शेक्सपिअर परिचय ग्रंथ

महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ, मुंबई

शेक्सपिअर परिचय

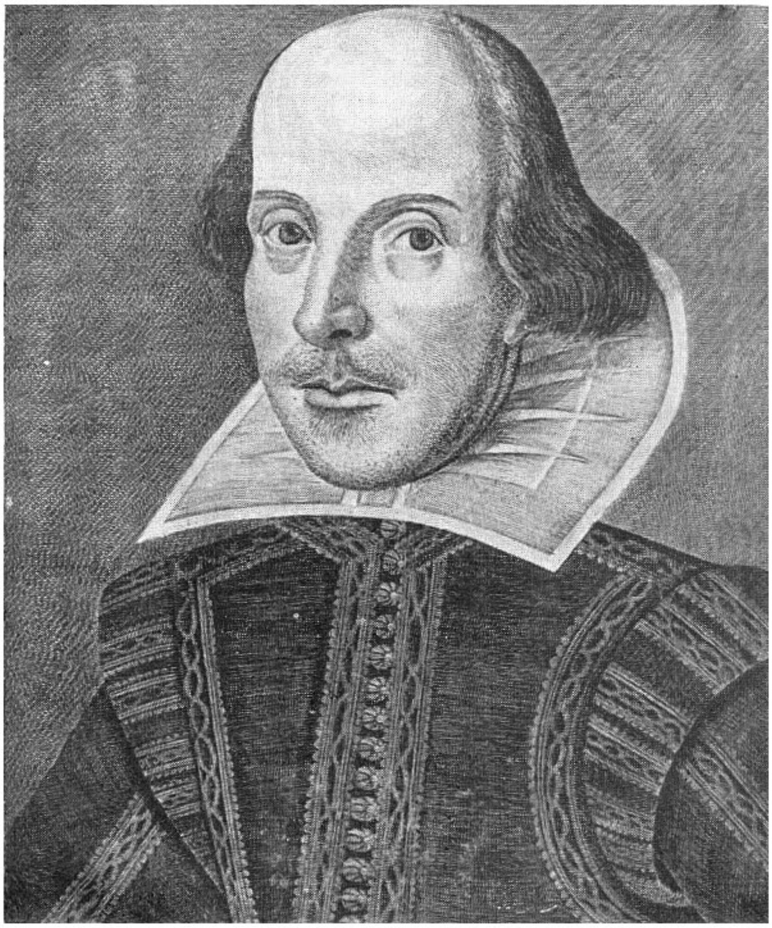
अनुक्रमणिका

Mr. WILLIAM

SHAKESPEARES

COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.

Publifhed according to the True Originall Copies.



LONDON

Printed by Ifaac Iaggard, and Ed. Bolunt. 1623.

पहिल्या फोलिओ आवृत्तीचे शीर्षक : ड्रोशाउट पोर्ट्रट

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअर परिचय

संपादक मंडळ

डॉ. वि. ना. ढवळे
डॉ. रा. भि. जोशी
प्रा. वा. ल. कुळकर्णी
प्रा. मं. वि. राजाध्यक्ष
डॉ. रा. भा. पाटणकर

महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ

अनुक्रमणिका

फेब्रुवारी १९७९

©	महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
मंत्रालय, मुंबई — ४०० ०३२

प्रकाशक
महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
मंत्रालय, मुंबई — ४०० ०३२

मुद्रक
व्यवस्थापक
शासकीय मध्यवर्ती मुद्रणालय
मुंबई ४०० ००४

अनुक्रमणिका

अनुक्रमणिका

निवेदन ७
प्रस्तावना ९
विल्यम शेक्सपिअर : चरित्र २३
शेक्सपिअरकालीन इंग्लंड ३४
इलिझाबेथकालीन वाङ्मयीन पुनरुज्जीवन ५८
शेक्सपिअरपूर्व इंग्रजी नाट्यपरंपरा ६९
शेक्सपिअरकालीन रंगभूमी ७८
शेक्सपिअरची सुरुवातीची नाटके ८८
तीन उज्जवल व तीन शबल सुखान्तिका ९७
शेक्सपिअरच्या परिपक्व शोकान्तिका १२९
शेक्सपिअरच्या कलेची प्रगती — उत्तरकालीन नाटके १४५
शेक्सपिअरच्या नाटकांचा मूळपाठ १५४
कथानकांचे मूळ आधार (Sources) १५८
शेक्सपिअर - भाषा, शैली आणि छंद १६२
शेक्सपिअरची सुनीते १७३
शेक्सपिअरवरील टीका १८०
मराठीतील शेक्सपिअरच्या नाटकांचा इतिहास १८७
संदर्भ ग्रंथसूची १९८
शेक्सपिअरचे चरित्र व इलिझाबेथकालीन पार्श्वभूमी : १९८
शेक्सपिअरकालीन रंगभूमी : १९८
शेक्सपिअरच्या प्रत्येक नाटकाची व काव्याची फार विद्वत्ताप्रचुर व अनेक क्लिष्ट विषयांची १९८

निवेदन

मराठी भाषेला आणि साहित्याला आधुनिक ज्ञानविज्ञानाच्या व आधुनिक सांस्कृतिक मूल्यांच्या आविष्काराचे सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, आधुनिक शास्त्रे, ज्ञानविज्ञाने, तंत्र, आणि अभियांत्रिकी त्याचप्रमाणे भारतीय प्राचीन संस्कृती—इतिहास, कला इत्यादी विषयांत मराठी भाषेला विद्यापीठाच्या स्तरावर ज्ञानदान करण्याचे सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, विविध विद्या व कलाविषयक उत्कृष्ट ग्रंथांची निर्मिती करून मराठी भाषेला जागतिक उच्च स्थान मिळवून द्यावे या उद्देशाने महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळाने बहुविध वाङ्मयीन कार्यक्रम आखला असून तो व्यवस्थितपणे कार्यवाहीत आणण्याकरिता विश्वकोश समिती, इतिहास समिती, भाषांतर समिती, मराठी वाङ्मयकोश समिती, ललितकला समिती, प्रकाशन समिती आदी समित्या स्थापन केल्या आहेत.

२. ललितकला समितीच्या कार्यक्रमात मंडळाच्या बहुविध वाङ्मयीन कार्यक्रमास अधिक संस्कृतिप्रवण करण्यासाठी ललितकलाविषयक नाट्य, नृत्य, वाद्य, चित्र, मूर्ती व गायन या विषयांचे संशोधन, विवरण व इतिहास यांचा अंतर्भाव आहे. या कार्यक्रमात कला व कलासंबद्ध विषयांवर मूलभूत संशोधन करून लिहिलेले ग्रंथ, संगीत व संगीतशास्त्र, नाटक व नाट्यशास्त्र, नृत्य व शिल्प इत्यादींवरील प्रमाणभूत जुन्या ग्रंथांची भाषांतरे, विविध कलांचा इतिहास, कलाकारांची चरित्रे इत्यादी चरित्रे इत्यादी वाङ्मयाच्या प्रकाशनाबरोबरच संस्कृत व मराठीतर अन्य भारतीय भाषांतील तसेच पश्चिमी व अन्य परदेशी भाषांतील ललितकलाविषयक अभिजात वाङ्मय मराठीत भाषांतरित करून प्रकाशित करण्याचा कार्यक्रम अंतर्भूत आहे. या कलांचा वाङ्मयाच्याद्वारे मराठी वाचकांस संक्षेपाने व विस्ताराने परिचय करून देणे हा मंडळाचा महत्त्वाचा उद्देश आहे.

३. या योजनेखाली मंडळाने कै. के. नारायण काळे यांनी अनुवादित केलेले स्तानिस्लाव्स्कीचे ‘अभिनय साधना’ व ‘भूमिका शिल्प’, श्री. श्री. ह. देशपांडे यांनी अनुवादित केलेले कोप्लँडचे ‘संगीत व कल्पकता’, डॉ. श्री. ना. रातंजनकर यांनी लिहिलेले ‘पं. विष्णु नारायण भातखंडे चरित्र’, प्रा. र. पं. कंगले अनुवादित ‘रस-भाव-विचार’ व ‘दशरूपक विधान’ (भरत नाट्यशास्त्र—रससिद्धांतविषयक अध्याय सहा व सात आणि नाट्यशास्त्रविषयक अध्याय अठरा व एकोणीसची भाषांतरे), श्री. श्री. ह. देशपांडे अनुवादित ‘महाराष्ट्राचे संगीतातील कार्य’, श्री. बा. गं. आचरेकर लिखित ‘भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र’, शाङ्गर्देवाचे ‘संगीत रत्नाकर’, डॉ. बी. चैतन्य देव यांचा ‘भारतीय वाद्यांचा कोश’, स्ट्रॅव्हिन्स्कीचे ‘सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र’, विशाखदत्ताचे ‘मुद्राराक्षस’ ही पुस्तके प्रकाशित केली आहेत. भरतमुनींचे नाट्यशास्त्र (संगीतविषयक अध्याय २८), नंदिकेश्वराचे ‘अभिनयदर्पण’, भामहाचे ‘काव्यालंकार’, आनंदवर्धनाचे ‘ध्वन्यालोक’, दण्डीचे ‘काव्यादर्श’, कवी हालाची ‘गाथासप्तशती’, कवि बिहारीची ‘सतसई’, जयदेव कवीचे ‘गीतगोविन्दम्’, भरत के. अय्यर यांचे Kathakali इत्यादी ग्रंथांची भाषांतरे मंडळाच्या वतीन क्रमाने प्रकाशित व्हावयाची आहेत. श्री. पार्वतीकुमार संपादित ‘तंजावरची नृत्यसाधना’, डॉ. भा. कृ. आपटे संपादित Maratha Wall Paintings, डॉ. सौ. श्यामला बनारसे लिखित ‘सांगीतिक मानवशास्त्राची मूलतत्त्वे’, डॉ. श. वि. गोखले यांचे ‘हिंदुस्थानी संगीतातील लय आणि ताल विचार’ इत्यादी ग्रंथही लवकरच मंडळाच्या वतीने प्रकाशित होणार आहेत.

४. सुप्रसिद्ध आंग्ल कवी आणि नाटककार विल्यम शेक्सपिअर यांचा चतुर्थ शतसांवत्सरी महोत्सव १९६४ मध्ये आयोजित करण्यात आला होता. यानिमित्ताने शेक्सपिअरच्या नाटकांचे भाषांतर आणि

अनुक्रमणिका

भाषांतराबरोबरच शेक्सपिअरचे चरित्र, वाङ्मय आणि इतर संबंधित गोष्टींची माहिती देणारा एक ‘शेक्सपिअर परिचय ग्रंथ’ प्रकाशित करण्याचे मंडळाने ठरविले व त्यासाठी मान्यवर विद्वानांची खालीलप्रमाणे एक समिती नियुक्त करण्यात आली होती :

(१) तर्कतीर्थ श्री,अध्यक्ष ,लक्ष्मणशास्त्री जोशी .

(२) डॉ. वि,ढवळे .ना .

(३) प्रा,कुलकर्णी .ल .वा .

(४) प्रा,जोशी .भि .रा .

(५) प्रा,राजाध्यक्ष .वि .मं .

(६) डॉ,पाटणकर .भा .रा .

(७) श्री.सचिव ,राजाध्यक्ष .य .द .

ह्या समितीने ग्रंथाची रूपरेषा ठरविणे, लेखकांची निवड करणे, त्यांना विषय वाटून देणे, आलेले लेख वाचून पाहणे इत्यादी महत्त्वाची कामे केली. ह्या ग्रंथाचा उद्देश केवळ शेक्सपिअरचे चरित्र देणे व त्याच्या लेखनासंबंधीची माहिती पुरविणे हा नसून त्याच्या साहित्याच्या अभ्यासाला आणि रसास्वादाला मदत करणे हा होता. प्रस्तुत ‘शेक्सपिअर परिचय’ ग्रंथासाठी शेक्सपिअरसंबद्ध निरनिराळ्या विषयांवर लेख लिहिण्याकरिता मान्यवर विद्वानांचे साहाय्य घेण्यात आले. विद्यापीठांतून इंग्रजी विभाग व मराठी विभाग या दोहोंतूनही शेक्सपिअरचा विशेष अभ्यास नेहमीच होत आला असल्याने ह्या ग्रंथाचे एक खास वैशिष्ट्य आहे. त्यामुळे महाविद्यालयातील इंग्रजी-मराठी विभागांच्या विद्यार्थ्यांकडून या ग्रंथाचे स्वागत होईलच पण सर्वसाधारण जिज्ञासू मराठी वाचकाचेही या ग्रंथापासून समाधान होईल अशी आशा आहे.

प्रस्तुत ‘शेक्सपिअर परिचय’ ग्रंथात अंतर्भूत झालेली आठ छायाचित्रे मंडळास उपलब्ध करून दिल्याबद्दल ब्रिटिश कौन्सिल, मुंबई, या संस्थेचे मी आभार मानतो.

वाई
ज्येष्ठ ११, शके १९००
जून १, १९७८

लक्ष्मणशास्त्री जोशी
अध्यक्ष
महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ

अनुक्रमणिका

प्रस्तावना

डॉ. वि. ना. ढवळे

शेक्सपिअरच्या जन्माला इ.स. १९६४ मध्ये ४०० वर्षे पूर्ण झाली. त्या वर्षी सर्व जगभर झालेल्या उत्सवावरून या अद्वितीय नाटककाराची मोहिनी जनमानसावर किती आहे हे दिसून आले. प्रत्येक देशात थोड्याफार प्रमाणावर त्याचे वाङ्मय व चरित्र याबद्दल चर्चा करण्यात आली. इंग्लिश बोलणाऱ्या देशांत व विशेषतः इंग्लंड, अमेरिका वगैरे देशांत गौरवग्रंथ निर्माण झाले, शेकडो व्याख्याने, परिषदा वगैरे कार्यक्रम घडून आले व आधीच जगप्रसिद्ध असलेल्या या साहित्यसम्राटाची कीर्ती सामान्य लोकांच्या कानांवरही सारखी पडत राहिली. शेक्सपिअरबद्दल आतापर्यंत निरनिराळ्या देशांतून व भाषांतून इतके लेखन झाले आहे की त्या लेखनानेच अनेक मोठी ग्रंथालये भरू शकतील. केवळ शेक्सपिअरचे ग्रंथ व त्यांवरील वाङ्मय याकरिता स्वतंत्र ग्रंथालये अनेक देशांत उपलब्ध आहेत. त्याचप्रमाणे फक्त शेक्सपिअरच्या वाङ्मयाची चर्चा करणारी अनेक नियतकालिकेही आहेत. इंग्लंडमध्ये दरवर्षी प्रसिद्ध होणाऱ्या *Shakespeare Survey* सारख्या उच्च दर्जाच्या पुस्तकांत शेक्सपिअरसंबंधी चाललेल्या संशोधनाचा आढावा, नवीन ग्रंथांची परीक्षणे, इतर भाषांतील संशोधन वगैरे सर्व गोष्टींचा उल्लेख असतो. अशाच तऱ्हेची बरीच नियतकालिके अमेरिका, जर्मनी इत्यादी देशांतही वर्षानुवर्षे चालू आहेत हे लक्षात घेतले म्हणजे मन अश्चर्याने थक्क होऊन जाते. कारण सुमारे ३७-३८ नाटके व काही खंडकाव्ये यांवर अनेक ग्रंथालये भरतील इतके वाङ्मय सारखे प्रसिद्ध होत राहावे यावरून शेक्सपिअरबद्दलच्या लोकांच्या भावना, त्याच्याबद्दलचा आदर व त्याची लोकप्रियता, यांची कल्पना येऊन तो एक अतिमानव (Supermen) असला पाहिजे असे वाटू लागते. जगातील कोणत्याही लेखकाबद्दल इतके अव्याहत लेखन अद्यापि तरी झाले नाही व होऊ शकेल असे वाटत नाही. या अलौकीक यशाचे रहस्य काय याचा थोडासा विचार या प्रस्तावनेत केला पाहिजे.

नाटककाराला नेहमीच इतर लेखकांपेक्षा जास्त प्रसिद्धी मिळते. कारण नाटकाच्या वाचकांपेक्षा प्रेक्षक कितीतरी अधिक असतात व ज्यांना नाटक वाचून त्याचे रसग्रहण करण्याइतकी बुद्धी नाही अशांनासुद्धा नाटक रंगभूमीवर पाहता येते व त्याबद्दल चर्चा करता येते. हे खरे असले तरी सर्वच नाटककारांना प्रेक्षक व वाचक या दोघांचेही समाधान होऊ शकेल अशी नाटके लिहिता येत नाहीत. पहिल्या इलिझाबेथच्या काळी इंग्लंडमध्ये शेकडो नाटककार होते त्यांपैकी कोणताही इतर नाटककार शेक्सपिअरइतका रंगभूमीवर टिकू शकला नाही. शेक्सपिअरची नाटके आजही प्रसिद्ध नटनट्या सादर करतात. रंगभूमीवर ती नाटके कशा रीतीने सादर करावीत यालाही आता नव्या-जुन्या परंपरा आहेत. डोव्हर विल्सन यांनी संपादिलेल्या शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या आवृत्तीत प्रत्येक नाटकाचा 'रंगभूमीवरील इतिहास' (Stage History) दिलेला आहे. अर्थात अशी माहिती देणारी इतरही बरीच पुस्तके आहेत. त्यावरून शेक्सपिअरच्या तो स्वतः काम करीत असलेल्या कंपनीपासून ते आतापर्यंत सर्व उत्कृष्ट नटांनी व इ.स. १६६० पासून सर्व प्रथम दर्जाच्या नटींनी प्रत्येक नाटकातील प्रमुख भूमिका केल्या आहेत; व या भूमिका यशस्वी रीतीने करून दाखविणे हे आपल्या कलेचे अत्युच्च शिखर आहे असे आजही अनेक कलाकार मानतात.

या दुहेरी यशाशिवाय शेक्सपिअरला इतरही अनेक तपशिलाबद्दल अधिकारी लेखकांनी मोठेपणा दिला आहे. त्याच्या नाटकांत आलेल्या निरनिराळ्या प्रकारच्या माहितीवरून त्याला अनेक विषयांचे खोल ज्ञान होते असा निष्कर्ष निघू शकतो. अर्थात त्याच्या वाङ्मयातील बहुश्रुतपणा त्याला कशामुळे प्राप्त झाला

अनुक्रमणिका

याबद्दल विविध तर्क करता येतात. त्याच्या वैयक्तिक जीवनाबद्दल फारच थोडी खरी माहिती असल्याने त्याच्या नाटकांत दिसणाऱ्या ज्ञानावरून त्याच्या वैयक्तिक अनुभवांविषयीही अनेक अफवा आहेत, बरेच तर्ककुतर्क आहेत व काही मुद्देसूद विवेचनांवरून काढलेली अनुमानेही आहेत. काही लेखकांना तो कायद्यात पारंगत होता असे वाटते. काहींना त्याने वैद्यकविषयक ज्ञान निश्चितपणे कोठून तरी मिळविले होते असे वाटते. त्याच्या इंग्लंडमधील सामाजिक जीवनाबद्दलच्या उल्लेखांवरून व नाना प्रकारचे खेळ, करमणुकीचे प्रकार, लोकभ्रम, गायनकला, चित्रकला, तर्कशास्त्र, तत्त्वज्ञान इत्यादींच्या परिणामकारक व नाट्यवस्तुपरिपोषक उपयोगावरून त्याने किती विविध तऱ्हेचा अनुभव घेतला होता किंवा निदान ज्ञान मिळविले होते याची कल्पना येते. याचमुळे काही रसिकांना शेक्सपिअरची नाटके दुसऱ्या कोणी सुशिक्षित व्यक्तीने (उदा. बेकन किंवा मार्लो) लिहिली असावीत असा अजूनदेखील संशय येतो! आपण विक्षिप्त टीकाकारांची मते ग्राह्य मानण्याचे कारण नाही. तरीसुद्धा एका अर्धशिक्षित नाट्यव्यवसायी लेखकाने इतक्या विषयांची माहिती कशी मिळविली व त्याला त्या माहितीचा आपल्या नाटकांत इतका योग्य उपयोग कसा करता आला याचे आश्चर्य सर्वच प्रेक्षकांना व वाचकांना वाटते हे निर्विवाद.

पण सर्वसामान्य वाचक किंवा प्रेक्षक यांना शेक्सपिअरचे वैद्यकीय ज्ञान किंवा गायनाचे तांत्रिक ज्ञान अशांसारख्या गोष्टींपेक्षा त्याचे नाट्य व काव्य यांतील मोठेपणच महत्त्वाचे आहे. वर उल्लेख केलेल्या त्याच्या बहुरंगी व्यक्तिमत्त्वाचा विचार येथे अर्थातच करता येत नाही. पण त्याच्या वाङ्मयीन 'महात्मते'चे मूल्यमापन साधारणपणे कोणत्या दृष्टिकोणातून करता येईल व केले जाते याचे थोडक्यात दिग्दर्शन केले पाहिजे. शेक्सपिअरचा गौरव करताना पुष्कळ लेखक त्याला नुसता नाटककार किंवा कवी न म्हणता तो एक असामान्य तत्त्वज्ञ व मानसशास्त्रज्ञ होता असेही म्हणतात. या किंवा अशासारख्या कोणत्याही इतर दृष्टिकोणातून विचार केला तरी त्याचे मोठेपण रसिकांना पटवून देता येईल इतके गुण त्याच्या नाटकांत सर्वत्र आढळतात. आपल्या विधानांच्या समर्थनार्थ लागणारी हवी तेवढी उदाहरणे चटकन सापडू शकतात. हेच शेक्सपिअरचे वैशिष्ट्य. अर्थात कोणता दृष्टिकोण पसंत करावा किंवा कोणत्या मुद्द्यावर भर द्यावा हे प्रत्येक वाचकाने आणि प्रेक्षकाने ठरविले पाहिजे. तरीही कोणत्याही उच्च वाङ्मयात अनेक गुणांचे मिश्रण असावे लागते हे लक्षात घेता शेक्सपिअरचा अभ्यास करताना आपला दृष्टिकोण फार व्यापक असला पाहिजे, तो एकांगी असून चालणार नाही.

शेक्सपिअरचे नाट्यलेखनातील कौशल्य व त्याने लिहिलेल्या सुमारे ३७-३८ नाटकांतील नाट्यप्रकार, रचना, संवाद इत्यादींतील कसब यांचा प्रथम विचार करू या. त्याची नाटके मुख्यतः Romantic Drama या वर्गात मोडतात. Classical and Romantic या शब्दांचे अर्थ अत्यंत व्यापक व बरेचसे विवाद्यही आहेत. पण एक गोष्ट खरी की, 'रोमँटिक' वाङ्मयात लेखकाला सर्व तऱ्हेचे स्वातंत्र्य असते. तो बंधनाच्या पलीकडे असतो. Classical लेखकांना काबूत ठेवणारे नियम किंवा संकेत त्याला पाळावे लागत नाहीत. त्यामुळे त्याच्या प्रतिभेला भरपूर स्वातंत्र्य मिळून तो अद्‌भुतरम्य अशी सृष्टी निर्माण करू शकतो. त्याच्यावर वास्तववादाचेसुद्धा दडपण येत नाही. म्हणूनच शेक्सपिअरच्या नाटकांत अनेक अद्‌भुत प्रसंग, काल्पनिक घटना, असंभवनीय पण कल्पनारम्य दृश्ये यांचा मुक्त संचार आहे. त्याच्यापुढे फक्त एकच विचार असावा. तो हा की प्रत्येक प्रसंग, प्रत्येक पात्र, प्रत्येक शब्द रंगभूमीवर परिणामकारक व्हावयास पाहिजे. तसे होत असेल तर इतर गोष्टींचा विचार दुय्यम ठरतो.

त्याच्या नाटकांचे वर्गीकरण केल्यास स्थूल मानाने त्याने चार प्रकारची नाटके लिहिली : Comedy (सुखान्तिका), Tragedy (शोकान्तिका), Tragi-Comedy किंवा Dramatic Romance (सुखान्तिका व

अनुक्रमणिका

शोकान्तिका यांचे मिश्रण) व History (ऐतिहासिक नाटक). या प्रत्येक प्रकारात निरनिराळे प्रयोग करून कवीने सर्व तऱ्हेचे उपप्रकारही निर्माण केले. कोणतेही नाटक पूर्णपणे 'सुखान्तिका' किंवा 'शोकान्तिका' नाही. कोणतेही नाटक केवळ 'ऐतिहासिक' नाही. सर्व प्रकारांचे विविध पैलू त्याने निरनिराळ्या नाटकांतून दाखविले. जवळजवळ Farce (प्रहसन) वाटावा अशा नाटकांपासून (उदा. *Love's Labour's Lost* व *Comedy of Errors*) ते सर्व जगातील नाटकांत श्रेष्ठ ठरलेल्या गंभीर नाटकांपर्यंत (उदा. *Hamlet, King of Lear, Macbeth* इ.) त्याची झेप होती. त्याची नाट्यसृष्टी इतकी विविध व बहुढंगी कशी होऊ शकली? निरनिराळे प्रयोग त्याने स्वखुषीने केले की काही कारणांनी करणे भाग पडले? या प्रश्नांबद्दल भरपूर चर्चा उपलब्ध आहे. पण त्याच्या नाटकांवर आधीच्या नाट्यपरंपरेचा पगडा किती होता, तत्कालीन रंगभूमी व नट आणि प्रेक्षक यांच्यामुळे त्याला आपल्या नाट्यलेखनाला किती मुरड घालावी लागली, कोणती नाटके तत्कालीन राजकीय किंवा इतर परिस्थितीमुळे लिहिली गेली, कोणते प्रवेश केवळ अशिक्षित लोकांच्या करमणुकीकरिता लिहिले गेले, इत्यादी तपशील फार मनोरंजक व महत्त्वाचा असला तरी येथे देता येत नाही. कोणत्याही कारणाने का असे ना, मानवी जीवनात उत्पन्न होणारे व होऊ शकणारे निरनिराळे प्रसंग व संघर्ष कल्पनेने रंगवून कवीने एक प्रतिसृष्टी निर्माण केली हे मान्य केले पाहिजे.

वास्तववादी टीकाकार स्वाभाविकपणे त्याच्या नाट्यतंत्रातील गुणदोषांचे विवेचनच महत्त्वाचे मानतात व त्याच्या नाटकांच्या काही वैशिष्ट्यांबद्दल बरीच साधकबाधक चर्चा करतात. उदाहरणार्थ, शेक्सपिअरच्या बहुतेक सर्व नाटकांत एक मुख्य कथानक असले तरी त्याला पोषक असे उपकथानक—क्वचित दोन उपकथानकेसुद्धा—असते. त्याचप्रमाणे प्रत्येक नाटकात योजिलेल्या पात्रांची संख्या फार मोठी वाटते. निदान १५—२० पात्रे तरी त्याला आवश्यक वाटत होती. काही अस्वाभाविक वाटणारे संकेतसुद्धा परिणामाकरिता त्याने वापरले. जुळे भाऊ किंवा भाऊबहीण यांच्यामुळे निर्माण होणारे घोटाळे जसे त्याला प्रिय होते त्याचप्रमाणे स्त्रियांनी पुरूषांचा पोशाख वापरून निर्माण केलेला संभ्रम व हास्यस्फोटक प्रसंगही त्याला अतिशय आवडत होते. अर्थात शेक्सपिअरच्या युगात स्त्रियांची कामे मुलगेच करीत असल्याने पुरुषांचा पोशाख वापरणे नटांनाही सोयीचे वाटत असावे. 'प्रथमदर्शनी प्रेम' हा संकेत तर त्याच्या कित्येक सुखान्तिकांत फार प्रामुख्याने वापरला आहे. अशा तऱ्हेच्या संकेतांचा उपयोग त्याने केवळ प्रहसनात्मक नाटकांतच केला नाही; अतिशय गंभीर नाटकांतसुद्धा केला. अशा अनेक बारीकसारीक युक्त्या वापरून नाट्याला आवश्यक असा संघर्ष, विस्मय, उत्कंठा इत्यादी निर्माण करण्यात त्याच्याइतका कोणताही नाटककार यशस्वी झाला नाही. त्याची नाटके पाहताना प्रेक्षकाची उत्कंठा, उत्सुकता कायम राहते; व कथानक परिचित असले तरी शेक्सपिअरने केलेली गुंफण व काव्य आणि विनोद यांचे यथायोग्य मिश्रण यामुळे प्रेक्षक किरकोळ दोषांकडे दुर्लक्ष करून नाटकाचा रसास्वाद घेऊ शकतो. किंबहुना काही दोष तर रंगभूमीवर कळूनसुद्धा येत नाहीत. इलिझाबेथकालीन रंगभूमीला अनेक मर्यादा असूनही कवीने कोणत्याही स्टेजवर रंगावी अशी नाटके लिहिली हे विशेष.

शेक्सपिअरला फार मोठा मानसशास्त्रज्ञ (किंवा मानवी मनोव्यापारांचे फार सूक्ष्म व वास्तव विश्लेषण करणारा सर्वात मोठा लेखक) मानण्याचे कारण म्हणजे त्याच्या निरनिराळ्या पात्रांची स्वभावचित्रे. शेकडो पात्रे नाटकांत वापरूनसुद्धा जवळजवळ प्रत्येक लहानमोठ्या व्यक्तीला स्वतंत्र अस्तित्व असल्याचा आभास निर्माण करणे हे फार कठीण काम आहे. साधारण ठराविक साच्याबरहुकूम त्याची पात्रे बोलत किंवा वागत नाहीत. प्रत्येकाच्या स्वभावात वैशिष्ट्य आहे व ते अतिशय समर्पक रीतीने दाखविले गेले आहे. याला अपवाद म्हणजे अगदी किरकोळ पात्रे—उदा. नावसुद्धा न दिलेली काही पात्रे. त्याच्या इतर असंख्य पात्रांची ओळख सर्व सुशिक्षित जगाला आहे. हॅम्लेट, लियर, मॅक्बेथ, ऑथेलो, फॉल्स्टाफ, मॅल्व्होलियो,

पोर्शिया, शायलॉक इत्यादी नावांची माहिती सर्व नाट्यप्रेमी लोकांना आहे. याचे मुख्य कारण म्हणजे प्रत्येक व्यक्ती बहुतांशी काल्पनिक असूनही अगदी जिवंत व्यक्तीसारखी वाटावी अशा तऱ्हेचे काव्य व संवाद कवीने लिहिले. प्रत्येकाचा स्वभावविशेष इतका ‘ स्वाभाविक’ वाटतो की शेक्सपिअरच्या नाटकांत अनेक अद्‌भुत व विचित्र प्रसंग असूनही पात्रे अनैसर्गिक वाटत नाहीत. यामुळेच बरेच टीकाकार शेक्सपिअरच्या व्यक्तिचित्रणाचा खोल अभ्यास करून जणू काय प्रत्येक व्यक्ती खरोखरीच जगात वावरत होती असा आभास आपल्या टीकेने निर्माण करतात व पुष्कळ वाचकांचा तसा समजही होतो.

शेक्सपिअरच्या स्वभावलेखनातील सर्वांत महत्त्वाचा घटक म्हणजे त्याने केलेले मार्मिक मनोविश्लेषण. हॅम्लेट किंवा मॅक्बेथ अशांसारख्या नायकांना व काही दुय्यम नायक-नायिकांनासुद्धा त्याने बरीच स्वगत भाषणे दिलेली आहेत. त्यांवरून, व त्यांच्या इतर पात्रांशी होणाऱ्या संभाषणावरून आणि इतर पात्रांनी आपसात केलेल्या चर्चेवरून, प्रत्येक मुख्य व्यक्तीची मनोव्यथा, त्यामुळे होणारी मानसिक कुचंबणा व या सर्वांचा व्यक्तीच्या जीवनावर होणारा बरावाईट परिणाम या सर्वांचे उत्तम दर्शन त्याने घडविले आहे. मनोव्यापार केवळ भाषेतून व्यक्त न करता बहुधा सर्व प्रसंगी प्रत्यक्ष घटनांतून (action) दाखविले असल्यामुळे ज्याला शेक्सपिअरची भाषा नीट समजत नाही त्यालासुद्धा त्याचा आशय व्यवस्थित कळतो. म्हणून शेक्सपिअरची नाटके रंगभूमीवर करताना केवळ संवादाला महत्त्व नाही. प्रत्येक पात्राच्या अभिनयालाही तितकेच महत्त्व आहे. यामुळेच सर्व ‘नाट्य’प्रेमी लोकांना शेक्सपिअरच्या नाटकांचे आकर्षण शॉ किंवा इब्सेन अशांसारख्यांच्या नाटकांपेक्षा अधिक आहे. एकंदरीत त्याचे स्वभावदिग्दर्शन इतके चांगले आहे की बऱ्याच मानसशास्त्रज्ञांच्या मते मानवी मनातील सर्व इष्ट व अनिष्ट प्रवृत्ती, सर्व तऱ्हेचे सामान्य व विकृतिदर्शक ‘गंड’ (Normal and abnormal complexes), मनोव्यापारांना आधारभूत असलेल्या सुप्त आशा-आकांक्षा इत्यादी गोष्टींचे त्याने केलेले काव्यमय विश्लेषण हे शास्त्रीय बोजड लिखाणापेक्षा अधिक चित्तवेधक व यथार्थ आहे. आधुनिक मानसशास्त्रज्ञांना जवळजवळ प्रत्येक प्रकारचा मानवी स्वभावाचा नमुना शेक्सपिअरमध्ये आढळतो.काही ग्रीक नाटके या दृष्टीने महत्त्वाची असली तरी विविधता व वैचित्र्य शेक्सपिअरच्या नाटकांत जास्त आहे. मानवी स्वभाव फारसा बदलत नाही हे खरे असले तरी आपल्या असंख्य पात्रांवरून शास्त्रज्ञांनाच बोध घ्यावा लागावा अशी नाटके लिहिणे हे असामान्य प्रतिभेचेच लक्षण आहे. शिवाय शेक्सपिअरनंतर ३००—३५० वर्षांनी Psycho-analysis या शास्त्राची खरी प्रगती झाली. यावरून शेक्सपिअरच्या बाबतीत ‘यास्त्वेषां स्वैरकथास्ता एव भवन्ति शास्त्राणि’ असे म्हटल्यास त्यात अतिशयोक्ती नाही असे वाटू लागते.

पण केवळ मानसशास्त्रज्ञ शेक्सपिअरचे द्रष्टेपण मान्य करतात म्हणून त्याचे मोठेपण मान्य करावे असे नाही. आधुनिक मानसशास्त्र (विशेषतः Psycho-analysis मधील निरनिराळे विचारप्रवाह) प्रगत होण्यापूर्वीसुद्धा सर्व प्रेक्षकांना व टीकाकारांना त्याचे व्यक्तिचित्रण फार यथार्थ व हृदयंगम वाटत होते. कारण त्याचे सूक्ष्म अवलोकन खरोखर असामान्य होते व त्याच्या जोडीला कल्पनाशक्ती व भाषाप्रभुत्व दोन्ही असल्यामुळे प्रत्येक पात्र स्वयंपूर्ण असूनही प्रातिनिधिक वाटते. त्याच्या स्वभावलेखनात ज्याप्रमाणे समाजाच्या वरच्या वर्गातील असंख्य लोक आहेत. (उदा. राजे, राण्या, उमराव, सेनापती वगैरे) त्याचप्रमाणे अत्यंत गरीब व पददलित व्यक्तीही आहेत. किंग लियरसारखे ८० वर्षांच्या पुढचे वृद्ध आहेत तसेच तरुण, तरुणी व लहान मुलेही आहेत. विशेष म्हणजे शेक्सपिअरच्या नाटकांतील लहान मुलेसुद्धा सहज कायम लक्षात राहावी अशा रीतीने रेखाटलेली आहेत. नायक, नायिका, काही नाटकांतील खलनायक ही पात्रे अर्थात अत्यंत महत्त्वाची पण त्याचबरोबर खल असूनही नायक बनलेला मॅक्बेथ, खलनायक (Villain) असूनही नायकापेक्षा जास्त संस्मरणीय इआगो, प्रत्यक्ष राजा व त्याचे सहकारी यांपेक्षा

अनुक्रमणिका

अधिक चित्तवेधक असा फॉल्स्टाफ, दुष्ट असूनही अतिशय प्रभावी भाषणे करणारा व सर्वांवर छाप पाडणारा अविस्मरणीय शायलॉक अशा तऱ्हेचे कितीतरी नमुने सापडतात. शेक्सपिअरने कल्पनाशक्तीने एकाच भावनेकडे किंवा एकाच घटनेकडे पाहण्याचे निरनिराळे दृष्टिकोण किती असू शकतात याची जंत्रीच जणू काय आपल्या नाटकांत तयार केली आहे. त्यामुळे त्याची नाट्यसृष्टी इतकी स्वभाववैचित्र्याने समृद्ध झाली आहे. 'प्रेम' हा अनेक काव्ये व कथा-कादंबऱ्या यांचा विषय आज हजारो वर्षे आहे. पण प्रेमाच्या निरनिराळ्या छटा, प्रेमाचे परिणाम व दुष्परिणाम इत्यादी गोष्टींचे शेक्सपिअरचे विश्लेषण किती मार्मिक व वास्तववादी आहे हे त्याच्या लेखनाचा संपूर्ण अभ्यास केल्याशिवाय समजणार नाही. ज्यूलियट, पडिंटा किंवा मिरँडा या लहान अननुभवी मुलींपासून क्रेसिडा, क्लिओपाट्रा किंवा हॅम्लेटची आई यांच्यापर्यंत 'प्रेम' या शब्दाचे अर्थ व व्याप्ती किती बदलतात हे पाहणे फार मनोरंजक आहे. त्याचप्रमाणे 'सुखान्तिका'तील– विशेषतः 'रोमँटिक कॉमेडी'मधील (उदा. *Twelfth Night, As You Like It, The Merchant of Venice* इत्यादी) नायक-नायिकांचे काव्यमय, शृंगारिक प्रेम, मॅल्व्होलियोचे हास्यास्पद प्रेम, प्रेमाकरिता सर्वस्वाचा त्याग करणाऱ्या अँटनीचे प्रेम, व प्रेमाची टवाळी व कुचेष्टा करणाऱ्या थर्सायटीज (*Troilus and Cressida*) व इतर मनोव्यापारांविषयी. उदा. मत्सर, असूया, सूड, महत्त्वाकांक्षा इत्यादी. म्हणूनच जीवनातील सर्व तऱ्हेच्या शक्याशक्य घटना व मानवी मनःप्रवृत्ती यांचे यथार्थ प्रतिबिंब शेक्सपिअरच्या नाटकांत कोठे ना कोठे तरी नक्की सापडेल असे ठामपणे म्हणता येते.

शेक्सपिअरचे 'काव्य', त्याच्या अविस्मरणीय काव्यपंक्ती, त्याच्या नाटकांतच मुख्यतः आढळतात. त्याची नाटके अजरामर होण्याचे एक कारण म्हणजे त्यांतील काव्यगुण. वास्तविक त्याने काव्याचा उपयोग नाट्यपरिपोषाकरिताच केला आहे. पण त्याच्या काव्याबद्दलच बरेच वेळा जास्त विवेचन आढळते याचे कारण उघड आहे. शेक्सपिअरकालीन रंगभूमी पुन्हा त्याच स्वरूपात प्रत्यक्षात किंवा कल्पनेने निर्माण करून त्याच्या नाटकांचा परामर्श घेणे सोपे नाही. याउलट कोणत्याही लहानमोठ्या टीकाकाराला शेक्सपिअर हा मुख्यतः कवी होता असे समजून लिहिता येते. त्याला कोणत्याच रंगभूमीवर नाटके पाहण्याचे कारण नाही. पण खरोखर नाट्य व काव्य ही परस्परावलंबी आहेत. सोयीकरिता त्यांचा वेगळा उल्लेख केला तरी त्यांचा योग्य मिलाफ असल्यामुळेच शेक्सपिअरची नाटके इतकी लोकप्रिय आहेत.

शेक्सपिअरच्या काव्याची चर्चा करताना इलिझाबेथकालीन काव्याचे गुणदोष व लेखनाची परंपरा विसरून चालणार नाही. त्याच्या ३७-३८ नाटकांशिवाय शेक्सपिअरने एक सुनीतावली (Sonnet Sequence) व दोन खंडकाव्ये लिहिली (*Venus and Adonis* व *The Rape of Lucrece*). अर्थात त्याच्या प्रत्येक नाटकात कमीअधिक प्रमाणात 'काव्य' सर्वार्थांनी भरलेले आहे. रंगभूमीवरील बहुतेक सर्व महत्त्वाच्या संवादांकरिता Blank Verse या वृत्ताचा त्याने उपयोग केला आहे, व त्याच्या तांत्रिक दृष्ट्या 'गद्य' वाटणाऱ्या भागातही काव्य ओतप्रोत भरले आहे. उत्तम काव्य कशा प्रकारचे असावे याबद्दल अर्थातच निरनिराळी मते असू शकतात. त्यामुळे एका देशातील किंवा भाषेतील काव्य दुसऱ्या देशात किंवा भाषेत मुळाइतके लोकप्रिय बहुधा कधीच होणार नाही. तरीही 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्' हे सामान्यतः सर्व देशांत मान्य आहे; आणि काव्याचा आत्मा म्हणजे कवीची कल्पनाशक्ती. शेक्सपिअरयच्या काळी कवी व कविता यांचे जणू काय पीकच आले होते. त्याच वेळी काही कविसंकेत रूढ झाले, काही शब्दालंकार व अर्थालंकार यांवर फारच भर दिला गेला व सुनीत, भावगीत किंवा नाटक लिहिणे हे प्रत्येक लेखकाला आपले कर्तव्य वाटू लागले. शेक्सपिअरच्या वर उल्लेखिलेल्या खंडकाव्यांत व तरुण वयात लिहिलेल्या सुरुवातीच्या नाटकांत तत्कालीन काव्यपरंपरेचे गुणदोष स्पेन्सर, सिडनी किंवा इतर लेखकांच्या लेखनात जसे आढळतात तसेच आढळतात. या प्रकारचे काव्य पुष्कळदा जरा कृत्रिम, जाणीवपूर्वक शब्दांवर कसरत

अनुक्रमणिका

केल्याप्रमाणे वाटते. त्याच्या इतर नाटकांतील काव्य मात्र फारच वरच्या दर्जाचे—अकृत्रिम, अर्थपूर्ण व नादमधुरही—आहे. जसजसा त्याचा नाट्यलेखनातील अनुभव वाढत गेला तसतसा त्याच्या प्रतिभेला जास्त बहर येत गेला व समकालीन काव्याचे दोष कमी होत जाऊन त्याने एक स्वतंत्र काव्यशैली निर्माण केली. 'हॅम्लेट', 'लियर', 'ऑथेलो', 'द टेंपेस्ट' इत्यादी नाटकांत काव्य व नाट्य यांचा सुंदर संगम आहे. त्यांतील कित्येक भाषणांतील नादमधुर व समर्पक शब्दरचना, संदर्भावरून व्यक्त होणाऱ्या अर्थाच्या निरनिराळ्या छटा, स्वभावदिग्दर्शन करण्याचे सामर्थ्य व अनेक वेळा त्यात येणारा विचार (किंवा तत्त्वज्ञान) यामुळे खरे उत्कट काव्य शेक्सपिअरच्या प्रसिद्ध नाटकांतच आहे. त्या काव्याची मोहिनी सर्व रसिकांवर इतकी आहे की ज्याप्रमाणे त्याला जगातील सर्वश्रेष्ठ नाटककार मानतात त्याप्रमाणेच जगातील सर्वश्रेष्ठ कवी असेही मानले पाहिजे असे सर्वसामान्य मत आहे.

त्याच्या नाटकांत कवी व काव्य याबद्दल अनेक उल्लेख, कधी गंभीर तर कधी खेळकर, आलेले आहेत. त्यांतील सर्वांत प्रसिद्ध वर्णन म्हणजे पुढील ओळी :

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

(A Midsummer Night's Dream, V, 1, 12-17)

या उताऱ्यात कवीने कल्पनाशक्तीला अनन्यसाधारण महत्त्व दिले आहे; व ते योग्यच आहे. पण केवळ काव्यास्वादावर समाधान न मानणारे व काव्याचे संपूर्ण पृथक्करण करून काही निष्कर्ष काढणारे अनेक टीकाकार प्रामुख्याने विसाव्या शतकात आढळतात. त्यांनी निरनिराळ्या दृष्टींनी विचार करून शेक्सपिअरच्या प्रतिमा (Imagery), प्रतिके (Symbols), दूरान्वयसिद्ध प्रतिमा किंवा उपमा (Conceits) वगैरे तपशिलाचे वर्गीकरण करून काही नवीन सिद्धांत मांडले आहेत. पण या स्वरूपाची टीका बरीचशी एकांगी असून मतभेदाला पुष्कळच वाव आहे. सामान्य वाचकाच्या किंवा प्रेक्षकाच्या दृष्टीने तरी काव्य म्हणजे अत्यंत समर्पक, मुद्देसूद शब्दांत प्रकट केलेला विचार किंवा भावना. मग तो विचार वर्णनात्मक असो किंवा चिंतनात्मक असो. अशा तऱ्हेचे शब्द वाचणाराच्या किंवा ऐकणाराच्या हृदयाला जाऊन भिडतात व त्याला एक नवीन प्रकारचा आनंद देतात. पण अशा शब्दपंक्तींना योग्य संदर्भ हवा. एखादे वाक्य किंवा शब्दसमूह कितपत काव्यमय वाटतो हे त्याच्या मागील संपूर्ण संदर्भ माहीत असल्याशिवाय सांगता येत नाही. नाटकांत निरनिराळ्या घटनांचा संदर्भ साध्या शब्दांनासुद्धा काव्याचे रूप मिळवून देतो. म्हणूनच एखादे साधे वाटणारे वाक्यसुद्धा शेक्सपिअरने अशा संदर्भात वापरले आहे की त्यायोगे ते वाक्य उच्चारणाऱ्या पात्राची मनोवृत्ती, त्याची जीवनाकडे पाहण्याची दृष्टी, त्याच्या मनातील भावनांची खळबळ व ती व्यक्त करताना वापरलेला संयम इत्यादी गोष्टी लक्षात येऊन कवीच्या शब्दयोजनेचे आश्चर्य वाटू लागते. उदाहरणार्थ मॅक्बेथचे लेडी मॅक्बेथच्या मृत्यूनंतर काढलेले उत्स्फूर्त उद्‌गार :

She should have died hereafter.

(Macbeth, V, 5,17)

अनुक्रमणिका

यातील काव्य ज्याला मॅक्बेथच्या व्यक्तिरेखेशी तादात्म्य पावता आले आहे त्यालाच समजू शकेल. त्याचप्रमाणे कॉर्डोलियाच्या मृत्यूनंतर म्हाताऱ्या लियरने काढलेले हृदय पिळवटून टाकणारे पुढील उद्‌गार पाहा :

And my poor fool is hang'd! No, no, no life!
Why should a dog, a horse, a rat have life,
And thou no breath at all? Thou'lt come no more,
Never, never, never, never, never.
Pray you undo this button. Thank you, sir.
Do you see this? Look on her. Look, her lips,
Look there, look there!

(King Lear, V, 3, 305-11)

लियरचे हे शेवटचे भाषण. यात कवीने अगदी सोप्या शब्दांत मूर्तिमंत करुणरस कसा प्रेक्षकांसमोर उभा केला आहे हे स्पष्ट करण्याकरिता नाटकातील सर्व घटना, लियरचा हटवादी स्वभाव, त्याला शेवटी झालेला पश्चाताप व त्यामुळे त्याच्या स्वभावात झालेले आश्चर्यकारक परिवर्तन इत्यादी सर्व तपशील विचारात घेतला पाहिजे. शोकाने व अनेक संमिश्र भावनांनी त्याचे हृदय इतके भरून आले आहे की तो इतरांना सांगतो :

'Pray you undo this button.'

अशाच तऱ्हेची मनावर कायमचा ठसा उमटविणारी अनेक भाषणे त्याच्या शोकान्तिकांत आहेत. पण शेक्सपिअरचा मानवी भावनांचा अभ्यास इतका सूक्ष्म व विस्तृत की त्याने आत्यंतिक शृंगार किंवा मुग्ध प्रेम यांचेही वर्णन तितक्याच काव्यमय भाषेत व तितक्याच तन्मयतेने केले आहे. येथे फक्त एकच उदाहरण पुरे :

What you do
Still betters what is done. When you speak, Sweet,
I'd have you do it ever. When you sing,
I'd have you buy and sell so; so give alms;
Pray so; and, for the ord'ring your affairs,
To sing them too. When you do dance, I wish you
A wave o' th' sea, that you might ever do
Nothing but that; move still, still so,
And own no other function.

(*The Winter's Tale*, IV, 4, 135-143)

अनुक्रमणिका

वरील ओळी फ्लॉरिझेल या तरुण राजपुत्राने पर्डिदा हिला उद्देशून वापरलेल्या आहेत. अशा तऱ्हेच्या प्रेम व सौंदर्य यांचे अचूक वर्णन करणाऱ्या असंख्य ओळी शेक्सपिअरच्या सर्व नाटकांत विखुरलेल्या सापडतात. त्याने व्यक्ती, वस्तू किंवा प्रसंग यांचे वर्णनसुद्धा अतिशय काव्यमय भाषेत केले. उदाहरणार्थ, 'अँटनी अँड क्लिओपाट्रा' या नाटकातील अँटनीचे वर्णन किंवा राणीच्या नौकेचे वर्णन पाहावे. त्याचप्रमाणे कवीने किती शब्दालंकार व अर्थालंकार वापरले आहेत याबद्दलचे विवेचन अनेक ठिकाणी उपलब्ध आहे ते पाहिल्यास त्याच्या बुद्धीची व कल्पनाशक्तीची झेप किती होती हे कळून येईल.

पुष्कळ वेळा शेक्सपिअरच्या काव्यांत गूढरम्यता व वास्तवता यांचे बेमालूम मिश्रण आहे. अनेक नाटकांत त्याच्या जन्मग्रामाजवळील निसर्गाचा उपयोग वर्णनांत केला आहे. केवळ काल्पनिक किंवा परदेशीय वातावरण निर्माण करतानासुद्धा त्याच्या नाटकांत इंग्लंडमधील अनेक सुंदर गोष्टींचे वर्णन येते; व ज्यांना शेक्सपिअरचे जन्मस्थान व त्याच्या आसपासचा रमणीय प्रदेश यांची संपूर्ण ओळख आहे त्यांना कवीने आपल्या अवलोकनाचा व अनुभवाचा किती कौशल्याने उपयोग केला हे पाहून आश्चर्य वाटते. उदाहरणार्थ, त्याच्या *The Merchant of Venice* या अतिशय लोकप्रिय नाटकात शेवटच्या अंकात नदीवर पडलेल्या चंद्रप्रकाशाचे सुंदर वर्णन आहे. विशेषतः पुढील ओळी पाहा :

> How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
> Here will we sit and let the sounds of music
> Creep in our ears; soft stillness and the night
> Become the touches of sweet harmony.
>
> (*The Merchant of Venice*, V, 1, 54-57)

सध्याच्या स्ट्रॅटफर्ड-ऑन्-एव्हनमधील Shakespeare Memorial Theatre जवळचा नदीचा प्रवाह व त्यावरील रम्य चंद्रप्रकाश आजही प्रेमिकांना—व इतरांनाही—शेक्सपिअरच्या यथार्थ वर्णनाची आठवण करून देतात.

नाट्यतंत्रात अंतर्भूत होणाऱ्या इतरही अनेक अंगांचे विवेचन विस्तृत प्रमाणावर उपलब्ध आहे. शेक्सपिरच्या नाटकांतील वातावरणनिर्मिती, संवाद, संगीताचा उपयोग, गद्य व पद्य यांचे कमीअधिक प्रमाणात मिश्रण इत्यादी सर्वच तपशील फार महत्वाचा आहे. या सर्व गोष्टींच्या चर्चेने त्याच्या मोठेपणावर जास्तच प्रकाश पडतो. 'हॅम्लेट'च्या सुरुवातीस निर्माण केलेले भय व उत्कंठा दर्शविणारे वातावरण किंवा 'मॅक्बेथ'मधील सर्वत्र विखुरलेले गूढ व अशुभसूचक वातावरण, 'किंग लियर'मधील वादळाचे भयंकर उत्पात दर्शविणारे सूचक वर्णन किंवा सर्व सुखान्तिकांतील शृंगारमय वातावरण इत्यादी तपशील मूळ नाटके अनेक वेळा वाचल्याशिवाय अथवा पाहिल्याशिवाय आकलन होत नाही. शेक्सपिअरचे संवाद सामान्यतः फार परिणामकारक व नाट्यपोषक असे आहेत. काही दीर्घ स्वगत भाषणे सोडल्यास कोणत्याही आधुनिक नाटकांत येणाऱ्या संवादापेक्षा ते अधिक प्रभावी वाटतात. स्वगत भाषणांचा उपयोगही स्वभावरेखाटनाला फार झालेला आहे. तत्कालीन रंगभूमीचा विचार केल्यास ही स्वगतेही अस्वाभाविक वाटत नाहीत. शेक्सपिअरकालीन काही नट ही स्वगत भाषणे अत्यंत कौशल्याने रंगभूमीवर सादर करीत असत. स्वगतांप्रमाणे, संगीतालाही त्याच्या नाटकांत फार महत्त्वाचे स्थान आहे. बऱ्याच सुप्रसिध्द नाटकांत (सुखान्तिका व शोकान्तिका) संगीताचा योग्य वापर आहे. इलिझाबेथकालीन प्रेक्षकांना संगीत फार प्रिय

होते हे लक्षात ठेवले पाहिजे. सर्वच नाटकांत संगीत नाही. पण आहे तेथे अतिशय सूचक व वातावरणपोषक आहे.

शेक्सपिअरच्या सर्व नाटकांत काव्याइतकेच विनोदालाही महत्व आहे. जवळजवळ सर्व नाटकांत विनोदाचा मुक्त वापर केला आहे. याबद्दल काही टीकाकारांनी त्याला दोषही दिला आहे. पण मानवी जीवनात केवळ हास्यविनोदाला जसे स्थान नाही तसेच केवळ गंभीरपणा अगर शोक यांनाही नाही. आणि नाटकांत जीवनाचे यथार्थ प्रतिबिंब हवे असल्यास विनोदाला स्थान दिलेच पाहिजे. सकृद्दर्शनी अतिशय आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांतसुध्दा फार अवखळ पण तितकाच सूचक, व बऱ्याच वेळा गंभीर, चिंतनपर विनोद आहे. 'हॅम्लेट'मध्ये शेवटच्या अंकातसुध्दा प्रत्यक्ष स्मशानभूमीत केलेला धीरगंभीर असा विनोद आहे. 'किंग लियर' मध्ये तर एक 'विनोदी' पात्रच (Fool) आहे. अर्थात शेक्सपिअरच्या नाटकांतील हे पात्र आपल्या विदूषकांहून फार भिन्न आहे. तो मुख्यतः सर्व प्रसंगांवरील विनोदी टीकाकार असून त्याची अनेक भाषणे कथावस्तूचा परिपोष करण्याकरिता वापरली आहेत हेही लक्षात ठेवले पाहिजे. सुखान्तिकांचे कितीही विविध प्रकार कल्पिले तरी उघड अगर प्रच्छन्न विनोदाशिवाय सुखान्तिका रंगू शकत नाही. विनोदाचेही अनेक प्रकार संभवतात. अगदी बालिश कोट्यांपासून ते उच्च दर्जाच्या बुध्दिनिष्ठ विनोदापर्यंत सर्व प्रकार शेक्सपिअरच्या नाटकांत आहेत. त्यात खेळकरपणा आहे, विडंबन आहे, उपरोध आहे, उपहास आहे. शिवाय जीवनाकडे बघण्याचा कवीचा दृष्टिकोणच अत्यंत खेळकर व मिस्कील पण तितकाच उदार व विशाल असल्याने त्याला सर्वत्र विनोदाचे साम्राज्यच दिसेल. चिंतनपर विनोद बऱ्याच पात्रांच्या तोंडी आहे. हॅम्लेटसारखे शोकान्तिकांचे नायक अशा प्रकारच्या विनोदात शेवटपर्यंत मग्न आहेत. शब्दनिष्ठ विनोद तर सर्व नाटकांत इतका भरलेला आहे की डॉ.जॉन्सनसारख्या टीकाकारांना हा कवीचा सर्वांत मोठा दोष वाटतो. याशिवाय नाटकांतील घटनांमुळे (Situations) आपोआप निर्माण होणारा विनोद हा त्याच्या नाटकांचा स्थायीभावच आहे. जुळे भाऊ किंवा भाऊ-बहीण, स्त्रीपात्राने केलेले वेषांतर, अशा तऱ्हेच्या घटना वारंवार वापरून शेक्सपिअरने सर्वसामान्य प्रेक्षकांना समजेल व आवडेल असा विनोद रंगभूमीवर निर्माण करण्यात अप्रतिम यश मिळविले. अशा विनोदाला त्याने कोणतेच बंधन ठेवले नाही. सर्वांत आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे त्याचे सर्वांत प्रसिद्ध विनोदी पात्र— फॉल्स्टाफ— सुखान्तिकेतही नाही व शोकान्तिकेतही नाही. ते आहे प्रामुख्याने ऐतिहासिक नाटकांत (*Henry IV, Parts 1 and 2*). यावरून शेक्सपिअरला विनोद किती प्रिय होता व त्यामुळे त्याच्या लोकप्रियतेत किती भर पडली असेल याचा अंदाज येईल. ज्याप्रमाणे प्रत्येक टीकाकार हॅम्लेटबद्दल सविस्तर लिहितो त्याचप्रमाणे त्याला फॉल्स्टाफबद्दलही लिहावे लागते. फॉल्स्टाफने स्वतःच सांगितला आहे :

> 'I am not only witty in myself, but the
> cause that wit is in other men.'
>
> (*King Henry*, IV, Part II, 1, 2, 10-12)

शेक्सपिअरची बहुतेक सर्व पात्रे विनोदप्रचुर चुरचुरीत ,हजरजबाबी ,भाषणे करतातकाही अत्यंत . सामान्य वाटणाऱ्या पात्रांच्या भाषणालासुद्धा एक प्रकारची तात्त्विक धार असल्याने सबंध नाटकावर त्या विनोदाचा फार परिणाम होतो. उदाहरणादाखल 'अँटनी अँड क्लिओपाट्रा' या नाटकातील एनोबार्बस व 'ट्रॉइलस् अँड क्रेसिडा' यातील थर्सायटीज या व्यक्तींची भाषणे पाहावीत. शेक्सपिअरइतका उदार मतवादी व समंजस लेखक विरळा. त्यामुळेच त्याला ज्याप्रमाणे सॉफक्लीज किंवा सेनिका (Seneca) यांच्यापेक्षा

अनुक्रमणिका

सरस करुण नाट्य निर्मिता आले त्याचप्रमाणे प्लॉटस (Plautus) पेक्षा सरस सुखान्तिका व ऑव्हिड (Ovid) पेक्षाही जास्त शृंगारिक व विनोदप्रचुर वाङ्मय लिहिता आले. विशेष म्हणजे सर्व रसांचे एकत्र मिश्रण करण्यात व त्यातून उत्कृष्ट नाट्य व काव्य निर्माण करण्यात त्याचा हात कोणीही धरू शकत नाही.

शेक्सपिअरची नाटके सर्वत्र लोकप्रिय होण्याचे आणखी एक प्रमुख कारण म्हणजे त्यांची स्थलकालनिरपेक्षता! त्याने इंग्लंडऐवजी इतर देशांनाच आपल्या बऱ्याच नाटकांत स्थान दिले. जवळजवळ कोणत्याच नाटकात स्थळ व काळ यांचा संबंध समकालीन इंग्लंड किंवा स्कॉटलंडशी नाही. इटली, फ्रान्स, डेन्मार्क वगैरे देशांत बऱ्याच महत्त्वाच्या नाटकांचे कथानक घडते. रोमन इतिहासविषयक नाटकांत अर्थात रोम, ईजिप्त वगैरे ठिकाणी; व इंग्लंडबद्दलच्या ऐतिहासिक नाटकांत जरी इंग्लंड, स्कॉटलंड, वेल्स यांना महत्त्व असले तरी कथानकाचा काळ फार दूरचा असतो. त्यामुळेच ही नाटके स्थळकाळ यांच्या बंधनावर अवलंबून नाहीत. काही नाटकांत तर केवळ काल्पनिक प्रतिसृष्टी असावी असा समज होऊ शकतो. त्याने तात्कालिक घटनांचा फारसा विचार न करता अखिल मानवजातीच्या ज्या चिरंतन समस्या आहेत त्यांचेच चित्रण केले. म्हणूनच त्याच्या नाटकांतील पात्रे व घटना आजही आधुनिक वाटतात. मात्र त्याच्या नाटकांतील काही प्रसंग, काही संभाषणे, यांचा संबंध इलिझाबेथकालीन परिस्थितीशी जोडण्याचा प्रयत्न काही टीकाकार करतात. पण हा मुद्दा विवाद्य आहे. विशेष म्हणजे ऐतिहासिक नाटकांतसुद्धा शेक्सपिअरने 'इतिहासा'ला बऱ्याच वेळा फार दुय्यम स्थान दिले व ऐतिहासिक राजे व राण्या यांचे मनोविकार, त्यांचे जीवनातील प्रश्न, हे सामान्य माणसासारखेच असतात हे स्पष्टपणे दाखवून दिले. फॉल्स्टाफ या बहुवंशी अनैतिहासिक पात्राचा वर उल्लेख आलाच आहे. त्याचप्रमाणे रोमन किंवा इंग्लिश ऐतिहासिक नाटकांत राजकारणाच्या चर्चेला फारसा महत्त्व नाही. सर्व भर प्रमुख व्यक्तींच्या सुखदुःखविषयक कल्पना व त्यामुळे घडणारा व्यक्तीव्यक्तीमधील संघर्ष यावर आहे. हल्ली जरी काही टीकाकारांना शेक्सपिअरच्या ऐतिहासिक नाटकांत एक संगतवार राजकीय तत्त्वज्ञान असल्याचा भास होत असला तरी कित्येक वर्षे यांतील काही नाटके त्यांतील 'तत्त्वज्ञाना'शिवायच लोकप्रिय होती. प्रत्येक नाटकात तात्पर्य व उपदेश शोधणे फारसे कठीण नाही. पण तशा प्रयत्नाची जरूर नाही. राजकारण सारखे बदलत असल्याने राजकारणाधिष्ठित वाङ्मय अनेकदा क्षणभंगुर ठरते. 'अँटनी अँड क्लिओपाट्रा' पाहिल्यावर लक्षात राहते ते केवळ अँटनी व ईजिप्तची राणी यांचे गाढ प्रेम व त्यांचा दुःखद अंत. रोमन साम्राज्याचा विस्तारवाद व रोमन सेनापतींची आपसातील भांडणे विसरली जातात. इतर रोमन नाटकांतूनसुद्धा ज्यूलियस सीझर, ब्रूटस इत्यादी व्यक्तिरेखाच मनावर ठसूतात. इंग्लिश ऐतिहासिक नाटकांच्या बाबतीतही हेच घडते. किंग जॉन, दुसरा रिचर्ड, चौथा हेन्री व त्यांचे सामान्य साथीदार अविस्मरणीय आहेत पण युद्धांची वर्णने व राजकारणातील डावपेच फारसे महत्त्वाचे वाटत नाहीत. यावरून कवीची नाटकाबद्दलची कल्पना स्पष्ट होते. 'नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम्' हेच त्याचे मत असले पाहिजे. निष्कारण इतिहासातील घटना घोळूनघोळून सांगणे किंवा सामान्य प्रेक्षकाला न रुचणारे व सतत बदलणारे राजकीय तत्त्वज्ञान प्रसृत करण्याकरिता रंगभूमीचा उपयोग करणे, हे त्याने केले नाही. अर्थात तसे केले असते तर त्याचे लेखन इतके लोकप्रिय व स्थलकालातीत झाले नसते हेही उघड आहे.

जे राजकारणाच्या बाबतीत तेच धर्माच्या बाबतीतही खरे आहे. इलिझाबेथकालीन इंग्लंडमध्ये ख्रिस्ती धर्माच्या निरनिराळ्या पंथांमध्ये बरेच मतभेद होते; व 'प्रॉटेस्टंट' आणि 'कॅथलिक' यांच्यातील संघर्ष चालूच होता. तरीही शेक्सपिअरने आपल्या नाटकांत 'धर्मा'ला किंवा कोणताच पंथ अगर उपपंथ यांना महत्त्वाचे स्थान दिले नाही. अनेकदा त्याने अतिरेकी धार्मिकतेवर (उदा. प्यूरिटन लोकांवर) टीकाच केली आहे. काही वेळा टवाळीही केली आहे. शेक्सपिअरच्या स्वतःच्या धर्मभावना काय होत्या हे नक्की कोणीच सांगू शकत नाही. त्याबद्दल उलटसुलट मते बरीच आहेत. इतकी की काहींच्या मते तो उदार आणि सहिष्णू

अनुक्रमणिका

धोरण सर्वत्र दिसते. तेव्हा तो मिल्टन किंवा इटॅलिअन कवी डँटे यांच्याप्रमाणे 'धर्मविषयक' कवी कधीच नव्हता. उलट धर्माचा संपूर्ण पगडा असलेल्या युगातसुद्धा त्याला काहीही त्रास न होता तो ग्रीक आणि रोमन, ज्यू आणि ख्रिस्ती, यांच्याबद्दलची नाटके मन मानेल त्या तऱ्हेने लिहू शकला यावरून त्याची 'धार्मिक' मते किती लवचिक होती, दुराग्रहापासून किती दूर होती, हे समजून येते. एकंदरीत त्याची नाटके जशी राजकारणातीत आहेत तशीच ती धर्मातीतही आहेत.

शेक्सपिअरच्या नाटकांची आणखीही बरीच ठळक वैशिष्ट्ये आहेत. त्यांपैकी फक्त दोनतीनच येथे थोडक्यात सांगता येतील. केवळ रसपरिपोष करून जरी नाटक यशस्वी होत असले तरी त्यात काही गूढ अर्थ किंवा जीवनाचे तत्त्वज्ञान शोधावे असे पुष्कळांना वाटते. शेक्सपिअरची नाटके या कसोटीलासुद्धा उत्तम रीतीने उतरतात. वर त्याच्या ऐतिहासिक नाटकांबद्दल असा आधुनिक दृष्टीकोण आहे हे सांगितलेच आहे. त्याचप्रमाणे त्याच्या इतर सर्व नाटकांतून—विशेषतः गंभीर नाटकांतून—कवीचा जीवनविषयक दृष्टिकोण काय होता हे समजून घेण्याचा प्रयत्न करता येतो. पण शेक्सपिअरच्या तत्त्वज्ञानाबद्दल विचार करताना मुख्य अडचण म्हणजे त्याने सर्व दृष्टीकोण सारख्याच समर्थपणे हाताळले आहेत. त्यामुळे त्याची स्वतःची मते नेमकी काय होती हे सांगणे कठीण आहे. निरनिराळ्या नाटकांत परस्परविरोधी वचने सापडतात. इतकेच काय पण संघर्ष हा नाटकाचा आत्मा असल्याने एकाच नाटकात विरुद्ध मतप्रणाली असलेल्या व्यक्ती असाव्या लागतात. एका अर्थी सर्वच विचार पात्रांच्या तोंडी असल्याने नाटककार स्वतः बोलतच नाही. पण महत्त्वाची पात्रे काय म्हणतात, संघर्ष कसा वाढतो व शमतो, इत्यादी गोष्टींचे पृथक्करण केल्यास नाटककाराच्या काही प्रवृत्तींचे (Attitudes) ज्ञान होते. शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांत काही वेळा ग्रीक वाङ्मयातील (विशेषतः नाटकांतील) दैववाद व त्यामुळे निराशावाद यांचा भास होतो. उदाहरणार्थ 'किंग लियर'मधील पुढील सुप्रसिद्ध ओळी पाहा :

> As flies to wanton boys are we to th'gods-
> They kill us for their sport.
>
> (King Lear, IV, 1, 37-38)

पण याच्या विरुद्ध विचारही त्याच नाटकात आहे :

> he gods are just, and of our pleasant vices
> Make instruments to plague us.
>
> (King Lear, V, 3, 170-171)

अशा तऱ्हेची निरनिराळ्या विषयांवरची परस्परविरोधी वचने सर्वत्र आढळतात. आणखी एकच उदाहरण पुरे. जीवनाला 'अर्थ' आहे की नाही, जीवनाचा 'हेतू' काय या विषयावर तत्त्वज्ञानी चर्चा करतात, त्याचप्रमाणे शेक्सपिअरच्या नाटकांतील काही पात्रेसुद्धा आपली मते मांडतात. आयुष्य हे मजा करण्याकरिता, उपभोगाकरिता आहे असे ठामपणे सांगणाऱ्याव्यक्ती आपल्याला शेक्सपिअरमध्ये आढळतात. त्याचप्रमाणे जीवन म्हणजे अगदी 'निरर्थक गोष्ट', केवळ एक 'स्वप्न' आहे असेही सांगणाऱ्याव्यक्ती आहेत. *Twelfth Night* मध्ये सर टोबी पहिला मुद्दा स्पष्टपणे मांडतो :

> Dost thou think, because thou art virtuous, there

अनुक्रमणिका

Shall be no more cakes and ale?

(Twelfth Night, II, 3, 108-110)

याउलट मॅक्बेथ व प्रॉस्परो यांची सर्वपरिचित पुढील वचने अगदी वेगळा दृष्टीकोण सुचवितात :

Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

(Macbeth, V, 5, 24-28)

We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

(The Tempest, IV, 1, 156-158)

अर्थात प्रत्येक वाक्य त्या त्या प्रसंगाला अनुरूप असते. त्यामुळे शेक्सपिअरची प्रसिद्ध वचने एकत्र करून शेक्सपिअर या व्यक्तीबद्दल अनुमान काढणे हे वस्तुतः बरोबर नाही. प्रत्येक पात्राला स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व असल्याने नाटकातील मते ही प्रत्येक व्यक्तीची मते मानली पाहिजेत : शेक्सपिअरची स्वतःची नव्हेत. पण जेव्हा तो आपल्या कल्पनाशक्तीच्या जोरावर आणि असामान्य भाषाप्रभुत्वाने निरनिराळे विचार खुलवून मांडतो तेव्हा खरे व्यावसायिक तत्त्वज्ञानीसुद्धा आश्चर्यचकित होतात; व मग शेक्सपिअरने आपले विचार कोठून उसने घेतले असावेत याचीच चर्चा सुरू होऊन त्याच्यावर प्लेटो किंवा ॲरिस्टॉटल, सेनिका किंवा पायथॅगोरस इत्यादींची उसनेगिरी केल्याचा आरोप येतो. कारण कवी फारसा शिकलेला नसल्याने त्याचे 'अशिक्षितपटुत्व' एकदम मान्य करणे विद्वानांना जड जाते. तरीही पुष्कळांच्या मते शेक्सपिअर हा 'तत्त्वज्ञानी'ही (Philosopher) होता. यावरून त्याची प्रतिभा किती अलौकिक होती हे सिध्द होते. पण शेक्सपिअर ही व्यक्ती एक न सुटणारे कोडेच राहते. तो अत्यंत रसिक व व्यवहारी असावा असेही वाटते, व त्याचबरोबर तो अगदी अलिप्त असावा असाही भास होतो. जरी त्याच्या उच्च स्तरावरील चिंतनाची उदाहरणे प्रत्येक नाटकात आढळली, तरी तो दुसऱ्या टोकाला जाऊन अगदी सहज निरर्थक संवाद, इतकेच काय अगदी अश्लील वाक्येसुध्दा लिहू शकत होता हे विसरता कामा नये. त्याचा एकंदर जीवनविषयक दृष्टिकोण तो जसजसा प्रौढ होत गेला तसतसा बदलत गेला व त्याची अखेरची नाटके (Dramatic Romances) त्याची प्रगल्भ मते आपल्या समोर मांडतात, असे पुष्कळ टीकाकारांचे मत आहे. पण अशा तऱ्हेची चर्चा जितकी मनोरंजक तितकीच तर्कदुष्ट (Fallacious) असण्याचा संभव आहे हे लक्षात ठेवावे.

शेक्सपिअरच्या भाषाशैलीमुळेही त्याला सर्वांत मोठा कवी मानतात हे सर्वश्रुत आहे. पण गद्य किंवा पद्य लिहिताना त्याने कोणतीही एक ठराविक शैली वापरली नाही. त्याला मोठा गद्य लेखक असेही म्हटले जाते, व त्याने आपल्या नाटकांतील गद्य संवाद लिहिताना गद्याचे विविध नमुने प्रेक्षकांसमोर ठेवले. काहींच्या मते तर त्याच्या गद्यशैलीचे पाच प्रकार कल्पिता येतात. पुष्कळ नाटककारांना एकच माध्यम—गद्य किंवा काव्य—स्वीकारावे असे वाटते. शेक्सपिअरने तत्कालीन परिस्थितीला अनुरूप असे दोन्ही

अनुक्रमणिका

माध्यमांचे मिश्रण पसंत केले. अर्थात गद्य व पद्य यांचे प्रमाण प्रत्येक नाटकात बदलते. त्याच्या नाटकांत ज्याप्रमाणे असंख्य अविस्मरणीय पद्यपंक्ती आहेत त्याचप्रमाणे अनेक गद्यवाक्येही कायम लक्षात राहणारी आहेत. काही टीकाकारांच्या मते तर त्याच्या शोकान्तिकांत गद्यच काही वेळा जास्त परिणामकारक वाटते! उत्तम भाषाशैली प्राप्त होण्यास कवी हा 'शब्दसृष्टीचा ईश्वर' असावा लागतो. शेक्सपिअरइतकी विविध शब्दसंपत्ती इंग्लिशमधील कोणत्याही लेखकाने अजून तरी वापरली नाही. कोणत्याच भाषेत इतकी शब्दसंख्या सहजतेने वापरणारा लेखक नसेल असे अनेक विद्वान मानतात. शेक्सपिअरची गद्य किंवा पद्य वचने जितकी जगभर प्रसृत झाली आहेत तितकी कोणत्याही इंग्लिश लेखकाची नाहीत. आपल्या वापरातील अनेक वचने, अनेक शब्दसमुच्चय, अनेक वाक्यप्रचार हे शेक्सपिअरने प्रथम वापरून रूढ केले हे सत्य आहे.

वर शेक्सपिअरचे मोठेपण कशामुळे जगन्मान्य झाले आहे हे थोडक्यात सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्याच्या लिखाणात मुळीच दोष नाहीत किंवा टीकाकारांना दोषस्थळे अजून सापडली नाहीत असे सुचविण्याचा मात्र हेतू नाही. पण दोषांपेक्षा गुणच जास्त असल्याने दोषांना महत्त्व देणे इष्ट नाही. अनेक विरोधी टीकाकारांचे 'लक्ष्य' बनलेला शेक्सपिअर अजूनही आपले सर्वोच्च स्थान का टिकवून आहे याचा प्रत्येक प्रेक्षकाने व वाचकाने विचार केला पाहिजे. शॉसारख्या अहंमन्य लेखकांनी त्याला दुय्यम दर्जाचा लेखक ठरवण्याचा बराच प्रयत्न केला पण तो सफल झाला नाही. अर्थात कोणत्याही टीकाकाराचे मत आपण ग्राह्य मानावे व ते बंधनकारक समजावे असे मला वाटत नाही. प्रत्येक वाचकाने शेक्सपिअरच्या नाटकांचा साकल्याने विचार करून, अभ्यास व मनन करून आपले मत बनवावे. मॅथ्यू आर्नल्ड या प्रसिध्द कवी व टीकाकाराने आपल्या शेक्सपिअरवरील सुनीतात (Sonnet) शेक्सपिअरचा जो गौरव केला आहे तो सर्वथैव योग्य आहे असे मला वाटते. त्या सुनीताच्या सुरुवातीच्या ओळी अशा :

> Others abide our question. Thou art free.
> We ask and ask—Thou smilest and art still,
> Out-topping knowledge.

* * *

या 'शेक्सपिअर परिचय ग्रंथा'त फक्त काही निवडक विषयांवरील लेखच एकत्र केलेले आहेत. या लेखांवरून शेक्सपिअरच्या सर्व लेखनाबद्दल सर्वांगीण माहिती मिळणे अर्थातच शक्य नाही. शेक्सपिअरची नाटके व त्यांची पार्श्वभूमी याबद्दल वारंवार नवीन लेख व पुस्तके प्रसिद्ध होत असल्यामुळे. या ग्रंथात फक्त थोड्या व प्रमाणभूत अशा टीकेचेच प्रतिबिंब उमटले आहे, सर्व आधुनिक विचारप्रवाहांचे नव्हे, हे अभ्यासू वाचकांनी लक्षात ठेवावयास हवे. पुस्तकात आलेल्या सर्वच विषयांवर संशोधन सारखे चालू असल्याने यातील लेख फक्त विषयाची सामान्य ओळख करून देण्यास पुरेसे आहेत. काही विषय तर फारच वादग्रस्त आहेत. उदाहरणार्थ, शेक्सपिअरची रंगभूमी. या विषयावर नवीन संशोधन इतके झाले आहे की बऱ्याच जुन्या समजुतींना धक्का बसला आहे. स्टेजचा आकार कसा होता याबद्दलसुद्धा मतभेद आहेत. पडदे वापरीत असत किंवा नाही, असल्यास किती, 'सीनरी'ला महत्त्व होते किंवा नाही अशा बारीकसारीक तपशिलाबद्दल या विषयावरील नवीन ग्रंथ पाहिल्यास बरेच नवीन विचार आढळतील. कमीअधिक प्रमाणात पुस्तकात आलेल्या प्रत्येक विषयाबद्दल असेच म्हणता येईल. पण या ग्रंथाचा उद्देश केवळ मराठी वाचकांना शेक्सपिअरची ओळख करून द्यावी एवढाच असल्याने त्यात सर्वसामान्य वाचकाला हवी तेवढीच, व

साधारणपण वादातीत ठरलेली अशी, माहिती आलेली आहे. अर्थात प्रत्येक लेखात कोणत्या मुद्द्याला महत्त्व द्यावे हे लेखकाच्या दृष्टीकोणावर अवलंबून राहणार. लेख निरनिराळ्या लेखकांचे असल्यामुळे काही ठिकाणी पुनरुक्ती व काही वेळा एकसूत्रीपणाचा अभाव जाणवणे शक्य आहे.

या ग्रंथात मुख्यतः दोन प्रकारचे लेख आहेत. काही, नाटकांच्या तांत्रिक बाजूबद्दल माहिती देणारे व काही, नाटकांची ओळख करून देऊन रसग्रहणात्मक चर्चा करणारे. शेक्सपिअरचे चरित्र, त्याची रंगभूमी, इलिझाबेथकालीन सामाजिक परिस्थिती, त्या काळातील मुद्रणपद्धतीमुळे व प्रकाशनपद्धतीमुळे निर्माण झालेले प्रश्न इत्यादींवरील लेख पहिल्या प्रकारचे आहेत. दुसऱ्या प्रकारच्या लेखांत अर्थात नाटकाचा 'अन्वयार्थ' (Interpretation) व नाटकाचे 'रसग्रहण' (Appreciation) यांना महत्त्व आहे. पुष्कळ टीकाकार सोयीकरिता शेक्सपिअरच्या ग्रंथनिर्मितीचे चार कालखंड मानतात. या चारही कालखंडातील काही प्रातिनिधिक नाटकांचा या ग्रंथात परामर्श घेण्यात आला आहे. पण तो परामर्श थोडक्यात असून विस्तृत मूल्यमापन कोणत्याच नाटकाचे करणे शक्य झाले नाही. त्याचप्रमाणे शेक्सपिअरच्या 'कवितां'ची *(Venus and Adonis* वगैरे) चर्चा या पुस्तकात नाही. पण सर्व मुख्य नाटकांचा कोठे ना कोठे तरी उल्लेख आला असून त्यावरून शेक्सपिअरच्या ग्रंथनिर्मितीची व त्याच्या नाटकांच्या वैशिष्ट्यांची सामान्य कल्पना वाचकाला येईल असे वाटते.

मराठीत शेक्सपिअरची चर्चा करताना सर्वांत मुख्य अडचण म्हणजे त्याच्या सर्व नाटकांचे प्रमाणभूत असे भाषांतर अजून झालेले नाही. काही नाटकांचे भाषांतर व काही वेळा रूपांतर उपलब्ध आहे. त्यांतील काही नाटकांचा उल्लेख या पुस्तकात आलेला आहे. पण रूपांतरापेक्षा सरळ सुबोध भाषांतरच जास्त उपयुक्त होईल असे वाटते. जर काही भाषांतरित नाटके रंगभूमीवर वरचेवर येऊ लागली तर शेक्सपिअरची ओळख मराठी वाचकांना जास्त परिणामकारक रीतीने होईल. रूपांतरेसुद्धा किती लोकप्रिय होतात हे सर्व नाट्यप्रेमी लोकांना ठाऊक आहेच. पण व्यवस्थित भाषांतराची उणीव भरून काढली पाहिजे. जगातील सर्व प्रमुख भाषांतून अशी भाषांतरे आहेत. त्यामुळे त्याच्या नाटकांचे प्रयोग निरनिराळ्या देशांत होऊ शकतात. एका काळी शेक्सपिअरबद्दल जे मराठी लेखकांना आकर्षण होते ते आता नाही हे उघड आहे. आगरकरांच्या पिढीवर व नंतरही काही वर्षे शेक्सपिअरच्या नाटकांचा जो ठसा होता तो हळूहळू पुसट होत गेला आहे. या विषयाची चर्चा येथे साहजिकच करता येत नाही. 'शेक्सपिअरचा मराठी नाटकांवरील परिणाम' याची चर्चा काही मराठी टीकाकारांनी केलेली आहेच [उदा. रूपकम्–शेक्सपिअर खंड.] व शिवाय अशा विषयावर स्वतंत्र लेखनच जास्त बरे. या पुस्तकात फक्त शेक्सपिअरचा 'परिचय' करून देण्याचा प्रयत्न आहे. यातील 'तांत्रिक' विषयावरचे लेख जरा त्रोटक आहेत. कारण शेक्सपिअरच्या समग्र वाङ्मयाची ओळख असल्याशिवाय ही माहिती जरा नीरस वाटेल हे ओळखून प्रदीर्घ लेख दिलेले नाहीत. नाटकांवरील लेख त्या मानाने मोठे आहेत व ते वाचून वाचकांना मुळ नाटके पुनःपुन्हा वाचण्याची इच्छा होईल अशी आशा करून ही प्रस्तावना पुरी करतो.

**

अनुक्रमणिका

विल्यम शेक्सपिअर : चरित्र

प्रा. रा. भि. जोशी

आज ज्याचे नाव जगभर झाले आहे त्या विल्यम शेक्सपिअरचे खासगी चरित्र जवळजवळ अज्ञात आहे असे म्हटले तर आश्चर्य वाटेल. पण गोष्ट खरी आहे. त्याची नाटके केव्हा रंगभूमीवर आली. त्याच्या काव्याची नाटकाची पुस्तके केव्हा प्रसिद्ध झाली, नट आणि नाटककार म्हणून त्याचा कोणकोणत्या नाटक मंडळ्यांशी संबंध आला, ह्यासंबंधी माहिती मिळते. नट, नाटककार, कवी म्हणून त्याच्या समकालीनांनी त्याच्याबद्दल केलेली विधाने नमूद आहेत. पण त्याच्या खासगी जीवनाविषयी जवळजवळ काहीही माहिती नाही. जी आहे ती ऐकीव. आख्यायिकांवर आधारलेली. त्याची जन्मतिथी कुठे नोंदली नाही, त्याचे शिक्षण किती झाले किंवा झाले की नाही हे सांगता येत नाही, त्याचे लग्न कोणत्या तारखेला झाले हे ठाऊक नाही, त्याने आपले गाव कधी सोडले, का सोडले हे माहीत नाही. अशी अनेक अज्ञात स्थळे त्याच्या जीवनात आहेत.

