અનુક્રમ

પ્રત્યક્ષ   વર્ષ ૨૦   અંક ૨   સળંગ અંક ૭૮   એપ્રિલ-જૂન ૨૦૧૧   સંપાદક   રમણ સોની

પ્રત્યક્ષીય

ઉમાશંકરનું બહુપરિમાણી માર્મિક અંગત   ૩

સમીક્ષા

ગુજરાતી દલિત કવિતા (કવિતા : સંપા. નીરવ પટેલ)   રમણ સોની   ૭
માય મોસ્ટ ડિયર લૂ લૂ (નવલકથા : લાભશંકર ઠાકર)   રમેશ ર. દવે   ૧૨
ભૂમિ (નવલકથા : અનુ. અરુણા જાડેજા)   શરીફા વીજળીવાળા   ૧૭
નહીં વીસરાતા ચહેરા (ચરિત્ર : પ્રફુલ્લ રાવલ)   ગુણવંત વ્યાસ   ૨૩
રાઇટિંગ લાઈફ : શ્રી ગુજરાતી થિંકર્સ (ચરિત્ર, વિવેચન : ત્રિદિપ સુહૃદ) હિંમતરામ શાસ્ત્રી ૨૬
અધીત : પ્રમુખીય પ્રવચનો : ૩ (વિવેચન : સંપા. અજય રાવલ, વગેરે)   પારુલ દેસાઈ   ૪૨
વસંતસૂચિ (સૂચિ : સંપા. સુરેશ શુક્લ, વગેરે)   જયંત મેઘાણી   ૪૫

વરેણ્ય

કાવ્યસુષમા (મનસુખલાલ ઝવેરી, સંપા. અનંતરાય રાવળ, વગેરે)   ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા   ૫૦

વાચનવિશેષ

વ્હાય યુ શુડ રીડ કાફ્કા... (ચરિત્ર : જેમ્સ હાવેસ)   કાન્તિ પટેલ   ૫૪

રૂપાન્તર

કંકુ (લેખક પન્નાલાલ પટેલ, દિગ્દર્શક કાંતિલાલ રાઠોડ)   અમૃત ગંગર   ૫૯

પત્રચર્ચા

નરોત્તમ પલાણ, અરુણા જાડેજા, ઇશ્વરભાઈ પટેલ,
રમણીક સોમેશ્વર, કાન્તિ પટેલ   ૭૩

પરિચય-મિતાક્ષરી

પ્રાપ્ત પુસ્તકોનો મિતાક્ષરી પરિચય : સંપાદક   ૭૬
આ અંકના લેખકો   ૭૭

● આ અંકની પ્રકાશન-તારીખ ૩૦ જૂન ૨૦૧૧

આવરણ   ફોટોગ્રાફ અને સંયોજન-પરિકલ્પના : રમણ સોની; ટેકનીકલ સહયોગ : મનીષ ગજ્જર, શારદા મુદ્રણાલય

પ્રકાશક અને મુદ્રક : શારદા સોની ૧૮, હેમદીપ સોસાયટી, દીવાળીપુરા, જૂનો પાદરા રોડ,
વડોદરા ૩૯૦૦૧૫ ❒ ફોન : *0265-2357187*
મુદ્રણ-અંકન : શારદા મુદ્રણાલય, ૨૦૧, તિલકરાજ, પંચવટી પહેલી લેન, આંબાવાડી,
અમદાવાદ - ૩૮૦૦૦૬ ❒ ફોન : *079-26564279*
મુદ્રણસ્થાન : મધુ પ્રિન્ટરી, કારેલીબાગ, ગુજરાત સમાચાર સામે, વડોદરા - ૩૯૦ ૦૧૮ ❒
ફોન : *0265-2461244*

સભ્યપદ

વાર્ષિક રૂ. ૨૫૦	દ્વિવાર્ષિક રૂ. ૪૫૦
આજીવન સભ્યપદ	: વ્યક્તિ માટે રૂ. ૨૦૦૦; સંસ્થા : રૂ. ૨૫૦૦
શુભેચ્છક સભ્યપદ	: (વ્યક્તિ તેમજ સંસ્થા) રૂ. ૩૦૦૦
વિદેશ માટે :	વાર્ષિક : ડૉલર ૩૦, પાઉંડ ૨૦; આજીવન : ડૉલર ૧૫૦, પાઉંડ ૧૦૦.

સભ્યપદની રકમ હાથોહાથ, મનીઑર્ડર, ડીડી કે મલ્ટીસિટી ચેકથી મોકલી શકાશે. ચેક/ડ્રાફ્ટ 'શારદા સોની પ્રકાશક પ્રત્યક્ષ' એ નામે લખવા વિનંતી; માત્ર પ્રત્યક્ષ ન લખવું. મનીઑર્ડર મોકલનારે સંદેશાની જગાએ પૂરું નામ-સરનામું અવશ્ય લખવું. એ સિવાય રકમ ગેરવલ્લે કે અન્ય નામે જવા સંભવ છે.

સભ્યપદની રકમ મોકલવાનું સરનામું : શારદા સોની/ રમણ સોની ૧૮ હેમદીપ સોસાયટી, દીવાળીપુરા, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

સભ્યપદ રકમ નીચેનાં સરનામે પણ આપી શકાશે :

- જયંત મેઘાણી : પ્રસાર ૧૮૮૮ આતાભાઈ એવન્યૂ, ભાવનગર-૩૬૪૦૦૨
- ગ્રંથાગાર : ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ ભવન, નદીકિનારે, 'ટાઈમ્સ ઑફ ઇન્ડિયા' પાછળ, આશ્રમ માર્ગ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૯
- સૌરભ પુસ્તક ભંડાર : બી-૨૦, સ્થાપત્ય એપાર્ટમેન્ટ્સ, સ્ટર્લિંગ હોસ્પિટલ પાસે, મેમનગર, ગુરુકુળ રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૫૨

પ્રત્યક્ષ વર્ષમાં ચાર વાર : માર્ચ, જૂન, સપ્ટેમ્બર અને ડિસેમ્બરના અંતે – પ્રગટ થાય છે.

સંપાદકીય સંપર્ક :

રમણ સોની ૧૮ હેમદીપ સોસાયટી, દીવાળીપુરા, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫
ફોન : ૦૨૬૫-૨૩૫૭૧૮૭, ૯૨૨૮૨૧૫૨૭૫, ૯૦૯૯૭૫૭૬૧૬
email : ramansoni46@gmail.com

પ્રત્યક્ષમાં પ્રગટ થતાં લખાણોમાંના લેખકોના અભિપ્રાયો સાથે સંપાદક/પ્રકાશકની સંમતિ-અસંમતિ અપ્રસ્તુત છે.

પ્રત્યક્ષીય

ઉમાશંકરનું બહુપરિમાણી માર્મિક અંગત

૨૧મી જુલાઈ, ૧૯૧૧ (આષાઢ વદ ૧૦) ઉમાશંકર જોશીનો જન્મદિવસ. હવે આપણે જુલાઈ, ૨૦૧૧ તરફ સરવાના – ઉમાશંકરની જન્મશતાબ્દીની ઉત્તરરેખા તરફ, એમના પૂર્ણાહુતિ-વિશેષ દિનની નજીક. સંસ્કૃતિના છેલ્લા અંકને ઉમાશંકરે 'પૂર્ણાહુતિ વિશેષાંક' કહેલો એ આપણને સૌને યાદ છે. એટલે કે સમયરેખાને ઓળંગ્યા પછી પણ કશું અટકતું નથી – અટકવાનું નથી : ન ઉમાશંકરનું સ્મરણ, ન એમના કૃતિત્વનું પરિશીલન.

પસાર થયેલા આ આખા વર્ષ પર નજર કરતાં જ ખ્યાલ આવશે કે કેટકેટલા પરિસંવાદો, ચર્ચાસત્રો, આકાશવાણી વાર્તાલાપોમાં આપણે ઉમાશંકરનાં કાર્યોનાં વિવિધ પાસાંને આવરી લીધાં છે. ગુજરાતની ચારેકોરની સંસ્થાઓમાં જન્મશતાબ્દી ઉજવાતી રહી. અને છતાં આપણને થશે કે આપણે કેટલુંક ચૂકી ગયા છીએ. અસ્મિતાપર્વમાં ત્રણ દિવસની સળંગ ચર્ચાઓનું, નૃત્યસંગીતના કાર્યક્રમોનું જીવંત ટેલિવિઝન પ્રસારણ થાય છે – હમણાં જ થઈ ગયું. ઉમાશંકરપર્વ તો એથીયે મહત્ત્વનું ગણાય. તો ઉમાશંકરને માટે પણ આપણને એવું કશું સૂઝવું જોઈતું હતુંને? સાહિત્યની પ્રજાભિમુખતાના ઊભરા આપણને આવ્યા કરતા હોય છે પણ સમગ્ર ગુજરાતને ઉમાશંકર-અભિમુખ કરવાના કલ્પનાશીલ સમજભર્યા કાર્યક્રમો કરવાનું, ઉમાશંકરનું અનુસેવન કરનારાઓને હૈયે-ચિત્તે પણ કેમ ન આવ્યું? બીજું બધું તો ઠીક, ઉમાશંકરનાં ગીતો, નાટકો, એમનો અવાજ લઈને આપણે સ્કૂલોના વિદ્યાર્થીઓ સુધીય કેટલા ગયા?

હશે. સમયરેખા ઓળંગ્યા પછી પણ કશું અટકતું નથી – ન અટકવું જોઈએ : એકોત્તરશતાબ્દી પણ ઊજવી શકાય પૂરા દિલથી, પૂરેપૂરી તૈયારી સાથે.

❒

છેલ્લા કેટલાક દિવસોથી ઉમાશંકરનું 'થોડુંક અંગત'* મારા મનનો કબજો લઈને બેઠું છે. આમાંનાં ઘણાં લખાણો તો, પૂર્વે પ્રકાશિત થયેલાં ત્યારે ત્યાંથી વાંચેલાં જ; આ પુસ્તક થયું ત્યારે એ પણ રસથી વાંચેલું. પણ હમણાં તો એને પાનેપાને આંખ ઠેરવીને ચાલ્યો. કહો કે ઉમાશંકરની નિકટ રહેવાની એક પ્રકારની ઉપાસના. એમના કેવાકેવા, કેટકેટલા અવાજો અહીં સંભળાય છે; એમની કેવીકેવી, કેટકેટલી મુદ્રાઓ અહીં ઊપસે છે! પોતાના આસ્વાદ્ય – તેમજ 'ખાસ્સી સોનાની ખાણ'(પૃ. ૭૯) જેવા – બાળ-કિશોર-સમયને મમળાવતા ને એને જાણે પાંપણોથી પસવારતા ઉમાશંકરનો મૃદુ અવાજ હોય કે પછી આખા સાહિત્યસમય પર ફરી વળતો, પરભાષીઓ સામે ગુજરાતી ભાષા-સાહિત્યનો અર્ક

---

* થોડુંક અંગત – ઉમાશંકર જોશી, સંપા. સ્વાતિ જોશી, ગૂર્જર, અમદાવાદ, ૧૯૯૯ ડે. ૧૯૨, રૂ. ૯૬

રજૂ કરતો ઘૂંટેલો અવાજ હોય – બધે જ એ અવાજ મરમાળો હોય છે. આંતરકથા કહેતાં કે વાર્તાલાપ કરતાં કે ઇન્ટરવ્યૂમાં ઉત્તરો આપતાં તે કશા ભાર વિનાના, સહજ રહે છે. ને છતાં હંમેશાં તે અતંદ્ર ને સતર્ક હોય છે – વિચારનો તંતુ ઝાલેલો રાખે છે. એથી એમનો કોઈ ઉદ્‌ગાર હવામાં વહી જતો નથી.

❒

અહીં સંચિત લખાણોમાં બાળપણનાં, ઘર-ગામનાં, ઈડરની સ્કૂલનાં, એ પ્રદેશનાં સ્મરણો છે; અમદાવાદના, વિદ્યાપીઠના, પ્રથમ સર્જનના, એ યુગવિશેષના અનુભવો છે; પોતાના લેખનની, લેખન-પ્રક્રિયાની, સાહિત્ય સાથેની અને સમાજ સાથેની નિસબતની વાતો છે; વક્તવ્યોમાં, પારિતોષિક-અભિભાષણોમાં, મુલાકાત-સંવાદો (ઇન્ટરવ્યૂઝ)માં પોતાની જાતને ને આખા સમયને યથાપ્રસંગ પરોવતું એમનું સંવિત રજૂ થયું છે.

એમનાં બા વિશે વાત કરતાં તે કહે છે – ‘બાની સ્મૃતિ કમ્પ્યુટર જેવી. જે જે ગ્રહણ કર્યું હોય તે બધું હંમેશાં એમની સેવામાં હાજર. જીવનનો રસ જ એવો ઉત્કટ.’ (પૃ. ૫) ઉમાશંકર સાથે પણ ચપોચપ બેસે એવી આ વાત. એમની સ્મૃતિ કેવી સતેજ, ગતિચિત્રાત્મક હતી એ બધા જાણતા. અહીં ‘સંસ્કૃતિ વિદાય માગે છે’ એ લેખ વાંચીએ છીએ ત્યારે એમને ૩૮ વર્ષોનો સ્મૃતિપથ કેવો સળંગ અખંડ દેખાતો રહ્યો હતો એની, એમના વ્યક્તિગત પરિચયમાં ન આવનારને ય ખાતરી થઈ જશે. આ આખા પુસ્તકમાં કેટકેટલી વાર – ‘મને બધું સુરેખ સાંભરે છે’ (૧૩); ‘I vividly recall’ (૧૫૧); ‘કાકાસાહેબ એમના ખંડમાં પાટ ઉપર રેંટિયો રાખી બાજઠ ઉપર બેસી પ્રભાતના કુમળા તડકામાં કાંતતાં કાંતતાં ‘વિશ્વશાંતિ’નો પ્રાસ્તાવિક લેખ ‘આમંત્રણ’ લખાવતા તે દૃશ્ય આખું સુરેખ સ્મરણમાં છે.’ (૨૦), ‘પ્રાથમિક માધ્યમિક શાળાનાં બહુ મહત્ત્વનાં સાત વરસ ઈડરમાં ગાળ્યાં છે એટલે પથ્થરે પથ્થર જાણે સ્મૃતિમાં જડાઈ ગયેલ ન હોય! (૭૫) – એવું સાંભળવા મળે છે.

એમની સર્જક-આંતરકથામાં, પ્રવચનોમાં, ઇન્ટરવ્યૂઝમાં પરિવાર-ગામ-ઈડરપ્રદેશ-સ્વાતંત્ર્યઆંદોલનનાં સ્મરણ વારંવાર ડોકિયાં કરે છે પણ એ રટણના શોખરૂપે કે અતીતના વલવલાટરૂપે નહીં, ક્યાંક ને ક્યાંક સંવિત્-પોષણમાં એ વિનિયોગ પામીને આવે છે. એક વાર એમને, આકસ્મિક રીતે, દિલ્હીથી મોટર-માર્ગે અમદાવાદ આવવાનું થયેલું. લખે છે : ‘ત્યાં આવ્યું શામળાજી. એ તો અમારું બાળપણનું કાશ્મીર. કાશ્મીર હજી મેં જોયું નથી. પણ બાળપણમાં સૌન્દર્યધામ શામળાજી પાસેથી ઘણુંઘણું મળ્યું છે’ (પૃ. ૬, સંસ્કૃતિ ૧૯૭૦) વળી, અન્યત્ર લખે છે, ‘કાર્તિકી પૂર્ણિમાએ શામળાજીના મેળામાં સાંભળેલાં ગીતોને [...] મારા પૂરતી તો ગીતલેખનની યુનિવર્સિટી ગણું છું’ (૧૦૮) પુસ્તકોએ, સાહિત્યપરંપરાએ, શિક્ષણે ન આપ્યું હોય એટલું ગીતનાં ‘ઢાળ, લય, શબ્દાવલી, વિષય’નું પરિપોષણ આ સ્મૃતિસંસ્કારે આપ્યું છે, એમ તે કહે છે.

‘ચિત્તને શબ્દો ગટકગટક પીવાની ટેવ’ આ બાળપણના સમયથી જ પડી એમ કહીને તેમણે નોંધ્યું છે કે, ‘કવિતા તરફ પ્રેરનારી સૌથી મોટી વસ્તુ [...] અમારા સમાજના લોકોની ભાષાનો સ્વાદ લેવાની શક્તિ.’ (૧૦૮). આ તો જાણે બહુ જાણીતું કથન છે, પણ ભાષા-સ્વાદની એક લાક્ષણિક વાત તો આ રહી : ‘અમસ્તી બે પાડોશણોની ગામગજવતી વઢવાડ (જેનાથી ક્યારેક તો જાગવાનું થાય)માં પણ હું તો એમની શબ્દોની સરસાઈમાં ગાયબ થઈ ગયો હોઉં’ (૮૩)

થોડાક હળવા માર્મિક સ્મરણઅંશો પણ અહીં નોંધવાનું – શૅર કરવાનું મન થાય છે. ઈડરનાં સ્કૂલ અને છાત્રાલયના – રઝળપાટના, વાચનના, વળી નેતૃત્વના પણ – ઘણા અનુભવો નોંધાયા છે એમાં એક નર્યું હળવું, માર્મિક, દૃશ્ય આ છે : છાત્રાલયના ‘દૂધ પીરસવાના પાત્રમાં એટલાબધા ગોબા હતા કે એને ઊંધું કરીને ભરવાથી કદાચ એમાં વધારે પ્રવાહી સમાય’ (૭). આવાં રમૂજભર્યાં નિરીક્ષણોની એમની લાક્ષણિકતા ‘ગુજરીની ગોદડી’ જેવી વાર્તાઓના માર્મિક આલેખનમાં વિનિયોગ પામેલી જોવા મળે. શિક્ષકો વિશે તો એમણે ઘણું, અને ઘણું સરસ લખ્યું છે. એમાંનું એક મરમાળું પ્રસંગાલેખન : એક શિક્ષક સારા અક્ષર માટે આગ્રહ રાખે. ‘એકવાર મને એમણે દસમાંથી નવ આપ્યા. પણ મારી પછીના ભાઈને પોણાદસ આપ્યા ત્યારે આપોઆપ નમ્રતાનો અનુભવ થયો.’ (૧૧)

ઘણી કાળજી છતાં મુદ્રણમાં ક્યાંક રહી જતી પ્રૂફની ભૂલ માટે એમણે એક વાર રૂબરૂ વાતચીતમાં કહેલું, ‘આ તો મુદ્રા-રાક્ષસ. તમને ક્યારેક ક્યાંક તો સપડાવે.’ એ યાદ આવી જાય એવો એક પ્રસંગ એમણે લખ્યો છે : ‘પહેલી કવિતા ‘સૌંદર્યો પી...’ ગુજરાત કૉલેજના મેગેઝિનમાં છપાઈ. ‘સૌંદર્યો પી’ની જગાએ ‘સૌંદર્યોથી’ એવી છાપભૂલ સાથે.’ (૮૬)

એમની માર્મિકતા, બા વિશે વાત કરતાં, બાળપણનાં સ્મરણોમાં જરાક જુદી રીતે ઊતરી છે. બાની વિપદનું, ને કિશોર ઉમાશંકરની કાળજીભરી મદદનું – એ બે, દૃશ્યચિત્રો જેવાં, વર્ણનો હૃદયસ્પર્શી બન્યાં છે : ‘બાની રોજની કામગીરીનો ખ્યાલ આજે પણ સહેજ ધ્રુજાવી દે છે [...] સૌથી ક્રૂર વસ્તુ તો એ હતી કે અમે સૌ નાહીએ ઘેર. નાહવાનું પાણી પણ બાએ વાવકૂવેથી ભરી લાવવાનું. અમારું ઘર ડુંગર તળેટીએ, ઊંચાણમાં. ધીરે ધીરે ડગલાં ભરતી, માથે પાણીનું બેડું ઉપાડી ચડતી બાનું ચિત્ર નજર આગળથી ખસતું નથી.’(૨) અને, પોતાને વિશે કહે છે : ‘મોટાભાઈ રામશંકર ઈડર અંગ્રેજી શાળામાં અભ્યાસ અર્થે ગયા એટલે હું વડો બન્યો. મેં વડપણ અજમાવવા માંડ્યું. સવારે વાછરડાં છોડવાં, બહાર આંગણામાં બાંધવાં, કચરો કાઢવો, કળશ્યા-વાસણ માંજવાં, ખાણ નીચે છાણાં ભરી ચેતાવવાં, ઢોર આઢવાનો સમય થાય ત્યારે એમને છોડવાં, છાણ ભેગું કરી છાણાં થાપવાં, રસોઈ અંગે મદદરૂપ થવું – આવાં ઝીણાંઝીણાં કામ કરતો થયો.’(૨) ઉમાશંકર કેવી તદ્રૂપતાથી એ સમયને સ્પર્શી લે છે ને માર્મિક હળવાશથી કહે છે : ‘મેં વડપણ અજમાવવા માંડ્યું.’! ‘સંસ્કૃતિ’નું બધું જ કામ જાતે કરતા ઉમાશંકરનું વર્ણન (એમણે કે કોઈ બીજાએ) ધારો કે કર્યું હોત તો આવાં જ અનેકવિધ ક્રિયારૂપો એમાં પણ ઊપસ્યાં હોત.

❐

આ પુસ્તકમાંનાં કેટલાંક લખાણો તો, અનેક વાર આપણી નજરે ચડેલાં, જાણીતાં લખાણો છે. ઉમાશંકરની ઉત્તમ સર્જકકેફિયતો એમાં ઊઘડેલી છે : ‘વિશ્વશાંતિ’થી ‘સપ્તપદી’ સુધી (‘સમગ્ર કવિતા’માં મુકાયેલાં નવાં, સળંગ, નિવેદનો); ‘પ્રકાશના ધોધ અમોઘ ઝીલતી ધપે ધરા’ (સર્જકની આંતરકથા); ‘કવિનો શબ્દ’ : પ્રશ્નોત્તરી’, ‘સંસ્કૃતિ’ વિદાય માગે છે’, વગેરે. પરંતુ આ પુસ્તકમાંનો Mahfil Interview કંઈક ઓછો પરિચિત પણ ઘણો જ નોંધપાત્ર ઇન્ટરવ્યૂ છે. દક્ષિણ એશિયાની ભાષાઓના શિકાગોમાં ચાલતા કેન્દ્રે, ૧૯૭૩માં, એના મહફિલ નામના સામયિકનો ઉમાશંકર જોશીના સાહિત્ય વિશે એક વિશેષાંક પ્રગટ કરેલો. એણે લીધેલો આ ઇન્ટરવ્યૂ એક સર્જક સાથેનો રસપ્રદ ને અર્થપૂર્ણ સંવાદ કેવો હોઈ શકે એના નમૂના રૂપ છે. ગુજરાતીમાં થયેલો ઉમાશંકરનો ઉત્તમ ઇન્ટરવ્યૂ ‘કવિનો શબ્દ’માંની ૩૦ પાનાંમાં વિસ્તરેલી પ્રશ્નોત્તરી છે. એની સાથે આ ૨૫ પાનાંનો દીર્ઘ અંગ્રેજી ઇન્ટરવ્યૂ બીજી કશી તુલના માટે નહીં પણ ઉમાશંકરના દૃષ્ટિકોણની ને એની રજૂઆતની ભિન્ન વિશેષતા માટે જોવા જેવો છે. એક પ્રજ્ઞાશીલ સર્જક અને વિચારક પોતાની ભાષાના સાહિત્યરસિક વાચકો આગળ પોતાની વ્યક્તિગત પૂર્વપીઠિકાનું, પોતાના ને ગુજરાતીના સામ્પ્રત-પુરોકાલીન સાહિત્યનું જે વિમર્શાત્મક બયાન કરે છે (‘કવિનો શબ્દ’માં) તે; અને પરભાષી સાહિત્યરસિકો સામે એ જ બાબતો રજૂ કરતી વખતે જે સંતુલન ને વિવેક જાળવે છે, જે પસંદગીઓ કરે છે, રજૂઆતની જે રીત અપનાવે છે ને છતાં ઉત્તરોને પૂરા પ્રામાણિક, જવાબદાર અને પારદર્શક રાખે છે (મહફિલ ઇન્ટરવ્યૂમાં) તે – સરખાવી જોવું દ્યોતક બને એમ છે. Mahfilના ટૂંકા, સ્પષ્ટ ને સોંસરા પ્રશ્નોના ઉમાશંકરે બહુ કૌશલભર્યા, પણ કશું છાવરવા ન કરતા નિખાલસ, ને માર્મિક ઉત્તરો આપ્યા છે, એમાં એમનાં બૌદ્ધિક ક્ષમતા ને વ્યાપ વરતાય છે. પોતાના પુરોકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યનું ને એનાં પોષણકેન્દ્રોનું, પોતાના સમકાલીન સાહિત્યની ધારાઓનું ને એમાં પોતાની સંડોવણીનું – ખાસ તો પ્રગતિવાદી, માર્ક્સવાદી, ગાંધીવાદી વલણો અને દૃષ્ટિબિંદુઓનું ચોખ્ખું ચિત્ર એમણે રજૂ કર્યું છે તે દિલચસ્પ છે. ઉમાશંકરે ક્યાંક તીક્ષ્ણ પ્રત્યુત્તર આપ્યો છે, ક્યાંક ટૂંકો લાક્ષણિક પ્રતિભાવ આપ્યો છે પણ પછી એનાં વિવરણ-સમજૂતી આપ્યા વિના એમણે પૂરું કર્યું નથી. એવાં એકબે માર્મિક સ્થાનો, નમૂના રૂપે જોઈએ :

મહફિલે પૂછેલું : Were you, or are you, a Marxist? Do you think that there is a contradiction in being a Marxist and a Gandhian? ઉમાશંકર વિગતવાર ભૂમિકા આપે છે, ને પછી કહે છે : Was I or am I a Marxist? was I or am I a Gandhian? પછી કહે છે, હું ધારું છું કે મને નથી ગાંધીવાદી ગણવામાં આવ્યો, નથી મને કોઈ માર્ક્સવાદી ગણશે એવો સંભવ.' પછી મર્મપૂર્વક કહે છે – 'Thank God, Gandhi was not a Gandhian nor Marx a Marxist.

બીજો એક લાક્ષણિક પ્રશ્ન હતો : 'Your writings are deeply influenced by Mahatma Gandhi. Did you ever meet him?'

'Yes, my writings – especially the earlier once – are deeply influenced by Gandhi' એવો જવાબ આપતાં પહેલાં, સ્વાભાવિક રીતે જ ઉમાશંકર, એ સમયના સાહિત્ય-પ્રભાવો સંદર્ભે બળવંતરાય ઠાકોરને યાદ કરે છે. ને પછી, did you ever meet himના જવાબમાં, ૧૯૩૬ના સાહિત્ય પરિષદ અધિવેશન ટાણે ગાંધીજી સાથે એક ડેલિગેશનના સભ્ય તરીકે થયેલા નાના-શા મુકાબલાને નોંધે છે : We were angry young men [...] The interview was exciting. 'But the President must be having some power?' he [ગાંધીજી] asked. 'Yes that of resigning' I interjected. Brisk came the repey, 'I will resign.' (૧૫૭) ગાંધીજીના વ્યક્તિગત પ્રભાવથી અંતર રહ્યાની ઝીણી વાત પણ એમણે આલેખી છે.

વિદેશી પ્રવાસોમાં લેખકોને મળ્યા અંગેના એક પ્રશ્નના ઉત્તરમાં, રૉબર્ટ ફ્રૉસ્ટ સાથેની, પાંચેક પાનાંમાં પ્રસરતી, વાત એમણે આલેખી છે એ સંદર્ભબહાર તો કંઈક અસંતુલિત લાગે પણ તે સમયના સંદર્ભે એનું ઔચિત્ય હશે. એમાં ફ્રૉસ્ટ-ઉમાશંકરની નાનકડી મર્મભરી ગોષ્ઠિ સ્થાન પામી છે. ફ્રૉસ્ટની એક સરસ છવિ ત્યાં ઊપસી રહી છે.

છેલ્લો પ્રશ્ન સહેજ પેચીદો લાગે એવો પણ બહુ હળવો હતો : મહફિલે પૂછ્યું, ધારો કે આજથી ૧૦૦ વર્ષ પછી, તમે પોતે – ઉમાશંકર તરીકે નહીં પણ કોઈ બીજા જ – ઇતિહાસલેખક તરીકે, ૨૦મી સદીના ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખતા હો તો ઉમાશંકર જોશીનું પ્રદાન કેવી રીતે નોંધો? ઉમાશંકરનો અવિચલિત ઉત્તર, એમ જ સીધો અંગ્રેજીમાં, વાંચીએ : 'As a poet, who inspite of his often getting involved in public affairs or perhaps because of them, wrote some lyrics and made a significant contribution to poetry and drama, wrote some good prose and might be read for a sense of beanty and perspective. (The historian will have to excuse me for my inability to help him with regard to what may be in store for him in the rest of my days.)'

આ ઇન્ટરવ્યૂનો ગુજરાતી અનુવાદ થયાનું જાણમાં નથી. ન થયો હોય તો એ અનુવાદ કોઈએ કરવા જેવો છે. આમાંથી એક-બે છૂટક અંશો, આ સ્રોતનિર્દેશ વિના, ઉમાશંકર વિશેના એક વક્તવ્યલેખમાં નિરંજન ભગતે, ગુજરાતીમાં ટાંક્યા છે. (જુઓ, સ્વાધ્યાયલોક-૭; પૃ. ૩૩૪, ૩૩૫, ૩૪૪).

❐

ઉમાશંકરનું ઘણું ઉત્તમ, જે સામયિકોમાં પડ્યું હતું પણ એમની હયાતીમાં ગ્રંથસ્થ થયું ન હતું તે બધું, સંકલિત કરીને સ્વાતિ જોશીએ, મરણોત્તર પ્રકાશનો રૂપે સુલભ કરી આપ્યું છે તે સાચે જ કરણીય હતું. આ થોડુંક અંગત પણ એમનો એવો જ તર્પણ-ઉપહાર છે. ઉમાશંકરની આવી વિશિષ્ટ ગોષ્ઠિઓની નિકટ રહેવાની સુવિધા કરી આપવા માટે સ્વાતિ જોશીને અભિનંદન. હવે, ઉમાશંકર અંગેની વેબસાઇટ પણ આરંભાઈ છે એ વ્યાપક અને રોમાંચક બને એવી અભ્યર્થના.

વડોદરા;
૨૬, મે ૨૦૧૧

રમણ સોની

સમીક્ષા

ગુજરાતી દલિત કવિતા – સંપા. નીરવ પટેલ

સાહિત્ય અકાદેમી, નવી દિલ્હી, ૨૦૧૦. ડે. ૧૨૨+૧૭, રૂ. ૧૦૦

વ્યગ્રતા અને સભાનતાની અધવચ

રમણ સોની

નીરવ પટેલ ગુજરાતી દલિત કવિતાનો બલકે ગુજરાતી કવિતાનો એક નોખો સર્જક-અવાજ છે. પીડાની અને આક્રોશની, અભાવોની અને અવહેલનાની દુર્દમ્ય લાગણીઓને પણ એમણે સંકેતરચનાઓ દ્વારા વાચા આપેલી છે. એમાં સર્જકતાના બળની સાથે જ એમના અંગ્રેજી સાહિત્યના પરિશીલન-અધ્યયનનું બળ પણ વરતી શકાય છે. આવો સાચકલો (જેન્યુઈન) અને વિદગ્ધ સર્જક જ્યારે ગુજરાતી દલિત કવિતાનું સંપાદન ભારતીય સાહિત્ય અકાદેમી માટે કરી આપે ત્યારે એમાંથી પસાર થવાની જિજ્ઞાસા થાય – થોડીક અપેક્ષાઓ પણ આપણને ઘેરી વળે.

'સંપાદન ટાણે સંવેદન' નામનો એમનો સંપાદકીય લેખ એક કેફિયત જેવો બન્યો છે. એમાં, ગુજરાતી દલિત કવિતાની ગતિવિધિનો – પીડાની નરી અભિવ્યક્તિથી લઈને દલિત-આંદોલન લગીના એના વિકાસનો – ટૂંકો, સુરેખ આલેખ ઊપસવાની સાથે જ દલિત સંવેદન અને કવિતા અંગેના એમના દૃષ્ટિબિંદુનો પણ, કંઈક તણાવભર્યો આલેખ ઊપસ્યો છે. એક તરફ એ કહે છે કે, 'અન્યાય-અત્યાચાર-શોષણ-દમનનો ભોગ બનતા એ બેબસ માનવીઓની આક્રંદ કે આક્રોશસભર વાણી મને હંમેશાં દલિત કવિતા લાગી છે. એમાં લય, પ્રાસ, છંદ કે અલંકાર હોય કે ન હોય, શું ફર્ક પડે છે?' (પૃ. x) વળી કહે છે : 'રદીફ-કાફિયા કે છંદપિંગળને શું ધોઈ પીવાં છે? શું ફર્ક પડે છે અમારી પીડાની વાત ૧૪ લીટીમાં પૂરી થાય કે ૫૪ લીટીમાં? એને કોઈ સૉનેટ કહે કે ખંડકાવ્ય – શું ફર્ક પડે છે દલિત કવિને?' (xi) ઉપરાંત, 'આંબેડકર પણ ક્યાં કવિ હતા?' એમ કહીને, એમનાં ભાવના- લાગણીસભર સંભાષણો-પ્રવચનોના વાક્યાંશોને 'અછાંદસ અભિવ્યક્તિ' કહીને 'આધુનિક દલિત કવિતાના આદિકવિ તો આંબેડકરને જ ગણી શકાય' (x) એમ ઉમેરે છે. તો, બીજી તરફ તે કહે છે, 'તલવારનું સૌંદર્ય એની હીરાજડિત ને સુંદર નકશીકામ કરેલી મૂઠમાં નહીં બલકે તીક્ષ્ણ પ્રહાર કરી શકે તેવી તેની ધારમાં રહેલું છે. અલબત્ત, જેમાં નકશીકામ પણ હોય અને તીક્ષ્ણ ધાર પણ હોય તો તો

સોનામાં સુહાગા' (xvi) ને સર્જક લેખેની સભાનતાથી તરત તે જાણે અંડરલાઇન કરે છે 'દલિત કવિએ એ સિદ્ધ કરવાનું રહે છે.' (xvi)

લાગે છે કે સંપાદકે આવા અંતિમો પર પ્રવર્તવાની જરૂર ન હતી – છેક ૨૦૧૦માં, ને નીરવ પટેલે, તો નહીં જ. ભાવના-લાગણી-વિચારની કોઈપણ અભિવ્યક્તિ – એ લેખની, કે સૂત્રની, કે સંભાષણની હોય – એ અસરકારક, હૃદયદ્રાવક અવશ્ય હોઈ શકે / હોય પણ છે, પણ એને 'કવિતા'માં ખેંચી જવાની જરૂર નથી. સંભાષણનું ને કવિતાનું (કશી જ ઉચ્ચાવચતાની તુલના વિના) પોતપોતાનું આગવું વૈશિષ્ટ્ય હોય છે. બીજી બાજુ, છંદ-પ્રાસ-સૉનેટ એ કવિતામાં શણગારરૂપે ઓઢાડાય / ચોંટાડાય છે એવો નિરર્થક અભિગ્રહ ઊભો કરીને દલિત કવિતા અને અન્ય કવિતાને જુદી પાડવાનું પણ શા માટે કરવાનું હોય? (અને એ નીરવ ન જાણતા હોય એવું બને?) કો-ઈ-પ-ણ સાચો કવિ ૧૪-૫૪ની પળોજણમાં ક્યાં પડતો હોય છે (સિવાય કે કોઈને 'કવિતા'નો ખાડો પૂરવા ૧૪ લીટી સુધી ખેંચાવું કે અટકવું જરૂરી લાગ્યું હોય)? સમગ્ર ગુજરાતીની કેટલીક ઉત્તમ કાવ્યકૃતિઓ ૧૩ કે ૧૫ લીટીની નથી? અને એમાંય છંદ-પ્રાસ અનિવાર્ય જ છે એવું પણ ક્યાં છે? એટલે 'હીરાજડિત કે નકશીકામ' જેવી કારીગરી (craft)ની વાત પણ જરાક નિરર્થક ઉપસાવેલો ઉદ્‌ગાર બની રહે છે.

આ તો કેફિયતનો અંશ. પણ સંપાદકની વાસ્તવિક મૂંઝવણ – જે આ સંપાદનની કે કોઈપણ સંપાદનની કસોટી કરનાર નીવડે છે તે તો – કૃતિપસંદગી અંગેની છે. ને એ ઘડ-ભાંજનો, સંપાદકે બહુ સરસ શબ્દ યોજ્યો છે કે એ 'તાવણી'નો, આલેખ પણ જોવા જેવો છે. દલિત કવિતા કોને ગણવી એ સમસ્યાનો કામચલાઉ ઉકેલ તો એમણે, 'જન્મે બિનદલિત એવા [...] કવિઓને લઈને જ એક 'દલિત કવિતા સંચય' બની શકે!' (xvi) એવા સંકલ્પને અલગ પાડીને, કરી જ લીધો. છતાં 'જન્મે દલિત' કવિઓના સંચયનું કામ પણ એમને એટલું સરળ નથી લાગ્યું. સાડા ચાર દાયકાની મરાઠી દલિત કવિતાનો, ૨૨ કવિઓને જ સમાવતો એક સંચય એમની સામે, એક આધાર તરીકે હતો પણ, પ્રો. યશવંત વાઘેલાએ નોંધેલા, '૨૦૦૫ સુધીમાં ૬૩ જેટલા ગુજરાતી દલિત-શોષિત સર્જકોના ૧૦૮ જેટલા કાવ્યસંગ્રહો'ની વિપુલતા જ, સંપાદક કહે છે કે, 'મારે માટે મૂંઝવણનો મુદ્દો બની રહી છે.' એટલે ૨૦૦૫માં એમને સોંપાયેલું કામ તે, અઢી વરસે, ૨૦૦૮માં પૂરું કરી શકે છે (ને અકાદેમી એને 'પ્રગટ' કરે છે ૨૦૧૦માં.) કવિતાના જાણતલ આ સર્જક-સંપાદક એમાંથી શો રસ્તો કાઢે છે? પૂરી નિખાલસતાથી આ વિદગ્ધ સંવેદનશીલ સંપાદક કહે છે – 'માંડ અઢી દાયકાનું ગુજરાતી દલિત સાહિત્ય – આપણે ત્યાંની વિપુલતા કે ભેળસેળથી હું આશ્ચર્યચકિત છું. અનેક પ્રકારની મૂંઝવણોનાં સમાધાન ન થવા છતાં, અથવા મોટાં સમાધાનો કરીને હું ૩૦ કવિઓની ૧૦૦ રચનાઓ આ સંપાદનમાં મૂકું છું – સર્વને રાજી રાખવા જ તો. અને તેમ છતાં ઘણા કવિઓ સ્થાન પામી શક્યા નથી એનું કારણ કેવળ સ્થળસંકોચ છે. ગુજરાતી દલિત કવિતાના આ કાચા-પાકા એમ મિશ્ર અવાજો છે.' (xvi)

કવિતા અંગેની સંપાદકની ઝીણી સમજ 'ભેળસેળ'નું આશ્ચર્ય, 'મોટાં સમાધાનો', 'કાચા-પાકા અવાજો' – એ ઉદ્‌ગારોમાં વરતાઈ આવે છે. પણ આશ્ચર્ય એ કે, તો પછી એમણે 'સૌને રાજી રાખવા'નો જોખમી રસ્તો, અકારણ, શા માટે પકડી રાખ્યો હશે? 'અકારણ' એક તો એટલા માટે કે આ સંપાદક કશી બીજી-ત્રીજી 'ગણતરી'વાળા તો છે નહીં; ને બીજું એટલા માટે કે બહુ-સમાવેશને માટે એમણે કવિઓને બદલે કૃતિઓને લક્ષ્ય કરી હોત તો, ૧૦૦ કાવ્યોમાં (ને આટલાં પાનાંમાં) તો જે 'સ્થાન પામી શક્યા નથી' તેમાંથી થોડાક વધુ તેજસ્વી કવિઓની રચનાઓ પણ તે સમાવી શક્યા હોત. સંપાદકીય લેખને અંતે એમણે ચંદ્રેશ મકવાણા, ઉમેશ સોલંકી અને અશોક ચાવડાની જે પંક્તિઓ ઉદ્ધૃત કરી છે એ એવી ધ્યાનપાત્ર છે કે, કૃતિઓને જ લક્ષ્ય કરવાથી લાભ થયો હોત, એવો સ્પષ્ટ સંકેત એ આપે છે.

❐

હવે, સંચયની કૃતિઓ ઉપર એક નજર નાખીએ. 'કવિતા' ઉપર ધ્યાન ઠેરવવાથી કશો અત્યાગ્રહ થશે એમ કોઈ રખે માની લે. ઉદ્‌ગાર અને કાવ્યોદ્‌ગાર બલકે સંકેતોદ્‌ગાર

વચ્ચે ભેદ તો રહેવાનો – પછી એ દલિત રચનામાંનો હોય કે એ સિવાયની રચનામાંનો હોય.

આ કાવ્યોના સંવેદનવિષયોનો વ્યાપ મોટો છે – સમગ્ર ગુજરાતી દલિતકવિતાનું એ રીતે તે પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. અભાવો, અવહેલના અને અત્યાચારોની પીડા; એમાંથી ફૂટતો આક્રોશ; કડવાશ અને પ્રતિશોધના ભાવોમાં આખરે તો પછડાયે જતી વેદના ને એની હતાશા; અન્યાય સામેનો ફુત્કાર ને માનવલેખેના અધિકારનું આંદોલન. વ્યાપક સમાજ સાથેનો પહેલો મનોસંઘર્ષ ને એની વેદના દલિત બાળકની શાળામાં જવાની ક્ષણથી આરંભાય છે એ એકાધિક રચનાઓમાં જોવા મળે છે. આક્રંદથી માંડીને આંદોલન સુધી વિસ્તરતી અભિવ્યક્તિ તેમજ તીણા કે બળબળતા સીધા ઉદ્દ્ગારોથી માંડીને માર્મિકતાથી શારી નાખતી સંકેતરચનાઓ સુધીનો આલેખ અહીં છે. પણ એમાંથી મન પર અંકાઈ જતી રચનાઓ કેટલી? કઈ?

રાજુ સોલંકીની 'મિડાસ' (૩૩) સહજ માત્રામેળી લય અને પ્રાસમાં સરતી સાફ રચના છે ને સ્પૃશ્ય-અસ્પૃશ્યની તેમજ વૃત્તિ-ભેદની વિડંબનાને કથાગતિમાં બહેલાવતી સરસ રચના છે. પણ પછી એમની બીજી ચાર, અછાંદસ્‌માં લખાયેલી રચનાઓ વિગતોમાં વેરાઈ ગઈ છે.

વાલ્મીકિનો ક્રૌંચવધ(પરવેદના-સંવેદન)નો શોક શ્લોકત્વ પામ્યો પણ 'અમારી / રોજની / આ ચીસ... / અને ચિચિયારીઓમાંથી / શું રચાશે?' (૫૯) એ યશવંત વાઘેલાની રચના બહુ લાક્ષણિક દલિત-સંવેદન આલેખે છે ને 'શું રચાશે?'નો પ્રશ્નાર્થ હતાશા આગળ ન અટકી જતાં એક બીજો સંકેત પણ આપે છે એ ધ્વનિ-અર્થ પ્રગટાવી શકે છે. આ કવિની અહીં મુકાયેલી બીજી રચનાઓ, લય નહીં પણ 'મારી પાસે તો / પ્રલંબિત નિશ્વાસ' છે (પૃ. ૫૮) એવી શક્યતા આપીને પછી દુઃખોના જાણે સમાચાર આલેખતી પદ્યાકૃતિઓ જ બાંધી રહે છે.

જયંતિ પરમારની 'પુનર્જન્મ' જરા વધુ નોંધપાત્ર રચના છે. કવિ ગાંધીજીને કહે છે 'તમે કહ્યું હતું / પુનર્જન્મનું, / જન્મશો તો હરિજનને જ ઘેર.' એથી ચિંતામાં છું. 'તમે છો ક્યાં વસ્યા ? કયા દલિત ઘરમાં જન્મ્યા? / બાપુ, પ્રગટ થાઓ / ભૂલમાં તમે રહેંસાઈ ન જાઓ' – એમાં ગાંધીજીની બીજી (એમ વારંવારની) હત્યા જ નહીં, ઓળખ વિનાના એક નગણ્ય તરીકે એમની હત્યાની દારુણતાને, ને એમ દલિત-સંહારની નૃશંસતાને, સંકેતે છે. ને એ સાચે જ વેધક બને છે.

અહીં બે કવિઓની રચનાઓ જરાક જુદી રીતેય વિશિષ્ટ છે. એ. કે. ડોડિયા અને રમણ વાઘેલાની રચનાઓમાં કાવ્ય-સ્વરૂપ પરની પકડ પણ છે. ડોડિયાની ચાર ગીત-ગઝલ કૃતિઓમાં છંદ-લય એકદમ ચોખ્ખા અને ઘૂંટાયેલા છે; કાવ્યાભિવ્યક્તિ પણ પક્વ(મૅચ્યૉર) છે :

> સદીઓ જેવી સદીઓ માથે કોરા કાગળ જેવી
> ભૂંસી નાખ્યા સૂરજ તેની પીડા સળગે એવી
> બળે ટેરવાં નખ
> તુંય કવિતા લખ (પૃ. ૭૦)

ગઝલમાં પણ નીવડી આવતા પ્રભાવક શેઅર સાંપડે છે. જેમકે,

> પીઠ પર કોણે લખ્યા પહાડો નર્યા?
> લાખમાંના એક ગિરધારી અમે (પૃ. ૭૧)

રમણ વાઘેલામાં ચારે ગીતો છે. ગીતઢાળ એક જ પ્રકારનો છે પણ ગીતનો લય સાબધો છે, ને પ્રવાહી પણ. 'હવે જીવવાનું સરાસરી આપણે!' અને 'હજી સમજણની વાટ ઘણી દૂર છે'માં, જોકે, હજુ કાવ્ય બરાબર ઘૂંટાતું નથી. એમની હવે પછીની રચનાઓમાં એ ઘૂંટાશે એવી પતીજ પડે છે.

અહીં બે સ્ત્રીકવિઓની રચનાઓ છે ને ઘણું ધ્યાન ખેંચનારી છે. પ્રિયંકા કલ્પિતની 'પારેવું' (૧૦૨) તો આ સંગ્રહની બેપાંચ ઉત્તમ સંકેતરચનાઓમાંની એક મને લાગી છે. આખી કૃતિ મૂકી આપ્યા પછી એના વિશે કશું કહેવાનું રહેતું નથી : 'પારેવાની કપાયેલી પાંખો / અને ખરેલા પીંછાને / શોધતી શોધતી / હું આવી પહોંચું છું / મારી કને. / જોઉં છું તો / પારેવું / સિંદૂરનો રેલો થઈને / ફફડી રહ્યું છે / મારા મનોખંડની દીવાલ પર. / હું ધ્રૂજતી ધ્રૂજતી / ફફડતા હાથ વડે / સ્પર્શું છું / ને ચોંકી ઊઠું છું / અરે ! / ક્ષત ક્ષત હું અહીં ક્યાંથી ?!'

ચંદ્રાબહેન શ્રીમાળીની કૃતિઓ 'અછૂત કન્યા' અને 'અપીલ દલિત જનેતાની'માં નારીની, દલિત નારીની, વેદના છે. પહેલી કૃતિ અસરકારક ને ટકાઉ છે. એના અંતની

પંક્તિઓ જોઈએ : 'જવા દો, દોસ્ત બનીને આવો છો / અંધારે લપકતાં, સરકતાં, મરકતાં, ટપકતાં, / લવકતાં ઢળકતાં અંધ બનીને / મારી લાચારીની મજૂરી ચૂકવવા, / ત્યારે અભડાતા નથી તમે કાળોતરાઓ ! / હું માત્ર હું છું, હું અછૂત નહીં, / એક કન્યા છું... સુકન્યા...' ક્રિયાપદોથી ચીતરાતું લોલુપ રૂપ(!) તથા 'અછૂત' અને 'સુકન્યા'માં વક્રતાપૂર્વક પણ સ્વમાન-ભાવને ઊંચકતો ઉદ્‌ગાર – એના કાવ્યવિશેષો છે. એમનું બીજું કાવ્ય ઘૂંટાવાને બદલે વિગતોમાં વહી ગયું છે એટલે કશું ધ્વનિત કરી શકતું નથી.

ક્યાંક કાવ્યત્વનો રોમહર્ષણ સ્પર્શ આપીને પછી શબ્દો-વિગતોમાં ખોવાઈ જતી રચનાઓ અહીં વધુ છે. બબલદાસ ચાવડાની 'હાથી ગાંડો'(૪૭)માં સંયત રહેતી સંકેતરચનાને કવિ છેલ્લે અકારણ મુખર, નોંધારી કરી મૂકે છે : 'હવે / શ્રમજીવી, મહેનતકશ દલિતો; ગાંડા થયા છે!' એમની જ 'ઢ ને કાંઈ નહીં ઢ' પણ સૂચનક્ષમતા પ્રગટાવી શકે એવી રચના બની શકી હોત, પણ એ નર્યાં ગદ્યવિધાનો તરફ ધસી જાય છે : જેમ કે, 'સમાનતા સારુ, સ્વમાનભેર જીવવું છે... / આંસુને બદલે આક્રોશ વ્યક્ત કરવો છે.' (પૃ. ૪૯)

જયંત પરમારની 'પોર્ટ્રેઈટ'(૬૬)ને અંતે 'એના પરસેવામાંથી મને આવે છે દારૂગોળાની ગંધ !'માં ગંધનું સ્ફોટક કલ્પન ધ્વનિત થતા મર્મને અસરકારક બનાવે છે, મધુકાન્ત કલ્પિતના 'અમને અધિકાર આપો'(૮૨) કાવ્યમાં પરિસ્થિતિનું ઉત્કટ પણ મુખર આલેખન 'એમની જુવાન થવા આવેલી છોકરીઓ / કચરાપેટીમાં ફેંદી રહી છે / પોતાનું ભવિષ્ય. / એમના ટેરવે પડ્યા છે / નિરક્ષરતાના ઊંડા વાઢિયા'(૮૩) જેવી પંક્તિઓમાં વેદનાને કવિતાની બહાર વિખરાઈ જવા દેતી નથી. એમનું 'પ્રાર્થના'(૮૫) કાવ્ય પણ કલ્પનથી વધુ ઉત્કટ બની રહેતી થોડીક પંક્તિઓ ઝબકાવે છે.

ચંદુ મહેરિયાની 'કાવ્યનું મૂલ્ય' કૃતિ વક્તવ્ય-વિચાર થઈ રહી છે. 'મારે કવિ નથી થવું / મારે તો વિદ્રોહી થવું છે વિદ્રોહી'માં કાવ્ય લખવાનું સ્વીકાર્યા પછી પણ કાવ્યનો સૂર ચૂકી જવાયો છે. પણ 'Caution' રચનામાં તે વિરોધી સમાન્તરતાઓથી અસરકારક કાવ્યરચના કરી શક્યા છે : 'અમે અમદાવાદમાં એસ.સી. / ખડોલમાં વહવાયાં / એક બટકું રોટલો – / ઉઘાડો તાપ – / એક રિઝર્વેશન – / ને અનંત હત્યાકાંડ / [...] ચેતવવો હતો ને ! / જ્યારે / હું ગર્ભસ્થ હતો.'(૯૭)

પ્રવીણ ગઢવી, શંકર પેન્ટર, સાહિલ પરમાર જેવા જાણીતા થયેલા કવિઓની, અહીં મુકાયેલી, રચનાઓમાં દલિત સંવેદનાનો ને દલિત કવિતાના પાયાનો ઇતિહાસ અનુભવાય છે પણ મનમાં અંકિત થઈ રહે એવી રચનાનો અનુભવ મળતો નથી. પ્રવીણ ગઢવીની, મને અત્યારે સ્પષ્ટ યાદ આવતી નથી, પણ સ્મરણ પર પડેલો એમની કવિતાનો પ્રભાવ એવું અનુમાન કરવા પ્રેરે છે કે જાણે એમની કોઈક પ્રભાવક કાવ્યરચના અહીં મુકાવી રહી ગઈ છે. સાહિલ પરમારમાં પણ એકાદ સ્થળે 'જ્યારે જ્યારે / અમે માથું ઊંચક્યું છે / તૈયાર હોય છે / તમારી લાકડીઓ'(૨૫) જેવો, ધ્વનિત થઈ ઊઠતો દૃશ્ય-અંશ મળે છે. બાકી તો, એ રચના – 'અસ્પૃશ્ય કવિતા' – લંબાવેલું ઉદ્‌ગાર-કથન બની રહે છે. આ કેટલાક કવિઓની લાંબીલાંબી પાંચપાંચ-છછ રચનાઓ અહીં જગા રોકી રહી છે એમાંથી થોડીક જગા બચાવીને ત્યાં કંઈક અપરિચિતોની ને તણખાવાળા નવોદિતોની, રચનાઓ મૂકી શકાઈ હોત. ને તો, 'સોનામાં સુહાગા'વાળો સંપાદક-ઉદ્‌ગાર વધુ સાર્થક બન્યો હોત.

નીરવ પટેલની અહીં મુકાયેલી રચનાઓની વાત અલગ જ કરવી પડે એમ છે. આપણી દલિત કવિતામાં નીરવની કવિતા એક જુદી, ઘણી વિશિષ્ટ મુદ્રા રચે છે. ઉત્કટ સંવેદનશીલતાવાળો આ ઋજુ માણસ કવિતામાં લાગણી-વિચારના બંધ છુટ્ટા મૂકી દેતો નથી – એનામાંનો રચના-નિયંત્રક સર્જક સંકેતરચનાની ભીંસથી, કાકુઓથી, બોલી-ઉદ્‌ગારોની સાથે સાથે જ ગૂંથાતી રહેતી આયરનીભરી વ્યંજકતાથી, પ્રતીકરચનાથી એના સંયત અવાજને વધુ પ્રભાવક, વધુ વિસ્ફોટક બનાવે છે. 'મારો શામળિયો' (૧૧૭) સુંદરમ્‌ના કાવ્યની યાદ દેવડાવીને નીરવની આ કૃતિને વધુ સંવેદ્ય ઠેરવે છે. 'ફૂલવાડો'માં 'ફૂલવાડો' અને 'ફૂલફજેતો' જેવા સમાન્તર સંકેત રચીને ઠાવકા કાકુથી એ અસરને વધુ તીવ્ર બનાવે છે. 'કાળિયો'માં કૂતરો, આ

સંગ્રહના અન્ય એક કાવ્યમાં પણ સંકેત રૂપે આવેલો છે પણ અહીં, એક તણાવ ભર્યા વેગીલા દશ્યમાં કંઈક જુદું, વિશેષ ધ્વનિત કરી રહે છે. દશ્યવેગમાં સંયોજક '–ને'નો ઉપયોગ થયો છે તે જુઓ : 'ને કાળિયાની પૂંઠે પડ્યાં / કણબાં ને કોળાં ને ભા ને બાપુ / ભાલા ને બરછી ને દાંતી ને ડાંગ. / ને થયું દળકટક ને ધિંગાણું!'(૧૨૧). આગળ જતાં 'ઝૂડ–'નાં ક્રિયારૂપોનો પણ આવો પ્રભાવક સર્જનાત્મક ઉપયોગ છે. 'ઓડ-સાઈઝનું પીટર ઇંગ્લૅન્ડ'ના દબાવેલા કટાક્ષ સુધી પહોંચતું 'અમે અલ્ટ્રા-ફૅશનેબલ લોકો'(૧૨૨) હળવા આલેખનને ખલેલ પહોંચાડ્યા વિના તીક્ષ્ણ માર્મિકતા સુધી પહોંચતું કાવ્ય છે. બસ. આટલી નોંધ અહીં પૂરતી ગણાશે.

આ સંપાદનની કે અન્ય સંપાદનો અને સંગ્રહોમાંની દલિત કાવ્યરચનાઓ જોતાં એક બાબતની નોંધ મનમાં લેવાઈ જાય છે કે કવિતાની તુલનાએ કદાચ દલિત વાર્તા વધુ ઝડપે વિકસેલો, વિકસતો રહેલો પ્રકાર છે. જો કે હવે આ નીરવ પટેલ જેવા સક્ષમ કવિઓની રચનાઓ અને સંપાદકીય લેખને છેડે એમણે જે નવોદિત સર્જકોની, દ્યોતક લાગતી, પંક્તિઓ ટાંકી છે એ રચનાઓ દલિત કવિતાની આવતીકાલને ઉજ્જ્વળ બનાવશે, એવી પ્રતીતિ થાય છે. એના સમર્થનમાં, એ ઉદ્ધરણોમાંથી એક, ચંદ્રેશ મકવાણા-ની (એમના 'ચિચિયારીઓનાં ટોળાં' કાવ્યની) પંક્તિઓ અહીં પણ ટાંકવી જરૂરી લાગે છે –

હફાક દઈને હડી કાઢતાં ભાગ્યાં પંખી ભોળાં
આમ અચાનક ટપક્યાં ક્યાંથી ચિચિયારીનાં ટોળાં ?
પથ્થરથી પથ્થર અથડાયા ધડામ દઈને એવા
ક્યાંક કોઈના મોભ તૂટ્યા તો તૂટ્યાં કોઈનાં નેવાં
લોહી નીતરતી પાંખો લઈને ઊડ્યાં કબૂતર ધોળાં....

આમ અચાનક (xvii)

સંપાદકીયમાં એક વિધાન છે 'જેમ પુરોગામીઓનું મહત્ત્વ છે, એમ અનુગામીઓનું પણ.' (xvi) આશા રાખીએ, બલકે નીરવ પટેલને કહીએ, કે આ અનુગામીઓની કવિતાનું પણ એક નાનુંસરખું, ચુસ્ત સંપાદન તેઓ આપે – સંપાદનની દસ્તાવેજી વિગતો (આ સંપાદનમાં થયા નથી તે મૂળ સ્રોતનિર્દેશો અને કવિપરિચયો) જાળવીને; અને – ખાસ કહેવાનું એ કે આ સંપાદનમાં સતત અડચણરૂપ બનતી સંખ્યાબંધ છાપભૂલો છે તે ન જ રહેવા પામે એની પણ કાળજી રાખીને. બોલો નીરવ, ક્યારે આપો છો એવો સંચય?

❐

સહછાત્રોની સલાહથી દરિયાપુર એ. જી. ચેરિટીઝમાં અરજી કરવાથી મને શાળાની અડધી ફીની ત્રણેક રૂપિયાની મદદ મળી હતી. દર મહિને તે લેવા હું જતો ત્યારે એમ લાગતું કે જાણે રસ્તે બંને બાજુ લોકો ઊભા છે અને મને જતો જોઈ રહ્યા છે. વરસો પછી એ ચેરિટીઝના છાત્રાલયમાં એક તેજસ્વી વિદ્યાર્થી મને વાર્તાલાપ માટે તેડી ગયો ત્યારે એમની આગળ આ વાત મેં કરી હતી અને દાનની મદદથી ભણતા એ સૌ વિદ્યાર્થીભાઈઓને વિનંતી કરી હતી કે તમે જરીકે તેજોભંગ અનુભવશો નહીં. બીજા વિદ્યાર્થીઓને એમનાં માવતર પોષે છે. તે [વિદ્યાર્થીઓ] પણ પોતે તો નિરાધાર છે. તમને સમાજ પોષે છે એમાં શો વાંધો છે? માત્ર જે મદદ અત્યારે તમે પામો છો તે સમાજ ખાતે, ભારતમાતા ખાતે જમા કરજો અને આગળ જતાં ચક્રવૃદ્ધિ વ્યાજ સાથે ભરપાઈ કરજો. પછી તમારો તેજોવધ થવાનું જરીકે કારણ રહેશે નહીં.

