ફ ૭૦
વેન્નબેર્ગ, કાર્લ ૨૧૭
વેબ્સ્ટર ૧૬
વેલ્સ, એચ. જી. ૫૮–૫૯
વેસિયોલોવ ૧૭૪
વેરકર ૬૩, ૬૬
વેસ્ટન, જેસી એલ. (મિસ) ૫૨
વોઝનેસેન્સ્કી ૧૭૭–૭૮
વોલ્તેર ૩૦, ૧૦૩
વ્યારાકોસિલ, ઈવાન ૨૫૫, ૨૫૭
વ્રાચિકી ૨૪૬
વ્હિટમન, વોલ્ટ ૨૧૪, ૨૮૧, ૨૯૧–૯૨, ૩૦૭–૦૮, ૩૧૧
વ્હીસલર ૪૬

શ્વૂંડ, રોબર્ટ ૩૦૫
શાતો, ચિયાં ૧૦૪
શાપેક, કારેલ ૨૪૭–૪૮
શાફારિક ૧૪૪
શાએલ, જ્તન ૨૫૨
શીલર ૭૬
શેક્સપિયર ૩–૫, ૭, ૯–૧૫, ૫૨, ૭૨–૭૩, ૯૫, ૧૦૨, ૧૪૭, ૨૬૩, ૩૧૬
શેલી ૩૨, ૩૫–૩૬, ૩૮, ૭૭
શૉ, બર્નાર્ડ ૩, ૪૫, ૫૮–૫૯, ૬૨, ૧૯૯
શૉપેનહાઉઅર, આર્થર ૭૯–૮૦
શોલોખોવ ૧૬૨, ૧૬૬, ૧૭૦–૭૧
શ્રમેક, ફ્રાના ૨૪૭

સ્પેંડર(ધી) ૩૨, ૧૨૬
સાઈફર્ટ, જરોસ્લાવ ૨૫૩
સાક્સ, નેલ્લી ૬૪, ૨૧૩–૧૪
સામરૂથ, ગ્રોસ્લાવ ૨૪૭

સાયમન્સ, આર્થર ૪૬–૪૭
સાર્ત્ર ૧૧૪, ૨૩૩, ૨૫૯
સાયમંડ્ઝ ૧૨૬
સિઝેર ૨૬૦
સિડની ૪, ૧૫
સિન્યાવ્સ્કી ૧૭૭
સિમોનોવ ૧૭૪, ૧૭૬
સિલેન, પાઉલ ૯૧, ૯૩
સિલોને, ઈન્યાત્સિઓ ૧૩૨
સિલ્લાનપેએ ૧૯૫, ૨૧૩
સુર્કોવ ૧૭૧, ૧૭૪
સેકવિલ ૭
સેકુલિના ૧૭૧
સેગન, મેબેલ ૨૬૩
સેનેકા ૭, ૮, ૨૩૨
સેન્ડબર્ગ, કાર્લ ૩૦૭–૦૮
સેર્વાન્તિસ ૭૧
સેલિનાસ, પેદ્રો ૨૩૪
સેલિયર્સ ૨૬૯
સેંગોર, લિયોપોલ્ડ સેદાર ૨૬૦–૬૧
સોયડરગ્રાન, ઈડિથ ૨૧૪–૧૫, ૨૧૭
સોયિન્કા, વોલ ૨૬૪, ૨૬૭–૬૮
સોલ્ઝેનિત્સિન, એલેકઝાન્દર ૧૭૭–૮૦
સોવા, એન્તોનિન ૨૪૭
સ્કૉટ ૨૭૫, ૨૭૭
સ્ટાઈન, ગર્ટ્રુડ ૨૯૮
સ્ટાઈન, સ્ટાઈનાર ૨૧૬
સ્ટાઈનબેક, જૉન ૨૯૫, ૨૯૮, ૨૯૯–૩૦૧
સ્ટીલ ૨૧–૨૨, ૨૭૫
સ્ટીવન્સ, વૉલેસ ૩૧૧–૧૨
સ્ટેંડાલ ૧૦૭
સ્તાએલ, માદામ દ ૧૦૪
સ્તિતનેહો, ટૉમાસ (થૉમસ) ૨૪૩
સ્પેન્ડર, સ્ટીફન ૬૦, ૬૨
સ્પેન્સર, એડ્મન્ડ ૪, ૫, ૧૫-૧૬, ૫૨, ૨૨૪
સ્પ્રેટ, ટૉમસ ૨૧
સ્લાડેક ૨૪૬
સ્વેત્લા, કેરોલિના ૨૪૬
સ્વિનબર્ન ૫૮
સ્વિફ્ટ ૨૧; ૨૩–૨૪
હર્ઝન, એલેકઝાંદર ૧૪૫–૪૭
હર્બર્ટ ૨૭૫
હા (હી) ડેગર ૯૪, ૨૩૩
હાઈન, પિયર ૨૧૬
હા(હે)ઈન, હાઈનારિખ ૭૮, ૯૦, ૨૨૬
હાઈન્ડમન ૨ ૪૫
હાઉલ્સ, વિલિયમ ડન ૨૯૦
હાઉસઑફર ૯૦
હામસન, કનૂટ ૨૦૬
હાર્ટમૉસ ૩૦૫
હાર્ડી, કેયસ ૪૫
હાલાસ ૨૪૭
હાલેક, વિતેઝસ્લાવ ૨૪૫
હાંકા, વાકલાવ ૨૪૪
હિગેટ, ગિલ્બર્ટ ૯૨
હિમેનેસ ૨૩૨–૩૬, ૨૪૦–૪૧; ૩૨૧
હિપ્પિયસ ૧૬૨
હુસ, જાન ૨૪૩
હેઇડનસ્ટામ ૨૦૯–૨૧૦
હેઇનસ્ટામ બર્નર ફોન ૨૦૭
હેગલ, વિલ્હેમ ફ્રિદરિખ ૭૯
હેઝલિટ ૩૨
હેમિંગ્વે, અર્નેસ્ટ ૨૮૬, ૨૯૪–૯૬, ૨૯૮
હેરિંગ, ફિલિસ ૨૬૯
હેરેડિયા ૧૧૭
હેવૂડ, જેસ્પર ૭
હેસ, હરમાન ૮૨–૮૩
હેદ્રુક, એડોલ્ફ ૨૪૬
હોડીસ ૮૪
હૉથોર્ન, નેથેનિયલ ૨૭૭, ૨૮૧, ૨૮૩–૮૬, ૨૮૮
હૉપ્કિન્સ ૪૭, ૫૦, ૨૬૩
હોપ્ટમાન ૮૧
હૉપ્સ ૨૮
હોમર ૫૬, ૭૨–૭૩
હોરા ૨૪૭
હોર્સ્ટ, મેબલવાન દ૨ ૨૭૧
હોલાવ, વ્લાદિમિર ૨૫૧, ૨૫૩
હોલ્ડરલીન, ફ્રિદરિખ ૭૬, ૯૪
હ્યુગો, વિક્ટર ૭૮, ૧૦૪–૦૫
હ્યુમ, ટી. ઈ. ૫૦–૫૧, ૫૯
હ્યુસેન, ફિડરિખ ફોન ૬૮