पण ह्यात आश्चर्य वाटण्यासारखे काही नाही. त्याच्या अनेक समकालीनांच्या बाबतीतदेखील हीच अडचण जाणवते. त्याचा समकालीन इंग्लिश कवी एडमंड स्पेन्सर, आणि त्याच्या पुष्कळ नंतरचे जॉन मिल्टन आणि जॉन ड्रायडन, ह्यांच्याही चरित्रांच्या बाबतीत अशीच तक्रार केली जाते. दुसरी गोष्ट म्हणजे विल्यम शेक्सपिअरला आज जे विश्वव्यापी महत्त्व प्राप्त झाले आहे ते त्याच्या काळी झालेले नव्हते. त्याच्या जीवनाच्या अखेरी-अखेरीला त्याची कीर्ती ओसरू लागली होती. ऑक्सफर्ड विद्यापीठाच्या ग्रंथालयाच्या सर टॉमस बॉडलीला १६१२ साली विद्यापीठाच्या ग्रंथालयात शेक्सपिअरची नाटके ठेवावीशी वाटली नाहीत. त्याच्या मृत्यूनंतर सुमारे पन्नास वर्षांनी लिहिलेल्या आपल्या रोजनिशीत सॅम्युएल पीप्सने त्याच्या नाटकांसंबंधी फारसे गौरवाचे उद्‌गार काढले नाहीत. ह्याचा अर्थ त्यांची किंमत कोणालाच कळली नव्हती असा नाही. पण त्याच्यासंबंधीची आस्था विशेष तीव्र राहिली नव्हती.

आणखी एक लक्षात घेण्यासारखी गोष्ट म्हणजे गेल्या म्हणजे गेल्या दीड-दोनशे वर्षांत चरित्रलेखनाला जितके महत्त्व आले आहे तितके त्यावेळी आलेले नव्हते. वर्तमानपत्रे, मासिके किंवा इतर नियतकालिके वगैरे नसल्यामुळे काव्ये, नाटके, नाट्यप्रयोग वगैरेवर वाङ्‌मयीन टीकाही आजच्या स्वरूपात प्रचलित नव्हती. प्रसिद्ध माणसांसंबंधी आख्यायिका, दंतकथा पसरत. पण त्यांच्या हालचालींची नोंद क्वचितच होत असे. त्यामुळे चरित्रसाधनेही फारशी नसत.

विल्यम शेक्सपिअरच्या मृत्यूनंतर त्याच्यासंबंधीची माहिती, ऐकीव किंवा प्रत्यक्ष अनुभवातून मिळालेली, गोळा करण्याला सुरुवात झाली पण त्याचे 'चरित्र' असे लिहिले जाण्याला सुमारे शंभर वर्षे जावी लागली. एव्हाना त्याच्यासंबंधी आस्था जागृत होऊ लागली होती.

१७०९ साली निकलस रो ह्याने शेक्सपिअरच्या नाटकांची एक आवृत्ती प्रसिद्ध केली. आणि तिला त्याने शेक्सपिअरचे एक चरित्र लिहून जोडले. ते शेक्सपिअरचे पहिले सुसंगत लिहिलेले चरित्र म्हणता येईल. पण ह्या चरित्रातलीसुद्धा बहुतेक माहिती ऐकीवच आहे. त्यानंतर मात्र शेक्सपिअरच्या काळातल्या इतिहासाचा आणि त्याच्या चरित्राच्या लेखनाला साहाय्यक होऊ शकतील अशा साधनांचा खूपच अभ्यास

अनुक्रमणिका

झाला आणि अजूनही होत आहे. शेक्सपिअर आणि त्याचे घराणे ह्यासंबंधी कागदोपत्री जे उल्लेख आहे त्यांचा निर्देश पुढे येणारच आहे.

इंग्लंडमधल्या वॉरिक (Warwick) परगण्याच्या दक्षिण भागातल्या स्ट्रॅटफर्ड-ऑन-एव्हन ह्या गावात विल्यम शेक्सपिअरचा जन्म झाला. त्या भागात शेक्सपिअर ह्या आडनावाची पुष्कळ घराणी होती. त्यांपैकी स्ट्रॅटफर्डमधले शेक्सपिअर घराणे हे संपन्न आणि प्रतिष्ठित होते. ते मूळचे स्ट्रॅटफर्डचे नव्हते. विल्यम शेक्सपिअरचा आजा रिचर्ड शेक्सपिअर हा स्ट्रॅटफर्डपासून जवळच्या स्निटरफील्ड ह्या गावचा रहिवासी होता. तिथे तो विल्मकोट गावच्या रॉबर्ट आर्डन ह्याची शेती खंडाने करीत असे. आर्डन घराणे हे वॉरिक परगण्यातले फार प्राचीन, अकराव्या शतकाच्याही पूर्वीचे, आणि प्रतिष्ठित घराणे होते. त्या घराण्यातले काही लोक सरदारही झाले होते. खुद्द रॉबर्ट हा ह्या घराण्याच्या अशाच एका प्रतिष्ठित शाखेपैकी होता.

रिचर्ड शेक्सपिअरचा मुलगा आणि विल्यम शेक्सपिअरचा बाप, जॉन शेक्सपिअर हा १५५२ च्या पूर्वी केव्हा तरी स्ट्रॅटफर्डला येऊन स्थायिक झाला होता असे दिसते. कारण त्या वर्षी त्याला आपल्या घरासमोर बेकायदेशीरपणे शेण साठवल्याबद्दल दंड झाल्याची नोंद आहे. जॉनचा व्यवसाय नरम चामड्याचे हातमोजे, गळपट्टे, पैशाच्या पिशव्या वगैरे तयार करण्याचा होता. आपल्या धंद्यात त्याने चांगलाच पैसा मिळवला असावा. कारण १५५६ ते १५७५ ह्या अवधीत त्याने स्ट्रॅटफर्डमध्ये घरे वगैरे विकत घेऊन बरीच मालमत्ता केली होती. तसेच गावात त्याला चांगली प्रतिष्ठाही प्राप्त झाली होती. स्ट्रॅटफर्डच्या नगरसभेचा तो सभासद होता. आणि १५५९ पासून १५७१ पर्यंतच्या बारा वर्षांच्या अवधीत तो मानाच्या एका पायरीवरून दुसऱ्या पायरीवर चढत चढत १५७१ साली स्ट्रॅटफर्डचा नगराध्यक्ष निवडला गेला.

१५५६ आणि १५ सप्टेंबर १५५८ ह्याच्या दरम्यानच्या काळात त्याचे रॉबर्ट आर्डनची मुलगी मेरी आर्डन हिच्याशी लग्न झाले. केव्हा ते नक्की सांगता येत नाही. हा रॉबर्ट आर्डन म्हणजे जॉनचा बाप रिचर्ड शेक्सपिअर ज्याची जमीन स्निटरफील्ड गावी कशीत असे तो. १५५६ साली केलेल्या आपल्या मृत्युपत्रात त्याने मेरी आर्डनला काही जमीनजुमला दिला होता. १५ सप्टेंबर १५५८ रोजी जॉन शेक्सपिअर आणि मेरी (आर्डन) शेक्सपिअर ह्यांचे पहिले अपत्य (मुलगी) जोन हिचा बाप्तिस्मा झाल्याची नोंद आहे. ह्यावरून ह्या दोन वर्षांच्या दरम्यान कधी तरी त्यांचे लग्न झाले असावे असे म्हणावे लागते. कारण लग्नाची अशी नोंद नाही.

जॉन आणि मेरी ह्या दांपत्याला एकंदर आठ अपत्ये झाली. त्यांपैकी विल्यम हे तिसरे अपत्य आणि पहिला मुलगा. हाच आपला चरित्रनायक विल्यम शेक्सपिअर. ह्याचा बाप्तिस्मा २६ एप्रिल १५६४ ह्या दिवशी झाल्याची स्ट्रॅटफर्डच्या दप्तरी नोंद आहे. पण जन्मतारखेची नोंद नाही. बाप्तिस्म्याच्या तारखेच्या नोंदीवरून त्याचा जन्म २३ एप्रिल रोजी झाला असावा असे मानले जाते. २३ एप्रिल ही त्याच्या मृत्यूची तारीख. तिच्याशी जुळायला ही बरी दिसते एवढेच ह्या अनुमानाचे कारण दिसते.

त्याच्या चरित्रातला ह्यानंतरचा उल्लेख एकदम अठरा वर्षांनंतरचा म्हणजे २७ नोव्हेंबर १५८२ ह्या तारखेला आहे. त्या दिवशी, शेजारच्या वुस्टर (Worcester) परगण्यातल्या वुस्टरच्या बिशपच्या रजिस्टरात विल्यम शेक्सपिअर आणि टेंपल ग्राफ्टन गावची ॲन व्हेटली यांच्या लग्नाला परवाना दिल्याची नोंद आहे. पण त्याच्या दुसऱ्याच दिवशी, स्ट्रॅटफर्ड येथील दोन शेतकरी सॅण्डेल्स आणि जॉन रिचर्डसन हे

वुस्टरच्या बिशपकडे आले आणि त्यांनी विल्यम शेक्सपिअर आणि स्ट्रॅटफर्ड येथील ॲन हॅथवे ह्यांच्या लग्नाला कोणाकडून विघ्न आले तर त्याबद्दलच्या जबाबदारीतून बिशपला मुक्त करण्याबद्दल ४० पौंडांचे वचनपत्र लिहून दिले. त्याचीही नोंद त्याच रजिस्टरात आहे. म्हणजे ॲन व्हेटलीशी लग्न करण्याला परवाना विल्यम शेक्सपिअरला एका दिवशी दिला गेला, आणि दुसऱ्याच दिवशी, ॲन हॅथवेशी विल्यमचे लग्न होणार त्याला अडथळा होण्याची शक्यता दिसली आणि तिचा बंदोबस्त करण्याचा प्रयत्न झाला. हा काय प्रकार आहे ? म्हणजे टेंपल ग्राफ्टन गावातल्या ॲन व्हेटली ह्या मुलीबरोबर आणि स्ट्रॅटफर्ड गावच्या ॲन हॅथवे ह्या मुलीबरोबर विल्यम शेक्सपिअर एकाच वेळी प्रणयाराधन करीत होता की काय? आणि ह्या दोघींपैकी ॲन हॅथवेशी त्याचे लग्न होणे फार निकडीचे होते असे दिसते. त्यांचे लग्न झाल्याची नोंद कुठेच नाही. पण ह्या प्रसंगानंतर सहाच महिन्यांनी म्हणजे २६ मे १५८३ ह्या दिवशी विल्यम शेक्सपिअर आणि ॲन (हॅथवे) शेक्सपिअर ह्यांच्या पहिल्या अपत्याचा, सुझॅना ह्या मुलीचा, बाप्तिस्मा झाल्याची स्ट्रॅटफर्डच्या रजिस्टरात नोंद आहे.

ह्यावर काही लोकांनी असा तर्क केला आहे की, विल्यमला ॲन व्हेटलीशी लग्न करण्याचा परवाना मिळाला आहे असे कळताच ॲन हॅथवेच्या हितचिंतकांना काळजी वाटू लागली. कारण ॲन हॅथवेला दिवस गेले होते. म्हणून त्यांनी त्याच बिशपला गाठून वचनपत्र लिहून दिले आणि विल्यमचे ॲन हॅथवेशी लग्न होणे निर्विघ्न केले. कारण आदल्या दिवशी मिळवलेल्या परवान्याच्या जोरावर ॲन व्हेटलीने कदाचित लग्नाला अडथळा आणला असता.

काहींचा तर्क असा आहे की, ॲन व्हेटली आणि ॲन हॅथवे ह्या दोघी एकच. 'हॅथवे' ऐवजी 'व्हेटली' असे नाव कारकुनाने चुकीने लिहिले असावे. अशा चुका त्यावेळी पुष्कळ होत. पण 'टेंपल ग्राफ्टन' आणि 'स्ट्रॅटफर्ड' ह्या दोन नावांत घोटाळा होण्याचे काही कारण दिसत नाही. तसेच दोघी जर एकच असतील तर परवान्यानंतर दुसऱ्याच दिवशी येऊन सॅण्डेल्स आणि जॉन रिचर्डसन ह्यांना तसले वचनपत्र देण्याचे काही कारण नव्हते. आणखीही एक असा तर्क करण्यात आला आहे की, ॲन हॅथवे ही टेंपल ग्राफ्टन येथे आपल्या एखाद्या नातेवाइकाकडे गेली असावी, आणि कारकुनाने तिला त्या गावची ठरवले असावे. आणखी एक गूढ म्हणजे जिथून लग्नाचा परवाना दिला गेला त्या वुस्टर गावी, किंवा जिथे विल्यम आणि ॲन दोघेही राहात होती त्या स्ट्रॅटफर्ड गावीही, हे लग्न लागल्याची नोंद नाही. पण सहा महिन्यांनंतर सुझॅनाचा बाप्तिस्मा झाल्याची नोंद मात्र आहे. तिसऱ्याच एका ठिकाणच्या रजिस्टरात त्या लग्नाची नोंद कोणी तरी पाहिली म्हणतात. पण नेमकी तीच पाने त्या रजिस्टरातून फाडली गेली आहेत.

स्ट्रॅटफर्डच्या आसपास हॅथवे ह्या नावाची बरीच घराणी होती. पण ॲनच्या घराण्याची फारशी माहिती मिळत नाही. तिला जरी स्ट्रॅटफर्डची म्हटले असले तरी ती खरी राहणारी होती स्ट्रॅटफर्डच्या जवळच्याच शॉटरी गावची. 'ॲन हॅथवेज कॉटेज' म्हणून तिथे तिचे घर अजून दाखवतात. ॲन हॅथवेचा बाप तिच्या लग्नाच्या आधी एक वर्ष निवर्तला होता. घरात सावत्र आई होती. तिचा तिला जाच असला पाहिजे, आणि त्यातून सुटायचे असले पाहिजे. ॲन हॅथवे ही विल्यम शेक्सपिअरपेक्षा आठ वर्षांनी मोठी होती हेही ह्या प्रकरणी लक्षात ठेवले पाहिजे. एकंदरीत विल्यम हा हौशी, थोडासा उच्छृंखल, तरुण असला पाहिजे आणि ती अधिक व्यवहारी असावी व हे लग्न करून तिने आपले भवितव्य निश्चित करून घेतले असावे. त्याचे कारण असे असेल की, दोन्ही घराणी सारख्याच तोलाची होती. शेजारशेजारच्या गावची होती, एकमेकांची चांगली परिचित होती आणि त्यांचा परस्पर व्यवहारही होता.

अनुक्रमणिका

ह्यानंतर पावणेदोन वर्षांनी २ फेब्रुवारी १५८५ ह्या दिवशी विल्यम आणि ॲन ह्यांच्या जूडिथ ही मुलगी आणि हॅम्नेट हा मुलगा अशा जुळ्याचा बाप्तिस्मा झाल्याची नोंद आहे. त्यानंतर त्यांना मुले झाल्याची नोंद नाही.

ह्या जुळ्याच्या जन्माच्या वेळी विल्यम एकवीस वर्षांचा होता. हा वेळपर्यंत तो स्ट्रॅटफर्डमध्येच असला तर तो तिथे काय करीत होता? बापाला त्याच्या धंद्यात मदत करीत होता की दुसरा काही उद्योग करीत होता? कारण त्यावेळी बापाला मदतीची फार जरुरी होती, अशी परिस्थिती होती.

त्याच्या बापाला धंद्याला संपत्ती आणि गावात प्रतिष्ठा मिळालेली होती. पण १५७६ च्या सुमाराला काही तरी झाले आणि त्याला एकदम उतरती कळा लागली. नेमके काय झाले ते कळत नाही. पण १५७७ मध्ये तो नगरसभेच्या सभांना गैरहजर राहिला. १५७८—७९ मध्ये त्याला आपल्या पत्नीच्या काही मालमत्तेची विल्हेवाट लावावी लागली. १५७८ मध्येच जादा शिपाईभरतीसाठी स्ट्रॅटफर्डच्या नागरिकांवर पट्टी बसवण्यात आली तीत त्याच्या वाट्याला ३ शि. ४१⁄५ पे. पट्टी आली, पण तीदेखील त्याने भरली नाही. १५८० मध्ये लंडन येथील वेस्टमिन्स्टर न्यायालयात त्याला हजर राहायला हवे होते, आणि आपण चांगले वर्तन ठेवू व शांतता पाळू असे वचनपत्रही द्यायला हवे होते. पण तो न्यायालयात हजर राहिला नाही आणि त्याने वचनपत्रही दिले नाही. त्याबद्दल त्याला २० पौंड आणि त्याच्यासाठी जामीन राहिलेल्या जॉन ऑडलीला १० पौंड दंड झाला. तसेच जॉन ऑडलीलाही हजर राहणे अवश्य होते, आणि त्याच्यासाठी जॉन शेक्सपिअर जामीन राहिला होता. ऑडली हजर राहिला नाही म्हणून त्याला ४० पौंड आणि जॉन शेक्सपिअरला २० पौंड दंड झाला.

जॉन शेक्सपिअर हा कोणी दंगेखोर मनुष्य होता म्हणून त्याला शांतता पाळण्यासंबंधी वचनपत्र द्यावे लागणार होते असे नाही. त्या वेळच्या धर्मविषयक कायद्याने त्याला हे शासन केले होते असे दिसते. १५८० मध्ये इंग्लंडात कॅथलिकांविरुद्ध जोरदार मोहीमच काढण्यात आली होती. प्रत्येक सभ्य आणि शांतताप्रिय नागरिकाने नियमितपणे चर्चमध्ये हजर राहिलेच पाहिजे असा त्या वेळचा कायदा होता. तसे हजर न राहणे ही वर्तणूक बेबंद, शांतता बिघडवणारी आणि राज्याच्या सुरक्षिततेला धोका आणणारी आहे असे कायद्याने ठरत होते आणि जे लोक चर्चमध्ये हजर राहणार नाहीत त्यांना कोर्टापुढे खेचून त्यांच्याकडून सद्वर्तनाचे आणि शांततापालनाचे वचनपत्र आणि ते न दिल्यास जबरदस्त दंड घेतला जात असे. जॉन शेक्सपिअर हा चर्चमध्ये हजर राहणे चुकवीत असावा. कारण चर्चच्या उपासनांना हजर न राहणाऱ्यांच्या १५९२ सालाच्या एका यादीत जॉन शेक्सपिअरचे नाव आढळते.

हा सर्व तपशील देण्याचा उद्देश जॉन शेक्सपिअरच्या धंद्याला आणि प्रतिष्ठेला एकदम उतरती कळा का लागली असावी ह्याचा थोडासा अंदाज यावा हा आहे. वरची हकीकत जर खरी असेल तर जॉन शेक्सपिअर कॅथलिक होता आणि तो आपल्या धर्माला चिकटून राहिला म्हणून त्याला अडचणी सोसाव्या लागल्या असणे शक्य आहे. कारण काही असले तरी एवढे खरे की १५७६ पासून म्हणजे विल्यम शेक्सपिअरच्या वयाच्या बाराव्या वर्षापासून त्याच्या घरची परिस्थिती ओढघस्तीची होती. घराला त्याच्या मदतीची गरज होती.

मग प्रश्न असा येतो की, विल्यम कधी शाळेत गेला होती की नाही? गेला असला तर किती वर्षे? ह्या प्रश्नाचे निश्चित उत्तर काही मिळत नाही. पूर्वी अशा समजूत होती की, विल्यमचा बाप अडाणी आणि

अनुक्रमणिका

निरक्षर मनुष्य होता, त्याला आपली सहीदेखील करता येत नसे. स्ट्रॅटफर्ड हे एक भिकार आणि घाणेरडे गाव होते. तिथे शिक्षणाची काही सोय नव्हती. तेव्हा विल्यम कधी शाळेत गेला असेल हे शक्य नाही. हाच तर्क आणखी खेचून पुढे अशीही विधाने करण्यात आली की, असला अडाणी गावढळ मुलगा शेक्सपिअरच्या नावावर प्रसिद्ध झालेली नाटके, काव्ये लिहू शकेल कशी? त्याच्या नाटकांत दिसणारी विद्वत्ता, कायद्याचे सूक्ष्म ज्ञान, बहुश्रुतता, बहुभाषिकता, अवलोकनाची सूक्ष्मता, थोर सरदारवर्गाच्या चालीरीतींची, वागण्याबोलण्याची माहिती इत्यादी गुण अशा अडाणी माणसाच्या अंगी असणे शक्यच नाही. तेव्हा ही नाटके, काव्ये कोणी तरी मोठ्या सरदारवर्गातल्या विद्वान, राजकारणी पुरुषानेच लिहिली असली पाहिजेत. आणि आपले नाव प्रसिद्ध करणे राजकीय कारणामुळे त्याला धोक्याचे वाटल्यामुळे त्याने विल्यम शेक्सपिअरनामक एका नटाला त्यावर आपले नाव घालू द्यायला तयार केले असेल, त्यासाठी अर्थातच विल्यम शेक्सपिअरला काही पैसे देऊ केले असतील. त्या काळचा असा विद्वानाग्रणी राजकारणी म्हणजे फ्रान्सिस बेकन. म्हणून शेक्सपिअरची समजली जाणारी नाटके बेकननेच लिहिली असे म्हणणारा एक पंथ पुढे आला. त्यानंतर त्याच्या जोडीला आणखीही असे तीन पंथ पुढे आला. त्यानंतर त्याच्या जोडीला आणखीही असे तीन पंथ पुढे आले. अर्ल ऑफ ऑक्सफर्ड, अर्ल ऑफ डार्बी आणि ख्रिस्टफर मार्लो अशा आणखी तिघांकडे हे कर्तृत्व देण्यात आले आहे. त्या त्या पंथीयांखेरीज इतर कोणी त्यांच्या मतांना फारशी मान्यता देत नाहीत. म्हणून त्यांचा विशेष विचार करण्याचे इथे कारण नाही. पण अलीकडे सोळाव्या शतकातल्या इंग्लंडच्या सामाजिक, राजकीय, आर्थिक, शैक्षणिक इतिहासाचा, तत्कालीन वॉरिक परगण्याचा, स्ट्रॅटफर्ड शहराचा वगैरे अभ्यास होऊन जी माहिती मिळाली आहे तिच्यामुळे ह्या काळाचे चित्र पुष्कळच स्पष्ट झाले आहे. त्यामुळे खुद्द विल्यम शेक्सपिअरसंबंधी अधिक माहिती मिळाली नसली तरी जी माहिती मिळाली आहे तिच्यामुळे त्याच्या कौटुंबिक स्थितीसंबंधी, त्याच्या शिक्षणासंबंधी विश्वास वाटण्याजोगी विधाने करणे शक्य झाले आहे.

पहिली गोष्ट म्हणजे स्ट्रॅटफर्ड हे त्या काळी भिकार आणि बिनमहत्त्वाचे गाव नव्हते. ते घाणेरडे असेल, पण त्या वेळचे लंडनही तितकेच घाणेरडे होते. स्ट्रॅटफर्ड हे त्या भागातल्या त्याच्या आसपासच्या अनेक गावांना मध्यवर्ती असे बाजारपेठेचे मोठे गाव होते. तिथे व्यापारधंदा चांगला चालत होता. त्या काळी त्या गावाची वस्ती सुमारे दोन हजार होती. स्ट्रॅटफर्डचा रहिवासी पण लंडनचा लॉर्ड मेयर झालेला सर ह्यू क्लॉप्टन १४९२ मध्येच एव्हन नदीवर पूल बांधला होता आणि तिथल्या शाळेतले शिक्षण पुरे करून ऑक्सफर्ड आणि केंब्रिज विद्यापीठांत जाणाऱ्या विद्यार्थ्यांसाठी त्याने सहा शिष्यवृत्त्या ठेवल्या होत्या. स्ट्रॅटफर्ड विद्यार्थी बहुधा ऑक्सफर्डला जात.

१५५३ मध्ये स्ट्रॅटफर्ड गावाला राजाज्ञेनुसार चौदा ऑल्डरमेन आणि चौदा बर्जेसेस असलेली नगरसभा मिळाली. १५५३ स्ट्रॅटफर्डला ग्रॅमर स्कूल मिळाले. आणि अशी ग्रॅमर स्कूल्स त्यावेळी सर्व देशभर पसरली होती. त्यावेळी पसरली होती. त्यावेळी प्रचारात असलेल्या लिलीच्या लॅटिन शालेय व्याकरणाच्या दरवर्षी दहा हजार प्रती छापल्या जात, ह्यावरून शिक्षणाच्या प्रसाराची कल्पना येईल. १५७१ ते १५७९ ह्या कालावधीत म्हणजे विल्यमच्या शाळेत जाणाऱ्या वयात ऑक्सफर्ड विद्यापीठाचे पदवीधर स्ट्रॅटफर्डच्या ग्रॅमर स्कूलला शिक्षक म्हणून लाभले होते. आणि त्यांचा पगार विद्यापीठाच्या फेलोंना मिळणाऱ्या वेतवापेक्षा अधिक होता.

विद्यार्थी साधारणपणे वयाच्या सातव्या वर्षी शाळेत प्रवेश करी आणि सोळाव्या वर्षापर्यंत त्याचे शिक्षण पुरे होई. शिक्षणात लॅटिन व्याकरण, निबंधलेखन आणि पत्रलेखन ह्यांवर मुख्य भर असे. पहिल्या

वर्षानंतर शिक्षणाचे, म्हणजे भाषणाचे, लेखनाचे आणि परीक्षेचे, माध्यम लॅटिनच असे. टेरन्स आणि प्लॉटस हे नाटककार, हॉरिस, व्हर्जिल आणि ऑव्हिड हे कवी, सीझर आणि सिसेरो वगैरेंचे लिखाण ह्यांचा शाळेत अभ्यास होई. वरच्या वर्गात तर्कशास्त्र (लॉजिक) आणि वक्तृत्व (रेटरिक) ह्यांचा अभ्यास होत असे. इसापच्या कथा त्यांच्या वाचनात असतच. बायबल आणि त्यातली स्तोत्रे (साम्स) ही तर शाळेत नित्यपाठातच असत. शाळा सकाळी सहा वाजता भरे. नऊ वाजता पाणी पिण्यासाठी छोटी सुटी असे, नंतर अकरा ते एक जेवणासाठी मोठी सुटी, आणि मग एक ते पाच पुन्हा शाळा, असे शाळेचे तास असत. काही ठिकाणी मुलांबरोबर मुलीही शाळेत जात.

शाळा, शाळामास्तर, विद्यार्थी आणि शाळेतील शिक्षण ह्यांचे शेक्सपिअरच्या नाटकांत अनेक ठिकाणी उल्लेख येतात. लॅटिन नाटके आणि काव्ये ह्यांचे त्याच्या मनावर खोल संस्कार झाले होते हे त्याच्या काव्य-नाटकांतून दिसते. तर्कशास्त्रातली परिभाषा आणि खंडन-मंडनाची तर्कशास्त्रीय पुस्तकी पद्धत क्वचित चेष्टेने वापरलेली त्याच्या नाटकांत दिसते. आणि वक्तृत्व तर त्याच्या नाटकांत पानोपानी दिसते. हे सगळे केवळ त्याचे अशिक्षितपटुत्व आहे असे म्हणणे कठीण आहे. त्याच्या मागे शाळेत घेतलेले शिक्षण आहे असे म्हणणेच अधिक योग्य होईल.

त्यांचा शेजारी आणि समकालीन रिचर्ड क्विनी ह्याने आपल्या वयाच्या अकराव्या वर्षी आपल्या बापाला लॅटनिमध्ये लिहिलेले एक पत्र उपलब्ध आहे. रिचर्डचा बाप एडियन क्विनी आणि विल्यमचा बाप जॉन शेक्सपिअर ह्यांच्या परिस्थितीत विलक्षण साम्य आहे. स्ट्रॅटफर्डमध्ये त्यांची घरे एकमेकांच्या शेजारी होती. दोघेही नगरसभेचे सभासद होते. म्हणजे दोघेही घरंदाज आणि प्रतिष्ठित होते. दोघांनाही साधारण सारख्या वयाचे मुलगे होते. अशा स्थितीत एकाचा मुलगा शिकतो आणि दुसऱ्याचा न शिकता उनाडक्या करीत राहतो हे शक्य दिसत नाही.

विल्यम शेक्सपिअर शाळेत गेल्याचा पुरावा नाही ही गोष्ट खरी आहे. पण त्याचे कारण असे आहे की, त्या कालखंडातील स्ट्रॅटफर्डच्या ग्रॅमर स्कूलमधली शाळेची रजिस्टरेच नाहीत. त्यामुळे स्ट्रॅटफर्डमधली कोणतीच मुले शाळेत गेल्याचा कागदोपत्री पुरावा नाही. लॅटिनमध्ये पत्र लिहिणारा रिचर्ड क्विनीही शाळेत गेल्याचा पुरावा नाही.

नगरसभेच्या कागदपत्रांत जॉन शेक्सपिअरने सहीच्या ऐवजी निशाणी केली आहे ह्यावरून तो निरक्षर असावा असा निष्कर्ष काढण्यात आला आहे. पण तोही योग्य नाही. सही करून शिवाय निशाणी करणे, किंवा सहीऐवजी निशाणी करणे, ही गोष्ट त्या काळी सर्वसामान्य होती. जॉनचा शेजारी एड्रियन क्विनी हाही जॉनप्रमाणेच नगरसभेचा होता. ज्या कागदावर जॉनने सही न करता निशाणी केली आहे, त्याच कागदावर एड्रियननेदेखील सही न करता निशाणीच केली आहे. आणि ज्याअर्थी एड्रियनचा मुलगा त्याला लॅटिनमध्ये पत्र लिहितो, त्याअर्थी त्याला लिहिता-वाचता येत असलेच पाहिजे ; तरीही तो सही न करता निशाणीच करतो. म्हणजे एखाद्याने सही न करता निशाणी केली एवढ्याच कारणावरून तो निरक्षर होता असे ठरत नाही. शिवाय काही वर्षे जॉनकडे नगरसभेचे हिशेब ठेवण्याचे काम होते, ते त्याने केले आहे ; त्यावरूनही तो निरक्षर नव्हता हे दिसून येते.

अनुक्रमणिका

एकूण विल्यमचा बाप निरक्षर नव्हता. स्ट्रॅटफर्डमध्ये चांगली शाळा होती. तिथल्या शाळेत मुले जात होती. आणि पुरावा नसला तरी विल्यम शेक्सपिअर शाळेत गेला असला पाहिजे असे अनुमान करता येते. आणि त्याचा पुरावा त्याच्या नाटकांतही मिळतो.

१५८५ नंतर विल्यम शेक्सपिअरचा पुन्हा उल्लेख आढळतो लंडमध्ये १५९२ साली. हा उल्लेख अप्रत्यक्ष पण त्याची ओळख पटेल असा आहे. १५९२ च्या सप्टेंबरमध्ये रॉबर्ट ग्रीन ह्या नाटककाराने आपल्या आयुष्याच्या अखेरीला लिहिलेल्या 'Greene's Groatsworth of Wit Bought with a Million of Repentance' ह्या पत्रकात पुढील वाक्य लिहिले आहे : 'An upstart crow, beautified with our feathers, that with his Tygers heart wrapt in a Player's hyde, supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you : and being an absolute Joahannes factotum, is in his own conceit, the onely Shak-scene in a vountries.'

ह्यातले 'Tygers heart wrapt in a Player's hyde' हे वर्णन विल्यम शेक्सपिअरच्या १५९२ च्या मार्चमध्ये रंगभूमीवर आलेल्या 'सहावा हेन्री-भाग ३', अंक १, प्र. ४ मधल्या 'Tygers heart wrapt in a woman's hyde' ह्याचे उघडउघड विडंबन आहे. आणि 'शेक्-सीन' हे नाव 'शेक्सपिअर' ह्या नावाची नक्कल आहे. हे वाक्य शेक्सपिअरच्या रागाने लिहिले आहे. आतापर्यंत नाट्यक्षेत्रात पदवीधरांचे जे वर्चस्व होते त्याला आता धक्का पोचू लागला होता. आणि अशिक्षित खेडवळ समजला जाणारा एक तरुण, नट आणि नाटककार म्हणून पुढे येऊ लागला होता. इतकेच नाही तर त्याचे महत्त्व जुन्या लोकांना खुपू लागले होते.

१५८५ पासून १५९२ पर्यंतच्या काळात विल्यम शेक्सपिअर कुठे होता? तो काय करीत होता? तो नाटक कंपनीत कसा गेला? त्याने आपले गाव का सोडले? त्याने वेगवेगळ्या क्षेत्रांतले ज्ञान कसे मिळवले? ह्यासंबंधी अनेक आख्यायिका प्रचलित झालेल्या आहेत. चार्लकोट येथील सर टॉमस लूसीच्या आवारातले हरिण चोरल्यामुळे त्याला स्ट्रॅटफर्ड सोडून पळून जावे लागले, तो काही दिवस शिक्षक होता, काही दिवस एका वकिलाकडे नोकरीला होता, तो समुद्रपार सफरीला गेला होता, तो इटलीत राहिला होता, नाट्यगृहांच्या बाहेर उभे राहून त्याने नाटके पाहायला येणाऱ्या श्रीमंत लोकांचे घोडे संभाळण्याचे काम केले, काही दिवस त्याने प्रॉम्प्टरच्या साहाय्यकाचे काम केले (हे काम म्हणजे एखाद्या पात्राची रंगभूमीवर प्रवेश करण्याची वेळ झाली म्हणजे रंगपटात जाऊन त्याला वर्दी द्यायची) इत्यादी. ह्यांपैकी कोणती कामे त्याने खरोखर केली (किंवा केली असावीत) किंवा केली नाहीत (किंवा नसावीत) ह्यासंबंधी काहीही सांगता येत नाही. तसेच १५९३ मध्ये विल्यम शेक्सपिअरने 'व्हीनस अँड अडोनिस' आणि १५९४ मध्ये 'द रेप ऑफ लूक्रीस' अशी दोन काव्ये अर्ल ऑफ साउथॅम्प्टनला अर्पण केली. ह्या अर्पणपत्रिकांच्या भाषेवरून त्याचा आणि अर्ल ऑफ साउथॅम्प्टनचा परिचय चांगला दृढ असावा असे दिसते. हा परिचय केव्हा कसा झाला हेही एक गूढच आहे. एखाद्या नदीचा प्रवाह काही काळ वाहताना दिसावा, नंतर मध्येच एकाएकी गुप्त व्हावा आणि बऱ्याच अंतरावर पुन्हा एकाएकी प्रकट व्हावा, तसे हे आहे.

ह्या गूढ कालखंडावर प्रकाश टाकण्याचा प्रयत्न आर्थर ग्रे ह्या लेखकाने आपल्या *A Chapter in the Early Life of Shakespeare* ह्या पुस्तकात केला आहे. त्याचे म्हणणे असे की स्ट्रॅटफर्ड गावी शाळा असली तरी विल्यमच्या घरचे वातावरण शिक्षणाला मोठेसे अनुकूल नव्हते. तेव्हा त्याचे शिक्षण स्ट्रॅटफर्डमधल्या ग्रॅमर स्कूलमध्ये झाले असेल असे दिसत नाही.

अनुक्रमणिका

दुसरी गोष्ट अशी की, विल्यम शेक्सपिअरच्या आरंभीच्या, म्हणजे सन १६०० पर्यंतच्या, नाटकांत वॉरिक परगण्याच्या उत्तर भागाचे जसे विपुल उल्लेख येतात तसे दक्षिण भागाचे म्हणजे स्ट्रॅटफर्डच्या आसपासच्या भागाचे येत नाहीत. तसेच विल्यम शेक्सपिअरला लंडनकडे जाणारा जो रस्ता माहीत होता तो वॉरिक परगण्यातल्या उत्तरेकडल्या कोपऱ्यातल्या गावातून लंडनकडे जाणारा रस्ता होता, स्ट्रॅटफर्डहून लंडनकडे जाणारा नव्हता, असे त्या वाटेवरच्या ज्या गावांचे तो उल्लेख करतो त्यावरून वाटते.

पोल्सवर्थचे गुडइअर हे सरदार घराणे शिक्षणाचे आणि साहित्याचे चाहते होते. तिथले वातावरण साहित्यिकांच्या वास्तव्याने भारलेले होते. रॉबर्ट बर्टन, हॉलिन्शेड आणि टॉमस बर्डेट हे लेखक तिथे होते. मायकेल ड्रेटन (जन्म १५६३) हा कवी पोल्सवर्थ येथील गुडइअर सरदारांकडे आश्रयाला होता. ड्रेटन आणि विल्यम शेक्सपिअर हे मित्र होते. आणि अखेरपर्यंत त्यांची मैत्री टिकली होती. (एक आख्यायिका अशी आहे की मायकेल ड्रेटन, बेन जॉन्सन आणि विल्यम शेक्सपिअर हे एकदा बेसुमार दारू प्यायले; त्यामुळे विल्यम शेक्सपिअर आजारी पडला आणि त्यातच त्याचा अंत झाला.)

पोल्सवर्थचा सर हेन्री गुडइअर ह्याचा जॉन शेक्सपिअरशी स्ट्रॅटफर्ड येथेच १५७०—७१ मध्ये भेटीचा योग आला होता. त्या ओळखीच्या आधारावर जॉनने विल्यमला पोल्सवर्थ येथे पाठवले असावे. सर हेन्री गुडइअरचा पुतण्या हेन्री गुडइअर हा ऑक्सफर्ड विद्यापीठात शिकत असताना अर्ल ऑफ साउथॅम्प्टन हा त्याचा सहाध्यायी आणि मित्र होता. हे सर्व लक्षात घेतले म्हणजे विल्यम शेक्सपिअरचे शिक्षण पोल्सवर्थ येथे सर हेन्री गुडइअरच्या आश्रयाने झाले असावे, त्याचा समकालीन मायकेल ड्रेटन ह्याचा आणि विल्यमचा स्नेह तिथेच जमला असावा, सरदारवर्गाच्या जीवनक्रमाशी विल्यमचा तिथेच परिचय झाला असावा, सर हेन्रीच्या शिफारशीमुळेच विल्यमचा व अर्ल ऑफ साउथॅम्प्टनचा परिचय झाला असावा, आणि सर हेन्रीच्या प्रोत्साहनानेच विल्यम लंडनला गेला असावा.

आर्थर ग्रेचे हे पुस्तक सन १९२६ मध्ये प्रसिद्ध झाले. पण त्यानंतरच्या काळातल्या शेक्सपिअरच्या कोणत्याही चरित्रलेखकाने त्याची दखल घेतलेली दिसत नाही.

शेक्सपिअर आणि आर्डन ही घराणी, स्ट्रॅटफर्ड गाव, वॉरिक परगणा आणि तत्कालीन इंग्लंड, ह्यासंबंधीच्या सूक्ष्म, दीर्घ आणि चिकाटीच्या अभ्यासानंतर जी माहिती आतापर्यंत उपलब्ध झाली आहे तिच्या आधारावर, पुराव्याने सिद्ध करता येण्याजोगा नाही तरी स्थूल मानाने विश्वास ठेवण्याजोगा अंदाज ह्या बाबतीतही बांधणे शक्य झाले आहे.

शेक्सपिअर आणि आर्डन ही दोन्ही घराणी प्रतिष्ठित आणि सधन होती हे वर आलेच आहे. १५७६—७७ च्या सुमाराला जॉन शेक्सपिअरच्या धंद्याला उतरती कळा लागली असली तरी तो अगदी कफल्लक झाला असेल असे नाही. शिवाय तोपावेतो विल्यमचे चार-पाच वर्षे तरी शिक्षण झालेले असावे, आणि पुढले शिक्षण त्याला थांबवावे लागले असेलच असे नाही. किंबहुना वर एका ठिकाणी म्हटल्याप्रमाणे त्याने आपले शिक्षण पुरे केले असण्याचीच शक्यता आहे.

स्ट्रॅटफर्ड हे त्या भागातले प्रमुख आणि भरभराटीत असलेले गाव होते, हेही वर आले आहे. तिथे वारंवार नाटक मंडळ्या येत. १५६९ ते १५८७ ह्या अठरा वर्षांत वर्षा-दोन वर्षांनी एखाद दोन कंपन्या तरी

अनुक्रमणिका

स्ट्रॅटफर्डला आलेल्या आढळतात. आणि त्यांतल्या काही चार-चार सहा-सहा वेळा आलेल्या आहेत. जॉन शेक्सपिअर हा नाटकांचा शौकीन होता. तो नगरसभेचा सभासद असतानाच्या काळात त्याच्याबरोबर मानाने जाऊन नाटके पाहण्याची संधी विल्यमला मिळाली असली पाहिजे.

शेक्सपिअरचे वय, त्याची बुद्धिमत्ता आणि प्रतिभा, त्याच्या कुटुंबाची ओढघस्तीची परिस्थिती, त्याचे विचित्र परिस्थितीत झालेले लग्न, आणि त्यातून त्याच्यावर पडलेली बायकोची आणि तीन मुलांची जबाबदारी ह्या सगळ्या गोष्टी लक्षात घेतल्या म्हणजे आपण घराबाहेर पडून काही तरी उद्योग केला पाहिजे असे त्याला वाटू लागणे साहजिक आहे. आणि त्याच्यासारख्या साहसी आणि रोमँटिक वृत्तीच्या तरुणाला नाटकांचे, नाटक कंपन्यांचे, त्यांतल्या काहीशा स्वच्छंद जीवनाचे आकर्षण वाटले असावे आणि तिथे आपल्याला नशीब काढायला मिळेल अशा समजुतीने आपले घर आणि गाव सोडून त्याने नाटक कंपनीत जायचे ठरवले असावे, आणि त्याप्रमाणे केले असावे, असे दिसते. त्याचा चेहरा अतिशय भावदर्शी आणि भावनांबरोबर रंग पालटणारा होता असे म्हणतात. तसेच तो स्वभावाने सहवासप्रिय आणि मनमिळाऊ होता असेही उल्लेख आहेत. ह्या सगळ्या गोष्टी त्याला नाटक कंपनीत नेण्याला अनुकूलच होत्या.

१५९२ पासून पुढच्या काळात विल्यम शेक्सपिअरचे वास्तव्य लंडमध्ये नाटक कंपन्यांतच होते. आणि ह्या काळात नट, नाटककार आणि कवी ह्या नात्यांनी त्याने चांगला लौकिक संपादन केला. १५९२ पासून जवळजवळ त्याच्या आयुष्याच्या अखेरपर्यंतच्या काळातले त्याच्यासंबंधीचे उल्लेख भरपूर आढळतात. पण ते बहुतेक सगळे त्याच्या नाटकांचे प्रयोग, त्याच्या काव्यांच्या किंवा नाटकांच्या पुस्तकांचे प्रकाशन, आणि त्याची नाटकांतली कामे ह्यासंबंधीच आहेत. त्याच्या खासगी चरित्रासंबंधीचे थोडेच आहेत.

१५९४ च्या आधीच त्याची नऊ नाटके रंगभूमीवर आली होती, आणि दोन काव्ये प्रसिद्ध झाली होती.

१५९४ ते १५९७ ह्या अवधीत त्याने पाच नाटके लिहिली. ‘रोमिओ अँड ज्यूलिएट’ आणि ‘मर्चंट ऑफ व्हेनिस’ ही दोन महत्त्वाची नाटके ह्या काळातली.

१५९७ ते १६०० पर्यंतच्या अवधीत त्याने आठ नाटके लिहिली. ‘ॲज यू लाइक इट’ ही सुखान्तिका आणि ‘ज्यूलियस सीझर’ ही पहिली रोमन शोकान्तिका ह्या काळातली.

१६०१ ते १६०८ ह्या अवधीत दहा नाटके आणि एक काव्यसंग्रह तयार झाला. ‘हॅम्लेट’, ‘ऑथेलो’, ‘किंग लियर’ आणि ‘मॅक्बेथ’ ह्या त्याच्या चारही सर्वश्रेष्ठ शोकान्तिका ह्या काळातल्या आहेत.

१६०८ नंतरच्या कालावधीत पाच नाटके लिहिली गेली आणि ‘सॉनेट्स’ व ‘द लव्हर्स कम्प्लेंट’ हे काव्य ही प्रसिद्ध झाली. ही सॉनेट्स W.H. ही आद्याक्षरे असलेल्या व्यक्तीला अर्पण केली गेली आहेत. पण W.H. म्हणजे कोण हे गूढ अजूनही उकललेले नाही. तो अर्ल ऑफ साउथॅम्प्टन असावा असा सर्वसाधारण समज आहे. तसेच ह्या सॉनेट्समध्ये—काळे पाणीदार डोळे असलेल्या, अत्यंत आकर्षक आणि छाप पाडणाऱ्या, पण तितक्याच बेइमान—स्त्रीचा उल्लेख आहे. ही (डार्क लेडी) कोण तेही अजून गूढच आहे.

अनुक्रमणिका

१५९४ च्या पूर्वीच्या काळात विल्यम शेक्सपिअर कोणत्याही एका कंपनीशी बांधला गेलेला दिसत नाही. १५९४ साली लॉर्ड चेंबर्लेनची कंपनी स्थापन झाली तेव्हा तो त्याच कंपनीत होता, आणि त्या कंपनीशी त्याचा संबंध अखेरपर्यंत होता. ह्यावरून तो स्थिर वृत्तीचा, सहकाऱ्यांशी मिळवून घेणारा असावा असे दिसते.

१५९८ मध्ये चेंबर्लेन कंपनीने टेम्स नदीच्या दक्षिण तीरावर स्वतःचे नाट्यगृह बांधावयाचे ठरविले. ते नाट्यगृह म्हणजे 'ग्लोब'. ह्या नाट्यगृहाच्या मालकीत विल्यम शेक्सपिअरची भागीदारी होती. त्याची उत्तमोत्तम नाटके ह्याच नाट्यगृहात रंगभूमीवर आली.

१६०३ मध्ये राणी पहिली इलिझाबेथ हिचा मृत्यू झाल्यावर पहिला जेम्स हा इंग्लंडचा राजा झाला. चेंबर्लेनची नाटक कंपनी हीच त्याने आपली म्हणून नेमली, आणि 'चेबर्लेनची कंपनी' 'राजाची कंपनी' झाली.

हे झाले विल्यम शेक्सपिअरचे नाट्यक्षेत्रातले जीवन. त्याच्या खासगी जीवनातही काही महत्त्वाच्या घटना ह्याच काळात घडल्या.

१५९६ च्या ऑगस्टमध्ये त्याचा एकुलता एक मुलगा हॅम्नेट (Hamnet) ह्याचे निधन झाले (जन्म १५८५).

त्याच वर्षाच्या ऑक्टोबरमध्ये त्याच्या बापाला 'King of Arms' हे मानचिन्ह (Coat of Arms) बहाल करण्यात आले. ते विल्यम शेक्सपिअरनेच अर्ज करून आपल्या बापासाठी मिळविले होते. ह्या मानचिन्हामुळे शेक्सपिअर घराण्याच्या 'सद्‌गृहस्थ' (Gentleman) ह्या पदवीवर सरकारी शिक्कामोर्तब झाले. इंग्लंडमधल्या त्या काळच्या समाजरचनेत 'सद्‌गृहस्थ' (Gentleman) ह्या पदवीला विशेष स्थान असे आणि ते जन्म (कुलीनत्व) आणि जमीनदारी ह्यांवर मुख्यतः अवलंबून असे. हे मानचिन्ह बहाल करताना जे निवेदन प्रसिद्ध करण्यात आले त्यात शेक्सपिअर आणि आर्डन ह्या दोन्ही घराण्यांच्या पिढीजाद मोठेपणाचा उल्लेख केला आहे.

१५९७ च्या मे महिन्यात विल्यम शेक्सपिअरने स्ट्रॅटफर्ड गावी 'न्यू प्लेस' हे घर विकत घेतले. ते स्ट्रॅटफर्डमधले सगळ्यांत मोठे घर होते. त्यानंतरच्या तीनचार वर्षांत त्याने स्ट्रॅटफर्डमध्ये आणखीही जमीनजुमला केला.

१६०१ मध्ये त्याचा बाप जॉन ह्याचे निधन झाले. १६०७–८ नंतर विल्यम शेक्सपिअरचा मुक्काम बहुतेक स्ट्रॅटफर्डमध्येच असावा असे दिसते. कारण त्यानंतरच्या काळात स्ट्रॅटफर्ड गावच्या कागदपत्रांत त्याचे नाव अनेक वेळा आढळते. त्यावरून तो स्थानिक बाबींत लक्ष घालीत असावा असेही दिसते. दुसरे म्हणजे सन १६०७ नंतर त्याचे नाव त्याच्या कंपनीच्या नटांच्या यादीत दिसत नाही. (१६१२ साली लंडनमध्ये त्याने दिलेल्या एका साक्षीत त्याचा उल्लेख विल्यम शेक्सपिअर, जंटलमन, राहणार स्ट्रॅटफर्ड-ऑन-एव्हन, असा केलेला आहे.)

अनुक्रमणिका

१६१३ साली त्याने लंडनमध्ये आणखी काही मालमत्ता खरेदी केली. वरील सर्व उल्लेखांवरून त्याची सांपत्तिक स्थिती खूपच चांगली असली पाहिजे हे दिसून येते. सन १६६१–६२ मध्ये त्याच्यासंबंधीच्या आठवणी गोळा करणारा जॉन वॉर्ड म्हणतो की, 'विल्यम शेक्सपिअरचा वार्षिक खर्च एक हजार पौंड असे.' म्हणजे आजच्या हिशेबाने ३७,५०० पौंड.

१६०७ मध्ये त्याची मोठी मुलगी सूझॅना हिचे डॉ. जॉन हॉल ह्याच्याशी लग्न झाले.

१६०८ साली त्याची आई मेरी हिचे निधन झाले. १६१६ च्या फेब्रुवारीत त्याची धाकटी मुलगी जूडिथ हिचे टॉमस क्विनीशी लग्न झाले. आपल्या बापाला लॅटिनमध्ये पत्र लिहिणाऱ्या, विल्यमचा समवयस्क आणि शेजारी असलेल्या, रिचर्ड क्विनीचा हा मुलगा.

२५ मार्च १६१६ ह्या दिवशी त्याने आपले मृत्युपत्र केले. त्यात आपल्या मिळकतीची वाटणी आणि विल्हेवाट करताना त्याने हेन्री कॉंडेल, जॉन हेमिंग (विल्यम शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या 'फोलियो' आवृत्तीचे प्रकाशक) आणि रिचर्ड बर्बिज ह्या आपल्या सहकाऱ्यांचीही आठवण ठेवली आहे.

२३ एप्रिल १६१६ रोजी विल्यम शेक्सपिअरचा मृत्यू. हॅम्नेटच्या, आपल्या एकुलत्या एका मुलाच्या, मृत्यूचे विल्यम शेक्सपिअरला फार दुःख झाले. आपल्या घराण्याचे नाव आपल्या पुत्रपौत्रांनी चालू ठेवावे अशी त्याची मोठी इच्छा होती. पण दैवाचा विलास असा की त्याचा आणि त्याच्या घराण्याचा नावलौकिक त्याच्या औरस संततीने चालू ठेवला असता त्यापेक्षाही जास्त प्रमाणावर आणि जास्त वैभवासह त्याच्या मानस संततीने ठेवला आहे. आणि जोपर्यंत इंग्लिश भाषा आणि तिच्यावर प्रेम करणारे लोक असतील तोपर्यंत तो लौकिक राहील.

**

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरकालीन इंग्लंड

सौ. कमलाबाई टिळक

शेक्सपिअरकालीन इंग्लंड हे पहिल्या इलिझाबेथ राणीच्या युगातले इंग्लंड म्हणून ओळखले जाते. इंग्लंडच्या इतिहासातील हे एक अत्यंत संपन्न, समृद्ध, तेजस्वी पर्व होते. इलिझाबेथ राणीने इंग्लंडवर १५५८ ते १६०३ पर्यंत राज्य केले. तिच्या कारकिर्दीत इंग्लंडची प्रतिष्ठा व शान पराकाष्ठेला पोचली. व्यापार वाढला, लोक संपन्न झाले, इंग्लंडच्या आरमाराचे सागरावर वर्चस्व प्रस्थापित झाले. इंग्लंडच्या शत्रूंवर—स्पेन व फ्रान्स यांवर—इंग्लंडने मुत्सद्देगिरीने मात केली. युरोपच्या राजकारणात इंग्लंडचे वजन वाढले. स्कॉटलंड व आयर्लंड या देशांतील बंडाळी शमून तिथे शांतता नांदू लागली व इंग्लंडची त्यांच्यावरील पकड दृढ झाली. खुद्द इंग्लंडमध्ये धर्मसुधारणा पक्क्या पायावर स्थिर झाली. साहित्यादी कलांना बहर आला. राष्ट्रात उत्साहाचे, नवचैतन्याचे, धाडसाचे, महत्त्वाकांक्षेचे वारे खेळू लागले. नाट्यसम्राट शेक्सपिअरने त्याच्या 'दुसरा रिचर्ड' या नाटकात केलेले इंग्लंडचे वर्णन इलिझाबेथच्या युगास तंतोतंत लागू पडते :

'This royal throne of kings, this scept'red isle,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demi-paradise;
This happy breed of men, this little world,
This blessed plot, this earth, this realm, this England,
This nurse, this teeming womb of royal kings.'

पण हे सर्व वैभव व सामर्थ्य संपादण्यासाठी राज्याला व राणीला खूप अडचणींतून व संकटांतून मार्ग काढावा लागला. इंग्लंडचे सौभाग्य की त्या बिकट काळी त्याला अशी समर्थ मार्गदर्शक राणी लाभली. गादीवर आली तेव्हा राणी अवघी पंचवीस वर्षांची होती. पण लहानपणापासून बिकट परिस्थितीतून जावे लगल्यामुळे तिच्या अंगी धैर्य, जागरूकता, धूर्तता व समतोलपणा आला होता. अनेक भाषांचे ज्ञान व रसिकता तिच्या ठायी होती. बाळपणापासून भोवताली खेळले जाणारे राजकारणाचे डाव ती पाहात होती. अनुभवाच्या शाळेत शिकलेले शहाणपण तिच्या कामी आले. परराष्ट्रीय राजकारणाची सूत्रे तिने अत्यंत चाणाक्षपणे हलवली. प्रजेचे प्रेम व विश्वास तिने संपादन केला. राज्यपदाला स्थिरता व बळकटी आणणे, स्वदेश संपन्न व बलिष्ठ करणे व परकीयांवर जरब ठेवणे या त्रिसूत्रीवर तिने राज्यशकट अत्यंत कुशलतेने हाकला व राष्ट्राच्या अस्मितेचा, बलदंडत्वाचा व उत्कर्षाचा परमोच्च बिंदू गाठला.

राणीला प्रथम गुंता उलगडावा लागला धार्मिक सुधारणेचा. आठव्या हेन्रीने पोपची सत्ता झुगारून देऊन स्वतःकडे इंग्लिश चर्चचे सार्वभौमत्व घेतले. त्याच्या पाठीमागे सहाव्या एडवर्डने सहा वर्षे ते कसेबसे टिकविले. पण नंतर मेरी ट्यूडरच्या कारकिर्दीत इंग्लंड पुन्हा रोमन कॅथलिक सत्तेखाली गेले. इलिझाबेथ राणीने राज्यावर आल्याबरोबर दोन महत्त्वाचे कायदे करून त्यांची जारीने अंमलबजावणी केली. पहिला कायदा सार्वभौमत्वाचा (The Act of Supermacy) व दुसरा एकसूत्रत्वाचा (The Act of Uniformity). पहिल्या कायद्यान्वये राजा हा धर्मक्षेत्रात सर्वश्रेष्ठ सत्ताधारी झाला. या अर्थाची शपथ प्रत्येक सरकारी अधिकाऱ्याला घ्यावी लागे व ती न घेतल्यास राजद्रोहाच्या कायद्यान्वये देहदंडापर्यंत शिक्षा होई. दुसऱ्या

अनुक्रमणिका

कायद्यान्वये सर्व प्रार्थनामंदिरांतून एकाच तऱ्हेचे प्रार्थनातंत्र अवलंबण्याचे ठरविण्यात आले. रोमन कॅथलिक तंत्रे, पूजापात्रे वगैरे निषिद्ध ठरली. ही एकसूत्री प्रार्थनाविधीची शपथ न घेणाऱ्या धर्मगुरूंना, बड्यापासून छोट्यापर्यंत, काढून टाकण्यात आले व त्यांच्या जागी प्रॉटेस्टंटपंथीयांना नेमण्यात आले. सहाव्या एकवर्डने सुरू केलेले 'सर्वसाधारण प्रार्थना पुस्तक' (Book of Common Prayer) प्रत्येक व्यक्तीने वापरण्याची सक्ती केली गेली. हे पुस्तक इंग्लिशमध्ये असल्यामुळे, पूर्वीच्या हिब्रू व लॅटिन धर्मग्रंथांपेक्षा सामान्य माणसाला जास्त जवळचे वाटू लागले. इंग्लिश बायबल प्रत्येक इंग्लिश माणूस अभिमानाने जवळ बाळगू लागला. इलिझाबेथच्या राज्यारोहणाच्या वेळी महापौरांनी तिला एक इंग्लिश बायबल नजर केले व ते ती कटाक्षाने जवळ ठेवू लागली. तसे पाहू गेले तर स्वतः राणी धर्मवेडी नव्हती. पण राज्यात एकोपा राहावा या दृष्टीने तिने ही धर्मव्यवस्था (Religious Settlement) अमलात आणली. लोकांनाही धर्मासंबंधी खास अभिनिवेश नव्हता म्हणून ही व्यवस्था सुरळीतपणे अमलात आणली गेली.

युरोपमध्ये मात्र या धर्मक्रांतीने खळबळ उडाली. पोपने राणीला वाळीत टाकले व राज्यपदाला ती अपात्र आहे म्हणून जाहीर केले. पण इंग्लंडमध्ये त्याच्या या फतव्याची (Bull) हेटाळणी झाली व राणीने त्याविषयी संपूर्ण बेफिकिरीचे धोरण स्वीकारले. राज्यातल्या कॅथलिकपंथीयांना तिने जरबेत ठेवले होते. फ्रान्स-स्पेनसारख्या कॅथलिक राष्ट्रांनी पोपच्या प्रोत्साहनाने धर्माच्या नावाखाली आपल्या राज्यावर आक्रमण करू नये व तसे करण्यास आपल्या कॅथलिक प्रजेने त्यांना फूस देऊ नये याबद्दल राणी फार सावध असे. मात्र मनातून सहिष्णू असल्यामुळे धार्मिक कायदे तोडणारांना फार कडक शिक्षा करण्याच्या किंवा जुलूमजबरदस्तीच्या ती विरुद्ध होती. या संयमी धोरणामुळे कॅथलिक प्रजासुद्धा तिच्याशी संपूर्णपणे एकनिष्ठ राहिली.

इंग्लंडचे परराष्ट्रीय धोरण हा राणीने कौशल्याने हाताळलेला दुसरा महत्त्वाचा प्रश्न. राणी राज्यावर आली तेव्हा फ्रान्स व स्पेन या बड्या युरोपीय राष्ट्रांशी इंग्लंडचे वाकडे होते. आठव्या हेन्रीने पोपचे वर्चस्व झुगारून दिल्यापासून धर्माच्या नावाखाली ही दोन राष्ट्रे इंग्लंडशी नेहमी कुरापती काढीत. इंग्लंडच्या नेदरलंडमधल्या व्यापारात अडथळे आणण्यात व इंग्लिश खाडीतल्या व भूमध्यसमुद्रातल्या इंग्लिश व्यापारी जहाजांना उपद्रव देण्यात या राष्ट्रांचा नेहमी हात असे. आठ्या हेन्रीनंतर इंग्लंडात झालेली धार्मिक उलथापालथ त्यांच्या पथ्यावरच पडली होती. पण राणी राज्यावर आल्याबरोबर तिने या दोन्ही शत्रूंना चांगलीच जरब बसविली. स्पेनच्या मेहरबानीनेच जणू राणी गादीवर आली असे भासवणाऱ्या स्पेनच्या वकिलाला तिने बजावले, 'माझ्या प्रजेच्या भरवशावर मी गादीवर स्थिर आहे. दुसऱ्या कुणाच्या नाही.' लढाईचा धाक दाखविणाऱ्या फ्रान्सला ती उत्तर देई, 'इंग्लंडमध्ये जोवर निदान एक पुरुष जिवंत आहे तोवर या भूमीवर परकी पाऊल पडू देणार नाही.' राणीची ही प्रतिज्ञा खरी करण्यासाठी तिच्याभोवती एसेक्स, मॉटजॉय यांसारखे शूर सेनानी व ड्रेक, हॉवर्ड, रॅली, हॉकिन्स यांसारखे दर्यासारंग छातीचे कोट करून उभे ठाकले होते. सेसिल, बर्ली, वॉल्सिंगम्सारखे मुत्सद्दी मनसुबीच्या तलवारीने राज्याचे रक्षण करीत होते. स्वतः राणी राजकारणाचे डावपेच खेळण्यात फार निष्णात होती. आपल्या मनाचा थांग तिने कुणालाच कधीही लागू दिला नाही. दुटप्पी बोलणे, शब्दांत न सापडणे, करारमदार काही तरी पळवाट काढून आपल्या सोईप्रमाणे मोडणे यात ती तरबेज होती. फ्रान्स गडबड करू लागला तर आपण स्पेनशी हातमिळवणी करू अशी भीती ती त्याला दाखवी, तर स्पेनला आपण फ्रान्सशी मैत्री जोडणार असल्याच्या हुलकावण्या देई. नेदर्लंडमधल्या प्रॉटेस्टंटांस स्पेनविरुद्ध उठावणी करण्याची तिने गुप्तपणे चिथावणी दिली. स्पेनने नेदरलंडवर स्वारी केल्यावर तिथून पळून आलेल्या कसबी कारागिरांना तिने आपल्या देशात आश्रय दिला. इंग्लिश कारागिरांनी या परदेशीय कारागिरांची कसबे आत्मसात केली व इंग्लंडमधल्या

व्यापार-उद्योगधंद्याला जोर चढला. मात्र स्पेनला आपण त्याच्याच बाजूला असल्याचा निर्वाळा देऊन ॲन्टवर्पमध्ये निर्धोक इंग्लिश व्यापार चालू राखण्याची राणीने तजवीज केली.

पण स्पेन समुद्रावर इंग्लिश जहाजांच्या कुरापती काढीत होतेच. इंग्लंडवर स्वारी करण्याचा मोठा मनसुबा स्पेनचा राजा फिलिप सन १५८४—८५ पासून करीत होता. त्याने त्यासाठी प्रचंड आरमार उभारले. आपण बंडखोर इंग्लंडविरुद्ध ही कॅथलिक आघाडी उघडीत आहो अशी बतावणी करून त्याने पोपची मदत मागितली व आपल्या जहाजांना रोमन कॅथलिक संतांची नावे दिली. सन १५८८ त मेंडोझाच्या आधिपत्याखाली हे प्रचंड आरमार इंग्लंडच्या रोखाने निघाले. स्पेनच्या हालचालीची अचूक बातमी इंग्लंडला होती. स्पेनला मात्र 'इंग्लंडचे रोमन कॅथलिक स्पेनला मदत देतील. राणी मनातून पोपच्या बाजूची आहे.' अशा खोट्या बातम्या पुरविल्या जात होत्या. इंग्लिश नौदलाचा प्रमुख हॉवर्ड, काही दिवसांपूर्वी स्पेनच्या केडिझ बंदरापर्यंत स्पेनच्या लढाऊ जहाजांचा पाठलाग करून फिलिपची 'दाढी जाळून आलेला' ड्रेक, अमेरिकेतील वसाहतीत स्पेनचा माल लुटून त्याला दहशत बसविणारा हॉकिन्स, हे स्पेनशी झुंज देण्यास सज्ज होतेच. प्रत्यक्ष हातघाईवर येऊन समोरासमोर लढाई करण्याचे जुने तंत्र झुगारून हॉवर्डने गनिमी काव्याने स्पेनच्या आरमाराला सळो का पळो केले. तोफा डागून जहाजांची नुकसानी करणे, मागून येऊन हल्ला करून निसटून जाणे, आपली जहाजे पेटवून ती शत्रूच्या आरमारात सोडून गोंधळ उडविणे अशा नाना क्लृप्त्यांनी इंग्लिश लढाऊ जहाजांनी स्पेनच्या आरमाराला 'दे माय धरणी ठाय' करून टाकले. मार खात खात मडोझा इंग्लंडला उत्तरेकडून वळसा घालून आयर्लंडच्या पश्चिम किनाऱ्याने, उरलेली जहाजे घेऊन कसाबसा स्पेनला परत आला.

या प्रचंड विजयाने इंग्लंडमध्ये आनंदाला उधाण आले व स्पेनला कायमची जरब बसली.

फ्रान्सच्या राजकारणात युरोपच्या भूमीवर मोठे घवघवीत यश राणीला मिळाले नाही. इंग्लंडच्या हातून गेलेले फ्रान्समधील कॅले हे बंदर परत मिळविण्यासाठी राणीने जंगजंग पछाडले पण फ्रान्सच्या कबजातून ते सुटले नाही. मात्र धर्माचे निमित्त पुढे करून आपल्या राज्याच्या कारभारात ढवळाढवळ करायला तिने फ्रान्सला कधीही संधी मिळू दिली नाही. स्कॉटलंडमध्ये फ्रान्सने बराच शिरकाव केला होता पण फ्रान्सच्या दरबारातला इंग्लंडचा वकील थ्रॉकमॉर्टन व राणीचा सल्लागार सेसिल यांच्या मदतीने व लष्करी सामर्थ्याने राणीने स्कॉटलंडमधून फ्रान्सला हुसकून काढले. आयर्लंड कॅथलिक असल्याने तिथे आपले बोट शिरकविण्याचा प्रयत्न फ्रान्स-स्पेनने केला पण राणीने मॉटजॉयसारखे मुत्सद्दी आयर्लंडमध्ये पाठवून इंग्लंडचे वर्चस्व तिथे स्थापन केले.

धार्मिक व परराष्ट्रीय भानगडींबरोबर डोकेदुखी उत्पन्न करणारे तिसरे प्रकरण स्कॉटलंडची राणी मेरी स्टुअर्ट हिचे. हिचे लग्न फ्रान्सच्या राजाबरोबर झाले होते. पण फ्रान्सचा राजा मरण पावल्यावर तिला फ्रान्सच्या राजकारणात कणी विचारीना. तेव्हा ती माहेरी स्कॉटलंडला येऊन तिथे गादीवर बसली.स्कॉटलंडमध्ये जॉन नॉक्स या कडव्या प्रॉटेस्टंट धर्मोपदेशकाने प्रॉटेस्टंट पंथाचा जारीने प्रसार केला होता. मेरी ही कॅथलिक होती. पण 'मी राष्ट्राच्या धर्मात ढवळाढवळ करणार नाही' या अटीवर मेरीला स्कॉटलंडने राणी म्हणून पत्करले. मेरीचा डोळा इंग्लंडच्या गादीवर होता. नात्याने ती राणीची दूरची बहीण लागत होतीच. आता तिने इलिझाबेथमागे लकडा लावला की, 'तुझ्यानंतर राज्याची वारस मेरी असे तू जाहीर कर'. ही कल्पना इलिझाबेथला अर्थातच पसंत नव्हती. इंग्लंडच्या गादीवर कॅथलिक पंथाची राणी बसावी व मग फ्रान्सस्पेनसारख्या रोमन कॅथलिक राष्ट्रांना इंग्लंडवर वर्चस्व गाजविण्याची

संधी मिळावी हे राणीला व तिच्या प्रजेला कदापि मानवण्याजोगे नव्हते. राणीने आपल्या नेहमीच्या पद्धतीप्रमाणे गुळमुळीत धोरण ठेवून मेरीला झुलवीत ठेवले. पण पुढे स्कॉटलंडमधूनच मेरीची हकालपट्टी झाली. तिच्या अंगी इलिझाबेथचे शहाणपण व समतोलपणा नव्हता. तिच्याविरुद्ध स्कॉटलंडमध्ये कट होऊन तिला इलिझाबेथच्या आश्रयाला यावे लागले. तिचा मुलगा सहावा जेम्स हा स्कॉटलंडचा राजा झाला.

इलिझाबेथला मोठा पेच पडला. मेरीला मोकळे सोडावे तर ती स्पेनच्या किंवा फ्रान्सच्या आश्रयाला जाऊन इंग्लंडच्या राज्यपदासाठी भानगडी करणार. ती दोन्ही राष्ट्रे मेरीचे भांडण भांडायला तयार होतीच. शेवटी राणीने मेरीला अटकेत ठेवले. मेरी चिडली व मूर्खपणाने इलिझाबेथविरुद्ध झालेल्या कटात आपण सामील असल्याचा पुरावा तिने उपलब्ध करून दिला. सर्व मुत्सद्दी व उभे राष्ट्र मेरीला देहदंडाची शिक्षा करावी म्हणून खळबळून उठले. राणी पंचाइतीत पडली. आपल्या रक्ताच्या बहिणीला जिवे मारण्यास तिचे मन घेईना. पण शेवटी मेरीचा शिरच्छेद १५८७ मध्ये करावा लागला. राणीने शोक पाळला पण प्रजेने 'एक शत्रू नष्ट झाला व इतर शत्रूंना आता जरब बसेल' म्हणून आनंदोत्सव केला.

राणीची दुसरी डोकेदुखी गादीच्या वारसाबद्दलची. राणीने लग्न करून राज्याला वारस मिळवून द्यावा म्हणून पार्लमेंटचे शिष्टमंडळ तिच्याकडे आले तेव्हा तिने गोड बोलून युक्तीकने उडवाउडवी केली. 'माझे लग्न राज्याशी लागले आहे', 'माझ्याइतकी तुमची काळजी घेणारा भेटेल तेव्हाच मी लग्न करीन', 'तुम्हांला माझ्याहून शहाणे व बलिष्ठ राजे मिळतील पण माझ्यासारखा तुमच्यावर जीव लावणारा मिळणार नाही', असे अमृतबोल ती मधूनमधून काढी. आपल्या लग्नाच्या प्रश्नाचा उपयोग ती परराष्ट्रीय राजकारणात युक्ती ने करी. एखाद्या बलिष्ठ राष्ट्राची मदत मिळवण्यासाठी ती त्याच्या राजाशी लग्नाचे बोलणे सुरू करी. अर्थात कुठल्याच राजाला तिने शेवटपर्यंत दाद दिली नाही. स्वतःच्या दोन उमरावांच्या—लेस्टरचा उमराव व एसेक्सचा उमराव—यांच्या प्रेमात ती पडली होती. पण आपल्या मुत्सद्द्यांना व प्रजेला हे संबंध पसंत पडणार नाहीत असे दिसल्यावरून ती त्या मोहापासून परावृत्त झाली.

वारस निश्चित नसला म्हणजे गादी मोकळी पडल्यावर अंतर्गत कलह होतात, परकीय राष्ट्रांना हस्तक्षेप करण्यास संधी मिळते, धार्मिक धोरणाच्या भानगडी होतात, म्हणून मुत्सद्द्यांचा व प्रजेचा आग्रह की राणीने आपल्यानंतर वारस कोण हे जाहीर करावे. पण अशी जाहिरात राणी धूर्तपणे मुद्दामच टाळीत होती. वारस जाहीर झाला की त्याच्याभोवती कारस्थानी लोक जमून विद्यमान राजाचा पाडाव करू पाहतात या गोष्टीचा अनुभव तिला होता. त्यामुळे अगदी मृत्युशय्येवर पडेपर्यंत तिने वारस जाहीर केला नाही.

पण हळूहळू 'भली राणी बेस' (Good Queen Bess) इंग्लंडची वैभवसम्राज्ञी 'ग्लोरिआना' हिचा अंतकाळ जवळ आला. १६०३ मध्ये तिची प्राणज्योत विझली व राष्ट्र दुःखात बुडून गेले. स्कॉटलंडचा सहावा जेम्स याला राणीने अंतकाळी वारस म्हणून जाहीर केला होता. एडिंबरोहून इंग्लंडचा पहिला जेम्स बनण्यासाठी राजा आला तेव्हा लंडनच्या लोकांनी मूकपणे त्याचे स्वागत केले. कसा वागेल आता हा? तो प्रॉटेस्टंट होता, तेव्हा धर्माची भानगड नव्हती. पण राष्ट्रच्या उत्कर्षासाठी झटेल का हा? काही झाले तरी परकीय होता तो. इंग्लंडची त्याला ओळख नव्हती, मग प्रेम, अभिमान कुठून असणार?

इंग्लिश प्रजेची भीती काही बाबतीत खरी ठरली. जेम्सला आरमाराबद्दल सुतराम् प्रेम नव्हते. परराष्ट्रीय धोरण राणीच्या धुर्ततेने आखणे त्याला जमले नाही. स्पेनशी त्याने समेट करून टाकला.

कॅथलिकांशी फार कडकपणे वागून त्याने प्रजेला दुखविले. १६०५ साली गाय फॉक्स या कटवाल्याने बंदुकीची दारू तळघरात पेटवून सबंध पार्लमेंट उडवून देण्याचा कट केला होता. (Gunpowder Plot). तो उघडकीस आल्यावर जेम्सने कटवाल्यांना पार्लमेंटसमोर वधस्तंभावर लटकाविले. राणीने क्षमाशीलता दाखवून कडवटपणा टाळला असता.

एकंदरीनेच राज्यपदाची राणीने वाढविलेली प्रतिष्ठा कमी होण्याच्या मार्गास लागली. 'राजा हा परमेश्वराचा प्रेषित आहे' ही समजूत तिने प्रजेमध्ये दृढ केली होती. लोकांच्या मनावर प्रभाव पाडण्यासाठी लंडनच्या रस्त्यांतून ती वैभवाचे प्रदर्शन करीत हिंडे. तिच्याबरोबरीचा लवाजमा, तिचा भव्य दरबार, दरबारी लोकांत तिच्या कृपाकटाक्षासाठी चाललेली अहमहमिका, अमीर-उमरावांच्या टोलेजंग दुर्गांतून तिचे होणारे थाटामाटाचे स्वागत यांनी लोकांचे डोळे दिपून जात होते. धार्मिक व राजकीय भानगडी, परचक्राची भीती, परराष्ट्रीय व्यापाराची अनिश्चितता वगैरे संकटांतून निभावून नेण्यासाठी राजाला सर्व सत्ता सुपूर्त करणे राष्ट्राला भागच होते. राष्ट्राची अस्मिता जागृत करून राष्ट्राला वैभवाच्या कळसाला पोचविणाऱ्या राणीवर प्रजेचे प्रेम होते, निष्ठा होती. पण हळूहळू राजेशाहीकडून लोकशाहीकडे जनमने वळू लागली होती. 'राजाला कायदा मोडण्याचा हक्कच आहे का?' असा प्रश्न पार्लमेंटमध्ये उमटू लगला होता. ज्या पार्लमेंटला राणीकडे शिष्टमडंळे नेण्यापलीकडे काडीची सत्ता नव्हती ते पार्लमेंट राणीच्या अखेरच्या दिवसांत 'राणी आपल्या वशिल्याच्या लोकांना व्यापाराच्या monopolies (खास हक्क) देते' म्हणून तक्रार करू लागले. चाणाक्ष राणीने काळाची पावले ओळखून ती तक्रार सामोपचाराने मिटवून टाकली. पण जेम्सला व त्याच्यानंतरच्या चार्ल्स स्टुअर्टला हे लोकरंजन व लोकमतानुवर्तित्व जमले नाही व त्याचा शेवट सन १६४८ च्या राज्यक्रांतीत झाला.

इलिझाबेथच्या युगात जशा धार्मिक व राजकारणाच्या क्षेत्रांत पुष्कळ घडामोडी झाल्या तशा राष्ट्राच्या सामाजिक जीवनातही खूप उलथापालथी झाल्या. तत्कालीन इंग्लिश समाजात अमीर-उमराव, प्रतिष्ठित सद्‌गृहस्थ (Gentry), प्रतिष्ठित किसान (Yeomen) व व्यापारी असे चार प्रमुख वर्ग होते. या साऱ्यांचे जीवन राष्ट्रातील क्रांतिकारक बदलाने मुळापासून ढवळून निघाले.

अमीर-उमराव राणीच्या दरबारात व दरबारच्या आसपास वावरत. देशाचा पराक्रम, मुलूखगिरी, वैभव व व्यापार या सुमारास उच्च कोटीस पोचल्यामुळे व राणी या उत्कर्षाची अधिष्ठात्री असल्यामुळे राणीच्या दरबाराला आगळेच तेज व महत्त्व चढले होते. तरवार गाजवून किंवा मुत्सद्देगिरी लढवून दरबारात उच्च स्थान व मान पटकाविणाऱ्या या अमीर-उमरावांकडे इतर वर्गातील लोक आदराने व कौतुकाने पाहात. शेक्सपिअरने त्याच्या 'हॅम्लेट' या नाटकात एके ठिकाणी वर्णन केल्याप्रमाणे हे तरवारबहाद्‌दूर, रुबाबदार, चतुरस्र राजबिंडे लोकांना जीवनाचा व वागणुकीचा आदर्श वाटत. समाजातले तरुण लोक त्यांच्या पोशाखाची, चालण्याबोलण्याची नक्कल करण्यात पुरुषार्थ मानीत. साउथॅम्प्टन व एसेक्सचे उमराव यांकडे या वर्गाचे उत्तम नमुने म्हणून बोट दाखविता येईल. ऐटबाज, खर्चिक, साहसी, काहीसे अविचारी असे हे दरबारी उमराव टोलेजंग वाड्यांतून राहात. नोकरचाकरांवर अतोनात खर्च करीत, मनसोक्त खाण्यापिण्यावर पैसा उधळीत, साहित्यसंगीतादी कलांना उदार आश्रय देत. याच्या उलट अंगी कर्तबगारी नसलेले व खुशामतीच्या जोरावर दरबारी वर्तुळात वर चढू पाहणारे लाळघोटे दरबारीही असत. शेक्सापिअरने आपल्या 'हॅम्लेट' या नाटकात ऑसरिक हे पात्र निर्माण करून अशा दरबाऱ्यांचा उपहास केला आहे. 'ॲज यू लाइक इट' या सुखान्तिकेतल्या टचस्टोन या विनोदी पात्राच्या तोंडीही त्याने अशा दरबाऱ्यांचे विनोदी वर्णन घातले आहे. झकपक पोशाख करावा, अत्तरे माखावी,

दरबारी स्त्रिया व थोर पुरुष यांच्यापुढे लुलुपुतू करावे, व क्षुल्लक कारणांवरून समानशीलांशी वर्दळीवर येऊन बोलभांडपणा करावा, असे त्यांचे जीवन असे.

पण अमीर-उमरावांचा हा भपका चार दिवस टिके. एकंदरीने या वर्गाला इलिझाबेथच्या काळात हळूहळू उतरती कळा लागली होती. बेफाट खर्चामुळे होणारे कर्ज, मालमत्तेच्या वारसाहक्कासाठी न्यायमंदिरात खटले लढवायला लागणारा पैसा, नाना प्रेमप्रकरणे व कलागती, यामुळे त्यांची मालमत्ता गहाण पडू लागली. हीच अवस्था दुसरा वर्ग जो 'जेण्ट्री' त्याची झाली. राहणीचे मान वाढत चालल्यामुळे मिळकतीत काहीही भर न घालता इतमामाने राहणे दिवसानुदिवस या वर्गाला परवडेनासे झाले. त्याचीही वडिलोपार्जित मालमत्ता हळूहळू गहाण पडू लागली.

या दोन वर्गांना मागे सारून येणारे दोन मुख्य वर्ग म्हणजे संपन्न किसान व व्यापारी. हे संपन्न किसान (Yeomen) म्हणजे इलिझाबेथच्या राज्याचा जणू कणाच होते. त्यांना अमीर-उमरावांप्रमाणे 'मिलॉर्ड' किंवा प्रतिष्ठित सद्‌गृहस्थांप्रमाणे 'मास्टर' म्हणून संबोधण्याची प्रथा नसली व त्यांना नुसते 'गुडमन' म्हणून संबोधित असले तरी समाजातले त्यांचे महत्त्व दिवसेंदिवस वाढत होते यात शंका नाही. मध्ययुगीन सरंजामी पद्धत मोडून हे वतनदार आता आपल्या वतनांचे स्वतंत्र मालक झाले होते. या काळात धान्याला भाव उत्तम येत होता. चार पैसे गाठीला झाले की हे वतनदार उमरावांच्या व प्रतिष्ठित सद्‌गृहस्थांच्या गहाण पडलेल्या जमिनी खरेदीत. नावावर जमीन असणे ही त्या काळी प्रतिष्ठेची खूण होती. पैसा असल्यामुळे हे वतनदार आपली मुले विद्यापीठांतून शिकायला ठेवू शकत. त्यांच्या मुलांनी कष्ट न करता प्रतिष्ठित गृहस्थ (Gentry) बनावे अशी आर्थिक सुबत्ता त्यांना लाभत होती. पैसे भरून आपल्या घराण्याला एखादे मानचिन्ह (Coat of Arms) मिळविण्याची त्यांना ऐपत व महत्तांकाक्षा होती. शेक्सापिअरने अशा मानचिन्हासाठी अर्ज केला होता व पुढे शेक्सपिअरला त्याच्या घराण्याच्या नावाला साजेल असे दोन भाल्यांचे मानचिन्ह मिळाले होते व आपल्या नावापुढे तो 'प्रतिष्ठित सद्‌गृहस्थ' (Gentleman) असे नामाभिधान लावू शकत होता.

दुसरा पुढे येऊ लागलेला वर्ग व्यापाऱ्यांचा, इलिझाबेथ राणीने आपल्या कुशल परराष्ट्रीय धोरणाने युरोपमधल्या व्यापाराचा मार्ग निर्धोक केला होता. याशिवाय धाडसी दर्यावर्दी वीरांनी अमेरिकेच्या व पूर्वेकडील देशांच्या बाजारपेठा इंग्लिश व्यापाऱ्यांना खुल्या करून दिल्या होत्या. इलिझाबेथच्या कारकिर्दीपूर्वी या क्षेत्रात स्पेन व पोर्तुगाल या देशांनी आघाडी मारली होती. राणीच्या काळात देशात खेळू लागलेले नवचैतन्याचे वारे कर्तबगार तरुणांना घरी स्वस्थ बसू देईना. समुद्रावर लांबलांब सफरी करून अलोट संपत्ती स्वदेशी आणावी, व्यापार वाढवावा, वसाहती कराव्या अशा दुर्दम्य महत्त्वाकांक्षेने नवी पिढी प्रेरित झाली होती. सफरी करून आलेल्या शूरांच्या रोमांचक कथा ऑथेलोच्या डेस्डिमोनाप्रमाणे कानांत प्राण आणून युवक ऐकत होते. नवलाईच्या परदेशी चिजांनी गजबजलेले बाजार बघत होते, हॅक्लूटची देशोदेशींच्या सफरींची व नवीन भूमीच्या शोधांची पुस्तके (Hakluyt's *Discoveries and Voyages*) वाचीत होते. जॉन डेविस, फ्रॉविझर, कॅवेंडिश, रॅली, ड्रेक, न्यूबरी यांच्या कॅनडातल्या, पनामाच्या सामुद्रधुनीवरच्या, तुर्कस्तान-हिंदुस्तानमधल्या पराक्रमाच्या, लुटीच्या, व्यापारांचे परवाने मिळविल्याच्या चित्तथरारक बातम्या राष्ट्राच्या अस्मितेला तेजोवलये चढवीत होत्या. प्रत्यक्षात या सफरींमुळे इंग्लंडकडे अमाप संपत्तीचा लोट वाहू लागला व दाही दिशा व्यापार वाढून व्यापाऱ्यांचा एक प्रतिष्ठित, संपन्न व महत्त्वाकांक्षी वर्ग अस्तित्वात येऊ लागला.