[થોડુંક અંગત, પૃ. ૭]

માય મોસ્ટ ડિયર લૂ લૂ – લાભશંકર ઠાકર

રન્નાદે, અમદાવાદ, ૨૦૧૦ ક્રા. ૩૧૦ રૂ. ૨૦૦

માણવી ગમે એવી કથા

રમેશ ર. દવે

એકવીસમી સદીના પહેલા દાયકામાં લાભશંકર ઠાકરે નવ (૯) નવલકથાઓ લખી છે. અહીં જેની વાત કરવી છે એ આ દાયકાની છેલ્લી અને તરોતાઝા નવલકથા છે. કથાઆરંભ આમ થયો છે :

"આવી ગયો છું મારા દેશમાં, પ્રદેશમાં. મહાનગરની હોટલમાં છું. રાત ઊતરી છે. સ્લાઇડિંગ વિન્ડોને ઠીકઠીક ખેસવીને, બારમા ફ્લોર પરથી, વીજપ્રકાશિત, મુખ્ય માર્ગની અવરજવરને જોતો ઊભો છું. વાહનોના અવાજો છે. તે સંભળાય છે પણ ઘોંઘાટ નથી. દૂરનાં મકાનોમાં પણ પ્રકાશ છે. હજી અધરાત દૂર છે."

કથાનાયક વિદેશથી પોતાના દેશ-પ્રદેશમાં આવી ગયો છે એ ખરું, પણ શું કામ? આપણા આ સવાલનો જવાબ કથાના બીજા પાને, કથાકારે, નાયકના મનમાં એની, ગ્રામીણ એવી ઉછેરભૂમિને તાદૃશ ઠરાવ્યા પછી આમ આપ્યો છે : "તે મારી મનભૂમિ. ના, ન બીજો કોઈ વિકલ્પ. ત્યાં જ હવે મારું નિઃશેષ હોવું, સાદ્યંત."

કથાવસ્તુ ટૂંકમાં, આવું છે : નાયક હેમનંદન વ્યાસ વિધવા માતાનો, માતા વિદેહ થતાં, અપરણિત મામાને ત્યાં ઊછરેલો પુત્ર છે. એ જ ગામના વૈષ્ણવમંદિરના મુખિયાજી મામાને ત્યાં માતાવિહોણી ચંદ્રા રહે છે. આ બંને કિશોરો વચ્ચે એક અનામ સંબંધ રચાયો છે. રસ્તે પસાર થતો હેમ, ચંદ્રાની વિનંતી સાંભળી, એના ઘરમાં નીકળેલા વીંછીને પતરાના ડબ્બામાં પકડીને ઊકરડે નાખવા જાય એ પહેલાં ચંદ્રા મંદિરના પ્રસાદ રૂપે મળતાં રંગીન પતાસાં ખવડાવે છે. હેમ એને લિજ્જતથી બુડુક બુડુક ચાવી ખાય છે. આ મીઠો સંબંધ, હેમ ઉછેરભૂમિ છોડીને, મામાની મદદથી નગરમાં આગળ અભ્યાસ માટે જાય છે ત્યારે ચંદ્રા દ્વારા અપાતી ૧૦૧ પતાસાં ભરેલી થેલી રૂપે દૃઢીભૂત થાય છે. બારમા ધોરણનું પરિણામ આવે તે પૂર્વે હેમના મામાનું અવસાન થાય છે. એમણે વીલ કરીને હેમને વારસદાર ગણ્યો છે. ગણિત અને વિજ્ઞાનમાં વિશેષ રસરુચિને કારણે હેમને અમેરિકામાં આગળ અભ્યાસની તક મળે છે. મામાની સઘળી સંપત્તિ મામાના મિત્ર અને લોકસેવક મનસુખમામાને સોંપી, ચંદ્રાને ન મળાયાના રંજ સાથે હેમ અમેરિકા જાય છે, ભણે છે અને કમ્પ્યુટરિંગ એન્જિનિયરિંગમાં સંશોધક-તજ્જ્ઞ થાય છે.

વીસેક વર્ષો પછી હેમ એની ઉછેરભૂમિમાં પાછો આવે છે. મનસુખમામાને મળવા એમની સંસ્થામાં જાય છે. એમના અવસાન પછી એમનું કામ સંભાળતી ચંદ્રાને મળે છે. નાનીમોટી વિટંબણાઓનો સામનો કરીને ઘડાયેલી ચંદ્રા હેમને આવકારે છે અને અમેરિકાની યશોદાયી, ગમતી પ્રવૃત્તિ છોડી પરત આવવાનું કારણ પૂછે છે. હેમનો ઉત્તર છે : 'યથાસમય જાણ થશે.' ચંદ્રા વારંવાર આ પ્રશ્ન પૂછે છે પણ હેમ આ જ ઉત્તર આપતો રહે છે. એ જ રીતે, હેમના સ્વદેશાગમનનું કારણ હું પણ અહીં નોંધતો નથી. વાચકને પણ ચંદ્રાની જેમ જ યથાસમય એ જાણવા મળશે.

હેમ અને ચંદ્રાનું પુનર્મિલન, વચ્ચે વીતેલાં વીસેક વર્ષોને જાણે કે ચપટી વગાડતાંમાં અલોપ કરી દઈ પરસ્પરને સુખદ સમય બક્ષે છે. હેમ-ચંદ્રા લગ્ન કરે છે.

ચંદ્રા સબીજ બને છે. મનસુખમામા અને એમની અંતેવાસી ચંદ્રાએ રચેલી અપૂર્વ લોકવસાહત હેમનંદન ફ્લોદ્યાનની જવાબદારી યુવાન દંપતી કલ્પના અને શ્રીધરને સોંપીને, હેમ અને ચંદ્રા અમેરિકા જાય છે.

❐

આ કથાની એક, ઊડીને આંખે વળગે એવી વિશેષતા એ છે કે એનાં નાયક-નાયિકા વચ્ચે કિશોર વયે અંકુરિત થયેલો પ્રેમ, વચ્ચે વીતેલાં વીસ વર્ષો પછી પણ સહજ ભરપૂર ઉષ્મા અને સમજ સાથે ફલિત થયો છે. વીસ વર્ષોના કાળખંડના બે અંતિમે ઊભેલાં નાયક-નાયિકાનાં બે સુભગ મિલનો નોંધું?

રસ્તે જતા હેમને બોલાવી ચંદ્રા કહે છે :

‘‘મારી બા કપડાં ધોવા બોરિંગે ગઈ છે. મારું એક કામ કરીશ?... આની નીચે વીંછી છે.’

... .

‘ચીપિયો છે? એક ગોળાકાર, કામનો ન હોય એવો ખાલી, પતરાનો ડબો...’

મેં કંતાન પરનાં વજન દૂર કરી કોથળો ઉપાડ્યો. જમણા હાથમાં ચીપિયો છે. હા, વીંછી છે, આંકડાવાળો, કંઈક મોટો. તે સળવળ્યો. તેની સાથે જ મેં તરત તેને પકડી લીધો... તેના (ચંદ્રાના) મુખ પર સ્મિતની જગ્યાએ ભય હતો.

‘ઢાંકણું લાવું, ઊભો રહે.’

‘જરૂર નથી.’

‘પણ બહાર આવશે તો?’

‘નહિ આવે. જો –’ મેં તેની નજીક ડબ્બો ધર્યો. તે જરાક દૂરથી, ડોક નમાવીને ભયથી જોઈ રહી.

....

મેં જવા માટે પગ ઉપાડ્યો...

‘એય, ઊભો રે, એક મિનિટ.’

....

‘લે.’ મેં એક પતાસું લીધું.

‘ખા.’ મેં ખાધું. હાસ્તો. બુડુક બુડુક અવાજ સાથે ચાવી ગયો.

‘આ બધાં લઈ લે.’

‘ના – ના.’ એવો મારો ઉદ્ગાર. હું એટલાં પતાસાં એક હાથથી લઉં કેવી રીતે – એમ સમજાતાં તેણે ત્વરિત સ્ફૂર્તિથી મારી ચડ્ડીનાં બેય ગજવાંમાં પતાસાં ખોસીને ભર્યાં. વળી, એક પતાસું એણે ધર્યું. ‘ખા.’ કહીને એ ગઈ. હું ચાવતો હતો ને શીતળ જળનો પ્યાલો લઈને આવી...

‘આ બ્રાહ્મણનું ઘર છે.’ ... .

તે છેક જાળી સુધી મને મૂકવા આવી. હું બહાર નીકળ્યો એટલે બોલી : ‘આવજે.’ મેં ‘હા’ – એવો ઉદ્ગાર આછોક કાઢ્યો હશે. બે ડગ ભરીને ત્રીજું ડગ ભરવા પગ ઉપાડ્યો ત્યાં અવાજ સંભળાયો : ‘પાછું ફરીને જો તો ખરો.’

હાસ્તો. મારે પીઠ ફેરવવી પડી. તે જાળીની બહાર અર્ધી ઊભી છે, સસ્મિત. ફરી બોલી ‘આવજે.’

‘આવજે.’ હાસ્તો. બીજી વાર બોલ્યો અને એના સ્મિતના પ્રતિભાવમાં મારાય મોં પર સ્મિત ઊપસ્યું હશે. પંદર-વીસ ડગ પછી રસ્તાનો વળાંક આવ્યો. વળીને મેં જોયું. અધખોલેલી જાળીમાં તે ઊભી છે. એનો હાથ જરાક ઊંચકાયો. મારોય.’’ (પૃ. ૩, ૪, ૫)

શાળાએ જતાં-આવતાં થતાં આ નિત્ય દર્શન-મિલન અને ધરાવાતો પતાસાં-પ્રસાદ, હેમનંદન મોટા નગરમાં આગળ અભ્યાસ માટે જાય છે ત્યારે એકસો એક રંગીન પતાસાંની થેલી રૂપે ધરાવાય છે.

હવે, વીસ વર્ષોના ઉજ્જ્વળ વિદેશ-વસવાટ પછી પોતાની ઉછેરભૂમિમાં વસવા આવેલો હેમનંદન એના મનસુખમામાને મળવા પેલી નાની શી નગરીમાં પહોંચે છે ત્યારે શું થાય છે – તે જુઓ :

‘મારે પ્રમુખશ્રીને મળવું છે.’

તે (યુવતી) ઊભી થઈ. બહાર આવી. હાથથી બરાબર સીધી ડિરેક્શન બતાવીને નિર્દેશ કર્યો : ‘ઑફિસમાં પ્રમુખશ્રી મળશે.’

.... બારણામાં ઊભા ઊભા જ દૃષ્ટિ ફેંકી. ના, ચેર પર કોઈ બેઠું નથી. પણ તે રૂમના છેડામાં એક મોટી વિન્ડોની બહાર જોતી એક વ્યક્તિ ઊભી છે. હમણાં તે પીઠ ફેરવશે. ના, બોલીને અવાજ નથી કરવો. એમ સીધો પ્રવેશ પણ નથી કરવો. તે વ્યક્તિ બહાર કંઈ

સૂચનાઓ આપ્યા પછી, વિનિમય કર્યા પછી, વળી. તેણે બે ત્રણ ડગ ભર્યાં. હું હજી બારણામાં જ ઊભો છું. મેં થોડો પ્રવેશ કર્યો. પરસ્પર પ્રત્યક્ષ થતાં બેયના ચહેરાઓ ચમક્યા? હા. સ્મિત ઊપસ્યાં? હા.

'અરે હેમનંદન! કમ!'

'ના, આ સ્થળે તે આમ પ્રત્યક્ષ થશે તેવી કલ્પના પણ ન હતી. હા, સ્તબ્ધતાની ક્ષણ પછીના આનંદની ક્ષણ. સાચે જ તે છે અને આવી રહી છે. લાગ્યું કે તે છેક જ સમીપ, લગોલગ આવી જશે. પણ... હું કંઈક બોલવા જાઉં ત્યાં તો શબ્દ સંભળાયા.

'ના, બધું પછી. પહેલાં એ કહો હેમનંદન, કે કેટલાં વર્ષ થયાં?'

'આયેમ હેમ.'

'હા, હેમ. કેટલાં વર્ષ થયાં આ નગરીમાં પ્રવેશ્યાને.'

'વીશેક વર્ષ.' (પૃ. ૧૫, ૧૬)

આવી પળે થાય એવી થોડી, સ્વાગત અને જિજ્ઞાસામૂલક પૂછપરછ પછી ચંદ્રા પૂછે છે :

'આપેલા અનુદાનથી ચાલતી પ્રવૃત્તિઓ વિશે જાણવું છે?'

'ના, એ માટે નથી આવ્યો' તરત તે સસ્મિત ઊભી થઈને બારીમાંથી 'ચા' વિશે સૂચના આપીને, બેસીને, હા, આછા સ્મિત સાથે મોં ઊઘડ્યું.

'તો શેના માટે આવ્યા છો?'

'આવ્યો છું. ચંદ્રા! મારે લેન્ડ લેવી છે... ચંદ્રા મને એ કામમાં મદદ કરશે?'

'કોણ ચંદ્રા?'

'આ –'

'એને ઓળખો છો?'

'દાતાને કોઈ ભૂલે?' (પૃ. ૧૫, ૧૬, ૧૭)

હેમનંદને ખરીદવી છે તે જમીન જોવા ગયેલાં હેમચંદ્રાએ કરેલી વાતો તો વાચક વાંચશે જ પણ એમાંની બેત્રણ પળો અહીં નોંધવી છે :

ચંદ્રાએ એક હાથ લંબાવીને મારા ખભા પર મૂક્યો. જરાક દબાવ્યો.

'ચંદ્રાને કેમ ભૂલ્યો નથી?'

'દેવાદાર છું.' કહીને હસ્યો.... ....

'રે વારુ કેમ હસ્યો આમ ખડખડ, હેમ?'

'મારે જોખવાં છે એકવાર.'

'કોને?'

'એ તો પછી ખબર પડશે.'

'ના હેમ, પછી-પછીનું અંતર કેમ રાખે છે?'

'લેણદારને જોખવાં છે.'

'શેનાથી?'

'પતાસાંથી.'

'સમજો કે જોખ્યાં.'

'સો વખત જોખવાં.'

'સો વખત જોખ્યાં, પછી?'

'એ પતાસાં વહેંચવાં છે, આખી નગરીમાં.

'જા!' એમ બોલીને ચંદ્રાએ મને ધબ્બો તો માર્યો જ ખભા પર પણ પછી ખડખડાટ મોટેથી હસી પડી. હાસ્ય શમ્યા પછી જાણે સંદર્ભમાંથી સાવ મુક્ત થઈ ગઈ હોય તેમ એક ડગ ભરતાં બોલી. 'ચાલ હેમ.' (પૃ. ૧૭, ૨૧, ૨૨)

હેમ અને ચંદ્રાની આ પ્રેમગાથાની સમાંતરે તેમ જ તેને સહાયક બને એવી, આદર્શભૂત લોકવસાહત 'હેમનંદન ફ્લોદ્યાન'નું નિરૂપણ નવલકથાકારે કર્યું છે. અલબત્ત, 'કલ્યાણગ્રામ' સમી આવી વસાહતો લાભશંકરે એમની આ પૂર્વેની નવલકથાઓ 'લીલાસાગર', 'ધરા' અને 'કુહૂ કુહૂ બોલે કોયલિયા'માં લઘુ-દીર્ઘ રૂપે રચી છે.

આવી વસાહતોની વિશેષતા એ છે કે તેમાં વ્યક્તિની પ્રાથમિક જરૂરિયાતો સંતોષાય છે અને એમ થવા પાછળ તે તે વ્યક્તિનું મરજિયાત પણ સમજપૂર્વકનું યથાશક્તિ યોગદાન પણ હોય છે.

હેમનંદન ફ્લોદ્યાનમાં તૈયાર કરાવાયેલું હની કહેતાં મધનો સ્વાદ માણ્યા પછી હેમ ચંદ્રાને પૂછે છે : 'આ હની છે?'

'હા'

'મધુમક્ષિકાઓએ બનાવેલું?'

'ના, હેમ. આ આપણું જ મધુકેન્દ્ર છે. આ કેમિકલી હની છે. તેમાં હનીના, મધના તમામ ગુણો છે. પણ તે

માનવસર્જિત છે. ના, ગોળ-ખાંડમાંથી નથી બનાવ્યું. તે ખજૂર વગેરે ઓર્ગેનિક ફળોમાંથી, યોગ્ય પ્રક્રિયાથી બનાવાયું છે.

'મોટા પાયે ઉત્પાદન કરો છો?'

'ના.'

'કેમ?'

'આપણી નીડ આપણા પરિવારોના ભરણપોષણ અને વિકાસને આધાર મળી રહે એટલી જ છે. આ નાની નગરીમાં વસતાં કોઈ ધન-સાધન વંચિત કે જ્ઞાનવંચિત ન રહેવાં જોઈએ. આ એક બૃહત્ પરિવારના સહ સભ્યો જ આ અને તે ઉત્પાદન માટેના શ્રમમાં સક્રિય છે. તેર વર્ષનાં બાળકોથી માંડીને સહ વયસ્કો, વયાનુસાર, ઓછો કે કંઈક વધુ સમય શ્રમકાર્યમાં આપી શકે તેવું આયોજન છે. ના, બાળકો પાસેથી મર્યાદિત શ્રમની યોજના વિવેકપૂર્વક કરેલી છે. એમને શિક્ષણ પણ યોગ્ય મળવું જોઈએ. એમને રમતગમત, યોગ્ય મનોરંજન પણ મળવું જોઈએ. કોઈ અર્થમાં શોષણ થવું ન જોઈએ. ટીન એજ પછી બાળકમાં એવી સમજ વિકસવી જોઈએ કે યોગ્ય શ્રમકાર્ય કરવું જોઈએ.''(પૃ. ૫૦)

સ્વાદિષ્ટ વાનગીઓભર્યું ભોજન કર્યાના આનંદ સાથે હેમ ચંદ્રાને પૂછે છે : 'ચંદ્રા, આ રસોઈ કોણ કરે છે?'

'વારો આવે.'

'એટલે?'

'પંદર દિવસે, ચંદ્રાય રસોઈઘરના કામમાં જોડાય.'

'લેડિઝ રાંધે?'

'ટીમમાં જે હોય તે રાંધે. પુરુષોય યથાક્રમે તે કાર્યમાં જોડાય.'

'હેમનોય વારો આવશે, ચંદ્રા?'

'ના. તું તો અતિથિ છે. તું સંસ્થામાં કાયમ રહેતો થઈ જઈશ એટલે તારોય વારો આવશે.'

'રાંધવાનો?'

'રાંધવાનો, સફાઈ કરવાનો.'

'કોઈ વયને કારણે, બીમારીને કારણે કામ ન કરી શકે તો?'

'એમને મુક્તિ.' એમ કહીને એણે ઉમેર્યું : 'અમસ્તાય પચાસ કે સાઠની વય વટાવી ચૂક્યાં હોય એમને માટે શ્રમકાર્ય સ્વૈચ્છિક હોય.'

'બધું સુપેરે ચાલે?'

'હાસ્તો.'

'કોઈ ખોટું બહાનું કાઢે તબિયતનું.'

'તે તો મનુષ્યમાત્રનો જન્મસિદ્ધ અધિકાર છે. નથી?'

'ખોટું બોલવાનો?'

ચંદ્રા હસી.

'એવાં હોય ચંદ્રા?'

'એવી દૃષ્ટિથી ચાંપતી નજર કે તકેદારી અહીં રાખતાં નથી. વ્યક્તિ જાણ કરે. ઈનફ' (પૃ. ૧૪૨, ૧૪૩)

કથાના સમાપને, આ નાની નગરીમાં સફળ થયેલો, 'સમે માથે સુદામડા' સમાણો વસાહત-પ્રયોગ આસપાસનાં ૨૩ ગામોને પણ પોતાની સાથે સાંકળે છે.

કથાના વાચન દરમિયાન હેમ અને ચંદ્રા જ નહીં, એમના મનસુખમામા/દાદા, કલ્પુ કહેતાં કલ્પના અને શ્રીધર તેમજ ગીતા અને તેના કાકા/પપ્પા વીરજીભાઈ – આ સૌ, મિત્રો બની રહે છે. વૈયક્તિક ભૂમિકાએ વાત કરું તો, આ સૌની સંગાથે, એમની વસાહતમાં વસવા મળે તો કેવી મજા પડે! એવી સુખદ કલ્પના વાસના દરમિયાન સતત થતી રહી છે.

❐

નવલકથાનો કથન-પરિપ્રેક્ષ્ય પ્રથમ વ્યક્તિ એકવચનનો કહેતાં આત્મકથાત્મક છે પરંતુ કથાકારે તેમાં નાયક-નાયિકા સંદર્ભે મજાનું મિશ્રણ કીધું છે. આમ હોઈને ક્યારેક કથાદોર હેમનંદનના હાથમાં હોય છે તો ક્યારેક તે ચંદ્રાને હસ્તક રહે છે. કથાદોરની આવી અદલાબદલી કશાંય ધારાધોરણ મુજબ નથી થઈ, એની મજા છે. આ બે કથનો જુઓ :

''ચંદ્રા માત્ર જોઈ રહી. પછી એના મુખ પર પૂર્ણ સ્મિત પ્રસર્યું... પછી મારા હાથમાંથી જ્યૂસના ખાલી પેકને લઈ લીધું. તે બંને પેકને ડસ્ટબીનમાં નાખી આવી.'' (પૃ. ૬૧)

હવે, આ જ પાના ઉપર, એ જ ઘટના-પ્રસંગના સંધાન-સાતત્યે થયેલું આ કથન જુઓ :

"હેમે તે જ્યૂસના દુકાનદારને પંજાબી ધાબા વિશે પણ પૂછી લીધું. અમે કારમાં બેઠાં. હેમે કાર સ્ટાર્ટ કરી. સૂર્યાસ્ત થઈ રહ્યો છે પણ એમ કંઈ એવો ખાલી લેન્ડસ્કેપ નથી કે અમે સૂર્યને ક્ષિતિજ પર અસ્ત પામતો જોઈ શકીએ." (પૃ. ૬૧) – સહજતયા સ્પષ્ટ થાય છે કે પહેલું કથન હેમ દ્વારા થયું છે અને બીજું કથન ચંદ્રાએ કર્યું છે.

કથામાંનાં પાત્રગત ભાષાપ્રયોજનો કહેતાં સંવાદની એક, મર્યાદા અનુભવાય એવી લાક્ષણિકતા પણ નોંધાઈ છે. હેમ, ચંદ્રા અને કલ્પના એમની, લાગણીભરી વાતો દરમિયાન, અવારનવાર ઉદ્‌ગારવાચક 'રે'નો ઉપયોગ કરે છે. આવી આદત કોઈની ન હોય એમ ન કહેવાય પણ એકથી વધુ પાત્રોમાં એ જોવા મળે છે અને એ પાછું પ્રાદેશિક ભાષાબોલી-વલણ નથી ત્યારે એ એકવિધતા તરફ ધ્યાન ખેંચાય છે. નવલકથાકારની આ લાક્ષણિકતા એમની પછીની નવલકથા 'વધાવો સંત બસંત આવ્યો!'માં પણ જોવા મળે છે.

લાઘવભર્યા, અત્યંત રસાળ અને જીવનમર્મ ચીંધતા સંવાદ એ લાભશંકરની વિશેષતા છે. પાત્રોની અંતરંગ વાતો દરમ્યાન થતાં કાવ્યપઠન અને ગાન પણ તે તે પાત્રોની ચૈતસિક સમૃદ્ધિ નિર્દેશે છે.

ગુજરાતીમાં અદ્યાપિ પ્રયોજાતા તત્સમ સંસ્કૃત શબ્દો અહીં બહુ જ સહજતયા પ્રયોજાય છે પરંતુ તેમાં, વીરજીભાઈને હેમે પૂછેલા પ્રશ્ન : 'વીરજીભાઈ, આવાં ફલોદ્યાનો એક કરતાં વધારે કરીએ તો?'ના ઉત્તરમાં વીરજીભાઈએ આપેલા ઉત્તર : 'આપણા ભૂમિવિસ્તારના અનેકો સુખી થાય.'માંના 'ભૂમિ' અને 'અનેકો' જેવા શબ્દો અપ્રતીતિકર બને છે. આવી એકાદ-બે વાતને નોંધ્યા પછીય સમગ્રતયા તો એમ જ કહેવાનું રહે છે – કથા માણવી ગમે છે! ❐

'મંથરા' કાંઈક એકાએક આવ્યું. મારે સાત-આઠ કલાક ઊંઘવા જોઈએ. ઉજાગરો, લખવા માટે પણ, કરું નહીં. લીટીઓ આવે. પડખે બારીમાં એક ડાયરી પડી હતી તેમાં, પડ્યો પડ્યો, અંધારામાં જ, પેન્સિલથી એ ઉતારી લઉં. એક પર બીજી લીટી ન આવે એ માટે પાનું બદલતો જાઉં. બંનેની જિદ્દ ચાલી. મેં ઊભા થઈ દીવો કરી પંક્તિઓ ન ઉતારી તે ન જ ઉતારી. પંક્તિઓ, સૂતો પછી લાંબી વાર સુધી, આવતી ન અટકી તે ન જ અટકી. પછીથી જોઉં છું તો 'મંથરા'નું મુખ્ય કામ તો આ જિદ્દ દરમિયાન જ થઈ ગયું હતું.
[થોડુંક અંગત, પૃ. ૭૨]

ભૂમિ : આશા બગે – અનુ. અરુણા જાડેજા

સાહિત્ય અકાદેમી, નવી દિલ્હી, ૨૦૦૯. ડે. ૩૦૮, રૂ. ૧૬૦

એક વિશિષ્ટ મૈથિલી ગુજરાતીમાં

શરીફા વીજળીવાળા

વારંવાર એક ભોંયમાંથી ઊખડી બીજી ભોંયમાં રોપાવા છતાં ફરી ફરી મૂળિયાં નાખતી, સ્થિર ડગલે સતત આગળ વધતી, સ્વમાની, મેધાવી, તેજસ્વી, સ્વત્વથી છલછલતી મૈથિલીને કેન્દ્રમાં રાખતી ‘ભૂમિ’ નવલકથાનાં સર્જક આશા બગે મરાઠી સાહિત્યનું મોટું નામ છે. ૧૯૩૯માં નાગપુરમાં જન્મેલાં, લગભગ ચાલીસેક વર્ષથી સર્જનક્ષેત્રે પ્રવૃત્ત આશા બગેની ‘મનસ્વિની’ પ્રથમ નવલકથા. પછી તો ‘ઝુમ્મર’, ‘ત્રિદલ’, ‘સેતુ’ જેવી આઠેક નવલકથા તથા બારેક વાર્તાસંગ્રહો આપનાર આશા બગેને મરાઠી સાહિત્ય અકાદમી પુરસ્કાર, આપ્ટે ઍવૉર્ડ, કથા ઍવૉર્ડ, જેવા કુલ ચૌદેક પુરસ્કારો મળી ચૂક્યા છે. ૨૦૦૪માં લખાયેલી ‘ભૂમિ’ માટે એમને સાહિત્ય અકાદમી, દિલ્હીનો પુરસ્કાર મળ્યો ત્યારે આ પુરસ્કાર મેળવનાર વિદર્ભનાં તેઓ પ્રથમ સ્ત્રી સર્જક બન્યાં. (મહારાષ્ટ્રનાં છઠ્ઠાં)

માણસના મૂળભૂત સ્વભાવ, એમાં આવતા બદલાવ, માનવીય સંબંધોની સંકુલતા, એના સતત બદલાતા પોત વિશે લખતાં આશા બગેને મૂળભૂત રીતે માણસમાં, એના સંકુલ સ્વમાન, સંબંધો ને પ્રશ્નોમાં રસ. તામિલનાડુના સાવ નાનકડા ગામ કડલૂરની મુલાકાત પછી તેમણે ‘ભૂમિ’ લખી. એક મૈથિલી વાલ્મીકિની હતી – જેનું વ્યક્તિત્વ, તેજ, સ્વત્વ બધું રામમાં સમાઈ ગયેલું. વાલ્મીકિ એને પોતીકું વ્યક્તિત્વ ન આપી શક્યા. એ મૈથિલી રામસંદર્ભે જ ઓળખાઈ. પણ ‘ભૂમિ’ની મૈથિલી સાવ નોખી છે. ના, એનામાં દ્રૌપદી જેનું બાળી નાખતું તેજ નથી. એનામાં સીતા જેવી ચિત્તવૃત્તિ પણ નથી. પરંપરામાં, મૂલ્યોમાં, સંબંધોમાં માનનારી આ મૈથિલી બળવાખોર કે ક્રાન્તિકારી નથી. ને તોય એ બાકીનાથી નોખી તો છે જ. થકવી નાખે તેવા સંઘર્ષો, અવરોધો છતાં એ ક્યાંય અટકી નથી જતી. ઝરણાની જેમ રસ્તા બદલતી, પોતીકા રસ્તા શોધી લેતી મૈથિલીની પ્રતિભા, એનું તેજ, એનું સ્વત્વ આંજી નાખે, શાતા આપે. એનું વ્યક્તિત્વ દઝાડે એવું નથી તે છતાં એની દયા ખાવા જનાર કે સહાનુભૂતિ દેખાડનાર ભોંઠા જ પડે. સ્વમાન નેવે મૂકી યાચના કરવાનું એના સ્વભાવમાં જ નથી. સંબંધોને સાચવી જાણનાર મૈથિલી સંબંધને પરાણે પકડી-ટકાવી રાખવામાં નથી માનતી. સંબંધોની સતત ફેરતપાસ કરનારી મૈથિલી જાતની પણ કડક આલોચક છે. આટલી ઋજુ, સંવેદનશીલ હોવા છતાં સંજોગવશાત્ એના સંબંધો સતત તૂટતા જ રહ્યા. ગામ સાથેનો, દરિયાકાંઠાના નિતનિરાળા રૂપ અને સાથે રમનારા મિત્રો સાથેનો નાતો તૂટી ગયો અમ્માના મૃત્યુને કારણે. મધુ સબનીસ, મિલિન્દ, ચેતન, કીર્તિ, પ્રો. મિત્રા, રોહિણી અને એના વ્યક્તિત્વને સભર કરનારું મહાનગર મુંબઈ પણ પાછળ છૂટી ગયું. જેની સાથે પરણી એ શંતનુ સાથે તો પહેલેથી છેલ્લે સુધી કદી નાતો જોડાયો જ નહીં. મદ્રાસના મિત્રોને (કાવેરી, પ્રો. પદ્મનાભ, ડૉ. અરુણાચલમ્ વગેરેને) છોડી એણે બેંગ્લોરમાં જાતને રોપી. ને વળી જીવનની સંધ્યાએ પોતાના તમામ સંબંધોને પાછળ મૂકી શંતનુ માટે એ મદ્રાસ પાછી ફરી છે. દરેક વખતે સાવ નવી ભોંયમાં મૂળિયાં નાખવાની મૈથિલીની આંતરિક તાકાત માટે માન

થાય. એનો ફોઈ સાથેનો સંબંધ છેક સુધી જળવાયો. ફોઈએ એને પોતીકું સત્ત્વ = સ્વત્વ શોધવા તરફ દોરી. તો બીજો એવો સંબંધ, જેને કદી જોયા નહીં તેવા પ્રોફેસર દેવસ્થળી અને તેમનાં પુસ્તકો સાથેનો નાતો. દીકરો હોવા છતાં શંતનું જે વારસો લઈ ન શક્યો તે સાવ અજાણી મૈથિલીએ લીધો. મૈથિલીનું જે કંઈ સત્ત્વ છે તેમાં ફોઈ જેટલો જ આ પુસ્તકોનો પણ ફાળો.

નવલકથા ઊઘડે છે સાવ નાનકડા ગામના દરિયાકાંઠે. અંધારું ઊતરી રહ્યું છે અને કાંઠે રમનારાં તમામ છોકરાં એક પછી એક ઘર બાજુ જઈ રહ્યાં છે. રહી જાય છે માત્ર મૈથિલી. એની આંખ સામે ઘરનું બંધ બારણું, એની અમ્મા અને મૈથિલીને જરાય નહીં ગમતો ગણિતનો શિક્ષક મેથ્યૂઝ તરવરે છે. મોડે સુધી દરિયાકાંઠે સાવ એકલા રમવામાં ડરતી મૈથિલી ધીમે ધીમે આકાશમાં તારા ઊગે ત્યાં સુધી વગર ડર્યે રમતી થઈ જાય છે. કાળી મેશ જેવી અમ્માની સરખામણીએ પોતાના ગોરા વાનને સરખાવતી મૈથિલી ક્યારેક કદી ન જોયેલા ડૉક્ટર પિતા વિશ્રામ હુદ્દાર વિશે વિચારતી. જાતભાતની કલ્પનાઓના ઘોડા ખેલવવામાં રમમાણ રહેતી મૈથિલીને રસ્તે કોઈ પૂછતું 'નર્સ અમ્માકી નાઈટ ડ્યૂટી હૈ ક્યા?'(૪) ત્યારે 'હા' કે 'ના'માં જવાબ આપતી મૈથિલી ધીરે ધીરે 'નાઈટડ્યૂટી'નો અર્થ કંઈક બીજો થાય છે એવું સમજવા લાગી. અમ્માના પેટના દુખાવા સાથે મૈથિલીનો દરિયો છૂટી ગયો. દવાખાનામાં જ વધુ રહેતી અમ્માએ કહ્યું : 'મૈથિલી, એકલા રહેવાની ટેવ પાડ, બીક લાગે તો લાગવા ના દઈશ'(૧૪) ને મૈથિલી ઘરમાં એકલી સૂતાં શીખી ગઈ. વળી એક દિવસ દવાખાનાના ખાટલે પડેલી અમ્મા કહે છે : 'આવું રોજ રોજ કોઈને ત્યાંથી જમવાનું શા માટે આવે?...' ને દૂધ ગરમ કરતાં ન આવડે એવડી ટચૂકડી મૈથિલી રાંધતાં શીખી ગઈ. દવાખાનાની રૂમમાંથી ટ્રેનોને તાકી રહેતી મૈથિલી કદી ટ્રેનમાં બેઠી નથી. એનાં બધાં દોસ્તાર એક પછી એક ગામ છોડીને જઈ રહ્યાં છે. મૈથિલીને પણ કશેક જવું છે. પણ ક્યાં? એણે તો ગામ, નિશાળ, દરિયો ને હવે દવાખાના સિવાયની દુનિયા જોઈ જ નથી. વધુ ને વધુ માંદી થતી જતી માનો મેથ્યૂઝ પરનો ભરોસો ઠગારો નીકળ્યો. માના મૃત્યુ પછી, કદી ન જોયેલાં ફોઈ સાથે પરાણે મુંબઈ જઈ રહેલી મૈથિલીને 'આવજો' કહેનારું, એના જવાની નોંધ લેનારું કોઈ નથી. ગામ, દરિયો, નિશાળ છોડીને જવાની એની પીડા ક્રોધરૂપે ઠલવાય છે. મંદિરમાં જઈ દીવા ઠારી નાખી, અગરબત્તીઓને પગ તળે કચડી નાખતી મૈથિલીએ પછીથી જીવનમાં કોઈ પાસેથી – ભગવાન પાસેથી પણ – કશાની યાચના નથી કરી. વર્ષો પછી જ્યારે તે પોતાની જાતને સિદ્ધ કરી ચૂકી હતી ત્યારે એ કાવેરીને કહે છે : 'મારા મનમાં પ્રાર્થના કે એવું કશું હોતું નથી. મારે કોઈ પાસે કશું માગવું નથી... ને પગે લાગવું હોય તો હું દરિયાની સામે હાથ જોડીશ...' (૧૭૩)

ફોઈના સાવ નાના ઘરમાં, વણજોઈતી વ્યક્તિ તરીકે મૈથિલીના ભાગે તો ગેલેરી જ આવે છે. ઘરમાં 'આ કેમ અહીં?'થી લઈને 'આને ક્યાં સુધી પાલવવાની?' એવો ચણભણાટ મૈથિલીના કાને પહોંચે તેમ થતો રહે છે. મરાઠી માધ્યમમાં ભણવા મૂકેલી મૈથિલી ઇતરપ્રવૃત્તિઓમાં અવલ રહે છે પણ ભણવા સાથે એને નિસબત બંધાતી જ નથી. કેમ પોતાને ગામ, નિશાળ, ઘર છોડવાં પડ્યાં? કેમ અમ્મા મરી ગઈ? કેમ ફોઈના ઘરમાં વણજોઈતી રહેવું પડ્યું? પ્રશ્નોનો કોઈ પાર નથી પણ પૂછવા કોને? એવું કોઈ નથી જે પોતીકું હોય. દસમા પછી એનો દોસ્ત મધુ સબનીસ ઘરે જઈ રહ્યો છે એ સાંભળી મૈથિલી તેને કહે છે : 'મારી રાહ જોનારું કોઈ નથી અને મારે રજાઓમાં જવા માટે કોઈ ઘર પણ નથી'(૩૭) દસમામાં નપાસ થઈ 'નથી ભણવું, કંટાળો આવે છે' કહેતી મૈથિલી પર ઊકળી ઊઠતાં ફોઈ કહે છે : 'કંટાળો શેનો આવે? એમ કહેને કે આ કબૂતરખાનામાંથી બહાર નીકળવા મળે છે, બહારની હવા ખાવા મળે છે. કંટાળો તો મને આવવો જોઈએ.'(૪૨) સ્ત્રીઓની જિંદગીની એકવિધતા, કંટાળાની વાત કરતાં ફોઈનું આ રૂપ મૈથિલી માટે સાવ નવું જ છે. ફોઈ સાથે અતિ રુક્ષ ભાષામાં વાત કરતી મૈથિલી પહેલીવાર એમની વાત ધ્યાનથી સાંભળે છે. ફોઈ માત્ર સ્ત્રીને જ સૂઝી શકે એવા દૃષ્ટાંતથી 'ભણવા સાથે નિસબત નથી' એવી મૈથિલીની વાતનો જવાબ આપે છે : 'આપણે બધાં સાથે નિસબત રાખવી પડતી હોય છે. પાંદડાં વાપરી લીધેલી

કોથમીરની ડાળખી પણ મસળીને વઘારમાં નાંખો તો સ્વાદ-સોડમ સારાં પકડાતાં હોય છે. સવાલ એ છે કે આપણે પોતે શું કરવાનું વિચાર્યું છે...' (૪૩)

ફોઈના (સાવકા) દીકરા ઉદયને અતિશય દેખાવડી મૈથિલી ગમી જાય છે. યૌવનપ્રવેશે દેહની બદલાયેલી માગ, ભણવાનો કંટાળો, ઉદયનો સ્પર્શ અને અવનવી ભેટથી લલચાતી મૈથિલીને માટે લગ્નનો અર્થ આ ઘર-મહાનગરમાંથી મુક્તિ જેટલો સીમિત હતો. પણ જડબેસલાક વિરોધ નોંધાવતાં ફોઈ ઢાલ થઈને ઊભાં રહી જાય છે. 'મારા ભાઈની છોકરી એમ રસ્તામાં નથી પડી' એવું સંભળાવતાં ફોઈ ધીમે ધીમે મૈથિલીને પોતીકાં લાગવા માંડે છે. લાઇબ્રેરીમાં બે મહિના માટે કરેલી નોકરી મૈથિલીની જિંદગીની આખી દિશા જ બદલી નાખે છે. પ્રો. દેવસ્થળીનાં લખેલાં – વાંચીને આપી દીધેલાં – પુસ્તકોનાં કબાટો એની અંદર કંઈક જુદી જ લાગણી જગાડે છે... એમાં ફોઈનો દીકરો સંજુ એને 'તારે લગ્ન કરી લેવાં જોઈતાં હતાં. તારાથી થઈ શકે એવી આ એક જ વાત હતી'(૫૩) એવું મહેણું મારે છે અને મૈથિલી ૧૦માનાં ચોપડાં પરથી ધૂળ ખંખેરે છે. અને ૮૦ ટકા સાથે પાસ થાય છે. પ્રો. દેવસ્થળીનાં પત્નીને ત્યાં રોજ દોઢ-બે કલાકનું કામ સ્વીકારતી મૈથિલી એમના તુંડમિજાજી સ્વભાવને કારણે ટકી નથી શકતી. પણ ત્યાંનાં પુસ્તકોનું ખેંચાણ એને થોડા થોડા વખતે ત્યાં લઈ જાય છે. જેટલું લઘરવઘર ઘર છે એવાં જ લઘરપથર દેવસ્થળીબહેન છે. દારૂ પીએ, રમી રમે, રાતે રડે, રાડો પાડે, પતિને ભાંડે. પુસ્તકોથી ભયાનક નફરત. કરવાનું કંઈ નથી. માત્ર જીવ્યે જતી હતાશ વ્યક્તિનો એ આદર્શ નમૂનો છે. પતિનાં અણમોલ પુસ્તકો એ પસ્તીમાં કાઢવા તત્પર. એમનો દાંડેકર સાથેનો નાતો શરીરનો ને સ્વાર્થનો સાબિત થયો. પતિનું વિશ્વ આગવું હતું ને દીકરા શંતનુ કદી એમની સાથે જોડાઈ જ ન શક્યો. કોથળા જેવા દેહ સાથે, દારૂના સહારે જીવન પૂરું કરવા મથતાં આ દેવસ્થળીબહેનને ધીરે ધીરે મૈથિલી ગમવા માંડે છે. એટલે પસ્તીમાં આપવાને બદલે થોડાં પુસ્તકો એને લઈ જવા દે છે. મૈથિલીનું ૧૨માનું પરિણામ એટલું સારું આવે છે કે એનાથી મેડિકલમાં જઈ શકાય. પણ પૈસા? ને મૈથિલી અંગ્રેજી-સંસ્કૃત સાથે આર્ટ્સ પસંદ કરે છે. કૉલેજમાં પોતાની વિશિષ્ટ મેધા-પ્રતિભાને કારણે મૈથિલી પ્રો. મિત્રાની પ્રિય વિદ્યાર્થિની થઈ જાય છે. કીર્તિ, મિલિન્દ, ચેતન વગેરેની ટોળીમાં, નાટકોમાં ભાગ લેતી, પોતે પણ કંઈક લખતી મૈથિલી મિલિન્દની નજીક આવી. પરંતુ મિલિન્દનાં મા-બાપને મૈથિલીની અમ્માનો ધર્મ અને તેના તમિલ સંસ્કાર નડ્યા. મિલન્દ અમેરિકા ભાગી ગયો અને મા-બાપને સજા કરવા ત્યાં જ પરણી ગયો. આપણને આશ્ચર્ય થાય. આવું તો તે મૈથિલી સાથે પરણીને પણ કરી જ શક્યો હોત. પણ અહીં પુરુષપાત્રો આવાં જ છે... કાં મિલિન્દ જેવાં અને કાં શંતનુ જેવાં.

એક પછી એક કડવા ઘૂંટડા ગળતી મૈથિલી માણસ વિશે સાવ નવા જ પાઠ ભણતી જાય છે. ફોઈના દીકરા સંજુને કે બહેનના વર સુભાષને પણ તક મળ્યે મૈથિલીને સ્પર્શી લેવામાં રસ છે. મૈથિલી બધી બાજુથી ભીંસાઈ રહી છે. હવે કોઈની રાહ નથી જોવાની, કોઈને મળવાનું નથી, યુનિ.માં પ્રથમ આવી છે પણ હરખ કરનાર મિત્રો વિખેરાઈ ગયા છે... જિંદગીથી નિરાશ, હતાશ મૈથિલીના પગને દેવસ્થળીબહેનના મૃત્યુના સમાચાર એના ઘર તરફ દોરી જાય છે. ને એનું આમ એમના ઘરે જવું કેવો નિર્ણાયક વળાંક બની રહ્યું એની જિંદગીનો? પ્રો. દેવસ્થળીના માથે ટાલવાળા, નિસ્તેજ ચહેરાવાળા, અંતર્મુખ, કાળા, જરાય ન ગમે એવા દીકરા શંતનુ માટે દાંડેકર લગ્નનો પ્રસ્તાવ મૂકે છે. મૈથિલી આ પ્રસ્તાવથી સ્તબ્ધ થઈ જાય છે. પણ આશ્રિતપણામાંથી છૂટવા, ફોઈ પરનું ભારણ ઓછું કરવા, વગર પૈસે લગ્ન કરવા, આ મહાનગરથી દૂર ભાગી જવા એ લગ્ન માટે હા પાડી દે છે. 'દીકરી માટે દરેક વર્ષ મહત્ત્વનું' એવું કહેનારાં ફોઈ આ લગ્નનો સ્પષ્ટ વિરોધ કરે છે. મૈથિલી આવા મુંજી સાથે પરણે એ એમને નથી ગમતું. 'તને આનાથીય સારો છોકરો મળી શકે છે. અમારા જમાનામાં ના નો'તી પાડી શકાતી પણ તમારું એવું નથી' એવું કહેતાં ફોઈ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં મૈથિલીને કહે છે : 'લગ્ન વખતે ઉંમરમાં ઝાઝો ફેર ના જોઈએ. આપણી તો હજી શરૂઆત હોય ને એમનું તો અરધા ઉપર પતી ગયું હોય...' (૧૨૬) સાવ નોખી માટીનાં ફોઈએ પોતાનાથી ૨૨ વર્ષ

મોટા, સાવ નમાલા ગોપાળરાવ સાથે નભાવ્યું છે સંજોગોને અધીન રહીને. પણ મૈથિલીએ શા માટે? ભણેલી છે, દેખાવડી છે, એની સાથે ઢાલ થઈને ઊભાં રહેનારાં ફોઈ છે. પણ મૈથિલી ફોઈને કહે છે : 'ફોઈ તમારા જમાનાથી અમારા જમાના સુધી જોઈએ તો એવો કંઈ ખાસ ફેર નથી પડ્યો... આપણા મનમાં એકેય ઊર્મિ ઊછળે નહીં એ માટેનો પાક્કો બંદોબસ્ત! કારણ કે કોઈ પણ આંતરિક ઊર્મિ સહુ પહેલાં તો મુક્તિની જ હોઈ શકે'(૧૩૫).

પરિસ્થિતિથી, નિરાશ્રિતપણાથી ભાગી છૂટવા જિંદગીનું સૌથી મોટું સમાધાન કરવા તૈયાર થયેલી મૈથિલી સાવ મૂંગા, જરાક આગળ ચાલતા શંતનુને જોઈને વાચકની તેમજ જાતને પૂછે છે : તું આને કેમ પરણવાની? મૈથિલીને આ પળે એકદમ જ મિલિન્દ યાદ આવે છે. સતત વાતો કરતો, હાથમાં હાથ પરોવી ચાલતો, તોફાની વરસાદમાં એના રેઈનકોટમાં મૈથિલીને સમાવી લેતો મિલિન્દ... ને એની સામે લગ્નના બીજા જ દિવસે ટ્રેઈનમાં સામસામેની સીટમાં બેસીને કંઈ પણ બોલ્યાચાલ્યા વગર પોતપોતાની બારી બહાર જોઈ રહેલાં મૈથિલી-શંતનુના લગ્નજીવનનું ભાવિ વાચક સમજી શકે એમ છે.

મૈથિલીના લગ્ન પછી નવલકથાનો સમય ખાસ્સો ઝડપથી પસાર થતો બતાવ્યો છે. શેલી પર કરેલો પીએચ.ડીનો થીસિસ સબમિટ કરીને ઊભેલી મૈથિલીથી વાર્તા આગળ વધે છે. પોતાના લેખનથી જાણીતી થતી જતી મૈથિલીના મિત્રવર્તુળમાં શંતનુ જરાય નથી ભળી શકતો. સતત વિકસતી કંપનીમાં સાવ નકામા થઈ ગયેલા શંતનુ પાસેથી તમામ મહત્ત્વનાં કામો લઈ લેવાયાં છે. રોજ એટલું પીતો થઈ ગયો છે કે કોઈકે ઘરે મૂકવા આવવું પડે છે. મંદ, ખાલી આંખ, ભાવહીન ચહેરો, કશામાં રસ ન હોય એવા શંતનુની સાથે છે જીવનરસથી છલછલતી, કલ્પનાઓના આકાશમાં વિહરતી મૈથિલી. આંગળીઓ થાકી જાય લખતાં ત્યાં સુધી એના મનના ઊભરા અટકતા નથી. પુસ્તકોના ઢગ વચ્ચે, અસ્તવ્યસ્ત ઘરમાં એ કલાકો સુધી લખી-વાંચી શકતી. જ્યારે શંતનુને ઘર ચોખ્ખું અને વ્યવસ્થિત ગમતું. પ્રથમ સંતાનના મૃત્યુ પછી વળી કામે વળગતી મૈથિલી શંતનુને નથી સમજાતી. અંશુમનનો જન્મ શંતનુને જિંદગીમાં એક પોતીકો સંબંધ આપે છે. ધીમે ધીમે બેઉ વચ્ચે વેઇટિંગ રૂમના મુસાફરો વચ્ચે થાય એટલી નિરર્થક વાતચીત પણ નથી બચતી. માછલીની જેમ દરિયામાં તરતી, અનેક લોકોમાં ભળતી, સતત લખતી મૈથિલીનું તેજ નહીં વેઠી શકતો શંતનુ વારંવાર 'કોઈ સીધી સાદી ઘરરખ્ખુ સ્ત્રીને પરણ્યો હોત તો સારું થાત' એવો વિચાર કરે છે.

મોટો થતો જતો અંશુમન પિતા તરફ વધુ ને વધુ ઢળતો જાય છે. અંશુમનને મોઢે, મિત્રોને મોઢે શંતનુ મૈથિલી વિશે ગમે તેમ બોલે છે. મૈથિલીની હાજરીમાં એ કદી કંઈ નથી બોલી શકતો. સાત-આઠ વર્ષનો અંશુમન એક દિવસ મૈથિલીને કહે છે : 'ડેડીએ કહ્યું કે મને તારી અમ્મા સાથે ક્યાંય જવું ગમતું નથી. એ ના હોય તો જ હું કમ્ફર્ટેબલ હોઉં છું'(૧૭૬) એક દિવસ શંતનું એને મોઢે જ કહે છે : 'તું ઘરે હોય તો મને એક જાતનો ભાર વર્તાય છે. ના હોય તો મને મોકળાશ લાગે છે.' (૧૮૮) પૂરેપૂરો હારેલો, નોકરી છોડીને ઘરે બેઠેલો શંતનુ મૈથિલીની પ્રતિભાથી, કીર્તિથી ઓજપાય છે, અસ્વસ્થ થાય છે. મિત્રોને એ કહે છે કે એની નિષ્ફળતાની જડ મૈથિલી જ છે. હકીકતે શંતનુ અને મૈથિલીના બાળપણમાં ઝાઝો ફરક ન હતો. પિતા પુસ્તકોમાં રમમાણ રહેતા અને મા દાંડેકર સાથે ફરતી... શંતનું નાનપણમાં જ ઘરમાં પૈસા ચોરતો, પુસ્તકો વેચી આવતો, ડ્રગ્સ લેતો... ને પછી કાયમ જ મા-દાંડેકરને નફરત કરતો થઈ ગયો – પોતાના બાળપણને ખતમ કરી દેવા બદલ. પણ એ ત્યાં જ અટકી ગયો છે... મૈથિલીએ રોજ બંધ બારણાં પાછળ મા અને મેથ્યૂઝનું હોવું અને ગામના લોકોનું બોલવું સહ્યું હતું. પછીનાં વર્ષોમાં ઉદય-સંજયની લોલુપતા, મિલિન્દનો વિચ્છેદ વેઠી ચૂકેલી મૈથિલી કશે અટકી નથી ગઈ. એની પાસે સંઘર્ષોથી ઘડાયેલું સ્વત્વ છે. એ શંતનુ પાસે નથી.

ઘરના વાતાવરણે મૈથિલીની લખવાની ઇચ્છાને ઠિંગરાવી દીધી. હતાશ મનોદશાવાળા ઉદાસ દિવસોમાં એક સાંજે, મોટા થઈ ગયેલા અંશુમને મૈથિલીને કહ્યું : 'તમે બન્ને કેટલાં સારાં છો! પણ એકબીજા માટે નહીં. મા, તને ડેડીને સાથે લઈ જતાં ન આવડ્યું. તારામાં સામર્થ્ય હતું,

એમનામાં નહોતું. એ તારાથી ડરતાય હતા...' (૨૦૬) દીકરાએ મૂકેલ આરોપ મૈથિલી નથી વેઠી શકતી. શંતનુ શાંતિથી, સ્વસ્થતાથી જીવી શકે તે માટે થઈને મૈથિલી વર્ષોના મિત્રો, નોકરી બધું છોડી બેંગ્લોર યુનિવર્સિટીમાં જોડાય છે. એના જવાને કારણે થતી ખુશી શાંતનુ છુપાવી નથી શકતો. ફોઈ પણ ઘર-વરને સાચવી લેવાની સલાહ આપે ત્યારે મૈથિલીની સાથે વાચકને પણ પ્રશ્નો થાય : પોતાનાથી હોશિયાર, તેજસ્વી, યશસ્વી પતિને સાચવી લેતી પત્ની, તેના મિત્રોને સાચવે છે, પતિના વર્તુળમાં ભળવા યથાશક્તિ કોશિશ કરે છે. પણ પતિ કેમ તેજસ્વી પત્ની વેઠી નથી શકતો? નબળા પતિને જાળવી લેવાની જવાબદારી પણ પત્નીના માથે કેમ?

રજાઓમાં શંતનુએ લીધેલા ઘરમાં જતી મૈથિલી અનુભવે છે કે આ બાપ-દીકરાના જીવનમાં એનો કશે સમાસ નથી. 'આપણને જોઈશે' ના બદલે 'અમને જોઈશે'નો પ્રયોગ એને પારકી બનાવી દે છે. તો એની સામે, બેંગ્લોરમાં મળી ગયેલ ડૉ. સુધીર એની દીકરીના લગ્નની તમામ જવાબદારી મૈથિલી પર નાખી દે છે. સુધીરની ભાણી સંહિતાના ગ્રૂપ માટે ફરી લખતી થયેલી મૈથિલી સુધીરની મંદ બુદ્ધિની દીકરી લલી દ્વારા પ્રેમ, વિશ્વાસના નવા અર્થને પામે છે. એકલા રહેવાની પસંદગી તેણે પોતે કરેલી છે એટલે કોઈ એની આમ રહેવા બદલ દયા ખાય કે સહાનુભૂતિ બતાવે તે મૈથિલીને નથી ગમતું. ને છતાંય માનવ મનની લીલા તો જુઓ! સુધીરની દીકરીના લગ્નની સાજસજાવટ, મહેંદી, વિધિવિધાન જોઈને એક પળ માટે મૈથિલીના મનમાં વિચાર ફરકી જાય છે : 'આવી વેળા એના જીવનમાં કદી આવી જ નો'તી' (૨૫૫)

આશા બગે સ્ત્રીની કેટલી નાનીમોટી સમસ્યાઓને કથાપ્રવાહની સમાંતરે આપોઆપ વ્યક્ત થવા દે છે! ફોઈના ઘરે રહેતી મૈથિલીના સ્પર્શનો લાભ લેવા ફોઈના દીકરા કે જમાઈ બધા તત્પર હતા. બેંગ્લોરમાં વાસુકિના ઘરે ભાડે રહેતી મૈથિલીને વર્ષે ઘરે આવેલો વાસુકિનો પતિ ઘર ખાલી કરવા કહે છે. કેમ? તો પતિને, દીકરાને મૂકીને એકલી રહેતી સ્ત્રી, એના ઘરે બધા આવે, સંતાનોને કેવા સંસ્કાર પડે?' વાસુકિ રડતાં રડતાં મૈથિલીને કહે છે : 'તમારા જેટલું સાચું કોઈ નથી... મારા વરે પોતે નોકરીના સ્થળે એક બાઈ રાખી છે ને એ તમને કયા મોઢે...? લાચાર વાસુકિનું રડવું રોકાતું જ નથી. આ ઘરરખુ સ્ત્રીને કોણ સમજાવે કે આ સમાજે હંમેશાં સ્ત્રી માટે અલગ જ ધારાધોરણ રાખ્યાં છે. પોતાના સ્વત્વને, સ્વમાનને સાચવવા મૈથિલી જેવી મેધાવી, જાણીતી લેખિકા એકલી રહે તો એણે સાંભળવું પડે. બધો વાંક શંતનુનો છે છતાં એના એકલા રહેવા સામે સમાજને ક્યાં કશો વાંધો છે?

માણસના મનની, માનવીય સંબંધની સંકુલતા પણ અનાયાસે અહીં તાગી શકાઈ છે. પ્રો. દેવસ્થળીનો દીકરો હોવા છતાં શંતનુએ વારસામાં કંઈ ન લીધું. જ્યારે પ્રોફેસરને કદી જોયા પણ નો'તા છતાં એમનાં પુસ્તકોએ મૈથિલીની જિંદગીનો રસ્તો જ બદલી નાખ્યો. મૈથિલીની અતિ નિકટની મિત્ર સુભદ્રા મૈથિલીની કેટલી કાળજી લે છે! પણ સુધીર સાથેની એની નિકટતા સુભદ્રા નથી વેઠી શકતી. સુધીરની આટલી નિકટ પહોંચતી મૈથિલી સુભદ્રાને સુધીર સાથે પરણવા કહે છે! એ બેઉ નક્કી કરે છે પરણવાનું અને વર્ષ પછી નહીં પરણવામાં ડહાપણ સમજે છે! શંતનુ પોતાની હાજરી જરાક વાર પણ નથી સહી શકતો એ જાણવા છતાં અંશુમન નોકરી કરવા કશે જઈ શકે એટલા માટે થઈને મૈથિલી નોકરી, મિત્રો, બેંગ્લોર છોડી વળી એની સાથે રહેવા તૈયાર થાય છે! આ બધું એટલું તો સંકુલ છે કે માત્ર'!' મૂકવાથી આપણને થતું આશ્ચર્ય વ્યક્ત નથી થઈ શકતું. માનવમન કેટલું તો અદ્ભુત છે તેની આ ઘટનાઓ દ્યોતક છે. સુધીરની મંદબુદ્ધિની દીકરી લલી પ્રત્યે હતો તેવો જ પ્રેમ હવે મૈથિલીને શંતનુ માટે ઊભરાઈ રહ્યો છે. સતત એક ભોંયમાંથી બીજી ભોંયમાં મનને રોપતી મૈથિલી કઈ માટીની બનેલી છે એવો પ્રશ્ન ચોક્કસ જ થાય. એના આંતરસત્વ માટે, એની ટકી જવાની તાકાત માટે માન પણ થાય.

નવલકથામાં ફોઈનું પાત્ર પણ કાયમ યાદ રહી જાય તેવું છે. અમે સમાધાનો કર્યાં, પડ્યું પાનું નિભાવ્યું, પણ 'તું ભણ, પોતીકી ઓળખને પામ' એવું કહેતાં ફોઈ મૈથિલીની દરેક મુશ્કેલીમાં ઢાલ બની ઊભાં રહ્યાં છે. અમે વેઠ્યું પણ પછીની પેઢી શા માટે વેઠે! એવું માનનારાં ફોઈ વર્ષો પછી મૈથિલીના વિખરાતા દાંપત્યને જોઈને વ્યવહારુ

સલાહ પણ આપી શક્યાં છે. 'એ ન બદલાય તો આપણે બદલવાનું. દરવાજો નીચો હોય તો વાંકા વળીને જઈએ જ છીએને, મૈથિલી!' (૧૫૫) આ બેઉ સ્ત્રીપાત્રો બળવાખોર નથી – સરસ રસોઈ કરે છે, ઘર ચલાવે છે, સંબંધો સાચવે છે અને છતાં સ્ત્રીની સીધીસાદી છબિ-ઘરેડમાંથી બહાર નીકળી ગયાં છે. મૈથિલી, ફોઈ, રોહિણી, વાસુકિ જેવી સ્ત્રીઓની સમાંતરે લેખિકાએ પુરુષમાનસનું પણ સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણ રજૂ કર્યું છે. તેજસ્વી પત્નીને ન વેઠી શકતો શંતનુ, મૈથિલીની મેધા કે વાતોમાં નહીં માત્ર તેના રૂપમાં રસ ધરાવતા ઉદય કે સુભાષ, અતિ મોટા વિદ્વાન હોવા છતાં વિદ્યાર્થિનીને ભેટતી વખતે પુરુષ બની જતા પ્રો. અરુણાચલન... પોતે બીજી સ્ત્રી રાખીને બેઠો છે છતાં મૈથિલીના ચારિત્ર પર આંગળી ઉઠાવતો વાસુકિનો પતિ...

અહીં વરસાદ અને દરિયાનાં કેટકેટલાં રૂપ વર્ણવાયાં છે! દરિયો અને વરસાદ મૈથિલીની જિંદગીના જુદા જુદા પડાવે રૂપ બદલીને સાથે ને સાથે જ છે. મિલિન્દ સાથે એક જ રેઈનકોટમાં ભીંજવતો વરસાદ. લગ્નના નિર્ણય માટે મળી ત્યારે ભીંસતો, મૂંઝવતો વરસાદ. ગામનો દરિયો, મદ્રાસના ઘર પાસેનો દરિયો... ફરવા ગયા ને દરિયાકાંઠે ભારે આરતથી શંતનુ પાસે એક દીકરી માગતી મૈથિલીને મળતો તમાચા જેવો જવાબ : 'મેં તો ઓપરેશન કરાવી લીધું છે...' દરિયાકાંઠે જ દીકરાની પ્રથમ કવિતા સાંભળેલી મૈથિલીએ...