No poet, no artist of any art has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.

T.S.Eliot

જ્ઞાનગંગોત્રી

માનવવિદ્યા શાખા [૨૦ ગ્રંથ]

માનવકુલ દર્શન [વિશ્વઇતિહાસ સોપાન]
વિશ્વ દર્શન [ક્રાંતિઓ અને વૈજ્ઞાનિક વિકાસ]
ભારત દર્શન [આદ્યિયુગથી અદ્યતન વિકાસ]
ગુજરાત દર્શન [સાહિત્ય અને સમાજ]
સાહિત્ય દર્શન [વિશ્વ સાહિત્ય : ભારતીય સાહિત્ય]
લલિતકલા દર્શન [વિવિધ કલાઓ : સિદ્ધાન્ત અને પરિચય]

વિજ્ઞાન શાખા [૧૦ ગ્રંથ]

બ્રહ્માંડ દર્શન
પૃથ્વી દર્શન
સ્વાસ્થ્ય દર્શન
રસાયણ દર્શન
ગણિત દર્શન
કૃષિ દર્શન
ઇજનેરી દર્શન
જીવ દર્શન
પરમાણુ દર્શન
વિજ્ઞાન : માનવી અને મૂલ્ય

કુલ ૩૦ ગ્રંથો

આખા સેટની કિંમત રૂ. ૫૦૦ [વિદેશ રૂ. ૬૦૦] : છૂટક રૂ. ૩૦

: પ્રાપ્તિસ્થાન :

બાલગોવિંદ બુકસેલર્સ, બાલા હનુમાન–અમદાવાદ

સાહિત્ય દર્શન

[ભારતીય]

આ ગ્રંથ ભારતીય સંસ્કૃતિના પ્રાસાદનું એક વૈચિત્ર્યમય મુક્તાવિદ્રુમખચિત તોરણ છે. એનું ધ્યેય અર્વાચીન ભારતીય સાહિત્યની વિવિધ સિદ્ધિઓનો આસ્વાદલક્ષી, લઘુ, પણ દિલચસ્પ તથા પિપાસાવર્ધક પરિચય આપવાનું છે. અનેક વિદ્વાનોના સહકારથી આ કામ બન્યું છે....એના પરિચયથી સામાન્ય શિક્ષિત વાચકનું બૌદ્ધિક ક્ષિતિજ સહેજે વિસ્તરશે....આવા ઉપયોગી ગ્રંથની રચનાની પહેલ કરી તેનો જશ લેખકોને તેમ સંપાદકો અને સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટીને છે જ.

વિષ્ણુપ્રસાદ ર. ત્રિવેદી

સાહિત્ય દર્શન

[વિશ્વસાહિત્ય–૧]

મનુષ્યત્વની ખોજનાં ઉત્તમ ઉદાહરણો દેશવિદેશના સાહિત્યના અછડતા ઉઘાડ જેવા આ પુસ્તકમાંથી મળી આવે છે....વિહંગની પાંખે ઊડીને માનવે નિહાળેલું અને શબ્દોમાં બાંધેલું કાળપુરુષનું અને જીવનનું દર્શન અત્રે ઊડતી તવારીખ રૂપે રજૂ થયું છે. ....' મનુષ્યત્વ ' શબ્દમાં સચવાયેલી જીવંત કથા ઉકેલવાની સામગ્રી આ ગ્રંથને હૃદ્ય બનાવે છે.

એસ. આર. ભટ્ટ

ગુજરાત દર્શન

[સાહિત્ય–૧, ૨]

આ ' ગુજરાત દર્શન ' ના સાહિત્ય વિષયક બે ગ્રંથ એ જાણે નર્મદાસ્રોતમાં કરેલા પનાઈ-વિહાર જેવા છે. જરૂર યથેચ્છ આચમન કરો, કચારેક વચ્ચે વચ્ચે ડૂબકી પણ ખાઈ લો. પણ એકંદરે તો ચોમેરની લીલા નિહાળતા ઝડપભેર એ સ્રોતના હૃદય પર પસાર થઈ જાઓ.

ઉમાશંકર જોશી