अनुक्रमणिका

वायव्येचा मार्ग (North-west Passage) व कॅथे ही दोन मुख्य उद्दिष्टे तत्कालीन दर्यावर्दी वीरांपुढे होती. पूर्व आशियाच्या प्रदेशाला प्रसिद्ध प्रवासी मार्को पोलो याने कॅथे हे नाव दिले होते. कॅथेला पोचून पूर्व आशियातल्या संपन्न देशांशी व्यापाराचा मार्ग खुला करायचा व कॅथेला पोचविण्यासाठी वायव्येचा मार्ग शोधून काढायचा, या दोन वेडांनी सर्व खलाशांच्या मनावर भुरळ घातली होती. व्हर्जिनिआत वसाहत करण्याचा रॅलीचा प्रयत्न फसल्यावर तर कॅथेकडे जास्तच डोळे लागले. भूमध्यसमुद्रातून पूर्वेकडे जाणाऱ्या मार्गावर प्रतिस्पर्धी युरोपिअन देशांचा फार उपद्रव होई. तेव्हा वायव्येच्या मार्गाने, उत्तर समुद्रातून जहाजे नेण्याचे पुष्कळ धुरंधर प्रयत्न झाले.

खुल्या झालेल्या अमेरिकेतील व पूर्व आशियातील बाजारपेठांचा इंग्लिश व्यापाऱ्यांनी पुरेपूर फायदा घेतला. प्रतिष्ठीत किसानांप्रमाणे हे व्यापारीही जमिनी विकत घेऊ लागले, मुलांना विद्यालयीन शिक्षण देऊ लागले. अमीर-उमरावांप्रमाणे राहणी ठेवू लागले व पैसे भरून अर्ल, बॅरन अशा पदव्या मिळवू लागले. व्यापाऱ्यांच्या मोठमोठ्या मंडळ्या स्थापन झाल्या व त्या मोठ्या प्रमाणावर आर्थिक उलाढाली करू लागल्या. खाणींतून खनिज द्रव्ये, कोळसा इत्यादी काढणे, सुती व लोकरीचे कापड विणणे, वगैरे धंद्यांना तेजी आली. राज्याने त्यांच्या सोईसाठी अंतर्गत जकाती उठविल्या, नाण्यांचे कायदे केले, बंदरे सुधारली, व्याजाचे दर बांधून दिले.

या संपन्नतेच्या व वैभवाच्या पुरात लंडन न्हाऊन निघत होते. ‘जन्मास यावे आणि एकदा डोळ्यांनी लंडन पाहावे’ अशी इच्छा शेक्सनपिअरच्या ‘चौथ्या हेन्री’ या नाटकातल्या डेव्हीप्रमाणे प्रत्येक इंग्रजाची होती. टेम्स नदीत देशोदेशींची चांदीसोन्याने व व्यापारी चिजांनी भरलेली व्यापारी जहाजे डुलत होती, टेम्स नदीचा काठ प्रासादतुल्य महालांनी गजबजला होता. रस्ते ऐटबाज पोशाखाच्या लष्करी बाण्याच्या तरुणांनी, मौल्यवान कपडे पेहेरलेल्या अमीर-उमरावांनी, व्यापाऱ्यांनी, आपला माल खपविणाऱ्या फेरीवाल्यांनी, गजबजून जात. आपले नशीब काढण्यासाठी परगण्यातल्या ग्रामीण विभागातून आलेल्या तरुणांची गर्दी लंडनमध्ये झाली होती. व्यापारउद्योग भरभराटीत असल्यामुळे त्यांना लंडनमध्ये व्यापाऱ्यांच्या दुकानांत उमेदवारी (Apprenticeship) किंवा अमीर-उमरावांच्या वाड्यांवर चाकरी मिळे. एकंदर वैभवाच्या मानाने रस्ते मात्र अरुंद, खाचखळग्यांनी भरलेले व गलिच्छ असते. गोंगाट तर भयंकर असे. खडखड करीत जाणाऱ्या श्रीमंतांच्या गाड्या, आपल्या दुकानांवर गिऱ्हाईक आकर्षित करण्यासाठी विक्रेते मारीत असलेल्या आरोळ्या, गाण्यांची चोपडी विकणारांचे संगीत हेल व तरुण रक्त लवकर वर्दळीवर येत असल्यामुळे मधूनमधून होणारा तरवारींचा खणखणाट यांनी कानठळ्या बसण्याची वेळ येई. इलिझाबेथच्या युगातील ‘नाचण्याबागडणाऱ्या, आनंदी’ इंग्लंडची (Merry England) लंडन ही एक उत्कृष्ट, छोटीशी प्रतिकृती होती.

वाढत्या संपन्नतेबरोबर नवीनवी ‘करमणुकीची’ साधने उपलब्ध होत होती. श्रीमंत, प्रतिष्ठित, फॅशनेबल लोकांची एकत्र जमण्याची लंडनमधली स्थळे म्हणजे सेंट पॉल प्रार्थनामंदिर, नाट्यगृहे व अस्वलांच्या झुंजींचे बगिचे (Bear Gardens). सेंट पॉल प्रार्थनामंदिरात धार्मिक गोष्टींपेक्षा इतर गोष्टींचीच खेचाखेच असायची. वकिलांचे अडते, आपला माल खपविणारे फेरीवाले व रिकामटेकडे चैनी लोक तेथे गर्दी करीत. प्रार्थनामंदिराभोवतालच्या कबरस्तानांतून गाण्यांची चोपडी, कवनांची पुस्तके, नवलिका वगैरे विकणारे ललकारत असायचे. शेक्सपिअरने आपल्या नाटकांतील काही कथानके जिथून घेतली ती इटॅलियन कादंबऱ्यांची पुस्तके इथे विकली जात. नाट्यगृहांत श्रीमंत व गरीब सारखीच गर्दी करत. भोवतालच्या जीवनाचे हुबेहूब प्रतिबिंब दाखवणारे नाटक त्या धाडसी युगाला प्रिय होते. रोमांचकारी प्रसंग,

अनुक्रमणिका

शस्त्रांचे खणखणाट, भपकेबाज कपडे, ओरडून केलेली वीरश्रीची भाषणे, उच्चपदस्थ राणीपासून एक पेनीचे तिकीट काढून रंगभूमीला खेटून जमिनीवर उभ्या असलेल्या 'भूमिजनां'पर्यंत (Groundlings) सर्वांना सारखीच आवडत.

अस्वली बगिच्यांत अस्वले व बैल यांच्या कुत्र्यांशी झुंजी लागत. हा क्रूर खेळ स्वतः राणीसुद्धा परदेशी पाहुण्यांच्या समवेत मौजेने पाही. गरीब लोकांसाठी कोंबड्यांच्या झुंजी असत. हारजितीवर मोठ्या हिरिरीने पैजा मारल्या जात. पॅरिस गार्डन व शूलेनमध्ये लंडनचे प्रसिद्ध कोंबड्यांच्या झुंजीचे अड्डे होते (Cock-pits).

वाढत्या संपन्नतेबरोबर कलांचा त्याचप्रमाणे शिक्षणाचाही प्रसार होत होता. पूर्वी शाळांची संख्या फारच कमी होती. आता प्रत्येक शहरात एक तरी शाळा असावी असे वाटू लागले. प्रतिष्ठित वतनदारांनी व व्यापाऱ्यांनी उदारपणे पैसे दिले व नवीन शाळा उघडू लागल्या. सन १५६७ त रग्बी व सन १५९० त हॅरो येथे पुढे खूप प्रसिद्धीस आलेल्या शाळा उघडल्या. ऑक्सफर्ड, केंब्रिज या विद्यापीठांत नवीन कॉलेजे उघडली. सर टॉमस बॉडली यांनी ऑक्सफर्ड येथील जुन्या लायब्ररीला मोठी देणगी देऊन नवे स्वरूप आणले. आता ते ग्रंथालय त्यांच्या नावाने साऱ्या जगात ख्यातनाम आहे. ऑक्सफर्ड, केंब्रिज ही धार्मिक व पंडिती विद्याव्यासंगाची केंद्रे होती. लंडन येथे व्यावहारिक स्वरूपाचे अभ्यासक्रम सुरू झाले. ऑक्सफर्ड-केंब्रिजमध्ये धर्मशास्त्रातील कायदा (Canon Law) शिकविला जाई. धार्मिक सुधारणेनंतर (Reformation) तो बराचसा मागे पडला व लंडनमधील इन्स ऑफ कोर्ट्स (Inns of Courts) मध्ये व्यावहारिक, दिवाणी कायद्याचा (Civil Law) अभ्यास होऊ लागला. इनर टेंपल, मिड्ल टेंपल वगैरे कायद्यांच्या विद्यालयांत उमद्या तरुणांची अभ्यासासाठी गर्दी होई. त्या काळी न्यायालयांतून दिवाणी दाव्यांची संख्या बेसुमार वाढत होती. शेतजमिनीच्या देवघेवी, मालमत्तेच्या वारसाबाबतींतील भानगडी, व्यापारी मंडळींचे विविध कारभार वगैरे खटले वर्षानुवर्षे न्यायालयात चालू राहात. वकिलांचे खिसे मात्र फार मोठाल्या मालमत्तेच्या खटल्यांतूनच गरम होत. कारण सामान्य व्यवहारपुरता कायदा प्रत्येक प्रतिष्ठित माणसाला कळत होता. कायद्याचे ज्ञान असणे हे व्यवहाराला व सार्वजनिक जीवनाला आवश्यकच मानले जाई. शेक्सपिअरच्या व इतर समकालीन नाटककारांच्या नाटकांतून व इतर साहित्यांतून कायद्याचे बारीक ज्ञान व कायद्याच्या परिभाषेच्या बारकाव्यांचे ज्ञान आढळून येते याचे कारण हेच. या कायद्याच्या शाळेत कायद्याच्या ज्ञानाबरोबर स्वदेशाभिमान, राजनिष्ठा, उच्च महत्त्वाकांक्षा व रसिकता हे गुणही तेथील उसळत्या रक्ताच्या तरुणांत विकसित होत. उच्च अभिरुचीचे नाट्यप्रयोग या शाळांत वरचेवर होत. अंगांत खूप रग असल्यामुळे भांडखोरपणादेखील त्यांच्या अंगी भरपूर येई. पल्लेदार तलवार रस्त्यामध्ये क्षुल्लक कुरापतीवरून सर्रकन म्यानाबाहेर पडत. शेक्सपिअरच्या 'रोमिओ अँड ज्यूलिएट' नाटकातील मर्क्यूशिओ वर्णन करतो त्याचप्रमाणे 'तू खोकलास व त्यामुळे माझ्या ऊन खात बसलेल्या कुत्र्याची झोप मोडली.' किंवा 'तू बदाम फोडलास—माझे डोळे बदामी रंगाचे आहेत.' एवढी कारणेही हातघाईवर येण्यास पुरत. पण या कायद्याच्या शाळांतून तयार होऊन बाहेर पडलेल्या तरुणांनी पुढे सार्वजनिक वा दरबारी जीवनात प्रवेश करून आपल्या बुद्धिमत्तेने, मुत्सद्देगिरीने व कर्तृत्वाने राष्ट्राच्या समृद्धीस हातभार लावला व त्याच्या वैभवात भर घातली यात शंका नाही.

खुद्द लंडनप्रमाणे इंग्लंडमध्ये परगण्यांतही सामाजिक क्रांतीची लाट पोचली होती व समृद्धीचे वारे तेथेही खेळू लागले होते. ग्रामीण विभागांतले प्रतिष्ठित सद्‌गृहस्थ (Country Gentlemen) आपापल्या जमिनी आता स्वतंत्रपणे कसू लागले (Freeholders). केवळ पोटापुरते न पिकवता विक्री-व्यापारासाठी

अनुक्रमणिका

धान्य पिकविण्याची ईर्ष्या उत्पन्न झाली. धान्याला भाव चांगला येई व विक्रीच्या फायद्यातून आणखी जमिनी विकत घेता येत. हे ग्रामीण अब्रूदार गृहस्थ मोठ्या इतमामाने राहात व आपला व्यवहार हुशारीने संभाळीत. लंडनमधले उच्चभ्रू लोक त्यांना खेडवळ म्हणून हिणवीत, त्यामुळे ते लंडनला येण्याचे टाळीत. कधी आले तर त्यांना लंडनमध्ये गोंधळल्यासारखे होई. मात्र परत गावी गेल्यावर लंडनच्या सुरस व चमत्कृतिपूर्ण कथा तेथील लोकांना ते वर्षानुवर्षे ऐकवीत.

या ग्रामीण विभागातला दुसरा वर्ग खंडाने शेती करणाऱ्या कुळांचा. या खंडकऱ्यांनाही आता चांगले दिवस आले होते. मध्ययुगात अर्थव्यवस्थेत कुळे ही जमीनदाराची एक प्रकारे गुलामच असत. पण आता खंडाने जमीन कसणे हा एक स्वतंत्र व प्रतिष्ठित व्यवसाय झाला. जवळ पैसा जमल्यावर ते जमिनी विकतही घेत. जमीनजुमला मालकीचा असणे हे सामाजिक प्रतिष्ठा वाढविण्याचे एक प्रमुख साधन होते. काही दिवसांनी मात्र धान्य पिकविण्यापेक्षा जमिनींना कुंपणे घालून कुरणे वाढविणे व मेंढपाळाचा व्यवसाय करणे हे जास्त फायदेशीर होऊ लागले. लोकर व मांस यांच्या व्यापारात कमी भांडवलात जास्त नफा मिळे. धान्याचे उत्पादन घटू नये म्हणून सरकार शेतांची बंदिस्त कुंपणे करण्याविरुद्ध कायदे करी. पण त्याचा फारसा उपयोग होत नसे.

'खेडी सोडून लंडनमध्ये लोकांनी गर्दी करू नये.' असे कायदे लंडनच्या स्वास्थासाठी व ग्रामीण विभागाच्या भरभराटीसाठी सरकार करीत होते. शेतांची कुरणे होऊ लागल्यामुळे पुष्कळ माणसे बेकार होत. तसेच जुने कॅथलिक धर्मोपदेशक (Parish Priests) काढून टाकून नवे प्रॉटेस्टंट नेमले जात तेव्हा हे नवे मालक आपल्या कबजात आलेल्या शेतजमिनीची जुनी कुळे काढून आपल्या घरोब्याची नवीन नेमीत. ही जुनी कुळेही लंडनकडे उपजीविकेसाठी धाव घेत. लंडनमध्ये लोटणाऱ्या या लोकांपैकी काहींना कामधंदा मिळे पण बरेच बेकार राहात. त्यामुळे गुन्हेगार, भटक्या व भिक्षेकरी लोकांची संख्या वाढू लागली. गुन्हेगारी व बेकारी यांना आळा घालण्यासाठी सरकारला नवे कायदे करावे लागले. Poor Laws, गरिबांची सोय करणारे कायदे, हे एक नवीनच कलम या युगात शासनात प्रविष्ट झाले. धर्मसुधारणेपूर्वी रोमन कॅथलिक पंथात देवळांना जोडून मोठमोठे मठ (Monasteries) असते. या मठांच्या मालकीची मालमत्ता, जमीन वगैरे मोठ्या प्रमाणात असे. या मठांतून दानधर्म पुष्कळ होई व गरिबांना त्यांचा मोठा आधार असे. धर्मप्रवर्तनानंतर हे मठ लुप्त झाले व त्यांची मालमत्ता सरकारजमा झाली. साहजिकच निराश्रितांची सोय लावणे ही राज्यव्यवस्थेची एक जबाबदारी ठरली.

Poor Laws अन्वये निराश्रितांसाठी ठिकठिकाणी गृहे (Workhouses) स्थापन करण्यात आली होती. खर्चासाठी सक्तीचा कर त्या त्या विभागावर बसे. तिथे काही अल्प काम देऊन वृद्धांच्या व अपंगांच्या उदरनिर्वाहाची सोय होई. तरुण मुलामुलींना कामधंदा पाहून देण्यात येई. उडाणटप्पू, भटक्या, ढोंगी भिकाऱ्यांना मात्र कायद्याने शिक्षा ठोठावण्यात येत. सन १५७२ च्या उडाणटप्पू बदमाषांच्या कायद्यात (Rogues and Vagabonds) तेवीस प्रकारच्या दंड्य लोकांची यादी होती. नाटके करीत फिरणाऱ्या नटांचासुद्धा यांत समावेश होता. मात्र एखाद्या उमरावाच्या आश्रयाला असलेला नटांचा संच या यादीत येत नसे. साहित्यात व नाटकांत निराश्रित गरिबांचे करुणा उत्पन्न करणारे चित्र न रेखाटता, ढोंगी, फसव्या भटक्यांचेच वर्णन करण्याकडे भर असे. शेक्सपिअरच्या 'द विंटर्स टेल' या नाटकातील ऑटॉलिकस हा अशा ढोंगी बदमाषांचा एक उत्तम नमुना आहे. 'किंग लियर' या नाटकातील एडगर याने तेवीस भटक्यांपैकी 'आब्रहामची माणसे' या प्रकाराचे वेडसर सोंग घेतले होते.

अर्थात कायदे करूनही भटकेपणाला व गुन्हेगारीला आळा पडला नाहीच. लंडनमध्ये व विशेषतः लंडनच्या आसपासच्या मोठाल्या सडकांवर (Highways) वाटमाऱ्यांचा फार उपद्रव असे. खुद्द लंडनमध्ये हत्यारांशिवाय रात्री रस्त्यांतून फिरणे धोक्याचे असे. पोलिस बंदोबस्त काय स्वरूपाचा होता याचे उपहासपूर्ण चित्र शेक्सपिअरने आपल्या 'मच अडू अबाउट नथिंग'मध्ये उत्तम रेखाटले आहे. कॉन्स्टेबल डॉगबेरी आपल्या हाताखालच्या पहारा-पोलिसांना बजावतो, 'कुणी भटक्या आढळला तर त्याला हटका, पण तो उभा नाहीच राहिला तर जाऊ दे बिचारा! रस्त्यांतून गुपचूप फिरत जा. मधूनमधून झोपायला हरकत नाही, पण आपले हत्यार (Bill) कुणी लांबवीत नाही ना याची मात्र खबरदारी घ्या हो!'

लंडनशी दळणवळणाचे मार्ग तर अतिशय खराब व फार धोक्याचे होते. प्रवासाच्या सोई बऱ्या असत. गाड्यांचे घोडे ठिकठिकाणी बदलण्याची चांगली व्यवस्था असे. वाटेत उतरण्याचे पथिकाश्रमही चांगले आरामशीर असत. मात्र बऱ्याच वेळा या पथिकाश्रमांचे मालक दरोडेखोरांना सामील असत. त्यांच्याकडून बातम्या काढून दरोडेखोर वाटसरूंवर हल्ले करून त्यांना लुटीत. शेक्सपिअरच्या 'चौथा हेन्री—भाग१ ला' या नाटकात रॉचेस्टरजवळच्या गॅड्ज्हिल मार्गावरील लुटारूपणाची वर्णने आहेत. राणी व राजघराण्यातल्या माणसांची जिथे ये-जा असे तेवढे रस्ते जरा चांगले होते. पण बाकीचे दलदलीचे, खाचखळग्यांचे असत. परगण्यातील रस्ते चांगल्या स्थितीत ठेवण्याची जबाबदारी स्थानिक शासनसंस्थेवर असे. पण ती अंगाबाहेर टाकण्याचीच या संस्थांची प्रवृत्ती असे.

भिकारी वाढण्याच्या मुळाशी ज्याप्रमाणे धार्मिक मठांचा लोप हे एक कारण होते त्याप्रमाणे गुन्हेगारीची प्रवृत्ती वाढण्याचे एक कारण जनमनावरचा धर्मगुरूंचा वचक या काळात जवळजवळ नाहीसा झाला होता हे होते असे म्हणण्यास हरकत नाही. मध्ययुगीन समाजात धर्मगुरूंचे समाजावर वजन असे. सार्वजनिक व वैयक्तिक नीतिमत्तेचे ते रखवालदार होते. चुकलेल्यांना मार्गदर्शन करणे. परस्परांतील हेवेदावे मिटवून सलोखा घडवून आणणे, निराश्रितांना आधार देणे, विद्या-कला यांची जोपासना करणे ही धर्मगुरूंची व मठांची कर्तव्ये असत. इंग्लंडातील धर्मक्रांतीने मठ गरीब झाले व धर्मोपदेश समाजातील मानाचे स्थान गमावून बसले. जुने रोमन कॅथलिक पुरोहित (Priests) पदभ्रष्ट होऊन नवे प्रॉटेस्टंट नेमले गेले. हे नवे पदाधिकारी धर्माच्या कर्तव्यात लक्ष घालण्याऐवजी नवीन मालमत्तेच्या ताब्याची भांडणे भांडणे, राजदरबारी वशिले लावून शक्य तेवढे आपल्या पोळीवर तूप ओढून घेणे, वगैरे ऐहिक बाबतींतच गर्क होऊन जात. साहजिकच त्यांच्या कोरड्या उपदेशाचा लोकांवर काहीच परिणाम होत नसे. हळूहळू लोकांची धर्मोपदेशकांवरील व धर्मावरील श्रद्धा कमी होऊ लागली. धर्मापेक्षा ऐहिक गोष्टींकडे लक्ष जास्त केंद्रित होऊ लागले. फायदेशीर शेती, मोठ्या प्रमाणावर व्यापार, मुलूखगिरी, दरबारी वर्तुळात प्रवेश या गोष्टींत लोकांचे मन रमे व त्यात यश संपादन करण्यासाठी वाटेल तो मार्ग पत्करण्याची त्यांची तयारी असे.

धार्मिक सणवार हौसेमौजेने साजरे होत. धार्मिकतेपेक्षा त्यात 'खाना पीना मजा करना' याचेच महत्त्व जास्त मानले जाई. नाताळच्या सणात मूक दृश्ये (Mummery) व भव्य देखावे, नृत्ये यांनी सजविलेले नाट्यप्रयोग (Masques) यांवर भर असे. 'मे डे' (May Day) च्या वसंतोत्सवात पुष्पसंमित स्तंभाभोवती (Maypole) तरुणतरुणी फेर धरीत. शेक्सपिअरच्या 'अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम'मध्ये या वसंतोत्सवाचा उल्लेख आहे. गुडफ्रायडे, ईस्टर हे धार्मिक सण व रॉबिनहुडदिनासारखे मौजेचे सण (या 'पाखंडी' सणांविरुद्ध धर्मोपदेशक ओरड करीत), नाचगाणे, खाणेपिणे, दंगामस्ती यांनी साजरे होत.

अनुक्रमणिका

या उत्सवात स्त्रिया मोठ्या प्रमाणात भाग घेत. एकंदरीने इंग्लंडमधील स्त्रियांचे जीवन फार सुखाचे होते, अशी युरोपमधल्या लोकांची भावना होती. 'इंग्लंड हा विवाहित स्त्रियांचा स्वर्ग आहे' असे ते म्हणत. युरोपमध्ये स्त्रिया घरात काय किंवा घराबाहेर काय पुरुषांच्या बरोबरीने काम करीत. इंग्लंडमध्ये सुखवस्तू स्त्रिया नोकरांकडून घरकाम करवून घेत. ऐटबाज कपडे करून आगाशीत हवा खात बसणे किंवा बाजार-हाटाच्या निमित्ताने रस्त्यातून मिरवणे यातच त्यांचा सारा वेळ जाई. शेक्सपिअरने आपल्या 'द टेमिंग ऑफ द श्रू' मध्ये सुगृहिणी लीन, शांत, संयमी व पतिनिष्ठ असावी असे म्हटले आहे; पण प्रत्यक्षात मात्र स्त्रिया तडफदार व मिळालेल्या स्वांतंत्र्याचा संपूर्ण उपभोग घेणाऱ्या अशा असत. शेक्सपिअरने आपल्या नाटकांतून पोर्शियासारख्या बुद्धिमान व धाडसी, रॉझलिंडसारख्या कल्पक व खेळकर वृत्तीच्या, बीअट्रिससारख्या चतुर व स्वतंत्र वृत्तीच्या स्त्रियांची चित्रे रेखाटली आहेत. आपल्या सुसंस्कृत, चतुर, बाणेदार राणीच्या प्रजाजन शोभतील अशाचा या स्त्रिया होत्या. इंग्लिश स्त्रिया पुरुषांप्रमाणे शिकार करीत, घोडदौडीला जात, पत्ते खेळत. अर्थात स्त्रियांच्या अंगचे दोषही शेक्सपिअरने व इतर साहित्यिकांनी वेळोवेळी रेखाटले आहेत. अडाणीपणामुळे आलेला उथळपणा, स्तुतिप्रियता, स्वैरपणा व विलासप्रियता स्त्रियांत आढळे. पण डामडौलाच्या हौशीबरोबर त्यांच्यात कलाप्रियताही होती. भरतकाम, चित्रकला, संगीत यांची त्यांना आवड होती व त्यामध्ये त्या प्रवीणता मिळवीत.

सरकारी अधिकारी हाही एक तत्कालीन समाजातील प्रमुख वर्ग होता. राणी प्रिव्ही कौन्सिलच्या सल्ल्याने राज्यकारभार चालवी. कौन्सिलमध्ये वीसपर्यंत सल्लागार असत. पार्लमेंटची हुकमत प्रिव्ही कौन्सिलवर चालत नसे. न्यायदानाचे काम लंडनमध्ये 'स्टार चेंबर' झटपट करी. परगण्यातून न्यायाधीश, लॉर्ड लेफ्टनंट वगैरे अधिकारी असत. स्थानिक कारभारासाठी शहरात शेरिफ व लहान गावात मेयर असत. शेक्सपिअरने आपल्या 'चौथ्या हेन्री—भाग दुसरा' या नाटकात लॉर्ड चीफ जस्टिसचे आदर्श चित्र रंगविले आहे. पण त्याच नाटकात परगण्यातले न्यायाधीस शॅलो व सायलेन्स यांसारखी उपहासपूर्ण पात्रेही रेखाटली आहेत. न्यायखात्यात व सरकारी कामकाजात भ्रष्टाकार व लाचलुचपतीचा प्रकार पुष्कळ असे. स्पेनिश आरमाराच्या लढाईत इंग्लिश आरमाराला पुरविलेल्या सामग्रीचे खोटे हिशेब देऊन सरकारी अधिकाऱ्यांनी मधल्यामध्ये आपली तुंबडी भरून घेतली होती. सरकारातून सैन्य उभारण्यासाठी अनुदाने घेऊन बरेचसे पैसे गडप करायचे व फाटकेतुटके भिकार रंगरूट गोळा करायचे या प्रकाराचे वर्णन शेक्सपिअरने 'चौथा हेन्री—भाग पहिला' या नाटकात सर जॉन फॉल्स्टाफ या सुप्रसिद्ध पात्राच्या तोंडी घातले आहे.

लष्कर किंवा नौदलातले अधिकारी यांचा रुबाब मोठा असे. देशाच्या संरक्षणासाठी म्हणून फार मोठे खडे सैन्य नसे. जरूर पडेल त्याप्रमाणे वर उल्लेखिल्याप्रमाणे सैन्यात भरती व्हायची. गरज पडेल तेव्हा अमीर-उमराव जमीनदार राज्याच्या दिमतीला ठराविक सैन्य देण्याला बांधलेले असत. घरगुती बंदोबस्ताचे सैन्य यथातथाच असे. जहाजे तीन प्रकारची असत. लढाऊ, व्यापारी वाहतुकीची व मच्छीमारीस उपयोगी पडणारी. इंग्लंडचे नौदल त्याच्या लष्की सामर्थ्यापेक्षा जास्त प्रभावी होते. इंग्लिश लढाऊ जहाजांवरचे खलाशी व दारूगोळा स्पेनच्या जहाजांपेक्षा जास्त श्रेष्ठ असत. नऊ-दहा हजार पटाईत खलाशी राणीच्या हाकेसरशी उभे ठाकत. आप व वायू ही महाभूते इंग्लंडला धार्जिणी होती. सागरावरच्या या हुकमतीमुळे हे लहानसे बेट 'ब्रिटन्स कधीही स्वातंत्र्य गमावणार नाहीत—गुलामगिरी पत्करणार नाहीत.' अशी गर्जना करू शकत होते. राणी इलिझाबेथच्या कारकिर्दीत हे आरमारी सामर्थ्य वाढविण्याचा उपक्रम सारखा चालू असे. वर्षाला एक जहाज बांधून होई. परदेशांशी व्यापार करताना जहाज बांधण्याला उपयोगी पडेल असा कच्चाह माल आवर्जून पैदा करण्यात येई.

अनुक्रमणिका

साहित्यातून दोन प्रकारच्या शिपायांची व खलाशांची चित्रे रेखाटण्यात येत. एक तत्कालीन धाडसी, महत्त्वाकांक्षी, शूर, राजनिष्ठ शिपायांचे. 'चौथा हेन्री—भाग पहिला' यामधील हॉट्स्पर हा शूरांचा एक उत्कृष्ट नमुना आहे. फॉल्स्टाफ, पिस्टलसारखे बढाईखोर शेंदाड शिपाईही शेक्सपिअरने रेखाटले आहेत व उत्कृष्ट विनोद निर्माण केला आहे.

समुद्राबद्दल इंग्रजाला अत्युत्कट आकर्षण असे. प्रत्येक लहान मुलाची घरातून पळून जाऊन खलाशी होण्याची महत्त्वाकांक्षा असे. दूरदूरचे देश शोधून काढण्यासाठी धाडसी दर्यावर्दी राणीच्या राज्यात सफरीवर निघत. शेक्सपिअरच्या 'द टेंपेस्ट' या नाटकामध्ये सागरावरच्या साहसांची रोमांचकारी वर्णने आहेत. सफरी करून आल्यावर परदेशांतल्या चित्तथरारक नवलकथा प्रवासी सांगत. तेथून आणलेल्या चमत्कारिक चिजा राणीला भेट देत किंवा प्रदर्शनासारख्या मांडून ठेवीत. 'ट्वेल्फ्थ नाइट' मध्ये 'इंडीज' मधल्या नव्याने सापडलेल्या मुलखाचा उल्लेख आहे. सर वॉल्टर रॅली याने राणीकडून परवाना मिळवून दोन जहाजे कनेरीज बेटे, वेस्ट इंडीज, फ्लॉरिडाचा किनारा अशी सफर करीत नव्या खंडात प्रवेश केला. या नव्या मुलखाला 'व्हर्जिनिआ' असे नाव कुमारी राणीच्या सन्मानार्थ दिले. इथल्या वृक्ष, फळझाडे व धान्य यांनी समृद्ध अशा भूमीवरूनच शेक्सपिअरला 'द टेंपेस्ट'मधल्या मनोरम, समृद्ध बोटाची कल्पना सुचली असावी. 'अँटनी आणि क्लिओपाट्रा' या नाटकातली सागरी युद्धाची वर्णने शेक्सपिअरच्या स्पेनच्या आरमाराबरोबरच्या प्रचंड संग्रामाची खात्रीने आठवण करून देत असतील.

परदेशांशी व्यापार करणारी जहाजे ही अभिमान वाटावा अशी असत. 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस'मधल्या अँटोनिओच्या ट्रिपली, मेक्सिको, इंडीज वगैरे देशांशी व्यापार करणाऱ्या जहाजांचे वर्णन तत्कालीन मोठमोठ्या व्यापारी मंडळ्यांच्या जहाजांना लागू पडेल.

या सगळ्या भरभराटीच्या रुपेरी मेघांना एक काळी किनार होती. ज्या कारागिरांच्या व कामकऱ्यांच्या जिवावर ही वैभवाची टोलेजंग इमारत उभी होती, त्या कामकऱ्यांच्या नशिबी हलाखीच होती. त्यांची रोजी मजुरी पन्नास वर्षांपूर्वी होती तेवढीच या काळातही होती. भाव मात्र तिप्पट वाढले होते. संपन्न मालदारांची मेजे खाद्यपेयांनी खचत होती पण या गरीब कामकऱ्यांना मात्र रायची रोटी व निकृष्ट मांस यावर राहावे लागत होते. पार्लमेंटमध्ये शहराला दोन व बराला चार प्रतिनिधी पाठविता येत. पण या कामकऱ्यांना मात्र प्रतिनिधी निवडायचाही हक्क नसे. त्यांच्या दुःखांना लोकप्रतिनिधींच्या सभेत तोंड फुटत नव्हते, तसे तत्कालीन साहित्यातही ते अनुल्लेखाने किंवा उपहासाने गुदमरले गेले होते. शेक्सपिअरलाही सर्वसामान्य जनतेबद्दल अनादर होता हे त्याच्या 'ज्यूलिअस सीझर' या नाटकातील चंचल अडाणी लोकसमूहाच्या (Mob) वर्णनावरून स्पष्ट होते. 'दुसरा रिचर्ड' या नाटकात माळ्याशी बोलताना राणी त्याला 'मातीमोलाचा' म्हणून अवमानिते. 'अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम' मध्ये शेक्सपिअरने सुतार, लोहार वगैरे पात्रे घातली आहेत पण ते केवळ त्यांचा उपहास करून विनोद निर्माण करण्यासाठी. अशा लोकांची सत्ता कधी काळी राज्यावर चालेल ही कल्पनाही शेक्सपिअरला नव्हती. 'द टेंपेस्ट'मध्ये गॉंझॅलो याने कल्पिलेल्या आदर्श लोकराज्याची (Commonwealth) त्याने थट्टाच केली आहे. राजसत्तेबद्दल शेक्सपिअरला नितांत आदर होता. राजघराणे, अमीर-उमराव, खानदानी, प्रतिष्ठित सद्‌गृहस्थ यांच्याच हाती सत्ता पाहिजे, हीन दर्जाच्या लोकांनी आपली पायरी सोडून आपल्या तंत्राने वागण्यास सुरुवात केल्यास अनर्थ माजेल असे 'ट्रॉइलस अँड क्रेसिडा' या नाटकात शेक्सपिअरने स्पष्ट नमूद केले आहे.

अनुक्रमणिका

इंग्लंडच्या इतिहासातील या वैभवशाली कालखंडात लोकांची राहणी काय दर्जाची होती ते पाहणे मनोरंजक ठरेल. मेरी ट्यूडरच्या काळापर्यंत इंग्लिश लोकांची घरे आकर्षक नव्हती. स्पेनहून आलेले प्रवासी म्हणत, 'या इंग्लिश लोकांची घरे भिकाऱ्यांसारखी मातीने लिंपलेल्या कुडाची, चिखलाकाटक्यांची असतात, पण खातात-पितात मात्र हे राजासारखे!' पण इलिझाबेथच्या कारकिर्दीत लोकांना वैभव संपादण्याची व नंतर ते उपभोगण्याची हौस उत्पन्न झाली. आता उत्तम इमारती लाकडाची दोन-मजली व क्वचित तीनचार-मजली घरे लोक बांधू लागले. भिंती विटांच्या व क्वचित दगडांच्या असत. परगण्यातून त्या भागात जे उपलब्ध असेल त्याचीच घरे बांधीत. त्यामुळे दुरून सामानसुमान आणण्याचा खर्च वाचून पार्श्वभूमी व घर यांत एक प्रकारची उत्कृष्ट संगती दिसे. छपरावर पूर्वी गवत (Rushes) असे. आता कौले, पत्रे व स्लेट्स वापरू लागले. घराचा दर्शनी भाग डोळ्यांत भरावा म्हणून खटपट असे. पूर्वीच्या लाकडी जाळ्यांऐवजी खिडक्यांत तावदाने बसवू लागले. त्यामुळे दर्शनी खिडक्या सूर्यप्रकाशात व दिव्याच्या उजेडात झळाळून उठत. घरात भिंतींना लाकडी पट्ट्या मारीत (Panelling). त्यावर भरतकाम केलेले जाड पडदे असत. या Tapestry वर ऐतिहासिक प्रसंग, प्राणी, पक्षी, वृक्षवेली वगैरे दोऱ्या-रेशमाने भरलेले असे. पूर्वी घरांना धुराडी नसत. मोठ्यामोठ्या उमरावांच्या वाड्यांच्या भिंतीसुद्धा धुराने काळवंडलेल्या असायच्या. आता धुराडी आली व घरे जास्त लख्ख दिसू लागली. घरातले लाकूड-सामान—खुर्च्या, टेबले, पलंग—वगैरेही जास्त सुबक व जास्त प्रमाणात आले. पण लाकूडसामानापेक्षा त्यावरील कापडी आच्छादनांचाच थाट जास्त असे. सामान्य शेतकरीसुद्धा आपल्या खाटेवर किंमती भरतकाम केलेले पलंगपोस घाली. पूर्वी गाद्यांत पेंढा (Straw) भरीत व लाकडाचे ओंडे उशाला ठेवीत. मऊ उशी फक्त बाळंतिणीला देत असत. आता परांच्या गाद्या-उशा आल्या. जेवायच्या मेजावरची आच्छादनेसद्धा उंची असत. शेक्सपिअरच्या 'द टेमिंग ऑफ द श्रू' या नाटकात पेटुचिओने आपल्या उंची सामानासुमानाने भरलेल्या सुसज्ज घराचे जे वर्णन केले आहे ते तत्कालीन संपन्न माणसाच्या घराला लागू पडेल.

बगिचे हे इंग्लिश लहानमोठ्या घरांचे खास वैशिष्ट्य होते. सार्वजनिक इमारती राजप्रासाद वगैरेंच्या सभोवार विस्तृत, शोभिवंत बगिचे असतच. पण मध्यम स्थितीतला माणूससुद्धा आपल्या घराभोवती नाना रंगांच्या मनोहर फुलांची व नानाविध फळांची झाडे लावी. घरापासून जरा दूर शाकभाज्यांची व औषधी वनस्पतींची बाग असे. शेक्सपिअरच्या नाटकांत फळांच्या आगरांची (Orchards) व फुलबागांची फार मनमोहक वर्णने आहेत. इंग्लिश कवी हा फुलवेडा खराच पण शेक्सपिअरचे वैशिष्ट्य हे की त्याच्या वर्णनात संपूर्ण वास्तवात असे. कुठल्या ऋतूत कुठली फुले येतात याचे ज्ञान त्याला होते व म्हणून त्याची वर्णने जाणत्या रसिकांच्या हृदयाची पकड घेत. त्याच्या 'द विंटर्स टेल' या नाटकातील एका फुलाच्या वर्णनाच्या प्रसिद्ध ओळी इंग्लिश जाणणाऱ्या वाङ्मयप्रेमी जनांच्या ओठांवर आज चारशे वर्षे खेळत आहेत.

—daffodils

That come before the swallow dares, and take
The winds of March with beauty; violets, dim
But sweeter than the lids of Juno's eyes
Or Cytherea's breath; pale primroses
That die unmarried....
Bold oxlips and the crown imperial;
Lilies of all kinds, the flower-de-luce being one.

अनुक्रमणिका

इलिझाबेथच्या कारकिर्दीपूर्वी बगिचे म्हणजे निव्वळ रान किंवा उकिरडे असतआता सामाजिक . ही विविधताजीवनाप्रमाणेच बगिच्यांत, वैपुल्य व संपन्न आकर्षकता आलीइटॅलिअन पद्धतीवर बागा . .करण्याचा शौक वाढीस लागला

घरे व बागा याप्रमाणे कपड्यांतही विविधता, वैचित्र्य व भपका येऊ लागला. युरोपमध्ये वैद्यकीय अथवा कायद्याच्या शिक्षणासाठी गेलेले तरुण, श्रीमंती शौक म्हणून युरोपची सफर करून आलेले बड्या बापांचे बेटे व व्यापारानिमित्त हिंडून आलेले लोक नित्य नव्या इटॅलिअन किंवा स्पॅनिश पोशाखाच्या तऱ्हा इंग्लंडमध्ये आणीत होते. सोवळे टीकाकार तक्रार करीत की युरोपमधून जाऊन आलेले तरुण, विद्या किंवा कला नव्हे, तर इटॅलिअन दुर्गुण व फ्रेंच व्याधी बरोबर घेऊन येतात. काही तरुण तर सहीच्या सही इटॅलिअन माणसाची पोशाखात नक्कल करीत. 'असा इटॅलिअन झालेला तरुण म्हणजे मूर्तिमंत सैतान' (An Englishman Italianate is the Devil incarnate). अशी म्हणच पडली होती. एकाच कपड्याच्या संचात नाना देशांच्या तऱ्हा विचित्रपणामुळे, घालणारा, पाहणारा व शिंपीसुद्धा गोंधळून जायचा. 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस' या नाटकात पोर्शिया स्त्री-विवाहेच्छू फॉल्कनमिजबद्दल म्हणते, 'काय याचा हा विचित्र पोशाख! याचा अंगरखा याने इटलीत घेतलाय तर मोजे फ्रान्समध्ये, टोपी आहे जर्मनीतली आणि वागण्याबोलण्यात साऱ्या देशांच्या लकबीची मिसळ!' शिवाय पोशाखाच्या या फॅशन्स रोज बदलायच्या. तत्कालीन इतिहासकार हॅरिसन म्हणे, 'इंग्लंडमध्ये कधी न बदलणारी कुठली गोष्ट असेल तर ती पोशाखामधला सारखा बदल ही होय.' (Nothing is more constant in England than inconstancy of attire.) मखमलीचे रेशमी, उंची कपडे वापरण्याची टूम उच्चवर्गीयांमधून व दरबारातून हळूहळू सर्वच वर्गांत पसरली. हातात पैसा भरपूर खेळत असल्यामुळे व्यापारीसुद्धा उमरावांप्रमाणे उंची, फॅशनेबल कपडे वापरू लागले. टीकाकार कुरकुरत, 'खानदानी कोण व हीन कुळातला कोण हे पूर्वीसारखे कपड्यांवरून आताशा ओळखेनासे झाले आहे. वाटेल त्याने वाटेल तो पोशाख करावा असे झाले आहे.' दोन-तीन पेट्या कपडे असल्याशिवाय वतनदार व व्यापारी यांनासुद्धा चैन पडत नसे. मग त्यासाठी चारपाचशे एकर जमिनीवर पाणी सोडावे लागले तरी हरकत नाही. पुरुषांचा सर्वसाधारण पोशाख : म्हणजे घट्ट अंगरखा (Doublet); हा कधी रूदार असे, खांद्यावर फुगीर, उंच कॉलर व किनारीला नाजूक झालर. गुडघ्यापर्यंत फुगीर इजार, मांड्यांपर्यंत लांब पायमोजे, टोकदार कलाबतुकाम केलेले नेटके बूट; खांद्यावर झुलणारा झगा (Cloak) कधी कंबरेपर्यंत, कधी गुडघ्यांपर्यंत तर कधी टाचेपर्यंत रुळायचा; थबकडी किंवा लांबट टोपी; वर पिसे खोवलेली किंवा सोनेरी पट्टा लावलेला; कमरेला कट्यार किंवा खंजीर; कधी पल्लेदार तरवारी. हे सर्व किंमती, नक्षीदार असायचे. जरतारी किनारी, सोन्याचांदीच्या गुंड्या किंवा बकले, झग्यांवर जरीचे किंवा रंगीबेरंगी रेशमाचे भरतकाम. कपड्यांप्रमाणे केस व दाढी राखण्याच्याही चित्रविचित्र फॅशन्स होत्या. अर्थात त्यांतल्या बऱ्याचशा इटली, स्पेन, फ्रान्स यांमधल्या असत. नाना प्रकारची सुगंधी तेले, अत्तरे वापरण्याचा प्रघात होता.

स्त्रियांमध्ये अर्थातच फॅशनचे तऱ्हेवाईक व चित्रविचित्र प्रकार पुरुषांपेक्षाही जास्त प्रमाणावर असत. त्यांची चेष्टाही साहित्यात व समाजात खूप केली जाई. शेक्सपिअरच्या 'द टेमिंग ऑफ द श्रू' या नाटकात बायकांच्या तऱ्हेवाईक फॅशनची थट्टा केलेली आहे. 'जहाज बांधायला जितका वेळ व पैसा लागतो त्यापेक्षा जास्त वेळ व पैसा बाईला नट्टापट्टा करायला लागतो.' असे म्हणत. व्हेनिसच्या फॅशन्स बायकांना फार प्रिय असत. कृत्रिम साधनांनी सौंदर्य वाढविण्याकडे स्त्रियांचा कल असल्याची वर्णने शेक्सपिअरने आपल्या 'हॅम्लेट' व 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस' या नाटकांत घातली आहेत. चेहऱ्यावर रंग फासणे, सोनेरी केसांची गंगावने वापरणे, केसांत चमत्कृतिपूर्ण अलंकार घालणे, चेहऱ्यावर मुखवटे चढवणे या फॅशन्स प्रचारात

अनुक्रमणिका

होत्या. काही स्त्रियांना पुरुषी पेहराव करण्याची हौस असे. शेक्सपिअरला आपल्या रॉझलिंड किंवा व्हायोलासारख्या नायिकांना 'डब्लेट होज' चढविण्याचा नाद होता हे सर्वश्रुत आहेच.

स्त्रियांच्या पोशाखांत 'रफ' व 'फार्दिगेल' ही प्रमुख असत. रफ म्हणजे गळ्याभोवतालची तार घालून ताठ ठेवलेली कॉलर.ही कधीकधी एक फुटाचीसुद्धा असायची. रफ वापरणारी बाई दुरून पाहिली तर थाळीत डोके कापून ठेवावे असा भास होतो, अशी या रफची थट्टा होई. पुरुष पण रफ वापरीत, बायकांच्या रफवर भरतकाम असे. फार्दिगेल ही स्पेनमधून आलेली फॅशन होती. या झग्याचा कमरेखाली खूप मोठा घेर असे व कमरेवरती तो अगदी अंगासारखा घट्ट बसे. लोक थट्टा करीत की मोठ्या घंटेवर पिसे उपटलेले कोंबडीचे पिल्लू ठेवले आहे असे वाटते. व्यापाऱ्यांच्या बायकासुद्धा उमरावांच्या बायकांसारखा किंमती व टूमदार पोशाख करीत. स्वदेशी वस्तूंपेक्षा परदेशी वस्तू वापरण्यात सर्वांनाच जास्त ऐट वाटे. मग ती वस्तू भिकार का असेना. या परदेशी मालापायी जवळजवळ एक लक्ष पौंड दरवर्षी युरोपमध्ये जायचे.

शहरातील फॅशन्स हळूहळू परगण्यातही पसरत. अर्थात परगण्यातल्या प्रतिष्ठित गृहस्थांपर्यंत एखादी तऱ्हा पोचेपर्यंत ती जुनी होऊन जाई व कधी काळी हे गृहस्थ लंडनमध्ये गेले तर जुन्या फॅशनच्या पोशाखामुळे हास्यास्पद ठरत. खंडाने जमिनी करणारे शेतकरी फॅशनच्या मागे नसत. सणासुदीला नवे कपडे करायचे एवढेच त्यांना माहीत. मेंढपाळ तर आपल्या मेंढ्यांच्या लोकरीचेच जाडेभरडे कपडे वापरीत. हवा छान पडावी, आपली कोकरे गुबगुबीत व्हावी व एखादी सावळी गोपी सजणी असावी यापलीकडे त्यांच्या विचारांची धावच जात नसे. शेक्सपिअरने 'ॲज यू लाइक इट'मध्ये या समाधानी, साध्यासिध्या मेंढपाळाचे छान वर्णन केले आहे.

राणीच्या राज्यात सर्वसाधारण राहणी, पोशाख याप्रमाणे खाण्यापिण्याच्या प्रकारांतही खूप बदल झाला. इंग्लंडचे हाडवैरी स्पेनचे लोक म्हणत, 'हे इंग्रज लांडग्यांसारखे खातात नि मग सैतानासारखे लढतात.' पण पूर्वी इंग्रजी जेवणात पदार्थांची संख्या व वैचित्र्य कमी असे. धान्याचे पदार्थ, भाजीपाला, फळे, कोंबडीचे मांस व मासे हे खाण्याचे मुख्य पदार्थ असत. धान्यापासून बनविलेली सौम्य दारू (Ale) पीत असत. पण हातात पैसा जास्त प्रमाणात खेळू लागल्यावर इतर चैनींप्रमाणे खाण्यापिण्यातही खर्चिकपणा, चोखंदळपणा व ढंगदारपणा शिरला. शेतांची कुरणे होऊन मेंढपाळाच्या व्यवसायाकडे जसे जास्त लोक वळू लागले तसा धान्याचा भाव वाढू लागला व बकऱ्यांचे मांस भरपून मिळू लागले. माशांपेक्षा या मांसाचे मसालेदार नाना पदार्थ खमंग रायत्यांबरोबर खाण्याची लोकांना चटक लागली. लेंटसारख्या व्रतांच्या दिवसांत तरी मासे खावे, बकऱ्याचे मांस खाऊ नये, असे कायदे सरकारला करावे लागत. श्रीमंतांच्या मेजांवर खाद्य पदार्थांच्या थाळ्यांची भाऊगर्दी उडे. पेये बाजूच्या टेबलावर ठेवावी लागत. पेयांमध्ये सौम्य 'एल'पेक्षा बीर व इटली-स्पेनमधली कडक उंची मद्ये प्रिय झाली. परदेशी जाणे-येणे व व्यापार खूपच वाढला असल्यामुळे ही आयात मोठ्या प्रमाणावर होऊ शके. जेवणाच्या वेळी वापरायच्या बशा, काटे-चमचे, मद्यचषक हेही तऱ्हेतऱ्हेचे, 'नक्षीदार' व उंची वापरण्यात येऊ लागले. गरिबांच्या घरीसुद्धा लाकडी चमच्यांऐवजी धातूचे चमचे वापरू लागले. अमीर-उमरावांच्या घरी सोन्याचांदीच्या बशा व काटे-चमचेही असते. 'रोमिओ ॲंड ज्यूलिएट' या नाटकात कॅपुलेट या उमरावाच्या वाड्यातील स्वयंपाकाचे वर्णन शेक्सपिअरकालीन कुठल्याही श्रीमंताला लागू पडण्याजोगे आहे. कॅपुलेटकडे वीस स्वयंपाकी नाना तऱ्हेचे मांस मसाले वगैरे घालून शिजवीत असल्याचे वर्णन आहे. 'द विंटर्स टेल'मध्ये मेंढपाळांच्या लोकर कातरण्याच्या वेळी घालावयाच्या जेवणातसुद्धा केशर, जायफळ, मनुका यांचा समावेश आहे.

अनुक्रमणिका

घरी जेवणाबरोबर मद्य माफकच घेतले जाई. सार्वजनिक मद्यपानगृहात मात्र ते मनसोक्त घेतले जाई. सरकारने मद्यपानगृहांच्या संख्येवर व ती किती वेळ उघडी असावीत यावर कायद्याने निर्बंध घातले होते. रस्त्याचे झिंगत जाणाऱ्याला पाव शिलिंग दंड होई. धर्मोपदेशक व अती सोवळे लोक या व्यसनाचा वरचेवर धिक्कार करीत. पण विलासी, रंगेल लोक उलट त्यांच्या सोवळेपणाचीच थट्टा करीत. 'ट्वेल्फ्थ नाइट'मध्ये सर टोबी सदाचाराचा उपदेश करणाऱ्या मॅलव्होलिओला म्हणतो, 'काय रे बाबा, तू मोठा सद्गुणाचा पुतळा असशील म्हणून दुसऱ्यांनी काय चांगले खाऊ-पिऊ नये?' 'सर जॉन फॉल्स्टाफ व त्याचे पित्त्ये हे तर मद्यावर गुणवर्णनाची मोठमोठी भाष्ये करीत. सर जॉन म्हणे, 'उंची मद्य-कनेरी, सॅक, नीगस यांसारखे—मेंदूला तरतरी आणते, वाणीत चातुर्य ओतते. देहात चैतन्य उसळू लागते, वाहू वीरश्रीने फुरफुरू लागतात.' सर जॉन मिस्ट्रेस क्विक्लीच्या मद्यपानगृहाला (Tavern) उदार आश्रय देत असल्याचे 'चौथा हेन्री—भाग दुसरा' या नाटकात वर्णन आहे. अशी टॅव्हर्न्स, एलहाउसेझ व इन्झ लंडनमध्ये व परगण्यांत ठिकठिकाणी होती. त्यांना मद्याचे परवाने देऊन सरकार आपल्या उत्पन्नात चांगलीच भर घालीत असे. 'किंग्झ हेड', 'क्वीन्झ हेड', वगैरे Inns मध्ये वसती व जेवण याबरोबर पिण्याचीही सोय असे. मात्र येथे माफक मद्य मिळे. चौदाव्या शतकात पीत असत ते मद्य सौम्य असे. लंडनच्या इलिझाबेथकालीन नागरिकांना कडक व विपुल मद्य हवे असे. सर जॉन फॉल्स्टाफचे 'बोअर्ज हेड' या टॅव्हर्नमधले एक वेळचे जेवण म्हणजे अर्ध्या पेनीची रोटी, दोन शिलींगांची कोंबडी व आठ शिलिंगांपर्यंत सॅक असे असायचे.

ही मद्यपानगृहे म्हणजे त्या काळची एक वैशिष्ट्यपूर्ण संस्थाच होती. उतू जात असलेली अंगातली रग निचरून टाकायला तरुणांना इथे संधी व स्थळ मिळत होते. खूप खावे, प्यावे, गाणी गावी, आरडाओरड करावी, तरवारी उपसून मारामार करावी व मग घरी जाऊन स्वस्थ झोप काढावी असा कार्यक्रम पुष्कळ तरुणांना असे. प्रिन्स हॉल याच्या अंगातल्या दुष्प्रवृत्तींचा निरास फॉल्स्टाफच्या संगतीत त्याने टॅव्हर्नमध्ये घातलेल्या धिंगाण्यात झाला व नंतर तो पाचवा हेन्री म्हणून अत्यंत कर्तृत्ववान, पराक्रमी व सत्प्रवृत्त राजा झाला, असे शेक्सपिअरने आपल्या नाटकांतून दाखविले आहे.

या मद्यपानगृहांचे चालक (Hosts) हे त्या काळातले अविस्मरणीय असे व्यक्तिविशेष होते. परगण्यातल्या गृहांचे चालक गरीब व गलिच्छ असत. पण लंडनमधले चालक हे संपन्न, धूर्त व व्यवहारी असत. त्यांची 'गृहे' ही भपकेबाज सामानसुमान, पडदे यांनी सजविलेली असते. हे चालक श्रीमंतांच्या तरुण वारसांना उधार माल देत, तारणावर कर्जे देत व शेवटी कर्जफेडीसाठी त्यांच्या मालमत्तेचा कबजा घेत. अमीर-उमराव व प्रतिष्ठित गृहस्थ पाहुण्यांना बडे खाने या 'गृहात' देत व मग बेसुमार उधारीपायी कपडे-भांडी लिलावात जायची वेळ येई. परगण्यातून जिवाचे 'लंडन' करायला श्रीमंतांचे भावी वारस येत. त्यांची अत्युत्तम बडदास्त ठेवून 'होस्ट्स' उधारी फुगवीत जात व शेवटी मालमत्ता ताब्यात आल्यावर उधारी भागवण्यासाठी वारसांना आपल्या जमिनी 'होस्ट्स'ना लिहून द्याव्या लागत. 'होस्ट्स' छाप मारून सर्व काही फुकटात पाडण्याची सर जॉन फॉल्स्टाफची खुबी सर्वांनाच काही साधत नसे.

राष्ट्रात सारख्या वृद्धिंगत होणाऱ्या संपन्नतेमुळे समाजाचे राहणीचे मान वाढले त्याचप्रमाणे व त्यामुळे कलांचा विकास होऊ लागला. इंग्लंडमधील स्थापत्यकलेचा या काळातील विकास अभ्यासनीय आहे. युरोपमध्ये 'पुनरुज्जीवनाच्या' विचारप्रवाहाने स्थापत्यकलेत क्रांती होत होती. मध्ययुगीन गॉथिक स्थापत्याची जागा ग्रीक-रोमन प्राचीन स्थापत्य घेऊ लागले होते. पण इंग्लंडमध्ये स्थापत्यावर पुनरुज्जीवनाचा पगडा फार अल्प प्रमाणात इलिझाबेथच्या काळात आढळतो. सार्वजनिक इमारतीत या नव्या इटॅलियन स्थापत्याचे अनुकरण केलेले आढळते. ग्रेशॅमने बांधलेल्या रॉयल एक्स्चेंजच्या इमारतीचा

शिल्पकार (Architect) फ्लेमिश होता, कारागीर युरोपहून आणले होते व इमारतीसाठी वापरलेला संगमरवरही बाहेरून आयात करण्यात आला होता. हे परदेशी वळण खाजगी इमारतींत मात्र दिसून येत असे. या काळात लंडनमध्ये टोलेजंग, वैभवशाली इमारती उभारल्या जात होत्या. शेक्सपिअरने आपल्या 'द टेंपेस्ट' या नाटकात 'The cloud-capped towers, the gorgeous palaces, the solemn temples' अशी जी वर्णने केली आहेत त्याला साजेसे त्या काळातले अमीर-उमरावांचे प्रासाद होते. या इमारतींच्या स्थापत्यात जुनी राष्ट्रीय परंपरा व पुनरुज्जीवित जुनी ग्रीक-रोमन स्थापत्यकला यांचे चमत्कृतिपूर्ण पण डोळ्यांत भरेल असे मिश्रण होते. इंग्लिश स्थापत्य हे मध्ययुगीन कालापासून हळूहळू विकसित होत गेले होते. मध्ययुगीन गॉथिक स्थापत्य हे इंग्लिश प्रकृतीला मानवण्याजोगे होते. हे अकराव्या शतकात फ्रान्समध्ये उदित झाले. या पद्धतीत भव्यता व गगनचुंबी उत्तुंगता यांवर भर असे. रांगड्या बलदंड इंग्रजाला त्याचे आकर्षण होते. इलिझाबेथच्या काळात या जोरकस, भव्य, डोळे दिपवणाऱ्या स्थापत्यात ग्रीक-रोमन पद्धतीतील प्रमाणबद्धता, सुबकपणा व सुसूत्रता आली. साहित्य व नाट्य यांप्रमाणे स्थापत्यातही राष्ट्रीय परंपरा व पुनरुज्जीवित प्राचीन ग्रीक-रोमन परंपरा यांचे लक्षात घेण्याजोगे मिश्रण दिसू लागले. या मिश्रणातून एक प्रकारची विस्मयजनक, अद्‌भुत व चाकोरीबाहेरची अशी परंपरा निर्माण झाली. हॅरिसनसारख्या इतिहासकारांना या आगळ्या स्थापत्याचा फार अभिमान वाटे.

इंग्लिश स्थापत्यकोविद हे पुस्तकी सिद्धांताला कधीच चिकटून राहात नसत. शास्त्रांपेक्षा सोय, आराम, सुखकरपणा यांकडे त्यांची नजर असे. नवीन इटॅलियन स्थापत्यात भव्यता, सौंदर्य होते; पण राहण्याला ती वसतिस्थाने मोठीशी आरामशीर नसावी. इंगिलश वास्तुशास्त्रज्ञ (Surveyors) इंग्लिश घरात पुष्कळ खोल्या, मध्यभागी मोठे दालन, उजेड व हवा मोकळेपणी खेळेल अशा खिडक्या, अशी गृहरचना करू लागले. मध्ययुगात उमरावांच्या वाड्यांभोवती भरभक्कम तटबंदी असे. इलिझाबेथच्या काळी पूर्वीइतकी अंतर्गत यादवी व रात्रंदिन युद्धाचे प्रसंग नव्हते. त्यामुळे आता तटबंदीत कोरीव नक्षीकाम शिरले. ग्रीक-रोमन पद्धतीप्रमाणे दर्शनी मोठेमोठे कातीव किंवा सुरूसारखे खांब, वेलपत्ती काढलेल्या कमानी, शोभिवंत सज्जेप, अचंबा वाटण्याजोग्या कोरलेल्या आकृती, पुढल्या भागावर चित्रित केलेली घराण्याची मानचिन्हे (Heraldic Signs) असा थाट या नवीन वास्तूंचा दिसे. जॉन थॉर्प याने नॉरदॅम्पटनशायरमध्ये बांधलेला कर्बी हॉल (Kirby Hall) व रॉबर्ट स्मिथसनचा नॉटिंगम्‌जवळचा वोलॅटन हॉल (Wollaton Hall) या प्रकारचे होते.

स्थापत्यकलेतली ही प्रगती मूर्तिकला व चित्रकला यांत आढळून येत नाही. शिवाय या क्षेत्रात राष्ट्रीय अशी परंपरा उद्‌भूत झाली नाही. जे थोडे कलावंत होते ते युरोपिअन परंपरेचे अनुयायी होते. चित्रे विकण्याची दुकाने होती व लेस्टर व लमलीसारख्या उमरावांच्या संग्रही नामांकित चित्रे असत. पण ती सर्व युरोपमधल्या चित्रकारांची व हॉलंडमधून इंग्लंडमध्ये आश्रयासाठी येऊन राहिलेल्या कलावंतांची होती. स्वतःच्या किंवा कुटुंबियांच्या तसबिरी (Portraits) काढवून घेण्याची टूम बड्या लोकांत फार होती. वाढती संपन्नता, घराण्याचा अभिमान व एक प्रकारची आत्मगौरवाची भावना या प्रवृत्तीच्या मुळाशी असावी. हॉल्बाइन (Holbein) हा चित्रकार या उच्चभ्रू मंडळींत फार प्रिय होता. इलिझाबेथच्या काळातील कलावंतांचे कौशल्य सूक्ष्मरेखांकन (Miniature Painting) या क्षेत्रात उत्कटतेने प्रकट झालेले दिसते. हिलिअर्ड, ऑलिव्हर, कॉर्नेलिअस जॅनसेन हे या क्षेत्रात नामांकित होते. Wall Paintings (भित्तिचित्रे) हाही एक नावाजण्याजोगा चित्रकलेचा आविष्कार. मध्ययुगात चर्चच्या भिंतींवर भव्य चित्रे रेखाटण्याची प्रथा होती. इलिझाबेथच्या काळात धर्मप्रवर्तनामुळे चर्चकडून घरांकडे चित्रकारांचे लक्ष वळले. या क्षेत्रात

अनुक्रमणिका

परकीय स्फूर्तीबरोबर राष्ट्रातील नाना कसबांची जुनी परंपरा कारागिरांना प्रेरणाभूत होई. भिंतींवर बोधवाक्यांपासून तो साध्या रेखाकृती व वृक्षवेलीफुलांपर्यंत चित्रे रेखाटण्यात येत.

या जेष्ठ व श्रेष्ठ कलांखेरीज निरनिराळ्या कसबांत व कारागिरीत राष्ट्रीय परंपरा व परकीय परंपरा यांचे मिश्रण आढळते. इलिझाबेथच्या काळी जडावाच्या वस्तू, अलंकार वगैरे वापरण्याची फॅशन होती. इटॅलिअन व फ्रेंच घडणीबरोबरच इंग्लिश लोकांना अतिशय प्रिय असे नाना पुष्पाकृतींचे जडावाचे काम अत्युत्कृष्ट होई. तसेच चांदीचे नक्षीकामही अप्रतिम होत असे. जॉन ॲक्टन या कारागिराचा १५८८ मध्ये घडविलेला 'पिकरिंग कप' या कलेचा एक अत्युत्कृष्ट नमुना म्हणून प्रसिद्ध होता. घरात वापरलेल्या लोखंडी कड्याकोयंडे, बिजागरे यांतसुद्धा कारागिरांची चमत्कृतीची हौस, अलंकृतीची आवड व सुबक हात दिसून येई. तांब्याच्या पत्र्यांवर चित्रे किंवा देखावे कोरण्याची कला (engravings) ही इंग्लिश कारागिरांना उत्तम साधे. नकाशांसाठी किंवा पुस्तकांतून चित्रे छापण्यासाठी या तांब्याच्या पत्र्यांचा उपयोग होई.

संगीतकलेचा उत्कर्ष या काळात मोठ्या प्रमाणावर झाला. धर्मपरिवर्तनाने (Reformation) संगीतकलेला एक नवीनच कलाटणी दिली. रोमन कॅथलिक पंथाप्रमाणे जुने प्रार्थनासंगीतही संपुष्टात आले. लॅटिन शब्दांचा अवजडपणा संपून प्रार्थनागीतांत इंग्लिश शब्दांची जलद व उत्तेजक लय आली. या नवीन प्रार्थनासंगीतात व वुइल्यम बर्ड या कुशल संगीतज्ज्ञाचे नाव प्रामुख्याने घेतले पाहिजे. त्याच्या स्वरात आर्तता व जीवनाच्या कोलाहलातून शांतीकडे जिवाची ओढ निनादते. या काळच्या निधर्मी संगीतातही (Secular Music) हीच आर्तता आणि शांत व संथ जीवनाची ओढ दिसून येते. इंग्लिश साहित्य व काव्य यांतही, प्रचलित धांदलीच्या गडबडगोंधळाच्या जीवनाबद्दलची ही प्रतिक्रिया दिसून येते. त्या काळच्या जानपदविषयक (Pastoral) काव्यात शहरी जीवनाबद्दलचा उबग स्पष्ट दिसतो. शेक्सपिअरच्या नाटकांतही तरवारीचा खणखणाट, रक्तापात, आरडाओरड, कलह चालू असताना मधूनच मधुर, आर्त गाण्याचे सूर हृदयाच्या तारा छेडून जातात.

त्या काळात खानदानी घराण्यांतल्या स्त्रीपुरुषांना वाद्याची व संगीताची अत्यंत आवड असे व त्यांची त्या शास्त्रात गती पण चांगली असे. शेक्सपिअरच्या नाटकांत (The Merchant of Venice; Measure for Measure; Twelfth Night; The Tempest; A Mid-summer Night's Dream) ठिकठिकाणी, राजमहालात, श्रीमंतांच्या वाड्यांत, उद्यानांत तसेच पऱ्यांच्या जगतात मधुर गाण्यांचे सूर निनादतात.

या कलेतही राष्ट्रीय परंपरा व परकीय परंपरा यांचे मिश्रण आढळते. मॅड्रिगल्स (Madrigals) मध्ये इटॅलिअन संगीताचा पगडा आढळतो. मॅड्रिगल म्हणजे तिघाचौघांची मिळून गाण्याचे समूहगीत. टॉमस मोर्ले ही गीते फार मधुर स्वरात गुंफी. या गीतांना वाद्याची साथ लागत नसे. डोलंडची (Dowland) समूहगीते व स्वरलहरीची (Airs) मन मोहून टाकीत. वीणेच्या मंजुळ साथीवर वीणाकाव्ये गुंफणाऱ्या कलाकारांत टॉमस कॅंपिअन व जॉन डॅनिएल यांचा उल्लेख केला पाहिजे. या अभिजात संगीताबरोबरच लोकगीते व लोकसंगीत यांचाही विकास होत होता. या गीतांची चोपडी रस्त्यावर विकली जात. सामान्य लोक व स्त्रिया ती आवडीने वाचीत व प्रसंगानुसार सुस्वर गात. 'द विंटर्स टेल'मध्ये ऑटॉलिकस अशा गाण्यांची पुस्तके विकीत असल्याचे वर्णन आहे. थोडेसे कथानकाचे सूत्र असलेली ही बॅलड्स (Ballads) अद्‌भुतरसपरिपूर्ण असत. 'अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम'मध्ये पीटर क्विन्स बॉटमला आलेल्या विचित्र अनुभवावर एक बॅलड लिहिणार होता. ही गाणी नृत्याच्या तालावर रचित. पोशाखाच्या फॅशन्सप्रमाणे या गाण्यांतही रुची झपाट्याने बदले. नाताळात सगळ्यांच्या तोंडी असलेले बॅलड ईस्टरपर्यंत रद्दीत जाई.

अनुक्रमणिका

नाट्यवाङ्मय व अभिनय यांत या काळात झालेल्या प्रगतीचे विवरण या ग्रंथांत इतरत्र आलेच आहे. तसेच युरोपमधील बौद्धिक व सांस्कृतिक पुनरुत्थानाने (Renaissance) इंग्लिश वाङ्मयावर झालेल्या परिणामाचे विवेचनही इतरत्र आहेच. काही थोड्या वैज्ञानिक, शास्त्रीय व तात्त्विक वाङ्मयाचा येथे थोडक्यात निर्देश करू.

धर्मशास्त्रामधील तात्त्विक, वैचारिक भूमिकेसंबंधात रिचर्ड हूकर याच्या *Of the Laws of Ecclesiastical Polity* या ग्रंथाचा उल्लेख केला पाहिजे. या ग्रंथाचे महत्त्व समजण्यासाठी इलिझाबेथकालीन इंग्लंडमधील धार्मिक मतप्रवाहांचा विचार करणे अवश्य आहे. राणीने गादीवर बसल्यावर धर्मक्षेत्रात सुव्यवस्था आणली व दोन कायद्यांन्वये धार्मिक बाबतीत इंग्लंडच्या राज्यकर्त्यांची सत्ताधीशता व धार्मिक पूजाप्रार्थनेची एकसूत्रता जाहीर केली. सर्वसाधारण जनतेला धार्मिक तत्त्वज्ञानाचे विशेष सोयरसुतक नसल्यामुळे हे महत्त्वाचे धर्मपरिवर्तन सुरळीतपणे प्रस्थापित झाले. पण काही वर्षांनंतर देशातील सुप्त विचारप्रावह वर डोके काढू लागले. यांपैकी रोमन कॅथलिक पंथाचे लोक गुप्तवपणे आपल्या पंथाचे मॅस (Mass) वगैरे पूजाविधी आचरीत. सन १५७० मध्ये पोपने राणीला वाळीत टाकले व ती राज्याला अनधिकारी असल्याचे जाहीर केले. या फतव्याची अंमलबजावणी करण्यासाठी स्पेनने इंग्लंडवर स्वारी करण्याचा चंग बांधला. पण सन १५८८ त इलिझाबेथने स्पॅनिश आरमाराला सणसणीत टोला लगावून इंग्लंडची इभ्रत वाढविली. पोपच्या शापाने इंग्लंडचे काहीही वाकडे न होता उलट त्याचे वैभव वाढतच आहे हे पाहून इंग्लंडमधले रोमन कॅथलिक जरा निवळले. त्यांच्यामध्ये दोन पक्ष पडले. एक आपणांस निधर्मी (Secular) म्हणविणारे प्रतिपादू लागले की राणीची सत्ता धर्मनिरपेक्ष क्षेत्रात मान्य करावी, तिच्याशी राजनिष्ठ राहावे, प्रसंगी देशाच्या संरक्षणासाठी स्पेनशीसुद्धा लढावे, मात्र आपल्याला आपल्या पंथाप्रमाणे धार्मिक विधी आचरण्याची सवलत मिळावी म्हणून प्रयत्न चालू ठेवावे. दसरा पक्ष जेझुइट्स् (Jesuits) यांचा. पोपच्या फतव्याप्रमाणे स्पेनच्या राजकुमारीला गादीवर आणावे असा यांचा प्रयत्न चालू होता. इलिझाबेथच्या खुनाचे कट करण्यापर्यंत यांची मजल गेली होती. आपल्या मतांच्या प्रसारासाठी युरोपमधून गुप्तबपणे रोमन-कॅथलिक-कैवारी वाङ्मय मागविण्याचा जेझुइट्सा उपक्रम करू लागले. साहजिकच धर्मद्रोह्यांविरुद्ध कडक कायदे राज्याला करावे लागले. इंग्लंडमध्ये कॅथलिकांचा छळ होतो आहे असा युरोपमध्ये बोभाटा झाला. पण प्रत्यक्षात मात्र कायद्यांच्या अंमलबजावणीत फारसा कडकपणा नव्हता.

प्रस्थापित इंग्लिश चर्चला कडक विरोध करणारा दुसरा पंथ प्यूरिटन्सचा. इंग्लिश चर्चचे कैवारी आपल्या पंथाच्या समर्थनार्थ तिसऱ्या-चौथ्या शतकांतल्या धर्मव्यवस्थेचा आधार घेत. त्या शतकात पोप सर्व सत्ताधीश नव्हता. धर्मोपदेशक व धर्मगुरू यांचे वर्तन निर्मळ व रोमन भ्रष्टाचार व लाचलुचपत यांपासून अलिप्त होते. प्यूरिटन्स त्या काळाच्याही मागे जाऊन कुणीही मध्यस्थ न मानता फक्त बायबलच्या आधाराने आपले आचारविचार नियमबद्ध करावे असा मताचे होते. या प्यूरिटन्सपासूनही राज्यसत्तेला धोका होता. कारण धर्मक्षेत्रात राज्यसत्तेने सत्ता प्रस्थापित करावी या मताला त्यांचा तीव्र विरोध होता. इंग्लिश चर्चच्या मतप्रणालीप्रमाणे राज्यातील प्रत्येक प्रजाजन इंग्लिश चर्चचा अनुयायी कायद्याने होता. तसेच इंग्लिश चर्चने आपल्या धर्मविधीमध्ये काही रोमन कॅथलिक प्रकार समाविष्ट करून घेतले होते. या दोन्ही गोष्टी प्यूरिटन्सना पसंत नव्हत्या. पोपला 'ख्रिस्तशत्रू' (Antichrist) म्हणण्यापर्यंत त्यांची मजल गेली होती. प्यूरिटन्सचा ध्रुवतारा रोम नसून जिनीवा होता (Geneva). जिनीवाचा धर्मसुधारक कॅलव्हिन याचे अनुयायी बरेचसे प्यूरिटन होते. कॅलव्हिनच्या मते कर्ताकरविता फक्तa परमेश्वर असून विधिलिखिताप्रमाणे प्रत्येक माणसाची नियती ठरलेली असते. (Predestination). कुठल्याही मानवी सत्तेला तिच्यात ढवळाढवळ

करता येत नाही. इंग्लिश चर्चने बांधलेली आध्यात्मक-आधिभौतिकाची सांगड त्याला, कॅथलिकांप्रमाणेच, नास्तिकपणाची वाटत होती. इंग्लंडमध्ये प्यूरिटन्सना कार्टराइट हा एक चांगला पुढारी मिळाला. त्याने ट्रॅव्हर्स या लॅटिन लेखकाच्या *Ecclesiastical Discipline Explained* या पुस्तकाचे इंग्लिशमध्ये भाषांतर केले. हा ग्रंथ प्यूरिटनांची आचारविचारसंहिता बनला. त्यामध्ये बायबल हा एकच प्रमाण ग्रंथ असल्याचे साक्षेपाने प्रतिपादिले होते. प्यूरिटनांनी दोन पत्रके काढून (Admoinitions to Parliament, १५७१ व १५७२) इंग्लंडच्या धर्मव्यवस्थेवर हल्ला चढवला. दुसऱ्या पत्रकात कार्टराइटच्या पुस्तकातील नवी धर्मव्यवस्था मांडली होती. या पत्रकात प्यूरिटनांचा कल प्रेझबिटीरिअन मताकडे झुकत असल्याचे स्पष्ट दिसले. या मताचे लोक धर्मोपदेशकांत व पुरोहितांत उच्चनीच असा अधिकारभेद नसावा, त्यांच्या निवडणुका लोकमताप्रमाणे व्हाव्या, असे मानीत असत. आता इंग्लिश चर्चला आपली मतप्रणाली व धर्मकारभारव्यवस्था सुव्यवस्थित करण्याची गरज वाटू लागली. कॅंटरबरीचा आर्चबिशप जॉन व्हिटगिफ्ट याने सन १५८३ त एक पत्रक काढून इंग्लिश चर्चची तीन मुख्य तत्त्वे जाहीर केली. राजा हा धार्मिक बाबतीत सर्वसत्ताधीश असावा, प्रत्येक प्रजाजन हा इंग्लिश चर्चचा अनुयायी असावा व सर्वांचे प्रार्थनांत वापरायचे एकमेव पुस्तक असावे (Book of Common Prayer), घोषणेत नमूद केलेली एकुणचाळीस कलमे प्रत्येकाने स्वीकारावी (Thirty-nine Articles) अशी ही तीन तत्त्वे होती.

या सर्व मतामतांच्या गलबल्यात एकसूत्रीपणा आणण्यासाठी रिचर्ड हूकरने 'धर्मव्यवस्थेतील धोरणांचे मलभूत कायदे' (*Laws of Ecclesiastical Polity*) हे पुस्तक लिहिले. हूकर हा प्रकांडपंडित व वादविवादकुशल होता. या प्रचंड ग्रंथाचे आठ भाग १५९४ पासून १६०१ पर्यंत प्रसिद्ध होत होते. हा ग्रंथ अत्यंत लोकप्रिय झाला. खुद्द पोपला यांतले पहिले चार भाग पसंत पडले. कारण त्यांत ट्रॅव्हर्स या प्यूरिटनपंथवाद्याला उत्तर दिले होते. अत्यंत विशाल अशा दृष्टिकोणातून हूकरने धर्म, राजकारण व पुनरुज्जीवित अभिजात ज्ञानधन यांची सांगड घातली होती. प्यूरिटनांवर हल्ला चढविण्याचा आपला उद्देश नसून सर्व पंथांमध्ये सलोखा घडवून आणावा व सर्वोच्च सदसद्‌विवेकबुद्धीचे समाधान करावे अशी आपली इच्छा असल्याचे हूकरने स्पष्ट केले. बायबल हे प्रत्येक व्यक्तीच्या आचारविचारांचे नियामक असावे हे कबूल. पण बदलत्या कालानुसार आचारविचारसंहिता बनवण्याचे हक्क चर्चसारख्या धर्मनियामक संस्थेला देणे तर्कशुद्ध ठरावे. बायबलमध्ये सांगितलेल्या मुक्तिमार्गामध्ये माणसाच्या तर्कबुद्धीला स्थान नसावे हे ठीक आहे. पण दैनंदिन व्यवहारात माणसाने आपली सदसद्‌विवेकबुद्धी, सारासारविचारशक्ती चालवली पाहिजे. या गोष्टीला बायबलचाही विरोध असण्याचे कारण नाही, वगैरे विचार हूकरने मांडले. शेवटी राणी ही धार्मिक बाबतींत सर्वसत्ताधीश असावी असे प्रतिपादून इंग्लिश चर्चची त्याने तरफदारी केली होती. हूकरच्या धार्मिक तत्त्वज्ञानविषयक ग्रंथाबरोबर फ्रॅन्सिस बेकन याच्या वैज्ञानिक दृष्टिकोणावर अधिष्ठित अशा तत्त्वज्ञानविषयक ग्रंथाचा उल्लेख केला पाहिजे. बेकनने १६२० मध्ये *Novum Organum* (नूतन पद्धती) हा ग्रंथ लिहिला. कोपर्निकसच्या सिद्धांतांनी मानव हा मध्ययुगीन कल्पनेप्रमाणे सृष्टीचा मध्यबिंदू नसून अफाट विश्वातील केवळ एक रजःकण आहे असे सिद्ध केले. आधुनिक विज्ञानाने हे आव्हान स्वीकारून हा रजःकण आपल्या बुद्धिसामर्थ्याने व नूतन विचारपद्धतीने सृष्टीवर वर्चस्व प्रस्थापित करू शकेल अशी घोषणा केली. बेकन हा या आधुनिक विज्ञानाचा इंग्लंडमधील प्रणेता होता. अफाट सृष्टीतील वस्तुजाताचा सूक्ष्म अभ्यास करून त्रिकालाबाधित सत्य सिद्धांत कसे प्रस्थापित करावे याची पद्धती (Inductive Method) त्याने आपल्या ग्रंथात मांडली. बेकनच्या विचारसरणीचा परिणाम नंतरच्या इंग्लिश तत्त्वज्ञानावर फार मोठ्या प्रमाणात झाला.

वैज्ञानिक वाङ्‌मयात इंग्लंड युरोपच्या बरेच मागे होते. काही युरोपियन ग्रंथांवर आधारलेली पुस्तके इंग्लंडमध्ये प्रकाशित होत होती. एडवर्ड वॉटनचे प्राणिशास्त्र व वनस्पतिशास्त्रावरचे पुस्तक, जॉन मॅटलेटचे सृष्टीज्ञानावर पुस्तक ही या प्रकारची होती. वुइल्यम टर्नरने वनस्पतिशास्त्रावर पुस्तक लिहून परदेशांतील वनस्पतींची नावे इंग्लिशमध्ये आणली. भौगोलिक संशोधनाच मात्र इंग्लंड युरोपच्या बरोबरीला आले होते. इंग्लिश लोकांना धाडसी दर्यावर्दींच्या चमत्कृतिपूर्ण गोष्टी ऐकून देशोदेशींच्या चालीरीती, इतिहास यांबद्दल कुतूहल उत्पन्न झाले होते. कॅमडेन व हॅक्लूट या लेखकांनी ते मनसोक्त पूर्ण केले. वुइल्यम गिलबर्ट याने पदार्थविज्ञानशास्त्र व ज्योतिर्विद्येवर पुस्तक लिहून कोपर्निकसचे सिद्धांत पुढे मांडले. अर्थात ही मूठभर शास्त्रज्ञांची गोष्ट. बहुजनसमाज अजून टॉलेमीचेच सिद्धांत मानीत होता. मार्लो, शेक्सपिअर वगैरे लेखकांच्या साहित्यात या लोकमतांचेच प्रतिबिंब दिसते.

शिक्षणशास्त्रात रॉजर ॲस्कम (Roger Ascham) याच्या *The Scholemaster* शिक्षक या पुस्तकाचा उल्लेणख केला पाहिजे. सर एडवर्ड कोक याची कायद्यावरील पुस्तके प्रसिद्ध आहेत.

वैद्यकशास्त्रात गेलन या दुसऱ्या शतकातल्या ग्रीक वैद्याचा शरीरातील चार मूलतत्त्वांचा (Humours) सिद्धांत मागे पडून, शरीरशास्त्राचा अभ्यास व त्यावरून रोगाचे निदान व उपाय करण्याची पद्धत विद्वान लोकांत संमत होत होती. रुधिराभिसरणाच्या क्रियेचा शोध लावणारा हार्वे याने शरीरशास्त्रावर ग्रंथ लिहिला. १५६५ त इलिझाबेथ राणीने शवच्छेदनाची परवानगी वैद्यशास्त्राच्या विद्यार्थ्यांना दिली. पहिला इंग्लिश भाषेतील फार्माकोपिआ (औषधांची यादी व ती वापरण्याबद्दल सूचना) १६१८ त प्रसिद्ध झाला. प्रत्यक्ष व्यवहारात मात्र भोंदू वैदूंचे प्रस्थ बरेच होते. शहरांपेक्षा ग्रामीण विभागात या लोकांची चलती असे. लंडनमध्ये दरवर्षी प्लेगची साथ येई. आठवड्याला तीस बळी जाऊ लागले की लंडनमधून लोक पळ काढीत. नाट्यगृहे सरकार बंद करी. पण प्लेगप्रतिबंधक कां प्लेग बरा करण्याचे उपाय असेच कुडमुड्या वैदूसारखे असत. 'मॅक्बेथ' या नाटकात मात्र शेक्सपिअरने राजवैद्याच्या तोंडी लेडी मॅक्बेलथच्या झोपेत चालण्याच्या रोगाचे मोठे मार्मिक निदान केले आहे. गोरगरिबांत अर्थात कुठल्याही मज्ञातंतूंच्या रोगाचे निदान 'वेड' असे करून रोग्याला अंधारकोठडी व फटके हे उपाय करीत. 'ट्वेल्फ्थ नाइट' मध्ये मॅलव्होलियोला वेडाचा आरोप ठेवून असा कोंडून ठेवला होता. वेड्या माणसाला भुताची पीडा आहे असा समज असे.