મરાઠી સાહિત્યની સમાંતરે વિશ્વસાહિત્યની વાતો અહીં ગૂંથાતી જાય છે. 'હેમ્લેટ' અને 'રાજસંન્યાસ' આ બે નાટક મૈથિલીને સતત એના ભૂતકાળના મિત્રો સાથે જોડતાં રહ્યાં છે. 'હેમ્લેટ'માં ઑફિલિયાનું પાત્ર ભજવવાનું કહેવાયું ત્યારે મૈથિલીએ ફટાક દઈને ના પાડેલી. 'મારે નથી થવું એવું કોકની પ્રેમિકા. કોકની કોક એટલે ભૂમિકા તો ગૌણ જ ને!' (૮૧) આવી માનિની મૈથિલી શંતનુ જેવાને પરણવા જેટલું મોટું સમાધાન કરે ત્યારે એના મનની હાલત કેવી હશે તેની કલ્પના કરી શકાય.

અરુણાબહેન જાડેજાનો અનુવાદ એટલો તો પ્રવાહી છે કે ભાગ્યે જ કોઈ જગ્યાએ બીજી ભાષાની કૃતિ વાંચતાં હોઈએ એવું લાગે છે. મરાઠી જેટલું જ પ્રભુત્વ ગુજરાતી ભાષા પર પણ હોવાને કારણે ક્યાંય કૃતિ અનુવાદિત છે તેવું નથી લાગતું. જોકે બે-ચાર જગ્યાએ શબ્દપસંદગી કે વાક્યરચના સંદર્ભે મને એમનાથી જુદાં પડવાનું મન થાય ખરું. દા.ત.

વાક્યરચનાઓ :

– 'બધાં છોકરાં જવા પાછાં નીકળે.' (પૃ. ૧૧) 'પાછાં જવા'.... હોવું જોઈએ.
– 'ઘાસમાંથી જંગલી ઉગ્ર ગંધ આવતી.' (પૃ. ૨૪) 'જંગલી ઘાસમાંથી ઉગ્ર ગંધ...'
– 'લીલા રંગમાંથી છીંકણી થતી જનારી ટેકરીઓ...' (પૃ. ૩૧) 'લીલામાંથી છીંકણી રંગની થતી જનારી'... અથવા 'લીલા રંગમાંથી છીંકણી રંગની થતી જનારી' હોય તો ?
– 'એ ખૂબ એકદમ એકલો પડી જશે.' (પૃ. ૧૪૦) 'એ સાવ એકલો...' કરવાથી ચાલત.
– 'એની નજરે નજર માંડી શક્યો નહીં' (પૃ. ૨૧૪) 'એની સામે નજર...' વધુ સારું ન લાગે?
– 'બાપ-બેટા વચ્ચે નવો દોસ્તીનો એક નાતો' (પૃ. ૧૮૯) 'દોસ્તીનો એક નવો નાતો...'
– 'થયું કે પોતે એવી શું એની ટેવ!' (પૃ. ૨૬૫) 'પોતાને' જોઈએ.
– 'બે ઇંચેક (પૃ. ૧૫૪) 'બેએક ઇંચ' એમ જોઈએ ને ?

હવે થોડાક શબ્દો બાબતે...

– 'કાકી દર વખતે સુણાવી દે' (૩૮) 'સંભળાવી દે.' વધુ પોતીકું લાગે.
– પત્ર પાઠવ્યા (૧૨૦) ને બદલે 'લખ્યા' વધુ ગમત.
– એકલી જણી (૨૧૮) કે અમે બધી જણીઓ (૪૩) જગ્યાએ 'જણી'ને બદલે 'સ્ત્રી' શબ્દ વધુ અર્થસભર બની રહેત.

ગુજરાતીમાં વેગળા શબ્દનો અર્થ જુદા એવો જ થાય છે.

'આંગળીથી નખ વેગળા...' એવો. પણ અહીં –

તમે તો સાવ વેગળા છો, કે વેગળો રસ પડવો... એમ અલગ, વિશિષ્ટ, અનોખા જેવા અર્થ માટે 'વેગળા' વપરાયો છે. આખા પુસ્તકમાં બસ આ એક શબ્દ કાનને, મનને જચતો નથી.

બાકી તો આવી મૈથિલીને ગુજરાતીઓ સુધી કોણ પહોંચાડત આટલું જલદી? કોઈ જાતના આવેશ કે આક્રોશ વગર, બીજાને મુક્તિ આપી પોતાની મુક્તિ મેળવી લેતી મૈથિલી જેવી નાયિકાઓ આમ પણ આપણે ત્યાં ઓછી. સ્વત્વને પામવા બળવો કરવાની જરૂર નથી. અવરોધ કે સંઘર્ષથી જિંદગી પ્રવાહ પલટે પણ અટકી ન જાય એવું શીખવતી મૈથિલીને ગુજરાત સુધી પહોંચાડવા માટે ખરેખર જ તમારો આભાર, અરુણાબહેન...

❒

નહીં વીસરાતા ચહેરા – પ્રફુલ્લ રાવલ

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ, ૨૦૦૯ ડે. ૧૨+૧૮૪, રૂ. ૧૧૦

સ્મરણમાં રહી જાય એવા ચરિત્રલેખો

ગુણવંત વ્યાસ

ચરિત્રાત્મક નિબંધ અને ચરિત્રાત્મક લેખ એ બન્ને વચ્ચે પાયાનો તફાવત એ છે કે પહેલો, સ્મૃતિના સથવારે ગદ્યની તાકાતથી વ્યક્તિવિશેષને સાંવેદિક સ્તરે હૃદયસ્પર્શી બનાવે; જ્યારે બીજો, વિગતો અને માહિતીઓના આંકડાઓને જોડતો, વ્યક્તિની આંતર-બાહ્ય સમૃદ્ધિનો બુદ્ધિગમ્ય આલેખ બની રહે. લખનાર સર્જક હોય તો વત્તે-ઓછે અંશે તેની સર્જકતાનો લસરકો લેખમાં થોડી રસિકતા ઉમેરે. 'નહિ વીસરતા ચહેરા' કંઈક આ પ્રકારનો, બીજા પ્રકારનો – ચરિત્રાત્મક લેખોનો – સંગ્રહ છે. લેખક પણ તેને 'a collection of biographical articles' કહે છે અને 'મારી વાત' નામક પ્રાસ્તાવિકમાં 'The history of the world is but the biography of great men.' એ કાર્લાઈલનું વિધાન ટાંકી, જીવનચરિત્રનો ઇતિહાસ સાથેનો અનુબંધ ચીંધી બતાવે છે.

અહીં એકવીસ વ્યક્તિઓનાં સંક્ષિપ્ત જીવનચરિત્રો છે. જેમાં બે સ્ત્રીઓ સાથે ત્રણ ગુજરાતીઓ અગિયાર અન્ય ભારતીયો અને સાત પરદેશીઓ છે. એક સમયે 'કુમાર'માં પ્રગટ થયેલાં આ ચરિત્રો એક ચોક્કસ આકૃતિ – ડિઝાઇન – ધરાવે છે. જન્મ, તે સમયનું વાતાવરણ, પરિવારના સભ્યો, આર્થિક સ્થિતિ, અભ્યાસ, સંઘર્ષ ને અંતે પારિતોષક આદિ એ પછીથી કોઈ-કોઈના અવસાનના અવસાદને નોંધતા લેખકે આમાંના મોટા ભાગના લેખો દાયકા, દોઢ-બે દાયકા પૂર્વે, એટલે કે ઇન્ડિયા હજુ ઇન્ટરનેટનો એકડો નહોતું ઘૂંટતું એ સમયે, જાત-મહેનતથી ખોળી-મેળવીને સવિગત અહીં રજૂ કર્યા છે. તત્કાલીન માહિતીને આધારે તૈયાર થયેલા આ લેખોનો આજે ઇન્ટરનેટના ઉપયોગથી તાળો મેળવીએ તો જે-તે વ્યક્તિ વિશેની કેટલીક વધુ ચોક્કસ અને વિશેષ વિગતો જરૂરથી જાણવા મળે; પરંતુ એ સમયનો આટ-આટલી વિગતો એકઠી કરવાને લેખકનો પરિશ્રમ નોંધપાત્ર છે.

અહીં સર્જકોનાં જ ચરિત્રો માત્ર છે એવું નથી; ચિત્રકાર, પક્ષીવિદ્ અને વૈજ્ઞાનિકોનાં પણ છે. સામાજિક, રાજકીય કે ધાર્મિક ક્ષેત્રે મહત્ત્વનું યોગદાન આપનાર સમર્થો પણ અહીં છે. હા, સાહિત્યકારો પ્રતિનો એમનો પ્રેમાળ ઝોક વિશેષ છે. એમાંયે ખાસ કરીને ગુજરાતીઓ ને પછી ભારતીયો વિશેનો એમનો સ્નેહાદાર જરૂરથી ધ્યાન ખેંચે. આવા સમયે લેખકના શબ્દો માત્ર માહિતીપ્રદ ન બની રહેતાં સંવેદનાત્મક આત્મીયતાનો પણ અનુભવ જગવે. જેમ કે, કોઈ અગમ કારણોસર અકાળે આત્મહત્યાનો માર્ગ અપનાવતા, યુરોપીય સાહિત્યના

અભ્યાસી હરિશ્ચંદ્ર ભટ્ટ વિશે નોંધે છે : 'લાગણીથી ભર્યોભર્યો માણસ. શિક્ષણનો અપાર તલસાટ, પણ ભાગ્યમાં આવ્યો નામાનો ચોપડો અને ટાઇપરાઇટર. ગૂંચાતી રહી એમની કલમ. કવિતા ભીતર જ અટવાતી રહી.' (૪૨); અજાતશત્રુ એવા માણસભૂખ્યા યશવંત પંડ્યા વિશે લખે છે : 'એકાંકીક્ષેત્રે એમનું પ્રદાન ન ભુલાય તેવું, ન ઉવેખી શકાય તેવું માતબર અને જીવન તો વળી એથીય માતબર ભર્યુંભર્યું. સતત કાર્યરત અને સંસ્કારપ્રેરક. સાહિત્યપ્રીતિ અપાર અને મનુષ્ય પરત્વેનો ભાવ અપરંપાર – વ્યક્તિ ભદ્ર અને આચાર સવાયો ભદ્ર. અનાયાસ છતું થતું તળ ગોહિલવાડનું આભિજાત્ય એ વધારાનું છોગું' (૪૭). બહુચર્ચિત છતાં બહુ ઉપેક્ષિત સાહિત્યકાર ગુરુદત્ત વિશે એ ટાંકે છે : 'બલરાજ મધોક જેમને ઋષિતુલ્ય સાહિત્યકાર માને છે તે ગુરુદત્તનું વિપુલ સાહિત્યસર્જન તેમની દાર્શનિક પ્રતિભા અને ચિંતક દષ્ટિનો પરિચય કરાવે છે. ભારતની સતત ચિંતા સેવતા આ સર્જકનું અઢળક સાહિત્ય ભારતની જીવનકથા સમું હતું.' (૩૯)

સર્જકની સાથે ચરિત્રકારે ક્યાંક-ક્યાંક તેમની કૃતિઓ વિશેની વાત પણ ગૂંથી છે : 'એમનો (અમૃતા પ્રીતમનો) નારીવાદી અભિગમ પણ એમની કૃતિઓમાં દેખાય છે. સાથે આક્રોશ પણ છતો થાય છે. વિભાજનની પીડા જાણે અમૃતાની પોતાની અંગત પીડા હતી એટલી હદ સુધી એ વિહ્વળ થઈ ગયાં હતાં.' (૫); શેક્સ્પિયરના 'As you Like It'માંથી પ્રેરણા લઈને 'Seven Ages of Man' જેવી ચાર ખંડોની મહત્ત્વાકાંક્ષી આત્મકથનાત્મક નવલકથા લખનાર મુલ્કરાજ આનંદના વિશેષો, એમાંના એક કૃતિખંડમાં આ રીતે ઊઘડ્યા છે : 'એમાં કૉલેજકાળનું બયાન છે. રાજકીય સામાજિક સ્વાતંત્ર્યનો તલસાટ અને મહાત્મા ગાંધી પ્રત્યેના અહોભાવ તેમ જ યાસ્મિન સાથેનો સ્નેહ આ કથાની મુખ્ય ઘટનાઓ છે. એમની જાતીય ભૂખનો ઉઘાડ પણ આ કથામાં પામી શકાય છે.' આવતી કાલની દુનિયામાં માણસની શી દશા થશે તેનું ભાવિ ચિત્ર આલેખતી જ્યોર્જ ઑરવેલની તીવ્ર કટાક્ષયુક્ત નવલકથા '૧૯૮૪' વિશે લખે કે 'ઈ. સ. ૧૯૪૯માં પ્રથમ પ્રસિદ્ધિ પામી ત્યારે આ કથા માત્ર એક કાલ્પનિક આગાહી ગણાઈ હતી. પરંતુ આજે એ લગભગ વાસ્તવિકતાની લગોલગ છે! સર્જકનું કલ્પનાજગત સત્ય રૂપે સ્થિત છે. આ યુગની એ આદર્શ નવલકથા રહી છે.'(૨૭) અને પક્ષીવિદ્ ડૉ. સલીમ અલીની આત્મકથા 'The Fall of a Sparrow' વિશે નોંધે કે આ આત્મકથામાં સલીમ અલીએ પક્ષીની શોધ માટે પસાર કરેલ પોતાના જીવનની ગાથા છે. વાત પોતાની છે, પરંતુ પક્ષીઓ ફરતે પોતાનું કથન કર્યું છે. જોકે માહિતી કરતાં સ્મૃતિ વાગોળવાનું વિશેષ થયું છે.' (૮૭)

ફિનિક્સ પંખીની જેમ, રાખના ઢગમાંથી ફરી બેઠાં થતાં એવાં કેટલાં ચરિત્રો અહીં છે! નબળો, કદરૂપો, અજાણ્યો, લાંબા સમયના કફથી બીમાર, કાયર ને એક સમયે હોટલમાં ડિશો ધોતો જ્યોર્જ ઑરવેલ કઈ રીતે સંઘર્ષોનો સામનો કરી નોંધપાત્ર નવલકથાકાર બન્યો; 'વેદની ઋચાઓ જેવું પ્રગલ્ભ પદ્ય લખનાર' હરિશ્ચન્દ્ર ભટ્ટે કઈ રીતે જીવનની કઠણાઈ વેઠી સંઘર્ષો વચ્ચેય યુરોપીય સાહિત્યનો અભ્યાસ કર્યો; માત્ર સોળ વર્ષે વિધવા થનાર, રૂઢિચુસ્ત સાસુ સાથે પનારો પાડનાર ને વૈધવ્ય આવતાં મુંડન કરાવી ખૂણો સેવનાર કમલાબાઈ હોસ્પેટ આર્થિક ભીંસ વેઠીને પણ કઈ રીતે, બાવીસ જેટલી શાખાઓ ધરાવતી મહારાષ્ટ્રની 'માતૃસેવા સંઘ' નામની સંસ્થાનાં સ્થાપક ને પ્રણેતા બન્યાં; અને ત્રીજી કક્ષામાં પહોંચેલા કેન્સર જેવા અસાધ્ય રોગમાં, ડૉક્ટરોએ પણ આશા છોડી દીધી પછી, યોગ અને નિયંત્રિત ખોરાકથી મૃત્યુને પણ જાકારો આપી અથાગ પુરુષાર્થ દ્વારા માઈક મિલકન શી રીતે મોટો વેપારી બન્યો ને જ્ઞાનવિશ્વ અને અન્ય સાહસોથી ખાસ્સો પરિચિત બન્યો એવી રોમાંચકારી જીવનયાત્રાના સંવેદનસભર આ આલેખ વર્તમાન તેમ ભાવિપેઢીને માટે ચોક્કસ દિશાસૂચક બની શકે તેટલા સક્ષમ છે. અહીં રજૂ થયેલાં મોટા ભાગનાં ચરિત્રો આર્થિક સંકડામણો વચ્ચે ઝઝૂમીને આગળ વધેલાં છે. કુટુંબના આઠ-દસ સભ્યો વચ્ચે સામાન્ય વ્યક્તિની જેમ જન્મી, અનોખી આવડતથી પોતાની આગવી ઓળખ ઊભી કરતાં આ ચરિત્રોનું મૃત્યુ

પણ અસામાન્ય છે. 'સૂરજની સાથે યાત્રા કરનારી અમૃતા (પ્રીતમ) કોઈ દીર્ઘ યાત્રાએ નીકળી ગયાં!' (૯); 'પોતાના મહત્ત્વાકાંક્ષી સર્જનથી શ્રમિત થયેલા ઑરવેલે પરમ શાંતિના માર્ગે પ્રયાણ કરી દીધું.' (૩૨); 'હરિશ્ચન્દ્ર ભટ્ટે ૧૮ મે, ૧૯૫૦ના દિવસે આત્મસ્નેહ – આત્મરતિને કોરાણે ધકેલી આત્મત્યાગમાં સાર્થક જોયું. કદાચ અબૂઝ વેદનામાંથી મુક્ત થવા માટે આમ વિકલ્પ જ નહિ રહ્યો હોય ! પુત્રી મીરાંબહેને પિતાને સાંજે સાડા પાંચ વાગે આઠ નંબરની ટ્રામમાં બેસતા જોયેલા એ ટ્રામ લઈ ગઈ હરિશ્ચન્દ્રને' (૪૦); 'નિવૃત્તિની વય આવી નહોતી ને મોટી બીમારી પણ નહોતી આવી; માત્ર સ્વાસ્થ્ય થોડું કથળ્યું અને (યશવંત પંડ્યાએ) ઝબકારા સાથે જીવનરંગભૂમિ પરથી વિદાય લીધી – નાટ્યાત્મક ઢબે જ સ્તો!' (૫૩); 'પોતાના આત્માનું જ અનુસરણ કરતા સલીમ અલીએ અવારનવાર કહ્યું હતું – I am not ready to die. I have only touched the Surface.' – સપાટીને સ્પર્શ કરીને સલીમ અલી ક્યારે પાછા ફરશે! ત્યાં લગી પક્ષીઓ, પ્રાણીઓ અને વૃક્ષોની ચિંતા કોણ કરશે – નિર્વ્યાજ ભાવથી?!' (૯૨);

તત્કાલીન સમાજચિત્ર પણ અહીં મળે છે. સ્ત્રીની સ્થિતિ, વિધવાની દશા, આભડછેટ, સંયુક્ત કુટુંબની જવાબદારી, આઠ-દસ સંતાનોવાળા કુટુંબનું ભરણપોષણ, નાની વયે થતાં લગ્નો, સુવિધાઓનો અભાવ, આર્થિક સંકડામણ વગેરેને લેખકે ચરિત્રાંકનમાં વણી લીધી છે. તો, ચરિત્રોની માનસિકતા, તેના શોખ, લગ્ન અને દામ્પત્યજીવન, પ્રવાસો અને મુલાકાતો ઉપરાંત સ્થિતિ-પરિસ્થિતિ વિશેના તેના ભાવો-પ્રતિભાવો પણ ક્યાંક-ક્યાંક આલેખાયા છે. કેટલીક જાણવા જેવી નોંધપાત્ર વિગતો પણ ચરિત્રલેખોનું જમાપાસું બનીને ઊપસી છે. જેમ કે, મુલ્કરાજ આનંદનો પરિણીત મુસ્લિમ સ્ત્રી સાથેનો સ્નેહસંબંધ, બાળવયે હરિવંશરાયે કરેલ ચમારણનું સ્તનપાન, સંશોધક-સંગ્રાહક-સર્જક-ગણિતજ્ઞ-વિજ્ઞાની ક્રિસ્થનિસ બેરેન્સે પોતાની પાછળ કોઈ સ્મારક બનાવવાની કરેલ મનાઈ, ધોબીને ઘરે જમવાથી રાજરાજેશ્વર પ્રસાદને એકાવન વાર ગંગાજળ પાઈને વિધિવત્ કરાવાતી શુદ્ધિ. પદ્મભૂષણથી સન્માનિત પક્ષીવિદ્ સલીમ અલીનો ગુસ્સો, રિવૉલ્વર વિના બહાર ન નીકળતા ક્રાંતિવીર વી. વી. એસ. અય્યરે ગાંધીવિચારથી પ્રભાવિત થતાં કરેલ હથિયારત્યાગ, અર્વાચીન તમિળ કવિતાના આદ્યકવિ સુબ્રહ્મણ્ય ભારતીનું – જેને અઢળક ચાહતા એ – હાથી દ્વારા જ થયેલું મૃત્યુ, પાંચ જ પુસ્તક લખનાર રહસ્યમય જ્ઞાનના શોધક જ્યોર્જ ઈવાનોવીચ પર લખાયેલાં ૬૦૦થીયે વધુ પુસ્તકો – આ બધુ ચરિત્રવિશેષ રૂપે સંગ્રહમાં શોભે છે.

પ્રફુલ્લ રાવલ ચરિત્રકાર છે તેમ નિબંધકાર પણ છે ને સાથે સાથે મહેનતુ પણ છે. આ ત્રિવિધ યોગ્યતા સંગ્રહનું જમાપાસુ બને છે. ક્રિસ્થનિસ બૅરન્સ, જૉન બુચન કે કપિત્ઝાની વિગત-ખચિતતાની સામે અમૃતા પ્રીતમ, મુલ્કરાજ આનંદ, હરિશ્ચન્દ્ર ભટ્ટ, યશવંત પંડ્યા, કમલાબાઈ હોસ્પેટ, માઈક મિલ્કન, પ્રભુપાદ કે એચ. એમ. પટેલનાં ચરિત્રચિત્રણની રસિક પ્રવાહિતા જમા પક્ષે નોંધી શકાય. સ્મરણમાં રહી જનારાં આવાં ચરિત્રો આપવા બદલ પ્રફુલ્લ રાવલને અભિનંદન.

> અમસ્તા 'અખો : એક અધ્યયન'ને અને 'ક્લાન્ત કવિ'ને દુરસ્ત કરતાં કરતાં છપાવવામાં અનુક્રમે બાર અને ચૌદ વર્ષ લાગ્યાં. 'શાકુન્તલ'નો અનુવાદ કરી બેઠો, પણ એની ગીતિઓ-આર્યાઓ બરોબર કરીને મારાથી શક્ય એવી શ્રદ્ધેય આવૃત્તિ (ત્રીજી) આ વરસના કામને પરિણામે આપી શકાશે, અનુવાદની પ્રથમ હસ્તપ્રત કર્યા પછી છત્રીસ વરસે. 'સપ્તપદી'ની સાત કૃતિઓએ પચીસ વરસ ભલે લીધાં. સર્જનયાત્રામાં નવા નવા આરંભો થયે જ ગયા છે. 'ધારાવસ્ત્ર' પછી કશુંક નવતર ન થઈ બેસે તો જ નવાઈ. ઉત્સાહ હજુ શિખાઉનો છે.
> [થોડુંક અંગત, પૃ. ૯૦ : ૨૧-૨૪ જુલાઈ ૧૯૮૪]

રાઇટિંગ લાઈફ : થ્રી ગુજરાતી થિંકર્સ – ત્રિદીપ સુહૃદ

ઓરીએન્ટ બ્લેકસ્વાન, નવી દિલ્હી, ૨૦૦૯. ડે. ૨૬૮, રૂ. ૫૨૫

રદ કીધા જેવું ચોપડું

હિમ્મતરામ વજેશંકર શાસ્ત્રી

ઘણો વખત થયે અમારી એવી ઉમેદ હતી કે જેવા બંગાળી વિદ્વાનોએ પોતાના દેશના સાક્ષરોને લગતા, એમનાં પ્રદાનને દર્શાવતા ગ્રંથો કહાડ્યા છે એવા આપણા ગુજરાતી ભાઈઓ ક્યારે કહાડશે. આપણી ભાષામાં તો આ કામ પહેલાંના કેટલાક પંડિતોએ ઉત્તમ પ્રકારે કરેલું છે. પણ એ જાતનો ઇંગરેજી ભાષામાં કોઈ ગ્રંથ નથી. એથી ગુજરાતના વિદ્યાપુરુષોએ ઇંગરેજી સભ્યતા, શિક્ષણ, ખ્રિસ્તી ધર્મ, મૂલ્યો વગેરે સરખી પશ્ચિમની બાબતોને કેવી રીતે નિહાળી અને તેનો હિંદુ સંસ્કૃતિ સાથે સુમેળ સાધ્યો કિંવા પ્રતિકાર કર્યો તેનો કોઈ પતો અન્ય ભાષાના વાચકોને મળતો નથી. આમે આપણા દેશી ભાઈઓ ઇંગરેજી ભાષા શીખવામાં લગાર પણ ઉત્સાહ દેખાડતા નથી. વળી, સ્વતંત્રતા બાદ તો, ગુજરાતી ભાષા-સાહિત્યના અધ્યાપકો સારુ ગુજરાતી સાહિત્યનો અર્થ કવિતા-વાર્તા-નવલ લખવી અને એનાં સાચાં-ખોટાં વિવેચનો કહાડવાં એટલો જ થઈ પડ્યો હોઈ ગુજરાતી પંડિતોનાં પ્રદાનનું પુનર્મૂલ્યાંકન જે થવું ઘટતું હતું તે થવા પામ્યું નથી. એથી અવલોકન અર્થે આવેલું આ પુસ્તક અમોએ જોયું ત્યારે અમોને ઘણો આનંદ થયો કે વાહ! ઇંગરેજી ભાષામાં પણ અમારા દેશના એ પંડિતો છેવટે પહોંચ્યા ખરા.[1] પણ લખતાં અમો દલગીર છીએ કે ગ્રંથ ઉઘાડીને જોતાં અમોને ભારે નિરાશા થઈ.

આ ગ્રંથ સાવ જ કાચી ‘ઇંગરેજી’માં લખાયેલો છે. લેખકે આ પુસ્તક લખવા માટે ઇંગરેજી જેવી પરદેશી ભાષાની મમત શાથી સેવી હશે તે જાણવામાં નથી. પણ એમ કર્યાથી તેમણે આપણા ગુજરાતીઓના ઇંગરેજીના અજ્ઞાનને સર્વ પ્રકારે બહાર આણી બતાડ્યું છે. આ ગ્રંથ ૨૬૮ પૃષ્ઠનો છે, પણ ઇંગરેજી અમારી પણ માતૃભાષા ન હોવાથી મહા મુસીબતે થોડું ઘણું જે શીખ્યા છીએ તે પણ આ વાંચ્યાથી ભૂલી જવાશે કે શું તેવી ધાસ્તીથી અમોએ એને સંપૂર્ણ વાંચવાનું માંડી વાળ્યું. અલબત્ત જેમ ભાત ચ્હડ્યો છે કે નહીં તેની તપાસ કરવા એકાદ દાણો ચાખ્યે પણ બસ થાય છે તેમ આ ગ્રંથનાં અમોએ વાંચેલાં પાનાં એના મૂલ્યાંકન માટે પૂરતાં છે એમ અમો માનીએ છીએ.

આ પુસ્તકના પહેલા પાનથી જ ઇંગરેજીની ગરબડ શરૂ થઈ જાય છે. આ વાક્ય જુઓ : ‘Borh notions... have their roots...’ ખરેખર તો ‘Both notions... have had their roots’ એમ જોઈએ. કવિ નર્મદાશંકર વિષયક પ્રકરણના પ્રારંભે ટાંકેલા અભિલેખમાં લેખક કવિના ધર્મવિચાર માંહેથી એક ખંડ મૂકે છે. કવિએ મૂળમાં ‘ભો આર્ય!’ એમ સંબોધન કર્યું છે તે ઇંગરેજીમાં ‘Oh Arya!’ (પાન ૯) થયું જોઈ અમારાથી પણ સખેદ ‘Oh!’ એમ બોલાઈ જ જવાયું.

દુર્ગારામની નોંધોની વાત કરતાં ‘These notes [...] were in the form of records of discussions in the Manav Dharma Sabha’ એમ લેખક લખે છે (પાન ૧૧), તે ‘records of discussion held in અથવા that took place in Manavdharmasabha’ એમ હોત તો સારું રહેત. નર્મદાશંકરે નોકરીમાંથી રાજીનામું મૂક્યું એ વાક્યનો

તર્જુમો લેખક કરે છે ત્યારે તાજુબભરેલી રીતે તેઓ 'he resigned his job' એમ લખે છે (પાન ૧૨, ૧૮); 'he resigned from his job' જોઈએ. આ ભૂલો લેખકની ઇંગરેજીના પ્રેપોઝીશનની જાણકારી માટે શંકા જનમાવે છે.

માનવધર્મસભાએ 'જાતિભેદ તોડવા'ની વાત કરેલી તેનું તેમણે ઇંગરેજી ભાષાંતર 'condemned untouchability' એમ કર્યું છે (પાન ૩). માત્ર નાગરી ન્યાતની જ વાત કરીએ તો તેમાં ગૃહસ્થ અને બ્રાહ્મણ કિંવા ભિક્ષુક એવાં તડાં હતાં, ગૃહસ્થો બ્રાહ્મણોને નીચા સમજતા, તેમની સ્ત્રીઓને કાંચળી વિના જમવા બેસવાની ફરજ પડાતી, વગેરે. આવા જ બીજી બીજી ન્યાતોમાં અરસપરસ તથા માંહોમાંહ પણ ભેદ હતા. માનવધર્મસભાએ આ પ્રકારના જાતિભેદને તોડવાની વાત કરી હતી. સભાએ આભડછેટની નિંદા કરી હતી એ ખરું, પણ 'જાતિભેદ'નો અર્થ માત્ર 'આભડછેટ' શી રીતે કરી શકાય?

મણિલાલ દ્વિવેદીની બીમારી વેળા તેમના પિતાએ ખાસ ધ્યાન આપેલું નહીં તેથી ચિડાઈને મણિલાલ તેમના માટે 'એ દુષ્ટ વિષે શું કહું?' તેવો ઉદ્‌ગાર કાઢે છે (આત્મવૃત્તાંત, પાન ૧૦૧). લેખકે આ 'દુષ્ટ' શબ્દનો તર્જુમો 'rascal' કર્યો છે! (પાન ૯૭) પણ સૌથી ભયંકર તર્જુમો તો કદાચ આ છે : છોટુ તેની પત્ની રામલક્ષ્મીને લઈ પોતાને ઘરે ગયો અને તેઓ પરત ન ફરતાં મણિલાલે તેને પત્તું લખ્યું. ઉત્તરમાં છોટુએ જણાવ્યું કે દુનિયા મને નામર્દ કહે છે, વગેરે (પાન ૧૭૨). અહીં 'નામર્દ' શબ્દનો તર્જુમો લેખકે eunuch (એટલે કે 'વ્યંઢળ') કર્યો છે! (પાન ૧૧૦) સાદા શબ્દોના તર્જુમા આવા આઘાતજનક રીતે ખોટા છે તે જોતાં ચાંદીના રોગમાં શરીરમાં પડતી ગાંઠી માટે તેઓ gummaને ઠેકાણે cyst એવો સાવ ખોટો તર્જુમો કરે છે (પાન ૧૦૦) તે તો નિર્દોષ જ લેખાવો જોઈએ.[૨]

હે વાચક! આ અવલોકન અમોએ વાંચેલાં પૃષ્ઠોનું જ છે એ લક્ષમાં રાખવા વિનંતી. પણ એથી ગ્રંથસમસ્તમાં ઇંગરેજી ભાષા કેવી હશે તેનો તને અડસટ્ટો મળી રહેશે. આ કારણે 'The notes do not [....] tell us about Durgaram's life before he established the Sabha nor do they record his life subsequently' (પાન ૧૧), કે 'he does not dwell much on the experience of being a student' (એ જ) કે 'As time went by and they read more of his work they would come to appreciate it' (પાન ૨૧), 'he appeared more concerned about' (પાન ૨૬), 'He also wanted to resume sex with her after suffering from syphilis' (પાન ૯૬), જેવી કઢંગી ને બિનઇંગરેજી વાક્યરચના પરત્વે તો ઉદારતા જ દાખવવી ઘટે.

આમ છતાં, લેખક કોઈ કોઈ ઠામે કાવ્યસરીખી ભાષા પણ પ્રયોજી લે છે. તેમણે સજીવારોપણ અલંકારનો કરેલો આ પ્રયોગ કેવો હૃદ્ય બન્યો છે તે જુઓ : 'Early autobiographical writing in India was aware that it was treading a new path and breaking with tradition.' (પાન ૧૦)

લેખકે ગુજરાતી પુસ્તકોમાંથી ઇંગરેજી તર્જુમા જાતે જ કર્યા છે તેમ જણાય છે, પણ તર્જુમો કરવાની તેમની બિલકુલ કુશલતા કે ક્ષમતા પણ, નથી.[૩] ઇંગરેજી પર (ને ગુજરાતી પર પણ?) પૂરતી પકડ ન હોવાથી મૂળના કેટલાય વિચારો લેખક સ્પષ્ટ રીતે મૂકી શકતા જ નથી. નમૂનાદાખલ, તેમણે નર્મદના નિબંધોનાં શીર્ષકોના કરેલા ઉપહસનીય તર્જુમા જ જુઓ : 'સ્વદેશાભિમાન' એટલે 'National Pride'! 'આપણી દેશજનતા' એટલે 'The People of our Country!' (પાન ૨૩-૨૪) અને આર્યદર્શન એટલે 'A look at Aryas !' (પાન ૭૫; અને ત્યાં 'આર્ય' સામે આર્ટિકલની જરૂર નહીં!). સ્વદેશાભિમાનનો અર્થ 'પેટ્રીયોટીઝમ' છે. દેશજનતાનો 'નેશન' એવો અર્થ તે કાળે પ્રસિદ્ધ હતો. એથી On Patriotism, Our Nation, અને On Aryans એમ તર્જુમા કર્યા હોત તો ઠીક થાત, અને વાચકને પણ કાંઈક પહોંચાડી શકાત.

તર્જુમાની ભૂલોને કારણે ઘણે વખતે મૂલનો હેતુ જ માર્યો જાય છે. જોઈએ :

નર્મદાશંકરનું મન હતું કે જેણે વધારે કાવ્યો લખ્યાં હોય તે મોટો કવિ. પોતે જુમલામાં વધુ કાવ્યો રચ્યાં નથી એ બાબતથી સભાન નર્મદ પોતે શાથી ઓછાં કાવ્યો લખ્યાં છે તેનો હિસાબ આપતાં કહે છે કે 'ગદ્ય, વ્યાકરણ, કોશ વગેરે ન લખત, પ્રૂફ તપાસવાનાં ન હત, કંપાઈલેશન ન હત, ઘર ચલાવવાનું ન હત, નાણાંની હંમેશ તંગી ન હત વગેરે વગેરે – તો નિરાંતથી ઘણી કવિતા લખત' (મારી હકીકત, પાન ૮૨). આ ખંડનો તર્જુમો આમ છે :

If I had not written prose, grammar and the dictionary – if I did not have to check proofs, if I had not published compilations of my works, if I did not have to take care of the household and did not have to face shortage of money all the time – I would have written poetry at ease [...] (પાન, ૨૦)

અહીં જે સૌથી અગત્યનો ભાગ છે તેના જ તર્જુમામાં લેખકે ગરબડ કરી નાખી છે. નર્મદાશંકર કહે છે કે જો આ આગળ ગણાવેલી જંજાળ ન હોત તો મેં નિરાંતે ઘણાં કાવ્યો લખ્યાં હોત. કવિનો મુખ્ય બચાવ તેઓ 'ઘણી' કવિતા શાથી લખી શક્યા નહીં તે માટેનો છે, ને એ સૌથી અગત્યનો શબ્દ જ તર્જુમામાં ખોવાઈ ગયો છે! તો કવિતાનો અર્થ લેખક લે છે તેમ અહીં 'પોયેટ્રી' નથી, પણ કાવ્ય એટલે કે 'પોયમ' છે.[૪] બલ્કે 'પોયેટ્રી' લખવાથી તો મૂળનો અર્થ જ બદલાઈ ગયો છે. 'નિરાંતે'નો 'at ease' એવો અનુવાદ તરજુમિયો છે; ત્યાં 'at leisure' કિંવા 'leisurely' એમ તર્જુમો કરવાની જરૂર હતી. આ તરજુમિયાપણાની હદ તો ત્યારે થાય છે જ્યારે નર્મદના કથન 'વિદ્વાનની ભાષા તે જ ખરી ને સુંદર ભાષા'નું ભાષાંતર તેઓ આમ કરે છે : 'The language of the learned is correct and beautiful language.' કવિનો મૂળ વાક્યમાં રહેલો ને 'તે જ' એવા ભારસૂચક શબ્દોથી મુકાયેલો જોસ્સો જ તર્જુમામાં ખોવાઈ ગયો છે, ને એને ઠેકાણે મળે છે જોમ વનાનું આ વાક્ય : 'વિદ્વાનની ભાષા ખરી અને સુંદર હોય છે.'

લેખક વાક્યની શરૂઆતમાં સાદો ભૂતકાળ વાપરે છે ને પછી કશા સંકોચ વિના ઉતારામાં વર્તમાનકાળ પ્રયોજે છે જે એમની ઉતારો આપવાની અણઆવડત છતી કરે છે. આ અણઆવડત અન્યત્ર પણ છે : નર્મદાશંકરે સાક્ષર કૃષ્ણલાલ ઝવેરીના પિતા મોહનદાસને પત્ર લખેલું કે 'તમે મારો કર ગ્રહી પિંગળ ક્ષેત્રની જાતરા કરાવશો એમ આશા રાખું છઉં.' આ વાક્ય લેખક પોતાના પુસ્તકમાં ટાંકે છે ત્યારે એનું ભાષાંતર મૂળની 'ડીરેક્ટ સ્પીચ'ને બદલે 'ઇનડીરેક્ટ સ્પીચ'માં કર્યું છે : 'to hold his hand and take him on the pilgrimage of Pingal.' (પાન ૧૫) એ ખોટું નથી, પણ ત્યાં તેમણે અવતરણ ચિહ્નો ઠપકારી દીધાં છે, જાણે નર્મદે પોતે પણ ત્રીજા પુરુષમાં ન લખ્યું હોય ! ત્યાં અવતરણ મૂકવાની જરૂરત નહોતી, ને અવતરણ મૂકવાં જ હતાં તો પછી વાક્યમાં ચોરસ કઉંસથી સર્વનામમાં સંગતિ કરી લેવાની જરૂર હતી (જેમ પાન ૨૨ કે ૨૫ પરના નર્મદના ઇંગરેજી ઉતારામાં કર્યા છે તેમ.)

સાહિત્યકારો સાથે કામ પાડતા લેખકને સાહિત્યના પાયાના શબ્દોની સમજ હોય તે અનિવાર્ય લેખાય એવું અમારું મત છે. પણ આપણા લેખકને 'પિંગળ' શેનું શાસ્ત્ર છે તે વિદિત નથી. નર્મદના પિંગળપ્રવેશ વિશે તેઓ લખે છે કે 'it was a book on poetics' (પાન ૧૫). 'પોયેટિક્સ' એટલે કાવ્યશાસ્ત્ર; 'પિંગળ' એટલે ઇંગરેજીમાં જેને metrics કહે છે તે, છંદનું શાસ્ત્ર. 'રસ'ની સમજૂતી તેઓ 'theories regarding feelings and sentiments' એમ આપે છે (એ જ) તે દુર્ભાગ્યપૂર્ણ છે. 'અભેદમાર્ગપ્રવાસી' મણિલાલ નભુભાઈ જેવા સમર્થ તત્ત્વચિંતક વિશે લખનાર આપણા લેખક અદ્વૈત વેદાંતના શબ્દ 'અભેદ'નો ઇંગરેજી અનુવાદ 'non-separation' કરે છે (પાન ૮૪) તેને પણ અજાયબી જ લેખવી.

શબ્દોની છાયાની ઝીણી જાણકારી ન હોવાથી અથવા તો તે પ્રત્યે બેદરકારી દાખવવાથી કેટલાક રમૂજ પડે તેવા છબરડા પણ થયા છે. યથા : રા૦ મણિલાલ લખે

છે કે, 'મારા પિતાનાં પ્રથમ લગ્ન જે સ્ત્રી સાથે થયેલાં તે સ્વભાવે ખરાબ હતી. અને તેને સંતાન ન હતું એ મેં સાંભળ્યું છે.' (આત્મવૃત્તાંત, પાન ૭) પણ આપણા લેખક એનો અનુવાદ કરતાં લખે છે કે, 'Manibhai has no recollection of his father's first wife, except that she was "bad tempred." He does not even remember whether she gave birth to any children!' (પાન ૮૬) અહીં લેખકે 'રીકલેક્શન' અને 'રીમેમ્બર' શબ્દોનો જે ઉપયોગ કર્યો છે તે (બેઉ અર્થમાં) રીમાર્કેબલ છે. (મૂળમાં 'સાંભળ્યું' હોવાની વાત છે તે તર્જુમામાં 'સ્મૃતિ'ની વાત બની જાય છે!

આ પુસ્તકનાં અમોએ વાંચેલાં પાનમાંથી એક પણ પાન એવું નથી જ્યાં ઇંગરેજીની ભૂલ ન હોય.[૫] કદાપિ ઇંગરેજી આપણી માતૃભાષા તો નહીં જ એમ મન મનાવી લેખકે વિષયને કેવો ન્યાય આપ્યો છે તે જોઈએ તો એથીયે નિરાશ જ થવાનો વારો આવે છે. આ પુસ્તકમાં લેખકે ત્રણ ગુજરાતી સર્જકોને લીધા છે : સુધારાના કડખેદ કવિ નર્મદાશંકર લાલશંકર, બ્રહ્મનિષ્ઠ મણિલાલ નભુભાઈ અને સર્જકશિરોમણિ ગોવર્ધનરામ માધવરામ. લેખક પહેલા જ પાને લખે છે કે 'This books deals with the emergence of two cultural artefacts : the idea of being "one people", and the literary form of the autobiography.' પુસ્તકના પ્રથમ વાક્યમાં જ 'This books' એમ જોઈને અમોને ભારે ખેદ થયો, કે અરેરે! લેખકે પુસ્તકનાં પ્રૂફ પણ નહીં જોયાં હોય! આખું પુસ્તક નહીં તો પહેલું પાન પણ નહીં દીઠું હોય! પ્રથમ ગ્રાસે મક્ષિકા! (વળી ત્યાં ઓટોબાયોગ્રાફી સામેનો આર્ટિકલ વધારાનો છે.) તોપણ અમોએ બાપાએ પાડેલું નામ ખોટું ન ઠરે તેમ ધારી હિંમત બાંધી કાળજું કાઠું કરી આગળ વાંચવા નિરધાર કર્યો. પણ અફસોસ!

લેખકના ગુજરાતીમાં અગાઉ પ્રસિદ્ધ થયેલા નિબંધો 'સિદ્ધાંતસાર અને મણિભાઈની ઇતિહાસભાવના' (પરબ, ૧૯૯૯, અંક-૧૧) અને 'પ્રેમ, મોક્ષ અને કામ : મણિભાઈ નભુભાઈ અને સ્વધર્મનો હ્રાસ' (ફાર્બસ ત્રૈમાસિક, ૧૯૯૯, પુ. ૬૪, અંક-૨)માં તેમણે દાખવેલી ચિકિત્સક દૃષ્ટિ પરથી તેમજ આ પુસ્તકના પૂંઠા પરનું લખાણ વાંચતાં એવું જણાયું કે અહીં લેખકે તેમણે પસંદ કરેલા ગુજરાતી સાક્ષરોના સાહિત્ય, ઇતિહાસ, સુધારો, હિંદુ ધર્મ વગેરેને લગતા વિચારોની તલગામી સમીક્ષા કરી હશે. તો અશિસ નાંદી સરખા લેખકોના હવાલાથી કાંઈક એવા પ્રકારનું કામ લેખકે ગુજરાતના સંદર્ભમાં કરવા ધાર્યું હશે તેમ પણ લાગ્યું. પણ સામાન્ય રીતે તેમના લખાણની ઢપ એક પછી એક ગુજરાતી લખાણ લઈ તેમાંથી સીધા તર્જુમા મૂકવાની જ છે. એથી એમની મૂળ દલીલને અનુપકારક હોય તેવાં લખાણો બેલાશક આવ્યે જ જાય છે. તો આ સાક્ષરોનાં લખાણોમાં સરખાપણું કે સ્વવિરોધી વિચારો હોય તો તેને બહાર લાવી બતાડવાની કોઈ તમા લેખકમાં દેખાતી નથી. આ બતાવે છે કે આ સાક્ષરો સાથે તેમણે ઇંગરેજીમાં જેને 'ક્રિટિકલ એંગેજમેન્ટ' કહે છે તે કર્યું જ નથી, કે 'રીડિંગ બીટવીન ધ લાઇન્સ' એમ કહે છે તે સુધ્ધાં પણ કર્યું નથી. જેમ કે, નર્મદ પોતે જથાબંધ કવિતા નથી લખી શક્યો તે માટેનાં કારણો આપે છે, કેમ કે તેઓ માને છે કે જેની કવિતા જથામાં મોટી તે મોટો કવિ. પણ જ્યારે પોતે દલપતરામને કવિતા કરવામાં નહીં જ આંબી શકે તેમ લાગે છે ત્યારે દલપતરામની કવિતાને તેઓ 'ઝટઝટ બચ્ચાં જણતી ભૂંડણ' સાથે સરખાવે છે! નર્મદની રાષ્ટ્રની કલ્પના 'હિંદુ' રાષ્ટ્રની છે પણ લેખક કોઈ ઠેકાણે સાંપ્રતમાં તેની ઘણી જ ઉપયુક્તતા હોવા છતાં, ચર્ચવાની જરૂર જોતા નથી. અર્નેસ્ત રનોંનો 'કેસ્યૂન નાસ્યોં?' (રાષ્ટ્ર એટલે શું?) એ નિબંધ ૧૮૮૨માં રચાયો. પણ રનોંના આ શકવર્તી નિબંધ પહેલાં, છેક ૧૮૭૦માં, નર્મદે[૬] 'આપણી દેશજનતા' નિબંધમાં રાષ્ટ્રની સંકલ્પના આપી છે તે વિશે વિગતે ચર્ચા કરવાની ને લખવાની કેટલી જરૂરત હતી – અને તે પણ જ્યારે લેખક 'ધ આઇડિયા ઑફ બીઇંગ "વન પીપલ"ના ઇમરજન્સ'ને પોતાના પુસ્તકના લખાણનો એક હેતુ કહેતા હોય ત્યારે –, તે વિશે વિશેષ તો શું કહીએ! કહેવાની મતલબ એ કે લખાણોનું જે પૃથક્કરણ કે વિવેચન કરવું જોઈએ તે તેમણે કીધું નથી. પરિણામે આ પુસ્તક સંશોધનની સુંદર ઇમારત ન બનતાં માહિતીનો ઢગલો

બની ગયું છે તેવું અમારું મત છે. દુર્ભાગ્ય એ છે કે મૂલની માહિતી પણ તેઓએ સાચી આપી નથી. મૂલ ગુજરાતી લખાણોને ક્યારેક તેઓ ટૂંકામાં લખે છે તો ક્યારેક શબ્દશઃ ઉતારી આપે છે.[૭] અને જ્યાં તેઓ પોતાનું આગવું મત આપે છે ત્યાં કમનસીબે એ ખોટું હોય છે. એક-બે દાખલાથી એ ચર્ચીએ.

'નવો વિષય પેહેલોવેહેલો ગુજરાતી ભાઈઓને આપવો એની આતુરતાથી' (નર્મદના કાવ્યશાસ્ત્રસંબંધી ગ્રંથો, પાન ૯૨) નર્મદ પોતાનાં લખાણો ઉતાવળે છપાવતા એ જાણીતું છે. પણ એના આધારે 'Narmad was unburdened by any notion of the finality of the printed word' જેવું તારણ શી રીતે મળે? (લેખક પોસ્ટ-સ્ટ્રક્ચરાલિઝમની જારગનથી પરિચિત છે તેની જાણકારી વાચકને મળે તે વનાં બીજો કોઈ જ હેતુ આ વાક્યમાંથી સરતો નથી.) માનો મળે. પણ લેખક તો આગળ વધીને કહે છે કે, 'He regarded printed texts as draft manuscripts, which may or may not be revised. This confidence towards the printed word made Narmad the 'first among the moderns' in Gujarati literature.' (પાન ૧૬) 'ડ્રાફ્ટ માન્યુસ્ક્રીપ્ટ' એટલે શું તે વિશે વિમાસવાનું બાજુએ રાખીએ. પણ અમોને પાકી શંકા છે કે નર્મદને આ બિરુદ આપનાર રા૦ મુનશી તો ઠીક,[૮] 'પણ ગુજરાતી સાહિત્યનો ભાગ્યે જ કોઈ અભ્યાસી નર્મદ તેના મુદ્રણ પરત્વેના આવા વલણને લઈને 'અર્વાચીનોમાં આદ્ય' ઠર્યો તે વાતમાં મતું મારશે.[૯] લેખકની થીયરી વિશેની કાચી-પાકી સમજ તેમને આવાં, ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ નાપાયાદાર ને અન્યથા હાસ્યાસ્પદ વિધાનો કરવા પ્રેરે છે તેમ અમોને લાગે છે. થીયરીના જ્ઞાનનો આવો ખોટે ઠામે થયેલો ખોટો ઉપયોગ પેખી અમોને અફસોસ થાય છે. જ્યાં કરવો ઘટે ત્યાં તેનો ઉપયોગ તેમણે કીધો નથી. યથાઃ પુસ્તકનો એક હેતુ જ 'આત્મવૃત્તાંત'નું સ્વરૂપ (ઝાંર) કેમ અસ્તિત્વમાં આવ્યું તે તપાસવાનો છે, ત્યારે હિંદ જેવા વસાહતી દેશની પ્રજા શાથી આત્મવૃત્તાંતો લખવા દોરવાઈ તેની હોમી ભાભાએ આપેલા 'નકલ'(મિમિક્રી)ના વિચારથી તપાસ કરી હોત તો તે ઘણું ઉપયોગી નીવડ્યું હોત.

કમનસીબે, થિયરીનો એમનો આવો જ ઉપયોગ અન્યત્ર પણ છે. તો જોઈએ :

મણિલાલે તેમનાં ઊગતાં વર્ષોમાં તેમના મિત્રોમાં સમલૈંગિક સંબંધોનો પ્રચાર હતો તેમ નોંધ્યું છે. અશિસ નાંદીના પ્રભાવે કરીને લેખકે સાયકોએનાલિસિસની થિયરીનો પણ ઠીક ઠીક ઉપયોગ કીધો છે.

The early experience of homoerotic desire is significant. A culture, which sees such desire as a feminine trait, is likely to arouse a deep sense of insecurity in men. One possible way of contending with feminity could be hypermasculinity as Ashis Nandy suggests (Nandy 1983). The form that hypermasculinity takes in Manibhai is not merely the suppression of his feminine self but a free play of masculinity that is unbound by any norms of rectitude. (પાન ૧૭૨)

બે પુરુષો વચ્ચેના સમલૈંગિક જાતીય સંબંધોમાં, એમાંના એક પુરુષની ભૂમિકા સ્ત્રી તરીકેની હોય છે તે લેખક જાણતા જ હશે. આમાં જે પુરુષ સ્ત્રીની ભૂમિકા ભજવે છે, અથવા બાલ્યાવસ્થામાં જેણે ભજવી હોય, તેનામાં 'સ્ત્રૈણ' લક્ષણો (ફેમિનિન ટ્રેટ) હોવાનું માનવામાં આવે છે (ફેશન સરખાં ચલચિત્રોમાં એ પ્રકારનાં પાત્ર ભજવતા નટોમાં તે જોઈ શકાય છે.) બાલ્યાવસ્થામાં જેને આવો 'સ્ત્રી' તરીકે વર્તવાનો અનુભવ થયો હોય તેનામાં 'ઇનસિક્યુરિટી' ઊપજે ને પરિણામે 'હાયપર-મેસક્યુલિનિટી' આવે તે શક્ય છે, બલકે સંભવિત છે. અમો અહીં ચોળીને ચીકણું કરવા ઇચ્છતા નથી, પણ મણિલાલનાં તદ્વિષયક વિધાનો – 'મને પણ તે લોકો પોતાની મરજી મુજબ મોજમઝા કરાવતા' તથા 'મને પણ સ્ત્રીના અભાવે પુરુષો સાથે વિવિધ સંબંધ (પણ તે કોઈ કોઈ વાર જ) કરવાનું

મન થઈ આવવા લાગ્યું.' (પાન ૧૧) – પરથી દીવા જેવું છે કે તેમની ભૂમિકા 'સ્ત્રી'ની નહોતી. 'પણ અદ્યાપિ મને એવાં કર્મોમાં પ્રીતિ થઈ ન હતી, બલ્કે તિરસ્કાર હતો' એમ તેઓ લખે છે તેમાં પણ આ વિષય અંગે તેમનો અભિગમ સ્પષ્ટ થાય છે.

(સમ)લૈંગિક વાસના કોઈ પણ વર્તણૂકના ખુલાસા માટે રામબાણ ઇલાજ[૧૦] છે એવી લેખકની માન્યતા જણાય છે. તે એટલે સુધી કે છોટુએ પૂજ્યભાવથી કે સ્વાર્થબુદ્ધિથી મણિલાલને પોતાની સ્ત્રી સમર્પી તેને પણ આ રસ્તે જ તેઓ સમજાવે છે : 'His desire to have a homoerotic relationship with Manibhai is satisfied through Ramlaxmi. Since he cannot be a woman, he offers to Manibhai a woman that he possesses.' (પાન ૧૭૧) આની મતલબ તો એ થાય કે જે વૈષ્ણવો પોતાની નવવધૂઓને મહારાજને સમર્પતા હતા તે બધા પણ પોતાની સમલૈંગિક વાસના એ રીતે સંતોષતા હતા![૧૧] અતિથિને માટે પોતાની પણિયત સ્ત્રી ધરવામાં પણ છોછ ન ધરાવતી સંસ્કૃતિવાળા દેશમાં આ બાબત અસામાન્ય નથી તે આપણા વિદ્વાન લેખકના ધ્યાનમાં આવ્યું નથી. (સ્વ૦ હરિવલ્લભ ભાયાણીએ જેસલ-તોરલની કથા સંદર્ભે આ કથાઘટક અંગે એક લખાણ કરેલું તે કમનસીબે હાલ જડતું નથી.[૧૨])

આનો બીજો દાખલો જોઈએ. બાળાશંકરની સ્ત્રીને મણિલાલે ચિઠી મોકલેલી તેના પરિણામે બાળાશંકરનું મન મણિલાલ તરફ ઊંચું થઈ ગયેલું તે પ્રસંગની ચર્ચા કરતાં આપણા લેખકે બહુ સાચી રીતે નોંધ્યું છે કે,

Manibhai blamed this episode on the manipulative nature of the Parsi friend. [...] This early tendency of Manibhai's to attribute agency for undesirable acts to a force other than himself was to become more pronounced in later life.' (પાન ૮૮-૮૯)

ફૂલીની માશી સાથે મણિલાલે શારીરિક સંબંધ કરેલો તે સંદર્ભે મણિલાલ પોતે દોષમાં ન આવે તે માટે, પોતાના બચાવ માટે, બહાનું જ ધરે છે કે 'મને એમ વિચાર આવ્યો કે હું મારી સ્ત્રીને રાખતો નથી માટે તે સંબંધી પરીક્ષા માટે તો આ કાવતરું નહિ હોય, એટલે હું ફસાયો.' (પાન ૬૬-૬૭). આ દેખીતી રીતે મણિલાલનું પોતાની નિર્દોષતા બતાવવાનું બહાનું જ છે. પણ થિયરીનો કોઈ પણ હિસાબે ઉપયોગ કરવો જ કરવો એમ માનતા લેખક લખે છે કે,

'This [...] incident [...] indicates his fears about impotency and loss of masculinity. [...] This concern that he might be being "examined" and "tested" indicates that Manibhai might have suffered from deep-seated fears about loss of masculinity and conscquent impotency. In order to prove his virility to himself and to others he engaged in multiple sexual acts.' (પાન ૧૦૨)

જે કાંટો સોયથી સરે તેમ હોય તે માટે પણ લેખક શૂળીનો ઉપયોગ કરી બતાવે છે તે લગાર આશ્ચર્યકારક છે.

હોમોઇરોટીક ડીઝાયરના જોરે જ લેખક બધું સમજાવવા જાય છે ત્યારે તે તેમના પર પડેલો થિયરીનો કુપ્રભાવ છે તેમ સ્વીકાર્યા વિના છૂટકો નથી. મણિલાલનું લગ્નજીવન નિષ્ફળ નીવડ્યું તેની મીમાંસા કરતાં લેખક પુનઃ એ જ થિયરી લાવી ખડી કરી દે છે :

The marital relarionship with Fuli was doomed to fail even before their conjugal life began. She was the sister of Laxmilal, Manibhai's partner in homoerotic desires. Laxmilal married the girl Manibhai desired to marry. The psychological castration at the hands of his one-time partner in homoerotic practices must have weighed heavily on Manibhai's mind. (પાન ૧૬૮-૧૬૯)

મણિલાલે પોતાના આત્મવૃત્તાંતમાં આ સંબંધમાં જે કાંઈ માહિતી આપી છે તેને તપાસતાં લક્ષ્મીલાલને સમલૈંગિક વાસનામાં મણિલાલનો 'પાર્ટનર' કહેવો તે વધારે પડતું છે એમ લાગ્યા વિના રહેતું નથી[૧૩] અન્યત્ર

પણ લક્ષ્મીલાલની તથા તેમના કુટુંબની કુટેવોની વાત કરતાં તેઓ આ જ વાત દોહરાવે છે (પાન ૮૯).

મણિલાલે તેમનું આત્મવૃત્તાંત છેક અઠ્ઠાવીશ વર્ષે લખવું શરૂ કરેલું અને ત્યારે તેમનું લગ્નજીવન ભાંગી જ પડેલું. એથી સાપ નીકળવાની, કાનખજૂરો નીકળવાની, અત્તરની શીશીની ચોરી, વગેરે બાબતો અથવા તો એ લક્ષ્મીકાંતની બહેન હોઈ ચોર જ હશે તેવી કલ્પના પણ એમનું લગ્નજીવન શરૂ થયું એ સમયની જ છે, ને એથી મણિલાલનું લગ્નજીવન શરૂ થયા પૂર્વે જ ભાંગી પડવા જ સર્જાયું હતું એમ માની લેવું ("The marital relationship with Fuli was doomed to fail even before their conjugal life began.' અને 'As a result even before Fuli and Manibhai could cohabit, the seeds of distrust and conflict were sown.') તે આપણા લેખકની નરી મુગ્ધતા છે.[૧૪] મણિલાલનાં આ બધાં 'અપશુકનો'નાં અર્થઘટન લાટીનમાં જેને 'પોસ્ત ફાક્તુમ' કહે છે તેવાં છે. મણિલાલ પોતે એનાથી અનભિજ્ઞ છે તેમ પણ નથી. તેઓ લખે જ છે : 'આ વાત મારા મનમાંથી વેહેમરૂપ મનાઈ ઘસાઈ ગઈ હોત પણ પાછળનાં પરિણામે આ શકુનનો આવો જ અર્થ મારા મનમાં દૃઢ કર્યો છે.' (પાન ૨૯) કદાપિ મણિલાલે એકવીસમા વર્ષે આત્મકથા લખવી શરૂ કરી હોત તો ફૂલી સાથેના એક-બે સારા પ્રસંગનું લખાણ આપણને કદાચ મળત. જેને આમાં શંકા પડતી જણાય તેણે રામલક્ષ્મી સાથેના સંબંધો વિશેનાં મણિલાલનાં લખાણો વાંચી જવાં. પ્રારંભે તેમને ત્યાં પ્રેમની પરાકાષ્ઠા દેખાય છે, સ્ત્રી ઘણી પ્રેમવાળી દેખાય છે, પ્રેમનો ઉપહાર દેખાય છે, પણ વાત બગડતાંવાર જ રામલક્ષ્મી હવે તેમને 'અતિશય પાપિષ્ઠ નીમકહરામી' લાગે છે, એને માટે 'રાંડ' શબ્દ પણ તેઓ પ્રયોજી બેસે છે, અને આ 'ખાડામાંથી' પોતે બચ્યા તે માટે પરમાત્માનો પાડ માને છે!

જે હોય તે. મણિલાલનું લગ્નજીવન નિષ્ફળ જવા સંદર્ભે તેમના જીવનના સાક્ષી દી૦ બા૦ નર્મદાશંકર મહેતા મણિલાલ વિશેનાં પોતાનાં સંસ્મરણોમાં લખે છે કે, 'મણિભાઈના કુટુંબની દુર્વ્યવસ્થા થવાનું કારણ સાસુવહુના ઝઘડા હતા' (સાહિત્યિક લેખો અને વ્યાખ્યાનો, પાન ૧૯૯). આ વાતને ધીરુભાઈ ઠાકરે લીધેલી રૂબરૂ મુલાકાતોનો પણ ટેકો છે (જીવનરંગ, પાન ૬૦), પૌત્ર ઓચ્છવલાલની પત્ની પર આંધણનું ઊકળતું પાણી રેડનાર ને તત્પશ્ચાત્ તેની પાસે દળણાં દળાવનાર મણિલાલનાં માતાએ ફૂલી સાથે સારો વ્યવહાર રાખ્યો હશે તેમ માનવાને કોઈ પ્રમાણ નથી. મણિલાલે પોતે પણ પોતાના આત્મવૃત્તાંતમાં આના નિર્દેશો આપ્યા છે (પાન ૬૩). એક ઠેકાણે તો પોતાનાં મા વિશે, તેઓ મારું ઘર ભાગવા ઇચ્છતાં હતાં, તેમ લખવા સુધી પણ મણિલાલ જાય છે : 'તેને ડોસાને તથા મને લડાવી, મારી સ્ત્રીને ને મને જુદાં પાડી પોતે સર્વની ઉપરી રહી પોતાનો ને પોતાના નાના દીકરાનો સ્વાર્થ સાધવો આ ચોખું સમજાયું' (પાન ૧૧૦). જ્યારે જ્યારે મારી સ્ત્રી હોય છે ત્યારે ત્યારે જ મા કકળાટ કરે છે, એમ પણ જૂના પ્રસંગોનો તાળો મેળવીને મણિલાલ નોંધે છે (પાન ૧૦૩). પણ, 'હોમોઇરોટીક ડીઝાયર'ની થિયરી મારફત જ ઉકેલ લાવવાની મમતમાં (સરખાવો, આ પુસ્તકના પાન ૧૬૮-૧૬૯ પરનું અમોએ આગળ ટાંકેલું અવતરણ) લેખક આ બાબતોને બિલકુલ જ ધ્યાનમાં લેતા નથી. સનાર્તે એના જ્ઞાતિના નિબંધમાં થિયરીના સંબંધમાં જે સલાહ મૂકી છે તે અમો આપણા લેખક સારુ સૂચનદાખલ અહીં ઉતારીએ છીએ. સનાર્ત લખે છે કે, 'It is not the theory that can account for the facts; it is the facts that help to see the theory under its true light, to return to its proper limits.[૧૫]

પોતાનાં જ વિધાનોનો છેદ ઉડાડતાં વિધાનો કરવાની પણ લેખકની ખૂબી છે. જુઓ : 'This idea of being one people, called 'ek praja' in Gujarati, was first advanced by Gandhiji in Hind Swaraj.' (પાન ૫) પણ પછી તરત જ એ જ પાન પર એમ પણ લખે છે કે, 'The awareness of being a group of people who share a common historical ancestry as being central to a people's awareness about themselves is

brought about by the life and thought of Narmad.' પુનઃ પાન ૨૩ પર લખે છે કે 'Through both his poetic compositions and essays, Narmad endeavoured to provide a cultural sense of being one people!'

ચાલો, ઉપલબ્ધ સામગ્રીનો આપણે કોઈ પણ કારણે અભ્યાસ ન કરીએ તે સમજ્યા, પણ મૂળ ગ્રંથોમાંથી જે માહિતી આપવામાં આવે તે તો સાચી હોવી જોઈએ કે નહીં એમ અમો સુજ્ઞ વાચકોને પૂછીએ છીએ. પણ, એમાં પણ લેખકે અસાધારણ બેકાળજી બતાવી છે. મૂળ લખાણના તેમના ઉપરચોટિયા અભ્યાસને કારણે કે પછી ગમે તે કારણે લેખક મનઘડંત કહાનીઓ બેલાશક ચલવે છે તેમ અમોને એક-બે ઉદાહરણો પરથી લાગ્યું. અમોએ વાંચેલાં પાનમાંથી બેકાળજીના આવા કેટલાક નમૂના લઈએ.

ઉદાહરણ પહેલું. 'He lost his job when the School Inspector visited the school unannounced and found Narmad fast asleep.' (પાન ૧૨) આ વાંચીને લાગ્યું કે લેખકને આ ઇંગરેજી ગ્રંથ કહાડવાની એવી તો કેવી (નર્મદાશંકર કરતાંય વધારે!) બેસબૂરી હશે કે મૂળ ગુજરાતી લખાણને પણ ધૈર્ય સાથે વાંચવાની દરકાર નહીં કરી હોય ! નર્મદાશંકર રાંદેરની શાળામાં શિક્ષક હતા તે સમયે તેમણે ઘણી મોજ કરી હતી તે જાણીતી બાબત છે. લેખક 'કવિ ચાલુ શાળાએ ઊંઘી ગયા હતા ને એને લીધે નોકરી ગઈ'ની જે વાત કરે છે તે મૂળમાં આ પ્રમાણે છે :

'એવું બન્યું કે ગ્રેહામ આગળથી વરદી આપ્યા વનાં સવારે રાંદેર આવ્યો ને હું તો સૂતો હતો. છોકરાઓએ પાથરણાં પાથરી ઠીકઠાક કરી મ્હેલ્યાં એટલામાં ગ્રેહામ નિશાળ પર ચ્હડી આવી ખુરસી પર બેઠો – હું નિશાળને લગતા એક ઓરડામાં રહેતો ત્યાંથી બ્હાર આવી ઉભો. ગ્રેહામે મને પૂછ્યું કે, આ શી સુસ્તી? તેને જવાબ આપ્યો કે, રાતે ઉજાગરા કરીયેછ; ને વરદી વના કેમ તૈયારી કરી શકાય? પછી તેણે પરીક્ષા લીધી ને છોકરાઓના જવાબથી ખુશ થઈ તાંહાં આવેલા લોકને કહ્યું કે, માસ્તર ઘણા સારા છે માટે ફરી ફરીને આવો શિખવવાનો વખત નહીં આવે તેથી છોકરાઓને ભણવા મોકલવા. પછી સાહેબ સિધાવ્યા.' (મારી હકીકત, પાન ૪૦)

રાંદેર જવા-આવવાથી ત્રાસેલા કવિએ 'સુરતમાં નોકરી લેવી ધારી.' કવિ લખે છે કે, 'એવું બન્યું કે દુર્ગારામ મેહેતાજીને ગ્રેહામ સાથે ન બનવાથી સાહેબે તેને રાજકોટ મોકલ્યા – ને તેની ખાલી પડેલી જગો પર નાનપરાંની નિશાળના ત્રિપુરાશંકરને મુકીને તેની જગો મને આપી.' (એ જ, પાન નં. ૪૧)

આમ, ગ્રેહામે નર્મદાશંકરને, લેખક આપણને જણાવે છે તેમ, બરતરફ કર્યા નહોતા, બલકે એથી ઊલટું, અનુકૂળતા ઊભી થતાં સુરતમાં, કવિની પસંદગીની જગોમાં, બદલી કરી આપી હતી!

નર્મદનાં પુસ્તકો અલંકારપ્રવેશ અને રસપ્રવેશને આપણા લેખક 'commentaries' કહે છે તે નવાઈ પમાડે છે. એથી વધારે નવાઈભરેલું તેઓએ આપેલું આ જ્ઞાન છે કે નર્મદે આ બન્ને પુસ્તક વિશ્વનાથના સાહિત્યદર્પણને આધારે લખેલાં (એ જ). નર્મદ ચોખ્ખું જ જણાવે છે કે તેઓ ચંદ્રાલોક નામનો અલંકારનો ગ્રંથ ભણ્યા અને રસપ્રકરણ પ્રતાપરુદ્ર નામના ગ્રંથમાંથી ભણ્યા (મારી હકીકત, પાન ૪૮). કહેવાની જરૂરત નથી કે અલંકારપ્રવેશ અને રસપ્રવેશ એ બન્ને પુસ્તકો મુખ્યત્વે તો આ ઉપર જણાવેલા ગ્રંથોના અભ્યાસમાંથી નીપજ્યા હતા. નર્મદ પોતે અલંકારપ્રવેશની પ્રસ્તાવનામાં લખે છે કે, 'ચંદ્રાલોક અને તેની કુવલયાનંદકારિકા એ બે અલંકાર સંબંધી સંસ્કૃતગ્રંથો શાસ્ત્રીઓ પાસથી શિખીને [...] મેં પેહેલી આવૃત્તિ રચી હતી' (નર્મદના કાવ્યશાસ્ત્રસંબંધી ગ્રંથો, પાન ૯૧). રસપ્રવેશમાં પણ એ લખે છે કે, 'પેહેલી આવૃત્તિ પ્રતાપરુદ્ર નામના સંસ્કૃત ગ્રંથ ઉપરથી અને રસશાસ્ત્રના સંસ્કૃત ગ્રંથોના હારેસહમન વિલ્સનના કરેલા તરજુમા ઉપરથી કરીને [...] છપાવી હતી.' (એ જ, પાન ૧૩૧)

નર્મદનું સમગ્ર સાહિત્ય જેમના વિદ્યાતપથી આપણને મળ્યું છે તે રમેશ શુક્લ તેમના ગ્રંથ નર્મદ : શોધ અને સમાલોચનમાં કંઈક શિથિલતાથી લખે છે કે,

‘‘પિંગળપ્રવેશ’’ને મળેલા આવકાર અને તેણે રળાવેલા યશથી પોરસાઈને નર્મદે, તે પછી એક જ વર્ષમાં (૧૮૫૮) ‘‘અલંકારપ્રવેશ’’ અને ‘‘રસપ્રવેશ’’ની રચના કરી. આ માટે તેણે જયદેવકવિવિરચિત ‘‘ચંદ્રાલોક’’, વિદ્યાનાથવિરચિત ‘‘પ્રતાપરુદ્રયશોભૂષણ’’, અપ્પય દીક્ષિતરચિત ‘‘કુવલયાનંદકારિકા’’, વિશ્વનાથરચિત ‘‘સાહિત્યદર્પણ’’ જેવા સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના ગ્રંથોનું [...] પરિશીલન કર્યું હતું. (પાન ૨૬૬)

નર્મદે આ બેઉ પુસ્તકોની પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૮૫૮માં કાઢી ને એ સમયે નર્મદે આ પાછળ જણાવેલા ગ્રંથોનો અભ્યાસ કર્યો જ નહોતો. ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ એથી રમેશ શુક્લનું વિધાન વિસંગત છે. ગમે તેમ, પણ સાહિત્યદર્પણને આધારે નર્મદે એ બે પુસ્તકો લખેલાં એ આપણા લેખકનું વિધાન તો હરેક સ્થિતિમાં ખોટું જ ઠરે છે.

કવિ નર્મદ જ્યારે પિંગળનો અભ્યાસ કરતા હતા તે વેળા દલપતરામ બુદ્ધિપ્રકાશમાં પિંગળ સંબંધી લખાણ લખતા હતા તે જોઈ તેમના પિતા લાલશંકરે તેમને કહેલું કે ‘કવિતાની રીતિયો પણ કવિતામાં લખવી એ મોટી વાત છે.’ તે સાંભળી કવિએ પ્રત્યુત્તર કાઢેલો કે ‘તેમાં કાંઈ દમ નથી.’ આ સાંભળી લાલશંકરે પુત્રને સંભળાવી દીધેલું કે, ‘તારી હોંશિયારી ક્યારે જાણું કે પિંગળ બનાવે ત્યારે’ (મારી હકીકત, પાન ૪૮.) આ વાત આપણા લેખક આમ મૂકે છે : ‘At this time Dalpat was writing his book on Pingal. Narmad was challenged by his farher to be the first one to write a book on Pingal in Gujarati.’ (પાન નં. ૧૫) એટલે કે, લાલશંકરે નર્મદને દલપતરામ પિંગળ પર પુસ્તક કાઢે તે પહેલાં કાઢવા માટે પડકાર ફેંક્યો એમ આપણા લેખક જણાવે છે. મૂળમાં તો ‘દલપતરામ પહેલાં તું લખે તો ખરો’ એવો કોઈ ભાવ જ નથી.

દલપતરામ આંખની સારવાર માટે મુંબાઈ ગયા હતા ત્યારે ત્યાંના લોકે કવિની જાણ બહાર જ દલપતરામ સાથે કવિતાનો મુકાબલો ગોઠવી કાઢેલો. આ બારામાં કવિએ મારી હકીકતમાં વિગતે લખાણ કીધું છે. કવિ લખે છે કે,

‘મેં ઘર આવી નિશ્ચય કર્યો કે કોઈ દાહાડો જાહેરમાં મારે દલપતરામની સામાં કવિતા વાંચવી નહીં. મારી કવિતા નબળી પડશે તો તેની તો હરકત નહીં પણ દલપતરામની નબળી પડશે તો તેઓ સરમાશે ને એમ થાય તે સારું નહીં – લોક તો રસિયા – લોકને શું? પછી પાંચ વાગે કંઈ પણ કવિતા સાથે રાખ્યા વગર હું ત્યાં જવા નિકળ્યો.’ (પાન ૫૩)

હકીકત આમ હોવા છતાં આપણા લેખક લખે છે કે, ‘In 1859 he established himself as the most popular poet of Mumbai by engaging Dalpatram in a poetic duel.’ (ઇંગરેજી પર પકડ ન હોવાથી અહીં કેવો ઊલટો અર્થ નીપજી આવ્યો છે તે એ ભાષાના જાણકારો સમજી શકશે.) એટલે જ નહીં અટકતાં આગળ વધીને તેઓ લખે છે કે, ‘He made it a point to ensure that Buddhivardhak Sabha reversed its intention of establishing either a scholarship or a statute to honour Dalpatram.’ (પાન ૧૮) નર્મદાશંકર આ વિશે લખે છે કે ‘બ્હાવલાંની ને સ્કાલરશીપની વાત જાણી મને ખિન્નતા થયેલી ને તે ખિન્નતા એક મિત્રના જાણવામાં આવતા તેણે સમશેરમાં આર્ટિકલ લખ્યો, જેથી બ્હાવલાંની ને સ્કાલરશીપની વાતો બંધ પડી.’ નર્મદ ચોખ્ખું જ જણાવે છે કે ‘મેં તે આરટીકલ લખાવ્યો નથી’ ને ‘ખરેખર હું નિરદોષ છઉં’ (પાન ૫૫). ને છતાં આપણા લેખક ‘હી મેડ ઈટ એ પ્વાઈંટ ટુ એનસ્યોર’ એમ ધરાર લખે છે. આ રીતે લખતાં લેખકને સ્હેજે ક્ષોભ થતો નથી એ અમારા માટે આશ્ચર્ય અને આઘાતની બાબ છે.[૧૬]

અહીં જ આગળ તેઓ લખે છે કે,

Narmad also invited Dalpat to his house, and told him that what he wrote was not poetry : ‘‘I told him, Dalpatbhai, our views on what is poetry differ [...]. What you consider poetry, I do not regard it as such [...].’’

પણ મૂલમાં તો નર્મદ 'ખરેખરા ભાવથી' (લેખક આ ખાસ શબ્દો જ તર્જુમામાં ગાળી નાખે છે; અગત્યની બાબતને તર્જુમામાં ગાળી નાખવી તે આપણા લેખકની ખાસિયત જણાય છે.) કહે છે કે 'દલપતરામભાઈ, કવિતા સંબંધી તમારા ને મારા વિચાર જુદા છે તે ઉપરથી તમારા મારા સ્નેહમાં કંઈ ઘટાડો થવો ન જોઈએ' ને 'જેને તમે કવિતા કહોછ તેને હું નથી કહેતો – મારા તમારા વિચાર જુદા છે પણ તમને હું ખરા વર્ગી જાણી ચાહું છું' (મારી હકીકત, પાન ૫૬). લેખકે કરેલા તર્જુમાથી તથા તેમણે ગાળી નાખેલા અંશોથી નર્મદને કેટલો અન્યાય થયો છે તે આ ઉપરથી પામી શકશે. મૂળમાં 'દલપતરામભાઈ' છે તે ઇંગરેજીમાં 'દલપતભાઈ' થઈ ગયું છે તે પણ લેખકની બેદરકારી સૂચવે છે.

આગળ મણિલાલ વિશે તેઓ લખે છે :

While describing his sexual life in Bombay, Manibhai makes a strangely contradictory statement :

'During my stay in Mumbai, I never had intercourse with a prostitute' (ibid : **64**). But we know from his earlier statements that he was a regular patron. (પાન ૧૦૦)

'I had never had intercourse'ને ઠેકાણે 'I never had intercourse' એમ છે તે પ્રત્યે તો દુર્લક્ષ જ કરીએ. પરંતુ, લેખકે તેમના ગ્રંથ માટે પાયાનાં કહેવાય તેવાં લખાણોનો ખંત દઈને અભ્યાસ કર્યો નથી અને ઊલટું વિવેચન કેવું કહાડ્યું છે તેનો આ નમૂનો છે. મણિલાલ ૧૯૭૭-૧૮૮૦ દરમિયાન મુંબઈમાં અભ્યાસ અર્થે રહ્યા. ૧૮૮૦ જુલાઈની ૩૧મીએ તેમણે નડિયાદમાં નોકરી લીધી (આત્મવૃત્તાંત, પાન ૩૪.) પુનઃ ૧૮૮૧ના એપ્રિલમાં ડેપુટી એજ્યુકેશનલ ઇન્સપેક્ટર તરીકે નોકરી મળતાં તેઓ મુંબાઈ ગયા. તેઓ આત્મવૃત્તાંતના ચોથા પ્રકરણના આરંભે જ જણાવે છે કે 'મુંબઈમાં હું આશરે વળી ચાર વર્ષ રહ્યો; ૧૮૮૧ના માર્ચથી[૧૭] ૧૮૮૫ જાનેવારી સુધી.' (પાન ૩૮) મણિલાલનું મુંબાઈમાં પણ્યાંગનાગમન તે ૧૮૭૭-૧૮૮૦ના વિદ્યાર્થીકાલમાં. પરંતુ આ બીજા તબક્કામાં તેઓ લખે છે તેમ 'મુંબઈમાં ચાર વર્ષ આ વખતે રહ્યો તેમાં બે કે ત્રણ વાર અને તે પણ એક જ સ્ત્રી સાથે વ્યભિચાર કરેલો.' (પાન ૫૮) અને આ કારણથી જ તેઓ જણાવે છે કે 'મુંબાઈમાં રહ્યા સંબંધ મેં કોઈ વેશ્યાની સાથે વ્યવહાર કર્યો નથી. એમ કરવાનું તો મેં ઘણા કાળથી પાણી જ મૂક્યું હતું.' (પાન ૬૪) લેખકે મણિલાલની આત્મકથાનો ધ્યાન દઈ અભ્યાસ કર્યો હોત તો તેમને તેમણે ધારી લીધેલા 'સ્ટ્રેંજલી કોન્ટારાડીક્ટરી સ્ટેટમેન્ટ'નો ખુલાસો જરૂર જડ્યો હોત.

ઉપરછલ્લા વાચનનો બીજો નમૂનો : મણિલાલના પિતા નડિયાદમાં ગુજરી ગયા ત્યારે મણિલાલ મુંબાઈ હતા ('મને જે ખેદ થયો તે અતુલ હતો. નહિ કે પિતાના મરણથી પણ તેમના દેહનું મારી ગેરહાજરીમાં પડવું થવાથી. પ્રારબ્ધયોગને આધીન થઈ, મન વાળી, નડિયાદ આવ્યો.' (આત્મવૃત્તાંત, પાન ૧૨૬); 'નભુભાઈ તા. ૧ સપ્ટેમ્બર ૧૮૮૯ના રોજ નડિયાદમાં અવસાન પામ્યા.' (જીવનરંગ, પાન ૨૦૧) પણ લેખક તેમની કઢંગી ઇંગરેજીમાં જણાવે છે કે 'Manibhai's father died in 1889, according to Manibhai, while he (the father) was away from Nadiad.' (પાન ૯૭)

એ જ પાના પર આગળ તેઓ લખે છે કે,

After the death of his father, there are no references to his mother in the autobiography. It is as if the mother also made an exit from his life along with his father. His relationship with his parents was clearly mediated by monetary transactions.

મણિલાલ પર આવો નિરાધાર આરોપ મૂકવા પાછળ જે કારણ હોય તે ખરું. પણ ખરું જોતાં, મણિલાલના પિતાના અવસાન પછી આત્મવૃત્તાંતમાં પાન ૧૩૧, ૧૩૨, ૧૩૮, ૧૪૦ વગેરે ઉપર તેમનાં માતુશ્રીનો સંદર્ભ આવે છે. આમાં પાન ૧૩૧ ઉપર, પોતાના લઘુબંધુએ ઘરમાં જે ચોરી કરેલી તે સંદર્ભે મણિલાલ લાગણીભીના શબ્દોમાં લખે છે કે, 'મારી માએ તેનો બહુ પક્ષ કરી કરી તેને છેક ચઢાવી દીધો હતો તેનું જ આ પરિણામ છે ને તે બિચારી

આ અકસ્માતથી યદ્યપિ રોજ આંસુ ઢાળે છે તે જોઈને મારું હૃદય બળી જાય છે.' બીજી બાજુ, ધીરુભાઈ ઠાકરે પણ જીવનરંગમાં નોંધ્યું છે કે, 'મણિલાલની માંદગી દરમિયાન તેમનાં માતુશ્રીએ એમની તનતોડ ચાકરી કરી હતી. એમ કહેવાય છે કે પુત્રના મૃત્યુના આઘાતથી તેઓ ગાંડાં થઈ ગયાં હતાં. ત્રણ વરસ એ સ્થિતિમાં રિબાઈને ઘણું કરીને ૧૯૦૧માં તેઓ અવસાન પામ્યાં હતાં.' (પાન ૨૬૬) આ બન્ને હકીકતોને લક્ષમાં લેતાં મણિલાલનો તેમનાં માતા-પિતા સાથેનો સંબંધ ચોખ્ખી રીતે નાણાંકીય લેવડદેવડ પર જ આધારિત હતો એમ લખવામાં મણિલાલને તેમજ તેમનાં માતાને, બન્નેને અન્યાય છે.

મણિલાલનાં વિદ્યાર્થી-અવસ્થાનાં સંસ્મરણો સંદર્ભે આપણા લેખકનું સ્વતંત્ર મત એવું છે કે, 'Manibhai's most powerful and clear memories of this period are not of school or learning but of the awakening of desire and sexuality.' (પાન ૮૭) એક મહાન પંડિતને પોતાની કિશોરાવસ્થાની વાત કરતી વખતે એ કાળે પોતાની જવાન વૃત્તિઓ શી રીતે ઉશ્કેરાઈ એની યાદ વધુ સારી હોય, બલકે 'સૌથી વધુ સબલ અને સ્પષ્ટ' હોય, પણ પોતે શો અભ્યાસ કર્યો તે યાદ ન હોય તે ખરેખર એક પંડિતને માટે થઈને શરમજનક કહેવાય એ હરકોઈ સ્વીકારશે. અમારો મણિલાલના સાહિત્યનો ઠીકઠીક અભ્યાસ હોવા છતાં આ વાંચી અમોને સંદેહ પડ્યો કે શું અમોએ વાંચેલું તે ખોટું અને નકામું? એથી પુસ્તક ઉઘાડીને જોયું. જોતાં દેખાયું કે જે સમયની વાત આપણા વિદ્વાન લેખક કરે છે તે સમયમાં મણિલાલે શાળા વિશે અને અભ્યાસ વિશે સારી એવી માહિતી આપી છે. યથા : ચાર વર્ષે મને ગામઠી નિશાળે મૂક્યો, જનોઈ દીધા પછી સરકારી ગુજરાતી નિશાળમાં મૂક્યો, હિસાબ મને આવડતા નહીં, પાંચમી પછી રડીકકળી રજા મેળવી ઇંગરેજી સ્કુલમાં ગયો, ઝવેરલાલ લલ્લુભાઈને કારણે મારો અભ્યાસ સારો થયો, થર્ડ બુકમાં પહેલા નંબરે પાસ થયો, સંસ્કૃત તથા યુક્લીડ પર અણગમો થતાં પાછો ત્રીજામાં ગયો, સંસ્કૃત ન આવડતાં એનો વર્ગ આવતાં વર્ગ છોડી દેતો, છબીલરામ દોલતરામ મને રવિશંકર શાસ્ત્રી પાસે સિદ્ધાન્તકૌમુદીનો અભ્યાસ કરાવવા લઈ જવા લાગ્યા ને પરિણામે મને સંસ્કૃત વ્યાકરણમાં ને એ કારણે ભૂમિતિમાં પણ રસ પડ્યો,[૧૮] સંસ્કૃત પાકું કરવા દિવસે સમય ન મળતાં રાત્રે બે-ત્રણ વાગે ઊઠી લઘુકૌમુદી તથા અમરકોશ ગોખતો, દોરાબજી એદલજીને કારણે ઇંગરેજી શીખ્યો અને ઇંગરેજીનાં પુસ્તકો વાંચતો થયો, વગેરે વગેરે. મૂલનાં એક-બે વાક્ય મૂકતાં તેમના અભ્યાસ પરત્વેના તે કાળના વલણની તથા તે અંગેની સ્મૃતિ કેવી હતી તેની સ્હેજસાજ ઝલક મળશે :

'આ પ્રસંગમાં મારે ઘેરથી મારો અભ્યાસ બંધ પાડવા મારા પિતા ઘણી બૂમ મારતા. હું પણ કાંઈક રીતે તેમની મરજી ન રાખતો. એઓ કહે તેમ દેવપૂજા વગેરે ન કરું. શાક દૂધ લેવા જતાં તથા બ્રાહ્મણ તરીકે શ્રાદ્ધ સંવત્સરીમાં જમી દક્ષિણા લેવા જતાં મારું લેસન પડે અથવા સ્કૂલનો વખત ન સચવાય તેથી તેમાંનું કાંઈ કરતો નહિ. [...] મારાં પુસ્તક નિશાળ અને નવરાઈ મળે તો બાળાશંકરનું ઘર એ વિના બીજું હું સમજતો નહિ.' (પાન ૧૫)

આ પ્રકારનાં શાળા અને અભ્યાસનાં સંસ્મરણો મણિલાલે પાન ૯-૧૦ અને ૧૫-૧૬ એમ કુલ ચાર પાન ઉપર મૂક્યાં છે. આની સામે ડીઝાયર અને સેકસુઆલીટીની અવેકનીંગની મેમરીનું વર્ણન પાન ૧૧ ઉપરના અડધા ફકરામાં તથા પાન ૧૯ ઉપરના એક ફકરામાં જ છે. તો મણિલાલની ડીઝાયર અને સેકસુઆલીટીની અવેકનીંગની મેમરી શાળા અને અભ્યાસની મેમરી કરતાં 'મોર પાવરફુલ અને કિલિયર' શી રીતે છે તે ઘણો પ્રયત્ન કરવા છતાં અમો જાણી કે પામી શક્યા નહીં. સંભવ છે કે અમારાં નેત્ર નાનપણેથી જ નબળાં હોઈ અમોને એ નેત્રગોચર થયું નહીં હોય.

લેખકની તર્જુમા કરવાની પદ્ધતિ મૂલને વફાદાર રહેવાની નહીં બલકે પોતાની અનુકૂલતા પ્રમાણે કરવાની જણાય છે. એથી તેમના તર્જુમા ચોક્કસ અને નિર્ભૂલ (એક્યુરેટ) હોતા નથી. એને ભાષાંતરકાર તરીકે તેમની મર્યાદા ગણીએ. પણ મૂલની વિગતો ગાળી નાખવી અને ત્યાં તે મતલબની સૂચના પણ ન મૂકવી તે ક્યાંનો કાયદો? જેમ કે, પાન ૨૮ ઉપર ટાંકેલા લાંબા ઉતારામાં. જુઓ :

The bondage of caste did not help the spread of knowledge, it in fact arrested it. Brahmins became the owners and custodians of all knowledge : they did not allow the vaishyas to study the Vedas. The kshatriyas were allowed to study but not teach. The shudras were denied all learning. Are the shudras so fallen that they have no rights whatsoever? Were not they fallen when they were used for someone's self-interest? (પાન ૨૮)

આ લખાણ મૂલમાં આ પ્રમાણે છે (અમો જરૂરજેટલો જ ભાગ ઉતારશું) :

'જાતિબંધનથી વિદ્યાનો વધારો ન થતાં ઘટાડો થયો. બ્રાહ્મણો સઘળી વિદ્યાના માલિક થઈ રહ્યા તેમાં વેદ ભણાવવાથી વૈશ્યને દૂર રાખ્યા. તેઓને ભણવાનો અધિકાર આપ્યો પણ ભણાવવાનો નહીં. શુદ્રને તો ભણવાની વાતમાં બાતલ કીધા. ક્ષત્રીની આગળ તો ચાલે નહીં ને એ સામાં થાય તો પુસ્તક કાખમાં ઘાલીને નાસવું પડે માટે બ્રાહ્મણોએ એઓને રાજી રાખ્યાં કીધા. શું વૈશ્ય ભણાવવાની ખટપટમાં પડે તો બ્રાહ્મણની રોજી ઓછી થાય માટે એઓએ તેમને ના નથી કહી? શું શુદ્રજાત એટલી નીચી કે તેઓને કંઈ જ હક નહીં? તેઓને પોતાના ઉપયોગમાં લેતી વેળા તેમનું નીચપણું ક્યાં જતું રહેતું?' (નર્મગદ્ય-૨, પાન ૭૫)

અમોએ ઘાટા અક્ષરમાં મૂકેલાં વાક્યોનો તર્જુમો કરવાની તસદી લેખકે લીધી નથી. એ તો ઠીક, એટલો ભાગ પોતે ગાળી નાખ્યો છે એની પણ કોઈ સૂચના નથી મૂકી! મૂલમાં કવિ લખે છે કે વૈશ્યોને વેદ સિવાયની અન્ય વિદ્યા ભણવાનો અધિકાર હતો પણ એ વિદ્યાઓ 'ભણાવવાનો' અધિકાર ધરાવતા નહોતા, પણ ઇંગરેજી ભાષાંતરમાં વૈશ્યોની આ વાત ક્ષત્રિયોની બની જાય છે!

આગળ મણિલાલ નભુભાઈના પ્રકરણમાં

If I was criticised so what ? If I lost prestige so what? But since this was a primary relationship, I could not enter into similar or even sexual relationship elsewhere in a place full of such possibiliries. (પાન ૧૦૧)

એમ છે. મૂલ વાક્ય આ પ્રમાણે છે : 'આ સંબંધે નિંદા થઈ તો ભલે, આ સંબંધે આબરૂ ગઈ તો ભલે, પણ એ સંબંધ મનમાં મુખ્ય રહેવાથી જ બીજા તેવા અથવા સાધારણ વિષયવાસનાના સંબંધ પણ મુંબઈ જેવા સુલભ પ્રસંગવાળા ગામમાં પણ બન્યા નહિ.' (પાન ૬૬) અહીં મુંબાઈનો ઉલ્લેખ છે તે લેખકે ઉડાડી દીધો છે. તો 'એ સંબંધ મનમાં મુખ્ય રહેવાથી જ' બીજા સંબંધ થયા નહીં તેમ મણિલાલ લખે છે તેનો કેવો નમૂનેદાર તર્જુમો થયો છે તે પણ જુઓ. અને 'પ્રાયમરી રીલેશનશીપ'ની મતલબ શી થાય?

એ જ પરિચ્છેદમાં આગળ મણિલાલ લખે છે :

'પ્રિય વાંચનાર! શું આ વાત જ નથી બતાવતી કે મનગમતી સ્ત્રી જો કોઈને પણ મળી હોય તો તે કદાપિ લંપટ વ્યભિચારી વ્યસની ન જ બને! અરે! તેના જીવિતમાં કોઈ અપ્રતિમ આનંદ આવે, તેની નસોમાં કોઈ નવું લોહી વહે – કેમકે કોઈ મારે માટે જ જીવ આપી રહ્યું છે, ને હું તેને માટે આપી રહ્યો છું એ જ્ઞાન, એ ભાન કેવું છે! પરમાનંદ પરમાનંદ ને પરમાનંદ!!' (પાન ૬૬)

હવે એનો તર્જુમો જુઓ :

Dear Reader! Doesn't this prove that if one gets a woman one likes, one will never be a debauch, a womaniser! Oh! There would be unprecedeted joy in his life. What Joy! The knowledge and awareness that someone is giving up life for me and I for her! Supreme bliss, supreme bliss, supreme bliss! (પાન ૧૦૧)

આ ઠેકાણે પણ લેખકે મૂલનો 'તેની નસોમાં કોઈ નવું લોહી વહે' એ એક વાક્યાંશ કાઢી નાખ્યો છે. 'કોઈ મારે માટે જ જીવ આપી રહ્યું છે, ને હું તેને માટે આપી રહ્યો છું એ જ્ઞાન, એ ભાન કેવું છે!' અને એ ઉદ્ગારની પૂર્તિ રૂપે મણિલાલ એનું વર્ણન કરતાં કહે છે કે 'પરમાનંદ પરમાનંદ ને પરમાનંદ!!' આ બે વાક્ય વચ્ચેનો સંબંધ

લેખક સમજી શક્યા નથી ને પરિણામે 'The knowledge and awareness that someone is giving up life for me and I for her!' એવા અર્થહીન વાક્યમાં એનો એમણે તર્જુમો કર્યો છે. અને, બીજું, અપ્રતિમ એટલે અ(ભૂત)પૂર્વ (unprecedented) નહીં, પણ અનુપમ અથવા અદ્વિતીય (unequalled અથવા unparalleled).

જે બાબત વિશે લેખકે કલ્પના કરી જોઈ હોય તે પણ જાણે સત્ય હકીકત હોય તેમ તેનું તેઓ બયાન કરે છે. જેમ કે, છોટુને લાડીના ફંદામાંથી છોડાવવા માટે મણિલાલે તેને વડોદરા નોકરી અપાવવાનો વિચાર કરેલો. ('નાંદોદમાં એ નોકર છે ત્યાં એને ભારે કુછંદ લાગ્યો હતો તે મુકાવવા માટે મારા મિત્ર રા૦ ગજ્જરને કહી તેમની પાસે ખાસ જગો એને માટે કઢાવી એને વડોદરે મોકલવો છે.' આત્મવૃત્તાંત, પાન ૧૫૩) નડિયાદથી વડોદરા નજીક પડે અને છોટુની પત્ની રામલક્ષ્મીને મળવામાં અનુકૂળતા રહે તેથી મણિલાલે એમ કરાવ્યું હોય એ બનવાજોગ છે. પણ આપણા લેખક તો જાણે આ જ સાચી બીના હતી તેમ લખે છે : 'At this time, Chottu was working at Nandod, near Bharuch at a salary of Rs. 15/- per month. Nandod is at some distance from Nadiad so Manibhai arranged a job for him at Vadodara.' (પાન ૧૦૭) છોટુના કુછંદનો ઉલ્લેખ સરખો નહીં!

એ જ પ્રમાણે મણિલાલના ઘરે થયેલી ચોરીના સંદર્ભે લેખકે મણિલાલનાં પત્ની ફૂલીની ઠીકઠીક વકીલાત કરી છે (પાન ૯૩-૯૪). તે ઠીક છે. પણ ત્યાં પોતાની પત્ની આ મામલામાં મૂલથી સંડોવાયેલી અને દોષિત હતી એવી મણિલાલની સાધાર માન્યતાને આપણા લેખક વિચિત્ર તર્કથી પ્રેરિત ગણાવે છે અને ફૂલીને નિર્દોષ ગણાવે છે! ('by some strange logic, Manibhai accused his wife of masterminding this theft', 'Manibhai tried to pressurise Fuli to give back the ornaments. When this did not work (how could it, when it was not Fuli who was the thief?') વગેરે.) તાજુબી એ છે કે આ સંદર્ભમાં ફૂલીએ ચોરીમાં પોતાની ભૂમિકા હોવાનું સ્વીકારેલું (આત્મવૃત્તાંત, પાન ૧૩૮-૧૩૯) તે વિશે, ચોરીમાં સંડોવાયેલા મંગળ નામના જે માણસ સાથે ફૂલીને સંબંધ હતો તેણે પોતે ચોરી કર્યાનું કબૂલ કરેલું તે વિશે, તેણે સોનાની ઢાલકી પણ પરત કરેલી તે વિશે (એ જ, પાન ૧૨૯) તથા મંગળ સામે માંડેલા દાવામાં મણિલાલ છેક હાઈકોર્ટ સુધી જીત્યા હતા (એ જ, પાન ૧૭૬) તે બીના વિશે આપણા લેખક અજબ મૌન પાળે છે.

આપણે આગળ વધીએ!

વ્યક્તિનામોની ઇંગરેજી જોડણી પણ ભૂલરહિત નથી. કવિ નર્મદાશંકરના કોઈ રીડ કરીને શિક્ષક હતા. નર્મદાશંકરે આ સાહેબને પોતે ઇંગરેજીમાં કરેલી કવિતની લીટીઓ બતાડેલી તે જોઈ રીડે હસી કહાડેલું. આ ટુકડાનો ઇંગરેજી અનુવાદ લેખકે આમ કર્યો છે : 'I recollect that I wrote about a hundred lines in English on various unrelated subjects and showed it to Mr. Read. He looked at them and laughed (Narmad 1994).' (પાન ૧૩)

આ જોઈ અમો પણ રીડસાહેબની પેઠ લાફ્યા વિના ન રહી શક્યા. 'હસી કહાડવું'નું ઇંગરેજી 'to laugh away' કે 'laugh off (something)' એમ થાય એ તો ખરું જ – કેવલ 'laugh' લખવાથી તો મૂળ અર્થ જ બદલાઈ જાય છે – પણ 'રીડ'નું નામ ઇંગરેજીમાં 'Mr. Read' લખાતું હશે? કદાચ, નર્મદાશંકરની કવિતાને સારી રીતે 'read' ન કરવાને કારણે એમનું નામ 'Mr. Read' એમ લેખકે ધાર્યું હોય તો તે બનવાજોગ છે. પણ કવિએ પોતાની આત્મકથા મારી હકીકતમાં આ રીડસાહેબે કવિને લખી આપેલું સર્ટિફિકેટ મૂક્યું છે (પાન ૩૯) ત્યાં 'R. T. Reid' છે તે પણ લેખકે નહીં જોયું હોય! ચાલો, ઇંગરેજી નામની જોડણી આપણે ન જાણતા હોઈએ (આમે એ ભાષા વિચિત્ર છે) તે સમજી શકાય, પણ ગુજરાતી નામની ઇંગરેજી જોડણી પણ ખોટી કરવાની? નર્મદાશંકરે પ્રેમાનંદ, શામળ ને દયારામ જેવા કવિઓ સાથે પોતાની તુલનાનો

કોઠો પોતાની આત્મકથામાં મૂક્યો છે તે લેખકે આ પુસ્તકમાં પાન ૧૯ ઉપર ઉતાર્યો છે. ત્યાં 'મધુવછરામ'ને ઇંગરેજીમાં લખતાં 'Madhuveshram' એમ કરી દીધું છે! ફૂલીની જોડણી Fuli, લક્ષ્મીકાંત એક ઠેકાણે Laxmikant અને અન્યત્ર Lakshmikant, છગનલાલ તે Chaganlal (ચગનલાલ), ને છોટુ તે Chottu (ચોટ્ટુ)! વળી, આપણા એક સાક્ષરનું તો તેમણે ફોઈપણું કરી નામ પણ બદલી કહાડ્યું છે! મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદી એ નામને આપણા લેખક શા કારણે સતત મણિભાઈ નભુભાઈ લખે છે તેનો કોઈ ખુલાસો જડતો નથી. (મણિભાઈ લખવાથી એમના પિતાશ્રીના નામ, નભુભાઈ, સાથે સારો પ્રાસ બેસે છે એ કારણ હોય તો ખરું.)

શૈલીના પણ થોડા છબરડા નોંધી આ અવલોકન સમેટી લઈએ?

લેખકે પુસ્તકમાં અન્ય લેખકોના હવાલા આપ્યા છે, પણ તે પુસ્તકને છેવાડે આપેલી બીબ્લીયોગ્રાફીમાં શોધ્યાય જડતા નથી. ને આ ગોટાળા પણ પહેલા પાનથી જ શરૂ થઈ જાય છે. પહેલા પાન પર તેમણે 'ત્રિવેદી ૧૯૩૪/૧૯૭૪'નો સંદર્ભ આપ્યો છે, બીજા પાન ઉપર તેમણે 'પારેખ ૧૯૭૬'ના અને ટીપમાં 'યાજ્ઞિક અને શેઠ ૨૦૦૫'ના હવાલા આપ્યા છે. પણ આ ત્રણેમાંથી એકે ગ્રંથસૂચિમાં નથી! પાન ૨૪૩ પર મોટાં બે અવતરણો સુંદરમ્‌ની અર્વાચીન કવિતામાંથી તથા ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ-૩ (દલપતરામથી કલાપી)માંથી છે, પણ બેમાંથી એકે ગ્રંથસૂચિમાં નથી. લેખક જ્યાં ઉતારા આપે છે ત્યાં ચોપડીનું નામ, કે વરસ કે પાન નંબર આપવાનું મુનાસિબ નથી ધારતા (જુઓ, પાન ૧૨, ૧૩, ૧૫, ૧૬, વગેરે.) અને જ્યાં આપે છે ત્યાં કેટલાક કિસ્સામાં ખોટા! યથાઃ પાન ૯૭ પરના ઉતારામાં તેમણે પાન ૧૧૧ આપ્યું છે જે ખરેખર ૧૦૧ હોવું જોઈતું હતું; પાન ૯૪ પર મણિલાલે તેમના સાસરી પક્ષને કાનૂની કાર્યવાહીની ધમકી આપેલી તેનું પાન ૧૫૪ બતાવ્યું છે જે ૧૩૪ હોવું જોઈએ. વારુ. જે સંદર્ભો આપ્યા છે તેમાં પણ કાંઈ બરકત નથી. નમૂનાદાખલ, મોહનદાસ કરમચંદ ગાંધીનાં પુસ્તકો ૧૯૯૯, ૧૯૩૮, ૧૯૨૮ અને મહાદેવ દેસાઈનાં પુસ્તકો ૧૯૯૩, ૧૯૯૧ અને ૧૯૫૭ એમ ઊલટા વર્ષના ક્રમે છે ! કવિ નર્મદના ગ્રંથો વર્ષવાર આપ્યા છે, પણ ત્યાં ૧૯૯૬ના વર્ષમાં ત્રણ પુસ્તકો છે, યથાઃ નર્મગદ્ય-૧, નર્મગદ્ય-૨ અને ડાંડિયો. ૧૯૯૪ની સાલમાં મારી હકીકત અને નર્મકવિતા-૨ એમ બે પુસ્તકો છે. (ઉપર 'રીડ'નો જે ઉતારો છે તેમાં તેમણે 'નર્મદ ૧૯૯૪' એટલું જ લખ્યું છે, તો વાચકે કયું પુસ્તક સમજવાનું ? મારી હકીકત કે નર્મકવિતા-૨ ?)

વળી, લેખકે નર્મગદ્યની ઇંગરેજી જોડણી 'Narmagadhya'(નર્મગધ્ય) એમ કરી છે. અમોને લાગ્યું કે અમારી કાચી નજરનો ધોકો હશે, પણ નર્મગદ્ય-૨માં એ જ જોડણી દેખાઈ. એથી આંખ ચોળીને ફરીને દેખતાં પંડિતપ્રવર મણિલાલ નભુભાઈની, અરે ભૂલ થઈ અમારી, 'મણિભાઈ' નભુભાઈની સુદર્શન ગદ્યાવલિ તે પણ દુર્દર્શન થઈ 'ગધ્યાવલિ' જ થયેલી માલમ પડી! ને ત્યાં તેમણે સાલ લખવાની જરૂર નથી જાણી. મણિલાલના ત્રણ લેખોમાં તેના સંપાદકનું નામ Dhirubhai Thaker છે તો આત્મવૃત્તાન્તના સંપાદકનું નામ Dhirubhai Thakar છે, તેથી આ બે જુદી વ્યક્તિ હશે એમ અમો ધારીએ છીએ. ત્યાં મણિલાલનાં તમામ પુસ્તકો એ અન્યો દ્વારા સંપાદિત હોવા છતાં 'મણિભાઈ'ના નામ હેઠળ છે, પણ ગોવર્ધનરામની 'સ્ક્રેપબુક'નો સંદર્ભ સંપાદકોના નામે! લેખકને મણિલાલ નભુભાઈને બદલે મણિભાઈ નભુભાઈ લખવું વધુ પસંદ છે તે આપણે જોઈ ગયા. પણ હદ તો ત્યારે થાય છે જ્યારે ગ્રંથસૂચિમાં ધીરુભાઈ ઠાકરના પુસ્તકનું નામ તેઓ મણિલાલ નભુભાઈ જીવનરંગ એમ ન લખતાં મણિભાઈ નનુભાઈ જીવનરંગ એમ લખે! (પાન ૨૬૪; નભુભાઈને ઠેકાણે નનુભાઈ છે એ દેખીતી છાપભૂલ છે. જોડણી કહેતાં સ્પેલીંગના તો એટલા ગોટાળા છે કે અમોએ એ નોંધવાનું જ રહેવા દીધું!) કેટલાંય પુસ્તકોમાં વરસ નથી, છાપનારનાં નામ નથી, છાપખાનાની જગોનાં નામ નથી. નવજીવન એક ઠામે Navajivan હોય તો બીજે Navjivan.

ગાંધીવાદી હોવાની પ્રતિષ્ઠા ધરાવતા આપણા વિદ્વાન લેખકે સત્યોપાસના પરત્વે જે શૈથિલ્ય દાખવ્યું છે

તે લજ્જાસ્પદ છે. મૂળ ગ્રંથોનો ઉપરછલ્લો અભ્યાસ, સમકાલીન સાધનોની બેપરવાઈભરેલી ઉપેક્ષા, થિયરીનો બિનજરૂરી તથા ખોટો ઉપયોગ, વિચિત્ર લેખનશૈલી, તથા ઉપર દર્શાવેલા છબરડા જોઈને અમો ઘણા નાસીપાસ થયા. ઇંગરેજીના, વિગતોના, અનુવાદના, અર્થઘટનના ને શૈલીના પણ આવા અગમ્ય ને અક્ષમ્ય દોષો ધરાવતું પુસ્તક તેમણે શા માટે વહેલામાં વહેલી તકે રદ ન કરવું જોઈએ તે એમણે વિચારવાનું છે.

સંદર્ભનોંધો :

૧. આ પુસ્તકના બારામાં આપેલી એક મુલાકાતમાં લેખક જણાવે છે કે 'Gujarat does not figure except in the works of thinkers such as Achyut Yagnik and Riho Isaka.' (રીફોકસીંગ ઑન ધ ''રાઇટિંગ લાઇફ'', ડીએનએ, અમદાવાદ. તા. ૨૯ માર્ચ, ૨૦૦૯) આમાં રા૦ અચ્યુત યાજ્ઞિકનાં લખાણોથી અમો ઝાઝા પરિચિત નથી, પણ લેખકે જણાવેલા બીજા ''ચિંતક'' રીહો ઇસાકાનાં લખાણોમાં ભાગ્યે જ કશી ભલીવાર હોય છે. 'થિયરી-પ્રેરિત' વિચિત્ર અર્થઘટનોથી મંડિત ઇસાકાનાં લખાણો એમાં અપાયેલી દસ્તાવેજી સામગ્રીના સંદર્ભમાં મૂલ્યવાન છે તે અમો કબૂલ રાખીએ છીએ.

૨. લેખક પોતાના શબ્દોમાં વાત મૂકે છે ત્યાં પણ 'સેક્સ વર્કર'ને ઠેકાણે 'પ્રોસ્ટીટ્યુટ' શબ્દ પ્રયોજે છે તે લગાર ખટકે છે. પણ લેખકને જ્યાં ભાષાના નૂઓન્સની જાણકારી જ નથી, ત્યાં ભાષા પોલિટિકલી ક્યરેક્ટ પણ હોવી ઘટે એની ચર્ચા જ બેમતલબ છે.

૩. રા૦ ગણેશ દેવીના પુસ્તક 'આફ્ટર એમનેશીયા'નું આપણા લેખકે, મૂળ પુસ્તક ચડિયાતું કે ભાષાંતર ચડિયાતું એવી મૂંઝવણ થાય તેવું, ભાષાંતર નામને જેબ આપે તેવું, નમૂનેદાર ભાષાંતર કર્યું છે તે ગુજરાતના સુજ્ઞ વાચકવર્ગના ધ્યાનમાં હશે જ. તેઓ રા૦ ગોવર્ધનરામના સરસ્વતીચંદ્રનો તેમજ રા૦ નારાયણ દેસાઈના મારું જીવન એ જ મારી વાણીના ગ્રંથોનો ઇંગરેજી તર્જુમો કરી રહ્યા છે તેમ પણ અમારા સાંભળવામાં આવ્યું છે. અનુલેખ : આ લખ્યા પછી અમારા એક મિત્રે જણાવ્યું કે ગાંધીજીના જીવનવૃત્તાંતનો તર્જુમો બહાર પડી ચૂક્યો છે. પણ અમારા જોવામાં એ આવ્યો નથી. તો અન્ય વડીલ મિત્રે બાતમી આપી કે હરિલાલ ગાંધીની જીવનકથાના લેખકે કરેલા ઇંગરેજી અનુવાદને સાહિત્ય અકાદમીનું પારિતોષિક મળ્યું છે!!

૪. ગુજરાતીમાં કવિતા શબ્દ ઇંગરેજી 'પોયેટ્રી' માટે ને કાવ્ય શબ્દ 'પોયમ' માટે વપરાય છે એ ખરું, પણ નર્મદાશંકર પોયમ માટે પણ કવિતા જ શબ્દ વાપરે છે. 'મેં કવિતા ઘણી જ તાકીદથી લખી છે. ઘણીએક તો પ્રસંગોપાત્ત ઉભરામાં લખી છે.' – આવા નિર્દેશોથી એ ઉઘાડું જ છે.

૫. આ કારણથી જ અહીં અવતરણોમાં કાળની, વાક્યરચનાની, આર્ટિકલની કે સ્પેલિંગની ભૂલો અમોએ યથાવત જ રહેવા દીધી છે. અન્યથા એ સુધારવામાં જ ઘણો વખત જાય અને કાગળ બગડે તે વધારામાં; sic પણ સર્વત્ર લખવું પડે તેથી એ લખવાનું પણ એ જ કારણથી રહેવા દીધું છે. ઇંગરેજી ભાષાના જાણકાર વાચકો પોતાની મેળે તે સુધારી વાંચી લેશે તેવી આશા છે.

૬. અલબત્ત, આ નિબંધના રચયિતા નર્મદ જ છે કે કેમ તે ખાતરીથી કહી શકાતું નથી. રમેશ શુક્લ નોંધે છે કે, 'કર્તૃત્વનું અન્યથા પ્રમાણ ન મળે ત્યાં સુધી આ નિબંધ નર્મદનો હોવાનું સ્વીકારીશું.' (નર્મગદ્ય-૨ની પ્રસ્તાવના, પાન ૨૦) રમેશ શુક્લના આ અભિપ્રાયને માન્ય રાખી અમે આ નિબંધ નર્મદનો માનીને ચાલીએ છીએ.

૭. મૂલ લખાણમાં છાપભૂલ હોય તો તે પણ! મણિલાલના આત્મવૃત્તાંતમાં De Quinceyના Confessionsનો ઉલ્લેખ છે (પૃ. ૧૯૨). ત્યાં De Quinceyને બદલે De Quincy છપાયું છે. આપણા લેખકે પણ મૂલની ભૂલને બરાબર પોતાના પુસ્તકમાં ઉતારી છે (પાન ૮૫).

૮. અલબત્ત, રા૦ મુનશી પહેલાં મણિલાલે તેમની નર્મદાંજલિમાં તેમને 'આધુનિક કવિઓમાં અગ્રણી' તરીકે ઓળખાવ્યા હતા જ તે પણ સ્મરણમાં રાખીએ (નર્મદશતાબ્દી ગ્રંથ, પાન ૧૧૯).

૯. નર્મદનું મુદ્રણ અને પુનર્લેખન પરત્વેનું વલણ જાણવા માટે તો નર્મદે 'મંડળી મળવાથી થતા લાભ' (અને એવા બીજા) નિબંધોમાં મૂકેલી ટીપો મહત્ત્વની છે. રમણ સોનીએ તેમના લેખમાં એ વિશે દૃષ્ટાંતો સાથે નિર્દેશો કર્યા છે. (જુઓ, 'નર્મદનું નિબંધલેખન : પદ્ધતિવિશેષ અને ભાષાવિશેષ (કેટલાંક નિરીક્ષણો)', બુદ્ધિપ્રકાશ, સપ્ટેમ્બર ૨૦૧૦, પાન ૩૭-૪૦.)

૧૦. કાર્લ પોપર આ કારણથી જ તેમના કન્જક્ચર્સ એન્ડ રીફ્યુટેશનમાં માનસપૃથક્કરણની ફ્રોયટ (Freud) અને એડલરની થિયરી વિશે ઉપહાસ કરતાં લખે છે : 'These theories appeared to be able to explain practically everything that happened within the fields to which they referred.' (૧૯૬૩, પાન ૩૪)

અને, ''There was no conceivable human behaviour which could not contradict them.' (પાન ૩૭)

૧૧. પ્રખ્યાત પ્રાણીવિજ્ઞાની ડેસમન્ડ મોરિસના પુસ્તક ધ હ્યુમન ઝૂમાં 'સેક્સ એન્ડ સુપર-સેક્સ' વિશેનું પ્રકરણ વાંચવા અમો લેખકને ખાસ ભલામણ કરીએ છીએ, જેથી આ પ્રકારના સંબંધો પાછળની વિચારણાની અને ભૂમિકાની તેમને જાણકારી મળે.

૧૨. હરિવલ્લભ ભાયાણીનાં લખાણોની સૂચિ બનાવવાની તાકીદની જરૂરિયાત છે. વિદ્યાપર્વમાં અપાયેલી સૂચિ ઘણી રીતે અપૂરતી છે : અપૂરતી એ રીતે કે માત્ર પુસ્તકોમાં પ્રકાશિત લખાણોની જ એ સૂચિ છે; જે લખાણો ગ્રંથસ્થ થયાં નથી, ને એથી શોધવાં મુશ્કેલ, તે એમાં ગેરહાજર છે.

૧૩. મણિલાલ આ સંદર્ભે જે લખે છે તે કેવળ આટલું : '[...] હરિલાલ તથા લક્ષ્મીલાલ લગભગ બાયલા હતા, ને તેમનો મને [...] જુનો પરિચય હતો. એ લોકોની ગંમત વગેરે ખરાબ રીતિનાં હતાં. ને એક એક સાથે નાગા થઈ સૂવા વગેરેમાં મઝા માનતા. મને પણ તે લોકો પોતાની મરજી મુજબ મોજમઝા કરાવતા પણ અદ્યાપિ મને એવાં કર્મોમાં પ્રીતિ થઈ ન હતી, બલ્કે તિરસ્કાર હતો.' (પાન ૧૦-૧૧)

૧૪. દારૂના વપરાશ વિશએ ધીરુભાઈ ઠાકરે નોંધ્યું છે કે એનો વપરાશ મણિલાલની જ્ઞાતિમાં અસાધારણ નહોતો (જીવનરંગ, પાન ૩૫, નોંધ ૩), એથી મણિલાલનું કથન કે ફૂલીના કુટુંબમાં દારૂનો વપરાશ હતો તે પૂર્વગ્રહપીડિત છે તે સ્પષ્ટ છે.

૧૫. સનાર્તનું આ વાક્ય રિશાર્ટ ફિકે તેમના ગ્રંથ સોશિયલ ઓર્ગેનાઇઝેશન ઇન નોર્થ ઇન્ડિયા ડ્યુરીંગ બુદ્ધઝ ટાઇમમાં અભિલેખદાખલ ટાંકેલું છે.

૧૬. મણિલાલ નભુભાઈ પોતાના આત્મવૃત્તાંતને પ્રારંભે જણાવે છે કે 'કોઈ માણસ ભાગ્યે જ મારા જેટલી ઈર્ષ્યા, નિંદા અને ગેરસમજૂતથી થઈ આવેલી અપ્રીતિનો પાત્ર થયો હશે.' ને પરિણામે તેઓ આત્મકથાના માધ્યમે 'પોતાની ખરી વાત જાહેર' કરે છે. કવિ નર્મદાશંકરે મણિલાલની પેઠ ખરી વાત જાહેર કરવાનો ઉદ્દેશ રાખ્યો નથી એ ખરું, પણ ખરી વાત જાહેર કર્યા પછી પણ જો આ પ્રકારનાં જુઠાણાં ચાલતાં રહેવાનાં હોય તો તેનું તો શું કરી શકાય ? અને જો આપણા લેખકને અદ્યાપિપર્યંત પ્રચારમાં નહીં આવેલા કોઈ સાધનને આધારે સદરહુ લેખ નર્મદાશંકરે જ લખાવેલો તેવી બાતમી મળી હોય તો તે બાતમીદારનો કિંવા સાધનનો તેમણે નિર્દેશ કરવો જોઈતો હતો.

૧૭. ધીરુભાઈ ઠાકરે તે સમયના પત્રવ્યવહારને આધારે બતાવ્યું છે કે મણિલાલે નોકરી માર્ચમાં નહીં પણ એપ્રિલ મહિનાના પહેલા અઠવાડિયામાં લીધી હતી (જીવનરંગ, પાન ૬૧, ટીપ ૧૪.) મણિલાલે સ્મૃતિવિપર્યયથી આત્મવૃત્તાંતમાં ૨૦ માર્ચ પછી એમ નોંધ્યું છે : '૧૮૮૧ના માર્ચ માસની આશરે ૨૦મી તારીખ પછી મેં મુંબઈ જઈ ત્યાંના ડેપ્યુટી ઈન્સ્પેક્ટરની જગો...નો ચાર્જ લીધો.' (પાન ૩૭)

૧૮. ઇંગાલ્સે એમના પ્રખ્યાત નિબંધ 'ધ કમ્પેરિઝન ઓફ ઇન્ડિયન એન્ડ વેસ્ટર્ન ફિલોસોફી'માં બતાવેલું કે જે સ્થાન પાશ્ચાત્ય ચિંતનમાં યુક્લિડની ભૂમિતિનું છે તે જ સ્થાન ભારતીય ચિંતનપરંપરામાં ભગવાન પાણિનિના અષ્ટાધ્યાયીનું છે (જરનલ ઓફ ઓરીયેન્ટલ રીસર્ચ, ગ્રંથ ૨૨, પાન ૧-૧૧, ૧૯૫૪). એ પછી શ્ટાલ ('યુક્લિડ એન્ડ પાણિનિ, ફિલોસોફી ઇસ્ટ એન્ડ વેસ્ટ, ગ્રંથ ૧૫, પાન ૯૯-૧૧૬. ૧૯૬૫) અને બ્રોંકોર્સ્ટ ('પાણિનિ એન્ડ યુક્લિડ : રીફ્લેક્શન્સ ઓન ઇન્ડિયન જ્યોમેટ્રી, જરનલ ઓફ ઇન્ડિયન ફિલોસોફી, ગ્રંથ ૨૯, પાન ૪૩-૮૦. ૨૦૦૧) જેવા અભ્યાસીઓએ તેમના નિબંધોમાં આ બાબતની વિગતે ચર્ચા કરી છે. મણિલાલના આ ઉદ્‌ગારથી વ્યાકરણ અને ભૂમિતિ વિશેનું ઇંગાલ્સનું ઉપરોક્ત નિરીક્ષણ કેટલું સચોટ હતું તેનો પ્રત્યય મળે છે. ❐

અધીત : પ્રમુખીય પ્રવચનો : ૩ – સંપા. અજય રાવલ, વગેરે

ગૂર્જર, અમદાવાદ, ૨૦૧૦. ડે. ૧૦+૧૭૮, રૂ. ૧૨૦

સ્વાધ્યાયશીલતાના પરિપાકરૂપ વ્યાખ્યાનો

પારુલ કંદર્પ દેસાઈ

ગુજરાતી વિષયના અધ્યયન અને અધ્યાપનને તેજસ્વી બનાવવાના આદર્શને કેન્દ્રમાં રાખીને, ૧૯૪૭માં સ્થપાયેલ ગુજરાતીનો અધ્યાપક સંઘ વાર્ષિક અધિવેશન, અભ્યાસક્રમ ઘડતર-સુધારણા, વિદ્યાવિસ્તાર, વ્યાખ્યાન-માળા, અધ્યાપક સજ્જતા શિબિર, પ્રકાશન જેવી વિધવિધ પ્રવૃત્તિઓથી આગવી ઓળખ ધરાવે છે. સંઘની પરંપરા મુજબ દરેક સંમેલનમાં, વરાયેલા અધ્યક્ષ પોતાના સ્વાધ્યાયરૂપ વ્યાખ્યાનો આપે છે. 'ગુજરાતીનો અધ્યાપક સંઘ'ના રજતજયંતી અધિવેશન પ્રસંગે સંઘના પ્રમુખોએ આપેલાં વ્યાખ્યાનોનો સંચય 'અધીત' ૧૯૭૪માં પ્રકાશિત થયો હતો. સુવર્ણજયંતી અધિવેશન પ્રસંગે પ્રમુખીય પ્રવચનોનો બીજો સંચય 'અધીત : પ્રમુખીય પ્રવચનો-૨' ૧૯૯૭માં પ્રકાશિત થયો હતો. આ ગ્રંથોના અનુસંધાને ૨૦૧૦માં 'અધીત' પ્રમુખીય પ્રવચનો-૩નું પ્રકાશન થાય છે. આ ગ્રંથના પાછલા પૃષ્ઠ પર રમણ સોની નોંધે છે તેમ ''ગુજરાતીનો અધ્યાપક સંઘની, શરૂઆતથી જ, એવી ઊજળી પરંપરા રહી છે કે એનાં વાર્ષિક અધિવેશનોમાં રજૂ થતાં પ્રમુખીય પ્રવચનો ઔપચારિક સંબોધનો હોવાને બદલે તે તે પ્રમુખના અધ્યયન-સ્વાધ્યાયનો વિનમ્ર પણ નક્કર હિસાબ આપનારા અભ્યાસલેખો હોય છે.'' આ ગ્રંથનાં વ્યાખ્યાનોમાંથી પસાર થતાં એવી પ્રતીતિ અવશ્ય થાય છે.