बहुजनसमाजात या प्रकारच्या खुळ्या समजुती, भुताखेतांवर, चेटकांवर, मांत्रिकांवर अंधश्रद्धा व शकुनापशकुनांवर विश्वास फार मोठ्या प्रमाणात आढळून येई. (Superstitions). मांत्रिकांकडून नजर लागू नये म्हणून लोक मंतरलेले गंडेदोरे घेत. प्रेमप्रकरण यशस्वी व्हावे म्हणून ताईत बांधीत किंवा भस्मरसायने घेत. रोगांवर उपाययोजना करण्याबद्दलही पुष्कळ खुळचट समजुती होत्या. फाशी द्यायला वापरलेली दोरी डोक्याभोवती गुंडाळली तर डोकेदुखी थांबते, विंचू चावला तर गाढवाच्या कानात 'मला विंचू चावलाय.' असे कुजबुजले तर विंचू उतरतो, ज्या शस्त्राने तीन जिवंत जीवांच्या हत्या झाल्या आहेत असे शस्त्र घरावरून फेकले की बाळंतिणीची सुटका होते, खून झालेल्या माणसाच्या कवटीतून ओढ्याने पाणी प्याले की फेफरे बरे होते असे समजत. वस्तू हरवली तर ज्योतिष्याला कुठे सापडेल याबद्दल प्रश्न विचारायला लोक जात. औषध घ्यायला, प्रवासाला जायला, व्यापार सुरू करायला, घर बांधायला ज्योतिष्यांकडून मूहूर्त काढून घेत. शकुनापशकुनांवर लोकांचा फार भरवसा असे. धुमकेतू दिसणे, तारे तुटून खाली पडणे, अनैसर्गिक हवा, वादळे ही भावी संकटांची चिन्हे समजत. मुहूर्त काढण्याबद्दल बेन जॉन्सनच्या 'दि ॲलकेमिस्ट'मध्ये व धुमकेतू ताऱ्यांच्या अपशकुनांबद्दल शेक्सपिअरच्या 'ज्यूलिअस

सीझर'मध्ये उल्लेख आहेत. ग्रहांच्या गतीवरून भविष्यकथन करता येते या समजुतीचा उल्लेख 'ज्यूलिअस सीझर'मध्ये आहे. ग्रहण हा अपशकुन असल्याबद्दल 'किंग लियर'मध्ये उल्लेख आहे. ग्रहांचा परिणाम माणसाची नियती ठरवण्यात होतो या प्रचलित मताचा शेक्सपिअरने 'ज्यूलिअस सीझर'मध्ये इन्कार केला आहे. भुते व चेटकिणी यांच्या अस्तित्वावर तत्कालीन लोकांची दाट श्रद्धा होती. शेक्सपिअरने 'हॅम्लेट', 'मॅक्बेथ', 'ज्यूलिअस सीझर' या नाटकांत भुतांचे प्रवेश घातले आहेत. 'अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम'मध्येही रात्रभर भटकून पहाटे स्मशानभूमीकडे परतणाऱ्या भुतांचा उल्लेख आहे.

चेटकांवर इलिझाबेथकालीन जनतेचा फार विश्वास होता (Witchcraft). शेतातील पीक खराब झाले, कुणाला अकस्मात काही आजार उद्‌भवला, गाई आटल्या किंवा दगावल्या, किंबहुना दुधातून पुरेसे लोणी निघाले नाही तरी लोकांना चेटूक झाल्याची खात्री पटे. मग शेजारपाजारच्या एखाद्या दुबळ्या, गलिच्छ राहणीच्या म्हातारीवर संशय जाई. थोडासा पुरावाही चेटकाचा आरोप ठेवण्यास पुरा होई : 'म्हातारीला मी दूध नाही म्हटले-दुसऱ्या दिवशीच माझी गाय आटली', 'मला लोणी काढताना म्हातारीनं पाहिलंन दुसऱ्या दिवशी दुधातून अजिबात लोणी निघेना.' रेजिनल्ड स्कॉटसारखा विचारवंत लेखक आपल्या *The Discoverie of Witchcraft* (१५८४) (चेटकाबात संशोधन) या पुस्तकात म्हणतो : 'चेटकाच्या आरोपाने या दुबळ्या गरीब म्हाताऱ्यांचा विनाकारण छळ होई. खरे म्हणजे गाय आटण्याचे दिवसच आले होते. लोणी न येण्याचे कारण मोलकरणीने साय मटकावली हे असावे. मन अस्वस्थ असले, भीतिग्रस्त असले म्हणजे भुतेखेते दिसतात. खरे पाहिले असता भुते, चेटूक हे निव्वळ लोकभ्रम आहेत.' सरकारने हस्तसामुद्रिक वर्तवणाऱ्या लोकांचा भटक्या लोकांत समावेश करून त्यांना दंड्य ठरवले होते. पण लोक तर्क किंवा कायदा या बाबतीत मानायला तयार नव्हते. पहिला जेम्स गादीवर आल्यावर चेटकाचे प्रस्थ आणखीनच वाढले. जेम्सला या मंत्रतंत्राचा नाद होता. त्याने एक पुस्तकही या विषयावर लिहिले होते. स्कॉटलंडमध्ये चेटकांचे प्रकार पुष्कळच होत. ॲग्निस सँपसनने आपल्या चेटूकविद्येची साक्ष राजा जेम्सला अनेक गोष्टींवरून पटवून दिली होती. लोकसमजुतींप्रमाणे या चेटकिणी चाळण्यांतून समुद्रावर तरत, झाडूंवरून आभाळात उडत, समुद्रात वादळे निर्माण करीत, शत्रूच्या नाशासाठी त्याच्या मेणाच्या पुतळ्यात टोचण्या टोचीत किंवा तो पुतळा वितळवून टाकीत. त्या माणसांची जनावरे बनवीत व स्वतः प्राण्यांचे रूप घेऊ शकत. काळे मांजर, बेडूक असे त्यांचे पित्त्ये असत. रात्री कबरींतून प्रेते उठवून भुतांबरोबर त्या स्मशानात नाचत. सैतानाबरोबर त्यांचे गुप्त करार असत. राजा जेम्सला खूष करण्यासाठी शेक्सपिअरने स्कॉटलंडच्या इतिहासातील कथानक घेऊन 'मॅक्बेथ' नाटक लिहिले होते. त्यात स्कॉटलंडमधल्या तीन चेटकिणींचे प्रसिद्ध प्रवेश घातले आहेत. ओसाड जागी या चेटकिणी कढईत चमत्कारिक, भेसूर रसायने रटरटावीत. त्या भविष्य वर्तवीत पण माणसाचे भले करण्यापेक्षा त्याची दिशाभूल करून त्याला पापात व संकटांच्या गर्तेत लोटण्याचा त्यांचा दुष्ट डाव असे. देशात रोगराई, प्लेग वगैरे उद्‌भवले कीधर्मलंडपणामुळे सैतान जोर करू लागला असे लोक म्हणत. मानसिक व्याधी, भ्रम हे चेटकामुळे किंवा भूतबाधेमुळे होतात अशी समजूत असे व मग भूत काढण्यासाठी लोक मांत्रिकाकडे धाव घेत. या भूत काढण्याच्या प्रकाराचा 'कॉमेडी ऑफ एरर्स'मध्ये शेक्सपिअरने उल्लेख केला आहे. सरकारने अनेक कायदे करून चेटूक दंड्य ठरवले होते. पण या कायद्यांमुळे पुष्कळ निरपराधी बायकांना छळ सोसावा लागला असे रेजिनॉल्ड स्कॉटसारख्या लोकांचे मत होते.

चेटूक, भुताटकी यांवर अशिक्षित समाजाचा विश्वास असे तर सुशिक्षित, वरच्या दर्जाच्या लोकांत किमया, अजरामर करणारे रसायन (Elixir) यांचा शोध लावण्याचे वेड असे. कायद्याने किमयेला मनाई होती पण बड्या बड्या लोकांना हा छंद असे. खुद्द राणीच्या पदरी डॉ. डी नावाचा किमया, अमृतवल्ली,

वगैरेच्या फंदात असणारा अधिकारी होता. त्याचा अमृतवल्लीचा (Elixir) शोध फसल्यावर त्याला टॉवरची हवा खावी लागली. लबाड व भोंदू लोकांना भोळ्या, मूर्ख, लोभी लोकांना फसवण्याचे किमया हे एक साधनच झाले होते. बेन जॉन्सनने आपल्या 'द ॲल्केमिस्ट' या नाटकात सर एपिक्यूर मॅमनची एका लुच्च्या किमयागाराने कशी फटफजिती उडवली याचे खुबीदार वर्णन केले आहे. काही जर्मन विद्वानांनी शास्त्रीय पद्धतीने जादूचा अभ्यास चालवला होता. या Black Magic (वाममार्गीय जादू)चे उपासक इंग्लंडमध्येही होते. सैतानाला आपला आत्मा विकून, अद्‌भुत सिद्धी व त्यांच्या साहाय्याने अफाट वैभव व अमर्याद सत्ता मिळवण्याचे त्यांचे प्रयत्न चालू असत. मर्लोच्या 'डॉ. फॉस्टस'या नाटकात फॉस्टस याने मेफिस्टॉफिलीज या पिशाचाला वश करून घेऊन इच्छित वस्तू कशा मिळवल्या पण त्यापायी त्याला आपला अमर आत्मा सैतानाच्या स्वाधीन कसा करावा लागला हे दाखवले आहे. शेक्सपिअरने मात्र आपल्या 'द टेंपेस्ट' या नाटकात सत्प्रवृत्त असा प्रॉस्परो निर्मिला आहे. त्यालाही सिद्धी प्राप्त झाल्या आहेत. पण त्याला वश असलेली अमानुष शक्ती एरिअल सत्प्रवृत्त आहे. शिवाय शत्रूंना वळणावर आणण्याचे आणि स्वतःला व मुलीला न्याय मिळवून देण्याचे काम झाल्यावर तो आपल्या प्रमाण ग्रंथाचा, जादूच्या कांडीचा व झग्याचा निराप घेतो.

या लोकभ्रमांखेरीज (Superstitions) अतिमानुष (Supernatural) असे एक जग शेक्सपिअरने आपल्या नाट्यसृष्टीत घातले आहे. हे जग लोकांच्या खऱ्याखोट्या अनुभवांचे नसून बालवाङ्मयातील व लोकसाहित्यातील पऱ्यांचे आहे. 'अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम'मधील पऱ्यांचा राजा व राणी व रॉबिन गुडफेलो, ग्रिक, गल, पक यांसारखे त्यांचे अनुचर या जगात वावरतात. पऱ्यांची राणी टिटानिया नाजूक, चिमुकली, लोभस असून तिचे जीवन अद्‌भुत व काव्यमय आहे. पकसारखे अनुचर खोडकर असले तरी एकंदरीने सज्जनांचे भले करण्याची त्यांची इच्छा असे. 'द टेंपेस्ट'मध्येही या पऱ्यांच्या नाचगाण्याचा उल्लेख आहे. पऱ्यांचा जगतामुळे 'अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम'मध्ये भरपूर विनोद निर्माण झाला आहे. पकने प्रेममकरंदाचे (Love-in-idleness) फूल चुकीच्या प्रणयीजनांच्या डोळ्यांना लावून व बॉटमला गाढवाचे डोके चिकटवून खूप गडबड-गोंधळ उडवून दिला आहे. वास्तव जगाशी या अतिमानुष अद्‌भुतरम्य जगाचे बेमालूम मिश्रण करून शेक्सपिअरने आपल्या नाट्यसृष्टीला अविस्मरणीय मनोहारित्व प्राप्तम करून दिले आहे.

याप्रमाणे इलिझाबेथच्या युगातील इंग्लिश जीवन म्हणजे एक बहुरंगी, बहुढंगी भव्य चित्रपटच होता. राजकारण, धार्मिक परिवर्तन, आर्थिक सुबत्ता, सामाजिक क्रांती अशा नानाविध भडक रंगीबेरंगी धाग्यांनी विणलेला जणू एक पडदाच होता (Tapestry). जीवनात भयंकर वेग होता, आवेग होता. ज्यांच्यासाठी जगावे व ज्यांच्यासाठी प्रसंग पडल्यास मरावेही अशी श्रेष्ठ धारिष्टे तरुणांना खुणावीत होती. जीवनात ऐश्वर्याचा परमोच्च बिंदू गाठण्याची शक्यता होती, तशी कोणत्याही क्षणी पायदळी तुडवले जाण्याची भीतीही होती, पण या अनिश्चिततेत, असुरक्षिततेतही एक प्रकारची मस्त धुंदी होती.

वास्तवतेचा जणू आरसाच अशी आपली नाट्यसृष्टी बनवण्याची शेक्सपिअरची प्रतिज्ञा होती. तत्कालीन समाजाचे प्रतिबिंब त्याच्या नाटकांत दिसते खरेच. मात्र राजकारण व धर्म या विषयांच्या वाटेला शेक्सपिअर फारसा गेला नाही. आपल्या ऐतिहासिक नाटकांनी त्याने देशबांधवांची अस्मिता व देशाभिमान जागृत केला. 'पाचवा हेन्री' या नाटकात आपली आदर्श राजाची कल्पना मूर्त केली, 'अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम'मध्ये आपल्या आश्रयदात्या राणीच्या पवित्र कौमार्याला श्रद्धांजली वाहिली. पण यापलीकडे तपशिलात तो शिरला नाही. त्या वेळचे वाङ्मयीन आक्षेपक मंडळ (Censors) फार कडक होते.

अनुक्रमणिका

राजकारण, धर्म, कायदा यांविरुद्ध काही लिहिले जाऊ नये याबद्दल काकदृष्टीने ते जागरूक राहात. इतर तत्कालीन लेखकांप्रमाणेच शेक्सपिअरला राजदरबाराच्या कृपेची व आश्रयाची निकड होती. आपल्या ‘दुसरा रिचर्ड’ या नाटकाच्या वेळी, तो जरा अडचणीत येण्याच्या बेतात आला होताच. दुसऱ्या रिचर्डच्या राज्यत्यागाचे वर्णन म्हणजे राणी इलिझाबेथला पदच्युत करण्याची सूचना असावी असा खुद्द राणीलाही संशय आला होता. म्हणून सावधपणे शेक्सपिअरने प्रचलित राजकारण व धर्मपरिवर्तन या विषयांपासून आपल्या लेखणीला दूर ठेवले.

अर्थात शेक्सपिअरला जी वास्तवता अभिप्रेत होती ती कोणा एका विशिष्ट काळाची किंवा प्रदेशाची नसून वैश्विक व कलातीत होती. ‘धन्य धन्य हा नरदेही’ अशी अखिल मानवतेच्या गौरवाची भावना (What a piece of work is man!) त्याच्या तत्त्वज्ञानात होती. त्याचप्रमाणे त्याच्या शोकान्तिकांतून माणसांच्या मनांतील हीन प्रवृत्तींचेही दर्शन त्याने घडवले. जगातील व मानवी मनातील नाना प्रकृती व प्रवृत्तींच्या चिंतनानंतर अखेरीस ज्या तात्त्विक भूमिकेवर तो येऊन पोचला ती भूमिका ‘द टेंपेस्ट’मधल्या प्रॉस्परोच्या व्यक्तिरेखेवरून ध्यानात येते. जगातील दुष्ट प्रवृत्तींची प्रखर जाणीव, त्या प्रवृत्तींना शासन करण्याचे श्रेष्ठ सामर्थ्य, पण शेवटी सत्प्रवृत्तांना न्याय मिळाल्यावर दुष्टांकडे क्षमाशीलतेने पाहण्याची येशू ख्रिस्ताची उच्च, उदात्त मनोभूमिका प्रॉस्परोमध्ये शेकसपिअरने चित्रित केली आहे. अशाच तृप्त, अलिप्त मनःस्थितीत शेक्सपिअरने प्रॉस्परोप्रमाणेच लंडनचा व रंगभूमीचा निरोप घेतला. (१६१३) (‘द टेंपेस्ट’ हे शेवटचे नाटक लिहून) व आपल्या जन्मभूमीकडे शांत, संथ, चिरंतन जीवन व्यतीत करण्यासाठी प्रयाण केले.

* *

अनुक्रमणिका

इलिझाबेथकालीन वाङ्मयीन पुनरुज्जीवन

प्रापरांजपे .म .व .

मानवी संस्कृतीच्या विकासात केव्हा केव्हा असे एखादे युग अवतरते की त्या काळातील वैचारिक क्रांती इतिहासाच्या प्रवाहाची दिशाच बदलून टाकते. अशाच प्रकारे, युरोपातील पंधराव्या शतकातील पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीने जीवनाच्या अनेक क्षेत्रांत आमूलाग्र क्रांती घडवून आणली. युरोपीय संस्कृतीवर व वाङ्मयावर तिने इतका खोल ठसा उमटविला की अभ्यासकास तिचा सांगोपांग विचार करणे अनिवार्य ठरते. आधीच्या काळात धर्मसत्तेच्या व मध्ययुगीन विचारांच्या जोखडाखाली माणसे वावरत होती त्यातून मुक्त होऊन स्वत्वाचा साक्षात्कार झालेला माणूस या काळात पुढे आला. ऐहिकाबद्दल कमालीची ओढ वाटल्याखेरीज विज्ञान व कला यांची भरघोस वाढ होऊ शकत नाही. धार्मिक कल्पनांचा पगडा दूर झाल्याने जीवनात रस घेऊन सौंदर्याचा आस्वाद घेण्याची प्रवृत्ती या काळात वाढीस लागली. आयुष्यातील नानाविध समस्यांची सखोल जाणीव, सुखदुःखे, आशानिराशा यांचे मानसिक आंदोलन यांना कलानिविष्ट करण्याची ईर्ष्या बळावली. नवचैतन्याची ही लाट इटलीमधून निघून थोड्याच काळात जर्मनी, स्पेन, फ्रान्स, नेदर्लंड्ज व इंग्लंड येथे पसरली व त्यातून वाङ्मयीन प्रतिभेला भरती आली. कलाकृतींना नवे विषय मिळाले. अभिव्यक्तीचे नवनवे प्रयोग सुरू झाले. सोळाव्या शतकातील आंग्ल वाङ्मयास आलेला बहर थक्क करून सोडणारा आहे. चैतन्याच्या या उन्मेषाने या वाङ्मयाचा संपूर्ण कायापालट घडून आला, असेच म्हटले पाहिजे.

पुनरुज्जीवनाची चळवळ ही एखादी आकस्मिक घटना नव्हे. ग्रीसच्या अस्तानंतर उदयास आलेल्या रोमन संस्कृतीने ग्रीक संस्कृती आत्मसात करून ग्रीको-रोमन असा नवा अवतार धारण केला. तिच्यावर पुढे ख्रिश्चन धर्माचा संस्कार होऊन ख्रिश्चन, रोमन व ग्रीक अशा तीन संस्कृतींचा मिलाफ झाला. जुनी काही वैशिष्ट्ये कायम राखूनही नव्या संस्कृतीचा उदय होऊ शकतो. पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीतही असेच घडते. Holy Roman Empaire च्या लयानंतरचे सत्ताधारी कनिष्ठ संस्कृतीचे होते. या सत्ताधाऱ्यांना सुसंस्कृत करण्याचे काम जितांवर पडले. दीर्घकाल चालू असलेले हे कार्य म्हणजेच पुनरुज्जीवनाची चळवळ होय. पंधराव्या व सोळाव्या शतकांत ती चळवळ कळसास पोहोचली. ग्रीक व रोमन यांच्या जोडीला मध्ययुगीन ख्रिश्चन परंपरा व विचार यांचा वारसा घेऊन ती फोफावली. इलिझाबेथकालीन वाङ्मयीन समृद्धतेचा विचार करताना या गोष्टीची जाणीव विशेषत्वाने होते. पुनरुज्जीवनाने निर्माण झालेले चैतन्य व प्रेरणा या समृद्धतेच्या मुळाशी आहेत हे खरे असले तरीही जुन्या मध्ययुगीन परंपरा, विचार, श्रद्धा, अनुभव यांच्या धाग्यांनीही या वाङ्मयाचा गोफ विणला गेला आहे हे विसरता येत नाही.

युरोपमध्ये पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीची वाढ होण्यास तीन गोष्टी प्रामुख्याने कारणीभूत झाल्या त्या म्हणजे प्राचीन वाङ्मयाचे संशोधन, त्या वाङ्मयाचा मोठ्या प्रमाणावर प्रसार, व त्याचा नव्या युगातील कलेवर व विद्येवर झालेला मूलग्राही परिणाम. अनेक विद्याभ्यासी पंडितांनी अपरंपार कष्ट घेऊन लॅटिन व ग्रीक हस्तलिखितांचे एवढ्या मोठ्या प्रमाणावर संशोधन केले, की या ज्ञानाच्या पुनरुज्जीवनाने युरोपातील सांस्कृतिक जीवन मुळापासून घुसळून निघाले. मुद्रणकलेच्या शोधामुळे या वाङ्मयाचा झपाट्याने प्रसार होऊ शकला. व्हेनिसचा प्रसिद्ध मुद्रणकार व पंडित आल्डस मॅन्युशिअस, सोळाव्या शतकातील 'एस्तिएन' हे फ्रेंच कुटुंब, इराझ्मस, ब्युदे, व्हिन इत्यादी विद्वानांनी ज्ञानाच्या पुनरुज्जीवनाच्या क्षेत्रात केलेले कार्य अविस्मरणीय आहे. प्राचीन ग्रंथांच्या परिशीलनाने नव्या संस्कृतीची उभारणी करण्यास कोणती मदत होऊ

शकेल या विचारात ते गढले होते. विज्ञानाच्या क्षेत्रात क्रांती घडविणारे कोपर्निकस, टायको ब्राहे, गॅलिलिओ हे खगोलशास्त्रज्ञ व मानवी शरीररचनेबद्दलचे संशोधन करणारा व्हेसॅलिअस, या संशोधकांच्या कार्यातही ॲरिस्टॉटल, थिओफ्रॅस्टस, गेलन या प्राचीन विद्वानांची मोठी मदत झाली. ललित वाङ्मयावर काव्याची शैली, भाषा, घाट या सर्व बाबतींत ग्रीक व लॅटिन वाङ्मयाचा फार मोठा परिणाम झाला. ॲरिस्टॉटलच्या अभ्यासाने वाङ्मयीन समीक्षेस नवी दिशा मिळाली. मध्ययुगीन विचारवंतांवर काव्याविरुद्ध प्लेटोने घेतलेल्या नैतिक आक्षेपांचा मोठा पगडा होता. सोळाव्या शतकात, हे आक्षेप खोडून काढून ललित वाङ्मयाची बाजू समर्थपणे कशी मांडता येईल हाच विचार वाङ्मयीन टीकाकारांच्या मनात प्रामुख्याने घोळत होता. सर फिलिप सिडनी यांनी ॲरिस्टॉटलच्या विचारांच्या मदतीने हे कार्य करण्याचा प्रयत्न केला. त्याच पद्धतीने इतरही टीकाकारांनी ग्रीक व लॅटिन टीकाग्रंथांच्या मदतीने वाङ्मयावर भाष्य केलेले आढळते. प्राचीन वाङ्मयाचे संशोधन, त्याचा प्रसार व सखोल अभ्यास यामुळे ज्ञान, विज्ञान व वाङ्मय या सर्वच क्षेत्रांत झालेली घडामोड अतिशय अर्थपूर्ण ठरली. सर्व युरोपभर एकाच विशिष्ट वाङ्मयावर जोपासलेली व ज्ञानाच्या समान परंपरेने बांधली गेलेली अशी पिढी त्यातून निर्माण झाली.

या पुनरुज्जीवनाचा परिणाम मात्र दुहेरी झालेला दिसतो. प्राचीन वाङ्मय व विद्या यांच्या श्रेष्ठत्वाने डोळे दिपून जाऊन, विचार व त्यांची मांडणी, काव्याची रचनाशैली इत्यादी सर्व बाबतींत जुन्याची आंधळी नक्कल करण्याची प्रवृत्ती वाढली परंतु त्याचबरोबर नवचैतन्याच्या ऊर्मींनी स्वत्व जागे झालेल्या कलावंतांनी व विचारवंतांनी या निर्जीव, कृत्रिम अनुकरणाचा अधिक्षेप केला आहे. ॲरिस्टॉटल, हॉरेस यांच्या विचारांचा वाङ्मयावर चांगला परिणाम झाला परंतु त्याचबरोबर त्यांच्या लिखाणावर आधारित एक कर्मकांड तयार झाले.

पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीमागील मूळ प्रेरणा जरी त्याच असल्या तरी प्रत्येक देशातील भिन्न राजकीय, सांस्कृतिक परंपरा, तेथील लोकांची स्वभाववैशिष्ट्ये, भिन्न रुची, भाषाभाषांतील फरक या सर्वांचा परिणाम होऊन देशादेशांत या चळवळीचे स्वरूप बदलत गेले. ऐहिकाबद्दलच्या नव्या जाणिवेने, काल व अवकाश या परिमाणांच्या संदर्भात जड वस्तूंचे बदलत जाणारे स्वरूप, व कविमनास जाणवणाऱ्या संवेदना, या व्यक्त करण्याच्या प्रयत्नात नवी प्रतीके, नव्या प्रतिमा निर्माण झाल्या, जाणिवेची खोली व कक्षा अधिक विस्तृत झाल्या. काव्याची शैली, भाषा, वृत्तप्रकार इत्यादींबाबत इंग्लंडमधील कवींनी नवे प्रयोग केले. फ्रान्समध्ये त्याच्या जोडीला काव्य कसे लिहावे याची चर्चा सुरू होऊन टीकावाङ्मय समृद्ध झाले. जर्मनीत जड वस्तूंच्या निरीक्षणामधून निर्माण होणाऱ्या संवेदना ही जी प्रक्रिया तिच्या तात्त्विक बाजूकडे लक्ष वेधले गेले व त्यातून आध्यात्मिक विचारास प्रमुख स्थान मिळाले. सौंदर्यमीमांसा व आध्यात्मिक विचार यांची सांगड घालण्याच्या प्रयत्नात सर्जनशील वाङ्मयाकडे दुर्लक्ष झाले.

इलिझाबेथकालीन वाङ्मयीन पुनरुज्जीवनाची वैशिष्ट्ये आकलन होण्यासाठी इटली, जर्मनी, स्पेन व फ्रान्स या युरोपीय देशांतील वाङ्मयावर पुनरुज्जीवनाचा काय परिणाम झाला हे बघणे आवश्यक आहे. पुनरुज्जीवनाच्या प्रेरणेने या देशातील वाङ्मयाचा विकास कसा घडून आला, याचा थोडक्यात आढावा घेऊन, त्या पार्श्वभूमीवर इलिझाबेथकालीन वाङ्मयीन पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीचा विचार करणे अगत्याचे आहे.

इटली : पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीची गंगोत्रीच म्हणता येईल, असे वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान इटलीने मिळविले आहे. इतर देशांच्या तुलनेने येथे मात्र चळवळीची सुरुवात ग्रीक व लॅटिन विद्येच्या

पुनरुज्जीवनातून झाली नाही. *The Divine Comedy, Canzoniere* व *Decameron* या तिन्ही ग्रंथांची उभारणी मूळ मध्ययुगीन साहित्याच्याच मदतीने झाली. डांटे, पीट्रार्क व बोकॅचियो यांच्या वाङ्मयातून इटलीमध्ये या चळवळीला चालना मिळाली. डांटेच्या काव्यातील दीर्घरूपक, प्रतीके व अध्यात्मविचार, पीट्रार्कची अभिजात शैली व त्याच्या काव्यातील मानवी भावनांचे सूक्ष्म विश्लेषण व बोकॅचियोच्या कथांतील जाणीवपूर्वक व मोठ्या मोकळेपणाने घडविलेले मानवी मनोविकारांचे दर्शन या सर्वांचा ठसा युरोपीय वाङ्मयावर उमटला. देशी भाषेची (Vernecular) प्रतिष्ठा डांटेने वाढविण्याचा प्रयत्न केला. पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीचा गाभाच असलेले Italian humanism चे तत्त्वज्ञान पीट्रार्कच्या लिखाणातून प्रसृत झाले.

पंधराव्या शतकात ग्रीक व लॅटिन वाङ्मयाचा अभ्यास करण्याची ईर्ष्या बळावली. ग्रीक ग्रंथांचे लॅटिनमध्ये भाषांतर करणे, ज्ञानकोश, शब्दकोश, व्याकरण इत्यादींच्या लेखनाकडे लक्ष वेधले गेले. ब्रूनी व पोजिओ या इतिहासलेखकांनी जुन्या व नव्या जगाचा दुवा जोडण्याचा प्रयत्न केला. लॅटिनचे मात्र अतिरिक्त महत्त्व या काळच्या लेखकांना वाटत होते. लॅटिनमध्येच लिहिण्याच्या त्यांच्या अट्टाहासामुळे इटॅलिअन भाषा व वाङ्मय यांकडे बरेच दुर्लक्ष झाले असे म्हटले पाहिजे.

सोळाव्या शतकात मात्र लॉरेंझो द मेदिची व पॉलिशिअन यांनी इटॅलिअन भाषेत काव्य लिहिण्यास सुरुवात केली व त्यातून आधुनिक इटॅलिअन वाङ्मयाचा पाया घातला गेला. ॲरिऑस्टोचे 'ओरलांदो फ्यूरिओसो' ही श्रेष्ठ वाङ्मयकृती याच काळातील आहे. पारलौकिक जीवनाची ओढ त्यात बिलकुल आढळत नाही. ऐहिक जगातील माणसाची सुखदुःखे, त्याच्या आयुष्यातले संघर्ष, भावनांचे कल्लोळ, यांच्या चित्रणातून या काव्याला प्रतिष्ठा प्राप्त झाली व नवचैतन्याच्या चळवळीमागील प्रेरणा प्रभावीपणे व्यक्त करणारे महान काव्य म्हणून ते प्रसिद्धी पावले. नाट्यवाङ्मयात मात्र ॲरिस्टॉटल, हॉरेस यांना प्रमाण मानण्याची वृत्ती व प्लॉटस, टेरेन्स, सेनिका यांचे आंधळेपणाने अनुकरण करण्याचा हव्यास यामुळे स्वतंत्र प्रतिभेचा आविष्कार झालेला आढळत नाही.

युरोपीय देशांनी इटलीकडून शिक्षण व आचारविचाराच्या नव्या पद्घती आणि इहलौकिकाला महत्त्व देणारी नवी विचारसरणी स्वीकारली. Humanism चे आधुनिक तत्त्वज्ञान ही इटलीची या युगाला मिळालेली सर्वांत मोठी देणगी आहे. दुर्दैवाने खुद्द इटलीमध्ये मात्र बाह्य भपका, सुसंस्कृत रीतिरिवाजांचे काटेकोर पालन, सुखोपभोगी वृत्ती यातच समाज गुरफटून गेला व वैचारिक जगाला संजीवनी प्राप्त करून देणाऱ्या या प्रभावी तत्त्वज्ञानाबद्दल तो उदासीन राहिला.

जर्मनी : येथे १४४० नंतर नवविचाराचा संचार सुरू झाला. विद्यापीठांनी या कामी मोठा वाटा उचलला. Peter Luder, Samuel Karoch या व इतर प्राध्यापकांनी परदेशांत मिळविलेले ज्ञान उपलब्ध केले. ग्रीक, लॅटिन यांच्या जोडीनेच हिब्रूचाही अभ्यास सुरू झाला. राजाश्रयाखाली नवी विद्यापीठे स्थापन झाली. विद्वान पंडित व कलावंत एकत्र आले व पुनरुज्जीवनाच्या प्रभावाने ज्ञानशाखांचा झपाट्याने विकास झाला. कला व वाङ्मय या क्षेत्रांत मात्र हे घडू शकले नाही. जर्मनीत मान्यता पावलेल्या Gothic Art वर दक्षिणेकडील देशांचा काहीच परिणाम दिसत नाही.Vischer, Cranach यांच्या कलाकृती तंत्रदृष्ट्या जरी यशस्वी वाटल्या तरी इटॅलिअन कलेतील नाजूक सौंदर्याविष्कार येथे आढळत नाही. जर्मनीतील बोलीभाषांचा पुरा विकास न झाल्याने वाङ्मयनिर्मितीच्या कामी त्यांचा हातभार लागू शकला नाही. काही थोडीशी जिवंत मनाची माणसे वगळल्यास, विद्यापीठातला पंडितवर्ग कोरड्या पांडित्याच्याच नादी

लागला. नवविचाराचा उमेदीने प्रसार करण्यास तो असमर्थ ठरला. पांडित्यपूर्ण ज्ञानसाधना व निष्फळ तत्त्वचर्चेचा हव्यास यातच बुद्धी खर्च झाल्याने कला व वाङ्मय यांची वाढ झाली नाही. आध्यात्मिक विचार प्रबळ होऊन, १५७८ नंतर धर्मसुधारणेच्या (Reformation) चळवळीनेच सर्व लक्ष वेधून घेतले व पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीचा अस्त झाला.

स्पेन : पुनरुज्जीवनाच्या प्रभावाने कला व वाङ्मयाच्या क्षेत्रात स्पेनमध्ये फार मोठी क्रांती घडून आली. वास्तव दर्शनातला जोम व कलावंतांच्या प्रतिभेचा स्वतंत्र आविष्कार यामुळे स्थापत्य, चित्रकला, शिल्पकला, वाङ्मय या क्षेत्रांत जिवंत सौंदर्य रसरसू लागले. युरोपीय वाङ्मयात अविस्मरणीय स्थान मिळालेल्या *Don Quixote* चा लेखक Cervantes हा Ariosto, Shakespeare, Rabelais यांच्या तोडीचा श्रेष्ठ लेखक म्हणून गणला जातो. निर्जीव बनलेल्या कृत्रिम मध्ययुगीन कल्पनांमागील भ्रामकपणावर आपल्या विनोदी शैलीने त्याने कोरडे ओढले इतकेच नव्हे तर युरोपातील नवयुगाच्या स्वरूपाची पूर्वकल्पना आपल्या लेखनातून त्याने दिली.

इटॅलिअन व फ्रेंच नाट्यवाङ्मय निःसत्त्व करून टाकणाऱ्या ॲरिस्टॉटल, हॉरेस यांच्या कर्मकांडापासून स्पॅनिश नाट्यवाङ्मय बचावले व Lope de Vaga व Calderon या नाटककारांनी नाट्यकलेला ऊर्जितावस्था आणून दिली. Camoens या पोर्तुगीज कवीचे *Lusiad* हे सर्वस्वी आधुनिक विषयावर लिहिलेले पहिले महाकाव्य. पांडित्यपूर्ण नियमांच्या जंजाळात न सापडता, आधुनिक युगाच्या शौर्यगाथा काव्यरूप करण्याचा हा प्रयत्न कौतुकास्पद आहे. आपल्या राष्ट्रीय वैशिष्ट्यांशी समरस होणारी कला व वाङ्मय यांची निर्मिती स्पॅनिश साहित्याचा विशेष मानला जातो. आंधळेपणाने नक्कल करण्याचा प्रयत्न नाही. निष्फळ पांडित्याचा हव्यास नाही. Humanism चे प्रेम आहे परंतु पोथीनिष्ठा नाही. वैचारिक स्वातंत्र्य, ऐहिकाचा उपभोग, नवचैतन्याची रसरसलेली जाणीव यांनीच स्पॅनिश कला व वाङ्मय बहरून आलेले दिसते. त्याच्याच जोडीला कोलंबस, वेस्पुची, डायझ, वास्को द गामा, कॉर्तेज, पिझारो यांच्या असामान्य कर्तुत्वाने या देशातील पुनरुज्जीवनाची चळवळ ही केवळ प्राचीन विद्या, कला व वाङ्मय यांच्या पुनरुत्थानापुरती मर्यादित न राहता माणसाच्या कर्तृत्वाला एक अकल्पित, अनोखे, असीम क्षेत्र उपलब्ध करून देणारी ठरली. दैवाची गती अशी चमत्कारिक की धार्मिक न्यायालय (Inquisition) व कॅथलिक धर्मसत्तेचा निरंकुश व्यवहार यांच्यामुळे थोड्याच काळात पुनरुज्जीवनाची चळवळ स्पेनमध्ये नामशेष झाली.

फ्रान्स: इटॅलिअन पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीने सर्वांत आधी प्रभावित झालेला हा देश. आठव्या चार्ल्सच्या नेपल्सवरील स्वारीपासून इटलीशी प्रस्थापित झालेल्या संबंधातून फ्रेंच समाजातील विचार-व्यवहारावर इटलीचा खोल ठसा उमटला. वाङ्मयात इटलीचा कित्ता गिरविण्यास येथे फार लवकर सुरुवात झाली. Villon च्या काव्यात मध्ययुगीन विचारप्रणाली व कलाविष्काराची पारंपरिक पद्धती व आधुनिक पद्धतीचे वास्तववादी उत्कट चित्रण यांचा मनोहर संगम आढळतो. Rhetoriquers यांनी मध्ययुगीन परंपरा व क्लिष्ट वृत्तप्रकारांचा वापर चालू ठेवीत असतानाच, लॅटिन भाषेच्या मदतीने फ्रेंच भाषा सुधारण्याचे प्रयत्न चालू ठेवले. Marot व त्याच्या संप्रदायांनी भाषा व काव्याचा घाट यांच्या शुद्धीकरणाचा प्रयत्न केला. त्या सर्वांहूनही महत्त्वपूर्ण कामगिरी Ronsard व Pleiade हे त्याचे कविमित्रमंडळ यांनी केली. फ्रेंच भाषेला व वाङ्मयाला ग्रीक व लॅटिनचा दर्जा मिळवून देणे व इटॅलिअन काव्यप्रकार संपूर्णतः आत्मसात करणे, या त्यांच्या प्रयत्नातून फ्रेंच काव्यात एक नवा जोम व डौल आला, काव्याची भाषा घोटीव, संपन्न व प्रत्ययकारी बनली. शैलीला घाटदारपणा आला. Garnier ने क्लासिकल धर्तीची नाटके लिहिण्यास सुरुवात केली. ॲरिस्टॉटलचे Poetics व सेनिकाची नाटके यांचा त्याच्या नाटकांवर मोठा

अनुक्रमणिका

प्रभाव पडला. ग्रीक व लॅटिन ग्रंथांची फ्रेंचमध्ये भाषांतरे मोठ्या प्रमाणात होऊ लागली. Brantome, Amyot व Montaigne यांनी गद्यवाङ्मयाला सहजता व डौल मिळवून दिला. तत्त्वज्ञान व इटॅलिअन वाङ्मयाचे परिशीलन यांच्या आधारे परिपक्व होत असतानाच फ्रेंच लेखकांनी आपल्या वाङ्मयात स्वतंत्र प्रतिभेचा आविष्कार घडवून आणला.

या काळातील फ्रेंच वाङ्मयातील सर्वांत श्रेष्ठ गणला गेलेला लेखक म्हणजे Rabelais. गांभीर्यपूर्ण विचारांच्या जोडीला विनोद व उपरोध, पांडित्य व अश्लीलता, सखोलता व उथळपणा, कल्पनाशक्ती व वास्तवता अशा अत्यंत परस्परविरोधी गुणांचे अकल्पित मिश्रण असलेल्या त्याच्या ग्रंथात या युगाचे एक वैशिष्ट्यपूर्ण प्रतिबिंब पडले आहे. इटॅलिअन वाङ्मयात Ariosto, इंग्लिशमध्ये Shakespeare, स्पॅनिशमध्ये Cervantes, हॉलंडमध्ये Erasmus यांचे जे स्थान आहे, तेच फ्रेंच वाङ्मयात Rabelais चे आहे. पुनर्रुज्जीवनातून निर्माण झालेल्या प्रेरणा, ऊर्मी यांचे विविध पैलू या सर्व लेखनात दिसून येतात. नवचैतन्याच्या चळवळीचे खरे मर्म ज्याला समजून घ्यावयाचे असेल त्याला या वाङ्मयाचा अभ्यास करावाच लागेल.

वाङ्मयीन समीक्षेच्या क्षेत्रात फ्रेंच लेखकांनी फार रस घेतला. Descartes व त्यांच्यानंतरचे Corneille, Racine, Montesquieu, Boileau, Rapin यांची वैचारिक क्षेत्रातील कामगिरी विशेष उल्लेखनीय ठरली. तीक्ष्ण बुद्धिमत्ता, मूलग्राही मीमांसा, वादविवादांतील कौशल्य, मांडणीतला नेटकेपणा व लालित्याऐवजी तार्किक सुसंगतीवर भर देणारी ज्ञानसाधना, ही फ्रेंच विचारवंतांची वैशिष्ट्ये, Humanism च्या तत्त्वज्ञानाच्या फ्रेंच आविष्कारांतही पुरेपूर आढळतात.

पुनरुज्जीवनाची चळवळ सर्वांत शेवटी इंग्लंडमध्ये सुरू झाल्याने, युरोपीय पार्श्वभूमीवरून इंग्लंडकडे नजर टाकल्यास, तेथील बहुतेक सर्व वैशिष्ट्ये येथे एकवटलेली दिसतात. मध्ययुगीन पांडित्याची चौकट मोडून ज्ञानाचा मुक्त संचार सुरू झाला. नीतिमत्ता, दैवयोग याबद्दलचा विचार केवळ धार्मिक कल्पनांत बंदिस्त न राहता बुद्धिवादाची बैठक त्यामागे निर्माण करून माणसाच्या एकूण भवितव्याच्या संदर्भात त्याची चर्चा सुरू झाली. ऐहिक जीवनाबद्दल आसक्ती निर्माण झाली. प्राचीन वाङ्मयातील सौंदर्याच्या आस्वादाने आधुनिक वाङ्मयाला नवा साज चढला. जुन्या परंपरा आत्मसात करून काव्याची भाषा व घाट यांच्या बाबतींत नवे प्रयोग सुरू झाले. जीवनाच्या अनुभवाला सखोलता व विशालता प्राप्त झाली व त्यामागील सत्य व सौंदर्य यांच्या चित्स्वरूपाची जाणीव काव्यातून आवेगाने व्यक्त होऊ लागली. इलिझाबेथकालीन वाङ्मयातील नवचैतन्याची जाणीव वाचकास मोहून टाकते.

चॉसर (१३४०–१४००) हा इंग्लंडमधील पहिला महान कवी. त्याच्या निधनानंतर इंग्लिश वाङ्मयास उतरती कळा लागली. फ्रान्सबरोबरच्या शतवार्षिक युद्धाने कमालीची विफलता आली होती. मनाला उभारी देऊ शकेल असा तेजस्वी विचार निर्माण झाला नव्हता. जीवनास मरगळ आली होती व वाङ्मयातही चैतन्याचा, सर्जनशीलतेचा अभाव होता. जुनेच विषय आणि ते व्यक्त करण्याच्या जुन्याच पद्धती अस्तित्वात होत्या. ही परिस्थिती बराच काळ टिकली. प्राचीन ग्रीक व लॅटिन वाङ्मयाच्या अभ्यासास सुरुवात लवकर झाली हे खरे असले तरी त्यापासून घडणारा वाङ्मयाचा प्रत्यक्ष कायापालट होण्यास मात्र जवळजवळ निम्मे सोळावे शतक उलटावे लागले. इंग्लिश भाषा अजून प्रगल्भ नव्हती. लॅटिन भाषेची मोहिनी विचारवंतांच्या मनावर अजून टिकून होती. गद्य, नाट्य यांच्या तेजस्वी परंपरा निर्माण

झाल्या नव्हत्या. प्रतिभेला नवे अंकुर फुटू शकत नव्हते. १५७९ मध्ये स्पेन्सरच्या काव्याला सुरुवात होईपर्यंतच्या काळातील काव्य बेडौल, निर्जीव, अप्रगल्भच राहिले.

पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीची सुरुवात इंग्लंडमध्ये उशिरा झाल्याने, इटली, फ्रान्स, स्पेन या देशांतील आधुनिक वाङ्मय इंग्लिश लेखकांना उपलब्ध झाले. मात्र या वाङ्मयाची आंधळी नक्कल करण्याचे टाळून, त्यातील फक्त चांगल्या गोष्टी त्यांनी आत्मसात केल्या. अनुभूतीचा वेगळेपणा कायम राखून त्यांची यथायोग्य अभिव्यक्ती करण्यासाठी स्वतंत्र, नावीन्यपूर्ण शैली निर्माण करण्याचे कसब इंग्लिश लेखकांनी दाखविले.

इटली, स्पेन, नेदर्लंड येथे वाङ्मयाच्या जोडीने इतरही कलांची वाढ झाली. इंग्लंडमध्ये मात्र हे घडले नाही. दृश्य कलांतून प्रतीत होणाऱ्या सौंदर्याचा फारसा अनुभव न मिळाल्याने विचार व भावनांचे सौंदर्य यांची मनाला जास्त भुरळ पडली. ऐहिकाबद्दलची ओढ निर्माण होऊनही धर्मकल्पनांचा पगडा पुरता दूर झाला नाही. त्यामुळेच सदसद्विवेकबुद्धीशी होणारा संघर्ष हा वाङ्मयात निरंतरचा विषय बनून राहिला. मध्ययुगीन कल्पनांचे आकर्षणही कायम राहिलेच होते व त्यामुळेच असेल पण Cervantes अगर Rabelais यांच्या ग्रंथांसारखे वाङ्मय निपजू शकले नाही. विनोद भरपूर व वैविध्यपूर्ण रूपांत आढळतो. पण त्यातही गांभीर्याची सूक्ष्म छटा डोकावतेच.

इतर देशांच्या तुलनेने जाणवणारे इंग्लंडचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणजे येथील नाट्यवाङ्मयाचा डोळे दिपवून टाकणारा विकास. इंग्लंडमध्ये Rabelais अगर Cervantes झाले नाहीत हे जितके खरे तितकेच इतर कोठेही शेक्सपिअरच्या तोडीचा नाटककार झाला नाही हेही खरे. नाट्यवाङ्मयाचा विकास मुख्यतः सामान्य माणसांच्या आवडीनिवडीवर अवलंबून असतो. त्यामुळे इंग्लंडमधील पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीस, सामान्य माणसांचे परंपराप्रेम, धार्मिक निष्ठा, राष्ट्रप्रेम यांच्या मर्यादा पडल्या. देशाच्या इतिहासाबद्दलचे प्रेम, स्वत्वाची कणखर जाणीव, इतरांपासून आपण निराळे आहोत हा अभिमान, परक्यांचे ऋण मान्य करूनही आपल्या वाङ्मयाचे, परंपरेचे स्वतंत्र अस्तित्व निर्माण करण्याची आस, ही सर्व वैशिष्ट्ये इंग्लंडमधील पुनरुज्जीवनाची चळवळ लोकाभिमुख असल्याचीच निदर्शक आहेत.

इटलीप्रमाणेच इंग्लंडमधील नवचैतन्याच्या चळवळीची सुरुवात विद्येच्या पुनरुज्जीवनाने झाली. कॅक्स्टनने (१४२२–९१) युरोपमधून छपाईची कला इंग्लंडमध्ये आणली. १४ वर्षांत जवळजवळ ऐंशी ग्रंथ त्याने छापले. छपाईची सुरुवात व चिंध्यांपासून कागद बनविण्याचा लागलेला शोध यामुळे वाङ्मयाचा प्रसार झपाट्याने होऊ लागला. १४५३ मध्ये कॉंस्टँटिनोपलचा पाडाव झाला व तेथून पळून आलेल्या ग्रीकांकडून ग्रीक भाषा शिकून त्यांच्याजवळील प्राचीन हस्तलिखिते मिळविण्याचा प्रयत्न कसोशीने सुरू झाला. टॉमस लिनकर, विल्यम ग्रॉसिन, यांनी १४९० पासून ऑक्सफर्ड येथे ग्रीक भाषेचे शास्त्रशुद्ध ज्ञान देण्यास सुरुवात केली. १५०४ मध्ये जॉन कॉलेटने सेंट पॉल्स स्कूल या लॅटिन व ग्रीक शिकविणाऱ्या नवीन धर्तीच्या शाळेची स्थापना केली. या तीन पंडितांची प्रतिष्ठा एवढी वाढली की त्यांच्याजवळ ग्रीक भाषेचा अभ्यास करण्यासाठी इराझ्मस या डच पंडिताला इंग्लंडला यावेसे वाटले. जॉन कॉलेटच्या विचारांचा इराझ्मसवर प्रभाव पडला व सर टॉमस मॉरशी जडलेल्या इराझ्मसच्या स्नेहातून इंग्लिश Humanism ची वाढ झाली. मॉरने लिहिलेला 'युटोपिआ' हा ग्रंथ इंग्लिश Humanism चा प्रातिनिधिक समजला जातो. युटोपियाचे इंग्लिश भाषांतर १५५१ मध्ये प्रसिद्ध झाले. जुन्या कल्पनांना कडाडून विरोध करून विचारांची नवी दिशा दाखविण्याचे मोठे कार्य या ग्रंथाने पार पाडले. पारलौकिक सुखाचा पाठपुरावा न करता या

ऐहिक जगातच प्रत्येकास सुख प्राप्त झाले पाहिजे अशी त्याची भूमिका आहे. राबलेच्या ग्रंथातील काही भाग युटोपिआवरच आधारित आहे. मॉरच्या नंतरचे एलियट, चीक, विल्सन व ॲस्कम हे मुख्यतः शिक्षणतज्ज्ञ होते. आपले महत्त्वाचे लिखाण इंग्लिशमध्ये करून इंग्लिश भाषेच्या वाढीस त्यांनी हातभार लावला.

इटॅलिअन Humanism च्या प्रभावाने इंग्लिश काव्याचा फार जलद विकास झाला. हा विकास घडविणे अर्थातच सोपे नव्हते. चॉसरनंतरच्या काळात काव्याचे तेज पार लोपले होते. प्रतिभेवर गंज चढला होता. कलादृष्ट्या गोंधळाची परिस्थिती होती. हे सर्व ठीकठाक करून, काव्यास योग्य अशी भाषा व शैलीची घडण करून, प्रतिभेला वाव मिळण्याची शक्यता निर्माण करणे जरूर होते. हे अवघड काम अंगावर घेण्याची जबाबदारी Wyatt व Surrey यांनी पत्करली. इटॅलिअन काव्यप्रकार आत्मसात करून त्यापासून इंग्लिश काव्याची नवी परंपरा सुरू करण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला. उदात्तता, लयबद्धता, या गुणांनी संपन्न असे काव्य इंग्लिशमध्ये लिहिण्यास वायटने सुरुवात केली. बऱ्याच प्रयत्नांनंतर मात्रांची बंदिस्त मांडणी करण्यात त्यास थोडेसे यश आले. डांटेचा Terza rima हा वृत्तप्रकार व पीट्रार्कचे सुनीत इंग्लिशमध्ये आणण्याचे श्रेय त्याचेच. फ्रान्सप्रमाणेच इंग्लंडमध्येही सुनीत लवकर लोकप्रिय झाले व त्यातूनच ललित काव्याचा उदय झाला. भावनेला कवितारूप करण्याच्या प्रयत्नात योग्य अर्थ व भाव व्यक्त करणारे शब्द निवडणे, नव्या प्रतिमांची निर्मिती करणे, थोडक्यात पण नीटनेटकेपणाने एकच भाव, कल्पना वा विचार व्यक्त करता येणे हे कसब आत्मसात होऊ लागले. सुनीताच्या बंदिस्तपणामुळे कविप्रतिभा आखिव, आवरलेल्या पद्धतीने आकार धारण करू लागली. भावनेचे प्रकटन आवेगाने होऊ लागले.

वायटपेक्षा चौदा वर्षांनी लहान असलेल्या अर्ल ऑफ सरीला वायटसारखे कष्ट घेण्याची जरुरी पडली नाही. त्याचे काव्य जात्याच नादबद्ध आहे. प्रीतीची भावना व निसर्गाबद्दलची ओढ हे त्याच्या काव्याचे विशेष आहेत. शोकाकुल भाव त्यात सहजपणे व्यक्त होतो. Humanism च्या तत्त्वज्ञानाची जाणीव व इलिझाबीथन युगाचे वैभव व ज्ञान त्याच्या काव्यात प्रतीत होतात व त्यातून त्याला नवे ओज व वैविध्यपूर्ण सौंदर्य प्राप्त होते. शेक्सपिअरच्या नावाशी संबंधित असलेल्या 'शेक्सपीरिअन' किंवा 'इंग्लिश' सॉनेट ची सुरुवात सरीने केली. परंतु त्याहीपेक्षा त्याचे मोठे कार्य म्हणजे Blank Verse हा निर्यमक काव्यप्रकार इंग्लिशमध्ये प्रथमच सुरू करणे हे होय. निर्यमक काव्य लिहिण्यात तो पुरा यशस्वी झाला नाही. परंतु या रचनेतून प्रत्ययास येणारी उदात्तता, ओज, भावनावेग यांची ओळख त्याच्या काव्यातून होऊ शकते. याच निर्यमक रचनेचा कमालीचा कलात्मक उपयोग करून, शेक्सपिअर व मिल्टन या कवींनी त्यातून भव्यता, उदात्तता, ओज यांचा उत्कट अनुभव देणारे विलक्षण नादमधुर काव्य निर्माण केले, हे ध्यानात घेतले म्हणजे सरीच्या प्रयत्नांचे महत्त्व लक्षात येऊ शकेल.

यानंतरच्या सॅकव्हिल व गॅस्कॉइन यांनी काव्यात जास्त नियमबद्धता आणली. परंतु वायट आणि सरी यांची परंपरा खंडित झाली. स्पेन्सरच्या आगमनापर्यंत इंग्लिश काव्याची वाढ स्थगित झालेली दिसते.

चॉसरनंतर जवळजवळ दोन शतके उलटल्यावर स्पेन्सर या महान कवीचा उदय झाला. (१५५२–९९). जीवनाबद्दलचा जडवादी दृष्टिकोण व धार्मिक विचारातला भरडपणा यावर रोष असलेल्या प्यूरिटॅनिझममधील सुसंस्कृत विचारसरणीचा स्पेन्सरच्या मनावर मोठा पगडा आढळतो. प्लेटोच्या तत्त्वज्ञानाचाही तो उपासक होता. त्यामुळे स्पेन्सरची प्रतिभा रूपकात्मक अवतारात व्यक्त झाली. पॅस्टरल व रोमॅन्स या काव्यप्रकारांच्या त्याच्यावर पडलेल्या मोहिनीतून *Shepherd's Calendar* या काव्याचा जन्म झाला. आपल्या काव्यास अनुरूप ठरेल अशा भाषेची स्वतंत्र घडण बनविणारा स्पेन्सर हा पहिला मोठा

कवी. त्याच्या समकालीनांनी स्पेन्सरच्या भाषेवर टीका केली असली तरीही त्याच्या या प्रयत्नाबद्दल इंग्लिश काव्याला निरंतर ऋणी राहावे लागेल. प्रतिभावान कवींना आपले सूक्ष्म तरल भाव सहजपणे व्यक्त करता येतील अशा तऱ्हेने इंग्लिश भाषेला प्रत्ययकारी, संपन्न बनविण्याचा मार्ग स्पेन्सरने दाखविला. नादमधुर काव्य लिहून, इंग्लिश भाषा किती लयबद्ध लयबद्ध होऊ शकते याची जाणीव त्याने करून दिली. रूपक व Romance हे दोन काव्यप्रकार एकत्रितपणे हाताळण्याचा प्रयत्न त्याने *Faerie Queene* या काव्यात केला. या दोन काव्यप्रकारांचा व्यवस्थित तोल संभाळता आला असता तर स्पेन्सरचे हे काव्य अत्यंत यशस्वी ठरले असेत. परंतु रूपक लिहिण्याच्या नादात उपदेशपर लिखाण करण्याचा मोह न आवरल्याने या काव्यात एक प्रकारचा हिणकसपणा आला आहे. *Faerie Queene* चे श्रेष्ठत्व त्यातील मन मोहून टाकणारी वैविध्यपूर्ण, उत्कट शब्दचित्रे, भाषेची लयबद्धता व प्रतिभेचा विलास यांवर अवलंबून आहे. Spenserian Stanza या त्यानेच प्रचलित केलेल्या नव्या वृत्ताचा वापर करताना त्याने दाखविलेले कसब अतिशय वाखाणण्यासारखे आहे. भावकाव्याला उठाव देणारे नादबद्धता, प्रतिभाविलास, ओज हे गुण त्याच्या *Prothalamium* व *Epithalamium* या काव्यांत प्रकार्षाने आढळतात.

'कवींचा कवी' हे बिरुद मिळविणारा स्पेन्सर, इलिझाबेथकालीन वाङ्मयीन पुनरुज्जीवनाच्या इतिहासात मोठे मानाचे स्थान मिळवून बसला आहे. इंग्लिश काव्याला स्थैर्य आणून देऊन त्याच्या विकासाची दिशा निश्चित करण्याचे महत्त्वपूर्ण कार्य स्पेन्सरने केले. या काळातील नवचैतन्याच्या वैचारिक व भावनिक जाणिवेला कलात्मक मूर्तस्वरूप देणारा हा पहिला इंग्लिश कवी. धार्मिक व नैतिक स्वरूपाचे विचार, प्रीतीची भावना व सौंदर्याची अनुभूती व्यक्त करीत असताना उच्च प्रकारचे भावकाव्य त्याच्या लेखणीतून उतरले आहे. जुन्या परंपरांच्या जोडीलाच काव्यातील नव्या प्रेरणांचा आविष्कार त्याच्या काव्यात घडला आहे.

या काळात सुनीत व भावगीत यांच्या लिखाणास बहर आला. स्पेन्सर, सिडनी, शेक्सपिअर, यांच्या सुनीतांना इंग्लिश काव्यात कायमचे स्थान मिळाले आहे. स्पेन्सर व इतर काही कवींच्या सुनीतांवर Marot व Du Bellay या फ्रेंच कवींचा प्रभाव दिसून येतो. सिडनीची सुनीते पीट्रार्क या इटॅलिअन कवीच्या धर्तीवर आहेत. त्याच्या *Astrophel and Stella* या संग्रहातील कवितांत दिसून येणारा भाषेचा सहजपणा, डौलदारपणा, व त्यांतून व्यक्त होणारी उत्कट भावना, विशेष उल्लेखनीय आहेत. असे असूनही शेक्सपिअरच्या तुलनेने इतर कवी फिके वाटतात. भावनांचा नाजूकपणा व वैविध्य, प्रत्ययकारी भाषा, अर्थगर्भ जिवंत प्रतिभा, लयबद्धता, विचार व भावना एकरूप करणारी तेजस्वी प्रतिभा, या गुणांनी शेक्सपिअरची सुनीते श्रेष्ठ दर्जाची ठरतात.

सुनीते व भावगीते रचण्याचा छंद त्या काळच्या सामान्य लोकांतही फैलावला होता. ज्या कवींचे नावही ज्ञात नाही अशांनी लिहिलेली अनेक मधुर भावगीते इलिझाबेथकालीन वाङ्मयात आढळतात. त्यांतूनच अशा गीतांचे संग्रह प्रसिद्ध करण्याची प्रथा त्या काळी वाढीला लागली. सुखदुःखाची क्षणैक जाणीव नादमधुर, भावपूर्ण, झुळझुळीत भाषेत व्यक्त करणारी अनेक भावगीते या संग्रहांतून आढळतात. रचना, वृत्त इत्यादींच्या नियमांचा बडेजाव यांना मान्य नाही. भावनेचा आवेग क्षीण होऊ न देता रसरसलेल्या भाषेत सर्वस्पर्शी अनुभव गीतमय करण्याचा हा छंद या काळाचे वैशिष्ट्य आहे. पुनरुज्जीवनाच्या प्रभावाने सामान्यांच्या वाङ्मयप्रेरणेलाही उधाण आलेले दिसते.

अनुक्रमणिका

वायट आणि सरी यांच्या प्रायोगिक अवस्थेतील काव्यापासून सुरुवात करून स्पेन्सर, सिडनी, ड्रेटन, शेक्सपिअर, लिली, मार्लो, बेन जॉन्सन, डन यांसारख्या प्रथितयश कवींच्या प्रतिभेचा मुक्त विलास घडविणाऱ्या स्थितीपर्यंतचा, केवळ एका शतकात घडलेला हा इंग्लिश काव्याचा विकास स्तिमित करणारा आहे. शेक्सपिअर, जॉन डन यांच्या काव्यांतील भाषेचे सौष्ठव, अनेकविध भावनांचे लालित्यपूर्ण प्रकटन, आशयाची घनता, काव्यतंत्रावर मिळविलेला ताबा, जीवनाच्या जास्तीत जास्त अनुभवांस स्पर्शून जाणारी तेजस्वी प्रतिभा यांचे साधे ओझरते दर्शन घडविणेही स्थलाभावी येथे शक्य नाही. केवळ एका शतकात, नवचैतन्याचा हा स्रोत सबंध जीवनाचा कायापालट घडवून कविप्रतिभेला केवढा फुलोरा आणून देऊ शकलो हे बघितले म्हणजे पुनरुज्जीवनाच्या किमयेचे महत्त्व कळून येईल.

काव्याच्या जोडीलाच नाटक, कादंबरी, विचारप्रधान गद्य यांचाही विकास उल्लेखनीय आहे. कादंबरी हा लेखनप्रकार इंग्लीश वाङ्मयात आणण्याची महान कामगिरी या कालातच केली गेली. मध्ययुगात पद्यात्मक कथा लिहिल्या जात. छपाईची सुरुवात झाल्यानेच गद्य कादंबरीची वाढ होऊ शकली. कादंबरीलेखनास सुरुवात भाषांतरे, जुन्याचे अनुकरण यांतून झाली. सरदारदरकदार व नवीनच उदयास येत असलेला मध्यमवर्ग हे कादंबरीचे पहिले पुरस्कर्ते ठरले. विशेषतः मध्यमवर्गाच्या अभिरुचीला पसंत पडणाऱ्या बिलंदर पात्रांच्या खुमासदार गोष्टी, विनोदी प्रसंग, सत्य घटना यांचे लेखन लवकरच लोकप्रिय झाले.

सुरुवातीच्या काळात Boccaccio, Bandello यांच्या कथांची William Painter, Geoffrey Fenton यांनी केलेली भाषांतरे थोड्याच अवधीत लोकप्रिय झाली. इटॅलिअन पुनरुज्जीवनाचे पडसाद इंग्लंडमध्ये उठवण्यास त्यांचा फार उपयोग झाला. George Pettie च्या कथांत भाषांतराच्या जोडीला नवी लेखनशैली निर्माण करण्याचा प्रयत्न दिसतो. त्यानंतर थोड्याच काळात भाषांतरांच्या जागी स्वतंत्र कादंबरीलेखनास सुरुवात झाली. Gascoigne ची Pleasant Fable म्हणजे गद्यात लिहिलेल्या आधुनिक पद्धतीच्या कथेचा पहिला नमुना आहे.

समाजातील उच्च वर्गातील वाचकांचे समाधान होऊ शकेल अशी कादंबरी लिहिणारा पहिला लेखक जॉन लिली. मुद्दाम प्रयासाने घडविलेली कृत्रिम पण झगमगीत शैली, व बुद्धीला आवाहन करू शकणारे विचारपरिप्लुत लिखाण, यांमुळे लिलीची 'यूफ्यूईझ' (*Euphues*) ही कादंबरी फार लोकप्रिय झाली व तिच्यात आढळणाऱ्या शैलीला Euphuism असा नवा शब्द इंग्लिश भाषेत रूढ झाला. कथानकाची आकर्षक रचना करण्याचे कसब लिलीजवळ नव्हते. परंतु त्याच्या आधी लिहिल्या जाणाऱ्या आकारहीन, अस्ताव्यस्त गद्याशी तुलना करता लिलीची सुडौल नीटनेटकी वाक्यरचना, त्यात संभाळला जाणारा शब्दांचा तोल, यातून त्याने घडवून आणलेला गद्याचा विकास नजरेत भरतो.

बोधपर कादंबऱ्या वाचकांना फार काळ आवडू शकत नाहीत. तसेच येथेही घडले. जुन्या Romance ला नवीन अवतारात पुढे आणण्याच्या खटपटीत कादंबरीचा एक रंजनात्मक प्रकार पुढे आला. शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांत आढळणारी राजघराण्यातील व्यक्तींची ताटातूट व वियोगानंतर होणारे पुनर्मीलन, या विषयावर कादंबऱ्या लिहिण्यास सुरुवात झाली. सिडनीची *Arcadia* ही कादंबरी या प्रकारच्या वाङ्मयात महत्त्वाची गणली जाते. स्वप्नसृष्टीत आढळणाऱ्या आदर्श जीवनाचे रम्य चित्रण व दृक्प्रत्ययी उत्कट शैली हे त्याच्या कादंबरीचे विशेष गुण समजले जातात. सिडनीच्या स्वप्नसृष्टीच्या विरुद्ध टोक ग्रीनच्या वास्तववादी कादंबऱ्यांत आढळते. स्वतः प्रत्यक्ष अनुभवलेल्या प्रसंगांवर त्याच्या कादंबरीची

उभारणी झाली आहे. भटके, रांगडे, अनिर्बंध जीवन जगणारी माणसे व त्यांचे वेगळेच जग यांचे विदारक चित्रण ग्रीनने केले आहे. लॉज, ब्रेटन व नॅश या लेखकांच्या कादंबऱ्याही वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. लिली व सिडनीच्या कृत्रिम शैलीपासून अगदी निराळी वाटणारी अशी जोमदार, रसरसलेली, जिवंत अशी स्वतःची शैली नॅशने निर्माण केली.

नाट्यवाङ्मयाच्या तुलनेने इलिझाबेथकालीन कादंबरी मात्र फिकी वाटते. नाटकांत आढळणारे खळबळजनक संघर्ष, सुन्न करून टाकणाऱ्या जीवनातील समस्या, वैविध्यपूर्ण स्वभावचित्रण यांचा मागमूसही कादंबऱ्यांत आढळत नाही. परंतु पुढील काळातील इंग्लिश कादंबरीची संपन्न वाटचाल पाहिली म्हणजे नवचैतन्याच्या तेजाने स्फुरलेले हे रोपटे इंग्लिश वाङ्मयाला फार मोठी शोभा आणून देणारे ठरले हे कळून येते.

वाङ्मयसमीक्षेच्या क्षेत्रातही कादंबरीप्रमाणेच पुढील यशाचा दिलासा देणारी सुरुवात आढळते. मध्ययुगात वाङ्मयीन टीका जवळजवळ अस्तित्वात नव्हतीच. इंग्लंडमध्ये William Caxton च्या लिखाणातून टीका-वाङ्मयास सुरुवात झाली. सोळाव्या शतकाच्या मध्यास रॉजर ॲस्कम, जॉन चीक, टॉमस विल्यम, हे 'केंब्रिज समीक्षाप्रणाली'चे प्रतिनिधी समजले गेले. लॅटिन व ग्रीक धर्तीवर इंग्लिश काव्य लिहिले जावे असा ॲस्कमचा आग्रह होता. या काळात अतिशय महत्त्व पावलेला टीकाग्रंथ म्हणजे सिडनीचा *Defence of Poesie*. ॲरिस्टॉटलच्या तत्त्वांचा ऊहापोह करीत, काव्याचे महत्त्व प्रतिपादन करणारा हा निबंध, तर्कशुद्ध मांडणी व कोटिक्रम आणि निर्मळ इंग्लिश गद्य यामुळे आजही वाचला जातो. ललितवाङ्मयाच्या जोडीने टीका-वाङ्मयाची वाढ होणे हे भाग्य फार क्वचित वाट्यास येते. पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीने सर्जनशील प्रतिभेबरोबरच विचारशक्तीला केलेल्या आवाहनामुळेच हे शक्य झाले. नाट्यवाङ्मयाचा विचार पुढे स्वतंत्र प्रकरणात केला असल्याने त्याचा वेगळा उल्लेख येथे केला नाही.

या कालात वाङ्मयात प्रचलित असलेल्या तात्त्विक, धार्मिक व नीतिविषयक विचारांची नोंद केल्याशिवाय हा आढावा पुरा होऊ शकणार नाही. वर लिहिल्याप्रमाणे, पुनरुज्जीवनाच्या तत्त्वज्ञानाचा प्रसार होऊनही इंग्लंडमधील धार्मिक विचारांचा पगडा दूर झाला नाही. ऐहिक विचाराच्या जोडीला येणारा जडवाद किंवा धर्मरहित बुद्धिवाद येथे मूळ धरू शकला नाही. परंतु त्याचबरोबर धार्मिक श्रद्धा अभंग राखूनही, मानवी दुर्गुण, पापपुण्य, सुखदुःख इत्यादी कल्पनांचा वैचारिक भूमिकेतून पाठपुरावा करण्याची वृत्तीही आढळून येते. विश्वाच्या या पसाऱ्यामागे नियमन करणारी एक दैवी शक्ती आहे ही जाणीव प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणे वाङ्मयात वरचेवर आढळते. सत्-असत्, सुष्ट-दुष्ट प्रवृत्ती, यांचेमधील झगडा हा लेखकांचा आवडता विषय बनला. अनिष्टाचे अस्तित्व हा या विश्वरचनेचाच एक अविभाज्य घटक आहे. मनुष्य त्याच्या संपर्कापासून अलिप्त राहू शकत नाही. सत्प्रवृत्तीच्या आधारे त्यावर तो मात करील किंवा त्याच्या आधीन होऊन विनाशाची वाट चालू लागेल. माणसाचे दैव त्याच्या स्वाधीन नाही. विधात्याची सुविहित रचना असत्-प्रवृत्तीच्या प्रभावाने कशी उधळली जाते याचे विदारक दर्शन शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांत आढळते. माणसाचे श्रेष्ठत्व, सामर्थ्य व त्याच्या जोडीला असलेला त्याचा अविवेकी स्वभाव, मनोदौर्बल्य, नियतीच्या तडाख्यात निष्प्रभ होणारी त्याची कर्तबगारी, यांच्या नाट्यपूर्ण दर्शनाने त्या काळचे वाङ्मय समृद्ध झाले आहे.

अनुक्रमणिका

निसर्गामागच्या ईश्वरी प्रेरणेची जाणीव काव्यातून व्यक्त होते. निसर्ग हा केवळ शास्त्रीय कुतूहलाचा विषय नाही. मानवासाठी ईश्वराने निर्मिलेले हे सुखनिधान आहे. त्याच्या सान्निध्यात कविप्रतिभेला बहर येतो ही काव्यमय जाणीव वरचेवर व्यक्त होते.

कालाच्या ओघात होणारा सौंदर्याचा विनाश हाही या वाङ्मयातला प्रमुख विचार आहे. नियतीच्या फेऱ्यात मोठमोठी साम्राज्ये व सामर्थ्यशाली प्रभावी व्यक्ती यांचेबरोबर अत्यंत नाजूक मनोहारी सौंदर्याचा होणारा विलय, जीवनाची क्षणभंगुरता मनावर बिंबवतो. अमरत्वाची आस व कालाचे विनाशकारी सर्वभक्षक सामर्थ्य या विरोधी कल्पनांतील ताण व कालावर मात करून अमरपदी नाचण्याचे भाग्य प्रीतीच्या वाट्यास येऊ शकते हा सुखद विचार, त्या काळाच्या काव्यात उत्कटपणे व्यक्त होतो. प्रीतिभावनेबरोबरच मृत्यु हाही काव्याचा विषय झालेला आढळतो. मृत्युबद्दलच्या ख्रिश्चन कल्पनांचे जोडीलाच, मृत्यू हीच खरी अखेर आहे, त्यानंतर काही नाही हा ख्रिश्चन कल्पनेशी विरोधी विचारही आढळतो.

माणसातील ईश्वरी अंश व त्याच्याच जोडीला पाशवी विकार यांमधील द्वंद्व हा अनेक श्रेष्ठ कलाकृतींचा विषय झाला आहे. परमेश्वराचा हा ‘लाडका पुत्र’ विनाशी जगात वावरत असतानाही अमरत्वाची स्वप्ने उराशी बाळगतो. या विचारातून वैयक्तिक जीवनातील संघर्षांनाही नवा अर्थ प्राप्त झाला.

इलिझाबेथकालीन वाङ्मयीन पुनरुज्जीवनाच्या धावत्या आढाव्यात तत्कालीन वाङ्मयक्षेत्रात सर्वत्र फुलून आलेल्या विविध, बहुरंगी सौंदर्याचे यथार्थ वर्णन करणे कठीण आहे. कमी-अधिक गुणवत्तेच्या असंख्य लेखकांच्या कलाकृतींचा नुसता निर्देश करणेही आटोक्याबाहेरचे आहे. चॉसरच्या निधनानंतर जवळजवळ दोन दशके नापीक झालेल्या या भूमीतून नवचैतन्याच्या स्पर्शाने केवळ अल्पावधीत प्रतिभेचे असंख्य धुमारे फुटून इंग्लिश वाङ्मय कसे बहरले याची ओझरती कल्पना करून देणे एवढेच शक्य आहे. निद्रावश झालेला हा समाज यक्षिणीची कांडी फिरल्याप्रमाणे खडबडून जागा होऊन जीवनातील बहुविध सुखांचा मोठ्या उत्साहाने आस्वाद घेत ऐहिक जीवनाची सूक्ते मोकळ्या मनाने गाऊ लागला, हे दृश्यच चित्तथरारक आहे. कविता, कादंबरी, नाटक, टीका, निबंध, वाङ्मयाची अशी एकही शाखा राहिली नाही की जी नवचैतन्याच्या स्पर्शाने बहरून गेली नाही. अनेक प्रतिभावान लेखक या कालात चमकून गेले, एवढेच या कालाचे वैशिष्ट्य नाही. इलिझाबेथकालीन इंग्लंडमधील सामान्य माणूसही या चैतन्याने भारून गेला. कवींनी आळविलेल्या गीतांचे असंख्य पडसाद येथे सतत उमटत राहिले. सामान्य माणसांची मनेही किती संवेदनाक्षम झाली होती; व ही नवसंस्कृती समाजातील सर्व थरांना वेढून किती अंतरंगापर्यंत भिडली होती याचेच हे द्योतक आहे. शेक्सपिअरसारखा अलौकिक प्रतिभावंत येथे अवतरला या घटनेचा, वाङ्मयानुकूल अशा या वातावरणाशी फार निकटचा संबंध आहे. नवचैतन्याच्या उदात्त स्फूर्तीने रसरसलेला हा समाज व आधीच्या कलावंतांनी मशागत करून तयार केलेली ही भूमी शेक्सपिअरला न मिळती तर त्याच्या अंगच्या अलौकिक गुणांचा प्रभाव पडणे कठीण झाले असते. असामान्य कलावंत घडवीत असतानाच अशा प्रकारचे युग त्या कलावंताच्या प्रतिभेने स्वतःही समृद्घ बनत असते. शेक्सपिअरच्या वाङ्मयीन यशाचा संपूर्ण आस्वाद घेण्यासाठी त्याच्या व्यक्तिमत्त्वावर व कलेवर महत्त्वाचे संस्कार घडविणाऱ्या या कालातील वाङ्मयीन क्रांतीचे ज्ञान होणे अत्यावश्यक आहे. या जगद्विख्यात कलावंताच्या वाङ्मयात कळसास पोहोचलेल्या वाङ्मयीन पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीचे धावते समालोचन करण्याचा येथे अल्पसा प्रयत्न केला आहे.

* *

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरपूर्व इंग्रजी नाट्यपरंपरा

डॉ. रा. भा. पाटणकर

युरोपातील अनेक देशांत साधारणपणे एकाच कालखंडात आणि जवळजवळ एकाच रीतीने नाट्यपरंपरेची सुरुवात झाली. तिचा उगम धार्मिक विधी व प्रार्थना यांमधून झाला. जेव्हा धर्म व्यक्ती व समाज यांचे सर्वांगीण जीवन व्यापतो तेव्हा मानवी जीवनाच्या सर्व पातळ्यांवरून त्याचे आवाहान होणे अपरिहार्य होते. जे मनानेच जाणायचे त्याला इंद्रियगोचर स्वरूप देण्याची इच्छा यातूनच अपरिहार्यपणे निर्माण होते. ख्रिस्ती धर्मातील प्रार्थना व विधी यांत प्रथमपासूनच इंद्रियगोचरता होती, पाद्री व प्रार्थनेसाठी जमलेले लोक यांच्यात साद-प्रतिसादरूपी संवाद होता, मिरवणुकांत परिणामकारक गांभीर्य व डौल होते, डोळ्यांना सुखवील अशी पार्श्वभूमी होती. हृदय हेलावणारे संगीत होते. पण एवढ्याने जनमनाचे समाधान होणे शक्य नव्हते. यातूनच चर्चमध्ये नाट्याचा उदय झाला. पाचव्या शतकात प्रार्थना व विधी यांमध्ये मूकनाट्य (टॅब्लो) समाविष्ट करून घेण्यात आले. सहाव्या शतकात Antiphonesच्या स्वरूपात एक प्रकारचे संवादही समाविष्ट झाले. मॅसच्या प्रार्थनेच्या वेळी गायकसमूहाचे दोन भाग पाडून त्यांनी एकमेकांना सादप्रतिसाद द्यायचा एवढेच त्यांचे स्वरूप होते. या संवादात भाग घेणाऱ्यांना धार्मिक पुस्तकाबाहेर जाण्याचे स्वातंत्र्य अर्थातच नव्हते. पुढे दृश्यनाट्य व संवाद यांची एकत्र योजना होऊ लागली. ईस्टरमध्ये ख्रिस्ताचे दफन व पुनरुत्थान या घटना दाखविण्याची प्रथा होती. वेदीवरील क्रूस काढून थडग्यात ठेवणे व तीन दिवसांनंतर त्याची वेदीवर पुनःस्थापना करणे इतकेच या घटनांचे स्वरूप असे. हळूहळू त्यांत संवाद व पात्रे यांनाही स्थान मिळू लागले. अशाच प्रकारचे प्रवेश ख्रिस्तमसमध्येही सादर करण्यात येत असत. ख्रिस्ताच्या जीवनाशी संबंधित असलेल्या घटनांचेच चित्रण त्यात केले जाई. लॅटिन भाषेत सादर केल्या जाणाऱ्या या प्रवेशांना मिस्टरी प्ले म्हटले जाते. हे प्रवेश चर्चमध्येच दाखविले जात.

काही काळानंतर संतांच्या जीवनातील निवडक घटनांवरही प्रवेश बसविले जाऊ लागले. यांना मिरॅकल प्ले म्हणण्यात येते. इंग्लंडमध्ये मिस्टरी प्ले व मिरॅकल प्ले असा भेद न करता धार्मिक नाटकांना सरसकट मिरॅकल प्ले म्हणण्यात येई. बाराव्या व तेराव्या शतकांत चर्चमध्ये होणारे प्रयोग चर्चच्या आवारात होऊ लागले. या प्रवेशांत लेखकाला जास्त स्वातंत्र्य मिळाले. पण हे स्वातंत्र्य काही पात्रांपुरतेच मर्यादित असे. उदाहरणार्थ सैनिक, धनगर, हेरॉड, सैतान यांच्या भाषणांत स्वातंत्र्य असे, पण धार्मिक दृष्टीने जास्त महत्त्वाच्या पात्रांना मात्र बायबलच्या चौकटीतच वावरावे लागे. ही नाटके जसजशी लोकप्रिय होऊ लागली तसतशी संवादांत लॅटिनची जागा मातृभाषेने घेतली. ही नाटके लोकशिक्षणापेक्षा लोकरंजनाकडे झुकू लागल्याने धर्मोपदेशकांची त्यांच्याकडे वक्रदृष्टी झाली. यापुढे हे प्रवेश चर्चच्या आवारात होणे बंद झाले, आणि धर्मोपदेशकांचे प्राबल्य कमी होऊन त्यांची जागा चर्चशी संबंध नसलेल्या हौशी लोकांनी घेतली.

चौदाव्या व पंधराव्या शतकांत वेगवेगळे धार्मिक प्रवेश एकत्र करण्यात आले. अशा प्रवेशशृंखलांना सायकल्स म्हणतात. चेस्टर, वेकफील्ड (किंवा टाउन्लो), कॉवेन्ट्री, व यॉर्क अशा चार सायकल्स प्रसिद्ध आहेत. ज्या गावांत या सायकल्स सादर केल्या जात त्यांच्या नावांवरून ही नावे सायकल्सना मिळाली हे उघड आहे. संपूर्ण सायकलला एक नाटक म्हणावे असा काही टीकाकांराचा आग्रह आहे. प्रत्येक सायकलमध्ये अनेक प्रवेश असून त्यात विश्वाच्या उत्पत्तीपासून अखेरच्या ईश्वरी निवाड्यापर्यंत झालेल्या महत्त्वाच्या घटनांचा समावेश केलेला असे. संपूर्ण सायकलला एक नाट्यकृती मानले तर त्यात काल-एकता व स्थान-एकता यांचे नियम पाळलेले दिसत नाहीत. सर्व नाटक एकाच प्रमुख पात्राबद्दल असावे हा

अनुक्रमणिका

संकेतसुद्धा झुगारलेला दिसतो. मानवी पात्रांबरोबर अतिमानवी पात्रेही वावरताना दिसतात. रेनॅसन्स काळांतील शिस्तप्रिय टीकाकारांच्या रोषास पात्र झालेला विविध रसांचा संकरही येथे दिसतो. इलिझाबेथच्या कालखंडाच लोकप्रिय झालेल्या नाटकातील निरंकुशतेची बीजे या प्रवेश-शृंखलांमध्ये दिसतात.

या नाटकांतील काही प्रवेशांत करुण व हास्य यांचा उत्कृष्ट परिपोष झाल्याचे दिसते. उत्कट कारुण्याचे उदाहरण म्हणून आब्रहाम व इजाक यांच्यातील संवादाचा उल्लेख करता येईल. नोहाच्या बायकोची भाषणे व वर्तणूक ही विनोदाची उदाहरणे म्हणून दाखविता येतील. पण त्यापेक्षाही बहारीचा विनोद The Second Shepherds' Pageant मध्ये दिसतो. यात मॅक नावाच्या पात्राने कोकरू चोरून ते पाळण्यात कसे लपविले, कोकराच्या शोधात त्याच्या घरी आलेल्या मेंढापाळांमुळे आपल्या बायकोला नुकतेच मूल झाल्याची बतावणी कशी केली, व नवजात अर्भकाच्या हातात काही तरी ठेवायला हवे म्हणून एक मेंढपाळ पाळण्याजवळ गेल्यावर मॅकची बनवाबनवी कशी उघडकीस आली याचे बहारदार चित्रण आहे.