સંઘના તત્કાલીન મંત્રીઓ અજય રાવલ, રાજેશ મકવાણા, ભરત પરીખ, જે. એમ. ચંદ્રવાડિયા દ્વારા સંપાદિત આ ગ્રંથમાં ૧૨ વ્યાખ્યાનો છે. કાવ્યશાસ્ત્ર, અધ્યાપનશાસ્ત્ર, પ્રત્યક્ષ વિવેચન, સાહિત્યસ્વરૂપો, કથનશાસ્ત્ર, બહુસંસ્કૃતિ, સાહિત્યિક વાચના, કોશવિજ્ઞાન, ધર્માન્તરિત પ્રજાનું સાહિત્ય – એમ સાહિત્યનાં વિવિધ અંગો અને તેને સ્પર્શતા વિવિધ પ્રશ્નોનો તલસ્પર્શી અભ્યાસ આ વ્યાખ્યાનોમાં જોવા મળે છે. મોટા ભાગના લેખો વિચારોત્તેજક અને નવી દિશા ચીંધનારા બન્યા છે. વિવિધ વિદ્વાનોની સ્વાધ્યાયશીલતાના પરિપાકરૂપ આ વ્યાખ્યાનો માત્ર અધ્યાપકોને જ નહીં, સાહિત્ય-અભ્યાસીઓ અને સાહિત્યરસિકોને ય ઉપયોગી બને તેવા છે.

અગિયારમા સંમેલનના પ્રમુખસ્થાનેથી યશવંત શુક્લે કહ્યું હતું : ''અધ્યાપકમાં વિદ્વાન વસે છે, વસવો જોઈએ... વિદ્વત્તાની સૌથી વધુ અપેક્ષા અધ્યાપકમાં જ રાખી શકાય. ને તે માટે ગુજરાતીના અધ્યાપકો માત્ર ગુજરાતીનું એકાંગી અધ્યયન કરી બેસી ન રહે પણ ઇતિહાસ, સમાજશાસ્ત્ર, અર્થશાસ્ત્ર, માનવશાસ્ત્ર, તત્ત્વજ્ઞાન, વિજ્ઞાનની વિવિધ શાખાઓ ઇત્યાદિમાંથી કોઈ પણ એક વિષય પોતાનો કરે, તો એમના અધ્યયનમાં નવું તેજ આવે ને તે વિશેષ જીવનસ્પર્શી બને...'' ('અધીત' ૧૯૭૪, પૃ. ૧૫) આ ગ્રંથનાં બે વ્યાખ્યાનોમાં સાહિત્યના ઉત્તમ અધ્યાપક પાસે કેવા પ્રકારની સજ્જતા જોઈએ તેનાં દિશાસૂચનો મળે છે. શિરીષ પંચાલ 'સાહિત્ય અને સાહિત્યશિક્ષણના પ્રશ્નો' વ્યાખ્યાનમાં સાહિત્યશિક્ષણના પ્રશ્નોને ગંભીરતાથી ચર્ચે છે. સાહિત્યના શિક્ષકે વિદ્યાર્થીઓ પાસે કવિતામાંથી જીવન અને જગતની દિશા ય ઉઘાડવી જોઈએ. બાળપણથી જ કળાસાહિત્યના સંસ્કારો ચિત્ત પર

ઝિલાવા જોઈએ. અભ્યાસક્રમમાંથી બહાર જઈને જ્ઞાન સંપાદિત કરવાના અને તેનું વિતરણ કરવાના અનેક માર્ગો છે એ શોધતાં શિક્ષકને આવડવું જોઈએ. સામે બેઠેલા વિદ્યાર્થીઓ ભવિષ્યમાં ઉત્તમ ભાવકો કેમ બને તેની શિક્ષકે ખેવના રાખવાની છે એટલે કૃતિનિષ્ઠ અભિગમ, ઐતિહાસિક અભિગમ અને પ્રકારલક્ષી અભિગમની સાથે કૃતિની બહાર જઈને અન્ય ભાષાની કૃતિઓ કે વિદેશી કૃતિઓ કે એક જ સમયની કૃતિઓ અને બીજા કાળખંડની કૃતિઓને સાથે રાખીને ચર્ચા કરવી જોઈએ. સાહિત્ય કે કળા દ્વારા મનુષ્યને સંસ્કારી શકાય? એવો પ્રશ્ન કરીને તેઓ સ્પષ્ટ કરે છે કે "જ્યાં સ્વતંત્રતા હોય ત્યાં જ સૌંદર્ય સંભવે, જ્યાં સૌંદર્ય ત્યાં જ સ્વતંત્રતા અર્થાત્ અસ્તિત્વ-ચૈતન્યમય અસ્તિત્વ. આવા અસ્તિત્વના પાઠ સાહિત્ય કે કળા શીખવી શકે, એ શીખેલા પાઠ આપણે ફરી આપણા વિદ્યાર્થીઓને શીખવવાના રહે છે અને એમ એ પરંપરા, એ ચક્ર અવિરત ચાલ્યા કરે છે." (પૃ. ૭૬) સતીશ વ્યાસ 'શિક્ષણનું નાટક અને નાટકનું શિક્ષણ' વ્યાખ્યાનમાં વર્તમાન શિક્ષણપદ્ધતિ સામેનો અસંતોષ વ્યક્ત કરે છે. "વ્યાખ્યાન તો એકમાર્ગીય છે જેમાં સામેના માર્ગથી કશું જ આવતું નથી. એ માર્ગ નર્યો ખાલી, ગતિવિહીન રહે છે." (પૃ. ૯૯) એમ કહી નાટકના શિક્ષણ માટે વ્યાખ્યાન સિવાયના અન્ય વિકલ્પોને અનિવાર્ય ગણે છે. નાટકપઠન, પ્રસ્તુતિ, વર્ગમાં કાલ્પનિક મંચ, અભિનયનાં અંગો, નાટકમાં ભાષાનું કાર્ય વગેરેની તેઓ ઉદાહરણો સાથે ચર્ચા કરે છે. નાટક સિવાયના સ્વરૂપના અભ્યાસમાં પણ આ વિકલ્પો મહત્ત્વના છે, કારણ કે શિક્ષણનો સમગ્ર વ્યાપાર પ્રત્યક્ષતાનો છે અને શિક્ષણ એટલે માત્ર સામગ્રીસંક્રમણ નથી, શિક્ષકના વ્યક્તિત્વનું પણ સંક્રમણ છે. વર્ષ-પ્રતિવર્ષ શિક્ષણ અને તેમાંય સાહિત્યનું શિક્ષણ કટોકટીનો સામનો કરતું જાય છે ત્યારે આ બંને વ્યાખ્યાનો સાહિત્યના અધ્યાપકને માર્ગદર્શક નીવડે તેવા છે.

આપણે એક સાંસ્કૃતિક પરિવર્તનમાંથી પસાર થઈ રહ્યા છીએ. રોજ કશુંક બદલાતું રહે છે, પરિવર્તનના આ સમયમાં કશો વિકલ્પ હાથવગો બને તેમ હોય તો તે બહુસંસ્કૃતિનો-Multicultureનો છે. પ્રવીણ દરજી વિશદતાથી 'સંસ્કૃતિ, બહુસંસ્કૃતિ અને સાહિત્ય' વ્યાખ્યાનમાં આ વિષયની ચર્ચા કરે છે. તેઓ સંસ્કૃતિ, ભારતીય સંસ્કૃતિ, બહુસંસ્કૃતિ એની કલા-સાહિત્યસંદર્ભે ભૂમિકા, સાહિત્યકારનું કાર્ય, ગુજરાતી સાહિત્યમાં જોવા મળતા કેટલાક સંકેતો જેવા મુદ્દાઓને વિગતે ખોલી આપે છે. સાહિત્યના અભ્યાસક્ષેત્રમાં વધુ ઝડપથી અને વ્યાપક રીતે પરિવર્તનો આવતાં રહ્યાં છે ત્યારે આ પ્રકારનો લેખ બહુ ઉપયોગી બની રહે છે. નરેશ વેદ 'ભારતીય કથનશાસ્ત્ર' વ્યાખ્યાનમાં આરંભે જ સ્પષ્ટ કરે છે કે પશ્ચિમી વિદ્વાનોનો કથાકથનશાસ્ત્રનો અભ્યાસ, ભારતીય કથાઓની નિરૂપણ અને રચનાપદ્ધતિઓ અને પ્રયુક્તિઓના અભ્યાસ વિના એકાંગી બની રહે. કારણ કે ભારત એ કથાનું પિયર છે. એમ કહી, ભારતીય કથનાત્મક પરંપરા ઈયત્તા, ગુણવત્તા અને વિવિધતામાં કેવી હતી એની ચર્ચા કરતાં, તેના દશ પ્રકારો, એની વિશેષતા, બંધારણ, વ્યાવર્તક લાક્ષણિકતાઓ, એમાં પ્રયોજાયેલ પ્રયુક્તિઓ વગેરે વિશે વિસ્તૃત માહિતી આપે છે. ભારતીય કથાસાહિત્યના અતિસમૃદ્ધ ખજાનાના સઘન અભ્યાસ માટે તેઓ આ લેખ દ્વારા સંશોધનપ્રેમી અધ્યાપકોને પ્રેરે પણ છે.

રમણ સોનીએ 'કોશરચના-વિજ્ઞાનની નવી દિશાઓ : કેટલાક સંકેતો' લેખમાં કોશ એ માત્ર અકારાદિક્રમે ગોઠવાયેલો શબ્દસંચય નથી એમ કહી બદલાતા વહેણની સાથે કોશને જોવાની બદલાતી દૃષ્ટિની ઉદાહરણો સાથે ચર્ચા કરી છે. માહિતીવિસ્ફોટના આ યુગમાં, અનેક દિશાઓમાંથી પ્રચંડ ગતિથી વરસી રહેલી માહિતીને નિયંત્રિત કરવા માટે સંદર્ભ-માહિતીનું વૈજ્ઞાનિક વર્ગીકરણ અને કોશવિદ્યાવિજ્ઞાન જેવી નિયંત્રક વ્યવસ્થાઓ જરૂરી છે. પશ્ચિમમાં આ દિશામાં થયેલાં કાર્યો, કોશવિજ્ઞાનક્ષેત્રે તાજેતરમાં થઈ રહેલી કેટલીક પ્રવૃત્તિઓ અને પ્રકાશનોનો ખ્યાલ આપીને તેમણે કોશવિજ્ઞાનનાં કેટલાક અદ્યતન વિશિષ્ટ વલણોની વાત કરી છે. એક સ્વતંત્ર ક્ષેત્ર તરીકે કોશવિદ્યા હવે પોતાની ઓળખ ઊભી કરી રહી છે ત્યારે ગુજરાતીના અધ્યાપકોએ પણ આવા વિવિધક્ષેત્રીય સંશોધનકાર્યોમાં જોડાવું જોઈએ એવી અપેક્ષા વ્યક્ત કરે છે. "દુનિયા જ્યારે આવી ધોધમાર

સંશોધનપ્રવૃત્તિથી પ્લાવિત હોય ત્યારે આપણે સાવ કોરા, કેવળ અલિપ્ત થઈને કેમ બેસી રહી શકીએ?'' વિષયની વિશદ છણાવટ, મૂળગામી દૃષ્ટિ અને શાસ્ત્રીય પર્યેષણાને કારણે આ લેખ નોંધપાત્ર બની રહે છે.

'પરાત્પર પરબ્રહ્મ સહી; પણ સા મન, વાણી જ અગમ્ય' વ્યાખ્યાનમાં સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર તેમની લાક્ષણિક શૈલીમાં મન અને વાણીની અગમ્યતા અને મન અને વાણીનું પરસ્પર સંકળાવું-ની શાસ્ત્રીય ચર્ચા કરે છે. ભારતીય સાહિત્યશાસ્ત્રની પરંપરામાં છેક ૧૭મી, ૧૮મી સદી સુધી આગળ વધતી અને અલંકારમીમાંસામાં તેમ જ પાશ્ચાત્ય ભાષાચિંતનની વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં વિકસેલી વિનિર્મિતિવાદી તેમ જ સંકેતવિજ્ઞાનગત વિચારણાના મહત્ત્વના વિચારકોને ટાંકતાં ટાંકતાં, તેઓ અર્થઘટનોનું પણ અર્થઘટન કરે છે. વ્યાખ્યાનના આરંભે જ તેમણે સંખ્યાબાહુલ્ય અને વિષયવસ્તુ બાહુલ્યના આજે વધતા જતા મહિમા સામે આંગળી ચીંધી બતાવી છે. સાંપ્રત ગુજરાતી સાહિત્યમાં બળવત્તર બનતા જતા સદાગ્રહી સાહિત્યવિચારના મૂળમાં પડેલી ગૂંચનો નિર્દેશ કરી તેઓ સાહિત્યના આવા વ્યાપને અને તેની આવી નિયંત્રક શક્તિને મહિમાવંત ન ગણતાં, સાહિત્યની રસાનુભવપોષક રિદ્ધિને અને લયોત્તેજક શક્તિને ઓળખવાનાં અને માપવાનાં નવાં સાધનોની શોધ સહૃદયો રૂપે અને સાહિત્યના અધ્યાપકો તરીકે કરવાનું જણાવે છે. એ શોધ કેવી રીતે કરાય તેનું આ વ્યાખ્યાન ઉત્તમ નિદર્શન છે. સ્વ અને અન્ય બંનેનો સમાવેશ કરી શકે, બંનેના ડિસ્કોર્સ કે પ્રોક્તિને આવરી શકે, એવી અનન્વયસમૃદ્ધ અને અન્યનિરપેક્ષ કાવ્યભાષાની અપેક્ષા તેઓ વ્યાખ્યાનને અંતે પ્રગટ કરે છે.

'દાખલા તરીકે, ટૂંકી વાર્તામાં ભાષા'માં સુમન શાહ આરંભે જ ''આપણે સૌ ભાષા વડે, ભાષામાં જીવીએ છીએ, એ આપણાં જીવનોની ધારક છે, આપણા અસ્તિત્વોની ભૂમિકા છે'' એ રીતે માંડણી કરી ભાષા, સાહિત્યમાં ભાષા અને ટૂંકી વાર્તામાં ભાષા વિશે તાત્ત્વિક વિચારણા કરે છે. માણસ નામનું ચૈતન્ય અને ભાષા નામનું તંત્ર – આ બંને વચ્ચેની પાયાની કટોકટીનો સામનો સર્જકે કરવાનો હોય છે. સર્જક ભાષાના સાધારણીકરણથી ખસીને ભાષાના વૈશિષ્ટ્યને વિશે ધ્યાન ધરે તો, ભાષાના અનાવૃત્ત રૂપને પામી શકે. 'અનુવાદ', 'કથન', 'આલેખન' અને 'સર્જનાત્મક' – ટૂંકી વાર્તાની ભાષાના ચાર વિનિયોગ તારવી એ દરેક વિનિયોગની પોતાની વિશેષતાને દર્શાવી આપે છે, અને નોંધે છે કે એક સારી ટૂંકી વાર્તાની વાર્તાભાષા તેની પોતાની છે તેમાં મનુષ્યચૈતન્ય અને ભાષા બેયના અનિવાર્ય તત્ત્વનું અભિન્નત્વ પ્રગટ્યું હોય છે. 'અથ ગદ્યજિજ્ઞાસા'માં માય ડિયર જયુએ કેટલાક સંકેતો મૂકી આપ્યા છે. તેમનાં ગદ્ય વિશેનાં નિરીક્ષણોમાં તાજગી છે પણ એ અભ્યાસલેખ બનતો નથી. 'સાહિત્યિક વાચનાના ભાવનવિવેચન વિશે'ના વિજય શાસ્ત્રીના વ્યાખ્યાનમાં એક નવા અભિગમનો પરિચય થાય છે પણ સઘન અભ્યાસની અપેક્ષા સંતોષાતી નથી. ચિનુ મોદી 'ઇસ્લામી અને આપણું કાવ્યશાસ્ત્ર' વ્યાખ્યાનમાં બંને કાવ્યશાસ્ત્રોની તુલના કરતાં કરતાં અનેક ઉદાહરણો દ્વારા પોતાના મુદ્દાઓને સમર્થિત કરે છે. બળવંત જાની 'ગિનાન પરંપરાની વિશિષ્ટ રચનાઓ : નકલંકી ભજનો'માં ગુજરાતી ધર્માંતરિત મુસ્લિમ ગણાતી પ્રજા વ્હોરા, ખોજા, મુમના, મોકોસલામ, મત્તવા અને મીર જ્ઞાતિના સાહિત્ય અને વિધિવિધાનોમાંથી પ્રગટતી સંસ્કૃતિના સ્વાધ્યાયમાંથી મળી આવેલી નિજારી-ઇસ્માઈલી ખોજાના પીર દ્વારા રચાયેલી ગિનાન પરંપરાની વિશિષ્ટ રચનાઓ નકલંકી ભજનોનો આસ્વાદ કરાવી એની વિશિષ્ટતા અને આગવાપણાનો પરિચય કરાવ્યો છે 'પ્રત્યક્ષ વિવેચન પરથી સિદ્ધાંત તરફ' વ્યાખ્યાનમાં જયંત ગાડીત જયંત કોઠારીની પ્રત્યક્ષ વિવેચનાના સંદર્ભમાં વાતની માંડણી જુદી જ રીતે કરે છે. સિદ્ધાંતથી પ્રત્યક્ષ તરફ નહીં, પણ પ્રત્યક્ષથી સિદ્ધાંત તરફની ગતિની તપાસ એ સાહિત્યવિવેચનનું વિશાળ ક્ષેત્ર છે. અને ગુજરાતી વિવેચને એ દિશામાં જવાની જરૂર છે એમ કહી તેઓ જયંત કોઠારીની સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકા પ્રત્યક્ષ વિવેચનમાંથી કેવી ઊપસી આવે છે અને એમની સાહિત્યરુચિ પર કોનો-કેટલો પ્રભાવ છે તે તેઓ

દાખલા-દલીલો સાથે સમજાવે છે. એક વિવેચકની વિવેચનવિચારણાને તપાસવાનો આ લેખ ઉત્તમ નમૂનો બની રહે છે. આમ, આ વ્યાખ્યાનોમાં વિદ્વાનોની અભ્યાસનિષ્ઠા, સજ્જતા તો જણાય છે જ સાથે ગુજરાતી ભાષાસાહિત્યનું વિચારક્ષેત્ર કેટલું વૈવિધ્યસભર ને વિશાળ છે તેનો સંકેત કરે છે.

સંપાદકોએ આગળ સંપાદકીય લેખમાં દરેક વ્યાખ્યાન વિશે નોંધ કરી છે. સંઘ દ્વારા અગાઉ પ્રકાશિત થયેલ પ્રમુખીય પ્રવચનો – એક અને બેની અનુક્રમણિકા પણ મૂકી છે જેથી અભ્યાસીઓને સરળતાથી સંદર્ભ મળી રહે. તેમાં સંપાદકીય સૂઝ જોઈ શકાય છે પરંતુ પાંચ સંપાદકો હોવા છતાં પ્રૂફની આટલી બધી ભૂલો કેવી રીતે ચાલે? ❒

વસન્તસૂચિ – સંપાદક : સુરેશ શુક્લ, પ્રફુલ્લ રાવલ, નલિની દેસાઈ

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ, ૨૦૧૦. ડે. ૨૬૫, રૂ. ૨૫૦

`વસંત'ની વાટનો ભોમિયો

જયંત મેઘાણી

ઓગણીસમી સદીમાં ગુજરાતમાં નવજાગરણનો આરંભ થયો અને પછી પરિવર્તનની એ લહરો વીસમી સદીમાં પણ આવી. ૧૮૫૭માં મુંબઈ યુનિવર્સિટીની સ્થાપના પછી ગુજરાતી સમાજજીવનમાં વિદ્યારંગ વ્યાપ્યો. સાહિત્ય અને અન્ય વિષયોનાં પરિશીલન તથા લેખન પાંગરવા લાગ્યાં, જ્ઞાનનો પ્રસાર વધ્યો. નવી વિદ્યાલક્ષી સંસ્થાઓ ઊભી થઈ, મુદ્રણ અને પુસ્તક-પ્રકાશનનાં નવતર ક્ષેત્રો ખૂલ્યાં, પુસ્તકાલયો સ્થપાયાં અને સામુદાયિક વિચારવિમર્શનાં વાહનો સરીખાં સામયિકો ઉદય પામ્યાં. 'બુદ્ધિપ્રકાશ'થી ૧૮૫૪માં આરંભાયેલી આ પરંપરામાં 'પ્રિયંવદા'(૧૮૮૫), 'સુદર્શન'(૧૮૯૦), 'જ્ઞાનસુધા' (૧૮૯૨), 'સમાલોચક'(૧૮૯૬) એ સામયિકો ગૂર્જરી ગિરાને ઊજળું દર્પણ ધરે છે. ગુજરાતની એ આદિ સામયિક-પરંપરામાં નવું દીપ્તિવંત પ્રકરણ ખૂલે છે ૧૯૦૨માં 'વસન્ત'ના ઉદયથી. આનંદશંકર ધ્રુવ જેવા નામવંત સુકાનીની નજર દેશકાળના સીમાડા વળોટીને દરિયાપાર અને તવારીખના પૂર્વયુગો સુધી પહોંચે છે, ગુજરાતી વિદ્યાજગતમાં વિદેશી વાયરા માટે બારી ખૂલે છે. એક દાયકા પછી લગભગ એવડા જ અંતરાલ માટે રમણભાઈ નીલકંઠ તંત્રી બને છે. એ પછી ફરી પાછા આચાર્યદેવ ધુરા સંભાળે છે તે છેક સાડત્રીસ વરસે 'વસન્ત'ની લીલા સંકેલાય છે ત્યાં લગી સામયિક એમનું લાલન પામે છે. ગુજરાતનું વિદ્યાજીવન પાકટ બનેલું જોઈને 'વસન્ત' ૧૯૩૯માં વિલીન થાય છે. બીજા એવા જ આચાર્ય ક્ષિતિમોહન સેને 'વસન્ત'ના રજતપર્વ વખતે કહેલું ''પ્રકૃતિના જગતમાં ફૂલ-પલ્લવનો ઉત્સવ ઊજવીને વસંત વિદાય લેતી રહે છે, પરન્તુ સાહિત્યના ઉત્સવને પાછા જવાની ઇચ્છા જ થતી નથી. ...નવાં નવાં વર્ણોથી વિભૂષિત આ સામયિકની આ જયંતી માનસદીક્ષાની વૈજયંતી છે.''

અહીં જેનું નિરીક્ષણ કરવાનો લહાવ છે એ આ આપણા સદાસ્મરણીય સામયિકની સૂચિ છે : 'વસન્તસૂચિ'. ત્રણ સૂચિકારોના ઉદ્યમનું આ સુફળ છે. આપણા એક મહત્ત્વના સામયિકના સો-પોણોસો વરસ

જૂના અંકોમાં શું ભંડાર્યું છે તેની શોધનો આ ચિરાગ છે. આ સૂચિની સામગ્રી આવી છે : આરંભે 'વસન્ત'ના પ્રકાશન સમયનાં પરિબળો' એ પ્રવેશકમાં 'વસન્ત'ની કામગીરીને દેશકાળના પરિપ્રેક્ષ્યમાં ત્રણમાંના એક સંપાદક સુરેશ શુક્લ મૂલવી આપે છે. સંપાદકીયમાં સૂચિસામગ્રીનો પરિચય છે. સૂચિની ગોઠવણી આવી છે : આરંભે વર્ષવાર લેખસૂચિમાં તમામ અંકોની અનુક્રમણિકાઓ આપી છે. તેમાં દરેક લખાણનું મથાળું, તેના લેખકનું નામ, અને પછી એ લખાણ અંકના કયા પાને શરૂ થાય છે તેનો નિર્દેશ છે. એ પછી આ સામગ્રી બાર વિષયોમાં, દરેક વિષયમાં વરસવાર ગોઠવેલી છે. દા. ત. ઇતિહાસ વિશેનાં લખાણોની ગોઠવણી પહેલાં વરસ મુજબ, અને તેમાં લેખના શીર્ષકના વર્ણાનુક્રમે છે. ઉદાહરણ : 'ગુજરાતને નામ આપનારા ગૂર્જરો' નામે વ્યાખ્યાન વર્ષ ૧૪માં આરંભના અક્ષર મુજબ ગોઠવેલું છે.

એ પછી લેખકસૂચિ આપી છે. આ સૂચિનું કામ કયા લેખકનાં લખાણો કયા કયા વર્ષનાં (અંકનાં) કયાં પાનાં ઉપર છે તેનો નિર્દેશ આપવાનું છે. છેલ્લે, લેખકોનાં તખલ્લુસોની સૂચિ આપવાનું સંપાદકોએ યોગ્ય ધાર્યું છે.

કોઈપણ સૂચિનું નિર્માણ બે મુખ્ય બાબતોને ખ્યાલમાં રાખે : એક, તેનું સામગ્રીઆયોજન કેવું છે, અને બીજું, એની ગોઠવણી વાચક-સહાયક ('રીડર-ફ્રેન્ડલી') છે કે નહીં. સૂચિવિદ્યાના નિયમો અને તેની રસમોનું અનુસરણ પણ કોઈપણ સૂચિનો એક કસોટીદંડ ગણાય; પણ એ બાબતને આજે આપણે ગૌણ ગણીને ચાલશું.

આ ગ્રંથના લગભગ અરધોઅરધ કદને રોકતા વર્ષવાર સૂચિ વિભાગને જોઈને નર્યા સૂચિનિષ્ઠોને અચંબો થાય, પણ આ લખનારને નથી થયો. આપણા એક સમૃદ્ધ જૂના સામયિકની માત્ર અનુક્રમણિકાઓમાંથી પસાર થવાનો ભરપૂર રોમાંચ મેં ગાંઠે બાંધ્યો છે. આ પૃષ્ઠોએ જાણે 'વસન્ત'ના અંકોને મારી સમક્ષ જીવંત કર્યા છે. કોઈ શબ્દની શોધ માટે શબ્દકોશમાં પ્રવેશ કરનાર જેમ રસ્તે મળી જતા બીજા અનેક શબ્દોમાં ખોવાય ને એવી શબ્દસફરનો રોમાંચ માણે, એ જ રીતે આ વર્ષવાર સૂચિ જેવા શુષ્ક નામધારી પાનાંએ મને ઠેકઠેકાણે રોકી રાખ્યો છે. ધીરુભાઈ ઠાકર નિર્મિત 'સમાલોચક'ની સૂચિ (૧૯૬૭) અને 'જ્ઞાનસુધા'ની સૂચિ(૧૯૮૭), ચી. ના. પટેલ કૃત 'બુદ્ધિપ્રકાશ'-સૂચિ(૧૯૯૦), અને તેને અનુસરીને ''પરબ' સૂચિ'(૨૦૦૭)માં આ પ્રયોગ આપણે જોયો છે, અને તેની ઉપયોગિતા પ્રયોગસિદ્ધ લાગે છે – એટલે સુધી કે કોઈ એક સામયિકની સૂચિના આ એક ઇચ્છિત અંગ તરીકે જોવાનું મન થાય. અંક પછી અંકનાં, અને વરસ પછી વરસનાં બદલાતાં કલેવર, કૃતિ-સમુચ્ચય દ્વારા પ્રગટ થતી સંપાદનરીતિનો ક્રમિક વિકાસ, કયા લખાણને પછીથી વાચકોની ચર્ચાનો લાભ મળ્યો – આ બધું તો સાહિત્યના નિરીક્ષક અને અભ્યાસી માટે અત્યંત ખપની અને રસની સામગ્રી બને છે. માત્ર વિષયનાં ખોખાંમાં ગોઠવેલી એક એક કૃતિની નોંધ, વર્ણાનુક્રમની શિસ્તને અનુસરીને રજૂ થાય એ માહિતીપ્રદ જરૂર નીવડે, પણ આખરે તો એ વ્યવસ્થા યંત્રવત્ બને છે. એ વ્યવસ્થા અનિવાર્ય છે, પણ વાચક સાથે મૈત્રી કરનાર ક્રમસૂચિની અવેજી ન ધરી શકે.

આ ક્રમસૂચિ કેવીક 'રીડર-ફ્રેન્ડલી' છે? પોતાના કર્તૃત્વને વાચક-સહાયક બનાવવા માગતા સૂચિકારે પોતાની જાતને વાચકની જગ્યાએ મૂકીને પોતાની પાસેની માહિતીને ગોઠવવાની રહે છે તેમાં ઉપયોગી ઉમેરણો કરવાનાં હોય છે. એ ઉમેરણો કેવાં? 'વસન્ત' વિક્રમ સંવતના મહિના ને વરસને અનુસરતું હતું, સાથોસાથ ઇસ્વી વરસ-મહિનાના ઉલ્લેખ ક્યાંય અપાતા નહીં. કલ્પનાશીલ સૂચિકારમાં વસતો વાચક તરત કહેશે કે આ વિક્રમ સંવતમાંથી દર વખતે ૫૬ વરસ બાદ કરીને ઈસ્વી સન મેળવવાની પળોજણમાંથી વાચકને ઉગારવા માટે એ દરેક સંવત પછી ત્યાં જ ચોખંડા કૌંસમાં[૧] સન આપવાથી વાચકની સગવડ સચવાય. આ આખીય સૂચિમાં અનેક પાનાંઓ પર એવો સંપાદકીય સંસ્કાર જરૂરી હતો. બીજું, રચના-શીર્ષકો તેના વિષયને સ્ફુટ કરતાં નથી હોતાં. એવા કિસ્સાઓમાં પણ આવો સંપાદકીય અભિગમ ઉપયોગી નીવડે. ઉદાહરણ : ૧૯૦૪ના વરસ દરમિયાન 'બાળસિંહ-મોતીબા' નામે લખાણ આઠ હપ્તે પ્રગટ થતું રહ્યું. આ શું છે? વાર્તા? નાટક? બીજું કાંઈ? તેનો ઉલ્લેખ સૂચિમાં

કૌંસમાં ઉમેર્યો હોય તો પ્રશ્ન ન રહે.[2] ‘એક પ્રચલિત રાસડો’ એ શીર્ષક (પા. ૬૧) હેઠળ બે પાનાં છે; અહીં કયા રાસડાની વાત છે તેનો નિર્દેશ હોત તો વાચકની મહેનત બચી ન જાત? ‘કીટ્સનું બુલબુલ’ (સૂચિ પાનું ૮૩) એ કાવ્ય છે? કાવ્યાસ્વાદ છે? વિવેચનલેખ છે? (આ સૂચિમાં કવિતા પૂરતા આવા કૌંસ-ઉલ્લેખ છે ખરા.)

સંપાદકીય નિવેદન મુજબ સાડત્રીસ વરસના ગાળામાં લગભગ ૩૭૦૦ લખાણો ને કૃતિઓ ‘વસન્ત’માં પ્રગટ થયાં હતાં. સંપાદકોએ આપેલી તારીજ પ્રમાણે અરધાથી વધુ(૫૩ ટકા) લખાણો ને કૃતિઓ સાહિત્યનાં હતાં. પણ ‘વસન્ત’નું સામગ્રીફલક બીજા વિષયોને પણ આવરી લેનારું હતું તેનો ખ્યાલ પણ આંકડાઓ પરથી આવી શકે. અર્થકારણ, રાજકારણ, ઇતિહાસ, તત્ત્વજ્ઞાન, ધર્મ, શિક્ષણ, સમાજકારણ, સંગીત ઉપરાંત વિજ્ઞાન વિશેનાં લખાણોથી પણ ‘વસંત’નાં પાનાં ભરાતાં. આવું વિષયવૈવિધ્ય એ જમાનામાં નવી બાબત હતી. ક્રમસૂચિનાં પાનાંઓ પર વિહરતાં જ ખ્યાલ આવે કે આચાર્ય આનંદશંકરે કેવી મુક્ત કલમે ‘વસન્ત’ માટે લખ્યું છે. અનેક વિષયો પરનાં લખાણો અને ગ્રંથાવલોકનોનું કર્તૃત્વ ‘વસન્ત ઑફિસ’ને ખાતે જમા છે; આ ‘વસન્ત ઑફિસ’ એટલે પણ મહદ અંશે આચાર્યશ્રી જ ને? જ્યારે આપણાં સામયિકોનાં રસક્ષેત્રો મર્યાદિત હતાં, દરિયાપારની વાતો પણ તેમાં ઓછી આવતી. ત્યારે ‘વસન્તે’ વિદેશની વાતો પણ છૂટથી પીરસી : રોમનો ઇતિહાસ, યુરોપમાં ચા-કૉફી, છસો વરસ પૂર્વેનું વિલાયતી ગામડું, પ્રાચીન ગ્રીક કેળવણી, ઇંગ્લૅન્ડનો ખેડૂત – એવા વિષયો પરના લેખો વાચનરસને દરિયાપાર લઈ જતા. ઉત્તમલાલ કેશવલાલ ત્રિવેદીની ‘પશ્ચિમના સુધારાનો દાવો’ એ લેખમાળા છ હપ્તે પૂરી થયેલી.

આ વિષયવાર સૂચિ થોડું અવલોકન માગી લે છે. મારે સંગીત વિશેના લેખો પર પહોંચવું હતું, પણ એ માટે મારે કયા પાના પર જવું તેનો નિર્દેશ ક્યાંયથી ન મળ્યો. અનેક પાનાં ફેરવીને ‘સંગીત’ એવું મથાળું સાવ નાના અક્ષરોમાં સંકોડાઈને બેઠું હતું ત્યાં પહોંચ્યો. જોયું : સાડત્રીસ વરસમાં માત્ર સાત લેખ નોંધાયેલા. ના, મેં એ માન્યું નહીં, કારણ કે ક્રમસૂચિમાં પેલો રોમાંચક વિહાર કરતી વેળા તો સંગીત વિશેના અનેક લેખો સામા મળેલા. રસ્તો ભૂલેલો અજમાયશો કરે તેમ છેવટે એ વિશેના લેખનિર્દેશો ‘પ્રકીર્ણ’ મથાળા નીચે આપેલા સંખ્યાબંધ નિર્દેશોમાં વેરાઈ ગયેલા જોયા! માહિતીશોધમાં આ ‘વિષયસૂચિ’ ખપમાં ન આવી. અર્થકારણ વિશેના લેખનિર્દેશોનું પણ આવું જ થયેલું જોયું : ‘અર્થશાસ્ત્ર’ શીર્ષક નીચે માત્ર ત્રણ જ લેખો નોંધાયેલા છે. માની કેમ શકાય? પ્રકીર્ણની ટોપલીમાંથી એ વિષયના સંખ્યાબંધ લેખનિર્દેશો વીણવા પડ્યા. મારો બીજો રસ પ્રવાસસાહિત્યનો હતો. ક્રમસૂચિમાં પ્રવાસવિષયક ઘણાં રસપ્રદ લેખનામો જોયેલાં. ‘મારી મુંબઈની મુસાફરી’, પાંચ હપ્તે પૂરો થયેલો મટુભાઈ ર. ધ્રુનો ‘કાશ્મીરનો પ્રવાસ’, એ વખતે તો હજુ નૃસિંહપ્રસાદ કા. ભટ્ટ તરીકે ઓળખાતા નાનાભાઈ ભટ્ટનું ભાવનગરની તખ્તેશ્વરની ટેકરી વિશેનું લખાણ, ‘હિમાલયનો પ્રવાસ’, ‘મુનિ’ લિખિત ‘મારી રેલવે-મુસાફરી’ – આવા સંખ્યાબંધ લેખોના નિર્દેશો માટે સ્વતંત્ર વિષય નહીં?! ‘દક્ષિણના પ્રવાસની સંક્ષિપ્ત નોંધ’ એવા નમ્ર શીર્ષક નીચે એક લેખમાળા દસ હપતા સુધી અઠ્યોતેર પાનાંમાં વિસ્તરેલી. (અઠ્યોતેર પાનાં : આ માહિતી મને સૂચિએ ન આપી, પણ કુતૂહલવશ એ ગણતરી દસ જુદા જુદા અંકોમાં ફરીને જાતે માંડી લીધેલી.) આ વિસ્તીર્ણ લેખમાળાને સાચે જ ‘સંક્ષિપ્ત નોંધ’ માનીને ઉવેખી હોત તો વાચક પસ્તાયો હોત નહીં? ભૂગોળ ને પ્રવાસનાં લખાણો સંખ્યા તેમજ મહત્ત્વલેખે સ્વતંત્ર વિષય-છત્ર નીચે મૂકવા જેવાં હતાં. બીજું એક ઉદાહરણ રસ પડે તેવું છે : ‘કુસુમાકર’નો લેખ ‘એમર્સન સાથે એક કલાક’ : તેની સામે પાનું ૧૮૬ લખ્યું છે તેને બદલે ૧૮૬-૧૯૩ એમ લખ્યું હોત તો ખાસ્સાં આઠ પાનાંના આ લખાણમાં વાચકનો રસ અનેકગણો વધત નહીં? લેખનું કદ (પાનાંમાં) દર્શાવતી નોંધ કેટલી મહત્ત્વની છે તેનું આ ઉદાહરણ આપવા જ આ મુદ્દાનો ઉલ્લેખ મેં અહીં સુધી રોકી રાખેલો. સુલભ માહિતીને વાચક-સહાયક સ્વરૂપ સૂચિકાર આ રીતે આપી શકે.[3] અને, મારે તો ‘વસન્ત’માં પ્રકાશિત સમૃદ્ધ ચરિત્રસાહિત્યમાં વિહરવું હતું, પણ અહીં ચરિત્રલેખો પણ સ્વતંત્ર વિષય-મથાળા નીચે

એકત્ર નથી. એટલે હવે કાં તો વર્ષવાર સૂચિનાં તમામ ૧૨૯ પાનાં ફેરવવાં પડે, તેની નોંધ કરવી પડે, નહીં તો પછી પેલા ‘પ્રકીર્ણ’ નામના વિષયમાં ફંફોસવું રહે અથવા ‘સાહિત્ય’ મથાળા નીચે શોધ કરવી પડે!

વિષયસૂચિ અંગે બીજી આશ્ચર્યની વાત : અહીં ગોઠવણી વિષયની અંતર્ગત પાછી વરસવાર કેમ હશે? સૂચિનું કામ સમાન રસના નિર્દેશોને એકત્ર કરવાનું હોય તો, અહીં આ વરસવાર ગોઠવણીથી કેવી પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ છે એના દાખલા જોઈએ : ‘લિપિ’ નામે કરીમ મહમદ માસ્તરનું એક લખાણ સૂચિના પા. ૧૯૫ ઉપર છે. પછી એ જ લેખકનું એ જ શીર્ષકવાળું બીજું લખાણ (અનુસંધાનમાં?) બે પાનાં પછી નોંધાયું છે. નરસિંહરાવનાં ખંભાત વિશેનાં ત્રણ લખાણોનું પણ આવું જ થયું છે. ખરી રીતે તો, એક વિષયના નિર્દેશો એકસાથે હોવા જોઈએ, પણ અહીં એવું નથી બન્યું કારણ કે લખાણો જુદાં વરસમાં પ્રકાશિત છે, અને અહીં ગોઠવણી વરસવાર છે. આ વ્યવસ્થા વાચક-સહાયકતાનો ગુણ ગુમાવે છે. વર્ગીકરણ મહત્ત્વનું છે, પણ વિષયની અંતર્ગત પણ આવી વરસવાર પેટા-ગોઠવણી જે વિલક્ષણ પરિસ્થિતિ ઊભી કરે છે તેનું આ ઉદાહરણ છે. વળી, વિષય-સૂચિ તો ઉપયોગી છે જ, પણ સૂચિવિદ્યા તો શબ્દસૂચિનો[૪] મહત્ત્વનો કીમિયો પણ આપે છે. ચાવીરૂપ શબ્દોની સૂચિ તો પ્રચલિત વિષય-નામોની સૂચિથી પણ આગળ વધીને એક બાબતના સંદર્ભોને એકત્ર કરી આપે : ઉદાહરણ : ગોવર્ધનરામ, ઇંગ્લંડ, વેદાંત, રોમ, પારસીઓ – એવા શબ્દો નીચે એવા સંદર્ભવાળાં લખાણોના નિર્દેશ દર્શાવી શકાય છે. આવી સૂચિની ઉપયોગિતા સિદ્ધ થયેલી છે.

લેખકસૂચિનું અવલોકન કરવામાં રસ પડ્યો. સંપાદકોએ કરેલી ગણતરી મુજબ સાડત્રીસ વરસ દરમિયાન ‘વસન્ત’ ૬૪૮ લેખકોની કલમથી સમૃદ્ધ થતું રહ્યું. લેખક-નામાવલિમાં જાણીતી તેમજ અણજાણ લેખિનીઓ ઉપસ્થિત છે. વીસમી સદીમાં હજુ વિદ્યાનો ઉષ:કાળ હતો, સમ ખાવાની એક જ યુનિવર્સિટી હતી, એ કાળમાં ગુજરાતમાં ‘વસન્ત’ મહોર્યું. આચાર્ય આનંદશંકરે જે લેખકમંડળ સંયોજ્યું તેમાં કૃ. મો. ઝવેરી, ચંદ્રશંકર પંડ્યા, મોહનલાલ પા. દવે, રતિલાલ મો. ત્રિવેદી, રત્નમણિરાવ જોટે, હરગોવિંદ કાંટાવાળા જેવા વિદ્યાસેવીઓ હતા. નરસિંહરાવ તો લગભગ દર અંકે હાજર હોય. ગુજરાતનું એ ‘મૉડર્ન રિવ્યૂ’ આજનાં સામયિકોને મધુર ક્ષોભ આપે એવી સાહિત્યરિદ્ધિ ધરાવતું હતું. કોઈ અભ્યાસી ગુજરાતની જ્ઞાનપરંપરાનો ઇતિહાસ લખવા બેસશે ત્યારે ‘વસન્ત’યુગ તેનું એક ઉજ્જ્વળ પ્રકરણ બનશે.

આ સૂચિ ‘વસન્ત’ના વિપુલ સાહિત્યરાશિનો ભોમિયો છે. ત્રણેય સંપાદકો અધ્યાપકો છે. ખંત અને ઉદ્યમ એ એમની મૂડી છે. પણ આ સૂચિ અવલોકીને લાગે છે કે સૂચિનિર્માણની કેટલીક ઉપયોગી પ્રયુક્તિઓ અને પદ્ધતિઓ, સૂચિવિદ્યાની કેટલીક આવશ્યક શિસ્ત એમની સહાયે આવી હોત, એક ચકોર સંપાદકીય નજર છેવટના સ્વરૂપ પર ફરી હોત, તો ઉપર બતાવી એ ખામીઓ નિવારી શકાઈ હોત. બીબાંવૈવિધ્યનો દૃષ્ટિવંત ઉપયોગ પણ સામગ્રીને વાચનચારુ બનાવી શકત.[૫] અને તો સંપાદકોને આ પ્રીતિકાર્ય અધિક મીઠું લાગ્યું હોત, એ મહાન સામયિકના બરનું એ અર્ઘ્ય બનત. પ્રારંભિક કાર્યમાં પરિપૂર્ણતાને અંતરાયો નડે નહીં તો જ નવાઈ. સૂચિ જોઈ ત્યારથી અહીં સૂચિ વિશેનાં નિરીક્ષણોનો છેલ્લો અક્ષર લખાય છે ત્યાં સુધી સૂચિ-કર્તૃત્વ પરત્વેના સમભાવની ભીનાશ સુકાવા દીધા વિના આ કહેવાનું થાય છે. પોણોસો વરસના અંતરાલે ‘વસન્ત’ની વાટે ભમવાનું બન્યું ત્યારે આ ભોમિયો ભલે ક્યાંક ખોડંગાતો હતો, ક્યાંક હાંફતો હતો, પણ એ ભોમિયાએ કરાવેલી સાહિત્યતર્પણની એ ભૂમિની જાતરા ને આપણી જ્ઞાનરિદ્ધિનાં એ દર્શન સ્મરણે રહેશે.

આ સૂચિ તો આવી; પછી શું? વિદ્યાર્થીઓ અને અભ્યાસીઓ આ સૂચિનો મહત્તમ ઉપયોગ કરે, આપમેળે તેમાંથી સામગ્રીખોજ કરતા થાય એ ગ્રંથપાલો અને અધ્યાપકોનું કામ હશે. આપણો નવો અભ્યાસી વર્ગ આની ટેવ કે તાલીમ નથી ધરાવતો. એ આ અને બીજી સૂચિઓનો ઉપયોગ કરતો થાય તો જ ‘વસન્તસૂચિ’ જેવા પ્રયાસો સાર્થક બને.

❐

પણ, નવો ફણગો ફૂટે છે. હમણાં કહ્યું, અભ્યાસીઓ સૂચિનો ઉપયોગ કરશે-કરાવશે તેમાં તેની ફલશ્રુતિ હશે.

સૂચિનો ઉપયોગ કરવો એટલે તેની મૂળ સામગ્રી સુધી (અહીં 'વસન્ત'ના અંકો સુધી) પહોંચવું. ક્યાં હશે 'વસન્ત'ની જૂની ફાઇલો? આ સૂચિના એક સંપાદકે માહિતી આપી કે એમણે ગૂજરાત વિદ્યાપીઠ ગ્રંથાયલનો ઉપયોગ કર્યો. ભાગ્યે જ કોઈ બીજા ગ્રંથાલયમાં આ ફાઇલો જળવાઈ હશે, જળવાઈ હશે તો પણ તેનાં છાપેલાં પાનાંઓ હવે જર્જરિત થવામાં હશે, થોડાં વરસ પછી – હા, થોડાં જ વરસમાં – એના કાગળો નાશ પામશે. પછી આપણી પાસે રહેશે માત્ર સૂચિ. ભોમિયો હશે, પણ જ્યાં પહોંચવું છે એ મુકામ લુપ્ત હશે! આ કલ્પના નથી, આવી રહેલી ઘટનાનો 'સિનારીઓ' છે. આપણી સામયિક-સંપદાનો – માત્ર 'વસન્ત' જ નહીં, તમામ જૂનાં સામયિકોનો – એ જ અંજામ હશે. એટલે જરૂર તો છે એ સામયિકોને 'ડીજીટાઇઝ' કરી લેવાની. ગુજરાતમાં સામયિકોની સૂચિઓ તૈયાર કરવાની યોજનાઓ આકાર લેવા માંડી છે. એ સાથે જ કરવા જેવી બીજી યોજના છે એ સામયિક-સંપદાને 'ડીજીટલ' સ્વરૂપ આપીને કાયમ માટે તેને ઉગારી લેવાની. ટેક્નૉલૉજી આપણી આ સંપદાની તારણહાર હશે. સદ્ભાગ્યે આ ટેક્નૉલૉજીને આપણા કામે જોતરી શકે એવા જ્ઞાન-અભિમુખ જાણકારો આપણી પાસે છે. આ 'ડીજીટલ' સ્વરૂપના ભાગરૂપે જ ઉત્તમ સૂચિવ્યવસ્થા તેમાં સંયોજી શકાય. એટલે સુધી કે, આપણા ઉદાહરણમાં, 'વસન્ત'ના કોઈ લખાણનો સૂચિનિર્દેશ કમ્પ્યૂટરની ક્લિકથી મેળવી શકાય તે તો ખરું જ, એ લખાણનાં પાનાં જ સ્ક્રીન પર પલકારામાં હાજર થઈ જાય, તેની નકલ તત્કાલ છાપી શકાય, એવી જોગવાઈ શક્ય છે. આ ટેક્નૉલૉજી જગતનાં ઉત્તમ ગ્રંથાલયોને એક વિશ્વવ્યાપી સંકલિત સાયબર ગ્રંથાલયમાં ફેરવીને મારા-તમારા-તમામનાં ટેબલ પર સુલભ કરી દેશે એ સમય દૂર નથી, ત્યારે આપણે માત્ર 'વસન્ત'ને જ નહીં, બીજાં મહત્ત્વનાં સામયિકોને પણ, (અને સામયિકોને જ શા માટે, અનેક અલભ્ય ગ્રંથોને પણ) આવો 'ડીજીટલ' અવતાર આપીને, તેની અંતર્ગત જ સૂચિ સંયોજીને ચમત્કાર સરજી શકીએ તેમ છીએ. આપણી પ્રજાકીય સંસ્થાઓ માટે ખૂટે નહીં તેવો માતબર આ પ્રકલ્પ બની શકે.

સંદર્ભનોંધ :

૧. સંપાદકે કરેલું વાચક-સહાયક ઉમેરણ આવા [ ] કૌંસમાં મૂકવાની રસમ છે.

૨. ''પરબ' સૂચિ'માં આવું વાચક-સહાયક તત્ત્વ ભરપૂર જોવા મળે છે.

૩. આના પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ જોવા માટે રમણ સોની સંપાદિત 'સામયિક લેખ સૂચિ : ૧૯૯૬-૨૦૦૦' (૨૦૦૬) તથા કિશોર વ્યાસ સંપાદિત 'સામયિક લેખસૂચિ ૨૦૦૧-૨૦૦૫ (૨૦૦૯)નાં પૃષ્ઠોનું અવલોકન ઉપયોગી થશે.

૪. શબ્દસૂચિ માટે મરાઠીમાં વપરાતો વધુ અર્થવાહી પર્યાય ઉલ્લેખસૂચિ અપનાવવા જેવો છે.

૫. આનો સુંદર નમૂનો (મૉડેલ) છે રમણ સોની સંપાદિત 'સામયિક લેખસૂચિ' (૨૦૦૬).

ચિત્તને શબ્દો ગટકગટક પીવાની ટેવ. આંખ મૂળથી જ કાચી. તેમાં વળી કશીક ધૂનમાં ખોવાઈ ગયો હોઉં. આંખ બિચારી ઘણું જોવાનું ચૂકી જાય. ગમેતેવી ધૂનમાં પણ કાન સરવા. સંભવ છે ધૂન પણ કાનને કંઈક પહોંચ્યું તેના કારણે હોય. શબ્દેશબ્દે આસપાસનો લોક ઊઘડતો આવે. ડુંગરો વહેળા નદી તળાવ ખેતર કૂવા પશુપંખી જીવજંતુ ઝાડીજંગલ ચંદ્ર સૂર્ય તારા વાદળ વીજળી ગડગડાટ વંટોળિયા કોરણ હિમ લૂ ધૂળ કાદવ શેરીઓ ઘરો ઝૂંપડાં મંદિરો ખળાં સ્મશાન વગડો ઉત્સવો મેળા પંચ ઝઘડા મારામારી બધાંની વચ્ચે ઢોરઢાંખરથી અભિન્ન ભાવે જીવતાં સ્ત્રીપુરુષો, બાળકો – એ આખો આશ્ચર્યલોક કાન દ્વારા – ભલે આંખ દ્વારા ઘણો બધો મળ્યો હોય તોપણ પૂરા સંદર્ભ રચીને તો કાન દ્વારા અંદર ગોઠવાતો – ક્ષણેક્ષણે જાણે કે ફેર-ગોઠવાતો આવતો હતો. [થોડુંક અંગત, પૃ. ૮૩]

વરેણ્ય

કાવ્યસુષમા – મનસુખલાલ ઝવેરી (સંપા. અનંતરાય રાવળ, વગેરે; ૧૯૫૯)

પ્રશિષ્ટ વાગ્મિતાનો વિશેષ

ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા

પંડિત જગન્નાથની ઉચ્ચાવચ ક્રમની સંજ્ઞાઓનો ઉપયોગ કરીને કહી શકાય કે મનસુખલાલ ઝવેરી ઉત્તમોત્તમ અધ્યાપક, ઉત્તમ વિવેચક અને મધ્યમ કવિ. જરા સુધારીને કહેવું હોય તો ચોક્કસ કહી શકાય કે મધ્યમોમાં ઉત્તમ કવિ. ગાંધીયુગમાં કારકિર્દી ધરાવનારા કવિઓની એક પછી એક શતાબ્દીઓની ઉજવણીને ટાંકણે બે કવિઓનું લગભગ વિસ્મરણ થયું છે. મનસુખલાલ ઝવેરી (૧૯૦૭ – ૧૯૮૧) અને રામપ્રસાદ શુક્લ (૧૯૦૭ – ૧૯૮૧) એમનું પુનઃસંધાન થઈ શકે. પુનઃસંધાન જરૂરી પણ છે. પુનઃસંધાન દ્વારા વર્તમાનની ક્ષણ પરથી એમના પ્રદાનનું પુનર્મૂલ્યાંકન થાય એ ઇતિહાસમાં પ્રતિપોષણનું કાર્ય છે.

રામપ્રસાદ શુક્લે ‘બિન્દુ’ (૧૯૪૬) કાવ્યસંગ્રહમાં ભારતના સ્વાતંત્ર્યયુદ્ધની સમાન્તર ચાલેલા પણ ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઉપેક્ષા પામેલી બીજા વિશ્વયુદ્ધની વિભીષિકાને નોંધપાત્ર રીતે પ્રતિબિંબિત કરી છે. તો એ પહેલાં મનસુખલાલ ઝવેરીએ વિશ્વના તખ્તા પર એકવાર થઈ ગયેલા પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધના ઓથાર નીચે અને આવનાર બીજા વિશ્વયુદ્ધના ભણકારા વચ્ચે કુરુક્ષેત્રવિષયક યુદ્ધકાવ્યોની વિભીષિકાને નિમિત્ત બનાવીને પ્રસ્તુત કરી છે. બળવંતરાય ઠાકોરે પણ બીજા વિશ્વયુદ્ધની વિભીષિકાને આકલિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પણ આ બધામાં મનસુખલાલ ઝવેરી વર્તમાનનું નિમિત્ત શોધવા જે અભાનપણે મહાભારતમાં પહોંચે છે, એનું મૂળ ‘મેઘદૂત’ને અનુસરતા એમના ‘ચન્દ્રદૂત’(૧૯૨૯)માં અને કાલિદાસના નાટકના એમના અનુવાદ ‘સ્મૃતિભ્રંશ અથવા શાપિત શકુન્તલા’(૧૯૨૮)માં પડેલા છે.

પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃતનો સંસ્કાર એમની કવિતાનું મુખ્ય ચાલકબળ છે પણ કુરુક્ષેત્રવિષયક યુદ્ધકાવ્યોમાં કોઈ નવું અર્થઘટન આપ્યા વિના તે વર્ણનકૌશલથી આગળ નથી વધી શક્યા એ અંગે અનંતરાય રાવળે ‘કાવ્યસુષમા’(૧૯૫૯, વોરા એન્ડ કંપની પબ્લિશર્સ પ્રાઇવેટ લિ. મુંબઈ – ૨)માં માર્મિક રીતે નિરીક્ષણ કર્યું છે : ‘કુરુક્ષેત્રવિષયક આ સાત કાવ્યો ૧૯૨૯થી ૧૯૩૬ સુધીનાં સાત વર્ષના ગાળામાં રચાયાં છે [...] વચમાંના ચોથાથી અઢારમા દિવસના કુરુક્ષેત્રયુદ્ધને વર્ણવતાં કાવ્યો તે લખી શક્યા નથી. એ લખાયાં હોત તો તે કવિએ આ કાવ્યોમાંનાં ઘણામાં દેખાડેલ યુદ્ધવર્ણનકૌશલ જ દેખાડત, જેનો સ્વાદ તો સહૃદયોએ ચાખી લીધો છે. આથી કદાચ હવે એ ન લખાય તોય તેનો અફસોસ સહૃદયોને થવો નહિ જોઈએ’ (પ્રસ્તાવના : ‘અઢી તપની કાવ્યસાધના’માંથી)

‘કાવ્યસુષમા’ મનસુખલાલ ઝવેરીના વનપ્રવેશ નિમિત્તે એમના કાવ્યસંગ્રહો ‘ફૂલદોલ’(૧૯૩૩),

‘આરાધના’(૧૯૩૯), અભિસાર(૧૯૪૭) અને ‘અનુભૂતિ’(૧૯૫૬)ને આધારે અનંતરાય રાવળ, ગુલાબદાસ બ્રોકર અને અમૃતલાલ યાજ્ઞિક દ્વારા સંપાદિત કાવ્યસંગ્રહ છે. એમાં સંપાદિત થયેલાં કાવ્યો રચનાવર્ષના ક્રમમાં નહીં પણ લગભગ વિષયજૂથમાં મુકાયેલાં છે. આ પ્રતિનિધિ કાવ્યસંગ્રહ આજે એટલું સ્પષ્ટ કરે છે કે બળવંતરાય ઠાકોરના વિચારપ્રધાન કવિતાના સિદ્ધાંતનું અને એમની પ્રવાહી કવિતાપદ્ધતિનું જો સૌથી વધુ નિકટથી કોઈએ પોતાની રીતે અને ક્યારેક કઢંગી રીતે અનુસરણ કર્યું હોય તો તે મનસુખલાલે કર્યું છે. કાવ્યરચનામાં મુખ્યત્વે પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃતના સંસ્કાર સાથે વાગ્મિતા અને તર્કને ભેળવી એમણે એમની પોતાની રીતની એક બાની તૈયાર કરેલી. જેમાં પછી ભાગ્યે જ ઝાઝો ફેરફાર થયો છે અને કેટલીક રૂઢ પ્રતીતિઓ તેમજ કેટલાક દૃઢ ભાવોનું એમાં પુનરાવર્તન થતું રહ્યું છે. એકંદરે કલ્પના કરતાં વધારે તર્કનો, સંવેદન કરતાં વધારે વિચારનો અને સંવહન કરતાં વધારે દલીલોનો એમાં આશ્રય લેવાયો છે. આમ છતાં એમની કેટલીક રચનાઓ, દાખલ થયેલા એમના વિશિષ્ટ કાકુઓને આધારે ચોક્કસ બચી જવા પામી છે.