या नाटकांचा चर्चशी असलेला संबंध तुटल्यावर मोठ्या गावातील नागरिकसमित्या व कारागिरांच्या संघटना यांनी त्यांना आश्रय दिला. ईस्टर, ख्रिसमस, कॉर्पस ख्रिस्ती डे असा सण आला. की नाटकांची बाडे बाहेर काढली जात. वेगवेगळे प्रसंग सादर करण्याची जबाबदारी वेगवेगळ्या संघटनांकडे सोपविली जाई. या संघटनांची दैनंदिन कामे लक्षात घेऊनच हे कामाचे विभाजन होत असे. उदाहरणार्थ जहाजे बांधणाऱ्यांकडे नोहा बोट बांधतो तो प्रवेश सोपविण्यात येई. रंगमंच म्हणून एका उंच व्यासपीठाचा उपयोग करण्यात येई. त्याच्या खालच्या बाजूस नटांची प्रयोगासाठी तयार होण्याची जागा असे. स्वर्गातून भूतलावर उतरणाऱ्या देवदूतांसाठी छताचा उपयोग होई. एकाच वेळी दोन ठिकाणी चालणाऱ्या घटना दाखविण्यासाठी एकापेक्षा अधिक रंगमंचांची योजना केली जात असे. काही ठिकाणी सबंध रंगमंचच गाड्यावर उभारून एका ठिकाणाहून दुसऱ्या ठिकाणी नेण्यात येई. त्यांना पॅजंट म्हणत. सर्व सायकल सादर करावयास खूप वेळ लागे.

मिरॅकल नाटकांचे प्रमुख दोष म्हणजे त्यांतील नावीन्याचा अभाव व त्यांचा अफाट विस्तार. मोरॅलिटी नाटकात हे दोष दिसत नाहीत; त्यांच्या लोकप्रियतेचे हे एक प्रमुख कारण मानता येईल. याच कारणामुळे त्यांनी मिरॅकल नाटकांची जागा घेतली. मोरॅलिटी नाटकांचा विषय मानवी आत्मा व त्यात होणारा सुष्ट-दुष्ट प्रवृत्तींतील झगडा हा असे. मध्ययुगीन Allegory हा वाङ्मयप्रकार व मोरॅलिटी नाटके यांत पुष्कळ साम्य आहे. त्यांत मानव, त्याचे सद्‌गुण, दुर्गुण, सत्कृत्ये, दुष्कृत्ये, विविध आत्मिक शक्ती, देवदूत, इत्यादी पात्रे म्हणून वावरत. काही मोरॅलिटीत संपूर्ण मानवी जीवनाचे दर्शन घडविले जाई (उदाहरणार्थ The Castle of Perseverance), तर काहींत मानवाच्या जीवनातील कसोटीच्या क्षणांवरच लक्ष केंद्रित केले जाई (उदाहरणार्थ, Everyman). Everyman हे नाटक अनेक दृष्टींनी महत्त्वाचे आहे. इतर मोरॅलिटी नाटकांपेक्षा ते पुष्कळ आटोपशीर आहे, व त्यात नाट्यगुण आणि वाङ्मयगुणही पुष्कळ चांगल्या दर्जाचे आहेत. या नाटकाची कथा थोडक्यात अशी आहे. Everyman ला देवाघरचे बोलावणे येते. व्यथित मनाने तो तयारीसाठी काही मुदत मागतो, व आपल्याला सोबत करण्याची मित्रांना विनंती करतो. त्यातील Fellowship, Kindred व Goods त्याच्या विनंतीकडे दुर्लक्ष करतात. Good Deeds Knowledge व Confession मात्र त्याला मदत करतात. अगदी शेवटच्या क्षणी Beauty, Strength, Discretion, Five-wits त्याला सोडून जातात. इच्छा असूनदेखील Knowledge त्याच्याबरोबर जाऊ शकत नाही. फक्त

Good Deeds त्याची शेवटपर्यंत सोबत करतात. अशा रीतीने पापमुक्त झालेला Everyman मृत्यूला सामोरा जातो. हे नाटक आजही प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेते. त्यातील अनुभवाची सार्वत्रिकता हे याचे प्रमुख कारण आहे.

धार्मिक दृष्टीकोणातून लिहिलेल्या नीतिप्रधान मोरॅलिटीत फारसे नावीन्य येणे शक्य नव्हते. तसेच मुळात प्रतीक म्हणून कल्पिलेल्या पात्रांना मोठ्या प्रमाणात स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व येणेही शक्य नव्हते. या उणिवा इंटरल्यूड या नाट्यप्रकारात दिसत नाहीत. इंटरल्यूड म्हणजे मनोरंजक प्रहसन. त्यात विनोद व पुष्कळ वेळा विनोदाच्या नावाखाली निव्वळ धांगडधिंगा यांना महत्त्व आल्यास नवल नाही. इंटरल्यूड व मोरॅलिटी यांच्यात काही बाबतीत पुष्कळ साम्य आढळते. दोन्हीकडे प्रतीकरूपी पात्रे दिसतात. धार्मिक व नैतिक विचारसरणीचा दोहोंतही सारखाच पगडा दिसतो. या साम्यामुळेच या दोन नाट्यप्रकारांना वेगळी करणारी सीमारेषा बरीच अस्पष्ट आहे. पण इंटरल्यूडमधील पात्रांना जास्त स्पष्ट व्यक्तिमत्त्व प्राप्त झालेले दिसते. विशेषतः दुष्टबुद्धी पात्रांमध्ये हे वैशिष्ट्य प्रकर्षाने दिसते, त्यामुळेच ही पात्रे विशेष मनोरंजक झालेली आहेत. उदा. Hick Scorner (१५२०—२५) मध्ये Pity, Contemplation, Perseverance या पात्रांपेक्षा Imagination व Free-will ही पात्रे जास्त मनोरंजक व ठसठशीत अशी वाटतात. या नाटकातील सर्वांत मनोरंजक पात्रे म्हणजे Vice व Devil. आपल्या विनोदाने प्रेक्षकांत हशा पिकवायचा हे त्यांचे प्रमुख कार्य असे. [उदा. Like Will To Like (प्रकाशनकाल १५६८) यातील Nichol Newfangle व Lucifer ही पात्रे पहा.] हेवुडच्या नाटकात मनोरंजनावर भर दिलेला असला तरी नीतिवादी दृष्टीकोण अजिबात नाही असे नाही. The Pardoner and the Friar या नाटकात धार्मिक ढोंग व बनवाबनवी यांवर कोरडे ओढले आहेत. इंटरल्यूडची कथानके सुटसुटीत असत व पात्रे मोजकी असत. उदा. The Four P's मध्ये पामर, पार्डनर, (अ) पॉथेकरी व पेडलर ही चारच पात्रे आहेत. सर्वांत लोणकढी थाप कोण मारतो याबद्दल त्यांच्यात पैज लागते. चिडलेली स्त्री आपण पाहिली नसल्याचे पामर सांगतो तेव्हा त्याने पैज जिंकल्याचे सर्व कबूल करतात. इतके सुटसुटीत कथानक आहे.

सोळाव्या शतकाच्या मध्यांनतर नाट्याला पोषक अशा काही गोष्टी घडल्या त्या येथे नमूद करायला हव्या. शाळा व विद्यापीठे यांत Classical धर्तीची नाटके बसविण्याची प्रथा होती. सामान्य जनतेला मात्र मनोरंजनासाठी हौशी लोकांनी सादर केलेल्या मिरॅकल, मोरॅलिटी इत्यादी नाटकांवर अवलंबून रहावे लागे. पण तेवढ्यावर त्यांचे समाधान होणे शक्य नव्हते. म्हणून धंदेवाईक नाटक मंडळ्यांची गरज भासू लागली. व तशा मंडळ्या या काळात निघाल्याही. त्यांना शहरातील नागरी संस्थांनी विरोध केला. विशेषतः लंडनमध्ये हा विरोध प्रखर स्वरूपाचा होता. पण प्रथम वजनदार उमराव व पुढे खुद्द राणी यांचा त्यांना आश्रय मिळाल्याने त्यांची भरभराट झाली, व काही काळानंतर ते आपली स्वतंत्र नाट्यगृहे निर्माण करू शकले. लहान मुलांचे नटसंचही याच सुमारास उदयास आले. नाट्यपरंपरेला जे वैभव प्राप्त झाले त्याला प्रतिभावन नाटककारांप्रमाणे या वेगवेगळ्या नटसंस्थाही कारणीभूत झाल्या.

वर निर्देश केलेल्या सर्व नाटकांत बांधणीचा ढिसाळपणा आढळतो. जुन्या परंपरेतील नाटकांच्या अभ्यासकांना इंग्रजी नाटकांत जास्त शिस्त असावी असे वाटू लागले. रोमन नाटककार प्लॉटसपासून स्फूर्ती घेऊन Udall ने Ralph Roister Doister हे हास्यरसप्रधान नाटक लिहिले, व्यवस्थित बांधणीची ही पहिली हास्यात्मिका म्हणता येईल. Custance नावाच्या सुदंर व सधन स्त्रीचे Gawyn Goodluck याच्याशी लग्न ठरलेले असते. तो परदेशी गेला असता Roister Doister नावाच्या घमेंडखोर मूर्खाचे तिच्यावर मन जडते. Merrygreek हा वरून त्याचा मित्र वाटणारा माणूस त्याला बनवितो व Custance वर प्रेम करण्यात

प्रोत्साहान देतो. पत्रे व भेटी पाठवून राल्फ Custance च्या भेटीस जातो तेव्हा ती त्याची निर्भर्त्सना करते. त्यामुळे चिडून तो तिच्या घरावर हल्ला चढवितो. परंतु तिच्या नोकराणी त्याला यथेच्छ चोप देतात. तेवढ्यात Goodluck परत येतो. राल्फ त्याला शरण येतो. मनात निर्माण झालेली किल्मिषे दूर होऊन Goodluck व Custance यांचे मीलन होते. असे या नाटकाचे कथानक आहे. हे नाटक पाच-अंकी असून त्याची बांधणी चांगली आहे. सात्त्विक, एकनिष्ठ, प्रगल्भ अशी Custance, मूर्ख घमेंडखोर राल्फ, लोकांना बनविण्यात हातखंडा असलेला मेरिग्रीक या व्यक्तिरेखा यशस्वी रीतीने हाताळ्या आहेत. राल्फची यथेच्छ चेष्टा केलेली असून त्यामुळे सारख्या हास्योर्मी उसळतात.

व्यवसस्थित बांधणीची दुसरी यशस्वी सुखान्तिका म्हणजे Gammer Gurton's Needle ही होय. या नाटकातील घटना एका दरिद्री खेड्यात घडतात. पात्रेही खेडूतच आहेत. गर्टबाईची सुई हरवते. त्या खेड्यात सुईसुद्धा दुर्मिळ. म्हणून सुईचा कसून शोध सुरू होतो. Diccon नावाचा आगलाव्या माणूस तिच्या मनात असे भरवितो की तिची शेजारीण Chat हिने ती चोरली आहे. त्यावरून दोघींचे कडाक्याचे भांडण होते. त्यातली विशेष गंमत ही की, भांडण कशाविषयी आहे याबद्दल त्या दोघींच्या मनात वेगवेगळ्या कल्पना असतात. ते भांडण सोडविण्यासाठी Dr. Rat या धर्मोपदेशकाला बोलविण्यात येते. Diccon त्यालाही बनवितो व Chat च्या हातचा बेदम मार खावयास लावतो. पुढे या अनर्थाचे कारण जी सुई ती अनपेक्षित ठिकाणी सापडते. Hodge ची विजार शिवत असता गर्टबाईची ती सुई विजारीतच चुकून ठेवल्याने ध्यानात येते. या नाटकातील विनोद प्रसंगनिष्ठ आहे तसाच पात्रांच्या स्वभाववैशिष्ट्यावर आधारलेलाही आहे. पुढे इलिझाबेथच्या काळात खेडुतांच्या वाङ्मयीन चित्रणाविषयी जे संकेत निर्माण झाले त्यापेक्षा वेगळे असे ग्रामीण जीवनाचे चित्रण या नाटकात केलेले आहे. हे चित्रण आदर्शवादी नसून वास्तववादी आहे, हे या नाटकाचे एक वैशिष्ट्य म्हणायला हवे.

सोळाव्या शतकाच्या मध्यावर शोकान्तिकांना पोषक असे वैचारिक वातावरण हळूहळू तयार होऊ लागले. सद्गुणांचा अखेरीस विजय होणारच अशी जोवर लोकांची श्रद्धा होती तोवर शोकान्तिका निर्माण होणे शक्य नव्हते. पण या श्रद्धेला वास्तव जीवनातील दुःखामुळे धक्का मिळणे अपरिहार्य होते. इंटरल्यूडच्या काळातील *Cambyses* (प्रकाशन १५६९ पण लेखनकाल बहुतेक १५६०—६१) व *Appius and Virginia* (१५६३) या दोन नाटकांत शोकान्तिकेची चुणूक दिसते. मानवी क्रौर्याचे नमुने प्रत्यक्ष रंगमंचावर दाखवून हृदयाचा थरकाप करण्याकडे या नाटकांचा (विशेषतः *Cambyses* चा) कल दिसतो. याच सुमारास सेनिकाचा प्रभाव जाणवू लागला. तो नीरोचा शिक्षक व सल्लागार होता. त्याने तत्त्वज्ञानावर लिखाण केले त्याचप्रमाणे शोकान्तिकाही लिहिल्या. स्वतः सेनिकाने ग्रीक नाट्यपरंपरेतून अनेक गोष्टी घेतल्या. उदाहरणार्थ, प्रत्यक्ष रंगमंचावर घटना दाखविण्याऐवजी त्यांची वर्णने करणे, घटना व पात्रे यांच्या नैतिक मूल्यमापनाबद्दल व दैवी न्यायाविषयी तांत्रिक भाषणे योजणे, कोरस नावाचे सांघिक पात्र अंतर्भूत करणे, इत्यादी. पण त्यांत अंक व प्रवेश यांमध्ये नाटकाचे विभाजन करणे, काल-एकता, स्थान-एकता, कथावस्तुएकता यांच्या नियमांचे पालन करणे, मृतात्मा नावाच्या पात्राचा अंतर्भाव करणे इत्यादी गोष्टींची भर घातली. सेनिकाच्या धर्तीवर लिहिलेले पहिले इंग्रजी नाटक म्हणजे सॅकविल व नॉर्टनकृत गॉबोंडक (१९६२) हे होय. या नाटकाचे कथानक पुष्कळ रक्तरंजित आहे. आरंभी राजा गॉबोंडक आपल्या राज्याचे फेरेक्स व पोरेक्स या आपल्या दोन राजपुत्रांमध्ये विभाजन करतो. राज्यातील मध्यवर्ती सत्ता नाहीशा झाल्यामुळे अनर्थ ओढवतो. भाऊ भावाचा खून करतो, राणी मुलाचा खून करते, प्रजानन राजाराणीचा वध करतात. या रक्तरंजित घटना रंगमंचावर नाटकाचा भाग म्हणून दाखविण्यात येत नाहीत. प्रत्येक अंकाच्या आरंभी मूकनाट्याच्या द्वारा त्यांचे सूचन होते. नाटकाचे वातावरण गांभीर्य व शॉक यांनी पूर्णपणे

झाकाळलेले आहे. ते भंग पावू नये म्हणून नाटकात विनोदाला मज्जाव करण्यात आलेला आहे. नाटकातील भाषणे लांबलचक व बुद्धिनिष्ठ वादविवादाला शोभतील अशी आहेत. नाटकात पुष्कळ दुःख आहे पण त्याचे स्वरूप व्यक्तिनिष्ठ नसून राजकीय आहे. या नाटकात Blank Verse या नवीन वृत्ताचा उपयोग केला गेला हे या नाटकाचे एक वैशिष्ट्य आहे.

यानंतरच्या काळात अनेक शिकलेसवरलेले तरुण नाट्यव्यवसायात आले. त्यांच्या कामगिरीमुळे नाट्याची जोमदार व झपाट्याने वाढ झाली, आणि नाटकांना वाङ्मयीन गुणवत्ता प्राप्त झाली. यातील प्रत्येकाचा थोडक्यात पण स्वतंत्र परिचय करून देणे जरूर आहे. प्रथम आपण सुखान्तिका लिहिणाऱ्यांच्या कामगिरीचा आढावा घेऊ व नंतर शोकान्तिका लिहिणाऱ्यांचा परिचय करून घेऊ.

लिलि (Lyly) ची नाटके आज लोकप्रिय नाहीत. पण त्याच्या समकालीन उमरावांना ती आवडली असणार यात शंका नाही. इंग्रजी भाषा सुललित व डौलदार करण्याचे प्रयत्न इलिझाबेथकालीन अनेक लेखकांनी केले. इंग्रजी गद्याचे सौंदर्य वाढविण्यासाठी झटणाऱ्या लेखकांमध्ये लिली हा प्रमुख होता; त्याचा *Euphues* हा गद्य ग्रंथ व त्याची नाटके याचीच साक्ष देतात. चमकदार संवाद हे त्याच्या नाटकाचे प्रमुख वैशिष्ट्य होय. सुखन्तिका गद्यात लिहिण्याचा पायंडा त्याने पाडला असे म्हणता येईल. हास्यप्रधान नाटकात पूर्वी खपत असलेला धांगडधिंगा काढून टाकून त्या जागी बुद्धीला आव्हान करणारा नर्म विनोद योजून त्याने सुखन्तिकेला नवे वळण दिले. इलिझाबेथकालीन सुखान्तिकांचे वैशिष्ट्य म्हणजे Romantic प्रेम हे होय. त्याचे पहिले दर्शन लिलीच्या नाटकात होते (उदा. *Campaspe*). स्त्रीपात्रांनी पुरुषी पोषाख घातल्यामुळे मजेदार प्रसंग निर्माण होणे ही घटना शेक्सपिअरच्या *As You Like It*, *Twelfth Night* मध्ये वापरण्यात आली आहे. याच घटनेचा जवळजवळ पहिला यशस्वी उपयोग लिलीने *Gallathea* ह्या नाटकात केला. *A Midsummer Night's Dream* मधील पऱ्यांनी लिलीने *Endymion* मध्ये इंग्रजी रंगभूमीवर प्रथम प्रवेश केला. डाव-प्रतिडाव यांमुळे निर्माण होणाऱ्या हास्यरसप्रधान घटनांची यशस्वी हाताळणी लिली करू शकत होता याची साक्ष *Mother Bombie* हे नाटक देते. लिलीच्या नाटकांतील गाणीही चांगली आहेत. सुस्पष्ट व वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिरेखा लिली निर्माण करू शकला नाही ही त्याच्या नाटकातील मुख्य उणीव आहे.

घटनांची विविधता व विपुलता हे ग्रीनचे वैशिष्ट्य मानायला हवे. त्याच्या नाटकांची बांधणी विस्कळीत आहे. एकतेबद्दलचे पारंपरिक नियम त्याने पाळलेले नाहीत हा आज तरी मोठा दोष मानला जात नाही. पण बांधणीचा ढिसाळपणा हा मात्र दोषच म्हणायला हवा. *Friar Bacon and Friar Bungay* हे त्याचे महत्त्वाचे नाटक आहे. यात घटनांची विपुलता असली तरी एडवर्ड-मार्गारिट-लेसी यांच्या कथानकाला मध्यवर्ती स्थान दिलेले असल्याने नाट्यकृतीला एकता प्राप्त झालेली आहे. राजपुत्र एडवर्ड मार्गारिट नावाच्या खेडूत मुलीच्या प्रेमात पडतो. आपले हृद्‌गत तिच्याजवळ व्यक्त करण्यासाठी आपला मित्र लेसी यास तेथे ठेवून स्वतः फ्रायर बेकनची मदत घेण्यासाठी तो ऑक्सफर्डला जातो. पण दरम्यान लेसी व मार्गारिट एकमेकांवर अनुरक्त होतात व लग्नापर्यंत त्यांची मजल जाते. पण लग्न लावणाऱ्या पुरोहिताला बेकन जादूच्या साहाय्याने तेथून नाहीसा करून लग्नात अडथळा आणतो. एडवर्ड लेसीचा वध करण्यासाठी जातो. पण मार्गारिटचे लेसीवरील निस्सीम प्रेम पाहून तो त्यांच्या विवाहास संमती देतो. या प्रमुख कथानकाच्या जोडीला इतर उपकथानकेही आहेत. त्यांतील बेकनची विद्वत्ता व त्याने मिळविलेल्या सिद्धी यासंबंधीचे कथानक महत्त्वाचे व मनोरंजक आहे. मुख्य कथानकात निसर्ग व ग्रामीण जीवनाचा हृद्य पार्श्वभूमीचा चांगला उपयोग करून घेतला आहे. या नाटकाची प्रमुख वैशिष्ट्ये म्हणून निसर्गाची हृद्य

पार्श्वभूमी, प्रेमाच्या उदात्ततेचे त्यात घडणारे उज्ज्वल दर्शन, आणि त्यातील विनोदी पात्रे व प्रसंग यांचा उल्लेख करावा लागेल. ही तीनही वैशिष्ट्ये शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांमध्ये दिसतात. एकनिष्ठ, सद्‌गुणी व सोशीक अशा प्रेमिका ग्रीनने निर्माण केल्या. त्याच्या *James IV* व *Georgea-a-Greene* या नाटकातील स्त्रिया याच मुशीतून निघाल्या आहेत. राल्फ सिम्बेल हे विनोदी पात्र शेक्सपिअरच्या विदूषकांची आठवण करून देते. मध्यम व खालच्या थरांतील लोकांचे, विशेषतः त्यांच्या राजनिष्ठेचे व देशप्रेमाचे, सहृदय दर्शन घडविणे हे ग्रीनचे वैशिष्ट्य त्याच्या *George-a-Greene* मध्ये दिसते. (या शेवटच्या नाटकावरून कोणतेही निश्चित निष्कर्ष काढता येत नाहीत. कारण हे नाटक ग्रीननेच लिहिले अशी ग्वाही टीकाकार देऊ शकत नाहीत.)

पीलची नाट्यक्षेत्रातील कामगिरी फारशी महत्त्वाची नाही. त्याच्या नाटकांची बांधणी फारशी व्यवस्थित नाही, स्पष्ट व मनात भरतील अशा व्यक्तिरेखाही तो निर्माण करू शकला नाही. त्याच्या कीर्तीची मदार मुख्यतः त्याच्या नाटकातील मनोरम सृष्टिवर्णन व वृत्ताचा गोडवा यांवर आधारलेली आहे. त्याच्या *The Arraignment of Paris* या नाटकाची कथा त्याने पुराणातून घतली, पण त्यात काही बदलही केले. मूळ कथा पॅरिसने व्हीनसला विजयी ठरविले येथे संपते. पण पीलच्या नाटकात असे दाखविले आहे की, जुनो व पॅलास या निवाड्याविरुद्ध देववृंदाकडे तक्रार करतात. पुन्हा निवाडा करण्याचे काम डायनावर सोपविण्यात येते. डायना या तिन्ही देवतांना बाजूला सारून इलायझा नावाच्या परीला विजयी ठरविते. राणी इलिझाबेथच्या गौरवासाठी हा बद्दल करण्यात आला हे उघड आहे. भरगच्च दृश्यांवर दिलेला भर, देवादिकांचे रंगमंचावरील आगमन इत्यादी गोष्टी या नाटकाचे Masque या नाट्यप्रकाराशी नाते सुचवितात. *The Old Wives' Tale* हे नाटक छोटे आहे. त्यात अंक, प्रवेश वगैरे विभाग नाहीत. Sacrapant नावाचा दुष्ट जादूगार Delia नावाच्या सुंदर मुलीला पळवून नेतो. तिला सोडविण्यासाठी तिचे दोघे भाऊ व Eumenides नावाचा प्रियकर येतात. शेवटी जॅक या मृतात्म्याच्या मदतीने जादूगाराचा वध करण्यात येतो. हे प्रमुख कथानक आहे. पण नाटकात इतकी पात्रे आहेत की त्यामुळे वाचकाचा गोंधळ उडतो. या नाटकातील प्रस्तावाचा भाग मनोरंजक आहे. एक वृद्ध स्त्री आपल्या पाहुण्यांना गोष्ट सांगू लागते. पण काही वेळात त्या गोष्टीतील पात्रे स्वतःच रंगमंचावर येतात व घटना आपल्यासमोर घडू लागतात असे त्याचे स्वरूप आहे. या नाटकाची छाया मिल्टनच्या *Comus* वर पडली आहे असा काही टीकाकारांचा दावा आहे. या नाटकाचे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे ते एक विडंबन आहे.

किडची कामगिरी फारच महत्त्वाची असून तिचे परिणाम दूरगामी आहेत. विशेषतः शेक्सपिअरच्या काही नाटकांवर किडची छाया पडली असल्याचे दिसते. त्याने नक्की किती नाटके लिहली व ती कोणती याबद्दल वाद आहे. त्याने पण *The Spanish Tragedy* लिहीले याबद्दल दुमत नाही. आणि नाट्यमूल्यांच्या आणि परिणामांच्या दृष्टीने हेच नाटक फार महत्त्वाचे आहे. नाटकाची बांधणी उत्तम आहे. परिणामकारक घटना कशा रंगवायच्या याची कला किडला चांगली अवगत होती, तसेच कथा व पात्रे यांचे एकमेकांवर होणारे परिणामही तो चांगल्या रीतीने दाखवू शकत होता. नाट्यमूल्यांची स्पष्ट जाणीव असलेला पहिला नाटककार असे जे त्याचे वर्णन करण्यात येते ते यामुळेच. *The Spanish Tragedy* हे एक रक्तरंजित व प्रभावी सूडनाट्य आहे. Andrea चा युद्धात कपटाने वध झालेला असतो. त्याचा मृतात्मा सूडभावनेने पेटतो. व दैवालाही ही सुडाची कल्पना मान्य असते. त्याचा मित्र होरेशिओ युद्धात खुनी बॅल्थाझरला कैद करतो. त्याबद्दल मिळणारी खंडणी होरेशिओला मिळावी अशी राजा आज्ञा देतो. याचा लॉरेंझोला राग येतो. लॉरेंझोची बहीण (व अँड्रिआची प्रेयसी) बेल-इंपीरिआ आपल्या प्रियकराच्या वधाचा सूड घेण्याच्या निमित्ताने होरेशिओवर प्रेम करू लागते. पण बॅल्थाझरही तिच्यावर अनुरक्त होतो व त्याला लॉरेंझोचा

पाठिंबा असतो. लॉरेंझो होरेशिओचा खून करवितो. होरेशिओचा बाप हायरोनिमो पुत्रशोकाने जवळजवळ वेडा होतो. लॉरेंझोच्या नजरकैदेत असलेली बेल-इंपीरिआ हायरोनिमोला खून कोणी केला याची माहिती कळविते. मग हायरोनिमो सुडाच्या तयारीला लागतो. त्यासाठी तो एक नाटक बसवितो. त्यात बॅल्थाझर, लॉरेंझो, बेल-इंपीरिआ व स्वतः हायरोनिमो यांना प्रमुख भूमिका देण्यात येतात. रंगमंचावर बेल-इंपीरिआ बॅल्थाझरचा वध करते व लगेच आत्महत्या करते, हायरोनिमो लॉरेंझोस मारतो, व हे सर्व का केले याचे स्पष्टीकरण देऊन आत्महत्या करण्याच्या बेतात असतो. ते करणे अशक्य आहे हे ध्यानात येताच तो ड्यूक ऑफ कॅस्टिलचा वध करतो आणि स्वतःची जीभ छाटून टाकतो. अशा रीतीने अँड्रिआ व होरेशिओ यांच्या खुनाचा बदला घेतला जाऊन हे रक्तरंजित नाटक संपते.

या नाटकाचे प्रमुख वैशिष्ट्य म्हणजे त्यातील कथानकाची उत्तम बांधणी. दुसरे वैशिष्ट्य म्हणजे त्यात सुडाला असलेले महत्त्व. रक्ताचा बदला रक्तानेच घेतला जातो, या रानटी न्यायाच्या कल्पनेवर हे सर्व नाटक उभे आहे. देवांनाही हा अघोरी मार्ग मान्य आहे असे दाखविण्यात आले आहे. तिसरे वैशिष्ट्य म्हणजे त्यात प्रकर्षाने दिसणारा दैववाद. सर्वांवर दैवाची सत्ता चालते, माणसे म्हणजे दैवाच्या हातातील प्यादी आहेत, अशी ही जीवनदृष्टी आहे. पण पात्रांना याची स्पष्ट जाणीव नसल्याने त्यांच्या भाषणांना व कृतींना दुहेरी अर्थ प्राप्त होतो. एक त्यांनी योजिलेला व दुसरा दैवाने योजिलेला. अशा तऱ्हेने निर्माण झालेल्या Dramatic Irony चा या नाटकात यशस्वी उपयोग करण्यात आला आहे. चौथे वैशिष्ट्य म्हणजे त्यातील भीषणता, क्रौर्य, विध्वंस, दुःख यांची अतिशय गडद अशी छाया. पाचवे वैशिष्ट्य म्हणजे त्यातील पात्रांची विविधता आणि गतिमानता. या संदर्भात हायरोनिमो, बेल-इंपीरिआ व लॉरेंझो यांचा उल्लेख करणे जरूर आहे. प्रचंड शोकामुळे विमनस्क झालेल्या हायरोनिमाची व्यक्तिरेखा मनोज्ञ झाली आहे. पात्राच्या विमनस्कतेचे नाट्यदृष्ट्या प्रभावी चित्रण किडने प्रथम केले. बेल-इंपीरिआच्या व्यक्तिरेखेत हेतू व प्रेरणा यांची विविधता आढळते. लॉरेंझो हा इंग्रजी नाट्यविश्वातील पहिला पूर्ण खलपुरुष आहे. नाटकातील प्रमुख दोष म्हणजे त्यातील लांबलचक भाषणे व काही ठिकाणी दिसणारा भाषेचा कृत्रिम फुगवटा हे होत.

मौलिक व चिरस्मरणीय कामगिरीच्या दृष्टीने शेक्सपिअरच्या जवळपास येणारा नाटककार म्हणजे मार्लो हा होय. त्याच्या कार्याचे महत्त्व केवळ ऐतिहासिक नसून कालाबाधित आहे. त्याने आपल्या शोकान्तिकांमध्ये एका वेगळ्या प्रकारच्या नायकाचे प्रभावी चित्रण केले आहे. त्याचे नायक अतिरेकी आहेत. एका तीव्र भावनेने अगर प्रेरणेने ते पूर्णपणे भारले जातात व आत्मनाश ओढवून घेतात. बहुतेक वेळी त्यांना विविध गुणांचे पदर नसल्याने तेही एकेरी बनले आहेत. पण या एकेरीपणामुळेच त्यांना प्रभावी व्यक्तिमत्त्व लाभले आहे. त्यांच्या मनातील अतिरेकी भावनांचे तांडव, त्यांची अफाट कल्पनाशक्ती, अचाट कर्तृत्व, कामगिरीला साजेसा गर्व, काव्याने रसरसलेली भाषणे, यामुळे हे नायक आजही मनावर मोहिनी घालतात. संपूर्ण कथावस्तूची व्यवस्थित बांधणी करणे मार्लोला कधीच जमले नाही. पण अतिशय प्रभावी व नाट्यपूर्ण असे प्रसंग मात्र त्याने सुरेख उभे केले आहेत. चांगल्या दर्जाचा विनोद त्याच्या आवाक्याबाहेर होता. पण शेक्सपिअर सोडला तर करुणरसाच्या निर्मितीत त्याच्याइतका सिद्धहस्त लेखक त्या काळात सापडत नाही. स्वभावातील बारकावे दाखविणे हे त्याचें कार्यक्षेत्र नव्हे. प्रचंड, अतिमानवी व्यक्तिरेखा निर्माण करणे हे त्याचे वैशिष्ट्य. महत्त्वाकांक्षी मानव किती प्रचंड कार्य करू शकतो व प्रत्यक्ष ईश्वरालाही आव्हान कसे देऊ शकतो याचे प्रभावी चित्रण मार्लोने केले व मानवी मोठेपणाविषयीचे रेनॅसन्सकाळातील स्वप्न त्याने साकार केले. त्याने इंग्रजी नाट्याला आणखी एक मोठी देणगी दिली. Blank Verse हा वृत्तप्रकार नाटकात मार्लोने प्रथम वापरला अशातला भाग नाही. पण पल्लेदार भाषणांप्रमाणे साध्या संभाषणाला उपयोगी पडेल

अनुक्रमणिका

असा लवचिकपणा या वृत्ताला त्यानेच मिळवून दिला. भाषेतील काव्यात्मकता, नादमाधुर्यासाठी केलेला विशेषनामांचा उपयोग इत्यादी शैलीचे गुणही डोळ्यांत भरण्यासारखे आहेत.

मार्लोच्या गाजलेल्या *Tambur laine* या नाटकात त्याने निर्माण केलेल्या अतिमानवाचा प्रथम परिचय होतो. एक साधा धनगर प्रचंड महत्त्वाकांक्षा, दुर्दम्य इच्छाशक्ती, अतुलनीय शैर्य व धाडस यांच्या जोरावर दिग्विजयी कसा होतो हा नाटकाचा विषय आहे. त्याने मारलेल्या लढाया व मिळविलेले विजय यांची मालिका इतकेच या कथेचे स्वरूप आहे. Tamburlaine व Zenocrate यांच्यातील प्रेम या मालिकेला एकसूत्रीपणा आणण्यात काही प्रमाणात यशस्वी झाले आहे. परंतु तरीसुद्धा नाटकात व्यवस्थित बांधणीचा अभाव आहे असे म्हणणे भाग पडते. व्यक्तिरेखांना सूक्ष्मता नाही; भाषेत अनेक ठिकाणी कृत्रिम फुगवटा आहे. हे दोष असूनसुद्धा Tamburlaine च्या अतिमानवी व्यक्तित्वाने व कर्तृत्वाने आपण भारले जातो.

डॉ. फॉस्टसमधील नायकही असाच महत्त्वाकांक्षी व कर्तृत्ववान आहे. नुसत्या बौद्धिक ज्ञानाचा त्याला वीट येतो; धर्माने दाखविलेला आत्मोन्नतीचा मार्गही त्याला नकोसा वाटतो. त्याला पाहिजे असतात इहलोकातील सर्व सुखोपभोग, ऐश्वर्य, स्वामित्व. नुसत्या ज्ञानप्राप्तीसाठी नव्हे तर निरकुंश सत्ता, सुख, ऐश्वर्य यांचा २४ वर्षे उपभोग मिळावा म्हणून तो आपला आत्मा सैतानाला विकतो. त्याच्या दिमतीस दिलेल्या मेफिस्टॉफिलीजच्या मदतीने तो आपल्या सर्व ऐहिक आकांक्षा पुऱ्या करतो, अनेक चमत्कार घडवून सर्वांच्या मनात भीतियुक्त आदर निर्माण करतो. या चमत्कारांचे आजच्या वाचकास आकर्षण वाटणे कठीण आहे. पण आजच्याही वाचकास मोहिनी घालतात फॉस्टसच्या आयुष्यातील अखेरचे क्षण. त्यात दाखविलेला आशा-निराशा यांमधील संघर्ष, अनंत काळ टिकणाऱ्या नरकवासाच्या कड्यावर उभ्या असलेल्या फॉस्टसची सुटकेसाठी केविलवाणी धडपड, सैतानाच्या पाशात विरून जाणारे त्याचे व्यक्तित्व, या सर्वांमुळे आपल्या हृदयास पीळ पडतो. नाटकाची सदोष बांधणी, हिणकस विनोद इत्यादी दोषांकडे आपले लक्ष जात नाही. आपल्या लक्षात राहते ते या नाटकातील उत्सफूर्त भावकाव्य व सुष्टदुष्ट प्रवृत्तींच्या संघर्षात सापडलेल्या मानवी मनाचे आर्त आक्रंदन.

Jew of Malta मध्ये बॅराबसची संपत्ती व सत्ता यांबद्दलची अघोरी तृष्णा हा नाटकाचा मध्यवर्ती विषय आहे. त्याची कपटनीती व अमानुष क्रौर्य पाहून अंगावर काटा उभा राहतो. सुरुवातीस त्याची सर्व संपत्ती केवळ तो ज्यू आहे म्हणून त्याच्याकडून हिरावून घेण्यात येते. संपत्तीची तृष्णा व सुडाची इच्छा प्रेरित होऊन तो कपटव्यूह रचावयास लागतो. Abigail या आपल्या सरळ मनाच्या मुलीच्या मदतीने तो संपत्तीचा काही भाग परत मिळवितो, मुलीच्या प्रियकराचा केवळ तो आपल्या शत्रूचा मुलगा आहे यासाठी खून करवितो. त्यामुळे उद्विग्न होऊन त्याची मुलगी जोगीण बनून मठात रहायला जाते, त्या मठातील सर्व जोगिणींवर तो विषप्रयोग करतो. अखेरीस शत्रूला चोरवाटेने माल्टात प्रवेश मिळवून देतो व त्याच वेळी माल्टाच्या अधिपतीशी संगनमत करून शत्रूला मारण्याचा घाट घालतो. पण शत्रूला मारण्यासाठी तयार ठेविलेल्या उकळत्या कढईत तो स्वतःच चुकून पडतो, व त्याचा अंत होतो. सुडाची भावना व संपत्तीची अघोरी तृष्णा माणसाला केवढ्या क्रौर्याला व विनाशाला प्रवृत्त करते याचे प्रभावी दर्शन हृदयाला थरकाप उडविते. या नाटकातील दुसरी संस्मरणीय व्यक्तिरेखा बॅराबसचा राक्षसी गुलाम इथामोर याची.

Edward II (एडवर्ड द सेकंड) हे नाटक अनेक दृष्टींनी महत्त्वाचे आहे. मार्लोच्या इतर नायकांमध्ये दिसणारे प्रभावी व्यक्तिमत्त्व एडवर्डमध्ये नाही. क्षात्रतेज व महत्त्वाकांक्षा यांच्या दृष्टीने त्याचा शत्रू मॉर्टिमरच जास्त प्रभावी ठरतो. गॅव्हिस्टन या आपल्या जिवलग मित्राला दरबारात मानाचे स्थान मिळवून देण्यासाठी

अनुक्रमणिका

तो मातबर व राणी यांचा रोष ओढवून घेतो. अनैसर्गिक मित्रप्रेमासाठी देशाच्या ऐक्याचा बळी देतो. पण तो एकाकी पडतो. रणांगणावर त्याचा पराजय होते; गॅव्हिस्टनच्या वधानंतर निराशा व दुःख यांनी तो खचतो. शेवटी तुरुंगात खितपत पडलेल्या एडवर्डचा अमानुष खून होतो. दुर्दैवी एडवर्डबद्दल अनुकंपा वाटली तरी आदर वाटत नाही. त्याच्या शेवटच्या क्षणांचे चित्रण हृदयास पाझर फोडील असेच झाले आहे. या नाटकाचे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे ते एक चांगले ऐतिहासिक नाटक आहे.

येथे *Arden of Feversham* या शोकान्तिकेचा उल्लेख करावयास हवा. हे नाटक कोणी लिहिले याबद्दल निश्चित माहिती उपलब्ध नाही. वास्तवात घडलेल्या एका अनैतिक प्रेमाची व ते सफल करण्यासाठी घडलेल्या एका अमानुष खुनाची ही हृदयाचा थरकाप उडविणारी दुर्दैवी कहाणी आहे. आर्डन नावाच्या व्यवहारी, संशयी, पण मनुष्यस्वभावाची पारख नसलेल्या व्यापाऱ्याची ॲलिस नावाची बायको मॉस्बी या हलक्या व आपमतलबी माणसाच्या प्रेमात पडते. आपल्या प्रेमातील काटा काढण्यासाठी ती दोघे आर्डनवर मारेकरी घालतात. तो अनेकदा कर्मधर्मसंयोगाने बचावतो. पण अखेर त्याचा खून होते. पण त्याचबरोबर त्याला मारणारे सर्वजण आपलाही मृत्यू ओढवून घेतात. या नाटकाचे वैशिष्ट्य असे की यातील सर्व अमानुष घटना दैनंदिन जीवनाच्या वास्तव पार्श्वभूमीवर दाखविण्यात आल्या आहेत. त्यामुळे त्या जास्तच अघोरी वाटतात. पापी प्रेमाच्या आहारी गेलेल्या आत्म्यांचे ॲलिसच्या रूपाने मनोज्ञ दर्शन येथे घडते.

वरील धावत्या आढाव्याचा उद्देश शेक्सपिअर ज्या परंपरेत वाढला, जिच्यावर त्याची प्रतिभा पोसली गेली, जिच्यामुळे आपले अलौकिक प्रतिभाविलास त्याला शक्य झाले तिची थोडक्यात माहिती करून देणे हा होता. या आढाव्यावरून एक गोष्ट लक्षात येते ती ही की शेक्सपिअरला परंपरेतून पुष्कळ गोष्टी मिळाल्या. सुखान्तिका, शोकान्तिका, ऐतिहासिक नाटके यांच्या संकल्पना स्पष्ट झालेल्या होत्या. नाट्यवस्तूची व्यवस्थित बांधणी कशी करायची याची कला अवगत झालेली होती, व्यक्तिरेखांचे नाट्यातील महत्त्व प्रस्थापित झालेले होते, काव्यगुण व नाट्यगुणांचे प्रभावी मिश्रण कसे करावे हेही माहित झालेले होते, काव्यात्म नाटकांना योग्य असे वृत्त (Blank Verse) मिळाले होते, नाना प्रकारच्या रसांचा परिपोष साधण्यासाठी प्रसंग, पात्रे, शैली यांचे कोणते साहित्य लागते हे माहित होते, नाट्यगुण असलेले पुष्कळ विषय हाताळले गेले होते. अशा रीतीने इंग्रजी नाट्यपरंपरेने महान नाट्यकृतींना लागणारे सर्व साहित्य जमविले होते. त्याचा योग्य उपयोग करणाऱ्या प्रतिभावान लेखकाचीच फक्त उणीव होती. ती शेक्सपिअरने भरून काढली. परंपरेचा योग्य उपयोग करून त्याने तीत मौलिक भरही टाकली. परंपरेच्या समृद्ध वातावरणातच प्रतिभावान लेखक निर्माण होऊ शकतो. परंपरेत अर्धविकसित व सुप्त शक्तींचा पूर्ण विकास साधून परंपरेला वळण देणे यातच मोठ्या कलावंताची प्रतिभा दिसते. शेक्सपिअरच्या अलौकिक प्रतिभेची महात्मता यातच आहे.

* *

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरकालीन रंगभूमी

कॅप्टन मा. कृ. शिंदे

रंगभूमी (Theatre) हा शब्द व्यापक अर्थाने वापरला जातो. या एका शब्दात रंगमंच, नाट्यगृहे, नाटक मंडळ्या, नाट्यप्रयोग, नट व अभिनय, प्रेक्षक, नाटककार, नाटके इत्यादी अनेक विषयांचा समावेश होतो. म्हणूनच या लेखात 'रंगभूमी' म्हणजे शेक्सपिअरकालीन रंगभूमी असा मर्यादित अर्थ गृहीत धरून, तदनुषंगिक बहुतेक सर्व विषयांची संक्षिप्त माहिती दिलेली आहे.

पूर्वपीठिका

इसवी सनाच्या चौथ्या शतकाच्या अखेरीस रोमन साम्राज्याला अवकळा आली आणि बराच काळपर्यंत युरोपात कोणाचा पायपोस कोणाच्या पायात नाही अशी अंदाधुंदी माजली. त्या राजकीय उलाढालींचा, धार्मिक आणि सामाजिक व्यवस्थेवर फारच परिणाम झाला. अशा अस्थिर अवस्थेत परत थोडीशी स्थिरस्थावरता आणण्याचे कठीण कार्य तत्कालीन धर्मगुरूंच्या प्रयत्नांनी यशस्वी झाले हे ऐतिहासिक सत्य आहे. सनातनी आणि सुधारक यांचे धर्मयुद्ध आणि इंग्लंडमधील राज्यकर्त्यांची यादवी यांमुळे आलेली धर्मग्लानी जाऊन धर्माला परत उजाळा आणण्यासाठी धर्मगुरूंनी जे प्रयत्न केले, त्यांतूनच इंग्रजी (आणि युरोपियन) नाट्यकलेचा आणि रंगभूमीचा खरा उगम झालेला आहे.

इथे आणखी एका प्रकारच्या लेखनाचाही अवश्य उल्लेख केला पाहिजे. जुन्या ग्रीक, रोमन इत्यादी पुराणांतून व इतिहासातून निवडलेल्या काही कथानकांवर पूर्वी इंग्रजीत पद्यमय आख्याने रचण्यात आली होती. त्यांना 'मेट्रिकल रोमॅन्सिज' (Metrical Romances) या नावाने संबोधिले जात असे.

१५५० व त्यापुढील पाचपन्नास वर्षांच्या काळात मुख्यतः चार प्रकारची नाटके होत असत. (१) ग्रीक व रोमन पद्धतीवर लिहिलेली आनंदपर्यवसायी विनोदप्रचुर नाटके (Comedies), (२) रोमन नाटककार सेनिका याच्या तंत्राप्रमाणे लिहिलेली दुःखपर्यवसायी किंवा करुणरसयुक्त नाटके (Tragedies), (३) वरील दोन्ही प्रकार एकत्र असलेली संमिश्र नाटके आणि (४) शुद्ध ऐतिहासिक नाटके. इंग्रजी रंगभूमीवर आलेली पहिली-पहिली नाटके—मग ती आनंदपर्यवसायी असोत किंवा दुःखपर्यवसायी असोत—युरिपिडीस, ॲरिस्टॉफनीज, ईस्किलस, सॉफक्लीज, सेनिका, टेरेन्स इत्यादी ग्रीक आणि रोमन नाटककारांच्याच शैलीची असत.

जुने जाऊन नवीन येण्याच्या संधिकाळात शेक्सपिअरचा जन्म झालेला असल्यामुळे, त्याच्या नाटकांवर पूर्वीच्या नाट्यप्रकारांचे ठसे उमटलेले असल्यास मुळीच नवल नाही.

शेक्सपिअरकालीन नाट्यगृहे व रंगभूमी

सोळाव्या शतकाला प्रारंभ होईपर्यंत नाट्यविषयांच्या बाबतीत व नाटकांच्या स्वरूपाबाबत जसे बदल घडत गेले, तसेच रंगभूमिविषयकसुद्धा काही किरकोळ फेरबदल झालेच. पूर्वी देवळात होणारी नाटके देवळाच्या बाहेरील आवारात उघड्यावर होण्याची प्रथा सुरू झाल्यानंतर, नाट्यमंडळे आपापली

अनुक्रमणिका

नाटके सार्वजनिक खानावळींच्या मोकळ्या आवारांतही करू लागली. आणि जेव्हा ती मंडळे बाहेरगावी जाऊन नाट्यप्रयोग करीत, तेव्हा ती त्या त्या ठिकाणी एखादा तात्पुरता मंडप घालून खेळ करीत. म्हणजे खुल्या नाट्यगृहाची ती प्रथमावस्था होती, असे म्हणायला हरकत नसावी. अशा कामचलाऊ रंगभूमीवरील नाट्यप्रयोग पाहण्यासाठी प्रेक्षक आजूबाजूच्या जागेत किंवा समोर उभे राहात किंवा बसतही. रंगभूमीच्या या कौतुकावस्थेत पडदे, रंगभूषा आणि नाट्यप्रयोगासाठी लागणारे इतर सामानसुमान यांचा अभावच असे. सर्व काही प्रक्षेकांच्या कल्पनाशक्तीवरच सोपविले असे.

कालांतराने, नाट्यप्रयोगांना उत्तम लोकाश्रय मिळतो असे सिद्ध झाल्यामुळे, खास नाट्यगृहांची गरज तीव्रतेने भासू लागली आणि म्हणूनच बरबिज व विल्सन या दोन जुन्या आणि जाणत्या नटांनी पुढाकार घेतला व लंडन शहराच्या बाहेर, टेम्स नदीच्या उत्तर तीरावर जमिनीचा एक तुकडा काही वर्षांच्या कराराने मिळविला. सन १५७६ मध्ये त्याच जमिनीवर त्यांनी 'थिएटर' या नावाचे एक खास नाट्यगृहे बांधले. त्या नाट्यगृहात रंगमंचासमोरची जागा उघडीच होती. बड्या प्रेक्षकांसाठी मात्र बसण्यासाठी अर्धवर्तुळाकर मजले केलेले होते. (१) थिएटरच्या नंतर त्याच्याच आसपास (२) कर्टन, (३) रोज, (४) स्वॉन, (५) ग्लोब, (६) होप, (७) फॉर्च्यून, (८) रेडबूल इत्यादी सार्वजनिक नाट्यगृहे अस्तित्वात आली व नाट्यव्यवसायाचा बराच जम बसला. वरील नाट्यगृहांखेरीज (९) पॉल्स सिंगिंग हॉल, (१०) ब्लॅकफ्रायर्ज, (११) व्हाइटफ्रायर्ज, (१२) कॉकपिट इत्यादी काही खासगी नाट्यगृहे होती. यांखेरीज, पूर्वीचे कुस्तीचे आखाडे, अस्वलांच्या झुंजीच्या जागा यांचेही कधीकधी नाट्यगृहांत रूपांतर होत असे.

नाट्यप्रयोग खास नाट्यगृहात होऊ लागले तरीही त्यापूर्वी आणि नंतर अमीर-उमरावांचे वाडे, राजवाडे, विद्यालयांचे व महाविद्यालयांचे दिवाणखाने इत्यादी ठिकाणीही सणा-उत्सवानिमित्त किंवा राजघराण्यातील मंडळींच्या खास करमणुकीसाठी नाट्यप्रयोग होतच असत. अर्थात त्या त्या वेळी व त्या त्या ठिकाणी अस्थायी स्वरूपाचा रंगमंच तयार करण्यात येत असे.

पहिली-पहिली जी सार्वजनिक नाट्यगृहे बांधली. त्यांतील रंगमंच आणि खानावळींच्या आवारांतील रंगमंच यांत तसा काही फारसा फरक नव्हता. लांबोड्या जागेच्या एका टोकाला छपराने झाकलेला रंगमंच असायचा आणि समोर व दोन्ही बगलांना प्रक्षेकांसाठी बसण्याची व्यवस्था असायची. अशा नाट्यगृहातील रंगमंच जमिनीपासून सुमारे चार फूट उंच असे. रंगमंचालगतच्या समोरच्या जागेत कनिष्ठ दर्जाचे सामान्य प्रेक्षक उभे राहून खेळ बघत. त्यांच्या पलीकडे आच्छादित जागेत वरिष्ठ दर्जाच्या प्रेक्षकांना बसण्यासाठी जागा असे. अमीर-उमराव व तशाच तोलामोलाच्या बड्या प्रेक्षकांसाठी, रंगभूमीवरच परंतु बाजूला खुर्च्या-कोच टाकून, बसण्याची व्यवस्था केलेली असे.

शेक्सपिअरच्या रंगभूमीची रचना

रंगमंचाच्या मध्यभागी दोन्ही अंगांना एक एक उंच खांब असे. ते खांब व मागील भिंत यांच्या आधाराने मागील अर्ध्या भागात दुमजली बांधकाम केलेले असे पात्रे मुख्यतः रंगमंचाच्या पुढील अर्ध्या भागात प्रवेश करून खेळ करीत. जरूर तर हाच पुढील भाग आणखी थोडा वाढविलेला असे. रंगमंचाच्या मागील अर्ध्या भागातील जागा आच्छादीत व बंदिस्त असल्यामुळे महाल, शयनगृह इत्यादी स्थलांसाठी त्याच भागाचा उपयोग केला जात असे. मागच्या बाजूला असलेल्या दारातून व जिन्यावरून वरच्या

मजल्यावर जाण्याची सोय असे. किल्ल्याचे बुरूज, मजल्यावरची खोली अशांसारख्या दृश्यांसाठी वरच्या मजल्याचा उपयोग करीत. बागबगिचे, समुद्र, नदी, रस्ता, अरण्ये इत्यादी स्थळांसाठी रंगमंचाचा पुढील भाग उपयोगात आणवा असा संकेत असे.

शेक्सपिअरच्या काळचा रंगमंच उघडाबोडका दिसायचा. कारण त्या काळात नेपथ्याचा बडेजाव मुळीच नव्हता. रंगविलेले पडदेही नसत. नाटक शोकपर्यवसायी असले, तर मागे फक्त एक काळा पडदा असे. आधी अरण्य, नंतर महाल अगर रस्ता वगैरे स्थळे दाखविण्यासाठी वेगवेगळ्या देख्याव्यांची सोय नव्हतीच. रंगमंचावर आधीच झाडे, कुंड्या वगैरे ठेवून जो अरण्याचा आभास निर्माण केलेला असे, तोच अनेक प्रवेशात जशाचा तसाच राही, आणि एक प्रवेश संपून दुसरा सुरू झाला हे सूचित करण्याकरिता रंगमंच थोडा वेळ मोकळा ठेवीत. राजाराणीसारख्या पात्रांना बसण्यासाठी लागणारे सिंहासन म्हणून सिंहासनासारखे दिसणारे एखादे आसन आधीच रंगमंचाच्या एका कोपऱ्यात आणून ठेवलेले असे. इतर सामान्य पात्रांना बसण्यासाठी वगैरे लागणारे मामुली सामानसुमान अंतर्रंगमंचावर ठेवलेले असे व त्यापुढे लहानसा एक पडदा असे.

रंगभूमीच्या मागील भागी व वरच्या मजल्यावर पात्रांना मामुली रंगभूषा करण्यासाठी जागा असे. वरील मजल्याच्या गॅलरीत वाद्यवृंदाचे वादक असत. ते जरूर तेव्हा वाद्यांची साथ देत आणि तिथेच असलेला गायकांचा ताफा सांघिकगीतादी गाणी म्हणे. विजांचा लखलखाट, ढगांचा गडगडाट, चांदणे, पाऊस इत्यादी प्रकार रंगमंचावर दाखविता येत नसत. प्रेक्षकांना उपवनादी दृश्यांची केवळ कल्पनाच करणे भाग पडे. इलिझाबेथ राणीच्या कारकिर्दीच्या काळी, नाटकांत स्थळकाळसूचक वर्णन पात्रांच्याच तोंडी घातलेली असत; त्यावरूनच काय तो त्या स्थळकाळाचा बोध व्हायचा. जेव्हा पात्रांच्या तोंडी घातलेल्या भाषणांवरून स्थळकाळाचा बोध होण्यसारखा नसे, तेव्हा रंगमंचावर एखाद्या फलकावर ‘हा समुद्र आहे’ किंवा ‘हा बगिचा आहे’ असे मोठ्या अक्षरांत लिहून ठेवण्याचा प्रघात होता. ड्रॉपचा म्हणजे रंगभूमीच्या पुढचा पडदा नसल्यामुळे, नाटक संपल्यानंतर रंगभूमीवर असलेल्या पात्रांना आत जाण्याविषयी काही तरी व्यवस्था करावी लागे; त्याचप्रमाणे रंगमंचावर पात्रांचा (नाटकी) मृत्यू झालेला असला तर ते धूड नेण्यासाठीसुद्धा काही तरी युक्ती लढवावी लागे.

नाटकातील एखाद्या प्रवेशात एका ठिकाणाहून दुसऱ्या ठिकाणी जाण्याची क्रिया करायची असली, तर पात्रांनी मागील भागाच्या एका दाराने आत जाऊन दुसऱ्या दारातून बाहेर यावे. असा स्थलपालट करण्याबाबत संकेत होता. शेक्सपिअरकालीन प्रक्षेक रंगमंचानजीक किंवा प्रत्यक्ष रंगमंचाच्याच काही भागावर बसत, त्यामुळे पात्रे जेव्हा स्वगत भाषणे बोलत, तेव्हा ती जणू काय प्रेक्षकांनाच उद्देशून बोलल्यासारखे वाटे आणि ते त्या काळी कोणालाही अस्वाभाविक अगर अनुचित वाटत नसे.

नाट्यप्रयोगाची वेळ दिवसाचीच असे. फूटलाइट वगैरे उजेडाची सोय नव्हतीच. रात्रीचा प्रसंग दाखविण्यासाठी साधे दिवे, मेणबत्त्या किंवा मशाली पेटवून रात्रीचा आभास निर्माण करीत. सैन्य चालले आहे असे दाखवायचे असले, तर ७–८ लोक इकडून तिकडे पाय आपटीत मेले की झाले. प्रेक्षकांनी, खूपसे सैन्य संचलन करीत चालले आहे असे मानून घ्यावे, असा प्रकार असे.

अनुक्रमणिका

नाटकमंडळ्या—मुलांच्या व मोठ्यांच्या

अगदी सुरुवातीच्या नाटकमंडळ्या ह्या लहान मुलांच्याच होत्या. इलिझाबेथ राणीच्या आणि पहिला जेम्स याच्या कारकिर्दीतच नव्हे तर त्यापूर्वीही (१५१७) बालनाटकमंडळ्यांचे नाट्यप्रयोग होत असत. कारण देवळांत होणाऱ्या धार्मिक नाट्यप्रयोगांत मुख्य भर मुलांच्या नृत्यगायनावरच असे. त्यामुळे त्या बालमेळ्यांचे करमणुकीचे प्रयोग सर्वसामान्य प्रेक्षकवर्गालाही पाहता यावेत म्हणून काही नाट्यप्रिय लोकांनी बालनाट्यमंडळ्याच स्थापन करून सार्वजनिक नाट्यगृहातही नाट्यप्रयोग करायला सुरुवात केल्यामुळे, त्या बालनाटकमंडळ्यांना धंदेवाईक नाटकमंडळ्यांचे स्वरूप आले होते. १५३८ साली रॅल्फ रॅडक्लिफ (Ralph Radcliffe) नावाच्या एका शाळासंचालकाने, बाहेरच्या प्रेक्षकांना आपल्या शाळांतील मुलांचे नाट्यप्रयोग करून दाखविल्याचे इतिहासात नमूद आहे. शाळांतील व देवळांतील बालनाट्यपथके, राणीच्या आणि राजाच्या दरबारात प्रत्येक वर्षाच्या नाताळात नृत्यगीतमय नाट्यप्रयोग करून दाखवीत असत. ती एक प्रथाच होती. इलिझाबेथ राणीच्या राजवटीत व त्यापूर्वी, (१) चॅपेल रॉयल आणि (२) सेंट पॉल यांमधील गोड गळ्याची, गोजिरवाणी मुले नाट्यप्रयोग करण्यासाठी संघटीत केली होती. अशा अनेक बालनाटकमंडळ्या होत्या तरी त्यात (१) पॉल्स बॉय्ज, (२) चिल्ड्रन ऑफ द चॅपेल आणि (३) चिल्ड्रन ऑफ द क्वीन्स रेव्हल या बालनाटकमंडळ्या प्रमुख होत्या. १५६७ ते १५८४ पर्यंत मुलांच्या नाटकमंडळ्यांना बरीच मागणी असे. सेंट पॉलचे बालनाट्यमंडळ तर इलिझाबेथ राणीचे लाडके नाट्यमंडळ होते. अशा नाट्यमंडळांची मोठ्या माणसांच्या धंदेवाईक नाटकमंडळ्यांशी स्पर्धाही चाले. इतका त्या दोन्ही प्रकारच्या नाटकमंडळ्यांत सारखेपणा असे. लिली या नाटककाराने आणि पॉल्स बॉय्ज या बालनाटकमंडळाने दरबारी रंगभूमीच्या परंपरा बराच काळापर्यंत टिकवून धरली होती. सार्वजनिक रंगभूमीवर नाट्यप्रयोगविषयक अनेक नवीन नवीन गोष्टी आल्या याचे बरेचसे श्रेय या बालनाटकमंडळीने इसवी सन १६०० च्या दरम्यान आपल्या रंगमंचावर विविध देखाव्यांची योजना केली होती. पहिल्या जेम्सच्या वेळी राजवाड्यात जे नाट्यकरमणुकीचे कार्यक्रम होत त्या वेळी (१) गाण्याची व वाद्यांची साथ असे, (२) पौराणिक कथांसंबंधी थोडथोडे संवाद असत, (३) धंदेवाईक नर्तकनर्तकींची नृत्ये असत आणि (४) रंगभूमीवर प्रेक्षणीय देखाव्यांची मांडणी केलेली असे. त्यासाठी लागेल तेवढा खर्च करण्यात येई. याच दरम्यान चौकटयुक्त देखावेही इंग्रजी रंगभूमीवर आले. राजवाड्यातील नाट्यप्रयोगाच्या वेळी रंगमंचाच्या पुढील पडदाही असायचा.

यापूर्वीपासूनच नाट्यप्रयोग करणारी भटकी पथके अस्तित्वात आली होती. परंतु शेक्सपिअरच्या काळात नटांना समाजात बरीच प्रतिष्ठा प्राप्त झाल्यामुळे धंदेवाईक नाटकमंडळ्या तेजीत होत्या. नाट्यगृहेदेखील अस्तित्वात आली आणि अशा रीतीने मोठ्या नटांच्या धंदेवाईक नाटकमंडळ्यांना राजमान्यता व लोकमान्यता मिळाली. इलिझाबेथ राणी गादीवर आल्यानंतर तिने चार नटांना आपल्या राजपरिवारात आश्रय दिला होता. त्यांना व त्यांच्या मंडळीला 'क्वीन्ज मेन' किंवा 'क्वीन्ज प्लेअर्स' असे म्हणत. सन १५८३ मध्ये प्रस्तुत मंडळी अस्तित्वात येण्यापूर्वी म्हणजे सन १५७२ पासून अर्ल ऑफ लेस्टर, अर्ल ऑफ वॉरिक, लॉर्ड क्लिंटन, लॉर्ड चार्ल्स हॉवर्ड, लॉर्ड डार्बी इत्यादींच्या आश्रयाखाली बऱ्याच नाटकमंडळ्या होत्या. बरबिज ह्या नटाने आपली स्वतंत्र नाटकमंडळी स्थापन करून १५९२ पर्यंत 'थिएटर' व 'कर्टन' या नाट्यगृहांत खेळ केले. अर्ल ऑफ लेस्टर १५८८ साली वारला. त्याच्या आधी एकदोन वर्षे (१५८६—८७) त्याची जी नाटकमंडळी स्ट्रॅटफर्ड येथे खेळ करीत होती, त्याच मंडळीत शेक्सपिअरने प्रथम प्रवेश केला असावा, असा तज्ज्ञांचा अंदाज आहे.

लॉर्ड स्ट्रेंजची नाटकमंडळी जी पुढे लॉर्ड चेंबरलेन्स मेन म्हणून ओळखली गेली, तीच शेक्सपिअरची नाटकमंडळी होय. इसवी सन १५९४ च्या डिसेंबर महिन्यातील तारीख २६, २७, २८ रोजी केलेल्या नाट्यप्रयोगाबद्दल केंप, शेक्सपिअर व बरबिज यांना बिदागी दिल्याचा जो उल्लेख सापडतो, तोच नाटकमंडळीचा एक घटक या नात्याने आढळणारा शेक्सपिअरचा पहिला उल्लेख होय. सन १५९८ मध्ये 'थिएटर' पाडल्यानंतर त्याचेच सामनसुमान वापरून बांधलेल्या 'ग्लोब' या नाट्यगृहाच्या मालकीत बरबिजबंधूंचा अर्धा हिस्सा होता व शेक्सपिअर आदीकरून पाच प्रमुख नटांचा मिळून अर्धा हिस्सा होता. तिथे १५९४ ते १६०३ पर्यंत झालेल्या नाटकांत, ५-६ नाटके सोडली तर बाकी सर्व नाटके शेक्सपिअरचीच होती. कारण 'चेंबरलेनची' नाटकमंडळी शेक्सपिअरच्या नाटकांवर अवलंबून असे व त्याच्याच नाटकांचे प्रयोग होत. तो दरवर्षी सरासरी दोन नाटके लिहित असे. १५९४ पासून १६०३ पर्यंत त्याचीच नाटके राजदरबारी मंडळींसाठी होत असत; इतकी ती लोकप्रिय ठरली होती. सुमारे वीस वर्षांच्या काळात शेक्सपिअरची ३७ नाटके त्याच्या नाटकमंडळीने रंगभूमीवर आणली.

शेक्सपिअरच्या काळात नाटकमंडळ्यांवर अनेकदा अनेक संकटे आली. इंग्लंडमध्ये प्लेगची साथ आली तेव्हा नाटकमंडळ्यांवर व नाट्यप्रयोग करण्यावर बंदी आली आणि अनेक बंधनेही आली. तरीही थोरामोठ्यांचा आश्रय लाभलेल्या तोलामोलाच्या नाटकमंडळ्या चोरूनमारून नाट्यप्रयोग करीतच असत. नाट्यप्रयोगांवरील बंदी उठायला १६३० साल उजाडावे लागले.

इंग्रज नटांच्या नाटकमंडळ्या फ्रान्स, इटली, स्कॅन्डिनेव्हिया, जर्मनी इत्यादी परदेशांत जाऊनही नाट्यप्रयोग करीत. केम्प, ब्रायन, पोप हे जे नट पुढे शेक्सपिअरचे सहकारी होते, त्यांनी १५८५ साली डेन्मार्कच्या दरबारातही आपले खेळ केले होते. नाट्यप्रयोगाच्या उत्पन्नाबाबत काही खास योजना असत. नाट्यगृहाचा मालक किंवा व्यवस्थापक, प्रयोगाच्या उत्पन्नापैकी गॅलरी व बॉक्सच्या तिकीटविक्रीचे सर्व पैसे आपला वाटा म्हणून घेई. आणि नाटकमंडळीला कमी दराच्या तिकीटविक्रीचे पैसे मिळत. नाटकमंडळ्यांचा नाट्यगृहाच्या मालकाशी अगर व्यवस्थापकाशी करार झालेला असला, तरी परस्परांच्या अंतर्गत कारभारात कोणीही ढवळाढवळा करीत नसे. तरीही उत्पन्न-वाटणीबाबत अनेकदा तंटेबखेडे माजत आणि ती प्रकरणे कोर्टातही जात असत. तशा प्रसंगी अर्ल ऑफ लेस्टर, 'लॉर्ड चेंबरलेन' यांसारखे बडे बडे लोक आपापल्या आश्रयाखालील नाटकमंडळ्यांच्या पाठीशी उभे रहात असत.

शेक्सपिअर-बरबिज यांच्या नाट्यसंस्थेतील नट हे नाट्यगृहाचे व नाटकमंडळीचेही भागधारक असल्यामुळे त्यांचा दुहेरी फायदा होत असे. शेक्सपिअरला तर ग्लोब आणि ब्लॅकफ्रायर्ज या दोन नाट्यगृहांचा भागीदार नाटकमंडळीचा एक भागधारक, नाटककार, नट आणि मंडळीचा व्यवस्थापक अशा विविध नात्यांनी उत्पन्न मिळे. मंडळीतील काही भागधारक नट केवळ नाटकातील भूमिकाच नव्हेत तर नाटककार म्हणून आणि कधीकधी व्यवस्थापक म्हणून कामे करीत. शेक्सपिअरची नाटकमंडळी इ. स. १५९४ पासून १६४२ पर्यंत तेजीत होती. शेक्सपिअरप्रमाणेच त्याचे समकालीन नाटककारसुद्धा एखाद्या नाटकमंडळीशी दीर्घ अगर अल्प मुदतीचा करार करून त्या नाटकमंडळीसाठी नाटके लिहीत. काही नाटकमंडळ्या एखाद्या नाटककाराशी कारणपरत्वे तात्पुरता करार करीत. तारीख ३ मे १६०३ रोजी पहिला जेम्स लंडनला आला आणि त्याने 'लॉर्ड चेंबरलेन्स मेन' या नाटक मंडळीला 'राजसेवक' म्हणून मान्यता दिली. तीच मंडळी 'किंग्ज मेन' या नावाने ओळखली जाऊ लागली व त्या नाटकमंडळीने त्यानंतर सुमारे चाळीस वर्षे खेळ केले. शेक्सपिअरखेरीज जॉन्सन, वेब्स्टर, फ्लेचर यांच्याही नाटकांचे नाट्यप्रयोग होत असत. त्यांत फ्लेचर हा फार लोकप्रिय होता. इ. स. १६१२ मध्ये बोमंट हा निवृत्त झाल्यानंतर फ्लेचर व

शेक्सपिअर या दोघांनी मिळून एकमेकांच्या सहकार्याने काही नाटके लिहली असे काही पूर्वीच्या टीकाकारांचे मत होते. शेक्सपिअरच्या काळात धंदेवाईक नाटकमंडळ्या अनेक होत्या. त्यांत (१) किंग्ज मेन, (२) प्रिन्सेस मेन, (३) क्वीन ॲन्स मेन, (४) लेडी इलिझाबेथ्स मेन इत्यादी मोठ्या नटांच्या नाटकमंडळ्यांचा प्रामुख्याने उल्लेख केला पीहिजे.

नट आणि अभिनय

सुमारे इ. स. १५०० पासून पुढे हौशी आणि धंदेवाईक नट निर्माण झाले. स्त्रियांच्या भूमिला पुरुष, विशेषतः मुलगेच, करीत आणि ते कधीकधी मुखवटे वापरीत. फ्लेचरलिखित 'द लॉयल सब्जेक्ट' या नाटकात किनस्टन (Kynaston) या नावाच्या बालनट नायिकेची इतकी सुंदर भूमिका करी की, अनेक रसिकांनी त्याची मुक्तकंठान स्तुती केलेली आहे. इलिझाबेयकालीन रंगभूमीवर गीत-नृत्य-अभिनय यांत प्रवीण असलेले बालनट अभिनय करीत. त्याचप्रमाणे त्या नाट्यप्रयोगांत विदूषकवजा सोंगाड्यांचीही हजेरी असे. विनोदी नट हजरजबाबी, बडबडे आणि वेळ मारून नेणारे कुशल नट असत. लिलीसारख्या नाटककाराची विनोदप्रचुर व भाषेच्या फुलोऱ्याने बहरलेली आनंदपर्यवसायी नाटके, बालनटांना पेलणारी आणि शोभणारी असत. शेक्सपिअरच्याही काही नाटकांतील कमीअधिक भाग बालनटांसाठीच लिहिलेला असावा. कारण त्याच्या नाटकांतील नायिका पुरुषपात्रांपेक्षा कमी बोलणाऱ्या आहेत. त्याच्या काळात प्रत्येक नाटक मंडळीत कमीत कमी तीनचार बालनट स्त्रीभूमिका करण्यासाठी ठेवलेले असत. अर्थात त्या वेळचे नाट्यप्रयोग म्हणजे सारा पुरुषी कारभार असे.

बालनट जसजसे वयाने वाढत, तसतसा त्यांचा अनुभव आणि अभिनयकौशल्य वाढत असे. १६०८ साली बरबिजने ब्लॅकफायर्ज हे नाट्यगृह ताब्यात घेतल्यानंतर 'किंग्ज मेन' या नाटकमंडळीत जे निवडक बालनट घेतले, ते वयाने विशीच्या घरातले व रंगभूमीवर सरावलेले होते.

धंदेवाईक विनोदी नटांत रिचर्ड टार्लटन व त्याच्यानंतर विल्यम केंप हे दोघे फारच प्रसिद्धीला आले. टार्लटन हा तर इतका तल्लख बुद्धीचा आणि प्रतिभाशाली होता की, त्याला कोणी एखादे कथानक, एखादा विषय किंवा एखादे गाणे सुचविले की तो तिथल्या तिथे लगेच त्या त्या विषयावर विनोदप्रचुर भाष्य अगर काही टिवल्याबावल्या करून लोकांची करमणूक करी. त्याने केलेल्या कोट्या, विनोदी चुटके यांचा एक संग्रहदेखील १५९२ साली प्रसिद्ध झाला होता.

केंप हा टार्लटनचेच अनुकरण करून पुढे आला. शेक्सपिअरला नाटकमंडळीत ओढायला तोच कारणीभूत झाला होता. 'लॉर्ड चेंबरलेन'च्या नाटकामंडळीत म्हणजेच शेक्सपिअरच्या नाटकमंडळीत तो १६०२ पर्यंत होता. मातब्बर विनोदी नट मागे पडल्यानंतर, अस्सल अभिनयाची चुणूक दाखविणाऱ्या नटांना अधिक महत्त्व आले. ॲलिन या नटाने मार्लोच्या बऱ्याच नाटकांत आणि शेक्सपिअरच्या काही नाटकांत काम केले होते. त्याच्या आखीवरेखीव अभिनयाने अनेक भूमिकांना एक नवीन अर्थ प्राप्त झाला होता. रिचर्ड बरबिज हाच काय तो त्याची बरोबरी करू शकणारा दुसरा नट त्या वेळी होता.

शेक्सपिअरचा काळच असा होता की, त्या काळात अभिनयकलेचा बराच विकास झाला होता. खुद्द शेक्सपिअरच्या कंपनीतही अभिनयविषयक शिस्त फार कडक होती. नाटककार स्वतः नटांना अभिनय शिकवीत असे. अभिनयाच्या बारीकसारीक बारकाव्यांकडेही बारकाईने लक्ष दिले जात असे. उदाहरणार्थ,

अनुक्रमणिका

‘मॅक्बेथ’ नाटकातील दार ठोठवण्याची क्रिया म्हणजे नटांना अभिनयाचा आदर्श आणि स्वतःची कसोटीच वाटे. त्या काळात रंगमंचावरची प्रकाशयोजना अगदीच मामुली व अपुरी असे, व त्यामुळे नटांचा नेत्राभिनय आणि मुद्राभिनय, रंगमंचापासून दूर असलेल्या प्रक्षेकांना दिवसाच्या उजेडातही स्पष्ट दिसणे शक्य नसे. अशा स्थितीत पात्रांना आपले भाव फक्त शब्दांवर जोर देऊन व भाषणांवर भर देऊन व्यक्त करावे लागत. शेक्सपिअर हा स्वतःच्या बऱ्याच नाटकांत विशिष्ट भूमिका करीत असे. विशेषतः ‘रोमिओ अँड ज्यूलिएट’ मधील मर्क्यूशिओ, ‘हॅम्लेट’ मधील भूत, ‘ॲज यू लाइक इट’ मधील ॲडम वगैरे भूमिका उत्तम वठवीत असे. ‘हॅम्लेट’ मधील राजपुत्राच्या तोंडून त्याने, नटाने रंगभूमीवर भूमिका करताना कोणकोणत्या गोष्टी लक्षात ठेवल्या पाहिजेत हे मोठ्या मार्मिकतेन सांगितले आहे, *Kind Heart's Dream* नावाच्या एका पुस्तिकेत, चेटल नावाच्या एका तत्कालीन ग्रंथविक्रेत्याने शेक्सपिअरचे अभिनयकौशल्य, नाट्यलेखनकौशल्य, उद्योगप्रियता इत्यादी गुणांचा गौरव केलेला आहे, त्यावरून शेक्सपिअरची नट व नाटककार म्हणून असलेली थोर योग्यता, विद्वान टीकाकारांनी मान्य करण्यापूर्वीच सिद्ध झालेली होती. यात शंका रहात नाही.

अभिनयाच्या दृष्टीने शेक्सपिअरची जवळजवळ सर्वच नाटके अतिशय अवघड आहेत. नाटककाराने पात्रांच्या तोंडी घातलेले संवाद रंगमंचावर ज्या तऱ्हेने बोलायचे असतात, त्या तऱ्हेने काही कोणी नाट्यगृहाबाहेर रोजच्या व्यवहारात बोलत नाही. हा नियम निदान शेक्सपिअरच्या नाटकांतील संवाद बोलताना तरी नटांना लक्षात ठेवावाच लागे. त्याच्या नाटकांत अभिनय करताना, ती नाटके त्याने खुल्या रंगभूमीसाठी लिहिलेली होती हे लक्षात घेतले नाही, तर यथायोग्य अभिनय साधणारच नाही. मनातील विचार-विकार अकृत्रिम वाटतील अशा थाटात कृत्रिमपणे बोलणे आणि रंगमंचापासून दूर असलेल्या प्रेक्षकांना ठळकपणे दिसतील अशा रीतीने किंचित अवास्तवतेकडे झुकतील असे अंगविक्षेप आणि हावभाव करणे, हे त्या काळाच्या अभिनयाचे मुख्य सूत्र असे.

प्रेक्षकवर्ग

नाटके, मग ती पोरकट विनोदाने भरलेली प्रहसनात्मक असोत, जॉन्सनसारख्या नाटककाराची आनंदपर्यवसायी असोत, किंवा मार्स्टनच्या नाटकांसारखी शोकपर्यवसायी असोत, ती पाहायला लंडनमधील सर्व थरांतील आणि सर्व दर्जाचे प्रेक्षक येत असत. शेक्सपिअरने आपले पहिले नाटक पाहायला आलेले प्रेक्षक पाहण्यासाठी जेव्हा पडद्याबाहेर डोकावून पाहिले, तेव्हा म्हणे त्याला पिटात लहानमोठ्या वयाचे पुरुष, गॅलरीत जास्त प्रमाणात स्त्रिया (त्यांत काही हलक्या दर्जाच्याही होत्या), बॉक्समध्ये सरदार आदीकरून तशीच मानकरी मंडळी आणि बड्या प्रेक्षकांसाठी असलेल्या जागेत अर्ल ऑफ साउथॅम्टन, आपापल्या भपकेबाज व उंची पोशाख केलेल्या लोकांच्या घोळक्यात बसलेले दिसले. त्याने स्वतः प्रेक्षकवर्गाविषयी बरे अगर वाईट अभिप्राय व्यक्त केलेले नाहीत. परंतु तत्कालीन इतर नाटककारांनी मात्र प्रेक्षकांविषयी तितकेसे चांगले मत व्यक्त केलेले दिसत नाही. काही काही नाटककार तर आपल्या पडेल नाटकाच्या अपयशाचे फुटके खापर बिचाऱ्या प्रेक्षकांच्याच माथ्यावर फोडून मोकळे होते. बरेचसे प्रेक्षक, पुस्तकांच्या दुकानांत जाऊन चांगल्या पुस्तकाची विचारणा करण्याऐवजी नव्या पुस्तकाचीच विचारणा करणाऱ्या गिऱ्हाइकासारखे मूर्ख आणि गाढव असतात, असे वेबस्टरने स्पष्ट म्हटलेले आहे. या उलट मार्लो, जॉन्सन वगैरे नाटककारांनी प्रेक्षकांच्या समंजसपणाची आणि रसिकतेची तारीफ केलेली आहे. सर्वसामान्यपणे, तत्कालीन नाटककारांची प्रेक्षकांविषयीची मते उलटसुलट असलेली आढळतात.

अनुक्रमणिका

सामान्य प्रेक्षकांसाठी प्रवेशशुल्क (तिकिटाचा दर) असे एक पेनी आणि बसण्याच्या जागेसाठी द्यावे लागत दोन पेन्स. नाट्यप्रयोग साधारणपणे दुपारनंतर सुरू होऊन संध्याकाळपर्यंत संपत असे. खासगी नाट्यगृहांत होणाऱ्या नाटकांसाठी त्या मानाने थोडा अधिक—म्हणजे सहा पेन्सपासून अर्ध्या क्राउनपर्यंत— दर असे. हे दर नाट्यगृहाच्या दर्जाप्रमाणे कमीअधिक असत.ज्या नाट्यगृहात अगदीच बकाली प्रेक्षकवर्ग जात असे अशा ठिकाणी तिकीटांचे दर कमी असत. रोज साधारणतः पाचसहा प्रयोग होत आणि ते पहायला प्रेक्षकांची बरीच गर्दी असे. नाट्यगृहांत प्रेक्षकांसाठी तशा काही म्हणण्यासारख्या सुखसोयी नव्हत्याच. नाटकाच्या जाहिराती शहरात ठिकाठिकाणी चिकटविल्या जात आणि नाटकाचे नाव लिहून ते रंगमंचाच्या दर्शनी भागावर चिकटविण्यात येई किंवा सांगण्यात येई. प्रेक्षक नाट्यगृहात प्रवेश करताना प्रवेशद्वारावर ठेवलेल्या खास पेटीत तिकिटाच्या दराची रक्कम टाकीत आणि आत प्रवेश करीत. पैशांच्या पेटीवर नाटकमंडळीच्या एका विश्वासू माणसाचे लक्ष असे.

नाट्यप्रयोगास (दुपारी ३-०० वाजता) सुरुवात होण्यापूर्वी तीन वेळा बिगुल वाजवून प्रेक्षकांना पूर्वसूचना देण्याची प्रथा होती. तिसऱ्यांदा बिगुल वाजल्याबरोबर सूत्रधार रंगमंचावर येऊन नाटकाविषयी प्रास्ताविक भाषण करी. खेळ चालू असताना आणि नसताना, प्रेक्षकांचे खाणेपिणे, पत्ते कुटणे, गप्पा मारणे, आरडाओरड करणे इत्यादी कार्यक्रम चाललेलेच असत. नाट्यप्रयोग दोनअडीच तासांचे असत. खासगी नाट्यगृहांत मात्र मुख्य नाटकाच्या जोडीला एखादा फार्स करून प्रयोगाची कालमर्यादा वाढविण्यात येई. प्रेक्षक कधीकधी आरडाओरड करून हलकल्लोळ माजवीत आणि त्यातूनच पुष्कळदा दंगलीही माजत. साहसप्रिय प्रेक्षकांना खूष करण्यासाठी लढाया, मारामाऱ्या, आतषबाजी, भुतेखेते, बलात्कार, सूड, सरसकट कत्तल अशी दृश्ये मुद्दाम दाखविली जात. भयाण, भेसूर, बीभत्स असे काही दिसले की सामान्य अभिरुचीच्या प्रेक्षकांना आपले पैसे वसूल झाल्यासारखे वाटे.

प्रथम प्रथम फक्त पुरुषच नाटके पाहायला जात असत. स्त्रिया असल्यास तर अगदी नावाला. तरुण मुली तर प्रेक्षकांत नसतच. परंतु पुढे पुढे नाटकांविषयीचे व नाटकमंडळीविषयीचे गैरसमज दूर होत गेले आणि प्रेक्षकांतील स्त्रीप्रेक्षकांचे प्रमाण वाढत गेले. तत्कालीन प्रेक्षकांचे नाटकाखेरीज करमणुकीचे अन्य प्रकार म्हणजे कोंबड्यांच्या, बैलांच्या किंवा अस्वलांच्या झुंजी, कुस्त्या, कसरतीचे प्रयोग, शिकवून तयार केलेल्या जनावरांचे व कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ इत्यादी. वर्तमानपत्रे नव्हती, मासिके नव्हती आणि कादंबऱ्याही फारशा नव्हत्या. त्यामुळे कल्पनाशक्तीला चालना देणारी कथानके आणि करमणुकीचे भूक भागविणाऱ्या गोष्टी लोकांना फक्त नाटकांतूनच ऐकायला व पाहायला मिळत. सर्वसामान्य प्रेक्षकवर्ग नाटकाकडे वळला होता आणि अमीर-उमरावांचा नाटकमंडळ्यांना उदार आश्रयच होता. फक्त मध्यमवर्ग मात्र नाटकांना आणि मुख्यतः नटवर्गाला नाके मुरडीत असे.

कथा (गोष्ट) कळली की तेवढ्यावरच खूष असणारा प्रेक्षकवर्ग, पुढे पुढे भावनात्मक संघर्ष आणि खळबळ असलेल्या नाटकांचा चाहता बनला. आशूकमाशुकांची गुलाबी प्रेमप्रकरणे, शूर वीरांच्या धैर्यकथा आणि साहसकथा यांवर आधारलेली नाटके प्रेक्षकांना फार आवडू लागली परंतु करुणरसाच्या परिणामाने थोडेसे अश्रू ढाळल्यानंतर, लगेच थोडी गंमत बघून पोटभर हसण्यासाठी ते वखवखलेले असत. खराखुरा मानवी स्वभाव पात्रांच्या कृतींतून दिसला की त्यांना समाधान वाटे. परिस्थिती बदलली त्याप्रमाणे प्रेक्षकांची अभिरुचीही बदलली; म्हणूनच १५८७ सालची रंगभूमी आणि १६४० सालची रंगभूमी यांत जवळजवळ सर्वच बाबतींत जमीनअस्मानाइतका फरक पडला. देशातील शांततेचा, सुबत्तेचा आणि आर्थिक विकासाचाही

लोकजीवनावर इष्ट असाच परिणाम झाला, म्हणूनच खासगी नाट्यगृहांतील नाट्यप्रयोगांसाठी भारी दराची तिकिटे काढायला ते का-कू करीत नसत.

जुन्या आचारविचारांची जुनी पिढी मावळली आणि आचारविचारांत बराच बदल झालेली नवी पिढी उदयाला आली. या कालखंडात रंगभूमीला एक वेगळे वळण लागले. नवी शिस्त आली आणि काही प्रमाणात संकेत व तंत्र यांची सांगड घालण्यात आली. या परिस्थितीचा परिणाम म्हणून, सामाजिक व्यंगावर उपरोधी परंतु सुसह्य अशी टीका करून प्रेक्षकांच्या डोळ्यांत झणझणीत अंजन घालणारी नाटके अधिक प्रमाणात रंगमंचावर येऊ लागली. परीकथा, भूतकथा यांना नाटकांतून डिच्चू मिळाला. ह्या फेरबदलाचा परिणाम शेक्सपिअरच्या प्रेक्षकांवरही झाल्याशिवाय राहिला नाही. लैंगिक समस्यांभोवती फिरणारी कथानके असलेली नाटकेदेखील प्रेक्षकांना आवडू लागली. प्रेक्षकांची पोरकट आवड जाऊन त्या जागी अधिक चोखंदळ व प्रौढ वृत्ती आली होती. त्यामुळे शेक्सपिअरची गंभीर प्रकृतीची नाटके आवडीने पाहणारा फार मोठा प्रेक्षकवर्ग तयार झाला.

नाटककार : शेक्सपिअरच्या पूर्वीचे, समकालीन व नंतरचे

इलिझाबेथ राणीच्या कारकिर्दीच्या पहिल्या पाचपंचवीस वर्षांत झालेल्या नाटककारांची फारशी माहिती उपलब्ध नाही. सन १५९८ ते १६०३ पर्यंत फक्त २६ नाटककारांची नावे आढळतात. डॉ. गेजर (Gager) या नाटककाराची नाटके लॅटिन भाषेत लिहलेली होती. पूर्वी तर धर्मगुरूच नाटके लिहीत व त्यानंतर विद्यालयातील शिक्षक आणि महाविद्यालयातील प्राध्यापक नाटके लिहू लागले. वेजर (Wager) किंवा टॉमस प्रेस्टन (Thomas Preston) सारखे इंग्रजी नाटके लिहिणारे लेखक हे अध्यापकीय व्यवसायाशी निगडित होते. १५६१—६२ च्या दरम्यान नॉर्टन (Thomas Norton) व सॅकविल (Thomas Sackville) नावाच्या नाटककारांची नाटके राणीसमोर झाल्याचा उल्लेख सापडतो. जॉर्ज गॅस्कॉइन (George Gascoigne) नावाच्या कवी, सैनिक, नट असे बहुरंगी आणि बहुढंगी जीवन असलेल्या एका लेखकानेही बरीच नाटके लिहिली होती. परंतु पूर्वी, दरबारात नाट्यप्रयोग करणारे बहुतेक नाटककार हे देवळांतील प्रार्थनागीते म्हणणाऱ्या मुलांच्या नाट्यपथकांचे संचालक होते. ते त्या मुलांचे शिक्षक तर होतेच, शिवाय पट्टीचे संगीतज्ज्ञही होते. त्यांच्या नाटकांत नाच, गाणी, विनोद यांची रेलचेल असे. त्यांनीच भावी थोरथोर नाटककारांसाठी पाऊलवाट तयार करून ठेवली, असे म्हणायला हरकत नसावी.

वेस्टकॉट (Westcott), हनिस (Hunnis) आणि फॅरंट (Farrant), अनुक्रमे पॉल्स, रॉयल चॅपेल आणि विंडसरच्या बालनाट्यपथकाचे संचालक, हेही नाटककार होते व त्यांनी आपापल्या बालनाट्यपथकांना, धंदेवाईक रंगमंचावर नाट्यप्रयोग करणाऱ्या नाटकमंडळीचे संघटीत स्वरूप दिले होते. सर्वच बालनाट्यमंडळाचे शिक्षक-संचालक नाटककार होते असे मात्र नाही. जॉन लिली (John Lyly) हा बालनाट्यमंडळाचा व्यवस्थापक मात्र एक महत्त्वपूर्ण असा नाटककार होऊन गेला. त्याची पहिली दोन नाटके १५८४ साली प्रसिद्ध झाली होती. त्याने राजदरबाराप्रमाणेच इतर प्रेक्षकवर्गाकडूनही शाबासकी मिळविली होती.

मार्लो (Marlowe), ग्रीन (Greene), लॉज (Lodge) आणि नॅश (Nashe) हे धंदेवाईक नाटकमंडळ्यासाठी नाटके लिहिणारे नाटककार होते. हे सर्व मध्यमवर्गीय पदवीधर असून व्यवसाय म्हणून नाट्यलेखन करीत. ग्रीन, पील (Peele), लॉज हे समवयस्क होते, तर मार्लो व नॅश हे त्यांच्यापेक्षा वयाने

अनुक्रमणिका

थोडे लहान होते. हे सर्व इ. स. १५८७ ते १५९३ च्या दरम्यान नाटककार म्हणून प्रथम प्रसिद्धीला आले. यांपैकी काहीजणांनी नटांशी कायमचे संबंध न ठेवता नाट्यलेखन केले. १५९४ च्या सुमारास अनेक नाटके प्रसिद्ध झाली, परंतु त्यांत नाटककाराच्या नावाचा उल्लेख नाही. मात्र त्यात वरील नाटककारांच्या लेखनशैलीची छटा स्पष्ट दिसते. या पदवीधर नाटककारांनी उत्तम दर्जाची काव्यमय आणि साहित्याच्या कसोटीला उतरतील अशी नाटके इंग्रजी रंगभूमीला बहाल केली. मार्लो व ग्रीन यांच्या निधनाने पदवीधर नाटककारांचे पहिले युग संपले.

इ. स. १५९४ च्या दरम्यान नाटकमंडळ्यांनी आपापल्या मंडळीची पुनर्रचना केली आणि तेव्हापासून, ठराविक मंडळीशी करार करून त्या मंडळीतील नटांच्या मगदुराप्रमाणे व व्यवस्थापकांच्या मागणीप्रमाणे नाट्यलेखन करणाऱ्या नाटककारांची संख्या वाढली. याच सुमारास किड (Kyd) नावाच्या लेखकाने लिहिलेले जुने ‘हॅम्लेट’ हे नाटक अज्ञात मार्गांनी शेक्सपिअरच्या नाटकमंडळीच्या हाती लागले आणि शेक्सपिअरने त्यावर आपल्या अलौकिक प्रतिभेने नवा साज चढवून, नव्या स्वरूपात त्याच नाटकाला विशेष लोकप्रियता मिळवून दिली. त्या काळी मंडळीच्या पदरी असलेले नट-नाटककार हे कधी स्वतंत्रपणे, तर कधी एकमेकांच्या सहकार्याने, नाटके लिहीत, किंवा मंडळीकडे आलेल्या इतर नाटककारांच्या नाटकांवर जरूर ते नवीन संस्कार करीत. १५९८ साली चेटल (Chettle), डेकर (Dekker), ड्रेटन (Drayton) आणि विल्सन यांनी अनेक नाटके परस्परांच्या सहकार्याने लिहिली होती.

हेन्स्लो या नाट्यव्यवसायी गृहस्थाच्या तीनचार वर्षांच्या रोजनिशीवरून (१५९७—१६००) चॅपमन (Chapman), ड्रेटन व जॉन्सन हे नाटककार त्याच्या कंपनीत होते हे सिद्ध होते. शेक्सपिअरने सुमारे १५९० साली नाट्यलेखनास प्रारंभ केला असावा. हेवुड (Heywood) या नाटककाराने सुमारे इ. स. १५९४ पासून नाट्यलेखनास सुरुवात केलेली दिसते. असे म्हणतात की, त्याने चाळीस वर्षांत निदान दोनशे तरी नाटके घाईगर्दीने खरडली असतील.

शेक्सपिअर हा नट म्हणून नक्की कधी लोकांपुढे आला हे कळायला काही मार्ग नाही. इतरत्र म्हटल्याप्रमाणे त्याने इ. स. १५८७—८८ मध्ये नाटकमंडळीत प्रवेश केला आणि इ. स. १५९० पासून नाटके लिहिली असे केवळ अनुमानानेच मानावे लागते. आणि ज्याअर्थी १५९२ साली त्याच्यावरील द्वेषमूलक व कुत्सित टीकेने भरलेले एक चोपडे बहुधा ग्रीन या नाटककाराने प्रसिद्ध केले होते, त्याअर्थी त्यापूर्वीच तो नट व नाटककार म्हणून प्रसिद्धीला आलेला असावा या विधानाला पुष्टी मिळते.

इसवी सन १६०० ते १६२५ च्या काळात ‘मास्क’ (Masque) या नावाने ओळखली जाणारी नाटके लिहिणाऱ्या नाटककारांचाही एक स्वतंत्र वर्गच तयार झाला होता. राजदरबारात तशा नाटकांची विशेष वाखाणणी होऊ लागल्यामुळे, तत्कालीन कवींनाच नव्हे तर मोठमोठ्या नाटककारांनाही त्या पद्धतीची खर्चाळू नाटके लिहिण्याचा मोह होई.

* *

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरची सुरुवातीची नाटके

प्रा. के. ज. पुरोहित

जगातील कुठल्याही नाटककारापेक्षा शेक्सपिअरच्या नाटकांची अधिक चर्चा झाली आहे. तथापि शेक्सपिअरच्या वैयक्तिक आयुष्याविषयी अजूनही वाद आहेतच. त्यामुळे सुरुवातीची नाटके कोणती, मधल्या काळातील कोणती आणि उत्तर वयातील कोणती याविषयी अनुमानांचा आधार घ्यावा लागतोच. अमुक नाटके सुरुवातीची असावीत एवढेच म्हणता येते. पण त्याबाबत निश्चिती देता येत नाही. शेक्सपिअरच्या आरंभीच्या नाटकांचा विचार करताना या अनिश्चितीची नोंद अशासाठी करायची की, सर्वसाधारणपणे मान्य झालेल्या क्रमातही मतभेद कोणत्या प्रकारचे आहेत याचे थोडेसे दिग्दर्शन सुसंगत ठरावे.

शेक्सपिअरच्या नाटकांचा क्रम ठरवताना जी साधने अभ्यासकांनी वापरली त्यांचा उल्लेख या ठिकाणी आवश्यक आहे. मुख्य साधन अर्थातच स्टेशनरच्या दप्तरात नाटकांची जी नोंद आहे ती होय. पण स्टेशनरच्या दप्तरातील नाटकांच्या तारखा प्रयोगाच्या आहेत की लेखनकालाच्या आहेत हा एक प्रश्नच आहे. तो प्रश्न बाजूला ठेवला तरी ही नोंद अगदी पद्धतशीरपणे केला गेली असेल असे हमखास म्हणता येणार नाही. म्हणून नाटकांची तारीख ठरवताना इतर पुष्टी शोधावी लागते. समकालीन लोकांनी लिहून ठेवलेल्या संस्मरणांचा म्हणून उपयोग करावा लागतो. फ्रान्सिस मिअर्सची लेखी मते या दृष्टीने उपयुक्त ठरली आहेत. त्याच प्रकारचा आधार म्हणजे समकालीन नाटककारांनी शेक्सपिअरची करून ठेवलेली स्तुती किंवा निंदा. या संदर्भात निदान दोन नाटककारांचा तरी उल्लेख केलाच पाहिजे. बेन जॉन्सन या जेष्ठ नाटककाराने शेक्सपिअरची निंदा केली असे म्हणता येणार नाही. या विद्वान, नाट्यलेखनाची बूज राखणाऱ्या समकालीन ज्येष्ठ मित्राने शेक्सपिअरच्या गुणावगुणांचे मूल्यमापन केले आणि एक गोष्ट निश्चितपणे सूचित केली की, नाटककार म्हणून शेक्सपिअरने पाचदहा वर्षांतच एवढी प्रगती केली की मान्यवरांनीही त्याच्या नाटकांची लौकिक यश आणि वाङ्मयीन गुण या दोन्ही दृष्टींनी दखल घ्यावी. बेन जॉन्सनची मते पटोत अथवा न पटोत, ती त्याच्या स्वतःच्या साहित्यिक भूमिकेतून निर्माण झाली होती, त्यांत वैयक्तिक हेवेदावे नव्हते हे सर्वमान्य आहे. परंतु ग्रीन नावाच्या दुसऱ्या एका नाटककाराच्या जबानीबद्दल मात्र असे म्हणता येत नाही. ग्रीन या अयशस्वी नाटककाराने मरण्यापूर्वी एक पुस्तक प्रसिद्ध करून आपल्या अपयशाचा पाढा वाचला आहे. त्यात त्याने नाटकाच्या धंद्यात असणाऱ्या आपल्या मित्रांना शेक्सपिअर नावाच्या नव्याने मिरवू लागणाऱ्या डोमकावळ्याबद्दल सावध राहण्याचा इशारा दिला आहे. १५९२ च्या सप्टेंबरात प्रसिद्ध झालेल्या या पुस्तकात शेक्सपिअरच्या नावावरील चिडून केलेली 'शेकसीन' ही कोटी अगदी स्पष्ट आहे. 'नटाचे कातडे पांघरणारा वाघ' हे वर्णन शेक्सपिअरचेच. हे वर्णन याच शब्दांत शेक्सपिअरच्या 'सहावा हेन्री—भाग तिसरा' या नाटकात आढळते. ग्रीनच्या या लिखाणाचा काही टीकाकारांनी विशेषतः मलोन याने असा अर्थ केला की, एक तर शेक्सपिअर हा उचलेगिरी करून इतरांची नाटके आपल्या नावावर खपवीत असावा किंवा इतरांनी लिहिलेली नाटके थोडीफार दुरुस्त करून भाव खात असावा. नव्याने नाट्यक्षेत्रात शिरलेल्या माणसाला मान्यवरांनी लिहिलेले लिखाण दुरुस्त करण्याचे काम मिळत असावे हे शक्य वाटत नाही. शिवाय त्याच वर्षी प्रसिद्ध झालेल्या 'पॅलेडिस टॅमिया अर्थात बुद्धिभांडार' या आपल्या पुस्तकात मिअर्सने असे स्पष्टच लिहिले आहे की, लॅटिन नाटककारांत प्लॉटस आणि सेनिका ही दोन नावे अनुक्रमे सुखान्तिका आणि शोकान्तिका यांचे लेखक म्हणून मान्य झाली आहेत. त्याचप्रमाणे या दोन्ही नाटकप्रकारांचा सिद्धहस्त लेखक म्हणून शेक्सपिअरचे नाव इंग्रज लेखकांत मान्य

अनुक्रमणिका

झाले आहे. आपल्या या विधानाची खात्री पटवून घेण्यासाठी लोकांनी सुखान्तिका म्हणून 'जंटलमन ऑफ व्हेरोना', 'एरर्ज', 'लव्ह्‍ज लेबर्स लॉस्ट', 'लव्हज लेबर्स वन', 'मिडसमर नाइट्‍स ड्रीम', 'व्हेनिसचा व्यापारी' आणि शोकान्तिका म्हणून 'दुसरा रिचर्ड', 'तिसरा रिचर्ड', 'चौथा हेन्री', 'किंग जॉन', 'टायटस अँड्रानिकस' आणि 'रोमिओ व ज्यूलिएट' ही नाटके पाहावीत असे आवाहान त्याने केले आहे. तेव्हा ग्रीनच्या उद्‍गारांमुळे उत्पन्न होणाऱ्या शंका आपोआपाच निकालात निघतात. मिअर्सच्या वरील यादीसंबंधी एकदोन खुलासे मात्र आवश्यक आहेत. शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या यादीत त्याने घातलेली नावे 'टू जंटलमेन ऑफ व्हेरोना' (*Two Gentlemen of Verona*), 'कॉमेडी ऑफ एरर्ज', 'लव्ह्‍ज लेबर्स लॉस्ट' (*Love's Labour's Lost*), 'द टेमिंग ऑफ द श्रू' (*The Taming of the Shrew*), अशी सुधारून घेतली पाहिजेत. त्याने शोकान्तिका आणि ऐतिहासिक नाटके एकाच सदरात घातली आहेत हेही लक्षात घेतले पाहिजे. एका नाट्यरसिकाने आपल्या आवडीनिवडीनुसार केलेली ती यादी आहे व शंभर टक्के अचूकपणा तिच्याविषयी अपेक्षू नये, एवढे लक्षात घेतले तर पुष्कळशा वादंगाचे निराकरण होऊ शकेल.

जे काही पुरावे उपलब्ध आहेत व जी अनुमाने सर्वमान्य होऊ शकतात त्यांच्या आधारावर शेक्सपिअरच्या आयुष्याचे आणि नाट्यलेखनाचे आरंभीचे दोन खंड पडू शकतात. आपले जन्मस्थान सोडून नशीब काढायला तो लंडनला आला तेथपासून तो पुढली आठ वर्षे म्हणजे १५८४ ते १५९२ पर्यंतचा काळ. १५९२ मध्ये प्रथम दंग्याधोप्यामुळे आणि नंतर प्लेगमुळे नाटकगृहे बंद पडली. हा दोन वर्षांचा काळ जमेस धरून असे म्हणता येईल की, दहा वर्षे शेक्सपिअरने नट म्हणून, नाटककार म्हणून, एक धंदेवाईक म्हणून उमेदवारी केली. या उमेदवारीच्या काळात त्याने 'कॉमेडी ऑफ एरर्ज', 'टू जंटलमन ऑफ व्हेरोना' आणि 'द टेमिंग ऑफद श्रू' ही सुखान्तिक नाटके, 'सहावा हेन्री—भाग १, २ व ३', 'तिसरा रिचर्ड' आणि 'किंग जॉन' ही ऐतिहासिक नाटके, आणि 'टायटस अँड्रॉनिकस' आणि 'हॅम्लेट' ही शोकान्तिक नाटके लिहिली. हे 'हॅम्लेट' म्हणजे जगन्मान्य झालेले 'हॅम्लेट' नाटक नव्हे तर त्याची पहिली आवृत्ती. या यादीत आणखी एक सुखान्तिक नाटक घातले पाहिजे. ते म्हणजे 'लव्ह्‍ज लेबर्स लॉस्ट'. नाटकगृहे बंद होती त्या वेळी ते लिहून झाले असावे. ही सगळी कमाई शेक्सपिअरने विशीपासून तिशीपर्यंत केली. पुढचा काळ खरोखर पाहता उमेदवारीचा म्हणता येणार नाही. कारण पुढच्या काळात शेक्सपिअर नाटकाच्या धंद्यात बड्या आसामींपैकी एक झाला. 'चेंबरलेनची नाटकमंडळी' या मोठ्या कंपनीचा तो भागीदार बनला. या काळात त्याचे धंद्यातील यश वाढत गेले. 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस' (*The Merchant of Venice*), 'अ मिडसर नाइट्‍स ड्रीम' (*A Midsummer Night's Dream*), 'मेरी वाइव्हज ऑफ विंडसर' (*Merry Wives of Windsor*), 'मच अडू अबाउट नथिंग' (*Much ado About Nothing*), 'ॲज यू लाइक इट' (*As You Like It*) या सुखान्तिका, 'दुसरा रिचर्ड', 'चौथा हेन्री—भाग १ आणि २', 'पाचवा हेन्री' ही ऐतिहासिक नाटके आणि 'रोमिओ अँड ज्यूलिएट' (*Romeo and Juliet*) ही शोकान्तिका एवढे सगळे नाट्यलेखन या यशस्वी काळातलेच. या दोन खंडांचा कालाच्या दृष्टीने अलग विचार करता येण्यासारखा असला तरी नाट्यगुणाच्या दृष्टीने हे दोन कालखंड एकमेकांपासून सर्वस्वी वेगळे करता येणार नाहीत. शेक्सपिअरच्या काय किंवा कोणत्याही लेखकाच्या काय लिखाणाचा विचार करायचा म्हणजे केवळ कालदृष्ट्या करून तो चालणार नाही. काही अंतर्गत गुणांचा मागोवा घ्यावा लागेल. या संशोधनाच्या मर्यादा आहेतच. नाटकात व्यक्त झालेला वैचारिक व भावनिक संघर्ष, भाषेचे चढ-उतार इत्यादींचा अर्थातच नाटककाराच्या वैयक्तिक अनुभूतीशी संबंध असला तरी हा संबंध फार ताणणे वस्तुस्थितीशी सुसंगत नसते. शेक्सपिअरच्या नाटकांचे विषय आणि त्या विषयांची अभिव्यक्ती यावरून डाउडनने शेक्सपिअरच्या आंतरिक व्यक्तित्वाविषयी जी विधाने केली आहेत ती ठोकताळ्यासारखी वाटतात. लेखनाची प्रक्रिया सरळ नसते इकडे डाउडनसारख्यांचे दुर्लक्ष झाले आहे. नाटकांची कथानके, त्यांतल्या भावना, विचार, प्रासंगिक

उल्लेख, शैलीचे फरक इत्यादींचा नाटककारांच्या व्यक्तित्वाशी सरळ साधा संबंध न जोडता नाट्यलेखनाचे काही टप्पे निघू शकतात काय एवढेच पाहिले पाहिजे. या विचाराच्या आधाराने शेक्सपिअरच्या सुरुवातीच्या नाटकांचे वर्गीकरण काही प्रमाणात शक्य होते आणि सुसंगत ठरते. १५९२ पर्यंतच्या काळात एक होतकरू नाटककार म्हणून शेक्सपिअरने 'टायटस अँड्रॉनिकस', 'सहावा हेन्री—भाग १, २ व ३', 'कॉमेडी ऑफ एरर्ज', 'तिसरा रिचर्ड' आणि 'द टू जंटलमेन ऑफ व्हेरोना' ही नाटके लिहिली आणि नाटकाच्या धंद्यात आपले बस्तान जमविले. या काळात शेक्सपिअर गाजला तो नट आणि नाटककार या दुहेरी नात्याने. पुढला १५९६ पर्यंतचा काळ म्हणजे काव्यात्मक वृत्तीचा. याच काळात त्याने आपली काव्ये लिहिली व त्याच काव्यवृत्तीचे पडसाद या काळातील 'लव्ह्ज लेबर्स लॉस्ट', 'रोमिओ अँड ज्यूलिएट', 'अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम' आणि 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस' या नाटकांत दिसतात. यानंतरचा टप्पा १५९६ ते १५९९ पर्यंतचा हा ऐतिहासिक नाटकांचा टप्पा मानला पाहिजे. या काळातील नाटके म्हणजे 'किंग जॉन', 'दुसरा रिचर्ड', 'चौथा हेन्री—भाग १ आणि २' आणि 'पाचवा हेन्री'. शेक्सपिअरच्या सुरुवातीच्या नाटकांचा विचार म्हणजे या तीन टप्पांचा विचार.

'टायटस अँड्रॉनिकस' हे एक सूड-नाटक आहे. आपली मुलगी लॅव्हिनिया हिच्यावर झालेल्या अत्याचाराचा आणि स्वतः व आपली मुले यांच्यावर झालेल्या अन्यायाचा बदला रोमन सेनापती टायटस याने गॉथची राणी टॅमरा आणि तिचा हबशी प्रियकर एरन यांच्या हत्येने कसा घेतला याची रक्ताने माखलेली कहाणी म्हणजे हे नाटक. सूड-नाटकात असणारे, नेहमीचे रक्तपाताचे, बलात्काराचे, कट-कारवायांचे सर्व भयंकर प्रकार या नाटकात आहेत. प्रेक्षकांना अशा प्रकारच्या नाटकांची सवय झाली होती आणि धंद्यात नाव कमवायला निघालेल्या शेक्सपिअरने प्रेक्षकांना जो मसाला हवा तो भरपूर दिला. शेक्सपिअरच्या नाटकांत सर्व दृष्टींनी स्थूल व बेढब असे नाटक हेच. सूड-नाटकाचा प्रकार असा की, त्यात हा स्थूलपणा अपरिहार्य होता. त्यातल्या त्यात एवढेच म्हणता येईल की, त्याच जातीच्या किडने लिहिलेल्या स्पॅनिश ट्रॅजेडीपेक्षा ते सरस आहे. हा उजवेपणा येण्याचे कारण म्हणजे पल्लेदार भाषणांबरोबर काव्यात्म संवाद, खुनाखुनीचा भयंकरपणा कमी करणारे रचनाकौशल्य आणि पुढे 'हॅम्लेट' व 'किंग लियर' मध्ये आलेल्या वेडाच्या प्रसंगांची नांदी इत्यादी वैशिष्ट्यांचे शेक्सपिअरने या नाटकात बीजारोपण करून ठेवले.

'सहावा हेन्री—भाग १, २ आणि ३' ही शक्सपिअरच्या ऐतिहासिक नाटकांतील गुणाच्या दृष्टीने अत्यंत सामान्य नाटके मानायला हवीत. यॉर्क आणि लँकॅस्टर या दोन घराण्यांतील युद्धे आणि यादवी हे या नाटकांचे विषय. पहिल्या भागात सहाव्या हेन्रीच्या राजवटीच्या पूर्वार्धात फ्रान्समध्ये घडलेली युद्धे, ऑर्लिअन्जचा पाडाव, फ्रान्समधून इंग्रजांची झालेली पिछेहाट, फ्रेंचांचे जोन ऑफ आर्कने केलेले मार्गदर्शन इत्यादींचे चित्रण आणि कथन आहे. इतिहासकार आणि नाटककार यांनी पुढे जिला संतपद बहाल केले ती जोन या नाटकात दुष्ट प्रवृत्ती साकार करणारी उठवळ बया म्हणून दिसते. इंग्रजांच्या बाजूने लढणारा टॉल्बट एक शूर लढवय्या म्हणून आपल्या डोळ्यांसमोर उभा राहतो, आणि बोर्दो येथे त्याचा मृत्यू होईपर्यंत तो सबंध नाटक गाजवतो. हेन्रीचे मार्गरेटशी लग्न, यॉर्क पक्षातल्या अंतर्गत कारवाया, कट, जॅक, केडचे बंड, सेंट ऑल्बनची लढाई आणि समरसेटचा मृत्यू हा भाग दुसऱ्या भागात येतो. तिसरा भाग अधिक नाट्यमय आहे. राजा हेन्री राज्य ड्यूक ऑफ यॉर्कच्या स्वाधीन करतो. आपला मुलगा राजमुकुटापासून वंचित झाल्यामुळे राणी मार्गरेट बंड करते. या प्रकरणाचा विपाक ट्यूक्सबरीच्या युद्धात आणि रिचर्ड ड्यूक ऑफ ग्लॉस्टरने केलेल्या सहाव्या हेन्रीच्या खुनात होतो. तिसऱ्या रिचर्डमध्ये ज्याच्या महत्त्वाकांक्षेचे भीषण चित्रण आकारास येते त्या रिचर्डची अशा तऱ्हेने आपली इथे ओळख होते. ज्या शोकान्तिकांनी शेक्सपिअरचे

अनुक्रमणिका

नाव अजरामर केले त्यांतील संघर्षाची चाहूल आपल्याला या नाटकात ऐकू येते. 'सहावा हेन्री—भाग तिसरा' या नाटकाचा शेक्सपिअरविषयी झालेल्या वादाच्या संदर्भात यापूर्वी उल्लेख झाला आहेच.

या तिन्ही भागांपैकी शेक्सपिअरचे लिखाण फार थोडे आहे असा पुष्कळांचा दावा आहे. मार्लो, किड, ग्रीन इत्यादी नाटककारांचा त्यात हात आहे असे एक मत आहे. टॉल्बटचे चित्रण मात्र निर्विवादपणे शेक्सपिअरचे आहे असे मानतात. हेही कमी नाही. या युयुत्सू स्वभावरेखेत पुष्कळ आकर्षक भाग आहे. आणखी एक निर्विवाद गोष्ट ही की, ऐतिहासिक घटनांच्या चित्रणात शेक्सपिअरने दाखवलेली दृष्टी शंभर टक्के राष्ट्रीय आहे. इंग्लंडच्या राजाची प्रसन्न तरफदारी त्यात आहे हे जरी सोडले तरी राष्ट्रीयत्वाच्या संस्कारासाठी इंग्रजांना या नाटकांचे महत्त्व वाटते. हीच दृष्टी पुढच्या ऐतिहासिक नाटकांत दिसते. म्हणूनच चर्चिलसारखा राष्ट्रवीर म्हणत असे की, 'त्याचे आपल्या देशाच्या इतिहासाचे ज्ञान इतिहासाच्या पुस्तकांपेक्षा शेक्सपिअरच्या नाटकांनी समृद्ध केले होते'.

'टायटस अँड्रॉनिकस' या भीषण नाटकापेक्षा किंवा 'सहावा हेन्री—भाग १, २ व ३' या ऐतिहासिक नाटकापेक्षा 'कॉमेडी ऑफ एरर्ज' आणि 'टू जंटलमन ऑफ व्हेरोना' या सुखान्तिकांचे महत्त्व अधिक. 'कॉमेडी ऑफ एरर्ज'ची पाटकरकृत 'भुरळ' अथवा 'ईश्वरीकृत लपंडाव', प्रधानकृत 'भ्रांतिकृत चमत्कार' आणि शामराव ओककृत 'गड्या आपला गाव बरा' ही मराठी भाषांतरे-रूपांतरे होत. ईजिअन नावाचा सायराक्यूजचा एक म्हातारा व्यापारी, त्याची पत्नी, अँटिफोलस नावाची जुळी मुले, ड्रोमिओ नावाचे मुलांच्या तैनातीत असलेले दोन जुळे भाऊ यांची जलपर्यटनात जहाज फुटल्यामुळे एकमेकांपासून ताटातूट होते. वडील एकीकडे, आई दुसरीकडे, एक भाऊ आणि त्याचा नोकर तिसरीकडे, दुसरा भाऊ आणि त्याचा नोकर चौथीकडे अशी वाताहात होते. सायराक्यूजचा कुणी मनुष्य एफिससला आला तर त्याला आपले प्राण वाचविणे कठीण अशी परिस्थिती असते. प्राण वाचवायचे असले तर ते किंमत नगदी भरूनच शक्य होते. अशा परिस्थितीत ईजिअन एफिससमध्ये पकडला जातो. संध्याकाळपर्यंत त्याने आपल्या प्राणाची किंमत पैशात मोजावी किंवा प्राणास मुकावे असा आदेश त्याच्यावर बजाविण्यात येतो. एफिससच्या ड्यूकला ईजिअन आपली दुर्दैवी कहाणी सांगतो. जुळ्या भावांपैकी एक व त्याचा नोकर बोटीच्या अपघातापासून एफिससमध्येच राहत असतो. मालक आणि नोकराचे दुसरे जुळे जोडपे त्याच दिवशी सकाळी तिथे येते आणि मालकांचे व नोकरांचे चेहरे सारखे असल्यामुळे एकामागून एक घोटाळे निर्माण होतात. बायको आपल्या नवऱ्याला ओळखू शकत नाही हा या घोटाळ्यांचा परमोत्कर्ष. एका भावाला वेडा ठरविण्यात येते तर दुसरा कॉन्व्हेंटमध्ये आश्रय घेतो. ईजिअनच्या मृत्यूची वेळ जवळ येते. तो ठार होण्याच्या वेळी सर्व कुटुंब एकत्र येते व जुळ्या भावांतील साम्यामुळे उत्पन्न झालेली भ्रांती दूर होऊन सर्व शेवट गोड होतो असे या नाटकाचे कथानक आहे. योगायोग, कृत्रिमता यांनी ते खचून भरले आहे हे स्पष्टच आहे. रचनेत बेडौलपणा भरपूर आहे. नावीन्य जेमतेमच. प्लॉटसच्या 'मिनेक्मी' या नाटकाचे शेक्सपिअरने नुसते रूपांतर केलेले. पण त्यातही प्रासंगिक व शाब्दिक विनोदाची मेजवानी आहे. समाजाची किंवा व्यक्तींची वैगुण्ये दाखवून हास्य निर्माण करण्यापेक्षा मनमोकळे हास्य आणि निर्माण करणाऱ्या सुखन्तिकेची ही सुरुवात एवढेच या नाटकाचे महत्त्व समजायचे.

'टू जंटलमेन ऑफ व्हेरोना' हे नाटक मराठीत 'कांतिपूरचे दोन गृहस्थ' या नावाने अवतरले ते कोणा मराठी लेखकाचा हात धरून हे निश्चित नाही. दुसरा एक अनुवाद 'कालिंदी' या नावाने दत्तात्रय अनंत आपटे यांनी केला आहे. 'कॉमेडी ऑफ एरर्ज' मध्ये जुळ्या भावांच्या साम्यामुळे उत्पन्न झालेला गोंधळ आणखी वाढवण्यासाठी शेक्सपिअरने त्यांचे नोकरही दोन जुळेच घातले व घोटाळ्यांची आणि विनोदाची

धमाल उडवून दिली. हा भाग शेक्सपिअरच्या रचनाकौशल्याचा असला तरी हे कौशल्य गौण प्रकारचे व एकंदरीत सबंध सुखान्तिकाही गौणच. त्या मानाने ‘टू जंटलमेन ऑफ व्हेरोना’ हे नाटक उजवे. शेक्सपिअरच्या उत्तमोत्तम सुखान्तिकांत ते बसत नसले तरी त्यातल्या काही गुणांची चुणूक त्यात अवश्य दिसते. व्हेरोनाचे दोन सभ्य गृहस्थ म्हणजे व्हॅलेंटाइन आणि प्रोट्यूस. यांपैकी प्रोट्यूस जुलिआच्या प्रेमात रंगतो आणि व्हॅलेंटाइन जग बघायला म्हणून निघतो. व्हॅलेंटाइन मिलॅनला येतो आणि तिथे त्याला मदनबाधा होते. मिलॅनच्या ड्यूकची कन्या सिल्व्हिया हिच्यावर त्याचे मन बसते. दरम्यान प्रोट्यूसही प्रवासाला निघतो. निघण्यापूर्वी जुलिआशी केलेल्या आणाभाकांचा त्याला मिलॅन येथे येताच विसर पडतो, कारण तोही सिल्व्हियामुळे आकृष्ट होतो. या नव्या आकर्षणामुळे तो इतका झपाटतो की, जुलिआचे प्रेम तो विसरतो, एवढेच नव्हे तर मित्रत्वाचे कर्तव्यही तो पाळीत नाही. उलट सिल्व्हियाला घेऊन व्हॅलेंटाइन पळून जाणार असल्याचा गौप्यस्फोट तो करतो. व्हॅलेंटाइनला मिलॅनमधून हद्दपार व्हावे लागते. तो दरोडेखोरांचा नायक बनतो. आपल्या प्रेमाचे घोडे सिल्व्हियापुढे दामटण्याचा प्रयत्न चालू असताच ड्यूक सिल्व्हियासाठी वर म्हणून थूरिओची योजना करतो. थूरिओच्या तावडीतून सुटण्यासाठी आणि व्हॅलेंटाइनशी भेटण्यासाठी सिल्व्हिया मिलॅनबाहेर पडते आणि दरोडेखोरांच्या तावडीत सापडते. प्रोट्यूस तिला दरोडेखोरांपासून सोडवतो. आपल्या प्रेमाची मागणी तो जोरदारपणे मांडीत असतानाच व्हॅलेंटाइन तिथे प्रकट होतो. मित्रत्वात बेइमानी केल्याचा प्रोट्यूसला घोर पश्चाताप होते. व्हॅलेंटाइन इतका भला माणूस की पश्चात्तापाने होरपळलेल्या मित्राची स्थिती पाहून तो द्रवतो आणि सिल्व्हियावरील आपले प्रेम बाजूला सारून तो तिने प्रोट्यूसचा स्वीकार करावा असे म्हणतो. मित्रप्रेमासाठी तो एवढा मोठा त्याग करतो. ते त्यागाचे दृश्य पाहून प्रोट्यूसचा खाजगी नोकर मूर्च्छित पडतो, आणि मग सगळ्यांत मोठा गौप्यस्फोट होतो. तो हा की, हा नोकर म्हणजे वेषांतर करून राहिलेली जुलिया. जुलियाच्या प्रेमाची महती प्रोट्यूसला पटते व त्यांचे मीलन होते. व्हॅलेंटाइनचे साहस आणि थुरिओचा भ्याडपणा ड्यूकला पटतो आणि त्याच्या आशीर्वादाने व्हॅलेंटाइन आणि सिल्व्हिआचे मीलन होते. प्रेमाची आणि मैत्राची संपूर्ण सफलता, सांगता होते. या सुखन्तिकेत प्रेमाबरोबर मैत्रीचा आणखी एक विषय आल्यामुळे तिचा गोडवा वाटला आहे. नायिका-उपनायिका यांच्या वेषांतराचे शेक्सपिअरचे आवडते तंत्र या नाटकात प्रथम आपल्याला दिसते. सुखन्तिकेचे वातावरण पूर्णपणे अद्‌भुतरम्य नसले तरी त्याच प्रकारचे आहे. प्रोट्यूसचा विदूषकी नोकर लॉन्स हा पुढील नाटकातल्या प्रसिद्ध विदूषकी पात्रांपैकी पहिला. अव्वल दर्जाची खचितच नसलेली पण ज्या सुखान्तिकांनी शेक्सपिअर अजरामर ठरला त्यांतील काही प्रसादचिन्हे दाखविणारी अशी ही सुखान्तिका. उमेदवारीच्या काळातले हे बऱ्यापैकी नाटक. धंदेवाईक यश वाढवणारी आणि प्रतिभेची चुणूक दाखवणारी अशी ही उमेदवारी म्हणजे पुढच्या बहारदार कलावैभवाचा पायाच.

उमेदवारीची वर्षे संपल्यानंतर काव्यात्मक वृत्तीचा काल सुरू झाला, या विधानाचे थोडे स्पष्टीकरण आवश्यक आहे. रंगभूमीवर जे जे चालते ते ते चलनी काम उत्तम प्रकारे सादर करून धंद्यात जम बसवायचा, ही शेक्सपिअरची सुरुवातीची धडपड होती. ही धडपड यशस्वी झाली. सुरुवातीचे नाटके त्याच्यासारख्या नटांना फार आवडली. परंतु स्वतःच्या अंतरात्म्याला आवडणारे, स्वतःच्या व्यक्तित्वाची अभिव्यक्ती करणारे लिखाण केल्याशिवाय त्याची प्रतिभा स्वस्थ कशी बसणार? स्वतःची दृष्टी, स्वतःचे अनुभव यांना वाचा फोडणारी अशी पुढची नाटके आहेत. ती प्रथमतः नाटके आहेत हे मात्र विसरून चालणार नाही. एवढे लक्षात ठेवूनच या कालाला काव्यात्मक वृत्तीचा काल म्हटले पाहिजे. याच काळात त्याच्या काव्याचेही लेखन झालेले, ‘व्हीनस आणि ॲडॉनिस’, ‘द रेप ऑफ लूक्रीझ’ आणि त्याची गाजलेली सुनीते या सर्व काव्याचे लेखन सामान्यतः याच काळातले. तेव्हा याच काळात लिहून झालेल्या नाटकांवर कल्पना, शब्दकळा आणि अनुभूतिविश्व या तिन्ही बाबतींत या काव्यांचा परिणाम झाला असावा, असे मानणे

अनुक्रमणिका

अस्थानी होणार नाही. परंतु हे अनुमान फार ताणणे चूक होईल. सुनीतांतला त्याचा दिलदार मित्र आणि त्याला मोहांध करणारी 'श्यामला' या व्यक्तिचित्रांची सावली नाटकातील पात्रांवर पडली आहे असे म्हणणे निराळे आणि कुणा 'श्यामले'च्या प्रेमाने झपाटलेला शेक्सपिअर प्रेमवैफल्याने इतका दुखावला गेला होता की तोच एक विषय त्याने आपल्या सर्व नाट्यकृतींत निरनिराळ्या रूपाने फिरवला असे म्हणणे निराळे. फ्रँक हॅरिस हा टीकाकार तर यापुढे जाऊन असे म्हणतो की, शेक्सपिअरने जे धीरोदत्त नायक निर्माण केले तेदेखील स्वतःचा दुखरेपणा आणि हळवेपणा झाकण्यासाठीच. हे विधान अर्थातच आत्यंतिक आहे. नाट्यलेखनाच्या मर्यादांना विसरूनच असे विधान करता येईल. श्यामलेच्या वर्णनात आणि रॉझलिंडसारख्या पात्रांच्या वर्णनात साम्य आहे हे कबूल, मैत्रीचा विषय 'व्हेरोनाचे दोन सभ्य गृहस्थ' किंवा 'रोमिओ आणि ज्यूलिएट' यांमध्ये काहीसा त्याच स्वरूपात येतो हेही खरे. या काळातही नाटके काव्यात्मक आहेत हेही उघड आहे पण मुख्यतः ती नाटके आहेत हे विचारात घेतले पाहिजे. याचाच अर्थ असा की, या काळातल्या सुखान्तिकांचा विचारदेखील वस्तुनिष्ठ दृष्टीकोणातून व्हायला हवा.

या काळातील पहिली सुखान्तिका 'लव्ह्ज लेबर्स लॉस्ट' ही होय. गुणाच्या दृष्टीने चाचपडत लिहिलेली सुखान्तिका, असेच तिचे वर्णन करायला हवे. प्रेमाच्या भावुक आविष्कारापेक्षा विनोदावर तिचा भर अधिक आहे. नावारचा राजा आणि त्याचे तीन उमराव यांनी तीन वर्षे अभ्यासात घालवण्याची घेतलेली शपथ सुंदरींच्या आगमनाने कशी मोडते याची हलकीफुलकी गोष्ट या नाटकात आहे. फ्रान्सची राजकन्या अवतरताच त्यांना आपला निश्चय सोडलाच पाहिजे अशी तीव्र जाणीव होते. त्यानंतर अनुनय आणि वेषांतराच्या गमतीजमतीचा नाटकात सुकाळ होतो. डॉन ॲड्रियानो ड-आरमँडो नावाचा बडबड्या, हॉलोफर्निस नावाचा शिक्षक, डल नावाचा आरक्षक, सर नॅथॅनिअल नावाचा धर्मोपदेशक आणि विदूषक कॉस्टार्ड या सर्वांनी या नाटकात विनोदाचा धुमाकाळ घातला आहे. राजकन्येच्या वडिलांच्या आजाराची बातमी येताच प्रेमकेली एकदम थांबतात आणि प्रेमिकांना एक वर्ष ताटकळत रहावे लागते. प्रेमापेक्षा या नाटकात विनोदाचे अंग जास्त. म्हणजे नाटक अधिक, काव्य कमी. तेव्हा शेक्सपिअरच्या वैयक्तिक जीवनाविषयी तर्ककुतर्क करण्याला जागा कमी.

आतापर्यंत प्रेमाचा विषय हसतखेळत शेक्सपिअरने रंगवला. थोडा वेळ गंमतजंमत पाहायची आणि नंतर सगळे विसरून जायचे अशा प्रकारचे प्रेमचित्रण आतापर्यंतच्या नाटकांत प्रेक्षकांना दिसले. पुढच्या नाटकात प्रेमाचा विषय येतो तो दुःखाच्या छटा घेऊन. 'रोमिओ अँड ज्यूलिएट' (*Romeo and Juliet*) म्हणजे प्रेमिकांच्या दुःखाची अमर कहाणी. काव्यातली तीव्रता या नाटकात आहे. शेक्सपिअरच्या गाजलेल्या शोकान्तिकेच्या मानाने 'रोमिओ अँड ज्यूलिएट' रचनेच्या दृष्टीने अपरिपक्व समजायला हवे, कारण योगायोगवर त्यात अधिक भर आहे. पण मानवी जीवनातल्या दुःखाचे मूळ कारण जो मनुष्यस्वभाव त्याचे मनोज्ञ दर्शनही त्यात होतेच. दैवहत असे जे वर्णन नाटकाच्या सुरुवातीसच येते ते या प्रेमीयुगुलास सर्वस्वी लागू पडते. या प्रेमिकांच्या शोकान्तिकेस रोमिओचा उतावळेपणा किंवा ज्यूलिएटची उत्कटता कारणीभूत होत नसून त्यांचे नशीबच जबाबदार आहे असे म्हणावे लागते. त्या दृष्टीने ही शोकान्तिका ग्रीक नाटकांसारखी वाटते. मॉंटेग्यू व कॅप्युलेट या घराण्यात जन्मलेल्या या दोन तरुण जिवांचा अपराध कोणता म्हणाल तर घराण्यांचे वैराचे व्रत पुढे न चालविता प्रेमाच्या वाटेला ते जातात आणि ती वाट त्यांना मृत्यूकडे नेते. मर्क्युशिओसारखा दिलदार मित्र, टिबल्टसारखा तळपता आप्तेष्ट, बडबडी प्रेमळ दाई, प्रेमिकांच्या गुप्त प्रेमात आणि विवाहात साथ देणारा धर्मगुरू हे सगळे ही शोकान्तिका घडविण्यात प्रत्यक्ष अप्रत्यक्षपणे सहभागी होतात. प्रेम आणि मरण हा मनुष्यजीवनातला न्याय (की अन्याय?) दाखविण्यात तांत्रिक दृष्ट्या कच्चे असलेले हे नाटक यशस्वी झाले आहे. टीकाकार या कच्चेपणाचे कितीही विश्लेषण करोत, सामान्य

रसिकांवर या नाटकाने असामान्य मोहिनी घातली आहे यात शंका नाही. 'रोमकेतु आणि विजया', 'संगीत शशिकला आणि रत्नपाल' (नी. बा. कानिटकर), 'प्रतापराव आणि मंजुळा' (ए. वि. मुसळे), 'संगीत शालिनी' (के. वि. करमळकर), 'मोहनतारा' (के. रा. छापखाने), 'संगीत ताराविलास' (व. अ. केसकर) आणि 'प्रेमाचा कळस' (खं. भि. बेलसरे) अशी सात रूपांतरे मराठीत आहेत. यापेक्षा या नाटकाच्या लोकप्रियतेची दुसरी साक्ष कशाला हवी? 'अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम' (*A Midsummer Night's Dream*) ही त्यानंतरची सुखान्तिका. शेक्सपिअरच्या नावावर खपणाऱ्या अद्भुतरम्य, कल्पनारम्य, सुखान्तिकांच्या मालिकेतील एक श्रेष्ठ सुखान्तिका म्हणून या नाटकाचे स्थान अढळ आहे. या नाटकाची रूपांतरे 'मधु-यामिनी स्वप्न' (कृ. ना. आठल्ये), 'थोडक्यात चुकले अथवा सं. सीता' (ग. गो. तळवलकर), 'प्रेममकरंद' (अ. ना. उकिडवे) आणि 'मधु यामिनी-स्वप्नदर्शन' (खं. भि. बेलसरे) या नावांनी झाली आहेत. वेषांतरे, प्रेमक्रीडा, विनोद आणि वाग्विलास यांची जेवढी रेलचेल या सुखान्तिकेत आहे तेवढी इतरत्र क्वचितच सापडले. डाउडनच्या मते हे नाटक आपल्या नावाप्रमाणे खरोखरच एक स्वप्नमालिका आहे. प्राचीन ग्रीक विश्व, काल्पनिक यक्षभूमी आणि इंग्लंडमधील ग्रामीण विश्व ही तिन्ही जगे या नाटकात एकमेकांत बेमालूम मिसळली आहेत. विसदृश आणि विसंगत विश्वाला एकरूपता आणि सुसंगती कशाने येत असेल तर प्रणयभावनेनेच, हे या नाटकात मोठ्या गोड स्वरूपात प्रकट झाले आहे. ॲथेन्सचा ड्यूक ईजिअस याची कन्या हर्मिया हिचे प्रेम लायसँडरवर असते. पण ड्यूकचा आदेश असा की, तिने डिमेट्रिअसशी विवाह करावा. या डिमेट्रिअसने खरे म्हणजे तिची मैत्रिण हेलिना हिला पूर्वी प्रेमाचे वचन दिले होते. तेव्हा वडिलांनी सुचविलेले लग्न कोणत्याही दृष्टीने अयोग्यच. पण वडील हट्टाला पेटलेले. ॲथेन्सचा कायदा असा की, मुलीने एक तर वडिलांचे म्हणणे या बाबतीत ऐकावे नाही तर मृत्युदंडासाठी तयार व्हावे. जे काही ठरवायचे ते चार दिवसांत. लायसँडर आणि हर्मिया ॲथेन्सहून पळून जायचे ठरवितात. अशा अरण्यात जायचे की, जिथे ॲथेन्सचे कायदे लागत नाहीत. लागतात कायदे ते निसर्गाचे. हा बेत हर्मिया आपल्या मैत्रिणीला म्हणजे हेलिना हिला सांगते. हेलिना अशी भोळी की, ती ही बातमी ज्याला सांगायला नको त्याला म्हणजे डिमेट्रिअसला सांगतो. तोही लग्नासाठी देशत्याग करणाऱ्या प्रेमिकांचा पाठलाग करतो. भोळी हेलिना डिमेट्रिअसच्या मागे जाते. ही सर्व मंडळी पोहचतात ते वनदेवांच्या राज्यात. त्या अरण्यावर ज्याची हुकूमत होती तो वनदेव ऑबेरान आणि त्याची राणी टिटानिया यांचे झालेले भांडण. कशावरून म्हणाल तर एक पोरगा नोकर म्हणून राजाकडे असावा की राणीकडे या मुद्द्यावर. राजा राणीला वठणीवर आणण्यासाठी एक नामी उपाय ठरवतो. आपल्या दिमतीस असणाऱ्या पक या द्वाड यक्षाला तो सांगतो की, अमुकअमुक फूल आण. त्या फुलाचा रस झोपलेल्या राणीच्या डोळ्यांना लावायचा म्हणजे डोळे उघडताच जो प्रथम डोळ्यांसमोर येईल त्याच्या प्रेमात ती पडेल आणि तिची चांगली जिरविता येईल. हा बेत पकच्या द्वाड स्वभावामुळे म्हणा किंवा चुकीमुळे म्हणा, भलताच निर्माण होतो. पहिल्यांदा लायसँडर हर्मियाच्या प्रेमात पडतो. ती चूक दुरुस्त करायचा राजा प्रयत्न करतो तर आणखी चूक होते. लायसँडर आणि डिमेट्रिअस दोघेही हेलिनाच्या नादी लागल्याचे दृश्य निर्माण होते. मैत्रिणींमध्ये कलह निर्माण होतो आणि पुरुषांमध्ये समरप्रसंग. मुख्य नायक-नायिका या त्रांगड्यात सापडतात तर वनराणी एका निराळ्याच प्रसंगात सापडते. त्याच जंगलात कारागीर मंडळी नाटकाची तालीम करण्यासाठी जमलेली असते. त्यातल्या बॉटम नावाच्या विणकराच्या तोंडावर वात्रट पकने गाढवाचा मुखवटा घालून त्याला अक्षरशः गाढव बनवलेले असते. या गाढवाच्या प्रेमात टिटानिया पडते ती त्या फुलाच्या रसाच्या प्रभावामुळेच. गाढवाच्या प्रेमात पडल्याबद्दल ऑबेरान तिची निर्भर्त्सना करतो व शेवटी ज्या पोरावरून त्यांचे भांडण झाले तो पोरगा मिळवतो. सगळ्या वासंतिक खेळ. सगळे त्या मायावी विश्वात घडवून आणलेले. घोटाळा निर्माण केला ते तो निवारण करू शकतात. शेवटी सर्व प्रियकरांचे मीलन घडवून आणणे त्या कल्पनारम्य विश्वात काय कठीण? शेक्सपिअरची प्रेमविषयक कल्पना कल्पनारम्य होती असे समजायचे कारण नाही. त्याच्या

सुखान्तिकेतला विनोद लक्षात घेतला तर तो प्रेमाकडे अगदी डोळसपणे पाहू शकत होतो हे दिसते. बार्बर या टीकाकाराच्या मते या सुखान्तिका म्हणजे इंग्लंडातील निरनिराळ्या ऋतूंतील उत्सव आणि क्रिडा यांचा वाङ्मयीन आविष्कार होत, हे मतही इथे लक्षात घ्यायला हवे.

शेक्सपिअर प्रेमाच्या आणि विनोदाच्या विश्वात रमणारा एक हुशार आनंदी नाटककार होता असा ग्रह करून घेण्याचे अर्थातच कारण नाही. रोमिओ आणि ज्यूलिएटच्या कहाणीमुळे मानवी जीवनातील दुःखाचे ज्ञान त्याला होते हे सिद्ध झालेच आहे. सुखान्तिका सादर करतानासुद्धा गंभीर समस्यांचा त्याला विसर पडत नव्हता हे दाखविणारे त्याचे नाटक म्हणजे 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस', या नाटकाची पाच रूपांतरे मराठीत उपलब्ध आहेत. 'स्त्रीन्यायचातुर्य' (आ. वि. पाटकर), 'मोहनेची अंगठी किंवा जशास तसे' (व. गो. लिमये), 'सं. प्रणयमुद्रा' (वि. सी. गुर्जर), 'व्हेनिसनगरचा व्यापारी' (खं. भि. बेलसरे) आणि 'सं. सौदागर' (मो. आगाशे) ही ती रूपांतरे होत. एक अत्यंत यशस्वी नाटक म्हणून या नाटकाचा क्रम वरचा लागेल. करुण नाटकातील गांभीर्य आणि सुखान्तिकेची प्रसन्नता यांचे मनोहर मिश्रण या नाटकात आहे. बेलमाँट येथे राहणारी पोर्शिया व्हेनिसच्या बॅसॅनियोशी विवाहबद्ध होते. विवाह ठरतो तो एका विशिष्ट तऱ्हेच्या निवडीनंतर. एक सोन्याची, एक चांदीची व एक शिशाची अशा तीन पेटिकांपैकी एकीत पोर्शियाचे चित्र ठेवलेले सते. त्याच पेटिकेची नेमकी निवड करण्यात बॅसॅनियो यशस्वी होतो व तो पोर्शियाला जिंकतो. या कामगिरीसाठी येताना त्याला लागणारे तीन हजार डकॅट तो आपला मित्र अँटोनियो याच्याकडून उसने घेतो. अँटोनिया हा दिलदार मनुष्य. मित्राची गरज भागविण्यासाठी भयंकर अटीवर तो शायलॉक नावाच्या ज्यू सावकाराकडून कर्ज घेतो. त्याचे स्वतःचे पैसे व्यापारी जहाजात अडकले असतात. पुढे ही जहाजे बुडाल्यामुळे कर्ज प्राणाचा मोबदला देऊन चुकवण्याचा प्रसंग अँटोनियोपुढे उभा राहतो व तो त्या भयंकर प्रसंगासाठी तयार होते. ख्रिश्चनांचे ज्यू लोकांशी वागणे, त्यामुळे शायलॉकच्या मनात जागृत झालेली सूडबुद्धी, त्याच्या मुलीला ख्रिश्चन पोरांनी बहकवल्यामुळे या सुडाने घेतलेला पेट, त्यामुळे कर्जाच्या कराराची काटेकोरपणाने व निर्घृणपणाने अंमलबजावणी करून घेण्याचा शायलॉकचा हट्ट, यामुळे या नाटकातला प्रेमविषयक भाग दुय्यम ठरतो आणि शोकान्तिकेची तीव्रता येते. या करारातून व करारामुळे उत्पन्न झालेल्या खटल्यातून अँटोनियो वाचतो तो पोर्शियाच्या बुद्धिमत्तेमुळे. करारात भारंभार मांस कापून देण्याचे कलम आहे पण रक्ताचा उल्लेख नाही तेव्हा अँटोनियोच्या रक्ताचा एक थेंबही सांडण्याचा अधिकार शायलॉकला नाही असा बिनतोड युक्तिवाद ती न्यायालयात करते (इथेही वेषांतर आहेच). शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांतल्या इतर नायिकांप्रमाणे पोर्शिया सुंदर, खेळकर, विनोदी तर आहेच पण बुद्धिमत्ता आणि कोमल भावना यांचे तिच्या स्वभावातले मिश्रण विशेष मनोज्ञ आहे. शोकान्तिकेची तीव्रता आणि सुखान्तिकेचा आनंद असे दोन्ही अनुभव या नाटकामुळे प्रेक्षकांना मिळतात.

पुढच्या ऐतिहासिक नाटकात इंग्लंडच्या इतिहासाचे नाट्यत्मक कथन आहे हे तर स्पष्टच आहे. नाट्यरचनेच्या दृष्टीने हा काळ थोडासा फिका वाटतो. धंद्यातले यश मिळवल्यानंतर शेक्सपिअर आपल्या कलात्मक अभिव्यक्तीसाठी थोडासा विसावून आत्मपरिक्षण करीत होता की काय असे वाटते. रचनेच्या दृष्टीने ऐतिहासिक वस्तुस्थितीवर हवा तसा संस्कार करण्याचा आत्मविश्वास वाढलेला दिसतो; पण त्यात प्रतिभेचा साक्षात्कार नाही. निदान 'किंग जॉन' ('कपिध्वज'—ल. ना. जोशी), किंवा 'दुसरा रिचर्ड' या नाटकात तर निश्चित नाही. 'चौथा हेन्री—भाग १ व २' आणि 'पाचवा हेन्री' यांत प्रतिभेचा बहर आहे तो ऐतिहासिक प्रसंग आणि व्यक्ती यांच्या चित्रणात नव्हे. हॉटस्पर किंवा पाचवा हेन्री या व्यक्तिरेखा स्मरणात राहणाऱ्या असल्या तरी खरा लक्षात राहतो तो विनोदाचा अवाढव्य अवतार फॉल्स्टाफ. 'चौथा हेन्री' यात तो राजपुत्राचा मित्र म्हणून प्रवेश करतो आणि ऐतिहासिक पात्रांना बाजूला सारून अवघे नाटक व्यापतो.

फॉल्स्टाफ हे काल्पनिक पात्र, पण ते निर्माण झाल्यावर इतके प्रबळ झाले की त्याला आवरता आवरता प्रत्यक्ष नाटककारदेखील हतबल झाला असे वाटायला लागते. ‘पाचवा हेन्री’ या नाटकात फॉल्स्टाफला मारून शेक्सपिअर या विनोदी पात्राच्या मिठीतून कसाबसा सुटला. ऐतिहासिक नाटकात सत्य किती असावे आणि काल्पनिक भाग किती असावा हा मूलभूत प्रश्न या पात्राच्या निर्मितीमुळे उत्पन्न होते. फॉल्स्टाफ हे विनोदी पात्र खरे, परंतु नाट्यनिर्मितीविषयी अनेक प्रश्न उत्पन्न करण्याचा मान हॅम्लेटच्या खालोखाल त्याचाच. तो आणि पिस्टल. मिस्ट्रेस क्विकली, डॉल टिअरशीट, पॉइन्स, शॅलो आणि सायलेन्स हे न्यायाधीश हा सगळा गोतवळा. यांनी इतका धुमाकूळ घातला आहे की इंग्लंडच्या राजसत्तेसाठी चाललेल्या स्पर्धा, लढाया, पराक्रम या सगळ्यांतून राजाचे वर्तन, कर्तव्य इत्यादींविषयक शेक्सपिअरची संभाव्य मते या सर्व गोष्टी गौण ठरतात. वाक्चतुर, अहंकारी पण लोकांची मने जिंकून घेणारा, बोलण्यात बेदरकार आणि वागण्यात भित्रा. खावे, प्यावे आणि मजा करावी या तत्त्वज्ञानाचा प्रचंड अवतार असा हा फॉल्स्टाफ म्हणजे शेक्सपिअरच्या विनोदसृष्टीचा मुकुटमणीच! ऐतिहासिक नाटकात त्याचे किंवा त्याच्यासारख्या काल्पनिक पात्राचे स्थान काय? असे करणे साहित्यदृष्ट्या श्रेयस्कर आहे का? इत्यादी वाटेल ते प्रश्न टीकाकार काढोत पण फॉल्स्टाफच्या चित्रणातली गोडी अवीट आहे यात शंकाच नाही. कधीकधी असे पात्र निर्माण होते की, ते नाट्यलिखाणाचे सर्व नियम गुंडाळून ठेवायला लावते. अशा पात्रांत फॉल्स्टाफला तोड नाही.

फॉल्स्टाफच्या विनोदाचे विश्लेषण करणे किंवा तसे न करता त्या विनोदाचा आस्वाद घेत स्वतःचे पोट दुखवून घेणे यांपैकी काहीही केले तरी एकदोन विचार मनात येतातच. हे विचार केवळ फॉल्स्टाफ या पात्रापुरतेच मर्यादित नाहीत तर सुखान्तिका आणि ऐतिहासिक नाटके यांचे कलारूप काय, एकूण नाटकाचे नाटकपण कशात आहे, अशा प्रकारचे आहेत. शेक्सपिअरच्या सुरुवातीच्या नाटकांनीच त्याचा नाटककार म्हणून जम बसविला एवढ्यावरूनच कोणत्याही प्रतिभावंत नाटककाराला अभिप्रेत असलेले नाटकातले नाटकपण शेक्सपिअरला गवसले असे म्हणता येत नाही. कोणताही कलावंत तो हाताळीत असलेल्या कलाप्रकाराचा आकार शोधीत असतो. हा शोध एकाएकी क्वचितच लागतो. नाटकासारख्या लोकानुवर्ती लेखनप्रकारात तर हा शोध हळूहळूच लागणार. तो शेक्सपिअरला कसा लागला? ऐतिहासिक नाटके लिहिताना त्याच्या असे लक्षात आलेले दिसते की, सगळे काही घडून गेलेले असते आणि नाटककाराचा मुख्य प्रश्न असतो तो या घटितांना सुसंगती कशी द्यायची, निश्चित आकार कसा द्यायचा? सुखान्तिकेत अडचण निराळ्या प्रकाराची असते. तिथे घटनाक्रमांचे रूप अगोदरच निश्चित असते. परंतु या घटनांच्या चौकटीत वावरणाऱ्या वृत्तींना मानवी रूप कसे द्यायचे? कधीकधी मानवी रूप या वृत्तींना देता येत नाही. तेव्हा पकसारखे अमानवी रूपदेखील स्वीकारावे लागते. म्हणजेच वास्तव आणि कल्पना यांना कसे सांधावयाचे हा मुख्य प्रश्न आहे. धंद्याच्या दृष्टीने रंगभूमीचा परंपरा या बाबतीत मार्गदर्शन करते. त्या मार्गदर्शनाचा शेक्सपिअरने आपल्या सुरुवातीच्या नाटकांत पूर्ण फायदा करून घेतला. पण तेवढ्याने या महान कलावंताचे समाधान कसे होणार? त्याला नाटकाचे खरे रूप गवसले ते पुढे लिहिलेल्या जगप्रसिद्ध शोकान्तिकांत, ‘ॲज यू लाइक इट’ सारख्या सुखान्तिकेत आणि ‘ज्यूलिअस सीझर’ सारख्या ऐतिहासिक नाटकात. म्हणूनच कालमानाने ‘ॲज यू लाइक इट’ अलीकडचे असले तरी सुरुवातीचे नाटक खचित नव्हे. म्हणून ‘हॅम्लेट’ची पहिली आवृत्ती अलीकडची असली तरी जगमान्य झालेल्या ‘हॅम्लेट’ नाटकाशी तिचा संबंध जोडणे केवळ बखरनविसाच्या दृष्टीनेच योग्य होईल.

* *

अनुक्रमणिका

तीन उज्ज्वल व तीन शबल सुखान्तिका

कमलाबाई टिळक

पंधराशे अठ्ठ्याण्णवपर्यंत शेक्सपिअरने बऱ्याच सुखान्तिका लिहिल्या होत्या. फ्रॅन्सिस मिअर्सने या सुखान्तिकांबद्दल काढलेले स्तुतीचे उद्‌गार प्रसिद्ध आहेत. पण या क्षेत्रातील परमोच्च उत्कर्ष अजून गाठावयाचा होता. तो शेक्सपिअरने १५९८ ते १६०० या काळात तीन अत्यंत रमणीय अशा सुखान्तिका लिहून गाठला. 'मच अडू अबाउट नथिंग', 'ॲज यू लाइक इट' व 'ट्वेल्फ्थ नाइट' या त्या तीन सुखान्तिका होत. या तीन सुखान्तिकांतून खास शेक्सपिअरची अशी एक सुखान्तिकेची कल्पना साकार झाली. ॲरिस्टॉटलच्या व्याख्येतील सुखान्तिका, प्लॉटसची सुखान्तिका व इंग्लिश नाटककार लिली याची सुखान्तिका या सर्वांहून शेक्सपिअरची सुखान्तिका ही निराळी व श्रेष्ठ आहे. ॲरिस्टॉलने 'कॉमेडीतील पात्रे काही दोषांनी युक्त असावीत; पण या दोषांचा परिणाम दुसऱ्यांस उपद्रवकारक किंवा दुःखदायक न होता फक्त हास्यास्पद ठरावा' असे म्हटले आहे. प्लॉटसची सुखान्तिका उपहासात्मक असते. लिलीच्या सुखान्तिकेत हास्याबरोबर राजकीय रूपके, देवदेवतांची पात्रे आणि अलंकारिक व अतिशयोक्तिपूर्ण भाषा असे. शेक्सपिअरने आपल्या सुखान्तिकांत हास्याला एकीकडे प्रेमाच्या उदात्तपणाची तर दुसरीकडे किंचित खिन्नतेची जोड दिली आहे. तसेच त्याच्या सुखान्तिकांत प्रकट बोध नसला तरी वास्तव जीवनाचे चित्रण व त्यापासून नकळत प्रतीत होणारा जीवनाच्या तत्त्वज्ञानाचा साक्षात्कार आढळतो. जुन्या ग्रीक, लॅटिन व इंग्लिश सुखान्तिकांच्या स्वरूपांतल्या या कायाकल्पाने शेक्सपिअरच्या सुखान्तिका अविस्मरणीय झाल्या आहेत व जागतिक ललित वाङ्मयात त्यांनी स्वतःचे असे खास मानाचे स्थान प्राप्त करून घेतले आहे.

शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांचे वर्णन काव्यात्मक, गूढरम्य, अद्‌भुतरसात्मक व नवनवोन्मेषशाली अशा विशेषणांनी करता येईल. वास्तव सृष्टी व कवीच्या प्रतिभेने निर्मिलेली सर्वांगसुंदर सृष्टी यांचे अतिमनोहर मिश्रण त्याच्या सुखान्तिकांत आढळते. प्रथमदर्शनी जडणारी प्रीती हा त्याच्या सुखान्तिकांचा मध्यबिंदू असतो. हा प्रेमाचा मनोज्ञ खेळ ज्या परिसरात खेळला जातो तो परिसर म्हणजे कविकल्पनेतली एक यक्षभूमी असते. ती डोळ्यांना सुखावणारी, संगीताने निनादणारी व निर्भर हास्याने दुमदुमलेली अशी असते. या यक्षभूमीत वावरणारी माणसे मात्र खरीखुरी, वास्तव सृष्टीतली असतात. त्यांपैकी काही विक्षिप्त व काहि दुर्वृत्त असतात. विक्षिप्तांना हास्यास्पद करून मार्गावर आणणे व दुर्वृत्तांचा हृदयपालट घडवून आणणे हे सुखान्तिकेच्या अधिष्ठात्री देवतेचे (The Comic Muse) अवतारकार्य होय. हे कार्य साधण्याचे तिचे हत्यार म्हणजे परिहास. ती कधी बोचणारी व कठोर टीका करीत नाही. तिचे चिमटे रेशमी असतात. या अद्‌भुतरम्य व सदानंदी विश्वात उपहासाला वावच नाही. इथे फक्त काव्यरस आकंठ प्यावयाचा आहे. थट्टामस्करी करून हसायचे आहे. प्रीतीचे गुलाबी कोडे उलगडायचे आहे. इथे राज्य कर्कश तर्कांचे नाही तर कोमल भावनांचे आहे.

प्रीती ही या कोमल भावनांची सम्राज्ञा होय. सुफलित प्रीतीच्या सोनेरी तेजाने सुखान्तिकेची सृष्टी उजळून उठते. हास्याची मात्रा जशी विक्षिप्तांच्या स्वभावदोषांवर लागू पडते तशी प्रेमाची ही संजीवनी दुर्वृत्त माणसांचा हृदयपालट करते व सामान्यांना असामान्य कोटीला पोचवते. प्रीती ही मानवी स्वभावाची जणू निकषग्रावा आहे. तिच्या स्पर्शाने थोरांच्या उदात्ततेला उठाव मिळतो तर हीनांचे हिणकसपण उघडे पडते. 'ट्वेल्फ्थ नाइट' मधले मॅलव्होलिओ व सर अँड्र्यू हे आपल्या प्रेमाच्या प्रदर्शनाने हास्यास्पद ठरतात; पण ऑरलँडो व व्हायोला ही प्रीतिरसायनाच्या स्पर्शाने उजळतात, दिव्यरूप धारण करतात. अर्थात

सुखान्तिकांतील ही प्रतीची भावना हलकीफुलकी व खेळकर वृत्तीची आहे. या प्रीतीला ग्रहण लागल्यास माणूस जीवनातून उठावा, असा 'ऑथेलो'सारख्या शोकान्तिकाचा प्रकार येथे नाही. शेक्सपिअरने वेडपे व प्रेमीजन यांच्यात खूपच साम्य असल्याचे गालांतल्या हसत ठिकठिकाणी म्हटले आहे. पण अकृत्रिम व निष्कपट प्रीतीने मानवी जीवन आनंदमय होते, असा या सुखान्तिकांचा संदेश आहे यात शंका नाही.

या मनमोकळ्या व खेळकर प्रीतीची स्वामिनी नायिका ही शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांत पहिल्या दर्जाच्या पात्राचे मानाचे स्थान घेते. नायक नुसता तिने फुंकलेल्या प्रेमाच्या पुंगीवर भान विसरून डुलत राहतो. शेक्सपिअरच्या या सर्वश्रेष्ठ तीन सुखान्तिकांच्या नायिका सुंदर, चतुर, आनंदी, खेळकर वृत्तीच्या, शहाण्या व प्रेमळ आहेत. तसेच त्या मोठ्या हिंमतवान व कर्तबगारही आहेत. अडचणींतून युक्तीने मार्ग काढणाऱ्या, डोके नेहमी ताळ्यावर ठेवून वागणाऱ्या, स्वतःचे व दुसऱ्यांचे जीवन काबूत ठेवणाऱ्या या युवती सबंध कथानकाची सूत्रे खुबीने हलवितात. इतर विक्षिप्त व दुर्वृत्त पात्रांच्या विचित्र व छद्मी वागणुकीच्या पार्श्वभूमीवर या नायिकांचा प्रांजलपणा, सचोटी व निर्मळ वागणूक उठून दिसते. सुखान्तिकेची अधिष्ठात्री देवता अशा सरळ, सहजसुंदर व गुणी माणसांना वश होते व सर्व संकटांवर मात करून स्वतः सुखी होण्याच्या व इतरांना सुखी करण्याच्या त्यांच्या कार्यात त्यांना मदत करते.

या तीन सुखान्तिकांनी शेक्सपिअरने समकालीन नाट्यप्रेक्षकांची अद्‌भुतरम्यतेची भूक भागविली. प्रीतीचे गोड स्वप्नांत शेक्सपिअरने त्यांना गुंगवले आणि घटनांतील व संवादांतील विनोदाने पोट भरून हसविले. पण या गुंगीत व हशांत ते मग्न असताना त्यांच्या अंतरी सूक्ष्म ज्ञानदीप पाजळण्याचे कार्यही शेक्सपिअरने अत्यंत कुशलतेने केले. अद्‌भुतरम्य सृष्टीत हाडामासाची माणसे खेळवून वास्तव जीवनाचा साक्षात्कार त्याने प्रेक्षकांना घडविला. ही सर्व किमया त्याने ज्या जादूच्या कांडीने साधली ती त्याची समर्थ लेखणी या सर्व सुखान्तिकांत आपल्या षोडश कलांनी परिपूर्ण अशी प्रकटली आहे. तिने प्रेक्षकांवर घातलेली मोहिनी आज चारशे वर्षे झाली तरी अजून ढळलेली नाही.

या तीन नाटकांपैकी 'मच अडू अबाउट नथिंग' किंवा 'उगीचच गोंधळ' हे नाटक १५९८–९९ च्या सुमारास लिहिले गेले असावे. याच्या कथासूत्रातील काही भाग शेक्सपिअरने बँडेलो या इटालियन लेखकाच्या नवलकथेतून घेतला असला, तरी एकंदर कथानकात त्याने स्वतः घातलेली भर अमोलिक आहे. दोन उपकथानके, महत्त्वाची काही नवी पात्रे, नाट्यात्मक असे अनेक प्रसंग व मनोज्ञ अशी काव्यमय भाषा ही शेक्सपिअरची स्वतःची आहे. नाटकाचे मुख्य कथानक पुढीलप्रमाणे आहे :

क्लॉडिओ नावाचा फ्लॉरेन्सचा उमराव मेसिनाचा राज्यपाल लिओनातो याची कन्या हीरो हिच्या प्रेमाड पडतो, पण तिच्या चारित्र्याबद्दल शंका घेऊन ऐन लग्नाच्या वेळी तो तिचा धिक्कार करतो. पुढे शंका खोटी ठरल्यावर पश्चात्तापदग्ध होऊन तो तिचा स्वीकार करतो. या मुख्य कथानकाच्या जोडीला हीरोची चुलतबहीण बीआट्रिस व पॅड्यूआचा तरुण उमराव बेनिडिक यांचे प्रेमप्रकरण हे उपकथानक आहे. पण ही दोन पात्रे इतकी उत्तम रेखाटली गेली आहेत की, तीच मुख्य कथानकातील पात्रांपेक्षा जास्त लक्षात राहतात. शिवाय सुखान्तिकांचा खरा गाभा प्रीती व विनोद हे या उपकथानकातच प्रामुख्याने आहेत. या जोडगोळीमध्ये एक प्रकारची विरोधी प्रीती आहे व त्यामुळे या प्रेमप्रकरणाला आगळाच रंग चढला आहे. ही दोघे बाहेरून परस्परांचा तिटकारा करीत असल्याचा आव आणतात. ती आजन्म अविवाहित राहण्याच्या प्रतिज्ञा करीत असतात. पण आतून त्यांना परस्परांबद्दल तीव्र आकर्षण वाटत असते. परस्परभेटीसाठी ती आतुर असतात, पण भेटल्याबरोबर मात्र शाब्दिक चकमकीला सुरुवात होते. या वाग्युद्धांत मर्मभेदी पण

अनुक्रमणिका

नर्मविनोदी शब्दशरांची देवघेव होते. पण शेवटी 'नाही, नाही' म्हणतच, सर्वतोपरी अनुरूप असे हे जोडपे विवाहबद्ध होण्याचे ठरविते.

दुसरे उपकथानक हवालदार डॉगबेरी व गस्तवाले यांचे. ही खुळी व भाबडी पात्रे खूप गोंधळ घालतात, पण शेवटी यांच्याच कर्तबगारीने हीरोवरील कलंक खोटा असल्याचे सिद्ध होते व खलनायकाचे कुटिल कारस्थान उघडकीस येते.

ही तिन्ही कथानके शेक्सपिअरने अत्यंत कुशलतेने एकत्र गुंफली आहेत. या तिन्ही कथानकांच्याद्वारा त्याने आपल्याला अभिप्रेत अशी सुखान्तिकांची सर्व पथ्ये संभाळली आहेत. बीआट्रिस-बेनिडिक ही जोडी प्रणयाचा खेळ आपल्या चतुर व चटकदार लाडझगड्याने रंगवतात. डॉगबेरी निर्मळ विनोदाची बाजू संभाळतो. हीरोची करुण कहाणी सुखान्तिकेच्या पोटातली सूक्ष्म खिन्नता दर्शविते.

याप्रमाणे कथानकाची जुळणी उत्तम साधली असली तरी त्यातील घटनांबद्दल आधुनिक वाचकाला अनेक शंका येण्याजोग्या आहेत. हीरोने शेवटी क्लॉडिओचा स्वीकार कसा केला? त्याच्या अक्षम्य वागणुकीबद्दल त्याला काहीच शिक्षा न होता उलट हीरोसारखी सुंदर पत्नी त्याला मिळावी, हे न्याय्य आहे का? पण असले प्रश्न शेक्सपिअरचे समकालीन इंग्लिश प्रेक्षक कधीच करीत नसत. शिवाय शेक्सपिअरने निर्मिलेल्या सुखान्तिकांतील सृष्टीत कोठलेही चमत्कार घडू शकतात ही मनोमन खूण रसिकांना पटलेली असते. कथानकातील घटनांच्या जुळणीबद्दलचे ॲरिस्टॉटलने घालून दिलेले अपरिहार्यता व संभवनीयता हे दंडक शोकान्तिकांइतके काटेकोरपणे सुखान्तिकांना लावावयाचे नसतात. शोकान्तिकांतील व्यक्ती त्यांच्या दारुण विधिलिखिताकडे अपरिहार्यपणे व संभवनीय कारणांमुळे खेचल्या जातात असेच दाखवावे लागते, नाही तर शोकात्मक वातावरण शोकात्म परिणाम बिघडून जातो. सुखान्तिकेत असे नसते. कुठलेही संकट कसेही आले तरी सुखान्तिकेच्या वातावरणात ते शेवटी टळणार व 'सर्वे सुखिन:' होणार, याची खात्री प्रेक्षकांना प्रारंभापासूनच असते, व म्हणून घटनांतील कार्यकारणभावाचा काथ्याकूट ते करीत बसत नाहीत.

दहा वर्षे कसलेल्या लेखणीने शेक्सपिअरने यी सुखान्तिकेतील पात्रे उत्कृष्ट रेखाटली आहेत. सर्वांत लक्षात राहण्याजोगी व्यक्ती बीआट्रिस ही होय. शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांच्या सगळ्या नायिकांप्रमाणे ही आकर्षक, चतुर, हिंमतवान व आपल्या भाषणातील चतुर कोटिक्रमाने भल्याभल्यांची रेवडी उडवणारी अशी आहे. बाहेरून त्राटिकेचा आव आणीत असली तरी ती मनाची कोमल व प्रेमळ आहे. तिला बेनिडिकने गमतीने दिलेली 'बेमुर्वत बाईसाहेब', 'जिवंत तोफखाना' ही नावे तिने पांघरलेल्या बुरख्याला साजेशी असली, तरी त्यामागली तिची बहिणीबद्दलची प्रीती लपून राहात नाही. क्लॉडिओने विवाह-घटकेला हीरोच्या केलेल्या अपमानाने ती खवळून उठते. आपल्यावर प्रेम करू इच्छिणाराने क्लॉडिओला देहदंड देऊन या अपमानाचा सूड उगवावा, असा आपल्या स्वयंवराचा कठोर पण ती जाहीर करते. तिचे शब्द तिखट असले तरी तिची वृत्ती आनंदी व मुखचर्या सदैव हसरी आहे. 'किती नेहमी आनंदी असतेस ग तू', असे तिच्या चुलत्याच्या घरी पाहुणा आलेल्या राजा पेड्रोने उद्गार काढले, तेव्हा तो म्हणते, 'ज्या नक्षत्रावर माझा जन्म झाला ते नक्षत्रच नाचणारे, हसणारे, खिदळणारे असले पाहिजे.' 'गंमत करणे हा माझा स्वभावच. पण माझ्या बोलण्यात काही विशेष अर्थ मात्र नसतो बरं का.' असे ती बजावते. पण तिचा विनोद म्हणजे केवळ पोकळ, अर्थहीन बडबड, असे प्रेक्षकांना मात्र वाटत नाही. विवाह, प्रीती व एकंदर पुरुषजात यांबद्दल ती मोठे मार्मिक विनोद करते. पण शेवटी ही मनस्विनी आपल्याला प्रीतीच्या

अनुक्रमणिका

बंधनात जखडून घेते. बेनिडिकचे आपल्यावर प्रेम जडले आहे असे कानी पडताच ती आपल्या पुरुषद्वेषाचा कायमचा निरोप घेते व त्याच्या प्रीतीला प्रतिसाद देण्यास उत्कंठित होते. प्रीतीच्या मध्यबिंदूभोवती अवखळपणे गिरक्या घेणाऱ्या शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकेला साजेल अशीच ही नायिका आहे.

बेनिडितक हाही सुखान्तिकेला शोभेल असा नायक आहे. शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांतील मुख्य पात्रे ही नेहमीच खानदानी कुलांतील व सुसंस्कृत अशा असतात. शिवाय बेनिडिक हा देखणा, शूर, आनंदी, चतुर व मिठ्ठास भाषणे करणारा आहे. बीआट्रिसप्रमाणे तोही विवाहाच्या विरुद्ध असतो व स्त्रीजातीपासून फटकून राहण्याचा प्रयत्न करीत राहतो. पण बीआट्रिस आपल्यासाठी झुरते आहे असे त्याच्या कानी पडताच तो ताबडतोब मदनाच्या बाणांचे लक्ष्य बनतो. उभयता एकमेकांवर अनुरक्त आहेत असे त्यांना भासवण्याची व परिणामी या अनुरूप जोडप्याला लग्नबंधनात अडकवण्याची उभयतांच्या स्नेह्यांची ही एक शक्कल होती. अर्थात आतून दोघांना एकमेकांबद्दल आकर्षण वाटत होतेच. त्यांच्यामधली विनोदी शाब्दिक चकमक ही विरोधी भक्ती स्पष्ट करते. बीआट्रिस-बेनिडिकमधल्या या प्रेमकलहातून शेक्सपिअरने स्त्रीपुरुषसंबंधातील संघर्षाचे उत्तम चित्रीकरण केले आहे. अनादिकालापासून तरुण स्त्रीपुरुष एकमेकांकडे आकृष्ट होत असून, त्या आकर्षणाविरुद्ध झगडत आहेत. एक प्रकारच्या भीतेने ते एकमेकांपासून दूरदूर पळत आहेत. अनोख्या, सखोल, गूढ प्रीतीमुळे प्रीतिविषयास आत्मसमर्पण करण्याची अंतःप्रवृत्ती एकीकडे, तर स्वतःच्या अस्मितेच्या लोपाची भीतियुक्त अहंकारी जाणीव दुसरीकडे, असा हा स्त्रीपुरुषांतील अनादी व अनंत झगडा आहे. या झगड्यात शेवटी अंतःप्रवृत्ती व प्रीती यशस्वी होतात. बीआट्रिस-बेनिडिकमधला हा प्रातिनिधिक झगडा उद्‌बोधक तसाच मनोरंजक आहे. स्वतःला व दुसऱ्याला आपल्या भावनांच्या सत्यस्वरूपाच्या बाबतीत फसवू पाहणाऱ्या या अवखळ, चतुर, विनोदी जोडीला शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांच्या अधिष्ठात्री देवतेने शेवटी ताळ्यावर आणले आहे. हा सगळा प्रणयाचा, गमतीचा खेळ व हे आनंदी, लाघवी जोडपे रसिकांचे कायमचे आनंदस्थान होऊन बसले आहे.