‘તવ સ્મૃતિ’ સૉનેટ ટેકરી, સૂર્ય અને ધુમ્મસનાં દૃશ્યો દ્વારા ટેકરીની નજીક અને દૂર સરતી છતાં ક્ષિતિજ પર અવશ્ય સાથે રહેતી સ્મૃતિને સાંકળીને ચમત્કૃતિ રચે છે. ‘અજબ દયિતે’ જેવું સૉનેટ સંસ્કૃત શ્લોકનું વિસ્તરણ હોવા છતાં ‘તમે યે કેવાં છો અજબ દયિતે’ના અંગત કાકુથી ઊગરી જાય છે. ‘સમી સાંજે’ સૉનેટ પણ સંસ્કૃત શ્લોકનો આધાર લઈને ચાલે છે, છતાં કવિની ઉમેરાતી પ્રતીતિએ કરીને ઊજળું બન્યું છે. ‘કહી શકું’ સૉનેટ ‘તને ક્યમ કહું સદા નીરખજે મને એકને?’ જેવા વિશિષ્ટ કાકુને કારણે, (છેલ્લે ‘કહી શકું હું આટલું’ના તર્ક પર નંદવાતું હોવા છતાં) ટકી ગયું છે. ‘વિપર્યય’ સૉનેટ નથી પરંતુ સૉનેટકલ્પ માળખામાં ટ્રેનના પ્રતીક દ્વારા આવતી ટ્રેનને જોઈ યુવાનીમાં નાચી ઊઠતી આકાંક્ષાનું વૃદ્ધવયે ગામ ભણી પાછી વળતી ટ્રેનના ઝુરાપામાં રૂપાન્તર સારી રીતે થયું છે. એ જ રીતે ગાંધીમૃત્યુ અંગે ‘રડું હું તે કોને?’ જેવા એકદમ નાટ્યાત્મક કાકુથી ઊઘડતું સૉનેટકલ્પ કાવ્ય કવિના લહેકાઓની હાજરીથી જીવંત બન્યું છે.

મનસુખલાલને ગીતરચના સહજ નથી, તેમ છતાં પ્રાસની ખેવના વગર ‘આંખો અટવાણી ત્યારે’ ગીતને એમણે સળંગ નભાવી જાણ્યું છે, તો ‘શિખરો ઊંચાં’ ગીતને ઉગારવામાં પારંપરિક ભજનિક સંસ્કાર અને કવિની અભિવ્યક્તિએ સહાય કરી છે. તો ‘ચાંદ ચઢ્યો’ જેવું ગીત ‘મનડાં મલકિયાં જી મલકિયાં’ના પ્રારંભને પછી સતત મળતો રહેતો ‘છલકિયા જી છલકિયા’ કે ‘પુલકિયા જી પુલકિયા’ જેવી ક્રિયાઓનો વળ તાજગી આપે છે. મનસુખલાલનું બહુ જાણીતું ગીત ‘માનવી રે જીવન’ એના આંતરાઓના બદલાતા શિલ્પને કારણે, ધ્રુવપંક્તિને આવી મળતા આંતરાની અંતિમપંક્તિના પ્રાસને કારણે તેમજ સમગ્રપણે વિચારના સફળ સંવેદનવહનને કારણે લગભગ કહેવતકક્ષાએ (Idiomatic) પહોંચ્યું છે.

મનસુખલાલનાં વ્યક્તિલક્ષી કાવ્યોમાં ‘દાદાજી’ ન્હાનાલાલની અનુષ્ટુપ-પરંપરાનું છે પણ બહુ વાગ્મિતભર્યા યશોગાનમાં પલટાઈ ગયું છે તેમ છતાં એમાં કોઈ સ્થાને થયેલી ઉત્તમ અભિવ્યક્તિને નોંધવી પડે તેમ છે; ‘કુલથંભ સમા આપ : ન જાણું, આપને હતો / વાર્ધક્યે પૌત્ર હું એકમાત્ર ટેકણલાકડી’ અહીં ‘કુલથંભ’ અને ‘ટેકણલાકડી’ની વાસ્તવિક વિરોધચમત્કૃતિ સાહજિક બની છે. ‘ચિ. ઉષાબહેનને’ અને ‘ભભૂતને’ બંને સફળ વ્યક્તિકાવ્યો છે. ‘ચિ. ઉષાબહેનને’માં બે કાળના સંકલન દ્વારા પિતાહૃદયની વત્સલતાથી આકર્ષક રીતે પ્રારંભ થયો છે :

> હજી કાલે જ તો પહેલું તારું રુદન સાંભળી
> અધીરું મુજ હૈયું આ ઊઠ્યું રણઝણી હતું;
> મીઠી વાત્સલ્યની ફૂટી સરવાણી તહીંથી, ને
> મને જીવનની મારી લાધી તેમાં કૃતાર્થતા!
> ને આજે તો સજીને તું લગ્નનાં વસ્ત્ર મંગલ,
> તારા સંસારને ઊભી બેટા ! પુનિત આંગણે!

આ પછી કવિએ કાવ્યને કાલિદાસના આધારથી ઊંચકી બતાડ્યું છે. તો, ‘ભભૂતને’માં ન્હાનાલાલનો ‘પિતૃતર્પણ’નો અનુષ્ટુપ અને દલપતરામનો ‘ફાર્બસવિરહ’નો સોરઠો – આ બંનેએ મળીને પરંપરાની ભોંય પર અંગતતમ વેદનાના બોજનું નિર્વહણ કર્યું છે. મનસુખલાલનું વિચારતર્ક દલીલનું કાવ્યમાળખું બાજુએ

રહી ગયું છે અને સંવેદનના વિશેષ કાકુઓથી એનું પોતાનું અલગ વ્યાકરણ રચાઈ આવ્યું છે.

એમનાં અન્ય કાવ્યોમાં 'અમાસ' કાવ્ય એમાં તર્ક અને દલીલ હોવા છતાં વિચારચમત્કૃતિના બીજને કારણે ધ્યાનપાત્ર બન્યું છે. 'પુનર્જન્મ'માં સૌન્દર્યનો સ્પર્શ પુનર્જન્મના અનુભવમાં લઈ જાય છે અને એ નિમિત્તે કવિ પ્રકૃતિને એકબાજુ રંગદર્શી નહીં પણ વાસ્તવલક્ષી ભૂમિકાએથી ઝાલે છે :

પ્રભાતાનિલ મન્દેથી મર્મરી તાડ આ રહ્યાં,
ને ઝૂલે નાળિયેરીનો નીલશ્યામ કલાપ આ;
સોનેરી સૂર્યનો ત્યાંથી ચળાઈ તડકો ઢળે
ઘાસની માખીઓ તેમાં ધીરું ગગણતી તરે.
ચલ્લી ને કાગડા ગાતા : નાચતાં આ પતંગિયાં –

તો બીજી બાજુ રંગદર્શી-ભાવદર્શી ભૂમિકાથી ઝાલે છે :

ને પેલો પૃથ્વી હૈયામાં સ્પન્દતા નૃત્યભાવની
મૂર્તિ શો, છેલછોગાળો રંગીલો અંગભંગથી
સરગવો ઝીણકાં એનાં પાનની જાળી ગૂંથીને
નીલાકાશ વિશે ભાત રૂપાળી ઉપસાવતો.
વાયુની લ્હેરને સ્પર્શે ડોલતો, ફૂલ વેરતો,
નભની પૂર્વ પીઠે એ એવો તો શોભી ઊઠતો
કે ન શોભી હશે એવું કુબ્જાયે કૃષ્ણસ્પર્શથી!

આ કાવ્યની અંતિમ પંક્તિ છે : 'ને મારું ન કશું તોયે મને આ સૃષ્ટિ લાગતી / આખી મારી જ માહરી' અહીં 'મારી' અને પછી 'માહરી' પર્યાય હોવા છતાં અને છંદની માગ હોવા છતાં, એનાં ભિન્ન રૂપોથી કવિએ ભાર દઈને પૂરો પ્રભાવ ઉપસાવ્યો છે. 'નોકરી' એમનું જાણીતું પ્રસંગકાવ્ય છે. એમાં કવિ કે કથકનો ભળતો કટાક્ષ અને વિપરીત લક્ષણાઓ કાવ્યનાં આસ્વાદ્ય અંગ બનીને ઊભર્યાં છે. આ કવિની 'જિંદગી ન્હોતી ખબર' જેવી ટૂંકી રચના તર્કના આશ્રયે રચાતી ચાટૂક્તિમાં વિષાદને સંભારી શકી છે. 'મૃત્યુને' – આમ તો સ્વાતંત્ર્યોત્તર ભારતમાં થતા નવનિર્માણમાં કવિને પોતાની સક્રિયતાને લક્ષમાં રાખી કાંતેલો પદ્યનિબંધ જ છે પણ એની અંતિમ પંક્તિઓ આખા કાવ્યને સહ્ય બનાવી દે છે :

.........આજે શાન્તિ ના ખપતી મને!
આવજે, કિન્તુ નેપથ્યે ઘડીએક લઈ જઈ
નવા નામ અને રૂપે સજ્જ પાછો મને કરી,
નવા જોબનના બ્હારે તન ને મન સંભરી
મને તરત મૈયાને ફરીથી અંક મૂકવા!

'ઠૂંઠું' કાવ્યને 'અમાસ' કાવ્યની જેમ વિચારવિપર્યયને આધારે ઊભું કરીને કવિએ ઠૂંઠાની મહત્તા વર્ણવવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. ગાંધીયુગીન નવીન તુચ્છવિષયશોધના નમૂના તરીકેની એની કામગીરી એ જ એની ચમત્કૃતિ ગણી શકાય. દલપતરામના 'કવિત'ના મિજાજને ઝાલીને ઊભેલી 'પ્રીતિયજ્ઞ' રચના ઘણા ઓછાના ધ્યાન પર આવી છે. પણ એ એક સફળ હળવી રચના તરીકે જુદી તારવવી પડે તેવી છે. ઘરડાપામાં પ્રિયાને શોધવાના જાગેલા કોડ સાથેનો કવિ પ્રિયામાં કેવો ભ્રમિત થાય છે એની તો એમાંથી અચ્છી રમૂજ મળે છે પણ આ મિષે કવિએ ગુજરાતી કવિઓની કવિતાની વિશેષતાને આડકતરી રીતે ઉપસાવવાની તક ઝડપી છે, એનો પણ અંદાઝ મળે છે. ૨૯મે વર્ષે, ૪૬મે વર્ષે જેવી જન્મતિથિ પર લખાયેલી સરેરાશ રચનાઓ અને 'એકાવનમે' વર્ષે રચાયેલી સરવૈયા જેવી રચના કરતાં માત્ર 'વર્ષગાંઠ' શીર્ષક હેઠળ રચાયેલી રચનાનો અંતભાગ કૃતજ્ઞતાને મનસુખલાલીય વાગ્મિતાથી આકર્ષક રીતે રજૂ કરે છે :

'મારે આવ્યે થઈ વસુમતી ના ભલે લેશ ધન્ય,
હું તો આવી અહીં બની ગયો સર્વથા ધન્ય ધન્ય!'
આજે વર્ષો પછીય દિન એ હું સ્મરું છું કૃતજ્ઞ,
જ્યારે મારાં પ્રથમ જ અહીં ઊઘડ્યાં નેત્ર મુગ્ધ.

એમનાં કુરુક્ષેત્રવિષયક કાવ્યો અંગે પ્રારંભમાં જોયું તેમ એમાં નવાં અર્થઘટનના અભાવ સાથે પ્રશિષ્ટ વાગ્મિતાનો પ્રસ્તાર, જેમ અન્યત્ર, તેમ અહીં પણ અનુભવાય છે. છતાં 'અશ્વત્થામા'માં અશ્વત્થામાના દ્વિધાયુક્ત ચિત્તના સંચલનોનો પ્રભાવ, 'ત્રીજો દિવસ',માં ભીષ્મ પર દુર્યોધનના વક્રવાચિકનો પ્રભાવ, 'મહા-પ્રસ્થાન'માં યુધિષ્ઠિરના આંતરસ્મૃતિવિશ્વને ઉઘાડવામાં કાન્તના 'અતિજ્ઞાન'ની જેમ દ્રૌપદીની ઉદ્દીપનભૂમિકાનો પ્રભાવ, કાવ્યોના સંઘટનને ટકાવી રાખે છે.

એકંદરે આજની તારીખે 'કાવ્યસુષમા'માંથી પસાર થતાં એવું લાગે છે કે મનસુખલાલ એમની એક રચના 'આ વેલડી'માં નિરૂપે છે તેમ 'આધાર બસ અમથો મળ્યો કે કામ... ચાલતું' પછી વાગ્મિતાની અને તર્કવિચારની (જેમકે, 'થાતું મને' 'સોચું ઘડીક' 'મારા હૃદયને થતું') સહાયથી એમની રચનાઓનું કલેવર ઘડાઈ જાય છે. વારંવાર એમણે વાપરેલા અનુષ્ટુપ છંદે અને અન્ય છંદોની હથોટીએ એમાં સવલત કરી આપી છે આમ છતાં પૂરકો કે અન્વય અંગેનાં દુષ્ટ સ્થાનો એમણે ચલાવી લીધાં છે; જેમકે, 'થતું કુસુમને'માં 'સૂણું હું અથવા કથા ઉર તણી નવોઢા તણા' જેવી પંક્તિમાં એક જ પૃથ્વીની પંક્તિમાં શિથિલ અન્વય સાથે 'તણા' 'તણી'ના પૂરકો ગોઠવ્યા છે. ક્યારેક 'વાતડી' ગીતરચનાની 'રેખા રચાણી ધનુ ઇન્દ્ર કેરી વાંકડી' જેવી પંક્તિમાં ઇન્દ્રધનુને જ તોડી નાખ્યું છે. આ ઉપરાંત અન્વય અંગેનાં કેટલાંક પ્રમાદસ્થાન ખૂંચ્યા કરે છે :

- અહીં કશું ન અન્યની સમ રહ્યું અને સાંપડી
  શકે ન બદલા મહીં ઇતર વસ્તુ કેરા કંઈ
- તારી મુખચ્છવિની મંગલ કાન્તિ માંહે
  ધીમે થઈ જગત સર્વ જતું વિલીન
- તહીં લગી બા! તુજને નિહાળવી
  મારે રહી સુન્દર સત્ત્વ માંહે
  વિશાળ આ વિશ્વ તણાં સદા યે.
- ને દ્રોણની ડણક દર્પભરેલ કેરા
  ધિંગા પ્રતિધ્વનિ નૃપાલ સૂણી રહે છે

ક્યારેક છંદની પ્રવાહિતાના નામે આ કવિએ 'શાંતિદીક્ષા'માં એક ગુરુને સ્થાને બે લઘુ વાપર્યા છે અને છોગામાં વિભક્તિ પ્રત્યયને બીજી પંક્તિમાં ખસેડ્યો છે :

ધોળા, ભૂરા, ભૂખરા મખમલોના
રાશિ જેવાં વાદળોના હિમાદ્રિ-
-ના ગોરંભે પુંજના પુંજ, તેમાં
નીલી આભા આભ કેરી છુપાતી

ક્યારેક આ કવિ 'લજ્જાહીન'ના અર્થમાં અરૂઢ 'વૈયાત્ય' ('સ્વપ્નસરોવરે') જેવો તત્સમ શબ્દ વાપરતાં ખચકાયા નથી. ક્યાંક છંદની માગને કારણે 'આંહી અથડતા' ('સ્વપ્ન મારાં') પણ કર્યું છે અને 'અણસીમ પરાવરે' ('સિધાવો કવિ') પણ કર્યું છે. 'આત્મની કલા'નું, ધરતીના સાંધેસાંધા ઢીલા થવાનું કે દિવસ, મહિના વર્ષ ગણાવવાનું રટણ એમની અનેક રચનાઓમાં એકવિધતા ઊભી કરે છે.

અલબત્ત, અહીં દર્શાવી એમાંની કેટલીક મર્યાદાઓ તો ગાંધીયુગની કવિતાની પોતાની મર્યાદા છે, એ સ્વીકારવું પડશે અને આખરે એ પણ સ્વીકારવું પડશે કે આ બધી મર્યાદાઓ છતાં મનસુખલાલ ઝવેરી ગાંધીયુગની એક વિશેષ કવિ-હસ્તી છે. એમની શતાબ્દીનું વિસ્મરણ થયું એ સંદર્ભે હમણાં 'ઉદ્દેશ' (મે ૨૦૧૧)ના અંકમાં યશવંત મહેતાએ પાઠ્યપુસ્તકોમાં કૃતિઓની પસંદગી 'અનેક ગોટાળાઓ વચ્ચે' ચાલે છે એ નિમિત્તે ઉમાશંકરનો સુન્દરમ્ પરનો પત્ર ટાંક્યો છે, એ સ્મરણમાં આવે છે. લખ્યું છે : '.... કોણ જાણે મનસુખલાલની કૃતિ લેવાની કેમ રહી ગઈ. પણ સમજો છો અનેક ગોટાળા વચ્ચે કામો બને છે.' ખરે જ અનેક ગોટાળા વચ્ચે નામો પણ પડી જતાં હોય છે. જાણવા મળ્યું છે કે મુંબઈમાં કોઈક સાહિત્યસંસ્થાએ ૨૦૦૭માં સુન્દરમ્ સાથે અડધી બેઠક મનસુખલાલને પણ ફાળવી હતી અને પરિચય ટ્રસ્ટે મનસુખલાલ ઝવેરી પર પરિચયપુસ્તિકા તૈયાર કરાવી હતી. આ સિવાય ગુજરાતમાં તો એમની નોંધ લેવાયેલી નથી. અહીં પુનઃ સંધાન અને પુનર્મૂલ્યાંકન દ્વારા, એક રીતે, એની પૂર્તિ થઈ રહી છે.

> હમણાં હમણાંની કે ગમે ત્યારની વિવેચનપ્રવૃત્તિ મારા રસનો વિષય છે. સાહિત્ય વિશે કોઈ ને કોઈ અભિગમથી બોલવાની, કેટલા ઓછા લોકોને પડી છે? એવા જે થોડા માણસો હોય તે એમની શરતે જ બોલે એ ઇષ્ટ છે. જુદી જુદી રીતે બોલે એ જરૂરી છે. જુદા જુદા જમાનાનો વિચારસંદર્ભ સાહિત્યકલાનાં જુદાં જુદાં પાસાંને સવિશેષ દ્યોતિત કરતો રહે છે એ કેટલા મોટા લાભની વસ્તુ છે!
>
> [થોડુંક અંગત, પૃ. ૧૦૪]

વાચનવિશેષ

વ્હાય યુ શુડ રીડ કાફ્કા બિફોર યુ વેસ્ટ યૉર લાઈફ – જેમ્સ હાવેસ

સેઈન્ટ માર્ટિન, પ્રેસ, ન્યૂયૉર્ક, ૨૦૦૮

•

કાફ્કા વિશે ફેરવિચાર

કાન્તિ પટેલ

વિશ્વસાહિત્યને સંદર્ભે વીસમી સદી જેમના થકી ઉજ્જ્વળ બની એવા સર્જકોમાંથી કેટલા સર્જકો એકવીસમી સદી (તેમ તેના પછીની સદીઓ) પર તેમનો પ્રભાવ મૂકવા જેટલા ભાગ્યશાળી હશે? આ પ્રશ્નનો સહેલાઈથી ઉત્તર આપી શકાય તેમ નથી. જેમનું સાહિત્ય અનૂદિત થઈને વિશ્વભરની પ્રમુખ ભાષાઓ દ્વારા વિવિધ ખંડો તથા રાષ્ટ્રોના વાચકો સુધી પહોંચ્યું હોય એવા લેખકો-સર્જકોમાંથી પચ્ચીસ-પચાસ કે સો નામો જરૂર એકત્ર કરી શકાય. પણ એમાંથી સૌથી વધુ પ્રભાવક પચ્ચીસ-ત્રીસ નામોની યાદી તૈયાર કરવાનું દુષ્કર બની રહે. અલબત્ત, એમાં જે એક નામ નિશ્ચિતપણે હોઈ શકે તે પ્રાગમાં જન્મેલા અને ઊછરેલા જર્મન કથાકાર ફ્રાન્ઝ કાફ્કાનું. વીસમી સદીના સાહિત્યની ઓળખ તેમના વિના અધૂરી જ ગણાય. મનુષ્યની હયાતિ, વિશ્વમાં તેની ગતિવિધિ તથા નિયતિ વિશેનું તેમનું જીવનદર્શન તેમની વાર્તાઓ, નવલકથાઓમાં નક્કરપણે પ્રગટ થયું છે. વાસ્તવિક અને સ્વપ્નિલ સૃષ્ટિનું અદ્‌ભુત નિરૂપણ તેમની કૃતિઓમાં જોવા મળે છે. તેમણે પોતાની પ્રેમિકાને લખેલા પત્રો તથા તેમની અંગત ડાયરીમાં કરેલાં નિરીક્ષણો તથા ચિત્રોમાં તેમની સર્જકતા તથા પારદર્શકતાનો સુંદર સમન્વય જોવા મળે છે. આધુનિકતાને અતિક્રમીને તેમણે જીવન અને જગતનું આપેલું અર્થઘટન સર્વકાલીન અને સર્વવ્યાપી છે.

કાફ્કાની જીવનકથા લખવા માટે જેમણે દસ વર્ષ તેના સંશોધનમાં ગાળ્યાં એવા અંગ્રેજી કથાલેખક તથા વિવેચક જેમ્સ હાવેસ મગરૂરી સાથે લખે છે કે એ તેમના જીવનનો ઉત્તમ કાળખંડ હતો. જેને ભવિષ્યવાણી જ કહી શકાય એવું એક વિધાન તેમણે કાફ્કા વિશે કર્યું છે, જે આપણને વિચારતા કરી મૂકે છે. ''ક્વચિત માનવજાતિ તારામંડળમાં ફરવા લાગશે અને એક ગ્રહ પરથી બીજા ગ્રહ પર સૌ પ્રયાણ કરતા હશે ત્યારે અવકાશયાનમાં કોઈ કોઈ મુસાફર જરૂર કાફ્કાની વાત કરતા હશે.'' અલબત્ત, તેમનું એવું માનવું છે કે કાફ્કાની કીર્તિ અલગ પ્રકારની છે. દાન્તે, શેક્સ્પિયર, ગથે, કીટ્સ, ફ્લોબેર, ડિકન્સ, ચેખોવ, પ્રૂસ્ત, જોયસની જ્યારે આપણે વાત કરીએ છીએ ત્યારે તેમનાં લખાણોમાંથી અવતરણો આપીએ છીએ. જ્યારે કાફ્કાની કૃતિ વિશે વાત કરતી વખતે ભાગ્યે જ કોઈ અવતરણ ટાંકે છે. કાફ્કા તેમની કૃતિઓમાં પ્રગટ થતા જીવનદર્શન માટે જાણીતા છે.

જેમ્સ હાવેસ દ્વારા લિખિત, ડિમાઈ કદનાં આશરે અઢીસો પાનાંની, પાકા પૂંઠાની આ જીવનકથાનું શીર્ષક છે, વ્હાય યુ શુડ રીડ કાફકા બિફોર યુ વેસ્ટ યોર લાઇફ. આવું લાંબુંલચક, અસાધારણ શીર્ષક ધરાવતી આ જીવનકથા અનેક રીતે અસાધારણ છે. કાફકાના જન્મ (ઈ. સ. ૧૮૮૩)થી માંડીને મૃત્યુ (ઈ. સ. ૧૯૨૪) સુધીની ઘટનાઓનું ક્રમશઃ નિરૂપણ તેમાં આપણને જોવા મળતું નથી. તેને બદલે વિવિધ સમયે ઘટેલી ઘટનાઓનું એક મોટું કોલાજ બનાવીને તેમણે કાફકાના વ્યક્તિત્વ તથા કૃતિત્વનો પરિચય કરાવ્યો છે. કાફકાના સૃજનકાળનો આરંભ વીસમી સદીના પ્રથમ દસકથી ગણીએ તો આજે એને એક શતાબ્દી થઈ ગણાય. કાફકાના જીવનકાળ દરમિયાન તેમની જૂજ રચનાઓ પ્રસિદ્ધ થઈ હતી તથા એક પ્રતિભાશાળી સર્જક તરીકે તેમને માનઅકરામ પણ મળ્યાં હતાં. પણ કાફકાને વધુ પ્રસિદ્ધિ તેમના મૃત્યુ બાદ મળી. મોટા ગજાના લેખકો જે વિપુલ પ્રમાણમાં સાહિત્ય સર્જતા હોય છે તેના પ્રમાણમાં કાફકાનું લેખનકાર્ય ઘણું ઓછું કહેવાય. એક જ પુસ્તકમાં સમાઈ જાય એટલી વાર્તાઓ, ત્રણ નવલકથાઓ (એમાં એક અધૂરી છે), તેણે તેની પ્રેમિકાને લખેલા પત્રો તથા તેની ડાયરી, આ બધું મળીને માંડ એક હજાર પાનાં થાય એટલું એનું સાહિત્ય. પણ એક શતકથી પણ ઓછા સમયગાળામાં જર્મન, અંગ્રેજી તથા અન્ય યુરોપીય તથા વિશ્વની ભાષાઓમાં તેમના ઉપર રચાયેલા ગ્રંથોની સંખ્યા હજારોની થાય. આમાંનું ઘણુંખરું સાહિત્ય, સંશોધનપ્રવૃત્તિના અંચળા હેઠળ, અનુદાન મેળવીને ડિગ્રી અર્થે થયેલું છે. આમાંના મોટા ભાગના ગ્રંથો ગતાનુગતિક છે એવું જેમ્સ હાવેસનું તારણ છે. કાફકા વિશે પ્રચલિત માન્યતાઓને આધારે તેમની કૃતિઓની ઉપરછલ્લી તપાસ હાથ ધરીને તેમની મહાનતાની ચાડી ખાનારાં પ્રકાશનોની સંખ્યા ઘણી મોટી છે. આવાં કૃતક પ્રકાશનોના ખડકલા વચ્ચે મૌલિક અભિગમથી, સજ્જતા તથા નિષ્ઠાથી સૂઝબૂઝપૂર્વક લખાયેલાં જૂજ પ્રકાશનો ઢંકાઈ જાય એ સ્વાભાવિક છે. તેમણે જહેમતપૂર્વક એવાં પ્રકાશનોની નોંધ લઈને, તેમનો ઋણસ્વીકાર કરી, એ દિશામાં આગળ વધવાનો તેમનો સંકલ્પ પ્રાસ્તવિકમાં જાહેર કર્યો છે.

ગ્રંથારંભે તેમણે કાફકાનો પ્રચલિત ફોટોગ્રાફ મૂકીને નીચે લખ્યું છે : ‘આઈકોન ઑફ મિથ’ – ગલત-ફહેમીઓના બાદશાહ! આ પ્રકારની કઈ કઈ ગેરસમજણોના કાફકા ભોગ બન્યા છે તે તેમણે ક્રમબદ્ધ રીતે જણાવ્યું છે. આજ સુધી આપણે કાફકા વિશે જે કંઈ જાણતા આવ્યા છીએ તે આ :

- કાફકાએ પોતાના વસિયતનામામાં પોતાની સઘળી કૃતિઓનો નાશ કરવા જણાવ્યું છે.
- કાફકા તેમની શરમાળ પ્રકૃતિને લીધે પોતાની કૃતિઓ પ્રકાશિત કરવા વિશે ઉદાસીન રહ્યા તેથી તેમના જીવનકાળમાં તેઓ અજ્ઞાત રહ્યા.
- કાફકા તેમના પિતાના ઉગ્ર સ્વભાવના ભોગ બન્યા હતા.
- કાફકા તેમની નોકરીમાં અમલદારશાહીનો ભોગ બન્યા હતા.
- કાફકાએ રચેલું સાહિત્ય એ તેમના યહૂદી તરીકેના અનુભવને પ્રતિબિંબિત કરે છે.
- જર્મનભાષી યહૂદી હોવાને લીધે કાફકાએ પ્રાગમાં જેલવાસ ભોગવ્યો હતો.
- કાફકા પોતાની જાતીયવૃત્તિ વિશે વધારે પડતા પ્રામાણિક હોવાને લીધે સ્ત્રીઓ સાથે ઘનિષ્ઠ સંબંધ ન બાંધી શક્યા.
- ક્ષયરોગને લીધે કાફકા નકારાત્મક અભિગમ કેળવવા લાગ્યા.
- કાફકાએ પોતાની રચનાઓમાં હિટલરના માનવસંહારની આગાહી કરી છે.
- કાફકાના પ્રકાશિત ગ્રંથોને નાઝીઓએ વીણીવીણીને સળગાવી દીધા.

આ પ્રકારની ભ્રમિત માન્યતાઓના શિકાર કાફકા આજપર્યંત બનતા આવ્યા છે. તેમની કૃતિઓના વાચન, પરિશીલન તથા અર્થઘટનમાં આ બાબતો આડે આવતી રહી છે. છેલ્લાં વર્ષોમાં અલબત્ત, આ સ્થિતિમાં થોડોક સુધારો જોવા મળે છે. પ્રથમ તો વિલા અને એડવિન મૂર

દ્વારા કરાયેલા કાફકાના સમગ્ર સાહિત્યના અંગ્રેજી અનુવાદોની અધિકૃતતા વિશે નોબેલ પારિતોષિક વિજેતા કથાકારો, મિલાન કુન્દેરા તથા જે. એમ. કોએટ્ઝી જેવાઓએ પ્રશ્નો ઊભા કર્યા. જે અનુવાદોએ કાફકાને વિશ્વભરમાં પ્રચલિત કર્યા તેની કેટલીક ગંભીર ક્ષતિઓ વિશે આ બંનેએ ઉદાહરણો સાથે ચર્ચા કરી. તેનું સુભગ પરિણામ એ આવ્યું કે કાફકાની કૃતિઓના નવેસરથી અનુવાદ કરવાની પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ.

જેમ્સ હાવેસની આ જીવનકથા અરૂઢ છે તેની પ્રતીતિ ગ્રંથના મુખપૃષ્ઠ ઉપરથી જ થાય છે. કાફકા વધુ જાણીતા બન્યા તેમની મેટામોરફોસીસ વાર્તા દ્વારા. તેમાં ગ્રેગર સામસા નામનો માણસ વાંદો બની જાય છે તેની કરુણગર્ભિત કથા છે. હાવેસના પુસ્તકના મુખપૃષ્ઠ પર એક રમૂજી ચિત્ર રેખાંકિત થયું છે. એક મસમોટો વાંદો ચત્તો સૂઈને પગ પર પગ ચઢાવીને હાથમાં એક પુસ્તક પકડીને વાંચે છે. આ પુસ્તકના પાછલા મુખપૃષ્ઠ પર કાફકાનો ફોટોગ્રાફ છે. અને આગલા મુખપૃષ્ઠ પર લાલ અક્ષરમાં હાવેસના પુસ્તકનું નામ તથા બે મુખપૃષ્ઠની વચ્ચે તેમનું પોતાનું નામ છે. પોતાનું જ પુસ્તક કાફકાની સુપ્રસિદ્ધ વાર્તાનો, મનુષ્યમાંથી સ્વરૂપાંતર પામેલો, કથાનાયક વાંચે એ કલ્પના જેટલી રમૂજી છે એટલી જ સાર્થક છે. કાફકા જેમ આપણી માન્યતાઓને અવળસવળ કરી નાંખે છે તેવું જ આ લેખક કાફકા વિશેની પ્રચલિત માન્યતાઓને અનુષંગે કરે છે.

પ્રથમ તો સંશોધન કોને કહેવાય એની આ પુસ્તક પ્રતીતિ કરાવે છે. પ્રતિભાવંત સર્જકો તથા કલાકારો વિશે 'આગે સે ચલી આઈ' એવી કેટલીક માન્યતાઓ અથવા ભ્રમણાઓ હોય છે. એમાં કેટલુંક તથ્ય હોય પણ ખરું. ઊંડા ઊતરીને જાણવાનો પ્રયત્ન કરીએ તો તેનાથી કેટલુંક વિશિષ્ટ અનોખું. આપણને જાણવા મળે પણ ખરું. સંશોધક ક્યારેક એવા અંધારિયા ખૂણાઓને પોતાની તેજસ્વી દૃષ્ટિથી પ્રકાશિત કરી નવાં તથ્યો બહાર લઈ આવે છે. આધુનિક અને દુર્બોધ ગણાતા કાફકા ઉપર કીર્તિદેવીએ કેવી રીતે કૃપા વરસાવી એ એક રહસ્યમય કોયડો છે. પણ એ એક નક્કર હકીકત છે. પ્રાગની મુલાકાતે જનાર પ્રવાસીઓને કાફકા સાથે સંલગ્ન સ્થળો બતાવાય એ કંઈ જેવી તેવી વાત છે?

સાત પાનાંની પ્રસ્તાવના અને બાર પાનાંના ઉપસંહારને બાદ કરતાં આ ગ્રંથને લેખકે સાત પ્રકરણોમાં વિભાજિત કર્યો છે. પ્રથમ પ્રકરણમાં કાયદાના વિષયમાં સ્નાતક થયા બાદ કાફકા મજૂરો માટેની એક વીમા કંપનીમાં નોકરીએ જોડાય છે, નોકરીમાં ઉપરીઓનો આદર પામે છે. તેમની કામ કરવાની કુશળતા તથા તત્પરતાને લીધે, લેખન માટે સમય ફાળવવા તે કામની સમયમર્યાદામાં રાહત મેળવે છે. આઠ કલ્લાકને બદલે તેને ફક્ત છ કલાક જ ઑફિસમાં ગાળવાના હોય છે. છ ફૂટ ઊંચો આ ફૂટડો યુવક તેની રમૂજી પ્રકૃતિને લીધે ડિમાન્ડમાં રહે છે. આઠદસ જણાનું ગ્રૂપ ભેગું થયું હોય તો કાફકા તેની વાચાળતાને લીધે સાથીઓનો માનીતો બને છે. લેખકે આ પ્રકરણમાં તે વખતની વિશિષ્ટ રાજકીય સ્થિતિનું નિરૂપણ કરીને એક અનોખો સંદર્ભ રચી આપ્યો છે. બીજા, ત્રીજા તથા ચોથા પ્રકરણમાં કાફકાની લેખનપ્રવૃત્તિનો ચિતાર આપીને લેખકે તેના પ્રકાશન અંગેની કાફકાની મથામણો-મૂંઝવણોનો સદૃષ્ટાંત પરિચય આપ્યો છે. આ કરતી વખતે કાફકા વિશેની પ્રચલિત મિથને તોડવાના સભાન પ્રયત્નો કર્યા છે. પાંચમા પ્રકરણમાં કાફકાના ફેલિસ જોડેના અને છઠ્ઠા પ્રકરણમાં મિલેના જોડેના સંબંધની છણાવટ કરી છે. સાતમા પ્રકરણમાં તેમણે કાફકાના માનસઘડતરમાં તથા તેમની સર્જકતાને પોષણ આપનાર પરિબળો તથા પુરોગામી-સમકાલીન સર્જકો વિશે વાત કરી છે.

પોતાનાં પ્રકરણોમાં લેખકે પ્રસંગોને અનુરૂપ જે ઉપ-શીર્ષકો આપ્યાં છે તેના ઉપરથી તેમના નિરાળા અભિગમનો આપણને સહેજે અણસાર આવે છે. થોડાક નમૂનાઓ જોઈએ.

- તત્કાલીન રાજ્યસરકાર ભંડોળ એકઠું કરવા લલચાવનારા બોન્ડ બહાર પાડે છે – જેનામાં એક બોહેમિયન જર્મન વકીલ તથા તેના ઉદ્યોગપતિ પિતાને આકર્ષણ જાગે છે.
- આવો, આપણે આપણા હીરોને મળીએ જે ઉચ્ચ આદર ધરાવતો વીમાક્ષેત્રનો નિષ્ણાત છે.

- આપણો હીરો તેની કારકિર્દી વિશે તથા લગ્ન કરવા, ન કરવા વિશે ગંભીરપણે વિચારે છે.
- આપણા હીરોને બહુ સારા સમાચાર મળે છે ને એ આસમાનમાં ઊડવા લાગે છે, પણ પછી પછડાય છે.
- આપણો હીરો બર્લિન પહોંચે છે પણ પછી તરત પાછો ફરે છે; તે દરમિયાન તેને પ્રસન્ન કરે એવી એક ઘટના ઘટે છે. તેને ડૉ. ફ્રાન્ઝ બ્લી (કાફકાના પ્રકાશક) જોડે મૈત્રી થાય છે.
- બીલ ગેટ્સ પણ ન ખરીદી શકે એવી નોટબુક કાફકા ખરીદે છે.
- કાફકા અને હિટલર – અથવા દિવ્યદૃષ્ટિનાં જોખમો.

આમ જેમ્સ હાવેસ કાફકાના જીવનની ઘટનાઓનું આલેખન કરતી વેળાએ પ્રચલિત માન્યતાઓનું ખંડન કરી વાચકનું ભ્રમનિરસન પણ કરતા જાય છે. ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં અનેક નાનીમોટી વીગતો તથા આવશ્યક તવારીખો સાથે તેઓ પ્રસંગોનું આલેખન કરે છે. જીવનના વિવિધ તબક્કાઓમાં કાફકાની કૃતિઓ કેવા સંજોગોમાં કેવી રીતે રચાઈ તેની પણ વાત માંડીને કરે છે. તેમની રજૂઆત જ એવી છે કે વાત ગળે ઊતર્યા વિના રહે નહીં. તેમની લેખનશૈલીના થોડાક નમૂનાઓ જોઈએ.

(૧) "કાયદાનો અભ્યાસ કર્યા બાદ ઉચ્ચ પદાધિકારી તરીકે પેન્શન સાથેની ઊંચા પગારવાળી સનદી નોકરી સ્વીકારવી એ જ એક સાચો, સમજદારીભર્યો નિર્ણય હોઈ શકે. કાફકાનાં માબાપ આર્થિક રીતે સધ્ધર હતાં. તેમના તરફથી તેને જે લાઇન લેવી હોય અને જે કૉલેજમાં જોડાવું હોય તેની છૂટ હતી. તેનાં માતાપિતા ખૂબ મહેનતુ હતાં. પિતા તો વારંવાર યાદ કરાવતા રહે છે કે તેમને સખત પરિશ્રમ કરવો પડે છે. કાફકાનાં માતાએ ૧૬ નવેમ્બર ૧૯૧૨ના રોજ ફેલિસને ખાનગીમાં લખેલા પત્રમાં પોતાના પુત્રને મળેલી ઊંચા હોદ્દાની સનદી નોકરી અંગે ખુશી વ્યક્ત કરતાં લખ્યું હતું, 'આ પ્રકારની નોકરી મેળવનાર એ પરમ ભાગ્યશાળી વ્યક્તિ છે.'' (પૃ. ૨૮)

(૨) [નોકરીને અનુષંગે કાફકાના પગારની વાર્ષિક આવકનો ખુલાસો આપતાં જેમ્સ હાવેસ પાદટીપમાં ઉમેરે છે :]

"વીમા કંપનીના એજન્ટ તરીકે આપણો હીરો જે ફેક્ટરીની મુલાકાતે વારંવાર જતો હતો, ત્યાંના કામદારની વાર્ષિક આવક ૧૦૦૦ ક્રાઉન હતી. જે વિશ્રામગૃહ તથા સેનેટોરિયમમાં કાફકા રહ્યો હતો તેનો દરરોજનો વ્યક્તિદીઠ ખર્ચ ૧૦ ક્રાઉન હતો. તે વખતના ક્રાઉનની કિંમત આજના અમેરિકન ડૉલર સાથે સરખાવીએ તો ૧૫ ડૉલર થાય. એને આધારે આપણા કથાનાયકની તે વખતની વાર્ષિક આવક જે ૫૭૯૬ ક્રાઉન હતી તે આજના ધોરણે ૯૦,૦૦૦ ડૉલર (એટલે કે પિસ્તાળીસ લાખ રૂપિયા!) ગણાય. અને નોકરી પણ રોજના છ કલાકની! કાફકાના પિતાએ જાન્યુઆરી ૧૯૧૮માં જે એપાર્ટમેન્ટ – બ્લોક ખરીદ્યો હતો તેની કિંમત પાંચ લાખ ક્રાઉન એટલે કે પંચોતેર લાખ ડૉલર (આશરે સાડા સાડત્રીસ કરોડ રૂપિયા!) થાય તમે કેટલા ધનવાન છો તે તમારા મિત્રો, સગાસંબંધીઓની આવકને સંદર્ભે નક્કી થાય. તેમ છતાં નિરપેક્ષ રીતે વિચારીએ તો કાફકા તથા તેનું કુટુંબ આર્થિક રીતે ખૂબ સધ્ધર હતાં.'' (પૃ. ૨૮)

(૩) આપણો કાયદાબાજ હીરો એ એસ્બેસ્ટોસ બનાવનાર ઉદ્યોગપતિનો પુત્ર તથા સરકારી બોન્ડમાં રોકાણ કરનારો આદર્શ નાગરિક હોવા ઉપરાંત ફાજલ સમયમાં લેખક પણ હતો. પાછું એવું નહીં કે હાથમાં કાગળકલમ લઈ અસંખ્ય યુવાન-યુવતીની જેમ તે યુવાન હોવાનો દેખાવ કરતો હતો. ના એ વ્યવસાયિક ધોરણે પ્રકાશિત થતો રહેલો વ્યવસાયિક લેખક હતો. તેનાં માતા તથા તેની પ્રેમિકા બંનેના કહેવા પ્રમાણે લખવું એ માત્ર તેના રસનો કે શોખનો વિષય નહોતો. એ તો એને માટે જીવનસર્વસ્વ હતું. હજી હમણાં જ, ત્રણ અઠવાડિયાં પણ માંડ થયાં હશે, પ્રકાશનક્ષેત્રે તેને જે વીરલ સિદ્ધિ મળી હતી તે મોટા ભાગના લેખકો માટે તો માત્ર સપનું જ બની રહે.'' (પૃ. ૩૫)

(૪) કાફકા એ હવે એક પ્રચંડ શૈક્ષણિક, પ્રકાશન તથા પ્રવાસ ઉદ્યોગ બની ગયો છે. વિશ્વના સર્વે લેખકોમાં શેક્સ્પિયર જ એક એવો લેખક છે જેના પર કાફકા કરતાં વધારે ડૉક્ટરેટ અપાય છે તથા તેની જીવનકથા લખાય

છે, જેના ઉપર વધુમાં વધુ કૉફી ટેબલ બુક તૈયાર થાય છે તથા જેનાં સ્મૃતિચિહ્નો બહાર પડે છે.

કાફકાએ જે કંઈ લખ્યું, જેને જેને તેણે પત્રો લખ્યા, તેની ડાયરીનું પ્રત્યેક પૃષ્ઠ તથા તેણે તૈયાર કરેલા ધંધાકીય દસ્તાવેજો એ મૂલ્યવાન ખજાનો છે, જેને જવાબદાર વ્યક્તિઓ જ જાળવી શકે. તમે બર્લિનની કોઈ પસ્તીની દુકાનમાં હો અને ભૂલેચૂકે તમારા હાથમાં કાફકાએ ફેલિસને લખેલો વીસ શબ્દોનો પોસ્ટકાર્ડ આવી ચઢે તો તત્કાલ જ તમે નવીનકોર મર્સિડિસ કારનો ઓર્ડર આપી શકો. અલબત્ત, આ પત્ર સપ્ટેમ્બર ૧૯૧૨ અને ડિસેમ્બર ૧૯૧૭ના સમયગાળામાં લખાયેલો હોવો જોઈએ. પણ જો એ પત્ર એના પછીનો કોઈ તારીખનો હોય તો તમે પૂરેપૂરી સજાવટ સાથેની બેન્ટલી કારનો ઓર્ડર આપી શકો. જો તમે અગાઉના પૂર્વ જર્મનીના કોઈ શહેરમાં હો અને ઘરગથ્થુ સામાન સાથે કોઈ ખોખું, જો કાફકાની પ્રેમિકાના ઘરેથી મળી આવ્યું હોય અને તેમાં કાફકાએ લખેલી કોઈ નોટબુક અચાનક તમારા હાથમાં આવી ચઢે તો અચૂક જાણજો કે તમારા દીકરાના દીકરા અંગત માલિકીના હવાઈ જહાજમાં બેસીને કોકટેલની મજા માણતા માણતા તમારો પાડ માનતા હશે. (પૃ. ૫૫)

ભલભલાને ઈર્ષ્યા થાય એવી કાફકાને મળેલી આ કીર્તિ તેને ભૂલેચૂકે મળી છે કે ભાગ્યવશાત મળી છે એવું રખે માનશો. તે તેનો પૂરેપૂરો હકદાર છે. અનુપમ અને અદ્વિતીય સર્જકતાની સભર તેમની કૃતિઓમાં ગહન દર્શન સાથેનું જીવનનું જે પ્રતિરૂપ જોવા મળે છે તે સેંકડે એકાદ જ સર્જક માટે સંભવિત છે. કાફકાનો કોઈ હરીફ હોય તો તે પોતે જ. બીજો કોઈ તેના પેંગડામાં પગ નહીં ઘાલી શકે. 'મેટામોરફોસીસ' કે 'ઈન ધી પીનલ કોલોની' જેવી વાર્તાઓ તથા 'ધી કેસલ' અને 'ધી ટ્રાયલ' જેવી નવલકથાઓનો જગતમાં જોટો જડવો મુશ્કેલ છે.

ફ્રાન્ઝ કાફકા વિશે ઉત્તરોત્તર વધતાં રહેલાં પ્રકાશનોની સંખ્યા ઘણી મોટી છે. તેમનાં અનૂદિત પુસ્તકોનાં પુનર્મુદ્રણ થતાં જ રહે છે. અફસોસની વાત એ જ કે મૂર દંપતી દ્વારા થયેલા અનુવાદોની અધિકૃતતા વિશે મોટા પ્રમાણમાં ઉગ્ર વિરોધ નોંધાયો છે – છતાં કાફકાના ચાહકોને એ જ ખરીદવાં પડે એવી સ્થિતિ છે. કાફકાની જીવનકથાઓની સંખ્યા પણ ઘણી મોટી છે. પાંચસો-હજાર પાનાંથી પણ અધિક પાનાંની આ જીવનકથાઓમાં કાફકાના જીવનની ઝીણી ઝીણી વિગતો તમને તેમાં જોવા મળશે. આ દળદાર ગ્રંથોની સરખામણીમાં જેમ્સ હાવેસની આ બાયોગ્રાફી ભલે કદમાં નાની છે પણ તે દ્વારા કાફકાની સાચી ઓળખ આપણે પામીએ છીએ. આમાં પણ લેખકે કાફકાના જીવનની ગતિવિધિની બારીકાઈથી નોંધ લીધી છે. પ્રાગમાં નોકરી દરમિયાન કયા રેસ્ટોરાંમાં કાફકા બપોરનું ભોજન લેતો હતો, તેની સાંજ તે કેવી રીતે ક્યાં ગાળતો હતો, તેના મિત્રવર્તુળમાં કોણ કોણ હતા, કયા સમકાલીન સર્જકો જોડે કાફકા સંપર્કમાં હતો વગેરે ઘણી મહત્ત્વની જાણકારીઓ આપણને આ લઘુગ્રંથમાંથી મળે છે. આ પુસ્તકનું બીજું ઉજ્જ્વળ પાસું તે તેમાં સમાવાયેલી કાફકાની દુર્લભ તસવીરો. પ્રાગના એક સામાન્ય સ્ટુડિયોમાં સામાન્ય ફોટોગ્રાફરે લીધેલી તથા ટચઅપ કરેલી કાફકાની તસવીરમાં દેખાતો ચહેરો વિશ્વભરમાં જાણીતો બન્યો પણ આપણા લેખકે કાફકાનાં માતાપિતા, તેની પ્રેમિકાઓ તેના મિત્રો, પ્રકાશકો વગેરેની તસવીરો આપવા ઉપરાંત તરવાના શોખીન એવા કાફકાની સ્વિમિંગ કોસ્ચ્યુમમાં લેવાયેલી તસવીર, ન્યૂડીસ્ટ કેમ્પમાં લેવાયેલી તસવીર જેવી અનેક અલભ્ય તસવીરો છાપી છે.

કાફકાની સર્જકસૃષ્ટિમાં પ્રવેશવા ઇચ્છનાર માટે આ ગ્રંથ ભલે પ્રવેશકની, પણ ઉત્તમ પ્રવેશકની ગરજ સારે એમ છે.

નોંધ : ક્રોસવર્ડ તથા લેન્ડમાર્ક જેવા બુકસ્ટોલ્સમાં તપાસ કરવાથી અથવા ઓર્ડર આપવાથી કાફકાના ચાહકોને આ ગ્રંથ ઉપલબ્ધ થઈ શકે. પુસ્તકની વિગતો લેખને આરંભે મૂકી છે.

❐

રૂપાન્તર

[સાહિત્યથી સિનેમા]

વાર્તા : કંકુ (લેખક : પન્નાલાલ પટેલ), ૧૯૭૦

ફિલ્મ : કંકુ (દિગ્દર્શક : કાંતિલાલ રાઠોડ), ૧૯૬૯ *

અમૃત ગંગર

ઉપર દેખાતી ફૂદડી (*)ની વાત પહેલાં કરી લઉં. સુજ્ઞ વાચકના મનમાં સવાલ ઉદ્ભવી ચૂક્યો જ હશે કે વાર્તા ફિલ્મકૃતિ પ્રગટ થયા પછી કેમ છપાય? કંકુ નવલકથાની પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૭૦માં છપાઈ હતી અને ત્યાર બાદ ૨૦૦૯ સુધીમાં તો તેની બીજી છ આવૃત્તિઓ આવી ચૂકી છે. સવાલનો જવાબ લેખક પન્નાલાલ પટેલ (૭ મે ૧૯૧૨ – ૫ એપ્રિલ ૧૯૮૯)ના, નવલકથાની પ્રથમ આવૃત્તિમાં કહેલા શબ્દો દ્વારા મળે છે. તેઓ કહે છે, "આજથી બરાબર ચોત્રીસ વર્ષ ઉપર સર્જનની દુનિયામાં મેં પ્રવેશ કર્યો ત્યારે કંકુની પગલી ટૂંકી વાર્તાના રૂપમાં બીજી કે કંઈક ત્રીજી જ હતી. શ્રી સુન્દરમે એની ગુણવત્તા જોઈ સાહિત્યક્ષેત્રે પ્રવેશ માટે પહેલવહેલી કંકુ 'પ્રસ્થાન'માં મોકલાવેલી. પરંતુ 'પ્રસ્થાન'ના વિદ્વાન તંત્રી સ્વ. શ્રી રામનારાયણ પાઠકે વાર્તા તરીકે કંકુને વખાણેલી પણ 'વિષય પ્રત્યેની નિર્બળતા' એમ કહીને પરત કરેલી. પછી તો એ જ કંકુને કકલભાઈ કોઠારીએ 'નવસૌરાષ્ટ્ર'ના દિવાળી અંકમાં છાપેલી ને એ સમયના હિસાબે પાંચ રૂપિયાનો માતબર પુરસ્કાર પહેલવહેલો કંકુને અપાવ્યો. અને પછી તો વર્ષો વહી ગયાં. મારા મનમાંથી પણ કંકુ લગભગ ભુલાઈ ગયેલી. ત્યાં તો આકાર ફિલ્મ્સના પ્રોડ્યુસર-ડાયરેક્ટર શ્રી કાંતિભાઈ રાઠોડ એક દિવસ મુંબઈથી મારે ત્યાં આવી ઊભા. મને કહે છે : 'ફિલ્મ માટે કંકુ જોઈએ.' મેં નવાઈ સાથે પૂછ્યું, 'કંકુ અને તે ફિલ્મ માટે?' પરંતુ કાંતિભાઈ કંકુ માટે ખૂબ જ શ્રદ્ધાવાન હતા. મને પણ પછી ઉત્સાહ પ્રગટ્યો ને સંવાદ લખવા સંમત થયો. સિનારિયોમાં પણ શ્રી કાંતિભાઈને ઠીક ઠીક મદદ કરેલી. એ પછી કંકુને મેં નવલકથારૂપે અવતારીને (sic) 'જનસત્તા'ના તંત્રી શ્રી રમણલાલ શેઠે એને 'જનસત્તા 'માં હપતાવાર છાપતાં વાંચકોએ પણ ખૂબ જ રસથી વાંચી છે."[1]

ટૂંકમાં 'કંકુ' વાર્તા પોતે અને પાત્ર સ્વરૂપે કંકુ નામની સ્ત્રી છેક ૧૯૩૬માં અવતરી ચૂકી હતી, એટલે આઝાદીનાં અગિયાર વર્ષ પૂર્વે. જો કંકુ તદ્દન નવેસરથી ૧૯૭૦માં અવતરી હોત તો કદાચ તેનું વ્યક્તિત્વ અલગ હોત એવું હું અનુમાનું છું. કે પછી એ કદાચ અવતરી પણ ન હોત. ખેર, અનુમાન ઍપાર્ટ, શ્વેતશ્યામ કંકુ ફિલ્મકૃતિ ગુજરાતી સિનેમાના ઇતિહાસમાં આગવું સ્થાન ધરાવે છે. ૧૯૭૦ સુધીના બોલપટોના ગાળામાં કંકુ ફિલ્મને પ્રાદેશિક વિભાગ – ગુજરાતી – માં સૌપ્રથમ શ્રેષ્ઠ ચિત્રપટ પુરસ્કાર વિજેતા જાહેર કરાઈ હતી. કંકુના પાત્રના અભિનય માટે પલ્લવી મહેતાને પણ ઉત્તર અમેરિકાના શિકાગો ફિલ્મ ફેસ્ટિવલમાં પુરસ્કૃત કરાયાં હતાં.[2]

ગુજરાતી ચલચિત્રોમાં નારીના પ્રતિબિંબ વિશે લખતાં સમીક્ષક અને સમાજશાસ્ત્રના અભ્યાસુ ચંદ્રસેન મોમાયા કહે છે તેમ કાંતિલાલ રાઠોડની [ફિલ્મ] 'કંકુ' નવી ભાત પાડે છે. "કંકુના પાત્ર દ્વારા અહીં દર્શાવવામાં આવ્યું છે કે સ્ત્રી બીજી વાર લગ્ન ન કરે તેની પાછળ સતીત્વ કરતાં બીજો પતિ કેવો હશે અને પોતાના સંતાનને યોગ્ય માન આપશે કે નહીં તે પ્રશ્ન મુખ્ય છે. અલબત્ત, એક નબળી પળે કંકુ ગામના શાહુકારની હવસનો ભોગ બને છે અને આંખના રતનની જેમ સાચવેલા પોતાના દીકરાની આંખમાં નીચી પડીને તેણે (sic) ફરી લગ્ન કરવાં પડે છે. કંકુને બીજાં લગ્ન કરવાની ફરજ પડશે એ વાત જાણીને ગેલમાં આવી ગયેલા ગામવાસીઓ અને ઘરડાઓ પણ ઉમેદવારી નોંધાવે છે. એ દૃશ્યો દ્વારા આપણને જાણ થાય છે કે કંકુનો દરજ્જો કેવો નીચો પડી ગયો છે. આ ફિલ્મમાં આપણને જોવા મળે છે કે સતીત્વ એ ભારતીય સ્ત્રીને કચડી નાખતો બોજ છે."[૩] અગાઉ કહ્યું હતું તેમ પન્નાલાલ પટેલની પ્રગતિશીલ દૃષ્ટિએ કંકુના આવા પાત્રની રચના છેક ૧૯૩૬ના ભારતવર્ષમાં કરી હતી, જ્યારે ગાંધીવાદી આદર્શો અને મૂલ્યો પ્રસરી રહ્યાં હતાં. ગાંધીવાદી આઝાદી ચળવળમાં મહિલાઓ મોખરાનું સ્થાન લઈ રહી હતી. પરંતુ નવાઈની વાત એ છે કે આઝાદી પશ્ચાત્ એ મૂલ્યોનું પ્રતિબિંબ સામાન્ય રીતે ભારતીય ફિલ્મો અને ખાસ કરીને ગુજરાતી ફિલ્મોમાં નથી દેખાતું.

આ સંદર્ભમાં ગુજરાતી ચિત્રપટોમાં સર્જાયેલાં નારીપાત્રો વિશે ૧૯૭૭માં થયેલા એક સર્વેક્ષણનો ટૂંકમાં ઉલ્લેખ કરવો યોગ્ય ગણીશ. આ સર્વેક્ષણ ૧૯૭૭માં અમદાવાદમાં ઇલા ભટ્ટ અને અન્ય મહિલાઓના જૂથે કર્યું હતું. પ્રગટ થયેલા અહેવાલ મુજબ, "કુલ ૨૬ ફિલ્મોમાં ૪૬ સ્ત્રીપાત્રો તપાસ્યાં. ગુજરાતી ફિલ્મોમાં એક પણ પાત્ર વ્યવસાય કરતું દર્શાવ્યું નથી. ૩૯ પાત્રો ગૃહિણીના પાત્રમાં દર્શાવ્યાં છે. બુદ્ધિયુક્ત ગૃહકાર્ય યા માતૃત્વની ફરજો બતાવતાં પણ દર્શાવ્યાં નથી; એટલું જ નહીં પણ ગૃહિણીને સામાન્યપણે બેબાકળી, વ્યગ્ર, અસલામત, પરવશ દાખવી છે. દા.ત. 'ખોળાનો ખૂંદનાર'માં મધ્યમ વર્ગની સંસ્કારી માતા[...] આવેગના અતિરેક, રોતલપણું, પરાધીનપણું, યૌવન, સૌન્દર્ય – એ બધા નાયિકાઓના સર્વસામાન્ય સ્વાભાવિક ગુણો દર્શાવ્યા છે[...] ગુજરાતી ફિલ્મોમાં રજપૂતાણીઓ હિંમતથી નિર્ણય લે છે; પરંતુ તેઓ પણ રૂઢિગત સમાજની કેદી તો છે જ. 'જાલમસિંગ જાડેજા'માં પતિને બહારવટે જવામાં રજપૂતાણી ટેકો આપે છે. પતિએ માની લીધેલી બહેનને સગી નણંદ સમજીને પ્રેમથી પરોણાગત પીરસે છે. એ નણંદ કપટથી ભાઈના સંતાનોની હત્યા કરે છે તોય ભાભી હસતે મોંએ ઉદારતાથી નણંદને માફ કરે છે![...] આઠ પાત્ર દુઃખમાં ધર્મનું શરણું લે છે. દા.ત. 'જય ખોડિયાર માતા'માં નાયિકા સ્ત્રીનું અપમાન કરતાં દૃશ્યો પારાવાર છે. ૪૧ કિસ્સાઓમાં હીણપતભર્યું નિરૂપણ જુગુપ્સા ઉપજાવે છે. પત્નીને મારવી : ૨૮ દાખલાઓમાં, ક્રૂર વર્તાવ : ૬ દાખલાઓમાં, બળાત્કાર : ૧૩ દાખલાઓમાં, ગોંધી રાખવી : ૪ દાખલાઓમાં, નર્તકી, ગણિકાના નામથી અપશબ્દો બોલવા : ૩૬ દાખલાઓમાં[...] જ્યાં સ્ત્રીને આત્મવિશ્વાસથી નિર્ણય લેતી, પરાક્રમી, રાજકારણ-સમાજકારણ કે ધર્મજીવનમાં નેતાગીરી લેતી દર્શાવી છે ત્યાં મોટા ભાગના કિસ્સાઓમાં ફિલ્મની વાર્તા ઐતિહાસિક, પૌરાણિક કે ધાર્મિક – અવાસ્તવિક છે."[૪]

સામાન્ય રીતે ભારતીય ફિલ્મોમાં કુટુંબની રીતરસમો, રૂઢિચુસ્ત પ્રણાલિકાઓ, સમાજનાં બંધનો, અદેખા પ્રતિસ્પર્ધીઓની ગંદી રમતો અને બીજી ઘણી આંટીઘૂંટીઓની સામે સ્ત્રીને અડગ ટકી રહેવાનું કામ દેખીતી રીતે અતિ કઠિન હોય છે, ખાસ કરીને ફિલ્મોના પુરુષપ્રધાન અને સામંતશાહી માહોલમાં સ્ત્રીઓની સ્થિતિ તો અતિ કપરી હોય છે. હું માનું છું તેમ બહુ ઓછી ભારતીય ફિલ્મોમાં કંકુ જેવાં આત્મશ્રદ્ધા ધરાવતાં સ્પષ્ટ અને સુરેખ પાત્રો જોવા મળે. સામાન્ય રીતે સ્ત્રીપાત્રોને સેલ્ફ-કોન્ફિડન્સથી વંચિત રાખવામાં આવે છે. હિન્દી કે આપણી અન્ય ભાષાઓમાં બનતી કેટલીક જનરંજક બજારુ ફિલ્મોમાં તમે કોઈ સ્ત્રીને છાપું વાંચતાં જોઈ છે? છાપું તો લાંબા ગાઉનવાળો પાઇપ ફૂંકતો પતિ કે તેના પિતા જ વાંચી શકે.[૫] હોલિવૂડની ફિલ્મોમાં પણ આવું સ્ટિરિયોટાઇપિંગ થયા કરે છે. પણ ત્યાં પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન દોરવા

માટે બીજું ઘણું નારીવાદી કે પ્રગતિશીલ લેખન પણ થાય છે. છેક ૧૯૭૨માં વિમેન ઍન્ડ ફિલ્મ નામનું સામયિક શરૂ થયું હતું. એ જ વર્ષે વેલ્વેટ લાઇટ ટ્રૅપ નામના અમેરિકન સામયિકે તેનો એક સમસ્ત અંક હોલિવૂડની નારીઓ વિશેના લેખોને સમર્પિત કર્યો હતો.[૬]

વર્ષો સુધી ગુજરાત રાજ્યમાં સરકારી ધોરણે ફિલ્મનો વિષય નાણાં, શિક્ષણ અને ગૃહખાતાં હેઠળ રહ્યો હતો, સંસ્કૃતિ સાથે તેને કોઈ લેવાદેવા નહોતી. પાછળથી તેને માહિતી ખાતા હેઠળ મૂકવામાં આવ્યો હતો. આ થઈ આઝાદ ભારતની વાત. ૧૯૮૧ની વસતી-ગણતરી પ્રમાણે ગુજરાતમાં શિક્ષણનું પ્રમાણ ૪૦ ટકા જેટલું હતું, જ્યારે રાષ્ટ્રીય પ્રમાણ ૩૬ ટકા કરતાં થોડું વધારે હતું. ગુજરાતી બોલપટનાં પ્રથમ પચાસ(૧૯૩૨-૧૯૮૨) વર્ષમાં કુલ ૭૪ ફિલ્મોમાંથી ૨૭(૩૫ ટકા) સતીત્વનાં ગાણાં ગાતી પૌરાણિક વાર્તાવસ્તુવાળી હતી – સતી સોન, સતી આણલદે, સતી જસમા, ગંગા સતી, વગેરે. તો બીજી સંત કે ડાકુ કથાઓ હતી – વીર ચાંપરાજવાળો, વીર એભલવાળો, વીર રામવાળો, વગેરે. કંકુ સિવાય સાહિત્યકૃતિઓ પર આધારિત સર્જાયેલી ફિલ્મકૃતિઓ પ્રમાણમાં ઓછી હતી. અને તેમાં પ્રભુલાલ દ્વિવેદીની નાટ્યકૃતિ આધારિત વડીલોના વાંકે (દિ. રામચંદ્ર ઠાકુર, ૧૯૪૮), પ્રભુલાલ દ્વિવેદીની નાટ્યકૃતિ આધારિત ગાડાનો બેલ (દિ. રતિભાઈ પુનાતર, ૧૯૫૦), પન્નાલાલ પટેલની વાર્તાધારિત મળેલા જીવ (દિ. મનહર રસકપુર, ૧૯૫૬), ચુનીલાલ મડિયાની વાર્તાધારિત લીલુડી ધરતી (દિ. વલ્લભ ચોકસી, ૧૯૬૮), મનુભાઈ પંચોળીની વાર્તાધારિત ઝેર તો પીધાં જાણી જાણી (દિ. ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદી, ૧૯૭૨), ઈશ્વર પેટલીકર વાર્તાધારિત જનમટીપ (દિ. ફિરોઝ એ. સરકાર, ૧૯૭૩), વિનોદિની નીલકંઠની વાર્તાધારિત કાશીનો દીકરો (દિ. કાંતિ મડિયા, ૧૯૭૯), ઝવેરચંદ મેઘાણીની વાર્તાધારિત માણસાઈના દીવા (દિ. ગોવિંદ સરૈયા, ૧૯૮૪), વગેરેનો સમાવેશ કરી શકાય...[૭] (આ નામાવલી અપૂર્ણ છે અને તે ફક્ત દૃષ્ટાંત રૂપે આપી છે – અ.)