या दोघांपुढे क्लॉडिओ-हीरो ही जोडी फिकी पडते. कदाचित शेक्सपिअरने मुद्दामच बीआट्रिसबेनिडिक या जोडप्याला प्राधान्य देण्यासाठी क्लॉडिओ-हीरो रंगवताना फिके रंग वापरले असावेत. एखाद्या हळव्या, खिन्नगंभीर नाटकाला शोभतील अशी ही नायक-नायिका आहेत. शेक्सपिअरच्या परिपक्व सुखान्तिकांत हटकून आढळणाऱ्या कारुण्याच्या पार्श्वभूमीसाठी या करुण कथेची योजना आहे. शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांतील खोल व्यथा हा त्यांचा एक विशेष आहे. त्याची सुखान्तिका ही निव्वळ परिहासात्मक किंवा उपहासात्मक नसते. वास्तव जगाचे ती दर्शन घडवीत असल्यामुळे तिच्यात सुखदुःखाची सरमिसळ असते. मात्र अशा या जगात जो शहाणपणाने, आनंदी वृत्तीने वागेल व उदार, विशाल दृष्टिकोण ठेवील तो दुःखावर मात करून सुखी होईल, असे शेक्सपिअरला दाखववायाचे आहे.

'मच अडू अबाउट नथिंग' या नाटकाला अमर करणारी दुसरी पात्रे म्हणजे हवालदार डॉगबेरी व त्याचा जोडीदार गस्तवाला. 'शेक्सपिअर हा शिष्ट लेखक होता, फक्त राजेरजवाड्यांची व सरदार-उमरावांचीच पात्रे तो उत्तम रेखाटतो.' असे म्हणणाऱ्यांचे तोंड शेक्सपिअरने डॉगबेरीचे पात्र रंगवून कायमचे बंद केले आहे. या खेडवळ व अडाणी पात्रांना इतर बुद्धिमान, सुसंस्कृत व खानदानी मंडळींत मोठ्या धिटाईने घुसवून शेक्सपिअरने त्यांना मुख्य कथानकाशी बेमालूम सांधून टाकले आहे. हीरोवरील कलंक धुवून काढण्यात डॉगबेरीचाच मोठा वाटा आहे. बेनिडिकने प्रणयिनीचा पण जिंकण्यासाठी क्लॉडिओ मित्र असूनही त्याला द्वंद्वयुद्धासाठी आव्हान केले होते. पण त्या युद्धाने क्लॉडिओचा सूड घेतला गेला तरी हीरोवरचा आरोप काही खोडला गेला नसता. हीरो ही एका रात्री शयनगृहाच्या खिडकीतून कुणाशी तरी

अनुक्रमणिका

प्रेमालाप करीत होती असा तिच्यावर आरोप होता. खरे म्हणजे हा बनाव खलनायकाने पैसे चारून हीरोची दासी मार्गरेट व स्वतःचा एक साथीदार यांच्यामध्ये घडवून आणला होता व तो क्लॉडिओच्या नजरेस पाडून लग्नात विघ्न आणले होते. याच नावाची प्रौढी खलनायकाचा साथीदार आपल्या पित्यापाशी मारीत असता, डॉगबेरी व गस्तवाला यांनी आडून ऐकले. त्यांच्या कारस्थानाच्या संशयाने त्यांना पकडून डॉगबेरीने लिओनातोपुढे त्यांना हजर केले. लिओनातो मुलीच्या लग्नाच्या गडबडीत होता. शिवाय डॉगबेरीच्या बोलण्यातील विचित्र खोडीमुळे त्याला त्याच्या बोलण्यावरून काहीच बोध चटकन होईना. (डॉगबेरी बोलताना चोराला चुकून मोर म्हणे व तिरस्काराला पुरस्कार म्हणे.) तेव्हा 'तूच गुन्हेगारांचा जबाब घे.' असे तो डॉगबेरीला सांगतो. तिकडे लग्नक्षणीची दारुण घटना घडत असताना इकडे डॉगबेरी आरोपींची जबानी घेत असतो. डॉगबेरीच्या खुळ्या, अडाणी वागणुकीमुळे व हास्यास्पद शब्दप्रयोगांमुळे या प्रवेशात भरपूर विनोद निर्माण होतो व त्यामुळे प्रेक्षकांच्या मनावरील दुःखद घटनेचा ताण जरा सैल होतो. हा प्रवेश पाहाताना रस्त्यात रोज भेटणाऱ्या बिनडोक हवालदारांची व गस्तवाल्यांची आठवण होऊन, शेक्सपिअरचे प्रेक्षक पोट फुटेपर्यंत हसले असतील. मेसिनामध्ये सुसंस्कृत वातावरणात ऐटबाजपणे वावरणाऱ्या इटालिअन खानदानी मंडळीत हे गावंढळ, गोंधळे अस्सल इंग्रजी नग शेक्सपिअरने बेमालूम मिसळून टाकले आहेत. सुखान्तिकेत विनोद निर्माण करण्यासाठी नेहमीच्या पद्धतीप्रमाणे दरबारी खुषमस्कऱ्या या नाटकात वापरलेला नाही. डॉगबेरीच्या बोलण्यातील शब्दांच्या गैरवापराने व रस्त्यांचा बंदोबस्त ठेवण्याबद्दलच्या त्याच्या विचित्र कल्पनांमुळे निर्मळ विनोदाचे झरे ठायीठायी वाहतात. कुणालाही न बोचणारा आणि विशाल, उदार व क्षमाशील हृदयातून निर्माण होणारा हा विनोद हे शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांचे एक श्रेष्ठ वैशिष्ट्य आहे.

काव्यात्मक भाषा व मधुर गीते हे शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांचे आणखी एक वैशिष्ट्य या नाटकात भरपूर आहे. 'Sigh no more, ladies' हे गीत त्याच्या 'Hey nonny nonny' या अवखळ पालुपदाने व बेछूट आशयाने अमर झाले आहे. 'पुरुष हे फसवेच असतात. स्त्रियांनो, त्यांच्यासाठी सुस्कारे सोडीत बसू नका. हसा, खेळा, नाचा, "हे नॉनी नॉनी" ओरडा,' असा स्वच्छंदी, गमतीदार उपदेश या गीतातून व इतर गीतांतून बॅल्थझार हा गाणारा उमराव करतो. नाटकातील लग्नवेदीवरचा भावनोत्कट प्रसंग व तत्सम इतर घटना शेक्सपिअरने कल्पनारम्य कवितापंक्तींत गुंफले आहेत. पण बेनिडिक-बीआट्रिसमधले चटकदार संवाद व डॉगबेरीचे विनोदी प्रवेश हे अत्युत्कृष्ट गद्यात लिहिले आहेत. शेक्सपिअर हा सव्यसाची लेखक होता. प्रतिभेच्या भरारीने युक्त असे मनोज्ञ काव्य व तल्लख तलवारीच्या पात्यासारखे लखलखणारे, सुबक व रेखीव गद्य तो सारख्याच कौशल्याने लिहू शकतो. गद्यातही डॉगबेरीचे भाबडे, गोंधळे, हशा पिकविणारे गद्य आणि प्रणयीजनांचे चतुर, कोरीव, कातीव गद्य या दोहोंवरही त्याचे सारखेच प्रभुत्व आहे.

शेक्सपिअरच्या प्रभावी, रसाळ सुखान्तिकांपैकी दुसरे नाटक, 'ॲज यू लाइक इट' किंवा 'जसे तुम्हांला हवे' हे रसिकांचे अत्यंत आवडते आहे. त्यातील आनंदी, विनोदी, तडफदार, बुद्धिमान नायिका रॉझलिंड, चतुर खुषमस्कऱ्या टचस्टोन, विरक्त तत्त्वज्ञ जेक्वीज, भावाने निर्वासित केलेला स्थितप्रज्ञ ड्यूक व या सर्वांच्या आनंदी, निश्चिंत, निवांत जीवनाची पार्श्वभूमी व नाना प्रणयी युगुलांच्या प्रेमाच्या आविष्काराचे संकेतस्थान आर्डनचे रमणीय वन ही सर्व वाङ्मयप्रेमी व नाट्यप्रेमी अभ्यासकांच्या अंतःकरणांत कायमचे स्थान पटकावून बसली आहेत.

नाटकाचे कथानक थोडक्यात पुढीलप्रमाणे सांगता येईल : फ्रेडरिक आपल्या वडील भावाला स्थानभ्रष्ट करून त्याचा अधिकार पटकावतो. निर्वासित ड्यूक व त्याचे काही एकनिष्ठ सरदार आर्डनच्या

अरण्यात जाऊन निवांत आयुष्यक्रम चोखाळतात. काही दिवसांनी फ्रेडरिकची आपली पुतणी रॉझलिंड हिच्यावरही गैरमर्जी होते. तेव्हा ती व तिच्या लोभाखातर फ्रेडरिकची मुलगी सीलिआ या दोघी खुषमस्कऱ्या टचस्टोन याला घेऊन आर्डनच्या अरण्याची वाट धरतात. तत्पूर्वी ऑरलँडो या बलिष्ठ युवकावर रॉझलिंडचे प्रथमदर्शनी प्रेम बसलेले असते. त्याच्यावरही फ्रेडरिकचा राग झाल्यामुळे तोही आर्डनच्या अरण्यात दाखल होतो. तेथे प्रेमवेडा होऊन रॉझलिंडवर लिहिलेली स्वतःची प्रीतिकवने झाडाझुडपांवर तो लटकावीत सुटतो. एक दिवस सुरक्षिततेसाठी पुरुषवेष धारण केलेल्या रॉझलिंडशी त्याची भेट होते. ऑरलँडोचे प्रेमवेड बरे करण्यासाठी रॉझलिंड एक गमतीचा उपाय सुचविते. गॅनीमीडला (रॉझलिंडने पुरुषवेषात घेतलेले नाव) रॉझलिंड समजून ऑरलँडोने त्याचे प्रियाराधन करायचे. गॅनीमीडने बेपर्वाईने वागून एकंदर स्त्रीजातीबद्दलच ऑरलँडोचे मन कलुषित करायचे, म्हणजे परिणामी त्याचा प्रीतिरोग बरा होईल. अर्थात हा उपाय करताना घडलेल्या परस्परसहवासाने व काव्यशास्त्रविनोदाने रोगी बरा व्हायच्या ऐवजी वैद्यराजच त्या रोगाला बळी पडतात. पितापुत्रींच्या भेटीनंतर रॉझलिंडच्या वेषांतराचे रहस्य सुटून प्रेमीजनांचे मीलन होते.

या प्रेमी युगुलाबरोबर आणखी तीन जोडपी पाचव्या अंकात निर्वासित ड्यूकच्या साक्षीने विवाहबद्ध होतात. ती उपकथानके मुख्य कथानकाशी खुबीने गुंफली आहेत. त्यांपैकी सीलिआ हिचा विवाह ऑरलँडोचा भाऊ ऑलिव्हर याच्याशी होतो. ऑलिव्हरने पित्याच्या मृत्यूनंतर ऑरलँडोच्या वाट्याची मालमत्ता गिळंकृत करून ऑरलँडोला एखाद्या गुराख्यासारखे वागवलेले असते. ऑरलँडोचा शेवट करण्यासाठी ऑलिव्हर त्याच्या पाठोपाठ आर्डनच्या अरण्यात येतो. पण तेथे प्राणसंकटातून ऑरलँडो ऑलिव्हरला वाचवितो व त्यामुळे ऑलिव्हरचा हृदयपालट होतो. पुढे सीलिआ व तो प्रथमदर्शनी प्रेमात पडून त्यांचा विवाह होतो. खुषमस्कऱ्या टचस्टोन हा अरण्यातल्या एका भाबड्या मुलीला पत्नी म्हणून स्वीकारतो. तिसरे जोडपे फीबी व सिल्व्हिअस यांचे. या प्रेमप्रकरणात शेक्सपिअरने खूप विनोद पेरला आहे. भोळा सिल्व्हिअस अहंमन्य फीबी त्याचा धिक्कार करीत असल्यामुळे उदास असतो. गॅनीमीड फीबीची तिच्या निष्ठुर वागणुकीबद्दल निर्भर्त्सना करतो. तेव्हा ती वेडी त्याच्याच गोड रूपाला भुलते. शेवटी गॅनीमीडचे खरे स्वरूप कळल्यावर शरमिंधी होऊन ती सिल्व्हिअसशी लग्न करण्यास तयार होते. रॉझलिंड तिला शब्दांत बांधून घेऊन ते लग्न करावयास भागच पाडते.

शेक्सपिअरने यांपैकी काही घटनांच्या कल्पना व बरीचशी पात्रे लॉज या लेखकाच्या 'रॉझलिंड' या नवलकथेतून घेतली आहेत. पण सर्वच घटनांत प्रणयाचा गुलाबी रंग व मिस्कील विनोदाचा मसाला भरून शेक्सपिअरने त्या संस्मरणीय केल्या आहेत. शिवाय काही महत्त्वाची पात्रे त्याने नवीनच निर्मिली आहेत. त्यांपैकी टचस्टोन व जेक्वीज ही दोन पात्रं विशेष उल्लेखनीय आहेत. टचस्टोन हा पोटातून शहाणा पण बाहेरून मूर्खाचा आव आणून शहाणे म्हणवणारांना मर्मभेदक टोमणे मारणारा खास शेक्सपिअरी वळणाचा विदूषक आहे. आर्डनच्या यक्षभूमीत आल्यावर त्याचा मूर्खपणाचा मुखवटा बराचसा बाजूला सरकतो. दरबारी जीवन, शहरी जीवन, वनवासी जीवन वगैरे गोष्टींवर तो प्रांजल व तत्त्वज्ञानी थाटाची टीका करू लागतो. जेक्वीज या पात्राची निर्मितीही विनोदाची बाजू संभाळण्यासाठीच झाली असावी, पण या विनोदात उपहासाची छटा जास्त आहे. या पात्राच्या द्वारा शेक्सपिअर समकालीन विरक्तपणा पांघरलेल्या उदास तत्त्वज्ञब्रुवांवर टीका करीत असावा. जेक्वीज हा जगाला विटलेला, सर्व उपभोग भोगून मग विसरलेला, सर्वच गोष्टींकडे विकृत दृष्टीने पाहणारा असा एक उमराव आहे. बराच प्रवास केलेला, एक प्रकारची अलिप्त खिन्नता टूम म्हणून पांघरणारा, जनसंमर्द टाळणारा हा विक्षिप्त तत्त्वज्ञानी अविस्मरणीय झाला आहे. फीबी या पात्राच्या निर्मितीतही वनवासी जीवनावर कटाक्ष दिसतो. वनवासी जीवन कविकल्पनेत

कितीही निरागस व कनवाळू भासले तरी प्रत्यक्षात ते कठोर व अहंमन्य असू शकते हे सुचवून, शेक्सपिअरने तत्कालीन वनवासी जीवनाचे गोडवे गाणाऱ्या कवींची टर उडवली आहे. एकंदरीने शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांना कोठलीच अतिशयोक्ती मानवत व पटत नाही. समतोल वृत्ती, बेफाट भावनांच्या आहारी न जाता प्रत्येक गोष्टीचे सत्यस्वरूप जाणण्याचे चातुर्य हा शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांचा गाभा आहे.

याप्रमाणे मूळचे एकेरी, मंदगती व काहीसे कंटाळवाणे कथानक शेक्सपिअरने बहुरंगी, वेगवान व रसरशीत बनवून टाकले आहे. नाना पात्रांनी गजबजलेली व विविध घटनांनी नटलेली ही नाट्यकथा ज्या वेगाने व कसबाने शेक्सपिअरने गुंफीत जातो व परिणामी प्रेक्षकांसमोर जे बांधेसूद, घाटदार, एकसंधी व नयनमनोहर असे कथाशिल्प उभे करतो ते पाहून रसिक आनंदाने व अश्चर्याने स्तिमित व अवाक होतो.

'ॲज यू लाइक इट' मधले सर्वांत मोठे आकर्षण म्हणजे रॉझलिंड ही सर्वांगसुंदर व मोहक नायिका. शेक्सपिअरची ही मानसकन्या त्याच्या सर्व भक्तांप्रमाणेच त्याची स्वतःचीही सर्व नायिकांत लाडकी असावी. देखणी, गोड, चतुर व विनोदी भाषणे करणारी, अवखळ, धाडसी व तडफदार अशी ही नायिका आहे. रॉझलिंड ही नुसती मोहक बाहुली नाही. कुठल्याही परिस्थितीत आनंदी राहणे, अडचणींतून धैर्याने व चतुराईने मार्ग काढणे, स्वतःचेच केवळ नव्हे तर इतरांचेही संकटनिवारण करून सर्वत्रांच्या सुखासाठी झटणे हे विलोभनीय गुण तिच्या अंगी आहेत. पण या सर्वांपेक्षा तिचे स्वभावचित्र आकर्षक करणारा तिच्या व्यक्तिमत्त्वाचा पैलू म्हणजे 'प्रणयिनी' म्हणून शेक्सपिअरने तिचे काढलेले रेखाचित्र. तिची प्रीती गाढ आहे, पण गंभीर किंवा जड प्रकृतीची नाही. विनोदी व खेळकर वृत्तीची झालर तिच्या प्रीतीला आगळेच मनोहारित्व प्राप्त करून देते. ऑरलँडोशी ती खेळत असलेला प्रियाराधनाचा खेळ व एखाद्या मिस्कील व थट्टेखोर युवकाचा आव आणून प्रीतीच्या फोसपणावर तिने केलेले कोटिक्रम आल्हाददायक आहेत. कालाच्या विविध गती, प्रेम व वेड यांमधील साम्य, प्रेमाने आजवर कुणी मेला नाही हे सिद्ध करण्यासाठी जुन्या प्रसिद्ध प्रेमकथांचा तिने लावलेला नवीन अर्थ, या कोटिक्रमाचे काही नमुने म्हणून सांगता येतील. तिच्या बडबडेपणाबद्दल सीलिआ तिला मधूनमधून धमकावते. पण ती नुसती बडबडी नसून आर्डनच्या अरण्यात घडलेल्या सर्व घटनांची सूत्रे चातुर्याने हलवणारी कर्तबगार सूत्रधार आहे हे पटून शेक्सपिअरचे देशोदेशींचे वाचक आज साडेतीनशे वर्षे तिला स्तुतीचा व कौतुकाचा करभार देत आले आहेत.

ऑरलँडो हा सुखान्तिकेत शोभेल असा प्रेमवेडा नायक आहे. अंगात भरपूर रग असलेला हा रांगडा गडी, प्रीतीची जादूची कांडी त्याच्याभोवती फिरल्याबरोबर नुसता प्रेमाची कवने गाणारा हळवा प्रेमवीर बनून राहतो. त्याच्या वाणीत विनोदी व चतुर कोटिक्रम करण्याची शक्ती आहे. पण गॅनीमीडपुढे तो निरुत्तर होतो. विवाहानंतर रॉझलिंड त्याला आपल्या कोमल करांगुलीवर सहजपणे खेळवील आणि प्रीती व हास्यविनोद यांच्या गुलाबी सोनेरी कारंज्यात त्यांचे जीवन न्हाऊन निघेल अशी प्रेक्षकांची खात्री पटते.

सीलिआचे पात्र रॉझलिंड या मुख्य पात्राला उठाव देण्यासाठी निर्मिले आहे. पण हीरोपेक्षा सीलिआच्या व्यक्तिमत्त्वाचे पैलू जास्त उठावदार आहेत. ती अबोल, व्यवहारचतुर व रॉझलिंडवर निर्व्याज व निःसीम प्रीती करणारी अशी रंगवली आहे. मात्र शेवटी शेक्सपिअरने धांदलीने तिला ऑलिव्हरच्या गळ्यात विनाकारण बांधले आहे असे वाटते.

अनुक्रमणिका

'ॲज यू लाइक इट' मधील आणखी एक उल्लेखनीय व्यक्ती म्हणजे निर्वासित ड्यूक. गमावलेल्या वैभवाबद्दल खेद न मानता काव्यशास्त्रविनोदात निवांतपणे जीवन घालविणारा हा स्थितप्रज्ञ लक्षात राहतो. 'Sweet are the uses of adversity' हे त्याचे विपत्तीच्या वरदानाबद्दलचे विवरण इंग्लिश भाषिकांच्या नित्यपाठात जाऊन बसले आहे. दरबारातल्या कपटी वातावरणापेक्षा वनातील नैसर्गिक व निष्कपट वातावरण माणसाला स्वतःची व जीवनाची जास्त वास्तव ओळख करून देते अशी त्याला खूण पटली आहे.

अशी ही प्रांजल, रमणीय व ज्ञानी आर्डनची वनभूमी हे ई.के.चेंबर्स या सुप्रसिद्ध समीक्षकाने म्हटल्याप्रमाणे या नाटकातील सर्वांत महत्त्वाचे पात्र आहे. नाटकातल्या घटना या भारलेल्या भूमीत न घडता इतरत्र कुठे घडल्या तर त्यातले स्वारस्य नक्कीच नाममात्र राहिले असते. तऱ्हेतऱ्हेच्या वनराजींनी, फळाफुलांनी, मृगशावक, सिंह व नाग यांनी व विविध वनवासी जनांनी गजबजलेली ही गंधर्वनगरी नाटकातल्या घटनांची केवळ तटस्थ साक्षीदार नसून चतुर कर्तीकरवती, जाणती व चैतन्याने रसरसलेली आहे अशी प्रतीती प्रेक्षकाला सारखी होत राहते. दुःखी जिवांना आपल्या दुःखाचा विसर पाडणारे, दुर्वत्तांचा हृदयपालट करणारे, आनंदी प्रेमिकांच्या प्रीतिकूजनाला भरती आणणारे हे अजब आर्डन अरण्य इंग्लंडमध्ये कुठे आहे, याचे संशोधन पंडित समीक्षक करीत असतात. शेक्सपिअर लहानपणी ज्या वॉरिकशियरच्या जंगलात खेळला, बागडला तेच तर हे वन नव्हे? लंडमधील वास्तव्यात शेक्सपिअरला त्या जन्मभूमीची तीव्र आठवण येत असेल खरीच. त्यामुळेच वैभवाच्या व कीर्तीच्या अत्युच्च शिखरावर असतानाही तो लंडन ही आपली कर्मभूमी सोडून स्ट्रॅटफर्ड येथील जन्मभूमीत खुशाल १६१२ साली परत गेला. पण बव्हंशी हे अद्भुतरम्य अरण्य शेक्सपिअरच्या कल्पनासृष्टीतले, त्याच्या उत्स्फूर्त प्रतिभेचेच सृजन असावे असे दिसते.

नाटकातली गद्य व पद्य शैली व गीते नाटकाच्या सर्वांगसुंदरतेला उठाव देतील अशीच आहेत. यातील भाषणे, गीते व विनोदी कोट्या इंग्लिश भाषेतील सुभाषित व लोकप्रिय अवतरणे बनली आहेत. 'जग म्हणजे एक रंगभूमी आहे. सर्व स्त्रीपुरुष हे या रंगभूमीवरील नट. प्रत्येक माणसाला सात प्रकारच्या भूमिका या रंगभूमीवर वठवाव्या लागतात.' हे जेक्वीजने केलेले मानवी जीवनाचे वर्णन, ॲमिअन्झ या उमरावाची वनवासी जीवनावरची स्तुतिपर गीते व जेक्वीजने केलेले त्यांचे विडंबन, ऑरलँडोची प्रीतिकवने व टचस्टोनने त्यांचे केलेले विडंबन, रॉझलिंड व सीलिआ यांचे मनोविनोदनार्थ सुखसंवाद, रॉझलिंड ऑरलँडो यांच्या प्रियाराधनातील कोटिक्रमांची आतषबाजी वगैरे भाग शेक्सपिअरच्या चाहत्यांना मुखोद्गत असतात.

याप्रमाणे 'ॲज यू लाइक इट' मध्ये शेक्सपिअरने सुखान्तिकेत अपेक्षित असणाऱ्या अद्भुतरम्य वातावरणाच्या निर्मितीत उच्चांक गाठला आहे. प्रथमदर्शनी प्रीती, एकनिष्ठता, मित्रप्रेम व भाबडी निरागसता वगैरे वास्तवात क्वचितच आढळणाऱ्या अद्भुतरम्य (Romantic) भावना, आपल्या रूपगुणांनी, बुद्धिमत्तेने, चातुर्याने व विनोदबुद्धीने थक्क करणारी अद्भुतरम्य पात्रे, दुर्जनांचा हृदयपालट, शहाण्या सद्गुणांची संकटावर मात वगैरे अद्भुतरम्य घटना, या सर्वांचा रम्य आविष्कार योजणारी शेक्सपिअरची अद्भुतरम्य कल्पनाशक्ती व त्या कल्पनांना रमणीय मूर्तस्वरूप देणारी त्याची समर्थ भाषाशैली या सर्वांमुळे 'ॲज यू लाइक इट' ही सुखान्तिका शेक्सपिअरच्या काव्यात्मक, अद्भुतरसात्मक, गूढरम्य सुखान्तिकांचा जणू मानदंडच आहे असे वाटते.

या उज्ज्वल सुखान्तिकात्रयीतील तिसरे समर्थ नाटक 'टेव्ल्फ्थ नाइट' किंवा 'ॲज यू वुइल' किंवा 'तुम्ही म्हणाल तसे'. शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांच्या मिस्कील स्वरूपाला साजेशी त्यांची नावेही या

कालखंडात अवखळ स्वरूपाची आहेत. 'उगीचच गोंधळ', 'जसे तुम्हांला हवे' या शीर्षकांप्रमाणेच 'तुम्ही म्हणाल तसे' हे नावही अवखळ आहे. मात्र 'टेव्ल्फ्थ नाइट' हे पहिल्या दोन सुखान्तिकांइतकेच केवळ मिस्कील नाही. साक्षेपी समीक्षकांच्या मते हे नाटक तिन्ही नाटकांत सर्वश्रेष्ठ आहे. इतर दोन्ही नाटकांप्रमाणे यातले खास असे विशेष कदाचित चटकन डोळ्यांसमोर उभे राहणार नाहीत. पण नाटक संपूर्ण वाचल्यावर जे चित्र साकल्याने प्रतीत होते ते अतिशय रसाळ व तृप्ती करणारे असे आहे. कथानक, उपकथानक, घटना, स्वभावचित्रे, गती, संवाद, गीते व शैली या सर्वांची एकतानता हा या नाटकाचा विशेष आहे. ही एकतानता सबंध नाटक व्यापून राहिलेला Comic Spirit ने जीवनाकडे पाहण्याच्या विशिष्ट दृष्टिकोणाने आली आहे. गंभीर पण विषण्ण नव्हे, जीवनातील विसंगती व त्रुटी पाहून विनोदाने हसणारे पण तुच्छतेने नव्हे. क्षमाशील, महामना, जाणते, स्नेहाळ, खिलाडू असे जे आनंदब्रह्म या नाटकात ओळीओळींतून प्रकट होते ते रसिक मनाची पकड घेऊन त्याचे श्रेष्ठत्व पटवून देते.

या नाटकाच्या सजावटीसाठी यापूर्वी सुखान्तिकांमध्ये वापरलेली सर्व साधनसामग्री शेक्सपिअरने उपयोगात आणली आहे. जहाज बुडणे, आप्तांची ताटातूट व शेवटी मीलन, स्त्रीने पुरुषवेषात वावरणे, जुळ्या भावंडांतील साम्याने गडबड-गोंधळ माजणे वगैरे कथानकाला रंजकता व भरीवपणा देणाऱ्या क्लृप्त्या इथे आढळतात. अद्‌भुतरम्य सुखान्तिकांचा (Romantic Comedy) मुख्य गाभा जी प्रीती तिचे नाना अद्‌भुत आविष्कार, अद्‌भुत अनोखे वातावरण, खळाळणारा विनोद, काव्यात्मक शैली व हृद्य गीते यांची लयलूट या नाटकात आहे. नाटकाचे कथानक थोडक्यात पुढीलप्रमाणे सांगता येईल :

इलिरियाचा ड्यूक ऑरसिनो याचे ऑलिव्हिया नावाच्या श्रीमंत सरदारणीवर प्रेम बसते. भावाच्या मृत्यूकडे शोकसागरात बुडालेली ऑलिव्हिया त्याच्या प्रेमाकडे पूर्णपणे दुर्लक्ष करते. तेव्हा दूत म्हणून ऑरसिनो त्याच्या नोकरीत राहिलेल्या एका मोहक, गोडबोल्या युवकाला ऑलिव्हियाकडे पाठवितो. हा सिझारिओ नावाचा युवक म्हणजेच पुरुषवेष धारण केलेली नाटकाती नायिका व्हायोला. पण या दूतकर्माचा परिणाम विपरीतच होतो. ऑलिव्हियाचे या स्वरूपसुंदर व चतुरभाषणी तरुणावरच प्रेम जडते. अर्थात व्हायोलाकडून या प्रेमाला प्रतिसाद येणे शक्यच नसते. शिवाय व्हायोलाही हळूहळू ऑरसिनोच्या प्रेमात पडत असते. एवढ्यात व्हायोलाचा जुळा भाऊ सिबॅस्टिअन हाही व्हायोलाप्रमाणेच वादळातून बचावून इलिरियात येऊन पोचतो. रूपसाम्यामुळे त्यालाच सिझारिओ समजून ऑलिव्हिया त्याच्याशी झटपट पण गुप्तपणे लग्न उरकून घेते. सिझारिओनेच ऑलिव्हियाशी लग्न केले अशा समजुतीने ऑरसिनो त्याच्यावर संतापतो व त्याच्या विश्वासघाताबद्दल त्याला शिक्षा करावयास निघतो. पण शेवटी सर्व रहस्यस्फोट झाल्यावर ऑरसिनो त्याला अत्यंत प्रिय झालेल्या व्हायोलाशी लग्न करून तिचे मनोरथ पूर्ण करतो.

या मुख्य कथानकाचे सूत्र शेक्सपिअरने प्लॉटस या इटालिन नाटककाराच्या 'मिनेक्मी' या नाटकावरून घेतले आहे. याशिवाय, सुंदर तरुणीने पुरुषवेष घेऊन एखाद्या थोरामोठ्याची चाकरी पत्करणे, त्याने तिला वकील म्हणून आपल्या प्रेयसीकडे पाठविणे, त्या प्रेयसीचे वकिलावरच प्रेम बसणे व वकिलाचे मन आपल्या मालकावर जडणे या कल्पना शेक्सपिअरच्या काळात सर्रहा साहित्यात वापरल्या जात होत्या. पण शेक्सपिअरने आपल्या नेहमीच्या किमयेने कथानकाच्या व घटनांच्या या ठराविक सांगाड्यात नवचैतन्य ओतले आहे. स्वभावरेखन, अभिनव पात्रांची निर्मिती, अद्‌भुतरम्य वातावरण, विनोदी प्रसंग व संवाद, काव्यात्मक शैली व गीते यांच्या साहाय्याने शेक्सपिअरने मूळच्या सामान्य कथावस्तूला असामान्य व अमर बनविले आहे.

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरच्या नाटकांतील उपकथानके ही बहुधा शेक्सपिअरची स्वतःची असतात व त्यांत नाजुक उपहास गुंफलेला असतो. ऑलिव्हियाचा कारभारी मॅलव्होलिओ हा या नाटकातील उपकथानकाचा मध्यबिंदू असून त्याला शेक्सपिअरने उपहासाने लक्ष्य केले आहे. सत्तेची धुंदी चढलेला व या अधिकाराच्या धुंदीत सर्वांवर डाफरणारा मॅलव्होलिओ उपहासास सर्वथैव पात्रच आहे. खुषमस्कऱ्या फेस्ट, ऑलिव्हियाचा मामा सर टोबी, त्याचा मूर्ख मित्र सर अँड्र्यू एग्यूचीक व ऑलिव्हियाची दासी मराया ही त्याने दुखवलेली चौकडी त्याची फजिती उडवण्याचा डाव रचते. ऑलिव्हियासारखे अक्षर काढून, दोनतीन निनावी पत्रे लिहून ती मॅलव्होलिओच्या हाती पडतील अशी मराया व्यवस्था करते. पत्रांत पत्रलेखिकेचे मन मॅलव्होलिओवर जडले असल्याचे सुचवेल असून, त्याने कसा पोशाख करावा, कनिष्ठांशी कसे वागावे वगैरेबद्दल विचित्र सल्ला दिला होता. मॅलव्होलिओ या जाळ्यात चांगलात फसतो. ऑलिव्हियाचे आपल्यावर प्रेम आहे अशा समजुतीने मॅलव्होलिओ फुशारून जातो. पत्रातील सूचनांप्रमाणे पिवळे मोजे व क्रॉसगार्टर घालून, हसतहसत तो ऑलिव्हियाशी लगटीने बोलू लागतो. ही वागणूक पत्रांतील सूचनांशी सुसंगत होती. पण ऑलिव्हियाला ती भलतीच चमत्कारिक वाटून, मॅलव्होलिओचे डोके फिरले असावे अशी तिला शंका येते. त्याला इलाज करण्यासाठी ती त्याला सर टोबीच्या ताब्यात देते. मग काय विचारावे? माकडांच्या हाती कोलीत आले. मॅलव्होलिओला कोठडीत कोंडून घालून चौघेजण त्याचा मनमुराद छळ करतात.

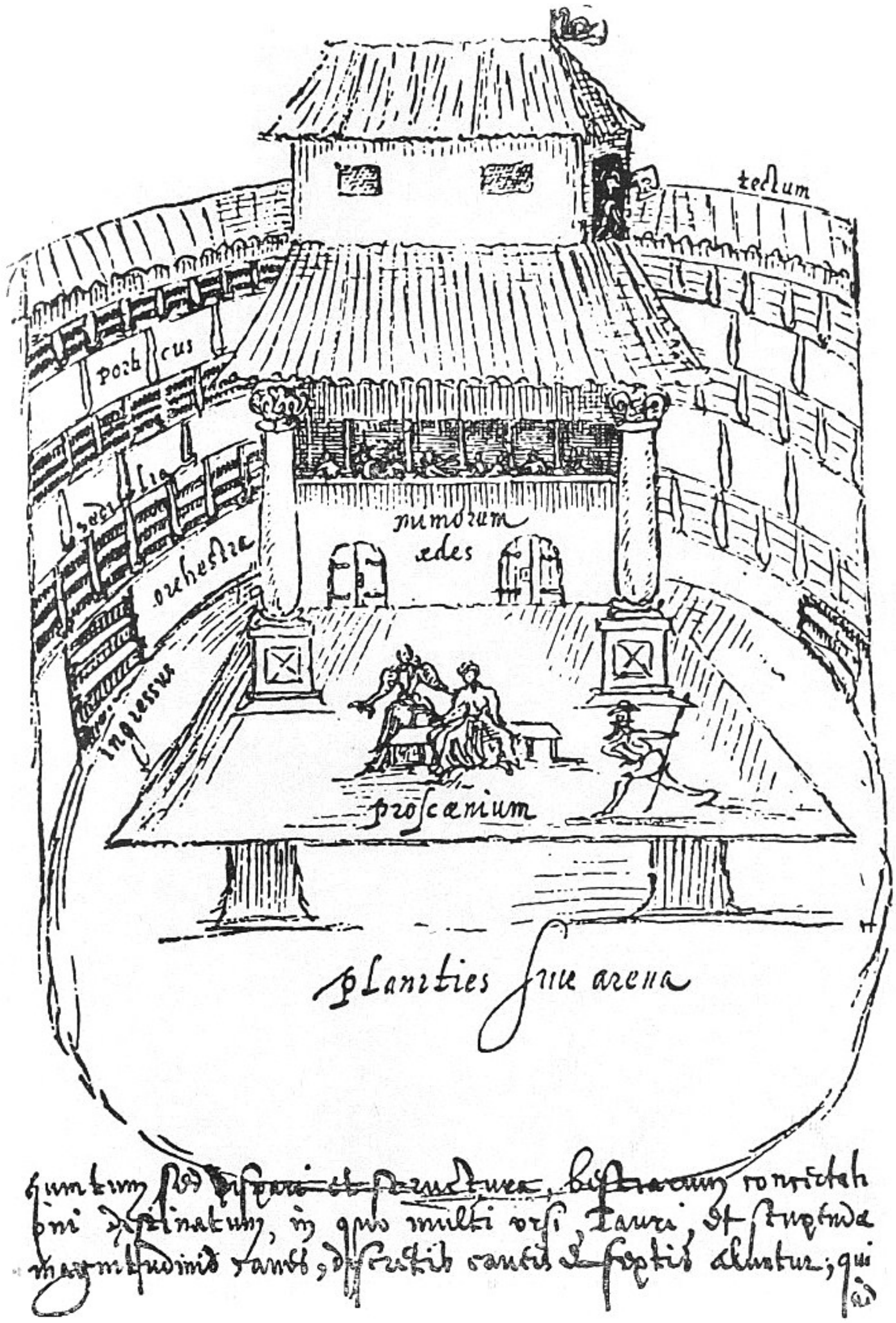
या गमतीप्रमाणेच सिबॅस्टिअनच्या आगमनानेही खूप मजा उडते. सर टोबीने आपला मित्र सर अँड्र्यू याला ऑलिव्हियाशी लग्न जुळवून देण्याची लालूच दाखवलेली असते. 'सिझारिओवर ऑलिव्हियाचे प्रेम जडते आहे; तेव्हा तुझ्या प्रतिस्पर्ध्याला तू द्वंद्वयुद्धाला आव्हान दे.' असे सर टोबी आपल्या मूर्ख मित्राला चिथावतो. बिचारी व्हायोला कसचे द्वंद्वयुद्ध खेळणार? ती कशीबशी तेथून पळ काढते. जरा वेळाने सिबॅस्टिअन येतो. त्यालाच सिझारिओ समजून पुन्हा त्याच्याशी चार हात करायला मोठ्या फुशारकीने सर अँड्र्यू व सर टोबी पुढे सरसावतात. सिबॅस्टिअन अर्थात त्यांना चांगलेच आपल्या तरवारीचे पाणी दाखवतो व मग चकित झालेल्या दोघांना पाळता भुई थोडी होते.

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरचे जन्मस्थान : स्ट्रॅटफर्ड-ऑन-एव्हन-बाह्यदृश्य

शेक्सपिअरच्या काळातील लंडन शहराचा नकाशा

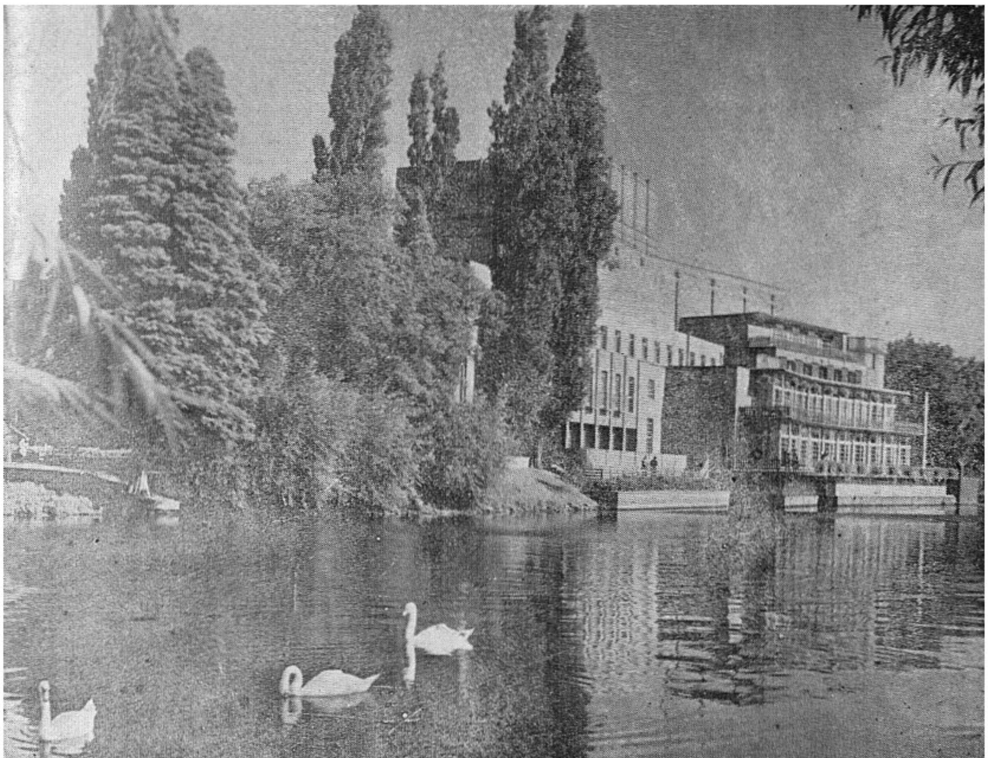
अनुक्रमणिका



‘स्वॉन’ नाट्यगृह

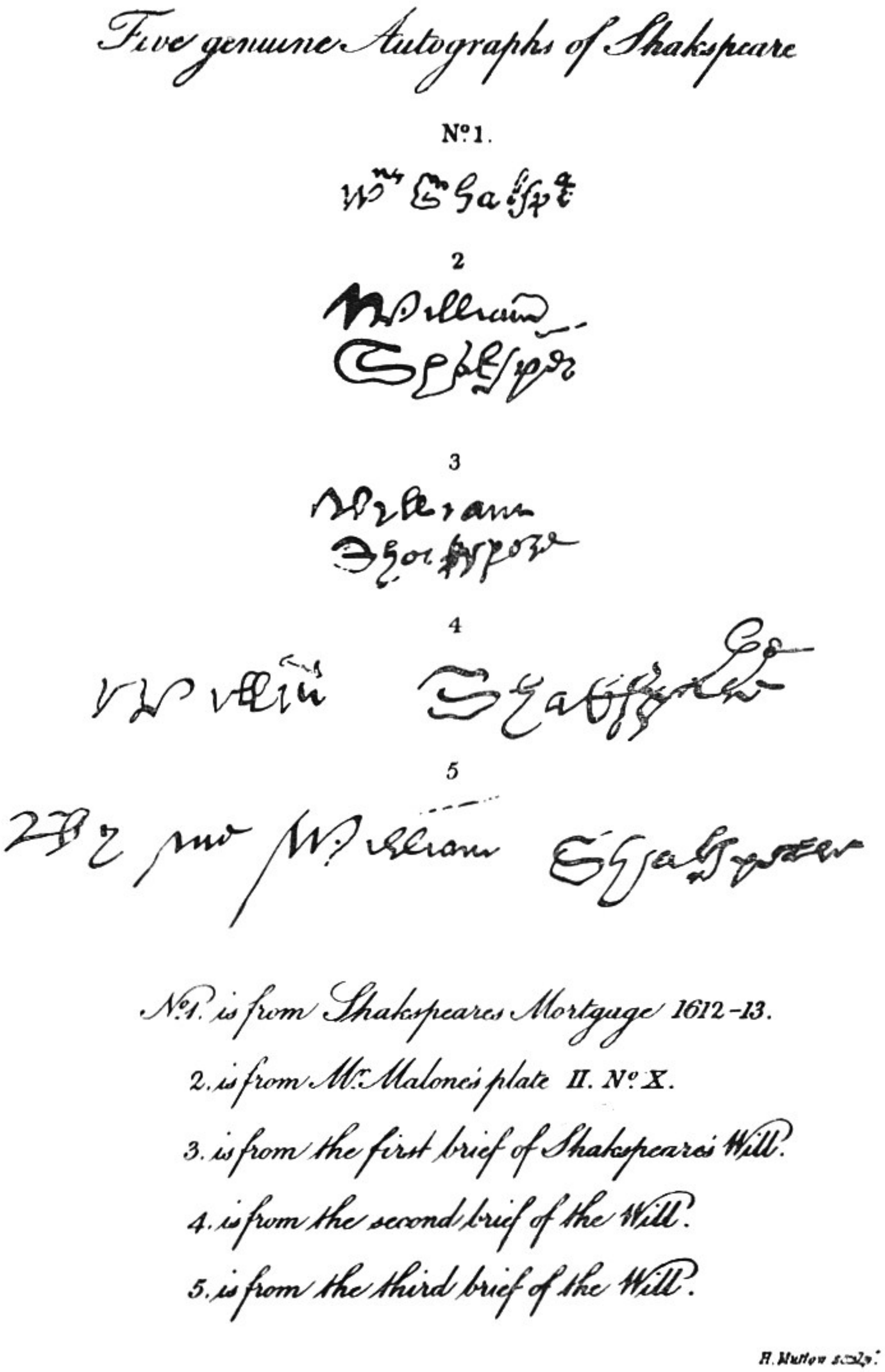
अनुक्रमणिका

एलिझाबेथकालीन नाट्यगृहाचा अलीकडे तयार केलेला संकलित नुमना



नदीच्या काठावरून-रॉयल शेक्सपिअर नाट्यगृह

अनुक्रमणिका

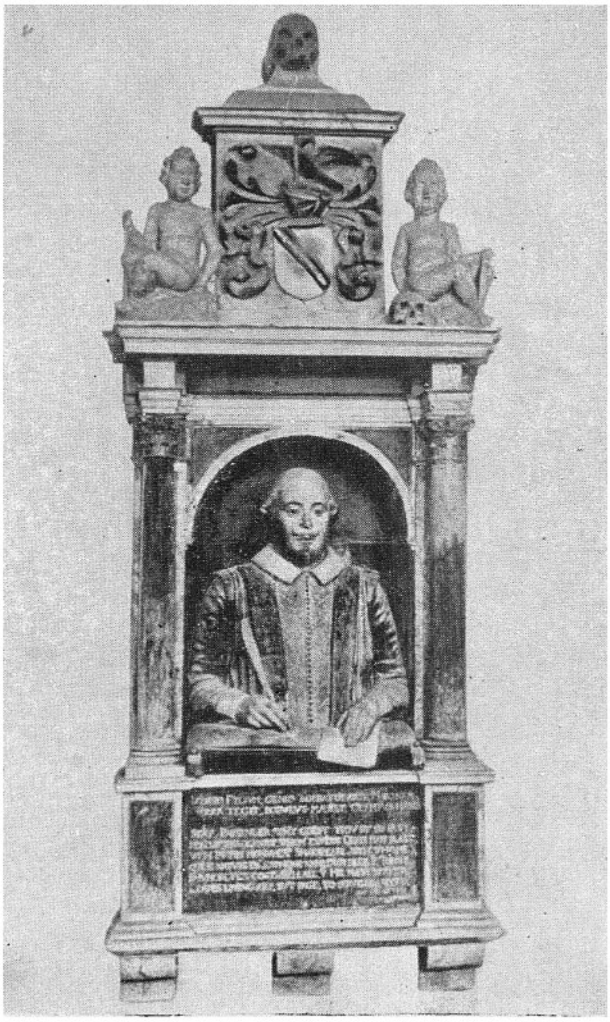


शेक्सपिअरच्या सह्यांचे ठसे

अनुक्रमणिका

होली ट्रिनिटी चर्चमधील शेक्सपिअरचा अर्धपुतळा व कबर

[अनुक्रमणिका](#)



शेक्सपिअरचे स्मारक

कथनाकाच्या उत्तम व मनोरंजक गुंफणीप्रमाणेच या नाटकातील कुशल स्वभावचित्रण वाचकाचे मन आकृष्ट करते. सर्व पात्रांत लक्ष वेधून घेणारी व मन मोहून टाकणारी व्यक्ती म्हणजे व्हायोला. बीआट्रिस व रॉझलिंड यांचे सर्व गुणविशेष तिच्यात असून शिवाय तिचे व्यक्तिमत्त्व काही श्रेष्ठ गुणांनी जास्त उठून दिसते. आनंदी, प्रेमळ, चतुर, मनमोकळी, विनोदी, निःस्वार्थी, ढोंगीपणा बरोबर ओळखणारी पण स्वतः मात्र त्यापासून सर्वथैव अलिप्त अशी ही स्वरूपसुंदर नायिका शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांतील सर्वोत्कृष्ट नायिका मानण्यात येते. मनुष्य स्वभावाची अचूक पारख या लहान वयातही तिला आहे. ऑलिव्हियाची अहंमन्यता, ऑरसिनोचे दिखाऊ, केवळ एक टूम म्हणून चाललेले प्रियाराधन, मॅलव्होलिओची गुर्मी व मरायाचा आगाऊपणा ती बरोबर ओळखते व त्याबद्दल त्यांची स्पष्ट शब्दांत हजेरी घेते. फेस्टच्या गुणांची परीक्षा तिला ताबडतोब होते. शब्दांच्या लढाईत सर्वांना नामोहरम करणारी व्हायोला फेस्टपुढे टिकत नाही. त्याच्या विदूषकी मुखवट्यामागे तल्लख बुद्धी व खोल शहाणपण आहे हे तिला लागलीच उमगते. ‘मूर्खाचे असे बेमालूम सोंग सजवायला अंगी चांगलाच शहाणपणा पाहिजे.’ असे फार मार्मिक उद्‌गार ती फेस्टबद्दल काढते. ऑरसिनोवरचे तिचे निःस्वार्थी व उत्कट पण अबोल प्रेम हृदयस्पर्शी आहे. ऑरसिनोची वकिली ऑलिव्हियापाशी करताना ती स्वतःचे प्रेम आड येऊ देत नाही. मात्र खऱ्या प्रेमाची तऱ्हा ती मोठ्या काव्यमय शब्दांनी ऑलिव्हियापाशी वर्णन करते. ‘मी जर ऑरसिनोच्या जागी असतो तर असे दूताबरोबर निरोप पाठवीत बसलो नसतो. तुझ्या दाराशीच झोपडे बांधून त्यात रात्रंदिवस मी तुझ्या नावाने टाहो

अनुक्रमणिका

फोडीत राहिलो असतो. साऱ्या अंतराळात, भोवतालच्या दऱ्याखोऱ्यांत मी तुझे नाव घुमवले असते,' असे ती म्हणते. ड्यूक ऑरसिनोशी बोलताना आपल्या त्याच्यावरच्या प्रीतीचे वर्णन ती मोठ्या खुबीदार रीतीने करते. 'माझ्या पित्याची एक मुलगी होती' अशी सुरुवात करून आपल्या विफल प्रीतीला ती हृद्य शब्दांत गुंफते. हा सर्वच प्रवेश अंतःकरणाला चटका लावणारा व काव्यमय आहे. भावनेने भारावून व्हायोलाचे हृदय उचंबळून येते व तिच्या मुखातून अतिमनोहर काव्यपंक्ती बाहेर पडतात. 'कळीला कुरतडणाऱ्या सुरवंटाप्रमाणे गुप्त, सुप्त प्रीती तिचे हृदय पोखरीत होती. तिच्या गुलाबी गालांवर पांडुरता आली. ती मनात झुरे, पण ओठांवर हसू खेळवीत तिने सारे, सारे सोसले. जणू स्मारकस्तंभावर कोरलेली मूर्तिमंत सहिष्णुताच अशी ती भासे.' अबोल, विफल व सोशीक प्रीतीचे हे वर्णन अमर झाले आहे. या वर्णनातली मूलगी, ऑरसिनोला नाही पण प्रेक्षकांना मात्र व्हायोलाच्या रूपात रंगभूमीवर प्रत्यक्ष दिसत असते व त्यांचे हृदय हेलावून टाकीत असते. भावाच्या विरहाचे दुःख व असफल प्रीतीचे नैराश्य हृदयात दाटलेले असतानाही ऑलिव्हियाबरोबर गमतीने, खेळकरपणे, विनोद करीत बोलणारी, ऑरसिनोचे मन आपल्या मृदुमधुर बोलांनी रिझवणारी, स्पष्टवक्ती असूनही आपल्या मोहक व्यक्तिमत्त्वाने सगळ्यांना प्रिय होणारी व्हायोला शेक्सपिअरच्या अभ्यासकांची मने जिंकून जाते.

ऑरसिनो व ऑलिव्हिया ही दोन पात्रे सुखान्तिकांच्या ऐषारामी व विलासी वातावरणाला साजेशी आहेत. शिवाय या पात्रांच्या द्वारा शेक्सपिअरने कृत्रिम भावनांचा, विशेषतः दिखाऊ प्रीतीचा, सूक्ष्म उपहास साधला आहे. ऑलिव्हिया आपल्या मृत भावाबद्दलच्या शोकाचे अवडंबर माजवते. व्हायोलाची अबोल खिन्नता या पार्श्वभूमीवर उठून दिसते. प्रथमदर्शनी प्रेमाचा आणखी एक प्रकार विनोदाचा मसाला घालून ऑलिव्हियाच्या चित्रात शेक्सपिअरने प्रेक्षकांपुढे ठेवला आहे. एरवी ऑलिव्हिया ही व्यवहारी, स्वतःच्या मालमत्तेचा कारभार नीट संभाळणारी, आपल्या व्यसनी मामाला दाबात ठेवणारी व मॅलव्होलिओला त्याचे स्वभावदोष स्पष्टपणे दाखवून देणारी अशी दाखवली आहे.

ऑरसिनोच्या प्रेमाची आणखी एक वेगळीच तऱ्हा आहे. तो ऑलिव्हियावर प्रेम करीत नाही तर 'प्रेम करावे' या कल्पनेच्याच प्रेमात तो पडला आहे. यामुळेच प्रथम रागावला तरी शेवटी सिझारिओ-ऑलिव्हियाच्या विवाहाला तो मान्यता देतो. त्या सत्कृत्याचे फळ शेवटी त्याला मिळते. त्याचा मधुभाषी नोकर एक खानदानी, सुंदर युवती आहे, असे उघडकीस येते व मोठ्या खुषीने तो तिच्याशी विवाहबद्ध होतो.

फेस्ट व सर टोबी ही पात्रेही लोकप्रिय झाली आहेत. फेस्ट हा खुषमस्कऱ्या शेक्सपिअरच्या इतर विदूषकांहून अगदी निराळा आहे. तो पोटाला उत्तम शहाणा असून अत्यंत स्वाभिमानी आहे. मॅलव्होलिओ त्याच्याबद्दल ऑलिव्हियाजवळ उद्गार काढतो, 'याच्या बाष्कळ, हलकट विनोदात काय तुम्हांला गंमत वाटते कोण जाणे. तुम्ही हसून प्रतिसाद देऊ नका म्हणजे कशी त्याच्या तोंडाला खीळ बसते पाहा.' या अपमानाचा डूक धरून फेस्ट मॅलव्होलिओविरुद्ध योजलेल्या कटात भाग घेतो व त्याची चांगलीच फटफजिती व छळ करून पूर्ण सूड उगवतो. शिष्ट मॅलव्होलिओला विनोदाचे इंद्रियच नाही हे ऑलिव्हियाच्या लक्षात आलेले असते. ती म्हणते 'मॅलव्होलिओ, तुला स्वतःच्या मोठेपणाने ग्रासले आहे; म्हणून तुझी विनोदाची चवच गेलीय. बोथट बाण तुला बंदुकीच्या गोळ्या वाटतात. पण उदार, निष्पाप, मनमोकळ्या स्वभावाला हे बाण फक्त गुदगुदल्या करतात.' फेस्टच्या व एकंदरीने शेक्सपिअरच्या सूक्ष्म, सूचक व किंचितही न झोंबणाऱ्या विनोदाचे हे मार्मिक वर्णन आहे. फेस्ट शब्दांवर कोट्या करून हशा पिकवतो. पण या शब्दांच्या कसरतीत मानवी स्वभावातील व आचरणातील व्यंगे व विसंगती यांवर तो नेमके

बोट ठेवतो. विनोदाच्या आतषबाजीबरोबर प्रसंगांना व प्रसंगांतील भावनांना पोषक अशी गीते गाण्याचेही काम शेक्सपिअरने फेस्टवरच सोपविले आहे. गीते हे शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांचे एक मुख्य अंग आहे हे आपण पाहिलेच. फेस्टच्या बोलण्यात जसे वेचक तत्त्वज्ञान आहे तसे त्याच्या गाण्यात भावनांचा भिन्न भिन्न आविष्कार मनोवेधक रीतीने प्रकटला आहे. सर टोबी व सर अँड्रयू या मद्यप्यांच्या हैदोसदुल्ल्याला साजेशी, ‘आला क्षण साजरा करा; तारुण्य क्षणभंगुर आहे’. अशी उथळ भावनांची गाणी तो गातो; तशीच ऑरसिनोच्या प्रेमनैराश्याच्या खिन्न वृत्तीला साजेशी ‘मृत्यो, ये. प्रियेने झिडकारलेल्या माझ्या जीवनात आता तुझ्याशिवाय काहीच उरले नाही.’ अशी आर्त गीतेही तो मनापासून म्हणतो. मॅलव्होलिओच्या अंधारकोठडीत धर्मोपदेशकाचे सोंग घेऊन त्याची झपाटलेला वेडा म्हणून दुष्टपणे टर उडवताना व नंतर आपला मूळ आवाज काढून मानभावीपणाने त्याच्याशी बोलताना त्याची क्रूर थट्टा करणारे गाणेही तो मोठ्या चवीने गातो. ‘अरे, रंगेल रॉबिन पक्ष्या, काय म्हणते तुझी प्रियकरीण?’ दोन निराळे आवाज काढून स्वतःच स्वतःशी संभाषण करणाऱ्या फेस्टचा हा प्रवेश भरपूर करमणूक करतो. भरतवाक्य व तेही गीतात, फेस्टच म्हणतो. समग्र मानवी जीवनाचा आढावा घेण्याचा गंभीर आव आणणारे, पण निरर्थक नाचणाऱ्या शब्दांच्या पालुपदाने हसवणारे हे भरतवाक्य वाचकांना गोंधळात टाकते. फेस्टच्या स्वभावाचे व शेक्सपिअरच्या जीवनाकडे पाहण्याच्या संमिश्र गंभीर विनोदी दृष्टिकोणाचे हे गीत प्रतीक आहे, असे म्हणावयास हरकत नाही. ‘पाऊस पडतोय; वारा वाहतोय; लहान मूल खेळण्याशी खेळतंय’ अशी सुरुवात करून शेवटी फेस्ट म्हणतो, ‘हे जग अनादिकालापासून चालत आले आहे, बरं का. आमचं नाटक मात्र संपलं आता.’

फेस्टच्या जोडीने सर टोबी व सर अँड्रयू यांनी नाटकातली विनोदाची बाजू सजवली आहे. सर टोबी हा व्यसनी, उधळ्या, कावेबाज व संधिसाधू आहे. आपला दोस्त अँड्रयू याच्या जिवावर तो मजा मारीत असतो. सर अँड्रयूला ऑलिव्हियाचे प्रियाराधन, सिझारिओशी द्वंद्वयुद्ध वगैरे वेडेचाळे करायला लावून तो दुष्टपणे गंमत पाहात राहतो. मरायासारखी खबरदार बायको त्याची छान जिरवील असे समाधान शेवटी वाचकांना वाटते. सर अँड्रयू हा निव्वळ मूर्ख व दुसऱ्याच्या तंत्राने चालणारा आहे. या दोघांच्या धांगडधिंग्याने उत्पन्न होणारा विनोद खालच्या पातळीचा आहे; पण शेक्सपिअरला त्याच्या काळच्या पिटांतल्या प्रेक्षकांसाठी असा थोडासा विनोद नाटकात घालावाच लागे.

मॅलव्होलिओचे पात्रही शेक्सपिअरने कौशल्याने रंगवले आहे. त्याच्या शिष्टपणाबद्दल व फाजील सोवळेपणाबद्दल राग येतो खरा; पण त्याची फजिती मात्र वाजवीपेक्षा जरा जास्त झाली असे ऑलिव्हियाप्रमाणेच आपणांस वाटते. पण या पात्रनिर्मितीत शेक्सपिअरला उपहास अभिप्रत होता यात शंका नाही. विनोद न रुचणारी, सुसंस्कृत अभिरुचीचा आव आणून, जरा गंमत करणारांवर डाफरणारी मॅलव्होलिओसारखी माणसे शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकेच्या प्रतिसृष्टीत राहण्यास पात्र नाहीत हे शेक्सपिअरला दाखवावयाचे होते असे दिसते. सर टोबीप्रमाणे आपणांसही मॅलव्होलिओस प्रश्न करावासा वाटतो की, ‘काय रे बाबा? तू एक मोठा सोवळा आहेस म्हणून काय जगात कुणीच चांगलंचुंगलं खाऊपिऊ नये?’

‘ट्वेल्फ्थ नाइट’ या नाटकाची पार्श्वभूमी इलिरिया ही आर्डनच्या अरण्याप्रमाणेच जादूंनी भारलेली भासते. सागराच्या संगीताबरोबरच प्रेमिकांच्या विराण्यांचे आर्त स्वर, रंगलांचे हसणे-खिदळणे, मद्याच्या किंवा प्रीतीच्या धुंदीत गायिलेली गाणी व तरवारींचे खणखणाट यांनी ही भूमी निनादून उठते. या अद्‌भुतरम्य वातावरणात प्रीतीचे नाना आविष्कार, आप्तस्नेह, मित्रप्रेम वगैरे उच्च भावना रसाळ काव्यपंक्तींतून प्रकट होऊन रसिक मनाला सुखवतात. कारुण्याची मनोज्ञ झालर असलेल्या या उदात्त

रमणीय कृतीकडे शेक्सपिअरचे अभ्यासक पुनःपुन्हा वळून बघतात; कारण प्रांजल व निष्कपट यौवनातली ही हसरी-नाचरी प्रीतीची तंद्री लवकरच उतरणार होती, भंगणार होती. प्रतिभेची सोनेरी गुलाबी खुलावट काही काळ काळवंडणार होती.

१५९९ ते १६०१ या काळात शेक्सपिअरने या तीन उज्ज्वल सुखान्तिका लिहिल्या. नंतर १६०१ ते १६०३ पर्यंत शेक्सपिअरने काहीच लिहिलेले आढळत नाही. ‘शबल’ म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या पुढील तीन सुखान्तिका १६०३ ते १६०५ या काळात लिहिल्या गेल्या असाव्यात. या शबल सुखान्तिकांकडे आता वळू.

शेक्सपिअरच्या उज्ज्वल सुखान्तिकांच्या रम्य व आनंदमय वातावरणातून बाहेर पडणे खरोखर कठीण वाटते. ‘ट्वेल्फ्थ नाइट’ या सुखान्तिकेत शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकेच्या रचनाकौशल्याचा कळस झालेला आपण पाहिला. आता या क्षेत्रात आणखी जास्त करण्याजोगे असे काय राहिले होते? शेक्सपिअरलाही असेच वाटले असले पाहिजे. त्याची नवनवोन्मेषाशाली प्रतिभा तेच ते धडे—मग ते कितीही वळणदार व देखणे असोत—पुनःपुन्हा गिरवायला कधीच तयार नसे. पादाक्रांत करण्यासाठी नवे नवे देश हुडकणाऱ्या शिकंदराच्या गरुडी नजरेने शेक्सपिअर नाट्याचे क्षेत्र न्याहाळीत होता. लगाम खेचून धरलेला वारूप्रमाणे त्याची लेखणी स्तब्ध होती; पण प्रतिभा कथावस्तूच्या शोधासाठी भिरभिरत होती. त्याच्या कल्पनाशक्तीत नाना वास्तव व अद्‌भुत घटना, मानवी स्वभावाचे चित्रविचित्र नमुने, चमकदार शब्दमौक्तिके व नादमधुर काव्यपंक्ती यांचे रसायन खदखदत होते, पण ते ओतण्यास हवी तशी नवी समर्थ मूस अजून दृष्टिपथात येत नव्हती. १६०६ त्या सुमारास शेक्सपिअरला ती गवसली व मग तीत त्याने ओतलेल्या तेजस्वी अग्निरसाने नाट्यक्षेत्रात लखलखाट झाला.

त्या अभूतपूर्व शोकरसात्मिकांची पूर्वतयारी म्हणूनच की काय, शेक्सपिअरने १६०३ ते १६०५ या काळात एका नवीनच नाट्यप्रकारास हात घातला. धड सुखात्मक नव्हे व संपूर्ण शोकात्मकही नव्हे अशा सुखदुःखमिश्रित कथाविश्वाकडे त्याचे लक्ष वेधले गेले. परिणामी ‘ऑल्‌ज वेल दॅट एंड्‌ल वेल’, ‘मेझर फॉर मेझर’ व ‘ट्रॉइलस अँड क्रेसिडा’ या तीन सुखान्तिका लिहिल्या गेल्या व त्यांतील संमिश्र भावनांमुळे त्या ‘शबल’ किंवा ‘कटू’ किंवा ‘समस्यात्मक’ सुखान्तिका या विशेषणांनी ओळखल्या जाऊ लागल्या.

या तीन शबल सुखान्तिकांत पूर्वीच्या तीन उज्ज्वल सुखान्तिकांतला सोनेरी सूर्यप्रकाश नाही, हास्यविनोदाचा निर्मळ खळखळाट नाही, प्रेमी युगुलांचे निरागस व उत्कट प्रेमकूजन नाही, सुरेल गीतांच्या ललकाऱ्या नाहीत व प्रांजल प्रामाणिकपणाचा विजयही नाही. जीवनाकडे हसत व क्षमाशील वृत्तीने पाहणारी सज्जनांची पाठीराखी, चुकलेल्यांची ममताळू मार्गदर्शिका व परिणामी प्रेक्षकांना जीवनाभिमुख होण्याचा हुरूप देणारी सुखान्तिकांची अधिष्ठात्री देवता जणू या नाटकांतून रुसून उठून गेली आहे, त्यामुळे नैराश्याची व वैफल्याची काळीकुट्ट छाया या नाट्यविश्वावर अंधारली आहे. माणसांचा व भावनांचा मुखवटा पालटला आहे. प्रेमाला विजयीपणाची, शौर्याला बढाईखोरपणाची व नैतिक धैर्याला भ्याडपणाची घाण मारते आहे. तोंडाने धर्म, ध्येये, कर्तव्ये यांची रसाळ, लंबीचवडी प्रवचने झोडणारे या काळ्या छायेत दिशाभूल होऊन की काय अधर्माला, कर्तव्यच्युततेला व अनैतिकतेला प्रेमाने कवटाळीत आहेत. सज्जन पराभूत होऊन उद्विग्न झाले आहेत तर दुष्ट बाजी जिंकून विकट अट्टहास्य करीत आहेत. सूर्यप्रकाशात झळाळणारी शब्दरत्ने रटाळ व गलिच्छ कर्दमाने लडबडली आहेत. हा प्रकार पाहून मन विषण्ण होते व प्रश्न पडतो की, ‘मृदुभाषी’, ‘मधुभाषी’ अशा विशेषणांनी गौरविल्या गेलेल्या शेक्सपिअरनेच का हे सारे

लिहिले? व सारेच लिहिले असेल तर त्याच्या अमृतमय लेखणीतून हे कठोर, कडवट, काळपट विश्व का रेखाटले गेले ?

या विस्मयकारक घटनेची उपपत्ती दोनतीन प्रकारांनी लावण्याचा प्रयत्न टीकाकारांनी केला आहे. काही टीकाकार या तीन नाटकांतील नैराश्याच्या सुराचा संबंध शेक्सपिअरच्या वैयक्तिक जीवनाशी जोडतात. खरे पाहिले असता शेक्सपिअर १५९७ ते १६०० या कालखंडात धनाच्या व कीर्तीच्या उच्च शिखरावर होता. एकामागून एक सरस नाटके लिहून त्याने लोकप्रियतेचा उच्चांक गाठला होता. राजदरबारीही तो मोठी मान्यता पावला होता. आपल्या जन्मभूमीत त्याने जमीनजुमला खरीदला होता. मग त्याच्या विषण्णतेचे व वैफल्यभावनेचे कारण काय असावे? 'माझा आनंद मला सोडून गेलाय.' असे हॅम्लेट म्हणतो. तेव्हा त्या उद्‌गारात लेखकाची स्वतःचीच मनोवृत्ती प्रतिबिंबित झाली आहे असे मानण्यात येते. या मनोवेदनांची कारणे आधिभौतिक परिस्थितीची नसून मानसिक व आध्यात्मिक असावीत असा समीक्षकांचा तर्क आहे. शेक्सपिअरने लिहिलेल्या सुप्रसिद्ध 'सुनीतमाले'पासूनच ही काळी छाया त्याच्या अंतरंगावर पसरू लागली होती. सुनीतांच्या 'श्यामल' नायिकेने शेक्सपिअरचा प्रेमभंग केला असावा, त्याचा प्रिय मित्र त्याच्यावर उलटला असावा व म्हणून शेक्सपिअरचे आध्यात्मिक जीवन कडवट होऊ लागले असावे. जगातील चांगुलपणावरचा त्याचा विश्वास उडत चालला होता. 'साधूंचे परित्राण व दुष्कृतांचा विनाश' करणारी कोणी दैवी शक्ती या जगाची शास्ती असावी ही कल्पना त्याला खुळाचटांची अंधश्रद्धा वाटू लागली असावी. शबल सुखान्तिकांत ही काळी छाया प्रथम त्याच्या भावनाविश्वावर उतरताना दिसू लागली; व पुढे ती जास्त गडद होत होत शेवटच्या चार शोकान्तिकांत अमावास्येच्या घोर अंधकाराने जणू शेक्सपिअरचे अंतःकरण ग्रासले गेले. पण या थोर कलावंताने निर्मिलेल्या प्रतिसृष्टीची अशी अखेर व्हावयाची नव्हती. हळूहळू शेक्सपिअर त्या विस्कळीत मनोभावनांतून सावरला. त्याच्या मनाला पूर्ण शांती व समाधानी स्थितप्रज्ञता लाभलेली त्याच्या शेवटच्या कालखंडातल्या शांतिरसपूर्ण सुखान्तिकांत आढळते. जीवनाचे कोडे उलगडल्याच्या समाधानाने तो नाट्यसृष्टीचा निरोप घेतो. बेतोव्हन, डांटे, गटे वगैरे थोर कलावंतांच्या भावनाविश्वांतही अशी नैराश्याची काळी रात्र झाली होती व तीतून शेक्सपिअरप्रमाणेच ते समाधानाच्या शांत प्रकाशात पोचले होते, असे दाखले आपल्या उपपत्तीच्या पुष्ट्यर्थ टीकाकार देतात.

शेक्सपिअकच्या नाटकांत त्याच्या जीवनाचा चित्रपट पाहण्याची ही प्रवृत्ती एकोणिसाव्या शतकातील शेक्सपिअरच्या टीकाकारांत प्रबळ होती. पण विसाव्या शतकात ही 'आत्मनिष्ठ' उपपत्ती जरा मागे पडून 'वस्तुनिष्ठ' उपपत्ती लावण्याकडे समीक्षकांचा कल झुकला. सामाजिक व ऐतिहासिक पार्श्वभूमी, समकालीन रंगभूमीवरील प्रवृत्ती, नाटकमंडळ्यांचे चालक व प्रेक्षकवृंद यांच्या अपेक्षा—या सर्वांच्या संदर्भात शेक्सपिअरच्या नाटकांची चर्चा आधुनिक समीक्षक करतात. शेक्सपिअरने अशा शबल सुखान्तिका का लिहिल्या याची उपपत्ती या टीकाकारांच्या मते पुढीलप्रमाणे आहे.

शेक्सपिअरची वैयक्तिक आर्थिक स्थिती व कीर्ती जरी या काळात वाढत्या प्रमाणात होती तरी ज्या दरबारांशी त्याचा निकट संबंध येई तेथील परिस्थिती समाधानकारक नव्हती. एसेक्सचा अर्ल याचे बंड व त्यात अपयश आल्याने त्याला सोसावा लागलेला देहदंड या घटनांनी १६०१ च्या सुमारास इलिझाबेथच्या दरबारातला उत्साह निमाला होता. पुढे इलिझाबेथच्या मृत्यूनंतर १६०३ मध्ये राज्याचा नूरच उतरून गेला. औदासीन्याती दाट सावली राजदरबारावर पडली. लाचलुचपत, खुशामत इत्यादी दुर्गुणांचा बुजबुजाट माजला. 'ग्लोरिआना' बरोबर जीवनातली आणि साहित्य व संगीत कलांतली 'ग्लोरी' ही मावळली. या वातावरणामुळे शेक्सपिअरच्या हृदयातही औदासीन्याची, निराशेची व वैफल्याची काजळी दाटली.

अनुक्रमणिका

या ऐतिहासिक पार्श्वभूमीप्रमाणेच तत्कालीन रंगभूमीच्या ऐतिहासिक पार्श्वभूमीच्या निरीक्षणावरून समीक्षकांनी शेक्सपिअरच्या शबल सुखान्तिकांच्या निर्मितीबद्दल तर्क बांधले आहेत. १६०० च्या सुमारास बेन जॉन्सन हा प्रसिद्ध नाटककार उपहासगर्भ सुखान्तिका (Satirical Comedy) हा एक नवाच नाट्यप्रकार रूढ करू पाहात होता या प्रकारात शेक्सपिअरच्या उज्ज्वल सुखान्तिकांचे निर्भेळ आनंदाचे, निर्मळ विनोदाचे, निरागस प्रीतीचे व मनोज्ञा कल्पनारम्यतेचे वातावरण अजिबात नसते. उलट या नाटकांत समाजात आढळणाऱ्या ढोंग, ठोकळे बडेजावी, अहंमन्यता, द्रव्यलोभ, वैषयिक सुखलोलुपता वगैरे दोषांचे चित्रण व त्यावर कठोर टीकेचे प्रहार केलेले असतात. हा नवा नाट्यप्रकार खाजगी नाट्यगृहात विशेष लोकप्रिय होत होता. शेक्सपिअर हा जसा प्रतिभावंत तसाच व्यवहारचतुर व प्रयोगशील नाटककार होता. या नवीन तंत्राचा उपयोग त्याने तीन नाटकांत करून पाहिला. पण त्याच्या उदात्त प्रतिभेला व उत्तुंग कल्पनाशक्तीला हा खडखडीत, संकुचित व कडूतुरट टीकाखोरपणा न मानवल्यामुळे तो त्याने आत्मसात केला नाही. लवकरच पुढे त्याच्या सर्वंकष सृजनशक्तीला साजेल व झेपेल असा शोकरसात्मिकेचा साचा त्याला स्फुरला व त्या द्वारा अमोलिक अशी लेणी त्याने रंगदेवतेला लेवविली.

कारणे काहीही असोत, या शबल सुखान्तिकांतून शेक्सपिअरची नाट्यात्मक महात्मता अंतर्धान पावलीशी वाटते खरीच. पण मिरी कितीही नासली तरी जोंधळ्यांना हार जात नाहीत, असे म्हणतात. तसा शेक्सपिअरच्या वाङ्मयाचा कस कितीही उतरला तरी सामान्यांच्या कृतीपेक्षा त्याच्यात मननीय, रंजक व प्रतिभासंपन्न असे पुष्कळच हटकून सापडते.

'ऑल्जर वेल दॅट एंड्ज वेल' किंवा 'शेवट गोड ते सारेच गोड' हे या तीन शबल सुखान्तिकांतील पहिले नाटक. शेक्सपिअरच्या भक्तांचे हे फारसे आवडते नाही; पण कदाचित रंगभूमीवर ते रंगत असावे. कारण त्यात संविधानकाची जुळणी उत्तम असून पात्रांचे स्वभावरेखनही चांगले साधले आहे. प्रथम नाटकाचे कथानक थोडक्यात पाहू व नंतर त्यातील 'शबलतेचा' व 'कटुतेचा' विचार करू.

बरट्रॅम हा रूसियाँचा उमराव फ्रान्सच्या राजाच्या पदरी पॅरिसला चाकरीला येतो. त्याच्या आईजवळ वाढलेली एका वैद्याची मुलगी हेलिना ही फ्रान्सच्या राजाला एका असाध्य दुखण्यातून बरा करते व बक्षीस म्हणून बरट्रॅमशी आपला विवाह व्हावा असे मागणे मागते. राजाच्या दराऱ्यामुळा बरट्रॅम लग्नाला तयार होतो पण नंतर हेलिना गरीब कुळातील म्हणून तिला नांदवायचे नाकारतो. 'माझ्यापासून झालेला मुलगा व माझ्या बोटात नेहमी असणारी अंगठी जेव्हा मिळवून दाखवशील तेव्हा तुला पत्नी म्हणून स्वीकारीन' अशी विक्षिप्त अट घालून फ्लॉरेन्सच्या ड्यूकला युद्धात साहाय्य करायला म्हणून तो फ्लॉरेन्सला निघून जातो. हेलिना पण त्याच्या पाठोपाठ फ्लॉरेन्सला जाते. बरट्रॅमचे प्रीतिपात्र डायाना हिची जागा एका रात्री बरट्रॅमला नकळत युक्तीने घेऊन ती बरट्रॅमची विचित्र अट पुरी करून दाखवते व शेवटी बरट्रॅम पत्नी म्हणून तिचा स्वीकार करतो.

या मुख्य कथानकाचे सूत्र शेक्सपिअरने इटालिअन लेखक बॉकाचिओ याच्या 'डिकॅमेरन' या सुप्रसिद्ध कृतीतून घेतले आहे. पण घटनांत थोडा बदल करून काही महत्त्वाची पात्रे त्याने स्वतःच्या पदरची घातली आहेत.

मुख्य कथानकाला जोडलेले उपकथानकही शेक्सपिअरचे स्वतःचेच आहे. या उपकथानकातील मुख्य पात्र परॉलिझ याला खलनायक म्हणता येईल. तो बरट्रॅमला बिघडवण्यास कारणीभूत होतो.

फ्लॉरेन्समध्ये बरट्रॅमबरोबर गेलेल्या दोन फ्रेंच उमरावांनी परॉलिझच्या बढाईखोरीचे बेंड कसे फोडले व त्याचा भ्याडपणा व फितुरी उघडकीस आणून त्याचे यथार्थ स्वरूप बरट्रॅमच्या नजरेस कसे आणून दिले हा कथाभाग या उपकथानकात आहे.

या दोन्ही कथानकांतील कोणत्या दोषांमुळे हे नाटक चिकित्सक समीक्षकांच्या मनांतून उतरते ते आता बघू.

मुख्य कथानकात परीकथा व लोककथा या दोन साहित्यप्रकारांतील कल्पनांचे मिश्रण आहे. राजाचा रोग बरा करण्यात सामान्य मुलीला दैवी शक्तीच्या पाठबळाने यश येणे, ही घटना परीकथेसारखी वाटते; तर नायकाची विक्षिप्त अट व शयनगृहातील फसवणुकीने त्या अटीची पूर्णता ही घटना लोकसाहित्यात सापडते. या दोन कल्पनांचा मिलाफ करण्याच्या प्रयत्नामध्ये नाटकाच्या अंतिम परिणामाची एकता बिघडली आहे. नाटकाचा पहिला अर्धा भाग दुसऱ्या अर्ध्या भागाशी विसंगत वाटतो. लिहिण्याच्या शैलीमध्येसुद्धा ही विसंगती उतरली आहे. काही उत्कट भावनांचे कल्पनारम्य प्रसंग काव्यमय पंक्तीत गुंफले आहेत तर काही भराभर गद्यात उरकून टाकले आहेत. स्वभावचित्रे रेखाटतानासुद्धा कधी स्वभावाचे सूक्ष्म पापुद्रे कौशल्याने उलगडून दाखवले आहेत तर कधी नुसतेच ढोबळ, ओबडधोबड आराखडे काढून टाकले आहेत. कधी कधी तर एकच स्वभावचित्र एका भागात विलोभनीय तर दुसऱ्या भागात काहीसे गर्ह्य भासते.

उपकथानकामध्ये ढोंगीपणा व बदफैलीपणा यांचे चित्रण आहे. प्रथम या दुर्गुणांची चलती असते व सद्गुणांना वाकड्या मार्गाला लावण्यात ते यशस्वी होतात. पण शेवटी शेक्सपिअरने या दुर्गुणांना चव्हाट्यावर आणून त्यांची निष्ठुरपणे फटफजिती उडवली आहे. शेक्सपिअरच्या इतर सुखान्तिकांतही दोषांचे चित्रण आहे व त्यांची फजिती झालेलीही दाखवली आहे. पण तेव्हाची वृत्ती इतकी कठोर व कडवट नव्हती. हे नवे वळण बेन जॉन्सनच्या उपहासात्मक सुखान्तिकांचे असावे असे वाटते. शिवाय मनुष्यस्वभावाची व जीवनाची ही काळी बाजू रंगवताना शेक्सपिअरने पात्रांच्या तोंडी घातलेली भाषा बऱ्याच ठिकाणी बीभत्स व गलिच्छ आहे. पहिल्याच अंकात बदफैली परॉलिझ पावित्र्य ब्रह्मचर्य यांवर प्रवचन करतो. त्या संभाषणात नायिका हेलिना ही निःशंकपणे भाग घेते. त्या दोघांच्या संवादातला अभद्र व पांचट कोटिक्रम वाचताना मन विटून जाते. पुढे फ्लॉरेन्समध्येही परॉलिझ, काही फ्रेंच उमराव, डायाना व तिची विधवा म्हातारी आई स्त्रीपुरुषसंबंधाबद्दल अशीच चावट चर्चा करतात. हे संवाद वाचताना रोमिओज्यूलिएटचे निर्व्याज व स्वर्गीय प्रेम रेखाटणारा शेक्सपिअर तो हाच का असा भ्रम निर्माण होतो. कुठे ते दोन निरागस हृदयांचे पवित्र मीलन व कुठे हा शरीरसंबंधाचा उघडा बाजार. बरट्रॅमची चमत्कारिक अट व ती पूर्ण करण्यासाठी हेलिनाने केलेली फसवणूक याने आधीच नाटकावरून उतरलेले वाचकाचे मन उपकथानकातल्या कर्दमाने शहारून उठते.

शेक्सपिअरने जीवनाची वाम बाजू एवढी काळीकुट्ट का रेखाटली याची मीमांसा आणखी एका दृष्टिकोणातून समीक्षकांनी केली आहे. इंग्लिश जुन्या नाटकांत 'मोरॅलिटी' (बोधप्रद, नीतिविषयक नाटक) म्हणून एक नाट्यप्रकार होता. आपल्याकडील दशावतारी नाटकांप्रमाणे, या नाटकांपासूनच इंग्लिश नाट्यसृष्टीचा उगम झाला असे मानले जाते. शेक्सपिअरचे लक्ष या कालखंडात 'मोरॅलिटीज'च्या तंत्राकडे आकृष्ट झाले असावे असे वाटते. या बोधमय नाटकात मुमुक्षू मानवी जीव सत्प्रवृत्ती व दुष्प्रवृत्ती यांच्या झगड्यात सापडलेला दाखवला जातो. झगड्याची तीव्रता दाखवण्यासाठी दुष्ट प्रवृत्ती काळ्याकुट्ट

रंगवलेल्या असतात व त्यामुळे स्तप्रवृत्तींचा जय उठून दिसतो. शेक्सपिअरने हेच रूपक सदरहू नाटकासाठी वापरले असावे. बरट्रॅम हा मुमुक्षू–एक कच्चे मडके. त्याला सन्मार्गावर खेचण्यासाठी त्याची आई व पत्नी या सत्प्रवृत्ती झटतात; तर मूर्तिमंत दुर्गुण परॉलिझ पदोपदी त्याला दुर्मार्गावर ओढून नेत असतो. मोरॅलिटीजमधली पात्रे निरनिराळ्या गुणावगुणांची नुसती प्रतीके असत. शेक्सपिअरसारख्या परिणतप्रज्ञ व नाना ढंगांची वास्तव पात्रे बारा वर्षे रंगवीत आलेल्या कलावंताला अशी नुसती कळसूत्री बाहुली नाचवणे मानवण्याजोगे नव्हते. मात्र शेक्सपिअरने निर्मिलेली खरीखुरी हाडामांसाची माणसे मोरॅलिटीजच्या बोधमय चौकटीत नीट बसत नाहीत व त्यामुळे विसंगती व परिणामदुष्टता निर्माण होते.