આજથી પોણી સદી અગાઉ અવતરેલી પન્નાલાલ પટેલની કંકુ નામની ગુજરાતના એક ગામડાની સ્ત્રી બાહોશ અને ગર્વશીલ છે. એ સ્વતંત્ર છે, સ્વછંદ નથી. પણ ફિલ્મોની રીતે જોઈએ તો ઉપરોક્ત સર્વેક્ષણનાં તારણોની રીતે બહુ ફરક નથી થયો. કૉસ્મેટિક બદલાવથી તાત્ત્વિક ફેર નથી પડતો. આ થયાં સામાજિક અર્થઘટનો. મારી રૂપાંતર મીમાંસામાં હું રાબેતા મુજબ ફિલ્મના સ્વરૂપ (ફૉર્મ)ને આવરી લેવાનો પ્રયાસ કરતો રહ્યો છું અને તેને જારી રાખીશ. નિર્માતા-દિગ્દર્શક કાંતિલાલ રાઠોડે પોતાની ફિલ્મકૃતિમાં નવલકથાકારના સૈદ્ધાંતિક, સાહિત્યિક આત્માને જાળવી રાખ્યો છે એવું મને વ્યક્તિગત રીતે લાગે છે.

હવે કાંતિલાલ રાઠોડ(૧૯૨૫-૧૯૮૮) વિશે ટૂંકમાં. તેમણે કલકત્તામાં ચિત્રકળાનું શિક્ષણ મેળવ્યું હતું અને ત્યાર બાદ શિકાગો (યુએસએ)ની આર્ટ ઇન્સ્ટિટ્યૂટમાં જોડાયા હતા. આ સંસ્થાના અભ્યાસક્રમ દરમિયાન તેમણે ક્લોવન હોરાઇઝન નામની બાળચિત્રો પર આધારિત ટૂંકી દસ્તાવેજી ફિલ્મ બનાવી હતી જેનું વિતરણ એન્સાઇક્લોપિડિયા બ્રિટાનિકાએ કર્યું હતું. વર્ષ ૧૯૬૫. રાઠોડે નૅશનલ ફિલ્મ બોર્ડ ઑવ્ કૅનેડાના લેજન્ડરી ફિલ્મસર્જક નૉર્મન મૅક્લૅરન સાથે પણ થોડો સમય કામ કર્યું હતું. પછી તેમણે જાતે એનિમેશન ફિલ્મોનું સર્જન અને નિર્માણ કરવા માટે પોતાની કંપની હુન્નર ફિલ્મ્સ સ્થાપી હતી. આ કંપનીની ઍડવેન્ચર ઑવ્ અ શૂગર ડૉલ (૧૯૬૫) અને બિઝનેસ ઇઝ પીપલ (૧૯૭૫) નામની એનિમેશન ફિલ્મો ખૂબ જાણીતી થઈ હતી. ઝિન્ગબો ઍન્ડ ધ ઝિન્ગ ઝિન્ગ બાર નામની તેમની ૧૯૭૭ની એનિમેશન ફિલ્મ પણ ઘણી લોકપ્રિય થઈ હતી. ત્યાર બાદ તેમણે ટૂંકી તેમજ ફીચર ફિલ્મોના નિર્માણ માટે આકાર ફિલ્મ્સ નામની કંપની પણ ઊભી કરી હતી. પરિણય (૧૯૭૪) અને રામનગરી (૧૯૮૨) તેમની હિન્દી ફિચર ફિલ્મો હતી.

કંકુ : સાહિત્યકૃતિ

અગાઉ જણાવ્યું હતું તેમ આ લેખ માટે મેં કંકુ નવલકથાની ૧૯૭૦માં અરવિંદ પી. પટેલ, અમદાવાદ દ્વારા પ્રગટ થયેલી પહેલી આવૃત્તિ પર આધાર રાખ્યો છે. અગાઉ કહ્યું હતું તેમ 'કંકુ' વાર્તા પોતે અને પાત્ર સ્વરૂપે છેક ૧૯૩૬માં અવતરી ચૂકી હતી. ૧૯૩૬ના ગાળામાં જર્મનીમાં

ફાસીવાદનો ઉદય થઈ રહ્યો હતો અને ત્યારે જ ભારતમાં બ્રિટિશ સંસ્થાનવાદ સામે ગાંધીજીની અહિંસક લડત જોર પકડી રહી હતી. ગાંધીજીના જીવન અને વિચારોની અસર વ્યાપક હતી. કોશિયો પણ સમજી શકે એવા લખાણને સાહિત્ય ગણવાની ગાંધીજીની માન્યતાએ સાહિત્યને લોકાભિમુખ અને જીવનાભિમુખ કરવામાં પ્રત્યક્ષ અને પરોક્ષ રીતે ફાળો આપ્યો હતો. અનંતરાય રાવળ કહે છે તેમ ગામડું સાહિત્યમાં આવ્યું અથવા સાહિત્ય ગામડે ગયું અને ખેડૂત, ખેતમજૂર, મિલમજૂર, અસ્પૃશ્યો, વેશ્યાઓ જેવો સાહિત્યમાં વર્ષો સુધી ઉપેક્ષિત રહેલો વર્ગ સાહિત્યમાં નિરૂપણનો વિષય બનતો ગયો. ગાંધીજીપ્રેરિત માનવતાપ્રેમમાં સમાજવાદી વિચારસરણીનો પ્રભાવ ઉમેરાતાં સામાજિક અભિજ્ઞતા કે વેદનાશીલતા વધતી જતાં આ વલણને વેગ મળ્યો.[૮] જાગતિક અને રાષ્ટ્રીય વાતાવરણના લીધે ૧૯૩૦-૪૦ના દાયકામાં દલિતગાન અને ક્રાન્તિગાન પ્રધાન સૂર બની ગયું હતું.

સાહિત્યમાં નવા લોહીનો પ્રાણવંતો સંચાર થયાનો અનુભવ ગુજરાતને આ સમયાવધિમાં થયો. પ્રગતિશીલ સાહિત્યનો નારો પણ આ વાતાવરણમાં જેમ દેશમાં તેમ ગુજરાતમાં પણ ઊઠેલો. ધૂમકેતુ અને મેઘાણી પછીના પન્નાલાલ પટેલ, ચુનીલાલ મડિયા, ઈશ્વર પેટલીકર, પુષ્કર ચંદરવાકર જેવા ગ્રામજીવનની હવા ફેફસાંમાં ભરીને આવેલા જુવાન લેખકો ગુજરાતને આ સમયે મળી રહ્યા હતા.

કંકુ – સાહિત્યકૃતિ : આરંભ

કંકુ પહેલાં પન્નાલાલ પટેલે ૨૧ નવલકથાઓ સર્જી દીધેલી. મથાળાં વગરનાં ચોત્રીસ પ્રકરણો અને ૩૨૦ પાનની કંકુ નવલકથાની પહેલી લીટીમાં જ સમય અને ધ્વનિનો સળવળાટ છે. "સાંજનો સમય હતો. નાનકડા આ ગામની હવા રણઝણ રણઝણ થવા લાગી. લોકોના કાનમાં ઘૂઘરા રણકવા લાગ્યા..." (વાક્યના અંતે મુકાયેલાં ટપકાં મૂળમાં છે. – અ.)

ખૂમાને પરણેલી કંકુનો ગામમાં પ્રવેશ નવલકથાકાર શબ્દો દ્વારા ધ્વનિઓને માંસલ બનાવીને નાટકીય રીતે કરાવે છે : "ગામસીમાડાની ખેતરાળુ ધરતી પોતાના ઉપરની ધૂળ ફૂંકારતી હતી – હવા પછેડી વીંઝતી હતી. વહેલમાંથી ઊઠતો ધમધમાટ ગામલોકોના કાનમાં પેસી ધક્કા-હડસેલા મારવા લાગ્યો. પછી કિશોરીઓ ને યુવતીઓ સાથે આબાલવૃદ્ધ, ગામના નાકે ટોળે વળ્યું.

"ખણ ખણ ખણ... વહેલ આવી. વહેલમાં વરવધૂ ઉપરાંત ચારેક છોકરીઓ બેઠી હતી. ગવનની ઓઢણીઓ ઓઢી હતી. લાજ ઢાંકવા નહિ પણ શોભવા ખાતર. અને ગીતના લોચા વાળતી હતી...

કોઈક બાઈએ કોણ જાણે કોને કહ્યું, 'ખૂમો પૈણી આવ્યો.'

'વહુ લાગે છે રૂપાળી.' એક આધેડ બાઈ બોલી.

બીજીએ વાંધો લીધો : 'ઘૂમટો તો તાણેલો હતો ને તમને ખબર પડી ગઈ, માશી!'

'ખબર... ખબર ! બેઠીતી કેવી ટટાર! એના હાથ જોયા હોય તો ગોરા ગોરા...'

આમ ફક્ત એકડા વાળા નવલકથાના આરંભના પ્રકરણમાં લેખક કંકુના વ્યક્તિત્વને સ્થાપિત કરે છે. અહીં એક લગ્નગીત પણ ઉમેરાય છે. જે મને રસપ્રદ લાગે છે, કારણ કે તે લેખકની દૃશ્ય-શ્રાવ્ય સંવેદનશીલતાને પ્રદર્શિત કરે છે. હવે જુઓ :

"નવા ઘરનું, નવા સ્થળનું, નવા વાતાવરણનું ને નવેનવા સંસારનું નવાપણું માણ્યું ન માણ્યું ને કંકુ બીજા ત્રીજા દિવસથી તો ઘરની રીઢી ધણિયાણી બની બેઠી.

તૂટેલા છાપરા ઉપરથી બાવાં ખંખેરતી હતી. ઉંદરોએ કાઢેલી માટી ભરતી હતી ને રમૂજ પણ કરતી હતી : 'વાંઢા મનેખનું ઘર ને ઉંદરડાનું દર.'

ખૂમાનો વિચાર કામમાં વહુને મદદ કરવાનો હતો. પણ વહુ બહુ જબરી હતી. ખૂમાને કહ્યું, 'તમ તમારે તમારું કામ સંભાળો...'

ને દીવાના અજવાળા પેઠે કંકુ આખાય ઘરમાં પથરાઈ ગઈ."

દીવાના અજવાળા પેઠે કંકુ આખાય ઘરમાં પથરાઈ ગઈ... સાહિત્યકળાને હસ્તગત શબ્દોનું આવું સામર્થ્ય કદાચ સિનેમાની છબિકળાને નથી. (ઇટાલિક્સ મેં કર્યાં છે.

– અ.) કે પછી કદાચ કોઈ ફિલ્મસર્જક તેને હસ્તગત એવા કીમિયાઓથી અનુભૂતિનો કોઈ જુદા પ્રકારનો જ જાદુ સર્જી શકે. આ સંદર્ભમાં સાહિત્યમાંથી સિનેમામાં થતા રૂપાંતરની કેટલીક વાતો આપણે કંકુની ચર્ચા કરતાં આવરી લઈશું. શબ્દની અસ્થૂળતા (ઍબ્સ્ટ્રેક્શન)ને પામવાનું કામ સ્થૂળ છબિ માટે કપરું તો છે જ.[૯]

ક્રમેક્રમે નવલકથાકાર ખૂમા અને ખાસ કરીને કંકુના મિજાજનો અને તેમના વ્યક્તિત્વનો પરિચય કરાવતા જાય છે – કંકુ રંગીલી બાઈ હતી (પૃ. ૧૩), ખૂમો સાવ નિરક્ષર હતો. (પૃ. ૧૩), વગેરે. કમનસીબે ખૂમાના નસીબમાં અલ્પ આયુ છે. નવલકથાકારનું બારીક નિરીક્ષણ પણ આંખે વળગે તેવું છે : ''નાનકડા ખેડૂત હીરિયાનો આનંદ પણ ખેરભર્યાં ધોતલી કેડિયું તથા ગુલાબ છાપના ફાળિયામાં જાણે ફૂલ્યોય સમાતો નો'તો.''[૧૦] (પૃ. ૧૧૨)

નવલકથાકાર વાર્તાના વહેણ સાથે સમયના વહેણનું પણ ભાન કરાવતા જાય છે : દા. ત. મલકચંદના કંકુને કહેલા શબ્દો : ''કંકુનો એકનો એક છોરો પરણે ને લોકોમાં જો વાહ વાહ ન બોલાય તો પંદર પંદર વર્ષ લગી કંકુએ રંડાપો ગાળ્યોય ધિક્ ને મારું ધીરેલુંય ધિક્.'' (પૃ. ૧૩૮) નવલકથાકાર છપ્પનિયાકાળને પણ સિફતથી સંદર્ભે છે.[૧૧] કંકુ મલકચંદ શેઠને તેમના ઘરના એક ઉપલા અંધારિયા ઓરડામાં પડેલાં વાસણો ઉતારવા માટે મદદ કરી રહી છે. અંધારામાં કંકુને કાંઈ સૂઝતું નથી ત્યારે મલકચંદ તેને કહે છે, ''આવ આ બાજુ. વચમાં કાંઈ પડાય એવું નથી. બીતી નહિ. છપ્પનિયા કાળની કળા છે આ તો. તું આવી એ વચલું બારણું વાસીને ભીંતની હેઠે એ થાપીલીંપી દીધેલું તે આખુંય ગામ લૂંટાઈ ગયેલું પણ અમારે આ ઓરડામાંથી સળી સુધ્ધાં નો'તી ગઈ.'' તેની દહેશત દ્વારા કંકુ કોઈક સંકેત આપે છે : ''મને તો જાણે આજેય અહીં છપનો કાળ ભરાઈ રે'લો લાગે છે.'' (પૃ. ૧૯૪) અહીં ધ્વનિ કરતાં અંધકાર-પ્રકાશનું વિશ્વ સર્જાય છે અને એ વિશ્વમાં સર્જાય છે મલકચંદ-કંકુનો દેહસંબંધ. અંધારિયો ઓરડો વાર્તાને નાટ્યાત્મક અને નાજુક વણાંક આપે છે. નવલકથાકાર શબ્દો દ્વારા પ્રકાશને વર્ણવે છે :

'કાંક ચળકે છે.'

'બસ એ જ. વાસણો ચળકે છે.'

'કંકુ છાપરા ઉપર નજર નાંખે છે. નળિયામાંથી ચળાઈને આવતો આછો આછો ઉજાસ દેખાય છે. કોઈ કોઈ બાકોરાં તારાની જેમ છે પણ ખરાં. ત્યાંથી પછી આમતેમ આંખો ખેંચી જુએ છે, બબડે છે : 'હવે કાંક થોડું થોડું દેખાય છે.' અને બસ આ તબક્કે આપણે ફિલ્મકૃતિમાં પ્રવેશ કરીએ.

કંકુ : ફિલ્મકૃતિ

લગભગ અઢી કલાક (૧૪૮ મિનિટ) અવધીની આ શ્વેતશ્યામ ફિલ્મકૃતિનો આરંભ નવલકથાની જેમ જ નવવધૂ કંકુના પતિના ગામમાં પ્રવેશ સાથે થાય છે.[૧૨] નવલકથાના લેખક પન્નાલાલ પટેલ ફિલ્મના સંવાદ અને સિનારિયો. લેખક પણ છે એટલે મૂળ સાહિત્યિક કૃતિનો ભાવ પણ જળવાઈ રહ્યો છે. એન્સાઇક્લોપીડિયા ઑવ્ ઇન્ડિયન સિનેમાના સંપાદકો આશિષ રાજાધ્યક્ષ અને પોલ વિલેમેન કંકુને જડ (સ્ટૅટિક) અને શબ્દાળુ (વર્બોઝ઼) ફિલ્મકૃતિ ગણે છે જેની સાથે હું સંમત નથી થતો.[૧૩] અન્ય અનેક ગુજરાતી (તેમજ ભારતીય) ફિલ્મોની સરખામણીમાં કંકુ ફિલ્મકૃતિ ઘણી સંયમી છે. તેની ધ્વનિપટ્ટી પર બિનજરૂરી અને ઘોંઘાટિયું સંગીત અંકાયેલું નથી. ગુજરાતી સિનેમાના ઇતિહાસમાં આ એક અગત્યની ઘટના હતી એમ કહી શકાય. રાજાધ્યક્ષ અને વિલેમેન કંકુને એટલી ક્રેડિટ તો આપે જ છે કે ગુજરાતી ભાષાની પ્રથમ ફિલ્મકૃતિની રીતે તેણે ભારતીય નૂતન સિનેમામાં મંડાણ કર્યાં હતાં. વ્યક્તિગત રીતે મને કંકુ ફિલ્મકૃતિ પથેર પાંચાલી (સત્યજિત રે, ૧૯૫૫)ના ઘરાણાની લાગે છે. તેમાં ક્યાંક મૃણાલ સેન દિગ્દર્શિત હિન્દી ફિલ્મ ભૂવન શોમ (૧૯૬૯)ની છાંટ વર્તાતી પણ દેખાય. મીડિયાએ ભૂવન શોમને ભારતીય સિનેમાના નવા જુવાળને પોંખનારી ફિલ્મકૃતિ તરીકે બિરદાવી હતી. ફક્ત ૧,૫૦,૦૦૦ રૂપિયાના ખર્ચે નિર્માણ થયેલી ને બંગાળી લેખક 'બનફૂલ'ની વાર્તા પર આધારિત આ શ્વેત-શ્યામ ફિલ્મનું શૂટિંગ ગુજરાતના ભાવનગર જિલ્લાના ગોપનાથ ખાતે થયું હતું.[૧૪] (કૌંસ ઉમેર્યાં છે. – અ.)

ભારતીય સિનેમાના ઇતિહાસમાં ૧૯૬૯-૭૦નું વર્ષ અગત્યનું પુરવાર થાય છે. આ જ ગાળામાં બની હતી મણિ કૌલની મોહન રાકેશની ટૂંકી વાર્તા આધારિત એ જ નામની ફિલ્મ 'ઉસકી રોટી'[૧૫], બાસુ ચેટર્જી દિગ્દર્શિત, રવીન્દ્ર યાદવની વાર્તા આધારિત ફિલ્મ સારા આકાશ અને કંકુ. ૧૯૬૯માં સત્યજિત રાયની સુનીલ ગંગોપાધ્યાયની બંગાળી નવલકથા-આધારિત અરણ્યેર દિનરાત્રી અને ખ્વાજા અહમદ અબ્બાસની સાત હિન્દુસ્તાની પણ પ્રગટ થઈ હતી.[૧૬]

ફિલ્મ ફાઇનાન્સ કૉર્પોરેશન (એફએફસી)ની સહાયથી બનેલી ફિલ્મ કંકુ દેખીતી રીતે અન્ય સાંપ્રત અને મહદઅંશે સામંતશાહી ગુજરાતી ફિલ્મોથી તદ્દન અલગ, વિશિષ્ટ હતી. પણ ખેદની વાત એ હતી કે ફક્ત એક ગુજરાતી ફિલ્મ કંકુ બનાવ્યા પછી કાંતિલાલ રાઠોડે ગુજરાતી સિનેમાને તિલાંજલિ આપી હતી. એવી જ રીતે કેતન મહેતા પણ એક ભવની ભવાઈ ફિલ્મ બનાવ્યા પછી હિન્દી ફિલ્મક્ષેત્રે વળ્યા.

કંકુ – ફિલ્મકૃતિ : આરંભ

ક્રેડિટ ટાઇટલો આવતાં જ દેખાય છે વહેલ અને તેના પર બેઠેલાં ખૂમો અને કંકુ. ખૂમો પરણીને કંકુને પોતાને ગામ લઈ જાય છે. ગામની ફળીમાં પ્રવેશતાં જ નાટ્યાત્મક ક્ષણો સર્જાય છે : વહેલને જોઈને ફળીની સ્ત્રીઓ વરવધૂને પોંખવા ખૂમાના ઘરને ઉંબરે ભેગી થઈને લગ્નગીત ગાવા માંડે છે. અમે લાખેણી લાડી લાવ્યાં રે આનંદ ભયો... નવલકથામાં આપેલા ગીતથી ફિલ્મનું ગીત થોડું જુદી ભાતનું છે. સિનેમાસહજ રીતે સ્ત્રીઓ ગીતની બેત્રણ લીટી જ ગાતી દેખાય છે પછી ગીત ફક્ત ધ્વનિપટ્ટી પર સંભળાય છે અને સ્ત્રીઓ ખૂમાની ટીખળમાં અને નવવધૂની પ્રશંસા કરવામાં પરોવાય છે. અહીં આવતું કંકુનું ક્લોઝઅપ જરૂરી રીતે રસપ્રદ છે. કંકુના ખૂમાના ઘરમાં પ્રવેશનું દૃશ્ય પણ સિનેમાસહજ છે તેના માટે હું બે કારણો આપી શકું. (૧) અવકાશ(સ્પેસ)નું સમન્વેષણ (ઍક્સ્પ્લોરેશન) અને (૨) અવાકતા(સાઇલેન્સ)નું પોષણ (સસ્ટેનન્સ.) જે રીતે દિગ્દર્શક એમના કેમેરાપર્સન કુમાર જયવંતના કેમેરાને અમુક રીતે ગોઠવીને ખૂમાના ઘરના અંદરના તેમજ બહારના આંતર-બાહ્ય અવકાશને ઍક્સ્પ્લોર કરે છે તેમાં જાણે કંકુનું અંતર્વિશ્વ ઉઘાડ પામે છે. નહીં તો સિનેમા સાહિત્યકૃતિના – દીવાના અજવાળા પેઠે કંકુ આખાય ઘરમાં પથરાઈ ગઈ – એ વાક્યને કેવી રીતે રૂપાંતરિત કરી શકે? એમ કરવામાં ફિલ્મ દિગ્દર્શક કેટલી હદે સફળ નીવડ્યા છે તે ચર્ચાનો વિષય હોઈ શકે.

સિનેમાને હસ્તગત જેમ કાળ છે તેમ અવકાશ પણ છે. અને કંકુ ફિલ્મકૃતિમાં અવકાશનું આ પ્રકારે થતું ઍક્સ્પ્લોરેશન અન્ય ગુજરાતી ફિલ્મોમાં ભાગ્યે જ જોવા મળે છે. કંકુનો ઘરમાં પ્રવેશ થતાંની સાથે તેની દૃષ્ટિ દ્વારા આપણે ખૂમાના નાનકડા ખોરડાનું આંતરિક નિરીક્ષણ કરીએ છીએ – દીવાલો, ચૂલો, વાસણો, ખૂણેખાંચરે બાઝેલાં ઝાળાં, છાપરા પર આડાંઅવળાં થઈ ગયેલાં નળિયાં – આ દૃશ્યમાં લગભગ ચાર મિનિટ સુધી કોઈ સંવાદ નથી. ફક્ત સિતાર અને વાંસળીનું ધીમું સંગીત છે અને વરવધૂની દૃષ્ટિઓ સાથે સામેલ થતું સૌમ્ય હાસ્ય. ચાર મિનિટની અવાકતા સામાન્ય ફિલ્મકૃતિ માટે લાંબી ગણાય. પણ આવી સાઇલેન્સ કંકુ ફિલ્મકૃતિના આકાર-સૌષ્ઠવમાં ઉમેરો કરે છે. અવકાશને વિસ્તારતી આ બિનશબ્દાળુ સાઇલેન્સ આપણને ખેતરના વિશાળ અવકાશમાં લઈ જાય છે જે અવકાશમાં તાજાં પરણેલાં યુવાન ખૂમો અને કંકુ કામ કરી રહ્યાં છે. અહીં પણ સંવાદો નહિવત છે. કંકુની ટીખળ કરતાં ખૂમો તેને છોડીને ગાડું ભગાડી મૂકે છે અને પ્રવેશે છે ફિલ્મનું (લગ્નગીત ને બાદ કરતાં) પહેલું ગીત : વાતમાં ને વાતમાં... લુચ્ચાં રે લુચ્ચાં રે લોચનિયાંની બૂમ... સામાન્ય રીતે એવું માનવામાં આવે છે કે જો ફિલ્મમાં શરૂઆતથી પહેલી દસ મિનિટમાં ગીત ન આવે તો પ્રેક્ષકને કંટાળો ઊપજે. અને કદાચ આ ફૉર્મ્યૂલાને કાંતિલાલ રાઠોડ પણ ત્યજી નથી શકતા.

કંકુ, સાહિત્યકૃતિ. કંકુ, ફિલ્મકૃતિ : ધ્વનિવિશ્વ

તકનીકી કે નાણાકીય કે અન્ય કોઈ પણ કારણસર પન્નાલાલ પટેલનાં ધ્વનિવર્ણનોને અનુસરવાનું ફિલ્મસર્જકોને અનુકૂળ નથી થતું. ફિલ્મકૃતિઓમાં આવા અભાવ માટે કદાચ ફિલ્મસર્જકની તાત્ત્વિક સિનેમૅટોગ્રાફિક સૂઝનો અભાવ અથવા બજારુ વૃત્તિનો પ્રભાવ પણ

જવાબદાર હોઈ શકે. શબ્દો દ્વારા રચાયેલાં દશ્ય-અર્થઘટનો પણ ઘણી વાર ફિલ્મસર્જકની સૂઝ અને દૃષ્ટિ પર આધાર રાખે છે. નવલકથાકારના એક શાબ્દિક વર્ણન કે શબ્દચિત્રનો દાખલો લઈએ :[૧૭]

"આકાશમાંથી કાન-ગોપીઓની ટોળીઓ ધરતીના ઓથે ક્યાંક લોપ થઈ ગઈ હતી. સાટે પેલા અસંખ્ય તારા આંખોનાં તેજ વેરી લોપ થયેલી એ વાદળચંદ્રની ટોળીને જાણે શોધતા હતા.

ફળીના નાકે ઊભા રહેલા કાળુની આંખો પણ હવે તારાઓનાં વેરાઈ રહેલાં ઝાંખાંપાંખાં અજવાળાં પીને ઠીક ઠીક તેજ બની હતી..." (પૃ. ૨૬૨, ઇટાલિક્સ મેં ઉમેર્યાં છે. – અ.)

સિનેમાની છબિ 'તારાઓનાં વેરાઈ રહેલાં ઝાંખાંપાંખાં અજવાળાં' પિવડાવીને કાળુની આંખોને કેવી રીતે 'ઠીક ઠીક તેજ બનાવી શકે?" પાત્રાલેખન સિવાય સાહિત્યથી સિનેમાની રૂપાંતરની પ્રક્રિયામાં આવા ઘટકોનું ખાસ મહત્ત્વ હોય છે એમ મારું માનવું છે અને એટલે જ ફિલ્મસર્જકને કયા પ્રકારના લેન્સનો ઉપયોગ કરવો તેની સૂઝ હોવી જરૂરી હોય – પ્લીઝ નોટ, હું ખુદ ફિલ્મસર્જકની વાત કરું છું, કૅમેરાપર્સનની નહીં.[૧૮] મળેલા જીવ ફિલ્મમાં કરાયેલા ઝૂમ લૅન્સના અતિરેકમાંથી કાંતિલાલ રાઠોડ તેમની ફિલ્મકૃતિ કંકુને બચાવી શક્યા છે. અને એ તેમની સિનેમાસૂઝ દર્શાવે છે. ફિલ્મસર્જકની લૅન્સ-વિનિયોગની આવી સૂઝ માટે હું લૅન્સિંગ ફિલોસોફી કે ફિલસૂફીનો શબ્દપ્રયોગ કરું છું. આમ કહીને હું એવો ઇશારો પણ કરવા માંગુ છું કે ફિલ્મસર્જનની કળા આપણે ધારીએ છીએ એટલી સહેલી નથી. કૅમેરા લઈને મંડ્યા શૂટિંગ કરવા અને બની ગયા ફિલ્મસર્જક, એવું કદી થતું નથી અને થશે પણ નહીં. ફક્ત ટેક્નોલોજી કે ટેક્નિકથી કોઈ મહાન કૃતિ સર્જાઈ નથી. અને પરદા પર ચલચિત્રો દેખાય એટલે ફિલ્મકૃતિ જોઈ લીધી એવું પણ નથી. રૂપાંતર મીમાંસામાં લૅન્સિંગ ફિલસૂફીની વાત કરવી અતિ અગત્યની છે, તેને ટેક્નિકલ ગણીને અવગણવી ન જોઈએ કારણ કે તે સિનેમાના સૌંદર્યશાસ્ત્રનું અવિભાજ્ય અંગ છે. અને એમ જ રૂપાંતરનું પણ. જેમ સાહિત્ય પાસે શબ્દનું સાધન છે તેમ સિનેમા પાસે લૅન્સનું એક સાધન છે. ઉચ્ચ કોટિના ચિંતક ફિલ્મસર્જકને હું ફિલ્મોસોફર કહું છું – ફિલ્મકળાના તત્ત્વજ્ઞાની. જગતમાં આવા તત્ત્વજ્ઞાનીઓ કેટલા? કદાચ ઉત્તમ ને ઉમદા કવિઓ જેટલા. ગણવા માટે આપણા હાથની આંગળીઓ કે પછી તેના વેઢાય ઓછાં ન પડે એટલાં!

કંકુ – સાહિત્યકૃતિ : અંત

નવલકથાનાં છેલ્લાં ત્રણ પ્રકરણો (૩૨, ૩૩, ૩૪; પૃ. ૨૯૫થી ૩૨૦) કંકુના જીવનના અંતિમ વળાંકને વર્ણવે છે. ગર્ભવતી વિધવા કંકુએ કાળુનું ઘર માંડ્યું ને ત્રીજા જ દિવસે અષાઢી વરસાદ થયો હતો. ગર્ભવતી વિધવા માએ બીજી વાર લગ્ન કરી લીધાં હતાં તે વાત પુત્ર હીરાને મનમાં ખટકતી હતી. પણ જ્યારે તેઓ સાથે મળે છે ત્યારે નવલકથાકાર આવું દશ્ય સર્જે છે :

"કંકુની આંસુભરી આંખો દીકરાનું નમાયા સરખું મોં જોઈને આગભરી બની ગઈ. દીકરા પાસે જઈ બરડો પસરાવતાં કહ્યું, 'દુણે (નીંદે) એને દુણવા દે દીકરા. બાકી એક વાત યાદ રાખજે, કંકુ જેવી મા આ દુનિયામાં ઘણા ઓછાને મળી હશે. દુનિયાનો ધારો છે કે ચઢે એ પડે. માટે નમાયો થઈને ફર્યા વગર ઊંચા મોંએ ફર, બેટા. લોકો ભલે ગમે એ કે' બાકી ભગવાન જાણે છે મીં તપ કર્યું છે એવું આ ગામમાં એક માણસ તો મને કોઈ દેખાડે! માટે કુણ કેટલા પાણીમાં છે એનો ન્યાય ભગવાન કરશે.' છેલ્લા શબ્દો બોલતાં કંકુનો અવાજ ઢીલો પડી ગયો. આંસુ ભરી રહેલા દીકરાને એણે છાતી ઉપર ઢાળી લીધો." (કૌંસ મૂળ નવલકથામાં છે. – અ.)

કંકુની પ્રસૂતિ કાળુના ઘરમાં થઈ ગઈ છે. તેને પુત્ર અવતર્યો છે. આ દશ્યને વધારે નાટ્યાત્મક બનાવવા માટે નવલકથાકારને કોઈ અધીરાઈ નથી. એ એક અસરકારક અન્ડરસ્ટેટમેન્ટની રીતે આવે છે : આ વાત અગત્યની છે. નવલકથાકાર તેને નાટ્યાત્મક બનાવવા માટે કંકુનો શારીરિક ઉપયોગ કરી શકત પણ એમ કરવાથી કંકુની સતત જળવાયેલી ગરિમાને બટ્ટો લાગત. સુવાવડ કરવા આવેલાંને વહેંચવા માટે ભોળા દિલનો કાળુ વાણિયાની દુકાનેથી સવાશેર ગોળ લઈ આવ્યો

છે. શુકન માટે વાણિયાએ તેને થોડા ધાણા પણ આપ્યા છે. કંકુની સુવાવડ હેમખેમ થાય તેના માટે કાળુએ મા'દેવને એક નાળિયેર ચઢાવવાની બાધા પણ રાખી છે. પ્રસૂતિ વખતે કંકુની સખી પાનુ હાજર હતી. નવલકથામાં આવતું વર્ણન જોઈએ :

''પણ કોણ જાણે કેમ પાનુ વગેરેના ગયા પછી માસી તો નાહવાનું કામ પડતું રાખી દીવો લઈને વળી પાછી કંકુના ખાટલા પાસે જઈ લાગી. ઘોડી ઉપર દીવો મૂકી અર્ધબેભાન સરખી કંકુના પડખામાં સૂતેલા પેલા નવા જીવની મોંકળા ઝીણી આંખે જોવા જતાં જ એ ચોંકી ઊઠી. મનોમન બબડી પડી : 'શું જુએ છે ઝીણી આંખે તુંય બાઈ! ફાફડા જેવા આ કાન જ જોને!' પછી તો આ બાળકની આખીય મોંકળા ડોશીના મનમાં આવી ઊભેલી કલ્પનાનો એક નાનકડો ઘાટ બની બેઠી, વળી ન માનતી હોય એ રીતે એ નવા જીવને આમથી તેમ ફેરવીને બે ત્રણ વાર જોયો. દીવો લઈને કંકુ આગળથી પાછા ફરતાં મનોમન બબડી પડી : 'મારો પીટ્યો મલકો!'

ડોશી પછી નાહતી ગઈ ને મનોમન વિચારતી ગઈ : 'જાહ રે જાહ મલકા, એમ કે' કે કંકુ જેવી લાખેણી બાઈ મળી તે – એટએટલી મીં પટાવી ને નામ કઢાવવા ઘણીય મીં ફેરવી ફેરવીને વાત પૂછી'તી પણ એ બાઈએ જરા સરખીય કોઈને ગંધ ન આવવા દીધી. નહિ તો દબાયેલો વાણિયો નમતું નહિ ને જેટલું માગ્યું હોત એટલું તોળી આપત!... અરે આખા ગામના લેણા ઉપર લીટી દોરવાનું કહ્યું હોત તો પણ એનો લિયા દિયા ને ભૂલી ગયા એવું કર્યે જ છૂટકો હતો. પણ –'

ખાટલામાં પડેલી અશક્ત કંકુ કાળુનો જ વિચાર કરતી હતી. મનની અંદર થતું, 'ભગવાને મારીનેય છેવટે છાંયડે તો નાખી જ છે. નહિ તો છોકરાને બદલે છોરી આપી હોત તો પેલાનો (કાળુનો) જીવ –'

ત્યાં જ કંકુના કાને 'પેલાનો' અવાજ પડ્યો : 'જરા તારું મોં ફાડ જોઉં.'

પહેલાં તો કંકુને કંઈ સમજાયું નહિ. પણ આંખ માંડીને જોયું તો અભડાવાની બીકે ખાટલાથી થોડોક છેટે ઊભેલો કાળુ એક હાથમાં ઉઘાડું પડીકું ને બીજા હાથની ચપટીમાં કશુંક રાખીને પોતાના ઉપર ઝળૂંબ્યો હતો. કંકુ કંઈક સમજી ન સમજીને મોં પર હાસ્ય લાવી સવાલ કર્યો : 'એવું તે શું છે કે મોં ઉઘાડાવો છો.'

'ઉઘાડ તો ખરી તું.'

ને કંકુએ જેવું મોં ફાડ્યું કે કાળુએ હળવેક રહીને ગોળધાણાની ચપટી મૂકતાં કાનમાં કહેતો હોય એ રીતે કહ્યું, 'આપણાં ઘરમાં દીવો આવ્યો એના આ ગોળધાણા.' ને એવી ચાલ ચાલતો થયો જાણે દિલમાં થતાં ગલગલિયાં પગમાં પણ ન રમતાં હોય.

કંકુના મનમાંથી છેલ્લો વસવસો પણ નીકળી ગયો.'' (પૃ. ૨૯૮-૩૦૨)

પછી તો કંકુએ પણ આ ભલા ભોળા પતિ સાથે મોકળા મને જીવવાનો નિર્ધાર કર્યો હતો. (પ્ર. ૩૩, પૃ. ૩૦૩) ગલાકાકા સાથેના સંવાદમાં કંકુ જાણે આજની આધુનિક કહેવાતી સ્ત્રીઓને પણ વિચાર કરતી કરી મૂકે એવો એક ખૂબ અગત્યનો પ્રશ્ન પૂછવાનું મનમાં વિચારે છે. ''ગલાકાકા, મનેખ કોક ફેરા ઠોકર ખાઈ જાય ને મારા જેવી દશા થાય તો વગર પૈણે બાળકને જન્મ આપી શકે એવું ઠેકાણું ધરતીના પટ ઉપર કોઈ નહિ હોય!''

આજે અપરિણીત માતા (અનવૅડ કે સિંગલ મધર)ની હાજરી તો સમાજમાં છે જ પણ પન્નાલાલ પટેલની ગામડાગામની ખેડૂત પણ પ્રગતિશીલ કંકુ ત્યારે આવું વિચારી શકતી હતી એ હકીકતે કદાચ ઘણા વાચકોને વિચાર કરતા કરી દીધા હશે.[૧૯] વાર્તા આગળ વધતાં મલકચંદ પણ માનને પાત્ર નીવડે છે. આ જાતના વિશાળ હૃદયના, સહિષ્ણુ, ઉદાત્ત અને ઉમદા સમાજની કલ્પના નવલકથાકાર કરી શક્યા છે. એક નાનકડા ગામમાં રહેતા કિસાનો પણ આવો સમાજ રચી શકે એ કદાચ કોઈ આદર્શ નમૂનો પૂરો પાડી શકે. ૧૯૩૬ના ગાંધીયુગમાં સર્જાયેલો એ સાહિત્યિક-વૈચારિક આદર્શ ત્રણ દાયકા પછી પણ ૧૯૬૯ની ફિલ્મકૃતિમાં જળવાઈ રહે છે![૨૦]

''પછી તો ગલાએ પણ પોતાને પડેલા વહેમની વાત કરીને મોટા મોટા કાનવાળા બાળકની મોંકળા ઉપરથી પોતાની પત્નીએ પણ આ વાત પકડી પાડી છે એ પણ

કહી દીધું. અંતમાં 'ન પાપીલા' મલકચંદ ઉપર માનભરી નજર નાખતાં ઉમેર્યું, 'મલકચંદકાકા! મને તો લાગે છે કે તમનેય એકલા જીવ્યાનું તપ ફળ્યું છે... નકર તમારા જેવો ડાહી માનો દીકરો – વાત બધી પતી ગઈ છે પછી તો ભૂલેચૂકેય મારા જેવા આગળ પાપછૂટી વાત ન કરે.''

મલકચંદ પાપનું પ્રાયશ્ચિત્ત પણ સ્વેચ્છાએ કરે છે. ''ત્રણેક માસ પછી મલકચંદની ડોશીનું અવસાન થતાં ગામલોકો સાથે આવેલા ગલાએ જોયું તો મલકચંદ ખરેખર ફૂલથીય ફોરો હતો, 'કોઈ રડશો નહિ ભાઈ, ડોશી તો ઊલટાં મને મુક્તિ આપી ગયાં છે!' મહિનામાં તો વાતો પણ આવવા લાગી : 'મલકચંદે વેપાર સંકેલવા માંડ્યો છે...'' (પ્ર. ૩૩, પૃ. ૩૦૯)

પાપના પ્રાયશ્ચિત્ત રૂપે મલકચંદ ચાલતી દુકાનને તિલાંજલિ આપવાનો નિર્ણય લે છે ત્યારે કંકુ ગરીબ ગામવાસીઓની ભલાઈ માટે એમને તેમ કરતાં અટકાવે છે. ''જાત્રાએ ભલે ફરી આવો ને મિલકત ભલે ધર્માદા કરો, બાકી દુકાન તો તમારે ચાલુ જ રાખવાની છે...'' થોડી વારમાં જમા થયેલા બીજા ગામવાસીઓ પણ એક જ વાત લઈ બેઠા : ''નારે ભાઈસા'બ! દુકાન બંધ કરવાની તો વાત જ ન કરશો. જાતરા કરવા ભલે જાઓ પણ દુકાન તો આ છે એમ જ ચાલવા દો...''

જાતરા કરીને મલકચંદ ગામ પાછા ફરે છે ને ગામમાં પ્રસાદ વહેંચાય છે એવા સમાચાર સાંભળીને કંકુના જીવને ખૂબ ટાઢક વળે છે. ''તે વખતે કરેલી ભૂલ બલકે પાપ આજે જ પૂરેપૂરું નિર્મળ થયું હોય એવી શાંતિ આ સમાચારથી લાગતી હતી. એ પોતે જાત્રા કરી આવી હોત તોપણ, મલકચંદ આવી ગયો એ જાણીને એને જે ભાવ થયો : 'દોષમાંથી છૂટી ગઈ' એવો ભાવ તો ન થયો હોત.

''ને વળી પાછી કંકુ તથા મલકચંદની ડહોળાયેલી દુનિયા સ્વચ્છ થઈને વહેવા લાગી.

મલકચંદને છોકરાને રમાડવાનું મન તો ઘણુંય થાય છે પણ લોકોનો એને ભય લાગે છે. ''છોકરાને હું રમાડવા જઈશ ને અમારા બેઉના એક સરખા કાન ઉપર લોકોનું ધ્યાન જશે તો વળી પાછા લોકોમાં કાનસૂરિયાં ચાલુ થઈ જશે.'' ને આ ભયથી એ કંકુને ઘેર જાય છે તોપણ ગયો ન ગયો કરી ચાલતો થાય છે.

ગલો અને બીજા આડોશીપાડોશી કંકુના બાળકને રમાડતાં કહે છે : 'કંકુ જેવી મા છે ખબર છે કાંઈ!'

નવલકથાનું અંતિમ વાક્ય છે : ''કંકુનો આ સંસાર છે.'' (પ્ર. ૩૪, પૃ. ૩૧૧-૩૨૦)

નવલકથાના આવા અંતનું ફિલ્મસર્જક કેવી રીતે રૂપાંતર કરે છે તે હવે આપણે જોઈએ.

કંકુ – ફિલ્મકૃતિ : અંત

મલકચંદ અને કંકુ ગોળનો રવો લેવા માટે કોઠારમાં પ્રવેશે છે એ ઘડીથી ફિલ્મના કથનમાં બદલાવનાં એંધાણ મળવા માંડે છે. કંકુ તેમજ મલકચંદ બંને વર્ષોથી પોતાની માનવ-સહજ યુવાનીના આવેશને સંયમમાં રાખતાં આવ્યાં છે. અને બંને માટે એકલતાની એવી ઘડી કસોટીભરી હતી કે પછી એવી ઘડીની બેઉ પ્રતીક્ષા કરી રહ્યાં હતાં?! નવલકથાકાર અને ફિલ્મસર્જક બંને પાત્રોને સ્પષ્ટ રીતે બ્લૅક ઍન્ડ વ્હાઇટ કે સારા-ખરાબના રંગો કે ભાવોમાં ઢાળવાનું ટાળે છે. ઘણા વાચકો ને સમીક્ષકોની નજરમાં મલકચંદ હવસખોર અને શોષણવૃત્તિવાળો દેખાય છે. પણ ખરેખર એવું છે? જે રીતે ફિલ્મ દિગ્દર્શકે નવલકથાનું ઇન્ટરપ્રિટેશન કર્યું છે તે રીતે મલકચંદનું પાત્ર એટલું બ્લૅક કે દુષ્ટ નથી. એ કંકુ પર બળાત્કાર નથી કરતો. શારીરિક સમાગમ દ્વિપક્ષી છે.

આવી નાજુક પરિસ્થિતિ ખરેખર સમયની બલિહારી છે. અને ત્યાં જ નવલકથાકાર પન્નાલાલ પટેલની લેખક-વિચારક તરીકેની મહાનતા છતી થાય છે. જો એ મલકચંદને બ્લૅક અને કંકુને વ્હાઈટ કરી નાંખત તો સાહિત્યકૃતિ પ્રૉપેગૅન્ડિસ્ટ, લાઉડ અને અલ્પજીવી નારાબાજીમાં નજીવી થઈ જાત. અને એટલે જ હું એવા સમીક્ષકો સાથે અસહમત થાઉં છું જે મલકચંદને ઉતારી પાડવા માટે આતુર છે.[૨૧] ફિલ્મકૃતિની છેવટની ઘડીઓને કાંતિલાલ રાઠોડે ખૂબ કૉમ્પ્લેક્સ, માનવસહજ અને નાજુક બનાવી છે અને તેથી તે સિનેમાની ગરિમા પણ જાળવી શકી છે. અને આવી નાજુકતા છેવટના ફ્રીઝ શૉટ સુધી જળવાઈ રહે છે. બીજી કોઈ ચીલાચાલુ ને બજારુ કૃતિઓ હોત તો ખુનામરકીની સનસનાટીમાં પરિણમત. અને ઢીશૂમ ઢીશૂમ કરીને પ્રેક્ષકોને ખૂબ બહેલાવવાની કોશિષ

કરત. બળાત્કારનું દૃશ્ય સર્જીને નારીનું અંગપ્રદર્શન કરવાની તો ફિલ્મસર્જકને પૂરેપૂરી તક હતી. પણ તેમણે એમ નથી કર્યું.[૨૨] અંતે કંકુ ફિલ્મ ઘણી સંયમી કૃતિ બની રહે છે. તેની થોડી વિગતે વાત કરું.

કોઠારમાં કંકુ સાથે એકલા હોય છે ત્યારે મલકચંદ કંકુને અદબ સાથે સીધો સવાલ કરે છે.

મલક : તેં બીજું ઘર કેમ ન માંડ્યું?

કંકુ : હીરિયાને મેલી જતાં જીવ ન ચાલ્યો.

મલક : તો એને સાથે લઈ જવો હતો.

કંકુ : મારા સવારથ ખાતર તેને શું કામ ઓશિયાળો કરવો? ઊપડાવો. લો, હેંડો. (થોભીને) અને મારે ગામ છોડવું જ નહોતું. બીજાની તાબેદારી મારે વેઠવી નહોતી અને હીરિયાનું ભવિષ પણ જોવાનું હતું.

મલક : હવે હીરિયો તો પોતાનું સંભાળી લે એવડો મોટો થઈ ગયો છે. મારું માન કંકુ અને બીજું ઘર માંડી લે. તું આ હીરિયો હીરિયો કરે છે પણ એની બાયડી ઘરમાં આવશે એટલે એનો જેટલો રહેવાનો એટલો તારો થોડો રહેવાનો છે? અને હજી શું બગડી ગયું છે ?

કંકુ : કશું નથી બગડી ગયું.

મલક : અને તું જેવી પંદર વરસ પહેલાં લાગતી હતી તેવી જ આજે લાગે છે. પૈસા લેવા આ ઘરે જ આવજે.

(મલકચંદનું ઓશરીવાળું ઘર છે, જેમાં તે પોતાની ઘરડી મા સાથે એકલો રહેતો હોય છે. ગોળનો રવો નીચે રાખીને કંકુ મલકના ઘરમાં પ્રવેશતી દેખાય છે. સ્વરૂપની રીતે અહીં જે રસપ્રદ વાત છે તે કૅમેરાનું પ્લેસમેન્ટ, એનું ક્યાં હોવું તે. કૅમેરા ઘરની અંદરથી બહારના અવકાશને નીરખે છે. ફિલ્મસર્જક અવકાશને આવી રીતે ઍક્સ્પ્લોર કરે છે તેની વાત મેં અગાઉ પણ કરી હતી.)

ઘરની ઓશરીમાં કંકુ મલકચંદની માને વાસણ ધોવામાં સહાય કરે છે. મલકચંદ હીરાના લગ્ન માટે જરૂરી નાણું ઊભું કરવાની તજવીજ કરે છે. રકમ ઓછી પડે છે ત્યારે તેની ભલી મા ઘરમાંથી પૈસો કાઢીને કંકુની મદદ કરવા માટે મલકચંદને કહે છે. મલકચંદ પૈસા લેવા માટે હરગોવનને ત્યાં ગયો હોય છે ત્યારે તેની મા પુત્રના બીજા લગ્ન માટે ફિકર પણ કરે છે અને ત્યારે કંકુ તેને પૂછે પણ છે કે પરનાતની સ્ત્રી તેમને ચાલે કે નહીં. અને આવા આડકતરા સંકેતો કોઈ ને કોઈ રીતે મળતા રહે છે. આખરે માનું માનીને મલકચંદ વાસણો રાખેલા ભંડારિયામાં છપ્પનિયા કાળમાં ચોરીથી બચવા માટે સંતાડી રાખેલા પૈસા કંકુને આપવાનું નક્કી કરે છે. અંધારિયા ભંડારિયામાં ફરી વાર કંકુ અને મલકચંદને એકલતા પ્રાપ્ત થાય છે. આ દૃશ્યમાં અંધકાર-પ્રકાશની ધ્વનિમિશ્રિત સિનેમાસહજ આગવી કૉરિયોગ્રાફી ફિલ્મસર્જક ઊભી કરે છે. કોઈ બિનજરૂરી પાર્શ્વસંગીત અને ક્લોઝઅપ વિના. અહીં તેઓ પ્રેક્ષકોને સૅક્સી ગલગલિયાં કરાવી શકત. પણ તેમ ન કરીને તેઓ સિનેમાના સ્વમાનને જાળવી રાખે છે. અને તેમ કરીને તેઓ મલકચંદ અને કંકુ નામની બે વ્યક્તિઓને પણ સસ્તી નથી બનાવતા. કૅમેરાપર્સન કુમાર જયવંતને ઝૂમ ઇન ઝૂમ આઉટને પ્રયોજવાની કોઈ લાલચ કે ઉત્સુકતા નથી.

વાસણોના ઢગલા પરથી એકાદ વાસણ નીચે ગબડે છે ત્યારે અકસ્માતે બેઉનો લાંબા ગાળા સુધી ચાલતો આવેલો ચક્ષુ-સંવાદ શરીર-સ્પર્શમાં પ્રવેશે છે અને તે સમાગમ જ્યારે ભંડારિયાના અંધકારમાં સંભોગમાં પલટાય છે ત્યારે પરચુરણ સિક્કાઓની ઢગલીઓ વિખેરાઈ જાય છે ને છતના બાકોરાંમાંથી પ્રકાશનાં ચાંદરણાં જાણે કળા કરી ઊઠે છે, સાક્ષી ભાવે. અહીં ધ્વનિપટ્ટી પર કોઈ કાન ફાડી નાખે તેવું બિનજરૂરી પાર્શ્વસંગીત નથી સંભળાતું કે કોઈ દૃશ્યમાં અનાવશ્યક કાપોનો મેદ જામતો. ભારતીય ફિલ્મ ઇતિહાસમાં જો અમુક લૅન્ડમાર્ક સિનેમા-સહજ દૃશ્યોનું સંગ્રહસ્થાન કે આર્કાઇવ બનાવવામાં આવે તો ગુજરાતી ફિલ્મ કંકુના આ દૃશ્યને જરૂર સ્થાન મળે એવું હું માનું છું. વાત આટલે અટકતી નથી. એ દૃશ્ય ક્યાં કપાશે અને કેવા દૃશ્યમાં પરિણમશે તેની સિનેમા-સહજ ચિંતા પણ ફિલ્મસર્જક આપણને કરાવે જ છે. અને તે ઢોળાય છે અનેરા અવકાશમાં. ભંડારિયાનો ક્લૉસ્ટ્રૉફૉબિક કે સંકીર્ણ અંધકારમય અવકાશ ખુલ્લા પ્રકૃતિમય અવકાશમાં પલટાય છે અને એવા અવકાશમાં ચાલી રહી છે કંકુ. જાણે તેના મનમાં કશેક તૃપ્તિનો ભાવ દર્શાવતો. તેમાં ગ્લાનિ

ને ભીતિનો ભાવ પણ છે અને એટલે જ તેને વૃક્ષોમાં પણ વિચિત્ર રીતે ભયાવહ આકારો દેખાવા માંડે છે. જાણે સમય તેના સ્વભાવ પ્રમાણે ક્યાંક ભાન ભૂલી ગયો હતો! અને છતાં માનવ મનમાંથી સ્ફુરતાં બંને અવકાશો સ-ભાન છે, અભાન નથી. ખેલ તો એ કાલિક ક્ષણ અને તેના અંધકાર ગર્ભમાં રહેલા અવકાશનો જ હતો. અહીં સાહિત્યનો શબ્દ સિનેમાની નિજી છબીમાં રૂપાંતરિત થતો દેખાય છે – સમય અને અવકાશમાં. નવલકથામાં આ દશ્ય લગભગ સમાંતર અવસ્થામાં શાબ્દિક રીતે વર્ણવાય છે. (પૃ. ૧૯૮-૧૯૯) પણ કંકુ ફિલ્મકૃતિમાં તે જાણે ક્યારૅસ્કુએરો કે અંધકાર-પ્રકાશના વિરોધાલંકારમાં લપેટાઈ જાય છે. અને ત્યારે સિનેમાની છબીનું થોડેવત્તે અંશે સામર્થ્ય પ્રગટે છે. આપણી રૂપાંતર ચર્ચામાં આ વાત અગત્યની છે.[૨૩]

આગળ જતાં કંકુ પોતાના ખોરડામાં ફાનસના ઝાંખા પ્રકાશમાં અજંપો અનુભવે છે ત્યારે ફરી સંભળાય છે મુને અંધારાં બોલાવે મુને અજવાળાં બોલાવે ગીતની પંક્તિઓ. સમય સમયનું કામ કરતો જાય છે અને તેની સાથે આડોશપાડોશમાં ગુસપુસ થવા લાગે છે અને આખરે જમાનાની ખાધેલ દાયણ ડોશી ''વાઘણ જેવી'' બાહોશ કંકુની ગર્ભાવસ્થાને પકડી પાડે છે. કંકુએ હીરાને પણ વાજતેગાજતે પરણાવી દીધો છે. વાત ગલાકાકાના કાને પહોંચે છે. અને એ ડાહ્યો માણસ ડૅમેજ કન્ટ્રોલનું કામ આરંભી દે છે. અને મસલતો પછી ગામને ઝાંપે રહેતા ભલાભોળા કાળુ સાથે ગર્ભવતી કંકુને પરણાવી દેવાનું નક્કી કરાય છે. (લગભગ આઠ મિનિટ સુધી ચાલતા આ દશ્યમાં ક્યાંય પણ પાર્શ્વસંગીત નથી. આમેય સમસ્ત કંકુ ફિલ્મકૃતિ બિનજરૂરી સંગીતથી કે ધનાધનથી દૂર રહી છે. ગીતો પણ આઇટમ નંબર નથી બનતાં.) કંકુએ છેવટ સુધી એ ગુનેગાર પુરુષનું નામ નથી આપ્યું. ગલાકાકા તેને સમજાવવા જાય છે ત્યારે કંકુ તેના ઘરમાં ફાંસો ખાઈને આત્મહત્યા કરવાની તૈયારી કરતી હતી. આખરે રાતોરાત કંકુ અને કાળુનાં લગ્ન થાય છે અને ગોળધાણા વહેંચાય છે. કંકુને પેટના પુત્ર હીરાની વાતો પણ સાંભળવી પડે છે. કંકુને પણ પગલું પગલામાં અટવાણું, કે મનખો રમતો ચલકચલાણું ગીતના શબ્દો અને માનવજીવનની આંટીઘૂંટીઓનો અનુભવ થવા માંડે છે.

આખરે કંકુને પ્રસૂતિ થાય છે. નવજાત પુત્રને જોતાં જ દાયણ પોકારી ઊઠે છે : ''આ તો મારો પીટ્યો મલકો!'' આમ રહસ્ય બહાર પડી જાય છે પણ તેને જાહેર થવાની ઉતાવળ નથી. મલકચંદને તો અંદરનો દોષ કોરી ખાય છે. પણ નાનકડા ગામની આ બધી સમાજસૃષ્ટિનું સમતોલન રાખનારું જે તત્ત્વ છે તે કાળુનું નિર્મળ ભોળપણ. એ નૈસર્ગિક છે, સ્વાર્થરહિત છે. પુત્રજન્મથી કાળુ આનંદિત છે. ફિલ્મકૃતિના અંતિમ ફ્રીઝ થયેલા શૉટની અગ્રભૂમિમાં દેખાય છે ખાટલા પર સૂતેલી કંકુનું મિડક્લોઝઅપમાં મોઢું અને તેને ગોળધાણા આપીને મીઠું કરાવતો કાળુનો હાથ અને તેમાંથી દેખાતું કંકુની પડખે સૂતેલું નવજાત શિશુ. અને વિધિએ રચેલા આવા ત્રિકોણમાંથી (જો ભાવક જોઈ શકે તો!) દેખાય છે ત્રિકોણનો ચોથો કોણ. હું આ ચોથા કોણનું સ્થૂળ નામ આપીશ – મલકચંદ! પણ એ સ્થૂળતામાં માનવસંબંધો અને ઊર્મિઓની અનેક જટિલ અસ્થૂળતાઓ છુપાયેલી છે. આવી અસ્થૂળતાઓના અધ્યાહારને આગળ ધરવાનું કામ કદાચ તાત્ત્વિક સિનેમા કરતું હોય છે! કેટલીક સેકંડો સુધી સ્થિર રહેલા ફ્રીઝ શૉટમાં ફિલ્મકૃતિ સમાપ્ત થાય છે.[૨૪] કોઈ પણ ધાંધલધમાલ વિના. સિવાય કે ધ્વનિપટ્ટી પર સંભળાય છે નવજાત શિશુનું માતૃત્વ ઝંખતું આનંદભર્યું રુદન... સિનેમાની આવી થોડીઘણી પ્રતીતિ માટે કદાચ એ પૂરતું હતું.

સરવાળે મલકચંદના જીવનને લગતી નવલકથાની બાકીની વિગતો (પ્ર. ૩૩-૩૪, પૃ. ૩૦૩-૩૨૦)ને પડતી મૂકીને કંકુ જેવી દેખીતી યથાર્થવાદી ફિલ્મકૃતિને પણ તેના રૂપાંતરકાર-સર્જકે ઉદાત્ત બનાવી છે. અસ્તુ.

સંદર્ભનોંધો :

૧. મૂળ લેખના ફકરાઓને મેં અહીં એકસાથે કરી લીધા છે. છેલ્લા વાક્યમાં એકાદ બે પૂરક શબ્દો મૂળમાં નથી છપાયા. આ સંદર્ભમાં શક્તિપદ રાજગુરુની વાર્તા મેઘે ઢાકા તારા અને ઋત્વિક ઘટકની એ જ નામની ફિલ્મની વાતને જાણવી પણ રસપ્રદ થાય. જુઓ પ્રત્યક્ષ, એપ્રિલ-જૂન ૨૦૦૯.

નવલકથાકાર પન્નાલાલ પટેલ વિશે કેટલીક વધારાની માહિતી માટે જુઓ પ્રત્યક્ષ એપ્રિલ-જૂન ૨૦૧૦ (રૂપાન્તર : મળેલા જીવ). તેમના 'અર્પણ'માં પન્નાલાલ પટેલે આમ લખ્યું છે : પ્રિય ભાઈશ્રી કાંતિલાલ રાઠોડને – તમે કલાકાર નાનાંમોટાં અનેકાનેક પગલાંમાંથી લથડતું અછડતું પડેલું પગલું કંકુનું અદ્ભુત પારખી લીધું ભાઈ આકારે મઢ્યું જીવન માનવીનું કચકડાની જિંદગીમાં તો... (કંકુ, પહેલી આવૃત્તિ, ૧૯૭૦.) ૧૯૮૩માં હું કાંતિલાલ રાઠોડ સાથે રાષ્ટ્રીય ફિલ્મ જ્યૂરી પર હતો ત્યારે નવી દિલ્હીમાં તેમણે કંકુ ફિલ્મ વિશે તેમજ ગુજરાતી સિનેમાની પરિસ્થિતિ વિશે ઘણી વાતો કરી હતી. – અ.

૨. રાષ્ટ્રીય ચિત્રપટ મહોત્સવ, ૧૯૭૦. કેતન મહેતા – દિગ્દર્શિત ભવની ભવાઈ (૧૯૮૧) સૌપ્રથમ આંતરરાષ્ટ્રીય પારિતોષિક વિજેતા ગુજરાતી બોલપટ હતું. તેને ફ્રાન્સના નાન્ત ચલચિત્ર મહોત્સવમાં 'માનવ હક્ક માટેનો યુનેસ્કો પુરસ્કાર' એનાયત થયો હતો.

૩. ગુજરાતી ચલચિત્રોમાં નારીનું પ્રતિબિંબ, ચંદ્રસેન મોમાયા, ગુજરાતી ચલચિત્રો : ૧૯૮૨ના આરે, સં. મણિલાલ ગાલા અને અમૃત ગંગર, મુંબઈ : સ્ક્રીન યુનિટ, ૧૯૮૨. ઈશ્વર પેટલીકરની નવલકથાનો ઉલ્લેખ કરતાં મોમાયા કહે છે, "જાણીતા સમાજશાસ્ત્રી ઈશ્વર પેટલીકરની નવલકથા પરથી ઊતરેલી ફિલ્મ જનમટીપમાં પ્રતીકાત્મક રીતે દર્શાવાયું છે કે નારીજીવન પોતે જ એક જનમટીપ છે, જેમાંથી સ્ત્રી બહાર આવી શકતી નથી. જનમટીપનો કેદી સારું વર્તન દાખવે તો તેની સજા ટૂંકાવવામાં આવે છે, પણ અહીં સારું વર્તન કરવાથી વધારે બોજ સહન કરવો પડે છે." (એજન) ચંદ્રસેન મોમાયા (જ. ૧૯૫૫) મુંબઈના જન્મભૂમિ પ્રવાસી દૈનિકના ઉપતંત્રી તેમજ સમાજશાસ્ત્રી અક્ષયકુમાર ર. દેસાઈના સંશોધન-સહાયક તરીકે રહી ચૂક્યા છે. તેમણે જ્યોર્જ નોવાના અંગ્રેજી પુસ્તક સોશ્યાલિઝમ ઍન્ડ હ્યુમેનિઝમનો રણછોડ વાયડા સાથે ગુજરાતીમાં સમાજવાદ અને માનવતાવાદ નામે અનુવાદ કર્યો છે. મણિલાલ ગાલા (જ. ૧૯૫૭) મુંબઈના જન્મભૂમિ પ્રવાસી દૈનિકના સંવાદદાતા તેમજ સ્ક્રીન યુનિટ ચિત્રપટ મંડળીના સ્થાપક મંત્રી હતા. કેતન મહેતાની ફિલ્મ ભવની ભવાઈમાં તેમણે સહાયક તરીકે કામગીરી બજાવી હતી. (ગુજરાતી ચલચિત્રો : ૧૯૮૨ના આરે). ખોળાનો ખૂંદનાર (૧૯૭૬), દિ. હરસુખ ભટ્ટ : જાલમસિંગ જાડેજા (૧૯૭૬) દિ. નરેન્દ્ર ત્રિવેદી; જય ખોડિયાર મા (૧૯૭૬), દિ. રામકુમાર બોહરા.

૪. સ્ત્રીની મનોમૂર્તિનું રૂપ, લે. ઇલા ભટ્ટ, અમદાવાદ : ફાઉન્ડેશન ફૉર પબ્લિક એસ્ટેટ, ૧૯૭૯. 'ભારતીય ચિત્રપટોમાં નારીનું પ્રતિબિંબ' વિષય માટે ઇલા ભટ્ટ, એસ્થર ડેવીઝ, ઇંદિરા હિસ્વે, ઉષા કાન્હેરે, ઇલા પાઠક, રક્ષા શાહના બનેલા મહિલા જૂથે નવેમ્બર ૧૯૭૭માં અમદાવાદમાં ચાલતાં તમામ હિન્દી-ગુજરાતી ચિત્રપટોમાં સ્ત્રીનાં પાત્રોનો અભ્યાસ કરવાનો પ્રયાસ કર્યો હતો. આ સર્વેક્ષણમાંથી ગુજરાતી ચિત્રપટોને લગતાં કેટલાંક તારણો ગુજરાતી ચલચિત્રો : ૧૯૮૨ના આરેમાં રજૂ કર્યાં છે.

૫. શ્રદ્ધા કા સવાલ હૈ, મેરે યાર : હિન્દી ફિલ્મોમાં શ્રદ્ધાનાં વિવિધ સ્વરૂપો શી રીતે અંકિત થયાં છે? – અમૃત ગંગર, અભિયાન, દિવાળી ૨૦૦૭.

૬. સબ્જેક્ટ : સિનેમા. ઑબ્જેક્ટ : વિમેન : એ સ્ટડી ઑવ્ ધ પોર્ટ્રેઅલ ઑવ્ વિમેન ઇન ઇન્ડિયન સિનેમા, શોમા એ. ચૅટર્જી, કોલકાતા : પોરુમિતો પબ્લિકેશન્સ, ૧૯૯૮.

૭. ડિફરન્ટ ઝોન્સ ઑવ્ ગુજરાતી સિનેમા, અમૃત ગંગર, ઝોન્સ્ ઑવ્ ઇન્ડિયન સિનેમા, સં. બી. કે. કરંજિયા, ભારતીય ફિલ્મ ઇન્ડસ્ટ્રીની પ્લેટિનમ જ્યુબિલીની ઉજવણી નિમિત્તેનું સંસ્કરણ, મુંબઈ : સ્ક્રીન, ૧૯૮૯. લીલુડી ધરતી પ્રથમ ગુજરાતી રંગીન બોલપટ હતું. વડીલોના વાંકે અને ગાડાનો બેલ દેશી નાટક સમાજનાં ગાજેલાં નાટકો હતાં. વડીલોના વાંકેનું ગીત મીઠા લાગ્યા તે મને આજના ઉજાગરા આજે પણ ગવાય છે. તેમની ફિલ્મ બહુરૂપી (૧૯૬૯)માં રમણિક વૈદ્યે લોકનાટ્ય ભવાઈને મૂળ રૂપમાં રજૂ કરવાનો પ્રયાસ કર્યો હતો. બોલપટની પ્રથમ અડધી સદીના ગાળામાં દિગ્દર્શક મનહર રસકપૂરે વિવિધ વિષયો પર સૌથી વધુ ચિત્રપટો બનાવ્યાં હતાં.

૮. ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ, ગ્રંથ ૪ (ન્હાનાલાલથી મેઘાણી), સં. ઉમાશંકર જોશી, અનંતરાય રાવળ અને યશવન્ત શુક્લ, અમદાવાદ : ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ. ૧૯૮૧.

૯. કાવ્યપ્રકાશમાં મમ્મટ શબ્દચિત્ર કે વાચ્યચિત્રની વાત કરે છે. અવ્યઙ્ગ્યં તુ (કાવ્યં) શબ્દચિત્રં વાચ્યચિત્રં (ચ ઉચ્યતે) I (તત્) અવરં સ્મૃતમ્ I સાહિત્યમાં સર્જાતાં શબ્દચિત્રોની ચલ-ચિત્રોમાં રૂપાંતરણની પ્રક્રિયાની ચર્ચામાં કદાચ મમ્મટને સંદર્ભવાનો પ્રયાસ રસપ્રદ થાય.

૧૦. એ વખતે દરેક કાપડમિલોનાં પોતાનાં રંગીન લેબલો હતાં. આજની ભાષામાં કહીએ તો એ બ્રાન્ડેડ પ્રોડક્ટ્સ હતી. મારા દિલ્હીસ્થિત કળાકાર-ફિલ્મસર્જક મિત્ર પાર્થિવ શાહ પાસે આવાં લેબલોનો મોટો સંગ્રહ છે.

૧૧. છપ્પનિયા કાળની કેટલીક વિશેષ ચર્ચા માટે જુઓ પ્રત્યક્ષ, જાન્યુઆરી-માર્ચ ૨૦૧૧. રૂપાંતર : માનવીની ભવાઈ.

૧૨. વિદેશમાં યોજાતાં ફિલ્મફેસ્ટિવલો માટે ૯૯ મિનિટની ટૂંકી આવૃત્તિ પણ બનાવાઈ હતી.

૧૩. એન્સાઇક્લોપીડિયા ઑવ્ ઇન્ડિયન સિનેમા, ન્યૂ રિવાઇઝડ એડિશન, બ્રિટિશ ફિલ્મ ઇન્સ્ટિટ્યૂટ, ઑક્સફર્ડ યુનિવર્સિટી પ્રેસ, ૧૯૯૯.

૧૪. ભારતીય સિનેમામાં નવો જુવાળ, અમૃત ગંગર, મુંબઈ : પરિચય ટ્રસ્ટ, ૨૦૦૦. મહુવામાં મોરારિબાપુની પ્રેરણાથી યોજાતા અસ્મિતા પર્વ-૧૪ (૧૪-૧૮ એપ્રિલ ૨૦૧૧)માં ફિલ્મકલાના અનુભાવન વિશે વક્તવ્ય આપવાની મને તક મળી હતી. અને ભાઈ મહેન્દ્રસિંહ પરમાર (ભાવનગર) અને તેમના શિષ્ય વિજયસિંહ વાળા (તળાજા)ની સહાયથી મારી પત્ની કુંતલ અને હું ૧૬ એપ્રિલ ૨૦૧૧ની વહેલી સવારે ગોપનાથની મુલાકાત લઈ શક્યાં હતાં. ગોપનાથ વિસ્તારમાં ભ્રમણ કરતાં કરતાં ભુવન શોમ ફિલ્મની સ્મૃતિ તાજી થઈ હતી.

૧૫. જુઓ રૂપાન્તર, પ્રત્યક્ષ, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૨૦૦૮.

૧૬. અદાકાર તરીકે અમિતાભ બચ્ચન અને પાછળથી મળયાળમ ફિલ્મોમાં જાણીતા થયેલા અદાકાર મધુની પ્રથમ ફિલ્મ, ધ ડર્ટી ડઝન (૧૯૬૭)ની અહિંસક આવૃત્તિ ગણાય છે. ૧૯૬૭ની રોબર્ટ ઑલ્ડ્રિચ દિગ્દર્શિત અને ઇ. એમ. નાથનસનની નવલકથા આધારિત ધ ડર્ટી ડઝન હિંસક અમેરિકન યુદ્ધ ફિલ્મ હતી. ૭૦ એમએમના મેટ્રોસ્કોપ ફૉર્મેટમાં એ પ્રદર્શિત કરાઈ હતી.

૧૭. જુઓ સંદર્ભ નોંધ ૯.

૧૮. લૅન્સના વિનિયોગની વાતો મેં મોહન રાકેશની સાહિત્યકૃતિ આધારિત મણિ કૌલની ફિલ્મકૃતિ ઉસકી રોટીના રૂપાંતરની ચર્ચામાં કરી છે. જુઓ પ્રત્યક્ષ, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૨૦૦૮. શ્વેતશ્યામ કંકુ ફિલ્મમાં મહદ્અંશે નૉર્મલ ૩૫ એમએમ બ્લૉક લૅન્સનો ઉપયોગ કરાયો હતો.

૧૯. આ લખતી વખતે મારી પાસે પન્નાલાલની નવસૌરાષ્ટ્રના ૧૯૩૬ના દિવાળી અંકમાં છપાયેલી કંકુ વાર્તા નથી. દેખીતી રીતે એ 'પાંચ રૂપિયાનો માતબર પુરસ્કાર' મેળવનાર એક જ અંકમાં પ્રગટ થયેલી ટૂંકી વાર્તા હશે અને તેને નવલકથાનું સ્વરૂપ કંકુ ફિલ્મ બન્યા પછી જ મળ્યું હશે એવું અનુમાન કરી શકાય. અપરિણીત માતાનો વિચાર કદાચ પાછળથી ઉમેરાયો હોય.

૨૦. ગાંધી પછીના આઝાદ ભારતમાં અનેક વિરોધાભાસો ઉદ્ભવતા રહ્યા હતા / છે. ૧૯૬૯ના વર્ષમાં જ તામિલ-નાડુના કિલવેણમણી નામના ગામમાં ૪૨ ભૂમિહીન દલિત મજૂરોની જમીનદારોના ગુંડાઓએ નિર્દય હત્યા કરી હતી. ૧૯૬૨માં થયેલા ભારત-ચીન યુદ્ધનાં બે વર્ષ પછી વડાપ્રધાન જવાહરલાલ નહેરુનું ૧૯૬૪માં નિધન થયું હતું અને ૧૯૬૬માં ઇંદિરા ગાંધી ભારતનાં વડાપ્રધાન પદે આવ્યાં હતાં. સામાજિક-રાજકારણની રીતે અનેક ઊથલપાથલનો એ કાળ હતો. અને એ સમયમાં કોઈ 'આદર્શ' ફિલ્મ કે સાહિત્યકૃતિમાં શ્વાસ લઈ રહ્યો હતો.

૨૧. સમાજશાસ્ત્રી ચંદ્રસેન મોમાયા પણ મલકચંદમાં 'હવસખોર' જુએ છે.

૨૨. અહીં મને બી.આર. ચોપરાની જાણીતી ફિલ્મ ઇન્સાફ કા તરાઝૂ (૧૯૮૦) યાદ આવે છે. આમ તો બળાત્કારનો પ્રતિકાર કરતી એ ફિલ્મ હતી પણ સ્વરૂપની રીતે ચોપરા આખરે આપણને શું બતાવે છે ? બળાત્કારનાં એવાં ત્રણ દશ્યો કે જે પુરુષ પ્રેક્ષક વર્ગને ભરપૂર કામુક (વૉયૂરિસ્ટિક) આવેશ પૂરો પાડે. આ દશ્યો બતાવતી વખતે કૅમેરા અમુક દિશામાં ને રીતે ઝૂમ ઇન ઝૂમ આઉટ થતો રહે છે અને સાથે આવેશભર્યું પાર્શ્વસંગીત પણ છે. કોઈ પુરુષ સ્ત્રી પર શારીરિક રીતે બળાત્કાર કરતો હોય ત્યારે કૅમેરાને આ રીતે ગતિમાન કરાય તો તેનો શો અર્થ થાય એ તો કોઈપણ પુખ્ત વયનો પ્રેક્ષક અનુમાની શકે છે જો એ સિનેમાના સ્વરૂપ વિશે થોડુંઘણું પણ વિચારતો હોય તો. બળાત્કાર વિરોધી ફિલ્મકૃતિ સર્જવાનો દાવો કરતા ચોપરા સાહેબ આખરે બજાર-રંજન તરફ જ વળે છે એ તરત જ સ્પષ્ટ થાય છે. કેટલાંક વિચારશીલ નારીવાદીઓએ ઇન્સાફ કા તરાઝૂ ફિલ્મનો વિરોધ પણ કર્યો હતો. ચોપરા સાહેબે સમય પણ બજાર-યોગ્ય પસંદ કર્યો હતો એવું લાગે. સિત્તેરના દાયકામાં રાષ્ટ્રીય સ્તરે ગાજેલા મથુરા અને માયા ત્યાગીના બળાત્કાર કિસ્સાઓ અને બળાત્કારનો ભોગ બનેલી મહિલાઓને જરૂરી કાયદાકીય સહાય આપવા માટે ફોરમ અગેઇન્સ્ટ રેપ નામની સંસ્થાએ કરેલી પહેલ, વગેરે હજી ચર્ચામાં હતાં. મથુરા બળાત્કારમાં મહારાષ્ટ્ર રાજ્યના ચંદ્રપુર જિલ્લામાં મથુરા નામની એક સોળ વર્ષની આદિવાસી છોકરી ઉપર દેસાઈ ગંજ પોલીસ સ્ટેશનના કંપાઉન્ડમાં બે હવાલદારોએ બળાત્કાર કર્યો હતો. એ ચકચારભર્યા કેસની પ્રથમ સુનાવણી ૧ જૂન, ૧૯૭૪ના દિવસે સેશન્સ કોર્ટમાં થઈ હતી. આખરે સુપ્રીમ કોર્ટે હવાલદારોને નિર્દોષ જાહેર કર્યા હતા. કારણ ? કારણ કે મથુરાએ પોતાના બચાવમાં ચીસો નહોતી પાડી અને તેના શરીર પર કોઈ જખમના ડાઘ નહોતા. આ ચુકાદાનો નારીવાદી સંગઠનોએ દેશવ્યાપી વિરોધ કર્યો હતો અને આખરે ૧૯૮૩માં એને લગતા કાયદામાં સુધારા કરવાની સરકારને ફરજ પડી હતી. આ વાત મેં અહીં ઘણી ટૂંકમાં અને થોડી સરળ રીતે કરી છે. ઇન્સાફ કા તરાઝૂ ફિલ્મ પછી બળાત્કારનો વિરોધ કરવાને બહાને એવી ઝટપટ રોકડા કરવા માટે ઘણી વૉયૂરિસ્ટિક ફિલ્મો બની હતી. બૃહદ

સંદર્ભમાં સુસી થારુ અને કે. લલીતા સંપાદિત બે ખંડોનું પુસ્તક વિમેન રાઇટિન્ગ ઇન ઇન્ડિયા વાંચવા જેવું છે.

૨૩. અહીં મને સિનેમામાં મોન્ટાજ સિદ્ધાંતના પ્રણેતા સર્ગેઇ આઇઝેન્સ્ટાઇનના ''નૉન-ઇન્ડિફરન્ટ નેચર''ના વિચારની સ્મૃતિ થાય છે. કૃતિમાં અન્તર્વર્તી ઐક્ય (ઑર્ગેનિક યૂનિટી) અને કારુણ્ય (પૅથૉસ)ના સંધાણને સાધવાની પ્રક્રિયા કેવી રીતે સાધ્ય થાય તેની ખોજમાં આઇઝેન્સ્ટાઇન છેવટ સુધી મથતા રહ્યા હતા. પ્રકૃતિ પોતે જ કાળજી લેનારું ઘટક છે કારણ કે તે જનનનું મૂળરૂપ (જેનેસીસ) છે અને તેથી કલામાં તે અર્થનું મૂળ સ્રોત બને છે. ઋત્વિક ઘટકની ફિલ્મ મેઘે ઢાકા તારાના અંતિમ દશ્યમાં ''નૉન-ઇન્ડિફરન્ટ નેચર''નો વિચાર સળવળતો દેખાય. એ રીતે કંકુ જેવી યથાર્થવાદી પરંપરાની ફિલ્મકૃતિ ટ્રાન્સેન્ડ નથી થતી, અને તે એવી મહેચ્છા પણ નથી ધરાવતી.

૨૪. લિટરલ અર્થમાં ફ્રીઝ એટલે થીજી જવું. ફ્રીઝ ફ્રેમ શૉટ એટલે એક જ ફ્રેમને વારંવાર પ્રિન્ટ કરીને સ્થિર ચિત્રનો આભાસ ઊભો કરવાનો. ભારતીય સિનેમામાં મૃણાલ સેનની ભુવન શોમ, કલકત્તા ૭૧ જેવી ફિલ્મોમાં ફ્રીઝ શૉટ્સ જોઈ શકાય. ફ્રીઝ શૉટનો ઉત્કૃષ્ટ વિનિયોગ ફ્રાન્સવા ત્રુફોએ તેમની ફિલ્મ ધ ૪૦૦ બ્લોઝ (૧૯૫૯)માં કર્યો હતો.

❐

`આગમપ્રભાકર પુણ્યવિજયજી ચંદ્રક' – ચિમનલાલ ત્રિવેદીને

મધ્યકાલીન જૈનસાહિત્યના પ્રથિતયશ સંશોધક-સંપાદક-લેખક મુનિશ્રી પુણ્યવિજયજીના સ્મરણમાં અપાતા ચંદ્રક અને પારિતોષિકનું પ્રદાન આ વર્ષે, મધ્યકાલીન અને અર્વાચીન સાહિત્યના સંશોધક-વિવેચક અને પિંગળના અભ્યાસી ડૉ. ચિમનલાલ ત્રિવેદીને ૨૯ મે ૨૦૧૧ના દિવસે વિશ્વકોશ-સભાખંડમાં યોજાયેલા સમારંભમાં, ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકરના હસ્તે કરવામાં આવ્યું.

સમગ્ર ભારતીય મધ્યકાલીન કવિતાના સંપાદન અને અભ્યાસને પ્રગટ કરતા, અકાદેમી પ્રકાશિત, ગ્રંથોમાં ગુજરાતી કૃતિઓનાં સંપાદન-અનુવાદ-અભ્યાસ ચિમનભાઈએ આપેલાં છે. અકાદેમીએ એમનું Writer in Residencyથી પણ ગૌરવ કરેલું છે.

શ્રી ચિમનભાઈને અભિનંદન.

અભિનંદન : અનુવાદ પારિતોષિક, સાહિત્ય અકાદેમી

જાણીતાં અનુવાદક શ્રી અરુણા જાડેજાને, પુ. લ. દેશપાંડેના મરાઠી લેખોના અનુવાદ પુલકિત માટે સાહિત્ય અકાદમી, દિલ્હીનું ૨૦૧૦નું અનુવાદ-પારિતોષિક આપવાનું જાહેર થયેલું છે એ ઑગસ્ટના ત્રીજા અઠવાડિયામાં, સંભવતઃ વડોદરામાં, યોજાનાર 'પારિતોષિક-પ્રદાન-સમારોહ'માં એનાયત થશે. આ સમારોહમાં સર્વ ભારતીય ભાષાઓના પારિતોષિક-વિજેતા અનુવાદકોને અકાદેમી પ્રમુખના હસ્તે પારિતોષિક અપાશે.

'પુલકિત'ના લેખોનું ચયન-સંપાદન પણ અરુણાબહેને જ કરેલું. અકાદેમીએ ૨૦૦૯માં 'ભૂમિ' (મરાઠી નવલકથા : આશા બગે)નો અરુણા જાડેજાએ કરેલો અનુવાદ પણ પ્રગટ કરેલો (એની સમીક્ષા આ અંકમાં છે.)

શ્રી અરુણાબહેનને અભિનંદન.

પત્રચર્ચા

નરોત્તમ પલાણ, અરુણા જાડેજા, ઈશ્વરભાઈ પટેલ, રમણીક સોમેશ્વર, કાન્તિ પટેલ

પ્રિય રમણભાઈ,

વીશ વર્ષની સંસ્કારી છોકરી જેવો ૨૦૧૧નો પહેલો અંક ભારે ગમી ગયો છે! આર્ટ પેપર અને આધુનિક ટેક્નિક, કલાનો એક નવો ઉન્મેષ લઈને ગતિમાન બની છે. શ્રી અરવિંદ આશ્રમનું 'એઈમ' અને ઘર આંગણે 'ઉદ્દેશ' પછી 'પ્રત્યક્ષ' ફોટોગ્રાફી અને એના સંયોજનથી નયનરમ્ય બની આવ્યું છે.

'પ્રત્યક્ષ'નો ટાઇટલ વિન્યાસ આમ પ્રથમથી જ સુરુચિપૂર્ણ છે, પણ છેલ્લાં પાંચ-સાત વર્ષથી ટાઇટલ ઉપર સમીક્ષકોનાં નામ મૂકવાની પ્રથા, આ અંકથી ફરી તે ગમ્યું છે.

'મિતાક્ષર' (ભોગીલાલ ગાંધી) વિશેનું પ્રત્યક્ષીય વાંચીને, ખાસ તો છેલ્લા ટાઇટલનું અવતરણ વાંચીને મેં પુનઃ 'મિતાક્ષર' ફેરવ્યું અને મારા રસના વિષય 'ભક્તિપ્રણાલીની અવિરત ધારા' ધ્યાનથી વાંચ્યું. ભોગીલાલ ગાંધી ૧૯૭૦માં જે ચિંતવે છે તે આજે ૩૦ વર્ષ પછી પણ ધ્યાનાર્હ છે.

'માનવીની ભવાઈ'ની કથા-ફિલ્મચર્ચા રસિક રહી. મને યાદ છે કે કથાના અંતિમ દૃશ્ય 'અરે પાણીય નથી નકર –' એમ બોલીને રાજુ પોતાના સ્તન કાળુના મુખમાં આપે તે વિશે 'ગ્રંથ' (સં. યશવંત દોશી)માં પત્રચર્ચા ચાલેલી. મેં એવો તર્ક કરેલો કે પાણીની અવેજીમાં સ્તન ચાલી શકે તેમ નથી, કારણ કે કુંવારીને દૂધ ન હોય! ફિલ્મમાં પણ રાજુ કાળુને માથે સાડલો ઓઢાડીને ઉર ઉપર લે તે દૃશ્ય છે. અહીં સ્થૂળ નહિ, ગંગર નોંધે છે તેમ 'ઐન્દ્રિય'(સૂક્ષ્મ) તરસ છિપાય છે. આ લેખના અંતે તમારી સંપાદકીય નોંધ અને નીતિ યોગ્ય છે. 'પ્રા.' 'ડૉ.' કે એવી કોઈ સંજ્ઞા જરૂરી નથી જ. પરંતુ એ જ રીતે વી. બી. ગણાત્રામાં 'વી. બી.' પણ અયોગ્ય અને અશુદ્ધ છે. 'આર. સી.'ના બદલે 'ર. છો.' યોગ્ય – શુદ્ધ રહે. માતૃભાષાના ચાહકે પોતાનું નામ ગુજરાતી આદ્યાક્ષરોમાં જ લખવું ઘટે.

ખેર, 'પ્રત્યક્ષ'ના આ પ્રથમ અંકના ટાઇટલ માટે સંપાદક તરીકે અને સંયોજક તરીકે બેવડાં અભિનંદન.

પોરબંદર — નરોત્તમ પલાણ

૨૭ એપ્રિલ ૨૦૧૧

❐

મુ. સોનીસાહેબ,

નમસ્તે. બે અભિનંદન આપવા સારુ આ કાગળ. એક તો 'પ્રત્યક્ષ'ના મુખપૃષ્ઠને નવા રૂપમાં જોઈ ઘણો આનંદ થયો. કદમ્બ કોને ના વહાલું? મને કેવું લાગ્યું, કહું? કોઈએ કદમ્બના વૃક્ષને ઢાકાઈ મલમલ ઓઢાડી દીધી હોય તેવું. બીજુંય એક સાંભર્યું. 'મુગલે આઝમ'માં પારદર્શક આવરણ ઓઢીને ઊભેલી મધુબાલા, શિલ્પકાર સંતરાશે(સ) તરાસેલી. ગમ્યું, ખૂબ જ.

અને બીજું તે, આપે અમારું એક કામ કર્યું. સાહિત્ય અકાદેમી (દિલ્હી)વાળા એમનાં પ્રકાશનોમાં મુખપૃષ્ઠ પર મોટેભાગે અનુવાદકનું નામ નથી આપતા. હા, અનુવાદ સાથે સંપાદન હોય તો પાછા આપે! ૨૦૦૯માં આશા બગેની 'ભૂમિ'નો મારો અનુવાદ બહાર પડ્યો એટલે આશાતાઈએ મને પૂછ્યું, "કેમ આમ? તારું નામ નથી! મને ગુજરાતમાં કોણ ઓળખે?" મેં કહ્યું, "અકાદેમી પહેલેથી નથી આપતી." એ જ અરસામાં ગામમાં કંઈ પુસ્તકમેળો ભરાયેલો. અમારાં કુટુંબની બે-ત્રણ બહેનો ત્યાં જઈ ચઢી. ખાસ વાંચવાવાળી નહીં પણ મને બહુ માને. તેથી એમને થયું કે આવ્યાં છીએ તો તાઈનાં પુસ્તકો લઈએ. અને ૨૦૦૯માં મારા ત્રણ અનુવાદો બહાર પડેલા. 'અકાદેમી' સિવાયના બીજા બે, જેના મુખપૃષ્ઠ પર મારું નામ હતું તે એમને મળી ગયા. પેલો અકાદેમીવાળો એમને દેખાયો નહીં કે મળ્યો નહીં. ત્યારે મેં આપને કહેલું કે આપ અકાદેમીની સલાહકાર સમિતિમાં છો તો આ વાત મૂકોને. પછીથી આપે મને કહેલું કે મેં વાત તો ભારપૂર્વક રજૂ કરી છે, એમને સમજાઈ પણ છે. જોઈએ...

...હમણાં ૨૦૧૧ની શરૂઆતમાં એક ગુજરાતી અનુવાદ જોયો, મુખપૃષ્ઠ પર અનુવાદકનું નામ જોઈ હું બહુ

રાજી થઈ. મેં તરત જ દિલ્હી અને મુંબઈ બેઉ જગ્યાએ અભિનંદન આપતી અને આભાર માનતી ઈ.મેઈલ કરી દીધી હતી. ચાલો, તમે હલાવ્યું તો આગળ વધ્યું ખરું!

આ મોટા લોકો અનુવાદકને ના પૂછે તો અમુક નાનાને તો ગાંઠે જ શાના ? બીજા મુદ્દે મારી વાત પણ રજૂ કરી દઉં. હમણાં 'પરબ' માટે 'છેલ્લા દાયકાના અનુવાદનું સરવૈયું' લેખ માટે વિગતો કાઢતાં એક બાબત સ્પષ્ટપણે તરી આવી કે કેટકેટલા અનુવાદોમાં મુખપૃષ્ઠ પર અનુવાદકનું નામ જ નથી. એટલે અમ અનુવાદકો ત્રાહિત જેવા! મરાઠીમાં આ માટે એક સરસ શબ્દ છે 'उपरा'. એટલે બહારનો, Outsider. જોકે અનુવાદકોની જમાત તો તુકારામે કહી છે એવી : "द्याल ठाव तरी राहेन संगति, संताचे पंगति पायांपाशी ।" અર્થાત્ – "તમે આશરો દેશો તો તમારા સંગે રહીશ, સંતો સંગે તમ ચરણોમાં પડ્યો રહીશ." અનુવાદક ક્યાં આગલી હરોળ માગે છે? પણ પાછલીમાં તો એને રાખો! મુખપૃષ્ઠ પર મોટા ફાફડા જેવા ફોન્ટમાં નહીં તો કંઈ નહીં પણ ગાંઠિયા જેવા ફોન્ટમાં તો એમને રાખો. પણ પછી સાવ 'દૂધપૌંઆ'માં ખપાવીને કીડી જેવા ના આપો, કે ખેરાતમાં આપતા હોય તેમ મુખપૃષ્ઠના એકાદા રંગમાં ખવાઈ જાય એમ પણ ન આપો. 'હવે તો બસ ને!' એમ પણ ના આપો...

આ બાબતે 'ઇમેજે' ૨૦૦૫માં, હું સાવ નવી, કોઈ મારું નામ જાણે નહીં (આજેય ઘણા નથી જાણતા) તોય 'ઈડલી, ઑર્કિડ'ના મુખપૃષ્ઠ પર માફકસર ફોન્ટમાં દેખાય એમ મુખપૃષ્ઠ પર નામ છાપેલું, એ કેમ ભુલાય? એ જ અરસામાં એક પ્રકાશકે એકેકા લેખકના ત્રણ ત્રણ ભાષામાં અનુવાદો કરાવેલા. એમાં મારોય એક હતો. હું તો પહેલવારકી; પડખામાં જોઉં તો નહીં, ઘોડિયામાંય નહીં! પછી શોધતાં શોધતાં વેઇટિંગ રૂમ (સ્ટોર રૂમ નથી કહેતી)ની ભીડમાં – કૉપીરાઈટ, કિંમત, પ્રકાશક, મુદ્રક સંગે કીડી જેવા ફોન્ટમાં નામ જડી આવ્યું. પ્રકાશકને પૂછ્યું તો કહે, "અમે (કંઈ એવા) અનુવાદકોનાં નામબામ છાપતા નથી." થયું : હશે. ત્યારબાદ ઠેઠ હમણાં આ સરવૈયામાં એ પ્રકાશકવાળા મારા એક સહપ્રવાસી મળી ગયા, ફોન પર. થયું, લાવ એમને પૂછી જોઉં. એ મારા કરતાં મુરબ્બી, પગદંડોય જમાવેલા. એમણે કહ્યું કે મેં તો પ્રકાશકને કહી દીધું કે, તો અનુવાદ છાપવાનો રહેવા દો. અમે શેઠિયા નથી તો વેઠિયાય નથી. હું તો આભી જ. પછી મને થયું કે પણ અમે પોઠિયા તો ખરા જ, મહાદેવજીવાળાય ખરા.

અવરજનોએ મારાં જેવાંને ગાતાં સાંભળ્યાં હોય : 'ભક્તિ કરવી એણે રાંક થઈને રહેવું ને...'' એટલે એમણે માની લીધું હશે કે આપણે તો અંતરનું અભિમાન મેલી દીધું છે, સમજ્યા હવે. જોકે તોય અમને પૂછનારા છે, પાંચમાં લેનારા છે અને પોંખનારાય છે એમનો ગણ કેમ ભુલાય?

હવે પછીના 'પ્રત્યક્ષ'ના મુખપૃષ્ઠ ઉપર કયું ફૂલ જોવા મળશે એની આતુરતા સાથે,

અમદાવાદ
૨૯-૪-૨૦૧૧ — અરુણા જાડેજાનાં વંદન

❐

પ્રિય રમણભાઈ,

'પ્રત્યક્ષ' નિયમિત મળે છે.

જાન્યુ.-માર્ચનું આપનું પ્રત્યક્ષીય માણ્યું. પહેલા પેરેગ્રાફમાં 'બધાંનાં ડૂંડાંમાં દાણા કેટલા છે એ તો વસંત પછી ખબર પડશે – પડશે તો!' એ બહુ ઔચિત્યભર્યું માર્મિક વિધાન છે.

'મિતાક્ષર' વિશે લખતાં આપે મિતાક્ષર [શબ્દ]ની અર્થસ્પષ્ટતા કર્યા પછી લેખોમાં સમાવિષ્ટ વિષયવસ્તુનું અવલોકન કરતાં ભોગીભાઈની સૂક્ષ્મતાઓ વિગતે બતાવી છે તે ગમ્યું – તમે એમની સાહિત્યિક ચેતનાની રગને બરાબર પિછાણી છે એમ લાગ્યું. આવા સર્વાંગ સુંદર લેખ બદલ અભિનંદન. ધન્યવાદ.

સામયિકનું મેટર આટલું સરસ સરસ હોય પછી કવરપેજની સજાવટમાં દોડ કરવાની જરૂર મને તો લાગતી નથી. આપને ગમ્યું તે. કવરપેજ માટે 'સંસ્કૃતિ'ની રવાલ (ચાલ) પૂરતી સંતર્પક હતી.*

ઊંઝા — ભવદીય
૨૯-૪-૨૦૧૧ — ઈશ્વરભાઈ પટેલ

* હેમંત દવેના એક e-mailમાં અને શરીફા વીજળીવાળાના ફોનમાં પણ, 'પ્રત્યક્ષ'ની જૂની મુખપૃષ્ઠ સજાવટ જ એમને વધુ ગમતી હોવાના નિર્દેશો હતા. – સંપાદક

❐

પ્રિય રમણભાઈ,

'પ્રત્યક્ષ'-૭૭ મળ્યું. મુખપૃષ્ઠને રંગીન બનાવી તમે 'પ્રત્યક્ષ'ની એક નવી ઓળખ ઊભી કરી. મુખપૃષ્ઠની અગાઉની પરંપરા એક ઓળખરૂપ હતી જ, પરંતુ ચિત્રકળા

છબીકળાનું સાયુજ્ય સાંપડતાં એને નવો આયામ મળ્યો – એવું મને લાગે છે. છાયા-પ્રકાશનું કલાત્મક સંયોજન, આરંભે અને અંતે બદલાતી રંગછટાઓમાં ઝિલાતી કદંબ-વૃક્ષની લીલા સૌંદર્યાનુભૂતિ કરાવે છે.

તમારું 'પ્રત્યક્ષીય' હંમેશાં અભ્યાસપૂર્વક કંઈક નવી વાત લાવે. ભોગીલાલ ગાંધીના 'મિતાક્ષર'નો મિતાક્ષરી પરિચય અને અંતે [ચોથા પૂંઠે] મુકાયેલું એમનું અવતરણ એ વિસરાઈ ગયેલા ગ્રંથને ખોળી કાઢવા પ્રેરે.

સ્થાયી સ્થંભોમાં 'સંસ્થાવિશેષ'ની વાત કરતાં ડંકેશ ઓઝાએ સંસ્થાઓ પછી હવે નગરોની સાહિત્યપ્રવૃત્તિની વાત આદરી છે એ પણ ગમ્યું. એ રીતે ગુજરાતનાં નગરોનો એક નવો પરિચય સાંપડશે.

'વરેણ્ય' હંમેશાં આકર્ષક. મારા જેવાને એમાંથી નવી નવી દિશાઓનો આલોક સાંપડે.

'વાચનવિશેષ'માં 'મૂળસોતાં ઉખડેલાં'ની વાત હૃદયસ્પર્શી. અંતરને વલોવી નાખનારી, ઝકઝોરનારી. વાચકોને અવશ્ય મૂળ પુસ્તક તરફ લઈ જાય એ રીતે વિગતે વાત મુકાઈ છે.

'રૂપાંતર' દ્વારા કથા અને ફિલ્મોના ઊંડાણમાં પ્રવેશવાનું ગમે છે. અમૃત ગંગરનાં કથા અને શિલ્પ બંને વિશેનાં નિરીક્ષણો ઊંડાણભર્યાં, સચોટ, સ્પષ્ટ. જુઓ, 'માનવીની ભવાઈ' નવલની વાત કરતાં જ એમણે 'કાળપ્રધાન' નવલકથા વિશે વિગતે વાત માંડી. 'દર્શક'ના મંતવ્ય સાથે ક્યાંક અસહમત થયા તો એ વિશેના પોતાના મંતવ્ય સાથે એની વાત પણ સ્પષ્ટપણે કરી. ''વાર્તાકાર પન્નાલાલ પટેલના શબ્દોનો સ્વભાવ મૂળગત રીતે ઐન્દ્રિય છે (વિષયી નહીં) અને તે ગમે તેવી કરુણ પરિસ્થિતિમાં આશ્ચર્યકારક રીતે પ્રગટી શકે છે.'' – આ અને આવાં નિરીક્ષણો દ્વારા નવલકથાકાર પન્નાલાલનો વિશેષ અને સામે પક્ષે ફિલ્મને લોકપ્રિય બનાવવા જતાં કલાપક્ષે રહી ગયેલ અપાર ક્ષતિઓને એમણે સ-રસ રીતે ચીંધી બતાવી. મને તો અમૃત ગંગરની સંદર્ભનોંધો પણ આકર્ષક લાગે છે. એમાં કેટકેટલી નવી વાતો અને એના વ્યાપના પરિચયમાં આપણે મુકાઈએ છીએ! ફિલ્મ અને પુસ્તકની વાત કરતાં એક નોંધમાં તેઓ લખે છે, ''...છતાં મને એવું લાગે છે કે પુસ્તક-વાચનની ક્રિયામાં મનન(કન્ટેમ્પલેટ) કરવાનો અવકાશ વધારે છે, કારણ કે તેમાં ચક્ષુ સિવાયની આપણી અન્ય ઇન્દ્રિયો સ્વતંત્ર રહે છે. શબ્દની તાત્ત્વિક અમૂર્તતા કદાચ આપણા કલ્પનાવકાશને બહોળો કરતી રહે છે.'' 'રૂપાંતર' એ 'પ્રત્યક્ષ'નો વિશિષ્ટ સ્થંભ છે.

'પ્રત્યક્ષ'નો અંક વાંચતાં વાંચતાં આમ સહજભાવે એનો આનંદ તમારી સાથે વહેંચવાનું મન થયું.

શેષ કુશળ

વડોદરા, ૭-૫-૨૦૧૧ રમણીક સોમેશ્વર

❐

પ્રિય રમણભાઈ,

જોતજોતામાં 'પ્રત્યક્ષ' વીસમા વર્ષમાં પ્રવેશ્યું તે જોઈ-જાણી હરખ થયો. વીસીમાં પ્રવેશવાના માનમાં જ હશે કદાચ, જાન્યુઆરી-માર્ચ ૨૦૧૧ના અંકમાં મુખપૃષ્ઠ, સુશોભનમાં નયનરમ્ય ફેરફારો જોઈને એટલો જ આનંદ થયો.

સુસજ્જ અધ્યાપક, અભ્યાસી વિવેચક-સંશોધક તથા બહુશ્રુત, સન્નિષ્ઠ સંપાદક જેવાં અનેક વિશેષણોમાં હવે એક છોગું ઉમેરાયું, તસવીરકાર રમણ સોનીનું! મુદ્રણકળામાં પાવરધા એવા માણસને તસવીરકાર બન્યા વિના ચાલે જ નહીં. તમે લીધેલી આ અનુપમ તસવીરમાં કુદરતની રંગીની સાથે તેની નજાકતનો પણ સ્પર્શ અનુભવાય છે. રંગોના પ્રાબલ્યને સૌમ્ય બનાવીને તમે તેને આહ્‌લાદક રૂપ આપ્યું છે. વધુમાં તસવીરને મુખપૃષ્ઠ પર સુંદર અને સહજ રીતે સંગોપી દીધી છે. હવેથી 'પ્રત્યક્ષ' આવું ખુશમિજાજી અને રંગીન હશે એવું ઇચ્છું છું. 'સાદગી'નું પણ સૌંદર્ય હોય છે પણ તેનો મોહ એટલો સારો નહીં.

જાન્યુઆરી અંકની અન્ય સામગ્રી પણ એટલી જ સારી છે પણ તમે 'પ્રત્યક્ષીય'માં ભોગીભાઈના 'મિતાક્ષર'ની સમૃદ્ધિને પ્રકાશમાં લાવ્યા તે જોઈ-જાણી સંતોષ પામ્યો. મારા અભિનંદન સ્વીકારશો.

૧૦-૫-૨૦૧૧
(વિલેપાર્લે, મુંબઈ) કાન્તિ પટેલ

❐

પરિચય મિતાક્ષરી

સ્વીકાર-સમીક્ષા માટે પ્રકાશકો / લેખકોએ મોકલેલાં તથા સંપાદકે નવાં ખરીદેલાં પુસ્તકોની પરિચયનોંધ

કવિતા

અનુરણન – અનુ. મહેશ દવે. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠ, અમદાવાદ (પ્રકાશન સહયોગ સ્વમાન પ્રકાશન, અમદાવાદ), ૨૦૧૧. ડે. ૮+૧૦૩, રૂ. ૭૦ ❒ ભારતીય અને વિદેશી ભાષાઓની કાવ્યકૃતિઓના ગુજરાતી અનુવાદ.

ઉઝરડા – અમર પાલનપુરી. પ્રકા. મીનાક્ષી મહેતા, સુરત, (બીજી આ.) ૨૦૧૦, ડે. ૧૮૦, રૂ. ૧૫૦ ❒ ગઝલકૃતિઓ

ગુજરાતી કવિતાચયન ૨૦૦૮ – સંપા. પુરુરાજ જોશી. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, ૨૦૧૦ ડે. ૧૩૧+૨૮, રૂ. ૧૦૦ ❒ ૨૦૦૮માં સામયિકોમાં પ્રગટ થયેલી કાવ્યકૃતિઓમાંથી ચયન.

જીવવાનો રિયાઝ – હર્ષ બ્રહ્મભટ્ટ. નવભારત, અમદાવાદ, (૭મી આ.) ૨૦૧૧. પૃ. ૮૦, રૂ. ૧૫૦ ❒ ગઝલકૃતિઓ.

તારા સ્પર્શે સ્પર્શે – હર્ષદેવ માધવ. સાહિત્ય અકાદેમી, નવી દિલ્હી, ૨૦૧૦. ડે. ૧૩૦, રૂ. ૧૦૦ ❒ કવિનાં મૂળ સંસ્કૃત કાવ્યોના એમણે પોતે કરેલા ગુજરાતી અનુવાદ

રૂઝ – અમર પાલનપુરી. પ્રકા. મીનાક્ષી મહેતા, સુરત, ૨૦૧૧. ડે. ૧૮૦, રૂ. ૧૫૦ ❒ ગઝલ, હાઈકુ, અછાંદસ, મુક્તક – કૃતિઓ.

સ્વતંત્રતા અને સીમાંકન – અનુ. નૂતન જાની. સાહિત્ય અકાદેમી, નવી દિલ્હી, ૨૦૧૦. ડે. ૯૬, રૂ. ૯૦ ❒ ભાગલા સમયની સિંધી કવિતાઓના સંકલનના અંગ્રેજી અનુવાદ પરથી ગુજરાતી અનુવાદ.

વાર્તા

ક્ષણે ક્ષણે સૂર્યોદય – નટવર આહલપરા. શબ્દલોક પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૨૦૧૧. ડે. ૮૦, રૂ. ૬૦ ❒ લઘુકથાસંગ્રહ

પારિજાતક – હેમાંગિની રાનડે. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ, ૨૦૧૦, ડે. ૨૦૦, રૂ. ૧૪૦ ❒ ટૂંકીવાર્તા સંગ્રહ

વાર્તામેળો – સંપા. ધીરુ પરીખ, પ્રફુલ્લ રાવલ. કુમાર ટ્રસ્ટ, અમદાવાદ, ૨૦૧૧. ડબલક્રાઉન ૩૪૪, રૂ. ૩૫૦ ❒ ગુજરાતીની ૫૯ મૌલિક અને ૧૧ અનૂદિત વાર્તાઓનું ચયન.

નવલકથા

અણધારી યાત્રા – યોગેશ જોષી. ગૂર્જર, અમદાવાદ, ૨૦૧૧ ડે. ૧૬+૩૧૨, રૂ. ૨૨૫ ❒ નવલકથા

અમે શ્રીમંતો – અનુ. રૂપા અ. શેઠ. સાહિત્ય અકાદેમી, નવી દિલ્હી, ૨૦૧૧. ડે. રૂ. ૧૭૦ ❒ નયનતારા સહગલની, અકાદમી એવોર્ડ વિજેતા અંગ્રેજી નવલકથા Rich Like Usનો ગુજરાતી અનુવાદ

ગીધ – દલપત ચૌહાણ. ગૂર્જર, અમદાવાદ, (બીજી આ.) ૨૦૧૧, ક્રા. ૧૬+૨૦૮, રૂ. ૧૨૫ ❒ દલિત સંવેદનની નવલકથા

ચરિત્ર, નિબંધ, પ્રવાસ

અમારા બોરીસાગરસાહેબ – સંપા. ભિખેશ ભટ્ટ. વિદ્યાગુરુ શ્રી ર. બોરીસાગર સાંસ્કૃતિક પ્રતિષ્ઠાન, સાવરકુંડલા, ૨૦૧૧. વિક્રેતા : ગૂર્જર, અમદાવાદ, પૃ. ૩૭૦, રૂ. ૩૦૦ ❒ વિદ્યાર્થીઓ, સાથી મિત્રો, સાહિત્ય-મિત્રોએ લખેલાં સંભારણાં/પરિચયલેખો.

પગલાંનાં પ્રતિબિંબ – ભારતી રાણે. બુકશેલ્ફ, અમદાવાદ, ૨૦૧૦ પ્રાપ્તિસ્થાન : નવભારત, અમદાવાદ-મુંબઈ ડે. ૧૪૦, રૂ. ૧૩૫ ❒ ઈટલી, વેટિકન, સ્પેઈન, મોરોક્કો, પોર્ટુગલના પ્રવાસ-સંવેદનના લેખો; બહુરંગી ફોટોગ્રાફ સાથે.

શ્યામની બા – અનુ. અરુણા જાડેજા. સ્વમાન પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૨૦૧૧ ડે. ૨૦૮+૧૬, રૂ. ૨૦૦ ❒ સાને ગુરુજીની જાણીતી મરાઠી સંસ્મરણકથા 'શ્યામચી મા'નો ગુજરાતી અનુવાદ

વિવેચન

અમેરિકાવાસી કેટલાક ગુજરાતી સર્જકો – મધુસૂદન કાપડિયા. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ગાંધીનગર, ૨૦૧૧ ડે. ૧૮+૩૨૨, રૂ. ૧૭૫ ❒ અમેરિકામાં વસતા ગુજરાતી સર્જકો પૈકી ૨૬ના સર્જન વિશે વિવેચનાત્મક અભ્યાસલેખો.

જયંતિ દલાલ શતાબ્દી-વંદના – સંપા. કિશોરસિંહ સોલંકી. સાહિત્ય અકાદેમી, નવી દિલ્હી, ૨૦૧૦ ડે. ૯૬, રૂ. ૯૦ ❒ જયંતિ દલાલ વિશે અકાદેમીએ યોજેલા પરિસંવાદનાં વક્તવ્યો.

સ્વર્ણિમ ગુજરાતનો સ્વપ્નદ્રષ્ટા વીર નર્મદ – સંપા. જગદીશ ગૂર્જર. વીર નર્મદ દ. ગુજ. યુનિવર્સિટી, સુરત, ૨૦૧૧, ડે., રૂ. ૩૦૦ ❒ નર્મદના જીવનસંદર્ભ, સુધારકસંદર્ભ અને લેખકસંદર્ભને આવરી લેતાં, વિવિધ અભ્યાસીઓ પાસે નિમંત્રણથી લખાવેલા અભ્યાસલેખો – નર્મદ સાહિત્યસૂચિ અને સંપાદકીય પરિચયલેખ સાથે.

અન્ય

ચિત્રરહસ્યમ્ – નિર્મલા થાનકી. પ્રકા. ચંદ્રવદન થાનકી, પોરબંદર, ૨૦૧૦. ડે. ૩૨૦, રૂ. ૩૦૦ ❒ રહસ્યવિદ્યાઓ પરના લેખોનું પુસ્તક

❒

આ અંકના લેખકો

રમણ સોની : ૧૮ હેમદીપ સોસાયટી, જૂનો પાદરા રોડ, દિવાળીપુરા, વડોદરા ૩૯૦૦૧૫ ❐ 0265-2357187

રમેશ ર. દવે : ૨/૨, વીમાનગર, શિવરંજની પાસે, સેટેલાઈટ રોડ, અમદાવાદ, ૩૮૦ ૦૧૫ ❐ 079-26740124

શરીફા વીજળીવાળા : બી-૪૦૨, વૈકુંઠપાર્ક, બેજનવાલા કોમ્પ્લેક્સ પાછળ, કૉઝ વે રોડ, તાડવાડી, સુરત ૩૯૫૦૦૭ ❐ 98245 19977

ગુણવંત વ્યાસ : ૬, શ્યામકુટિર, શમ્યાપ્રાસ, લાંભવેલ રોડ, બાકરોલ, તા. આણંદ ૩૮૮૩૧૫ ❐ 94263 17913

હિંમતરામ વજેશંકર શાસ્ત્રી : C/o **રમણ સોની**, 18 **હેમદીપ સોસાયટી, જૂનો પાદરા** રોડ, **દિવાળીપુરા, વડોદરા** 390015

પારુલ દેસાઈ : કલા સ્વાધ્યાય મંદિર, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, નદીકિનારે, આશ્રમ માર્ગ, અમદાવાદ ૩૮૦૦૦૯ ❐ 94270 21048

જયંત મેઘાણી : પ્રસાર, ૧૮૮૮ આતાભાઈ એવન્યૂ, ભાવનગર ૩૬૪૦૦૨ ❐ 98980 07130

ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા : ડી-૬, પૂર્ણેશ્વર, ગુલબાઈ ટેકરા, આંબાવાડી, અમદાવાદ ૩૮૦૦૧૫ ❐ 079-26301721

કાન્તિ પટેલ : 52, Juhu Nilsagar-2, Gulmohar Rd. No. 1, opp. Sujay Hospital, JVPD Scheme, Vile Parle (w) Mumbai-400 049 ❐ 022-26284485

અમૃત ગંગર : E-504, Panchshil Gardens, Mahavir Nagar, Kandivali (w) Mumbai-400 067 ❐ 022-2805493

પાર્શ્વ પબ્લિકેશન

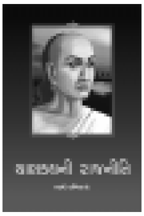
નિશાપોળ, ઝવેરીવાડ, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧ ફોન : ૦૭૯-૨૫૩૫૬૯૦૯

નવાં પ્રકાશનો

ગુજરાતી આદિવાસી લોકસાહિત્યનો ઇતિહાસ	હસુ યાજ્ઞિક	રૂ. ૨૫૦
અભિનવનો રસવિચાર અને બીજા લેખો	નગીનદાસ પારેખ	૨૨૫
સાક્ષીભાષ્ય	ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા	૧૭૫
ધ્વનિસ્વરૂપની વિભાવનાઓનો વિકાસ	ભારતી મોદી	૧૬૫
માયાલોક		
શબ્દાંચલ : ઉત્તર ગુજરાતના સર્જકોની રચનાઓ	સં. દક્ષેશ ઠાકર	૭૫૦
શોધયાત્રા (પ્રવાસ)	કિશોરસિંહ સોલંકી	
ગુજરાતી સંતસાહિત્યવિમર્શ	બળવંત જાની	૧૩૦
ગુજરાતી ચારણી સાહિત્યવિમર્શ	બળવંત જાની	૧૫૦
ગુજરાતી લોકસાહિત્યવિમર્શ	બળવંત જાની	૧૪૦
ડાયોસ્પોરા સાહિત્ય શ્રેણી (૧થી ૭ પુસ્તકો)	સં. બળવંત જાની	
ઉમાશંકરના મલકમાં	મણિલાલ હ. પટેલ	૧૦૦
ગુજરાતી લલિત નિબંધ સ્વરૂપ અને સમૃદ્ધિ	વિપુલ પુરોહિત	૨૪૦
રચનારીતિ : સંજ્ઞા અને સપ્રદાય	ભરત પંડ્યા	૧૧૦
પ્રાકૃત પદબંધ : દશમસ્કંધ પ્રેમાનંદના વિશેષ સંદર્ભમાં	જનક રાવલ	૧૨૫
સાહિત્યમીમાંસા	વિષ્ણુપદ ભટ્ટાચાર્ય અનુ. સુરેશ જોષી	૮૦
લોકવિદ્યા અને લોકસાહિત્ય	નરેશ વેદ	૫૫
સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી પત્રકારત્વ	વિષ્ણુ પંડ્યા	
અગ્રણી અખબારો	સં. યાસીન દલાલ	૧૭૦
પ્રસારણની પાંખે	સં. યાસીન દલાલ	૧૦૦
આવાઝ દે કહાં હૈ	સં. યાસીન દલાલ	૧૫૦

ગુજરાતી ભાષા અને ગુજરાતી સાહિત્યનો લીલોછમ આસ્વાદ કરાવતાં સમૃદ્ધ પુસ્તકો

સાહિત્યચર્યા	નિરંજન ભગત	140
જીવનવિચારણા	ધૂમકેતુ	85
સાહિત્યવિચારણા	ધૂમકેતુ	100
સમયરંગ	ઉમાશંકર જોશી	275
શેષ સમયરંગ	ઉમાશંકર જોશી	325
નિરીક્ષા (ઇનામી)	ઉમાશંકર જોશી	90



કાવ્યાનુશીલન	ઉમાશંકર જોશી	225
ભાષાપરિચય અને ગુજરાતી ભાષાનું સ્વરૂપ	જયંત કોઠારી	240
નવલલોકમાં	જયંત કોઠારી	100
ભર્તૃહરિનાં બે શતકો	સ્વામી સચ્ચિદાનંદ	110
કાન્હડદેપ્રબંધસાર	સ્વામી સચ્ચિદાનંદ	35
ચાણક્યની રાજનીતિ	સ્વામી સચ્ચિદાનંદ	200

સંચાર માધ્યમ સંશોધન	ડૉ. ચંદ્રકાન્ત મહેતા	200
મીડિયા અને આચારસંહિતા	ડૉ. ચંદ્રકાન્ત મહેતા	100
ભાવચર્યા	ચિમનલાલ ત્રિવેદી	170
ભાવરેખા	ચિમનલાલ ત્રિવેદી	100
કલમ અને કિતાબ	ઝવેરચંદ મેઘાણી	75
લોકસાહિત્યનું સમાલોચન	ઝવેરચંદ મેઘાણી	100

કલાથી કથા સુધી	હસુ યાજ્ઞિક	160
પ્રેમાનંદનો પ્રતિભાવિશેષ 1-2	આરતી ત્રિવેદી	140
બાલકથાસાહિત્ય : એક ઝલક	શ્રદ્ધા ત્રિવેદી	90
મણિપુષ્પક	પ્રવીણ દરજી	120
નંદશંકરથી ઉમાશંકર	ધીરેન્દ્ર મહેતા	250
ગુજરાતી-હિન્દી વિવેચનસાહિત્ય : એક અધ્યયન	ગંભીરસિંહ ગોહિલ	200

સાહિત્યિક અનુવાદો	કીર્તિદા શાહ	100
સમુલ્લાસ નિસ્બત	અનિલ શાહ	150
ગુજરાતી હાસ્ય : ગઈકાલ અને આજ	રાજેન્દ્ર જે. જોશી	100
ધ્વનિ-પ્રતિધ્વનિ	સંપા. હરીશ વટાવવાળા, ડૉ. વિરંચી ત્રિવેદી	250
સાહિત્યસંનિધિ	રવીન્દ્ર ઠાકોર	110

ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય
રતનપોળનાકા સામે, ગાંધી માર્ગ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧
ફોન : ૨૨૧૪૪૬૬૩, ૨૨૧૪૯૬૬૦
ઇ-મેઇલ : goorjar@yahoo.com વેબસાઇટ : www.gurjar.biz

સંસ્કાર સાહિત્ય મંદિર
૫, N.B.C.C. હાઉસ, સહજાનંદ કૉલેજ પાસે,
આંબાવાડી, અમદાવાદ-૩૮૦૦૧૫ ફોન : ૨૬૩૦૪૨૫૯
(સમય : ૧૧થી ૭-૦૦)