या काही दोषांमुळे शेक्सपिअर या नाटकाचा लेखक नसावा किंवा नाटकाचा काही भाग दुसऱ्या एखाद्या मदतनिसावर त्याने सोपविला असावा किंवा एखाद्या जुन्या नाटकाचा सांगाडा घेऊन त्याच्यावर थोडा सुधारणेचा हात फिरवून तो त्याने रंगभूमीवर आणले असावे, वगैरे तर्क समीक्षक करतात. पण या सर्व दोषांमधूनसुद्धा शेक्सपिअरच्या प्रतिभाशाली लेखणीची चमक नाटकाच्या अनेक अंगांत स्पष्ट दिसून येत असल्यामुळे, वरील तर्काशी सहमत व्हावेसे वाटत नाही.

वर दर्शवलेली कथानकांतील व स्वभावरेखाटनातील विसंगती वाचताना जाणवते; पण प्रत्यक्ष रंगभूमीवर नाटकाला रंग भरत असावा. कारण नाटकात संविधानकाचा घाट उत्तम जुळला आहे. पहिल्या अंकात मुख्य पात्रांशी ओळख व मुख्य कथावस्तूचे दिग्दर्शन ढसढशीतपणे करून ताबडतोब कथानकाला गती देण्यास प्रारंभ केला आहे. पुढे पॅरिसमधील व फ्लॉरेन्समधील घटनांतही कथानकाचा वेग उत्तम टिकविला आहे. पाचव्या अंकात मात्र अट पुरी कशी झाली या रहस्याचा स्फोट करताना शेक्सपिअरने जरा घोळ घातला आहे. बॉकाचिओच्या मूळ गोष्टीत हा रहस्यस्फोट झटपट उरकून टाकला आहे.

कथानकाच्या शिल्पाप्रमाणे स्वभावरेखनामध्येही काही ठिकाणी शेक्सपिअरच्या प्रतिभेची चुणूक अनुभवास येते. विशेषतः नाटकातील जुन्या पिढीच्या तीन प्रतिनिधींची व्यक्तिचित्रे अत्यंत उत्तम साधली आहेत. एकीकडे जुन्यांचे अनुभवपक्व शहाणपण, प्रशांत व क्षमाशील वृत्ती, कणखर इच्छाशक्ती व कार्यकुशलता आणि दुसरीकडे तरुण पिढीतील अपक्व विचार, तापट, हेकट वृत्ती व कमकुवत इच्छाशक्ती यांच्यातील फरक छान रेखाटला आहे. इंग्लंडमध्येही या सुमारास 'नवी पिढी, नवे राज्य' सुरू झाले होते. या नव्या व पहिल्या जुन्या पिढीच्या आचाराविचारांतील फरक शेक्सपिअरला जाणवत असावा व त्याच्या तद्विषयक विचारतरंगांचे प्रतिबिंब सदरहू नाटकात पडले असावे.

बरट्रॅमची वृद्ध आई काउंटेस ही पुष्कळ बघितलेली, अनुभवलेली, पण त्या अनुभवांमुळे विरक्त न होता सहिष्णू व शहाणी बनलेली अशी दाखवली आहे. तिला जुने दिवस आठवतात. म्हाताऱ्या माणसांनी आता जुन्या स्मृतींवरच जगायचे.' असे उद्गार ती काढते; पण त्या गत सुखाच्या स्मृतीने तिच्या चालू जीवनात वैफल्य आलेले नाही. मनुष्यस्वभावाची तिला उत्तम पारख आहे. आपला मुलगा रूपाने पित्यासारखा असला तरी पित्याची दानत त्याच्यात आलेली नाही हे ती ओळखून आहे. त्याला पॅरिसला पाठविताना ती परोपरींनी त्याला सन्मार्गाचा उपदेश करते. आपल्या सद्गुणी सुनेशी बरट्रॅमची झालेली अमानुष वागणूक तिला कळते तेव्हा ती त्याचे नाव टाकते व सुनेला जवळ करते. काउंटेसच्या स्वभावरेखनातल्या शेक्सपिअरच्या कौशल्याची अनेकांनी तारीफ केली आहे. बर्नार्ड शॉ म्हणत असे, 'इंग्लिश नाट्यसृष्टीत सर्वांत रम्य असे वृद्ध स्त्रीचे चित्रण कुठे असेल तर ते बरट्रॅमच्या आईचे.'

अनुक्रमणिका

दुसरे आकर्षक व्यक्तिचित्र फ्रान्सच्या वृद्ध राजाचे. हासुद्धा जुन्या आठवणींवर जगणारा पण जरा उदासीन व विरक्त भासतो. मित्रप्रेम व कर्तव्यदक्षता हे त्याचे गुण उठून दिसतात. आयुष्य अर्थहीन होण्यापूर्वीच त्याचा शेवट व्हावा, असे उत्कटपणे त्याला वाटत असते. 'आता काय राहिले आहे माझ्या जीवनात? ना मध, ना मेण.' असे उद्‌गार तो काढतो. तरुण पिढीशी त्याची सौजन्यपूर्ण व क्षमाशील वागणूक मनोवेधक आहे.

तिसरा वृद्ध काउंटेसच्या पदरचा लाफ हा उमराव. हा बोलण्यात फटकळ पण मनाचा कनवाळू आहे. तरुणांकडे क्षमाशील दृष्टीने व हलकटांकडे तिरस्कारपेक्षा करमणुकीच्या दृष्टीने तो बघतो. तो निर्भीड असून, खुद्द फ्रान्सच्या राजापुढेसुद्धा अगदी स्पष्टवक्तेपणाने बोलतो. त्याच्या अनुभवी दृष्टीला परॉलिझ हा हलकट व फसव्या आहे हे सर्वांच्या आधी उमगते. पण परॉलिझचा सर्वतोपरी फज्जा उडाल्यावर लाफलाच त्याची दया येते व तो त्याला आपल्या घरी आश्रय देतो.

जुन्या ग्रीक, लॅटिन किंवा इंग्लिश हास्यरसात्मिकांत म्हातारी माणसे हा टवळीचा व विनोदाचा विषय असत. पण शेक्सपिअरच्या काव्यात्मक सुखान्तिकांत वृद्धांभोवती एक प्रकारचे करुणरम्य वलय असते. 'ॲज यू लाइक इट' मध्ये ऑरलँडोचा म्हातारा, एकनिष्ठ सेवक ॲडॅम याचे असेच मनोवेधक चित्र शेक्सपिअरने रेखाटले आहे. (ही ॲडॅमची भूमिका नाटकात शेक्सपिअर स्वतः करीत असे.)

शेक्सपिअरच्या उज्ज्वल सुखान्तिकांच्या नायिका सर्वांगसुंदर व मनमोहक आहेत हे आपण पाहिलेच. या नाटकाची नायिका हेलिना हीसुद्धा सुंदर, सदगुणी व कर्तबगार आहे. व्हायोलाप्रमाणे विफल प्रीतीच्या कातरतेने तिच्यात करुणरम्यतेची छटा आली आहे. रॉझलिंडप्रमाणे ती संकटांवर हिंमतीने मात करते. वडिलांपासून प्राप्त झालेल्या ज्ञानाने फ्रान्सच्या राजाला इलाज करण्यासाठी ती रूसियाँहून पॅरिसला एकटी जाते. 'ही एवढीशी मुलगी आपला असाध्य रोग कसचा बरा करते.' असे राजाला वाटून तो तिचे औषध घ्यायला तयार होत नाही. पण आपल्या शब्दचातुर्याने व नेटाने ती त्याचे मन वळवते. राजाला बरा करून ती इच्छित वर मिळवते. पतीने झिडकारल्यावर दुःखित झाली तरी ती निराश होत नाही. मात्र 'पत्नी आहे तोवर मी फ्रान्सला परत येणार नाही.' असे बरट्रॅमचे फ्लॉरेन्सहून आईला आलेले पत्र पाहून ती व्याकुल होते. आपल्यामुळे तो जन्मभूमीला अंतरतो असे वाटून ती स्वतःच्या मृत्यूची बातमी उठवते. नंतर फ्लॉरेन्समध्ये जाऊन, अनेक युक्त्या योजून ती आपला कार्यभाग साधते. याप्रमाणे नाटकातील कथानकाची सूत्रे रॉझलिंडप्रमाणेच ती कसबाने हलवते यात शंका नाही.

तरी पण रॉझलिंडप्रमाणे ती आपले मन मोहून टाकीत नाही. याचे एक कारण म्हणजे ती रॉझलिंडप्रमाणे विनोदी, आनंदी व खेळकर वृत्तीची नाही. प्रतिकूल परिस्थितीने पावलोपावली ती मनोव्यथेने पिडिली जाते. या मनोव्यथेचा आविष्कार दाखवताना शेक्सपिअरने अत्यंत काव्यमय अशी भाषा तिच्या तोंडी घातली आहे. पण तरीही तिच्याबद्दल रॉझलिंडसारखी ओढ वाटत नाही. याचे दुसरे कारण म्हणजे नाटकाच्या उत्तरार्धात तिची होणारी वागणूक. फ्लॉरेन्समध्ये तिच्या स्वभावातील गोडपणा व श्रेष्ठधारिष्टाचे गुण लोपून जातात व त्यांची जागा संधिसाधूपणा, कावेबाजपणा व व्यवहारी रूक्षपणा घेतात. उद्दिष्ट साधण्यासाठी वाटेल त्या वाम साधनांचासुद्धा अवलंब करणारी हेलिना वाचकांच्या मनांतून काहीशी उतरते.

अनुक्रमणिका

बरट्रॅम हा लाडावलेला व वाईट संगतीने बिघडलेला असा श्रीमंत तरुण आहे. विक्षिप्त व काहीसा मूर्ख असला तरी तो मनाचा दुष्ट किंवा दुर्वृत्त नाही. यामुळे त्याचा राग न येता कीवच येते. राजा त्याच्या मनाविरुद्ध हेलिनाला त्याच्या गळ्यात बांधतो तेव्हा त्याच्याबद्दल वाचकांच्या मनांत थोडी सहानुभूतीही उत्पन्न होते. परॉलिझच्या चिथावणीने हेलिनाला झिडकारून तो फ्लॉरेन्सला पळ काढतो. रोजच्या वागणुकीत भित्रा व कमकुवत असला तरी समरांगणावर तो चांगले शौर्य दाखवितो. परॉलिझच्याच नादाने तो डायानाशी संधान बांधण्याचा प्रयत्न करतो. शयनगृहात झालेल्या फसवणुकीची त्याला दादही नसते. त्यामुळे हेलिनाच्या मृत्यूची बातमी कळल्यावर डायाना लग्नाचे झेंगट मागे लावील या भीतीने तो फ्रान्समध्ये पळून येतो. तेथे त्याची गंमत करण्यासाठी हेलिना डायानाला त्याच्यासमोर फ्रान्सच्या दरबारात हजर करते; तेव्हा घाबरून तो वाटेल तसे खोटे बोलतो. पण शेवटी हेलिनाचा तो स्वीकार करतो व ती चतुर मुलगी त्याला नीट सन्मार्गावर ठेवील याबद्दल वाचकांना खात्री वाटते.

शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांचा गाभा जी प्रीती, त्या रम्य भावनेचा चुथडा मुख्य कथानकात कसा उडाला आहे हे आपण पाहिले. दुसरे महत्त्वाचे अंग विनोद, तेही या नाटकात पार खालच्या पातळीवर पोचले आहे. 'ॲज यू लाइक इट' मधला खळाळून हसू आणणारा निर्मळ विनोद यात नाममात्र नाही. लाव्हाश या काउंटेसच्या खुषमस्कऱ्याची बडबड ऐकून व परॉलिझची फजिती उडालेली पाहून काहीसे तुच्छतादर्शक हसू काय ते येते. एरवी लाव्हाशचा बाष्कळ व पांचट विनोद व तोही काउंटेससारख्या वडीलधाऱ्या मालकिणीसमोर चाललेला पाहून वाचकांचा रसभंग होतो. लाव्हाशचा विनोद नुसता गलिच्छ नसून टवाळखोरही आहे. सगळ्या शाश्वत मंगल मूल्यांचे अवमूलन करण्याचा जणू त्याने चंग बांधला आहे. 'दरबारी आदब म्हणजे शब्दांची कोरडी कसरत; लढाईवर जाणे म्हणजे घरच्या जबाबदारीतून पळवाट काढणे; मोठेपणा मिळवण्याचा प्रयत्न करणे म्हणजे सैतानाच्या भजनी लागणे.' असे तो प्रतिपादतो.

परॉलिझ हा मुख्य कथानकातील खलनायक व उपकथानकातील मुख्य पात्र. याची काळीकुट्ट छाया साऱ्या नाटकभर वावरत असल्यामुळे ते 'शबल' बनले आहे. इंग्लंडचा राजा पहिला चार्ल्स याने या नाटकाच्या स्वतःच्या प्रतीत नाटकाचे दुसरे नाव Parolles असे लिहिले होते. परॉलिझ हा दुष्ट, बदफैली व मानभावी आहे. मोठमोठे अगडबंब शब्द वापरून मोठमोठ्या नीतितत्त्वांवर तो पोकळ प्रवचने झोडतो. भपकेबाज कपडे घालून खानदानी, दरबारी रीतिरिवाजांची तो ऐट आणतो. शूरपणाची फुशारकी मारणारा हा हलकट माणूस किती भ्याड व विश्वासघातकी आहे हे फ्लॉरेन्समध्ये बरट्रॅमच्या बरोबर गेलेल्या उमरावांनी रचलेल्या कटात चांगलेच उघडकीस येते. शत्रूकडील सैनिकांचा वेष घेऊन हे फ्रेंच उमराव परॉलिझला पकडतात. तेव्हा त्यांच्या दरडावणीला घाबरून तो आपल्या पक्षाच्या सैन्यबळाची माहिती खुशाल त्यांना देतो व बरट्रॅमसकट सर्व स्वपक्षीयांची भरपूर नालस्ती करतो. त्याच्या गलिच्छ शीलाला साजेशी गलिच्छ भाषाही त्याच्या तोंडी शेक्सपिअरने घातली आहे.

'शबल' किंवा 'कटू' सुखान्तिकांपैकी दुसरे नाटक, 'मेझर फॉर मेझर' किंवा 'जशास तसे.' हेही नाटक रसिकांच्या अभिरुचीला खटकणारे असून रंगभूमीवरही त्याचे फारसे प्रयोग झाले नाहीत. प्रथम नाटकाचे कथानक थोडक्यात बघू व नंतर त्याच्यातील दोषांचा विचार करू.

व्हिएन्नाचा ड्यूक आपला विश्वासू मंत्री अँजेलो याच्यावर राज्यकारभार सोपवून अज्ञातवासात जातो. वेषांतर करून तो राजधानीतच संचार करीत असतो. अँजेलो एका जुन्या कायद्याचे पुनरुज्जीवन करून त्याअन्वये क्लॉडिओ नावाच्या तरुणाला अनैतिक वर्तनाबद्दल देहदंड फर्मावतो. क्लॉडिओची बहीण

अनुक्रमणिका

इझाबेला ही वश झाल्यास क्लॉडिओला सोडून देण्याचे तो कबूल करतो. इझाबेला प्रथम ही मागणी झिडकारते. पण नंतर धर्मोपदेशकाचा वेष घेतलेल्या ड्यूकने युक्ती सुचवल्याप्रमाणे, अँजेलोची मागणी मान्य करून, स्वतःच्या जागी ती अँजेलोच्या एका परित्यक्त प्रियकरणीला संकेतस्थळी पाठवते. अँजेलो आपण इझाबेलाला वश केली असेच समजतो. पण तरीही दुष्टपणे क्लॉडिओचे शिर कापून आपल्याला दाखवायला आणण्याचा हुकूम तो तुरुंगाधिकाऱ्याला देतो. पुन्हा ड्यूकनेच सुचवलेल्या युक्तीप्रमाणे तुरुंगाधिकारी दुसऱ्याच एका मृत गुन्हेगाराचे शिर कापून अँजेलोला दाखवतो. योग्य वेळी ड्यूक अज्ञातवासातून प्रकट होतो. अँजेलोच्या पापाचे माप ड्यूक त्याच्या पदरात टाकतो ; पण शेवटी अँजेलोला क्षमा होते. ड्यूकचे इझाबेलाशी, क्लॉडिओचे त्याने संकटात आणलेल्या ज्यूलिएटशी व अँजेलोचे त्याने पूर्वी झिडकारलेल्या मेरिआनाशी लग्न होते.

नाटकातली सर्व पात्रे शिरसलामत राहून शेवटी लग्ने लागतात, म्हणूनच या नाटकाला सुखान्तिका म्हणावयाचे. बाकी या नाटकात शेक्सपिअरच्या इतर सुखान्तिकांसारखे आनंदी व निर्मळ वातावरण अजिबात नाही. उलट तुरुंगाच्या कोंदट कोठड्या, त्यांतल्या अट्टल बदमाषांचे अक्राळविक्राळ चेहरे, देहदंडाच्या कामावर नेमलेले मांग, मिस्ट्रेस ओवरडन व तिच्या कुंटणखान्यातल्या पित्त्यांचे ओंगळ दर्शन व बीभत्स बोलणी यांनी वाचकांच्या मनाचा विरस होतो. ‘ऑल्ज वेल दॅट एंड्ज वेल’ या नाटकात वापरलेली प्रियकरणींच्या अदलाबदलीची क्लृप्ती तिथल्याप्रमाणेच येथेही अभिरुचीस खुपते. इतरही रसभंग करणारी अंगे आहेत. त्यांचा विचार जागोजागी येईलच.

कथानकाचे धागे शेक्सपिअरने सिंथिओ या इटालिअन लेखकाच्या नाटकातून व जॉर्ज व्हेटस्टोन या इंग्रजी नाटककाराच्या कृतीतून घेतले आहेत. सिंथिओची कथा लोकसाहित्यातून घेतलेली दिसते. राजाने वेषांतर करून फिरणे, वधूंची अदलाबदल करणे या घटना तिच्यात आहेत. व्हेटस्टोनची गोष्ट बरीचशी शेक्सपिअरसारखी व जास्त वास्तवतापूर्ण आहे. या दोहोंचा बेमालूम सांधा जोडण्यात शेक्सपिअरला यश आले नाही. मूळच्या सामान्य गोष्टीतून श्रेष्ठ नाट्य निर्माण करण्याची किमया येथे साधलेली नाही.

मूळ गोष्टीचा दर्जा उंचावण्याचे कार्य शेक्सपिअर पात्रांच्या स्वभावरेखा कुशलपणे काढून करी. पण या नाटकात पात्रांच्या स्वभावचित्रणाची भट्टी तितकीशी जमली नाही. पात्रांच्या स्वभावरेखाटनात विसंगती शिरल्यामुळे वाचक पात्रांशी समरस होऊ शकत नाही. उदाहरणासाठी प्रथम नायिकेचेच पात्र घेऊ. प्रथमदर्शनी जोग घ्यायला निघालेली इझाबेला सोज्वळ वाटते. भावावरील संकटामुळे आपला बेत बाजूला ठेवून ती अँजेलोपाशी भावाच्या प्राणासाठी रदबदली करते. अँजेलोची पापो सूचना ती अर्थातच झिडकारते. पण नंतर तुरुंगात भावाला भेटायला गेलेली असताना तिची त्याच्याशी झालेली वर्तणूक निर्दय वाटते. तो बिचारा कोवळा युवक मरणाच्या भीतीने गर्भगळित होऊन बहिणीला वाटेल ते करून आपले प्राण वाचवायला विनवतो. त्याबरोबर चवताळून ती त्याची अत्यंत अमानुष शब्दांनी निर्भर्त्सना करते. आपल्या पावित्र्याबद्दलची तिची कळकळ जरा प्रमाणाबाहेर गेलीशी वाटते. नंतर वेषांतरित ड्यूक ‘मेरिआनाला तुझ्याऐवजी गुपचूप संकेतस्थळी पाठव’ असे तिला सांगतो. तेव्हा ती बेधडक त्या युक्तीचा अवलंब करते. मेरिआनाच्या बाबतीत कौमार्यभंगाचे वगैरे विचार ती खुशाल बाजूला ठेवते. क्लॉडिओचा वध झाला या समजुतीने अँजेलोचा सूड घेण्यासाठी, धर्मोपदेशकाच्या सल्ल्याने, प्रकट झालेल्या ड्यूकसमोर आपल्या कौमार्यभंगाची तक्रार करताना तिची जीभ कचरत नाही. प्रेमाचा एक शब्दही परस्परांत उच्चारला गेला

नसताना, जोगीण होण्याचा पहिला बेत बाजूला ठेवून ती ड्यूकशी विवाह करायला का तयार होते हेही एक गूढच आहे. रॉझलिंडप्रमाणे ही कर्तृत्ववानही नाही. ड्यूकच्या इशाऱ्यावर ती फक्त नाचत राहते.

ड्यूकच्या स्वभावरेखनातही अशीच विसंगती आहे. प्रथम त्याच्या अज्ञातवासाचे कारणच कळत नाही. अँजेलोने मेरिआनाला लग्नाचे वचन दिलेले असते; पण तिचा भाऊ मालमत्तेसह समुद्रात बुडाल्यावर तो तिला झिडकारतो. ही हकीकत माहीत असूनही ड्यूक अँजेलोवर संपूर्ण विश्वास का टाकतो? क्लॉडिओला 'अँजेलो तुझ्या बहिणीची नुसती परीक्षा पाहतो आहे; त्याचा हेतू पापी नाही.' अशी खोटी खात्री तो का देतो? क्लॉडिओचा वध झालेला नाही ही गोष्ट तो इझाबेलापासून लपवून का ठेवतो? प्रकट झाल्यावर, आपल्याला सर्व वस्तुस्थिती ठाऊक असूनही, इझाबेलाला अँजेलोवर मिथ्यारोप केल्याबद्दल तो का पकडवतो? क्लॉडिओ जिवंत आहे हे माहीत असूनही त्याच्या वधाबद्दल तो अँजेलोला देहदंड का ठोठावतो? त्याला क्षमा करण्याबद्दल रदबदली करून आपल्या मनाचे मोठेपण दाखवण्याची संधी इझाबेलाला मिळावी म्हणून? एकंदरीने ड्यूकची सर्वच वागणूक विचित्र व लहरी वाटते. मांजर उंदराशी खेळते त्याप्रमाणे इतरांच्या नियतीशी निर्दयपणे खेळून तो गंमत पाहात आहे असे वाटते. शेक्सपिअरच्या मनात ड्यूक हा कर्तुमकर्तुम् शक्ती असलेल्या सर्वशक्तिमान, सर्वसाक्षी जगन्नियंत्याचे प्रतीक म्हणून दाखवायचा होता असे वाटते. असे असल्यास या विचित्र व्यक्तिरेखेने तो परमेश्वरावरच आक्षेप घेतो आहे की काय असा भास होतो. या सुमारास शेक्सपिअरची जीवनाकडे पाहण्याची दृष्टी गढूळ झाली होती. विश्वाचा कारभार सत्याने व न्यायाने चालतो या गोष्टीवरचा त्याचा विश्वास उडाला होता. ही डळमळणारी श्रद्धा ड्यूकच्या व्यक्तिचित्रात प्रतिबिंबित झाली असावी.

सुखान्तिकांचा गाभा जी प्रीती ती या नाटकात रूक्ष, व्यवहारी अशी दाखविली आहे. दुसरे मुख्य अंग विनोद हेही हिणकसच आहे. लुसिओ हा विक्षिप्त उमराव, फ्रॉथ हा मूर्ख गृहस्थ व मिस्ट्रेस ओवरडनचा विदूषकी पित्त्या हा विनोद निर्माण करतात. त्यांच्या भाषणांत बीभत्स रस, बाष्कळ बडबड व गलिच्छ प्रतिमा यांच्या योगे निर्माण होणारा विनोद शिसारी आणतो. लुसिओ हा सर्व घटनांवर व व्यक्तींवर व्यंजनात्मक टीका नाटकभर करीत राहतो. तीतून स्वतः ड्यूकही सुटत नाही. खुद्द ड्यूकच्या तोंडावर त्याला धर्मोपदेशक समजून, त्याची खोटीनाटी नालस्ती तो करतो. त्याची ही आगाऊ टीका व जिथे तिथे विशेषतः पाचव्या अंकातील लांबलचक एकमेव प्रवेशात त्याची चाललेली लुडबूड तिरस्करणीय वाटते.

क्लॉडिओ अँजेलो यांची व्यक्तिचित्रे मात्र सुसंगत व वास्तव आहेत. मोहाला बळी पडून ज्यूलिएटला अडचणीत व स्वतःला प्राण संकटात टाकणाऱ्या, मरणाला भेदरून बहिणीपाशी मदतीची भीक मागणाऱ्या क्लॉडिओबद्दल सहानुभूती उत्पन्न होते. त्याच्या तोंडी घातलेली भाषणेही अकृत्रिम व मनोज्ञ शैलीत लिहिलेली आहेत. अँजेलो हा मोठा कडक व सोवळ्या प्रवृत्तीचा आहे. पण मोह सामोरा येताच त्याचे पावित्र्य लटपटते व तो इझाबेलाला अयोग्य सूचना करतो. त्याच्या वृत्तीत हळूहळू पडत जाणारा हा फरक शेक्सपिअरने अत्यंत कुशलतेने रेखाटला आहे. एकदा माणूस घसरला म्हणजे त्याचा अधःपात कसा जास्त जास्त त्वरेने होत जातो हेही अँजेलो आपले इझाबेलाला दिलेले वचन मोडून क्लॉडिओचा वध करण्यास फर्मावतो या घटनेने सुचविले आहे.

'ऑल्ज वेल दॅट एंड्ज वेल' या नाटकात मोरॅलिटीजचे तंत्र अंशतः वापरल्यामुळे जी विसंगती कथानकात व पात्ररेखाटनात निर्माण झाली तीच याही नाटकात झाली आहे. क्लॉडिओ-ज्यूलिएट हे चुकणारे जीव; ड्यूक हा दयाशील न्यायाचे प्रतीक; अँजेलो हा कठोर कोरडा व पुस्तकी न्याय व ढोंग यांचे

प्रतीक; इझाबेला ही पावित्र्य, क्षमा यांचे प्रतीक—अशा कल्पना शेक्सपिअरच्या मनात होत्या असे वाटते. पण ही प्रतीके सुसंगतपणे वापरलेली नाहीत. नाटकाच्या पहिल्या अर्ध्या भागात पात्रे वास्तव वाटतात व दुसऱ्या अर्ध्या भागात ती मधूनमधून प्रतीकात्मक भासू लागतात. या विसंगतीमुळे लिहिण्याच्या शैलीतही विसंगती आली आहे. कधी काव्यमय व प्रतिभापूर्ण शैली तर कधी व्यावहारिक रूक्ष गद्य, कधी कौशल्याने घटनांची गुंफण व सूक्ष्म स्वभावछटांचे रेखन तर कधी घिसाडघाईने भराभर घटना आटपून टाकण्याची प्रवृत्ती. या नाना प्रकारच्या विसंगतींमुळे परिणामाच्या एकात्मतेचा भंग होऊन नाटकाचा कस उतरतो.

या नाटकाला 'कडवट' सुखान्तिका असे नाव पडण्याचे कारण शेक्सपिअरचा मनुष्यस्वभावाकडे पाहण्याचा या नाटकात बदललेला दृष्टिकोण. उज्ज्वल सुखान्तिकांत चुकणाऱ्या मानवाकडे दयाशील वृत्तीने पाहणारा, त्यांना छेडून त्यांची थट्टा करणारा पण शेवटी क्षमेच्या दृष्टीने त्यांना कुरवाळणारा शेक्सपिअर या नाटकात एकेका पात्राला कठोर न्यायासनापुढे खेचून, फसव्या, मोहक आवरणाखाली दडलेला त्याचा हिणकसपणा बाहेर आणीत आहे असे वाटते. जीवनाची ही काळी व ओंगळ बाजू रंगवताना व माणसाच्या मनात खोल डोकावून तिथल्या सुप्त दुष्प्रवृत्ती बाहेर उपसून काढताना तो तिरस्काराने, तुच्छतेने हसतो आहे असा भास होतो. अँजेलोच्या सोवळेपणामागचे पापी मन, इझाबेलाच्या पावित्र्यामागचा दंभ व परदुःखाबद्दलची बेपर्वाई, मरणाला प्रेमाने कवटाळण्याच्या वल्गना प्रथम करणाऱ्या क्लॉडिओची बहिणीपाशी शीलाच्या किंमतीने आपला प्राण विकत घेण्याची विनवणी वगैरे ढोंगांची बेंडे निष्ठुरपणे फोडणारा शेक्सपिअर हा उज्ज्वल सुखान्तिकांमधला सहृदय, जातिकुसुमासारख्या कोमल वृत्तीच्या शेक्सपिअरपेक्षा किती तरी निराळा वाटतो.

पण तरीही काही समीक्षकांच्या तर्काप्रमाणे हे नाटक शेक्सपिअरने लिहिलेले नसावे असे म्हणवत नाही. कारण त्यातील काही भागांवर शेक्सपिअरच्या प्रतिभेचा छाप स्पष्ट दिसतो. अँजेलो व इझाबेला यांच्या प्रथम दोघांच्या मनांतील भावनांच्या सूक्ष्म छटा अत्यंत प्रभावी व काव्यमय भाषेत उलगडून दाखवल्यामुळे मनात ठसतो. इझाबेलाने अँजेलोचे मन वळवण्यासाठी केलेली भाषणे अप्रतिम आहेत. दयेची थोरवी वर्णन करताना ती म्हणते, 'सर्वसत्ताधीश परमेश्वर पाप्यांना जी दया दाखवतो, ती सत्तेने मदंध झालेल्या शिराळशेटांना मात्र आपल्या बांधवांना दाखवता येत नाही. गर्विष्ठ माणसांच्या या निष्ठुर माकडचेष्टा पाहून देवतांच्या डोळ्यांत अश्रू उभे राहात असतील.' 'माणसाने अमानुष शक्ती कमवावी, पण ती अमानुषपणे वापरू नये.' इझाबेला व क्लॉडिओ यांच्या तुरुंगातील भेटीचा प्रवेशही असाच भावनोत्कट व काव्यमय आहे. मृत्यूच्या स्वरूपाबद्दलची दोघांची भाषणे परिणामकारक आहेत. धर्मोपदेशकाच्या वेषातील ड्यूक व क्लॉडिओ यांच्या संवादातील ड्यूकच्या तोंडी घातलेले जन्ममृत्युविषयक तत्त्वज्ञान गंभीर व मननीय आहे. चौथ्या अंकातील मेरिआनाच्या वसतिस्थानातील प्रवेश तर शेक्सपिअरच्या उज्ज्वल सुखान्तिकांची आठवण करून देतो. खंदकाने वेढलेल्या प्रशांत वातावरणातून मेरिआनाच्या पोरसवदा नोकराने गायिलेल्या हृदयस्पर्शी भावगीताचे आर्त स्वर कानांवर येतात. विरहव्यथेची व्याकुलता शब्दशब्दांतून स्रवणारी ही विराणी 'Take, o take those lips away' (ते मिथ्याभाषी ओठ, ते फसवे डोळे माझ्यापासून दूर ने; पण माझी चुंबने परत दे. प्रीतीची ती शिक्कामोर्तबे—पण आता सारी विफल—सारीच विफल—) अमर होऊन बसली आहे. दुसऱ्या अंकातील एलबो या भाबड्या माणसाच्या शब्दांच्या गैरवापराने व त्याच्या अँजेलोपुढच्या पोरकट तक्रारीने निर्भेळ विनोद निर्माण होतो. या सर्व आकर्षक भागांमुळे संपूर्ण नाटकाची बासरी बेसूर झाली असली तरी ती शेक्सपिअरच्याच प्रतिभेच्या फुंकाराने बोलकी झाली आहे याची खात्री पटते.

अनुक्रमणिका

या मालिकेतील तिसरी सुखान्तिका 'ट्रॉइलस अँड क्रेसिडा'. या नाटकाची कथावस्तू म्हणजे महाकवी होमरने अमर केलेली ट्रॉयच्या युद्धाची गाथा. होमरच्या इलिअडमध्ये महाकाव्याला साजेशी विषयाची, वर्णनांची व स्वभावचित्रणाची पातळी उच्च कोटीची आहे. पण शेक्सपिअरच्या या नाटकात मात्र इलिअडच्या अगदी उलट प्रकार आहे. येथे युद्ध, योद्धे, प्रेम, प्रेमिक, इभ्रत वगैरेंची थट्टा व कठोर उपहास केलेला आढळतो. शेक्सपिअरने या महान कथावस्तूला असे खालच्या पातळीवर का ओढले हा प्रश्न वाचकांस गोंधळात टाकतो; व म्हणून 'Problem Comedy' किंवा समस्यात्मक सुखान्तिका हे अभिधान या नाटकाला योग्य वाटते. शेक्सपिअरचा जीवनविषयक दृष्टिकोण गढुळला होता म्हणून म्हणा, किंवा उपहासात्मक सुखान्तिका ही लोकप्रिय टूम शेक्सपिअरला उचलायची होती म्हणून म्हणा, शेक्सपिअर अशा शबल सुखान्तिका लिहिण्यास उद्युक्त झाला असे मानले तरी महाकाव्याचा विषय झालेली धीरोदात्त वीरांची चरित्रेच उपहासासाठी कटाक्षाने त्याने का निवडावी हा प्रश्न शिल्लक राहतोच. एकोणिसाव्या शतकातल्या समीक्षकांनी शेक्सपिअरला विषयाच्या या निवडीबद्दल दोष लावला व नाटकाला नाके मुरडली. पण विसाव्या शतकातल्या संशोधनाने तत्कालीन सामाजिक व वाङ्मयीन पार्श्वभूमी उजेडात येऊन शेक्सपिअरने ग्रीक व ट्रोजन वीरांच्या युद्धकथा व प्रेमकथा विडंबनासाठी का निवडल्या हे स्पष्ट झाले.

प्रथम नाटकाचे कथानक थोडक्यात बघू. सहा वर्षे लढाई करून थकल्यावर दोन्ही बाजूंचे ग्रीक व ट्रोजन वीर पुढे काय याची खलबते करू लागतात. ट्रॉय अद्यापि न पडण्याचे कारण ग्रीक वीर युलिसीज याच्या मते ग्रीक सैन्यातली बेबंदशाही, योग्य नेतृत्वाचा अभाव व सैल झालेली शिस्त हे होय. ॲकिलीज हा महायोद्धा खाजगी कारणांमुळे युद्धात भाग घ्यायचे टाळून आपल्या तंबूत लोळत पडला होता. त्यामुळे हेक्टर या ट्रोजन महायोद्ध्याचे द्वंद्वयुद्धाचे आव्हान स्वीकारायला तुल्यबल असा ग्रीक वीर पुढे करायला नव्हता. युलिसीजने अकिलीजला डिवचण्यासाठी एजॅक्स या कमी दर्जाच्या वीराला पुढे केले. इकडे ट्रोजन वीरांतही खलबते होताना. अतोनात रक्तपाताला कारण झालेली ग्रीक युवती हेलेन हिला ग्रीकांकडे परत पाठवून द्यावी व पुढील प्राणहानी टाळावी असा विचार पुढे आला. पण ट्रॉइलस या तडफदार, शूर तरुणाने हेलेनला परत पाठविल्यास ट्रोजनांच्या इभ्रतीस बट्टा लागेल असे प्रतिपादन लढाई चालू ठेवण्याच्या आपल्या मतास सर्वत्रांचा पाठिंबा मिळविला. हेक्टर-एजॅक्सचे द्वंद्वयुद्ध उभयतांचे आपापसात काही नाते निघून स्थगितच झाले. आपला दोस्त पॅट्रोक्लस याच्या वधाने चिडून शेवटी ॲकिलीज समरांगणावर उतरला. पण तो लढला नाही. बेसावध हेक्टरला आपल्या अनुयायांकडून वेढून त्याने शिर कापले व ते आपल्या घोड्याला शेपटाला बांधून सबंध रणक्षेत्रावर त्याची धिंड काढली. ट्रॉइलसला हे वर्तमान कळताच ॲकिलीजचा सूड घेण्याची त्याने प्रतिज्ञा केली.

या ट्रॉयच्या युद्धकथेत ट्रॉइलस व क्रेसिडा यांच्या प्रीतीचे कथानक शेक्सपिअरने कुशलतेने गुंफले आहे. पण शेक्सपिअरचा प्रीतीकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण, युद्धविषयक दृष्टिकोणाप्रमाणेच उपहासाचा आहे. प्रथमदर्शनी प्रीती, नंतर काव्यमय सहवास-क्षण वगैरे नाजुक टप्पे या प्रेमीजनांच्या मीलनात नाहीत. ट्रॉइलसने आपले मन क्रेसिडावर जडले आहे असे तिचा चुलता पँडारस याच्या कानांवर घालताच त्याने ट्रॉइलसला आपल्या घरी बोलावून त्याला क्रेसिडाच्या शयनगृहात जवळजवळ लोटलेच. (पँडारसच्या या कर्माने इंग्लिश भाषेत 'पँडर' या शब्दाला 'कुंटणखान्यातला मध्यस्थ' असा अर्थ प्राप्त झाल्याचे शेक्सपिअरने सूचित केले आहे.) पण दुसऱ्याच दिवशी सकाळी क्रेसिडाला ग्रीकांच्या गोटात जाण्याची पाळी येते. परत पाठवलेल्या एका ट्रोजन वीराच्या बदली ग्रीकांकडे तिला जावे लागते. या विरहाचा धक्का ट्रॉइलसला बसतो. पण तिची भेट घेण्याचे आश्वासन देऊन तो तिला एकनिष्ठ राहायला विनवतो.

हेक्टरबरोबर ग्रीक गोटात गेल्यावर, युलिसीजबरोबर तो क्रेसिडाच्या तंबूकडे जातो. पण बाहेरूनच क्रेसिडाचे डायोमिडीज या ग्रीक वीराशी चाललेले प्रेमाचे चाळे त्याच्या कानी पडतात. त्याच्या हृदयाचे तुकडे तुकडे होतात व डायोमिडीजचा सूड घेण्याची तो प्रतिज्ञा करतो.

या नाटकाचे संविधानक शेक्सपिअरने कॅक्स्टन व लिडगेट या इंग्लिश लेखकांच्या ट्रॉयच्या गोष्टीवरून घेतले असावे. या पंधराव्या शतकातल्या लेखकांपूर्वी चौदाव्या शतकात चॉसर या थोर कवीने 'ट्रॉइलस अँड क्रिसीड'मध्ये व हेन्रिसनने 'टेस्टमेंट ऑफ क्रेसिड' मध्ये ही कथा सांगितली होती. पण शेक्सपिअर कॅक्स्टन व लिडगेटचाच ऋणी असावा. ट्रॉयच्या युद्धकथेकडे उपहासाच्या व विडंबनाच्या दृष्टीने पाहण्याची प्रवृत्ती मध्ययुगीन वाङ्मयात प्रचलित होती व तीच शेक्सपिअरने उचलली असावी. चॅपमनच्या भाषांतरात उतरलेली होमरच्या मूळ कथेतली उदात्तता शेक्सपिअरला टिकवावीशी वाटली नाही. कॅक्स्टन व लिडगेट यांनी मध्ययुगीन वाङ्मयातले लढवय्यांच्या अंगचे शिव्हलरीचे (Chivalry) गुणही काढून टाकून ग्रीक वीर क्रूर व रानटी आणि ट्रोजन वीर अव्यवहारी व भावनांच्या आहारी जाणारे असे दाखवले. हेक्टर व ॲकिलीज यांच्या भोवतालचे क्लासिक (Classic) वाङ्मयातील तेजोवलय या दोघांनी उस्कटून टाकले आहे. क्रेसिडा व्यभिचारिणी व ट्रॉइलस एकनिष्ठ प्रेमिक ही कल्पना दोघांच्यात आहे. तेव्हा युद्ध प प्रीती यांच्या विडंबनाची कल्पना शेक्सपिअरची स्वतःची नव्हती हे उघड दिसते.

शेक्सपिअरच्या मनात घोळत असलेल्या जुन्या मोरॅलिटीजच्या तंत्राचा अवलंब त्याने इतर दोन शबल सुखान्तिकांप्रमाणे याही नाटकात केला आहे. यातील बहुतेक सर्व पात्रे प्रतीकात्मक अशी रंगवली आहेत. ट्रॉइलस म्हणजे एकनिष्ठता, क्रेसिडा म्हणजे चंचलता, पँडारस म्हणजे पापी मार्गाकडे खेचणारी प्रवृत्ती, ॲकिलीज म्हणजे कर्तव्यच्युती, एजॅक्स म्हणजे मूर्ख, पोकळ बढाईखोरपणा, युलिसीज म्हणजे पोक्त शहाणपणा, हेक्टर म्हणजे धीरोदात्तता, अशी पात्रांमागची कल्पना असावी. मात्र पूर्वी दर्शवल्याप्रमाणे या तंत्राने स्वभावरेखनात वास्तवता व प्रतीकात्मता यांची सरमिसळ होऊन विसंगती निर्माण होते. शिवाय या नाटकात शेवटी सत्प्रवृत्तींचा जय झालेला दिसत नाही; त्यामुळे मन उद्विग्न होते व या नाटकाला सुखान्तिका का म्हणावे हा प्रश्न पडतो.

शेक्सपिअरच्या सहृदयतेशी विसंगत अशी विडंबनप्रवृत्ती, थरसायटीज या पात्राच्या तोंडी घातलेला सर्व पूजास्थानांकडे पाहण्याचा विकृत दृष्टिकोण, गलिच्छ भाषा, नाटकाचा घाईघाईने केलेला व अपुरा वाटणारा शेवट इत्यादी गोष्टींमुळे हे नाटक शेक्सपिअरने लिहिलेले नसावे वगैरे तर्क समीक्षक पुढे आणतात. पण शेक्सपिअरच्या प्रतिभेच्या स्पष्ट खुणा दाखवणारी अनेक स्थळे—रमणीय काव्यपंक्ती, उत्कट नाट्यमय प्रसंग स्वभावरेखन, उच्च कोटीचे तत्त्वज्ञान—नाटकात आढळतात; यावरून हे नाटक शेक्सपिअरचेच आहे व याच्याद्वारे स्वतःच्या जीवनविषयक कल्पना तो प्रेक्षकांपुढे मांडीत आहे असे निश्चित वाटते.

पहिल्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशात ग्रीक गोटात सेनानी ॲगमेम्नन याच्या तंबूत भरलेल्या ग्रीक वीरांच्या मेळाव्यात वयोवृद्ध योद्धा व मुत्सदी युलिसीज याचे मोठे प्रभावी व मननीय असे भाषण आहे. सात वर्षे ट्रॉयचा वेढा लढवूनही ग्रीकांच्या पदरी अपयश येण्याचे कारण त्याने मार्मिकपणे सुचवले. योग्य नेतृत्वाच्या अभावामुळे ग्रीक सैन्यात बेबंदशाही माजली होती. जो तो आपल्या मर्जीप्रमाणे स्वच्छंदपणे वागत होता. ॲकिलीजसारखा जबाबदार योद्धा समष्टीच्या हिताविषयी बेफिकीर राहून वैयक्तिक स्वार्थ, मानापमान, रागलोभ यांच्यामागे लागला होता. 'Degree' व 'Order' ही दोन तत्त्वे जशी निसर्गाच्या

अनुक्रमणिका

राज्यात व विश्वाच्या संचालनात पाळली जातात तशीच ती राष्ट्रांच्या व समाजांच्या व्यवहारातही पाळली गेली पाहिजेत. प्रत्येक व्यक्तीने समष्टीतला आपला दर्जा व पायरी ओळखून, आपल्या नेत्याने आपल्याला नेमून दिलेल्या जागेत राहिले पाहिजे व आपली समष्टीविषयक कर्तव्ये प्रामाणिकपणे बजावली पाहिजेत, नाही तर राष्ट्रे व समाज कोलमडून पडतील, असे मननीय तत्त्वज्ञान युलिसीज आपल्या सहकाऱ्यांसमोर ठेवतो. एका ट्रोजन राजकन्येवर प्रेम असल्याने ग्रीक योद्धा ॲकिलीज हा शस्त्रसंन्यास घेऊन बसला होता या गोष्टीवर युलिसीजचा कटाक्ष होता. नेत्याचा आज्ञाभंग करून वैयक्ति भावनांना अग्रस्थान देण्याचा गुन्हा ॲकिलीज करीत होता.

या तत्त्वज्ञानाच्या तोडीस तोड म्हणून ट्रोजनांच्या खलबतखान्यात भरलेल्या मेळाव्यात ट्रॉइलसच्या भाषणातूनही काही उच्च विचार शेक्सपिअरने पुढे मांडले आहेत. हेक्टरच्या मते इतके पुष्कळ ट्रोजन रक्त सांडण्याएवढी हेलेनची लायकी नव्हती. पण ट्रॉइलसच्या मते वीराची इभ्रत ही इरेस पडलेल्या वस्तूच्या पात्रतेवर अवलंबून नसते. हेलेन कशीही असो, एकदा तिला वडिलांच्या संमतीने पॅरिसने ट्रोजनांच्या गोटात आणल्याबरोबर ती ट्रोजनांचा मानबिंदू होऊन राहिली. ट्रॉइलसची ही विचारसरणी ध्येयवादी पण अव्यवहारी, बुद्धीपेक्षा भावनांच्या आहारी जाणारी व जुन्या परंपरांना चिकटून राहणारी आहे असे शेक्सपिअरला सुचवायचे असावे. ट्रोजन योद्ध्यांपेक्षा ग्रीक योद्धे जास्त व्यवहारी वाटतात.

युलिसीज व ॲकिलीज यांच्या संभाषणात युलिसीजच्या तोंडी घातलेल्या विचारसरणीवरूनही ग्रीकांच्या तत्त्वज्ञानाची व्यवहारी बाजू ध्यानात येते. महान तत्त्ववेत्ता प्लेटो याचे मत युलिसीज ॲकिलीजला वाचून दाखवतो. ‘माणसांच्या गुणांची पारख दुसऱ्यांना त्याच्याबद्दल काय वाटते याच्यावरून होते; स्वतंत्रपणे या गुणांना किंमत नसते.’ या संदर्भात युलिसीज स्वतःचे खास व्यावहारिक तत्त्वज्ञान ॲकिलीजला ऐकवतो. कीर्ती ही बेभरवशाची क्षणभंगुर आहे. पहिल्या दर्जाचा गुणसुद्धा लोकांच्या जरा नजरेआड झाला की विसरला जातो; व दुय्यम दर्जाच्या पण नेहमी डोळ्यांसमोर असलेल्या गुणांचाच लोक उदो उदो करतात. ॲकिलीजने सांप्रत शस्त्रसंन्यास घेतल्यामुळे लोक त्याचे शौर्य विसरून जातील व हेक्टरचे आव्हान स्वीकारणाऱ्या कमी शूर एजॅक्सचीच विभूतिपूजा बांधतील असे युलिसीजला ध्वनित करायचे होते.

‘ट्रॉइलस व क्रेसिडा’ या नाटकातील पात्रांच्या स्वभावरेखनात विडंबनाचे अंग प्रामुख्याने आहे. प्रीतिदेवता व सौंदर्यदेवता म्हणून महाकाव्याचीनायिका झालेली हेलेन एखाद्या बाजारबसवीसारखी निर्लज्जपणे हसता-खिदळताना व पांचट अचरट भाषणे करताना दिसते. शौर्याचा पुतळा मानला गेलेला ॲकिलीज आपल्या नाच्या पोऱ्याबरोबर पाचकळ थट्टाविनोद करीत, थोरामोठ्यांच्या बाष्कळ नकला पाहून करमणूक करून घेत, गाद्यागिरद्यांवर लोळत पडलेला दिसतो. धीरोदात्त हेक्टरचे शेवटचे दर्शन त्याचे शिर ॲकिलीजच्या घोड्यामागे फरपटताना होते.सुखान्तिकेची प्रणयिनी नायिका क्रेसिडा चुलत्याबरोबर पाचकळ व अश्लील भाषणे करते व चोवीस तास उलटायच्या आत पहिले ‘पवित्र’ प्रेम विसरून जाराच्या गळ्यात मिठ्या मारते व पहिल्या प्रियकराने दिलेली प्रेमाची खूण त्याला अर्पण करते. थोर समजले जाणारे ग्रीक वीर क्रेसिडासमोर दिसल्याबरोबर पाघळतात व लंपटासारखी तिची चुंबने घेत सुटतात.

गंभीर पात्रांपैकी सुसंगत व विडंबनाचा भाग अजिबात नसलेले पात्र फक्त ट्रॉइलसचे आहे. हा शूर, ध्येयवादी तरुण एकनिष्ठ प्रेमाचा मूर्तिमंत पुतळा आहे. पण वैयक्तिक भावना आपल्या समष्टीविषयक कर्तव्याच्या आड तो कधी येऊ देत नाही. समष्टीच्या कायद्यानुसार क्रेसिडाला ग्रीक गोटात पाठवण्यात येते

तेव्हा मोठ्या धैर्याने व संयमाने तो तिला निरोप देतो. आपल्याप्रमाणेच ती प्रीतीत एकनिष्ठ राहील अशी खात्री त्याला वाटत असते. पण क्रेसिडाच्या तंबूबाहेर उभा असताना, त्याच्या कानांवर क्रेसिडाचे जे शब्द पडतात ते ऐकून तो क्षणभर सैरभैर होतो. आपली प्रीतिदेवता क्रेसिडा व तंबूतील मायाविनी या एकच का असा भ्रम त्याला पडतो. पण मोठ्या संयमाने तो स्वतःला सावरतो. आपल्या नगरीचे ग्रीकांशी युद्ध सुरू आहे व त्या युद्धातील आपला वाटा आपल्याला उचलला पाहिजे, या कर्तव्याचा त्याला विसर पडत नाही. सूड घेण्याचा निश्चय करून तो ट्रॉयमध्ये परततो. हा सर्व प्रवेश अत्यंत नाट्यापूर्ण, वास्तवदर्शी, शेक्सपिअरच्या मानवी स्वभावाचे सूक्ष्म धागे हळूवार हाताने उलगडण्याच्या कौशल्याचा दर्शक व त्याच्या सर्वोत्कृष्ट समर्थ शैलीत लिहिलेला आहे.

नाटकातील विनोदाची बाजू शेक्सपिअरच्या इतर दोन कडवट सुखान्तिकांप्रमाणेच हिणकस व उपहासपूर्ण आहे. उज्ज्वल सुखान्तिकांत प्रीतीचे रंग विनोदाने खुलतात. इथे पँडारस आपल्या गलिच्छ भाषेने व पाचकळ गीतांनी ट्रॉइलस-क्रेसिडाच्या प्रेममीलनाचा रंग पार उडवून टाकतो. हशा पिकवणारे दुसरे पात्र ॲकिलीजचा नोकर थरसायटीज याच्या तोंडावर तर केवळ गटारगंगा वाहते आहे असे वाटते. त्याच्या उपहासातून कुणीच सुटत नाही. युद्ध असो वा प्रणय असो, त्याला जिकडे तिकडे कुजक्या, सडलेल्या भावनांची घाण येते. जगातील सर्वच लोक मूर्ख व हलकट आहेत अशी त्याची दृढ समजूत आहे. 'ॲकिलीजसारख्या बलसागरावर हुकमत गाजवू पाहणारा ॲगमेम्नन मूर्ख; अशी हुकमत स्वतःवर गाजवून घेणारा ॲकिलीज महामूर्ख व असल्या मूर्खांची चाकरी करणारा मी शतमूर्ख' असे तो खुशाल जाहीर करतो.

अशी ही तिसरी शबल, कडवट किंवा समस्यात्मक सुखान्तिका आहे. या तिन्ही सुखान्तिकांमध्ये, विशेषतः 'ट्रॉइलस व क्रेसिडा' मध्ये, शेक्सपिअरपुढे काही कूट प्रश्न उभे राहिले होते असे वाटते. शाश्वत मूल्यांच्या आधारावर मानवी व्यवहार विसावलेला नाही अशी शंका त्याला येऊ लागली होती. प्रीती, इभ्रत, इमान, शिस्त, आज्ञापालन, आदर ही खरी नाणी, वासना, विषयलंपटता, भ्याडपणा, मतलबीपणा, संधिसाधूपणा, विश्वासघात या नकली नाण्यांनी मानवव्यवहारातून हुसकून लावली आहेत. जग जसे बाहेरून दिसते तसे ते नसते. जग ही एक मयसभा आहे. तेथे वासना प्रीती म्हणून मिरवते; भ्याडपणा शौर्यासारखा भासतो. त्यामुळे भलेभले भुलतात पण मतलबी माजतात. जे आपल्याला सत्यशिवसुंदर भासते ते तसे नसून मिथ्या, अमंगल, कदरूप गोष्टींनी लडबडलेले असते असे शेक्सपिअरच्या अनुभवास येऊ लागले होते. हे असे का होते व यातून मार्ग कसा काढावा हे प्रश्न शेक्सपिअरला बेचैन करीत होते. इब्सेनच्या सामाजिक समस्यात्मक नाटकांमागच्या मनोवृत्तीसारखी ही मनोवृत्ती वाटल्यामुळे या नाटकांना 'समस्यात्मक नाटके' असे नाव पडले. विसाव्या शतकापर्यंत ही नाटके फारशी लोकप्रिय नव्हती. पण विसाव्या शतकातल्या वाचकांना ती आता आवडू लागली आहेत; कारण त्यांतील विषय—खोट्या शिष्टतेचे व नकली भारदस्तपणाचे बुरखे टराटर फाडून अमंगल पण सत्य गोष्टींचे दर्शन घडवणे व पावित्र्याचे लटके गहिवर काढणाऱ्यांचा दंभस्फोट करणे—हा आधुनिक लेखकाला व वाचकाला अत्यंत जिव्हाळ्याचा वाटतो.

* *

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरच्या परिपक्व शोकान्तिका

प्रा. म. कृ. नाईक

ललित वाङ्मयात शोकनाट्यांचे स्थान अनन्यसाधारण आहे. मानवी जीवनात सुष्ट-दुष्ट प्रवृत्तींचे चाललेले चिरंतन द्वंद्व, प्रलोभने वा आंतरिक दौर्बल्य यामुळे मूलतः बहुतांशी सात्त्विक असणाऱ्या मनाचा होणारा अधःपात, पापाचे प्रायश्चित्त भोगणाऱ्यांबरोबरच निष्कलंक जीवांचीही राखरांगोळी व नियतीची क्रूर लीला यांसारख्या मूलगामी समस्यांचे प्रभावी दर्शन हा वाङ्मयप्रकार घडवितो. शेक्सपिअरच्या समग्र नाट्यसंसारातही त्याच्या प्रमुख शोकान्तिकांत १[हॅम्लेट (१६००—१) (२) ऑथेलो (१६०४-५) (३) मॅक्बेथ (१६०५-६) (४) किंग लियर (१६०५-६) (५) अँटनी अँड क्लिओपाट्रा (१६०६-७) (६) कॉरिअलेनस (१६०७-८) (७) टायमन ऑफ अँथेन्स (१६०७-८).] त्याची नाट्यप्रतिभा कळसाला पोचली असे सर्वसाधारण रीत्या मानण्यात येते.

या परिपक्व शोकान्तिका १६०० ते १६०८ या काळात लिहिल्या गेल्या. डाउडन या एकोणिसाव्या शतकातील टीकाकाराने शेक्सपिअरच्या नाट्यसंसाराची चार पर्वे कल्पून त्यांतून शेक्सपिअरच्या जीवनविषयक तत्त्वज्ञानाचा विकास कसा होत गेला हे दाखविण्याचा प्रयत्न केला. शोकान्तिका-पर्वात शेक्सपिअर जीवनाच्या तळाशी बुडी मारून मूलगामी समस्यांशी झगडत होता, या डाउडनच्या मताची काही आधुनिक टीकाकारांनी बरीच थट्टा केली व शेक्सपिअर हा पक्का व्यवहारी असून जनतेची नाट्यविषयक आवड जशी बदलत गेली तसतसे नवनवे नाट्यप्रकार तो हाताळत गेला असे प्रतिपादन केले. ही दोन्ही मते उघडउघड आत्यंतिक स्वरूपाची आहेत. शेक्सपिअरची नाटके म्हणजे त्याच्या जीवनाचे संपूर्ण प्रतिबिंबच असे समजणारा स्वप्नाळू भावुकपणा डाउडनने दाखविला; तर डाउडनच्या टीकाकारांनी शेक्सपिअरची कला निव्वळ बाजारी स्वरूपाची करून टाकली. या दोन परस्परविरोधी मतांत सत्याचा अंश आहेच. एका यशस्वी नाट्यसंस्थेचा भागीदार या नात्याने शोकान्तिका या नाट्यप्रकाराची तत्कालीन लोकप्रियता व बरबिजसारखा महान शोकनाट्यप्रवीण नट या संस्थेत भागीदार व प्रमुख नट असणे या गोष्टींचा शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकालेखनाशी सुतराम् संबंध नाही असे म्हणता येणार नाही. तरीदेखील सुरुवातीच्या हलक्याफुलक्या हास्यप्रधान व स्वप्नरंजनवादी सुखान्तिकांकडून शेक्सपिअर हळूहळू अधिकाधिक गंभीर, वास्तववादी व वैफल्यवादी अशा कडू सुखान्तिकांकडे (Dark Comedies) वळला व त्याच सुमारास त्याने आपल्या प्रमुख शोकान्तिका लिहिण्यास सुरुवात केली, याचा अर्थ कलावंत या नात्याने त्याच्या बदलत गेलेल्या जीवितविषयक दृष्टिकोणाच्या अनुरोधाने लावणे शक्य किंबहुना अटळ आहे हेही खरेच.

शेक्सपिअरने आपल्या शोकान्तिका लिहिण्यास सुरुवात केली तेव्हा तो सुमारे छत्तीस वर्षांचा होता. एक यशस्वी नाटककार म्हणून जवळजवळ नऊदहा वर्षांचा अनुभव त्याच्या गाठी होता. तत्कालीन नाट्यतंत्राचे सर्व बारकावे त्याने आत्मसात केलेले होते. प्रभावी काव्यनाट्य उभे करू शकणारी अत्यंत लवचिक, अर्थगर्भ व नाट्यानुकूल काव्यशैली त्याने कमावलेली होती. एवढी कलासामग्री कमावल्यावर आयुष्याच्या मध्यावर उभ्या असलेल्या शेक्सपिअरने अंतर्मुख होऊन जीवनाच्या गाभ्याला हात घालणाऱ्या शोकान्तिकेसारख्या नाट्यप्रकाराकडे वळावे हे अनिवार्यच होते.

शेक्सपिअरच्या शोकनाट्याचे निश्चित स्वरूप काय हा प्रश्न अत्यंत अवघड आहे. कारण गेल्या साडेतीनशे वर्षांत त्याचे विश्लेषण इतक्या विविध तऱ्हांनी केले गेलेले आहे की, इसापनीतीतील सात आंधळ्यांनी हत्तीचा हातात सापडेल तो भाग चाचपून त्या विलक्षण प्राण्याचे स्वरूप ठरविण्याचा प्रयत्न केला, तसा काहीसा प्रकार या बाबतीत झालेला आढळतो. खुद्द शेक्सपिअरची शोकान्तिकेची कल्पना काय होती हाही एक यक्षप्रश्नच आहे. ए. पी. रॉझिटर .[एंजल विथ हॉर्न्स अँड अदर शेक्सपिअर लेक्चर्स (१९६१), पृ. २५४.] यांनी दाखवून दिलेले आहे की, Tragedy, Tragic and Tragical हे शब्द शेक्सपिअरच्या नाटकांत एकंदर चोवीस वेळा आलेले आहेत. परंतु यांपैकी बहुतेक उल्लेख त्याच्या सुरुवातीच्या नाटकांत तरी आढळतात, नाही तर केवळ वर्णनात्मक रीत्या व क्वचित उपहासात्मक रीत्याही आलेले दिसतात. त्यावरून शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकाविषयक तत्त्वज्ञानाचा मागोवा घेणे जवळजवळ अशक्य आहे. तसेच तत्कालीन Stationers' Register (सरकारमान्य प्रकाशन-नोंद) मध्ये शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या केलेल्या नोंदी व प्रकाशकांनी त्यांना दिलेली वर्णनात्मक उपशीर्षके यांमध्येही शोकान्तिका कोणत्या नाटकांना म्हणावे याबद्दल बराच गोंधळ दिसतो. उदाहरणार्थ, Stationers' Register मध्ये 'किंग लियर' या शोकान्तिकेचा 'इतिहास' म्हणून उल्लेख केलेला आहे, तर 'अँटनी अँड क्लिओपाट्रा'ची केवळ 'ग्रंथ' म्हणून नोंद सापडते. खुद्द शेक्सपिअरच्या हयातीत प्रसिद्ध झालेल्या 'हॅम्लेट'च्या Quarto (चतुष्पत्री) आवृत्तीत 'शोकात्मक इतिहास' असे वर्णन केलेले आढळते. Folio (द्विपत्री) आवृत्तीत तर 'सिंबलीन' या अखेरच्या पर्वातील अद्‌भुतरम्य नाटकाची शोकान्तिकेत गणना केली गेली आहे. अर्थात या सर्व नोंदी व उपशीर्षके यांबद्दल शेक्सपिअरला जबाबदार धरता येत नाही, परंतु त्यामुळे शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकेच्या निश्चित स्वरूपाविषयीचा प्रश्न अधिकच जटिल होतो हे खरेच. या सर्व चर्चेवरून रॉझिटर यांनी म्हटल्याप्रमाणे [एंजल विथ हॉर्न्स अँड अदर शेक्सपिअर लेक्चर्स (१९६१), पृ. २५५-६.] एक महत्त्वाचा निष्कर्ष निघतो, तो असा : आपल्या परिपक्व शोकान्तिका लिहिताना शेक्सपिअरने Tragedy हा शब्द मुद्दामच टाळलेला दिसतो, कारण आपण तत्कालीन शोकान्तिकेपेक्षा वेगळे काही करीत आहोत ही त्याला जाणीव होती. एकूण, खुद्द शेक्सपिअरने शोकनाट्याच्या स्वरूपाबद्दल कोणतेही महत्त्वाचे भाष्य केलेले नाही व त्यामुळे हे स्वरूप या शोकान्तिकांच्या विश्लेषणातूनच स्पष्ट होऊ शकेल. हे विश्लेषण करण्यापूर्वी शेक्सपिअरच्या शोकनाट्याची पूर्वसूरींच्या शोकनाट्याशी तुलना करणे बोधप्रद ठरेल. ग्रीक शोकनाट्याचा उगम धार्मिक संस्कारांत असून त्यांतील कथावस्तू पुरातन दंतकथांवर आधारित असे. शोकात्म-प्रमादाला (Tragic error) त्यांत स्थान असले तरी मानवी जीवनावर अनिर्बंध सत्ता गाजवणारी नियती हा शोकनाट्याचा स्थायीभाव दिसतो. त्यात स्वभावरेखनापेक्षा कथानकावर जास्त भर दिलेला दिसतो. कथा-काल-स्थानादीच्या एकात्मता (Unities) पाळणारे व नाटकातील घटनांवर भाष्य करणाऱ्या पात्रवृंदाचा (Chorus) उपयोग करणारे नाट्यतंत्र हा या शोकनाट्याचा आणखी एक विशेष. सेनिकाच्या (Seneca) रोमन शोकनाट्यांत ग्रीकांच्या वेळची धार्मिक भावना लुप्त झाली व भयात्मिकतेला (Melodrama) शोभतील अशा रोमहर्षक घटना मात्र उरल्या. सेनिका हा तत्त्वज्ञ असल्यामुळे त्याच्या शोकान्तिकेत उघडउघड नीतितत्त्वप्रचार आढळतो. ही नाटके रंगभूमीवरील प्रयोगासाठी नसून केवळ श्राव्य असल्यामुळे त्यांतील शैली कृत्रिम व आलंकारिक आहे. मध्ययुगीन इंग्लंडमध्ये शोकनाट्य म्हणजे केवळ उच्चपदस्थांचा शोककारक अधःपात दाखवून नीतितत्त्वे मनावर ठसविणारी कलाकृती ही कल्पना रूढ होती व सिडनी, पटनम इत्यादी इलिझाबेथकालीन टीकाकारांनी तिचाच पाठपुरावा केला. शेक्सपिअरचा समकालीन मार्लो याने गगनाला गवसणी घालू पाहणारा झुंझार नायक व नियती यांच्यातील संघर्षावर आपले शोकनाट्य उभारले.

शेक्सपिअरने या साऱ्या शोकनाट्यप्रकारांची योग्य दखल घेतली. अंधानुकरण मात्र कोणाचेच केले नाही. ग्रीक शोकनाट्यातील उच्चपदस्थ नायकाची त्याने मार्लोच्या व्यक्तित्वसंपन्न नायकाशी सांगड

घातली. सेनिकापासून रोमहर्षक घटनांवरील भर व आलंकारिक शैली उचलली; शोकात्मप्रमादाची ग्रीक कल्पना विस्तारून तिला नियतीच्या बरोबरीचे स्थान दिले आणि व्यक्तित्व व दैव यांच्यातील संघर्षावर मार्लोप्रमाणे आपलेही शोकनाट्य आधारले. ग्रीकांची तंत्रविषयक बंधने झुगारली. ग्रीक नाट्यासारखी धार्मिक बैठक त्याच्या शोकनाट्याला असणे शक्य नव्हते, सेनिकाचा अनावृत नीतिप्रचार त्याने टळला, पण त्याबरोबर चिरंतन मूल्यांना आपल्या शोकनाट्याच्या गाभाऱ्यात त्याने स्थान दिले. तत्कालीन रंगभूमीचे विशेष, प्रेक्षकांची आवड व स्वतःचे जीवनविषयक चिंतन यांचा सुरेख समन्वय साधून शेक्सपिअरने पूर्वसूरींच्या शोकनाट्याहून वेगळे असे पृथगात्म शोकनाट्य निर्माण केले.

या शोकनाट्याच्या विविध पैलूंचे परीक्षण करण्यापूर्वी आणखी एक गोष्ट करणे जरूर आहे. ती म्हणजे गेल्या साडेतीनशे वर्षांत शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांकडे बघण्याचे जे वेगळेवेगळे दृष्टीकोण आढळतात त्यांचा धावता परामर्श घेणे. शेक्सपिअरच्या समकालीन टीकाकारांच्या चष्म्यांतून, त्याच्या शोकान्तिका यशस्वी व प्रभावी असल्या तरी काही प्रमुख दोषांनी डागळलेल्या ठरल्या. तत्कालीन टीकाशास्त्रावर ग्रीक व रोमन संप्रदायांचा विलक्षण पगडा होता, आणि ग्रीक व रोमन शोकनाट्यात कथावस्तू, स्थल व काल यांच्या एकात्मता (Unities) काटेकारपणे पाळल्या जात असल्याने त्या एकात्मतांचे उल्लंघन करण्याबद्दल शेक्सपिअरला समकालीन टीकाकारांनी धारेवर धरावे यात नवल नाही. म्हणून बेन जॉन्सनने शेक्सपिअरच्या शोकान्तिका प्रतिभापूर्ण असल्या तरी त्या रचना तंत्रकलादृष्ट्या डाव्या आहेत असे प्रतिपादन केले.

१६६० मध्ये राजशाहीचे पुनरुत्थान झाल्यावर जे नवे युग अवतरले (Restoration age) त्यात शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांचे पुनर्मूल्यन झाले. इलिझाबेथच्या युगात टीकाकारांनी नाके मुरडली तरी या शोकान्तिका अतिशय लोकप्रिय ठरल्या होत्या. या नव्या युगात मात्र संयत व साचेबंद अशा फ्रेंच शोकनाट्याच्या प्रभावामुळे शेक्सपिअरच्या शोकान्तिका रासवट व भोंगळ वाटू लागल्या. इतक्या की ड्रायडन इत्यादी नाटककारांनी त्यांचे संस्करण करूनही त्यांना पूर्वीची लोकप्रियता मिळू शकली नाही. टॉमस रायमर या टीकाकाराने 'ऑथेलो'ची एक 'भडक व बेचव फार्स' म्हणून केलेली संभावना महशूर आहे. रायमरच्या मते एका टीचभर जनानी हातरुमालाभोवती रचलेल्या या शोकान्तिकेची कथावस्तू अत्यंत क्षुल्लक आहे; तिच्यातील स्वभावरेखा असंभाव्य आहे, कारण सैनिकी पेशातील लोक सच्चे व खुल्या दिलाचे असतात. तेव्हा इयागोसारखा दुष्ट सैनिक पृथ्वीतलावर असणे शक्यच नाही व नाटकाची शैली तर अगदी कृत्रिम व जडजंबालयुक्त आहे (रायमरच्या या आक्षेपांची समाधानकारक उत्तरे अद्यापही दिली गेलेली नाहीत असे टी. एस. एलियट यांचे मत आहे). ड्रायडन या ह्या युगातील सर्वांत महत्त्वाच्या टीकाकाराने मात्र शेक्सपिअरचे खरे स्थान ओळखले होते. तरीदेखील शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांवरील तत्कालीन आक्षेपांशी तो काही प्रमाणात सहमत होता असे दिसते.

अठराव्या शतकाच्या सुरुवातीस अभिजाततावाद (Classicism) कळसाला पोचला. ग्रीक व रोमन वाङ्मयाचे निकष म्हणजे काळ्या दगडावरील पांढरी रेघ मानणाऱ्या या युगातही शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांचे योग्य मूल्यमापन होऊ शकले नाही. डॉ. जॉनसन या ह्या युगातील सर्वप्रथम टीकाकाराच्या मते शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकांत त्याची खरी प्रतिभा दिसते, तर शोकांतिकांत केवळ कलाकौशल्यच जाणवते. शिवाय या शोकान्तिका त्यांतील कथावस्तू व घटना यांच्या योगेच यशस्वी ठरतात. भावनांच्या उत्कटतेबद्दल शेक्सपिअरची पाठ थोपटताना जॉनसन त्याच्या शैलीतील दुर्बोधता व कृत्रिमता यांबद्दल त्याला एक चपराक ठेवून देतो. मात्र हास्यरस व शोकान्तिका यांचा शेक्सपिअरने केलेला मिलाफ व स्थल-

काल-कथावस्तूच्या एकात्मतांचा (Three Unities) त्याने केलेला भंग या बाबतींत जॉनसनने त्याचा पाठपुरावा केलेला आहे. यात जॉनसनचा टीकाकार या नात्याने मोठेपणा दिसून येतो.

अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात अभिजाततावादाची लाट ओसरून स्वच्छंदवाद (Romanticism) हळूहळू प्रभावित होऊ लागला व त्यामुळे शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांकडे पाहण्याची दृष्टी बदलली. उपर्युक्त एकात्मतांचा भंग करण्यात दूषण नसून भूषणच आहे असे शिफारसपत्र आता शेक्सपिअरला देण्यात येऊ लागले. विशेष म्हणजे कोणत्याही लेखकाच्या गुणावगुणांचा ताळेबंद मांडण्यात कृतकृत्य होणाऱ्या नव-अभिजाततावादी (Neo-classical) टीकापद्धतीपेक्षा फार वेगळी रसग्रहणात्मक टीकापद्धती आता रुजू लागली व त्याचा परिणाम म्हणजे शेक्सपिअरच्या शोकनाट्याचे नवनवे पैलू लक्षात येऊ लागले. या नाटकांत स्वभावरेखनाला मोठेच स्थान आहे हा विचार टॉमस व्हेटली (Remarks on some characters of Shakespeare, 1785) यांनी मांडला. तसेच त्यांतील प्रतिमासृष्टीही महत्त्वाची आहे हे वॉल्टर व्हायटर (Specimen of a Commentary, 1794) यांनी दाखवून दिले. गएटे, श्लेगेल इत्यादी जर्मन टीकाकारांनी शेक्सपिअरच्या जीवनविषयक तत्त्वज्ञानाच्या अभ्यासावर विशेष भर दिला. वर्डस्वर्थ वकोलरिज यांनी स्वच्छंदतावादाचे निशाण उभारून अभिजाततावादाचे संपूर्ण उच्चाटन केल्यावर तर नव्या स्वच्छंदतावादी टीकाकारांनी शेक्सपिअसच्या शोकान्तिकांवर अनेक बाजूंनी प्रकाश टाकण्यास सुरुवात केली. जर्मन टीकाकारांप्रमाणेच शेक्सपिअरचे जीवनतत्त्वज्ञान रसिकतेने अभ्यासून व त्याच्या स्वभावरेखनकलेचे सविस्तर व अनेक वेळा मर्मग्राही विश्लेषण करून कोलरिजने शेक्सपिअरच्या टीकाकारांत फार वरचे स्थान प्राप्त करून घेतले आहे. 'मॅक्बेथ'मधील दारावर थाप मारण्यात येते (Knocking at the gate) या प्रसंगावरील ड क्विन्सीचे भाष्य म्हणजे कल्पकतापूर्ण व सृजनशील टीकेचा एक उत्कृष्ट नमुना आहे. त्याचबरोबर नाट्यकला मृतप्राय झालेल्या या युगात लॅंबसारख्या टीकाकाराने शेक्सपिआरच्या शोकान्तिका रंगभूमीपेक्षा अभ्यासिकेतच जास्त चांगल्या रीतीने आस्वादता येतात, असे प्रतिपादन केले. या स्वच्छंदतावादी टीकाकारांनी शेक्सपिअरच्या विभतिपूजेची तार मात्र कल्पनेबाहेर ताणली. उदाहरणार्थ, त्याच्या नाटकांत निकृष्ट उतारे आढळले तर ते शेक्सपिअरने लिहिले नसून मिडल्टन अथवा अन्य कोणी लिहिले असावेत हा कोलरिजचा नेहमीचा सोयीचा दावा होता. त्यातल्या त्यात समतोल अशी दृष्टी फक्त हॅझलिटमध्येच सापडते.

एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात एडवर्ड डाउडन यांचा *Shakespeare : His Mind and Art* (1875) हा ग्रंथ प्रसिद्ध झाला. वर म्हटल्याप्रमाणे 'वाङ्मय म्हणजे कलावंताचे आत्मचरित्रच' ह्या स्वच्छंदतावादी तत्त्वाच्या बैठकीवर डाउडननी आपल्या ग्रंथाची रचना केली. हा दृष्टिकोण आत्यंतिक असला तरी शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांचे त्याच्या संपूर्ण नाट्यसंसारातील स्थान कोणते हा विचार या ग्रंथात प्रथमच केलेला आढळतो, हे त्याचे ऋण विसरून चालणार नाही. त्याच सुमारास आर. जी. मोल्टननी *Shakespeare as a Dramatic Artist* (1885) या ग्रंथात शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांतील रचनाकौशल्याचे मार्मिक विश्लेषण केले.

विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीस ए. सी. ब्रॅडली यांचा *Shakespearean Tragedy* (1904) हा युगप्रवर्तक टीकाग्रंथ प्रसिद्ध झाला. शेक्सपिअरच्या प्रमुख शोकान्तिकांवरील पहिलेच प्रदीर्घ व संपूर्ण भाष्य म्हणून या ग्रंथाची महती तर आहेच. शिवाय ब्रॅडलींचे स्वभावरेखनाचे सखोल विश्लेषण, तत्त्वज्ञान व कलामूल्ये यांचा सुरेख संगम साधणारी त्यांची टीकादृष्टी व विवेचनातील मुद्द्यांचे दुवे बिनतोड युक्तिवादाने व चपखलपणे जुळवीत जाणारी त्यांची अत्यंत प्रसादयुक्त पण तितकीच तर्ककठोर शैली या वैशिष्ट्यांमुळे

या ग्रंथाने अपार कीर्ती मिळविली. इतकी की, शेक्सपिअरच्या शोकान्तिका म्हणजेच ब्रॅडली हे जवळजवळ समीकरणच होऊन बसले. आधुनिक टीकाकारांनी ब्रॅडलींचे वाभाडे काढून त्यांच्या टीकापद्धतीचे अनेक दोष दाखविलेले आहेत. उदाहरणार्थ, शेक्सपिअरची पात्रे जणू खरीखुरी माणसेच होती असे कल्पिण्याचा त्यांचा हव्यास, शेक्सपिअरच्या नाट्यतंत्रातील अनेक बारकाव्यांविषयीचे त्यांचे अज्ञान, नाटक म्हणजे केवळ स्वभावरेखन हा त्यांचा दृष्टीकोण इत्यादी. हे दोष मान्य करूनही शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांच्या अभ्यासाला ब्रॅडलींचे भाष्य आजही अनेक दृष्टींनी उपयुक्त ठरते, हे कोणत्याही न्यायप्रिय अभ्यासकाला मान्य व्हावे.

आधुनिक काळात शेक्सपिअरच्या कलेचा अभ्यास वेगवेगळ्या दृष्टीकोणांतून करण्याची लाटच उसळल्याचे दिसते. ब्रॅडलीप्रणीत एकांगी टीकापद्धतीवरील हा जणू उताराच. शोकान्तिकांकडे पाहण्याचे हे नवनवे दृष्टीकोण असे : एक म्हणजे या नाटकांचा अभ्यास शेक्सपिअरच्या युगातील तत्त्वज्ञान, साहित्य-दृष्टी, नाट्यतंत्र व रंगभूमीचे संकेत यांच्या अनुरोधाने केला पाहिजे, आधुनिक नाट्यतंत्राच्या दृष्टीने करता कामा नये. एल. एल. शुकिंग (*Character Problems in Shakespeare's Plays*, 1919), ग्रॅनव्हिल-बार्कर (*Prefaces to Shakespeare*, 1927-47), लिली बी. कॅंपबेल (*Shakespeare's Tragic Heroes : Slaves of Passion*, 1930), ई. ई. स्टोल (*Art and Artifice in Shakespeare*, 1933), एम.सी. ब्रॅडब्रूक (*Themes and Conventions in Elizabethan Tragedy*, 1935), थिअडॉर स्पेन्सर (*Shakespeare and the Nature of Man*, 1942), एस. एल. बेथेल (*Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, 1944) व जॉन एफ. डॅन्बी (*Shakespeare's Doctrine of Nature*, 1949) इत्यादी टीकाकारांनी या दृष्टिकोणाचा पाठपुरावा केला. याउलट शेक्सपिअरच्या स्वभावरेखनाचा विचार फ्रॉइडप्रणीत आधुनिक मानसशास्त्राच्या दृष्टीने करून या नव्या निकषांवर त्याच्या कलेची श्रेष्ठता कशी निर्विवाद ठरते हा विचार डॉ. अर्निस्ट जोन्स (*The Oedipus Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery*, 1910 व *Hamlet and Oedipus*, 1949) व जे. आय. एम. स्ट्यअर्ट (*Character and Motive in Shakespeare*, 1949) यांनी प्रामुख्याने मांडला. १९३० च्या सुमारास शेक्सपिअरच्या नाटकांतील प्रतिमा व प्रतीकसृष्टी (Imagery and Symbolism) यांकडे लक्ष वेधले जाऊन त्याच्या कलेकडे पाहण्याचा एक अभिनव दृष्टिकोण प्रचलित झाला. एल. सी. नाइट्स यांनी म्हटल्याप्रमाणे 'शेक्सपिअरचे कोणतेही नाटक म्हणजे एक नाट्यात्मक काव्यच होय' (A Shakespeare Play is a dramatic poem) या दृष्टिकोणातून या नाटकांचे परिशीलन होऊन त्यांच्या काव्यशैलीचा सांगोपांग अभ्यास केला जाऊ लागला. विल्सन नाइट यांचा *The Wheel of Fire* हा टीकाग्रंथ, कॅरलाइन स्पर्जन यांचा *Leading Motives in the Imagery of Shakespeare Tragedies* हा निबंध व विल्यम एम्पसन यांचे *Seven Types of Ambiguity* हे पुस्तक ही तिन्ही १९३० साली प्रसिद्ध झाली हे लक्षात ठेवण्याजोगे आहे. शेक्सपिअरची कथानके व पात्रे यांऐवजी त्याची वादळ व संगीत यांसारखी काव्यप्रतीके व त्यायोगे साधले गेलेले आकृतिबंध यांवर विल्सन नाइट यांनी भर दिला. त्याच्यापासून स्फूर्ती घेऊन एल. सी. नाइट्सनी (*How Many Children Had Lady Macbeth*, 1933) या उपहासात्मक निबंधात शेक्सपिअरच्या स्वभावरेखनातच गुंतून गेलेल्या ब्रॅडलींच्या टीकापद्धतीची टर उडवली. कॅरलाइन स्पर्जन यांनी आपल्या उपर्युक्त निबंधात व नंतरच्या (*Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, 1935) या ग्रंथात शेक्सपिअरची प्रतिमासृष्टी त्याच्या व्यक्तिमत्त्वावर व प्रत्येक नाटकाचे विश्व व आशय यांवर कोणता प्रकाश टाकते हे सोदाहरण दाखवून दिले. याच प्रतिमासृष्टीचा शेक्सपिअरच्या नाट्यकलेच्या विकासाच्या दृष्टीने केलेला एक नमुनेदार अभ्यास म्हणजे क्लेमेन या जर्मन टीकाकाराचा (*The Development of Shakespeare's Imagery*, 1936; इंग्रजी भाषांतर, १९५१) हा ग्रंथ. एम्पसन, 'स्क्रूटिनी' परंपरेतील डी. ए. ट्रॅव्हर्सी (*Approach to Shakespeare*, 1938) व अलीकडे एम.

एम. मॅहूद (*Shakespeare's Wordplay*, 1957) यांनी शेक्सपिअरच्या काव्यशैलीचे सूक्ष्म विश्लेषण, त्याच्या नाटकांतील आशय संपूर्णपणे समजण्याच्या कामी कसे उपयुक्त ठरते हे दर्शविले आहे. अलीकडे केवळ शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांना वाहिलेले बरेच नवे ग्रंथ प्रसिद्ध झालेले आहेत. त्यांपैकी एच. बी. चार्ल्टन (*Shakespearian Tragedy*, 1948) व जी. बी. हॅरिसन (*Shakespeare's Tragedies*, 1951) हे मूलतः ब्रॅडलीच्या कुळातील असले तरी नवे शेक्सपिअरीय संशोधन व विचार यांचीही दखल घेताना दिसतात. ब्रेंट्स स्टर्लिंग यांच्या (*Unity in Shakespearian Tragedy*, 1956) ह्या ग्रंथात या प्रत्येक शोकान्तिकेत एकेक प्रमुख विषय असून (जसे सामाजिक पत हा ऑथेलोचा विषय तर विकारवशता हा हॅम्लेटचा, इत्यादी) तो घटना व स्वभावचित्रे या दोहोंतही कसा प्रतिबिंबित होतो याचे विवेचन केलेले आहे. एच. एस. विल्सन यांनी आपल्या *On the Design of Shakespearian Tragedy*, 1958 मध्ये या शोकान्तिकांचे ख्रिस्तधर्मीय मूल्यांवर आधारलेल्या (हॅम्लेट, मॅक्बेथ वगैरे) व ख्रिस्तपूर्व मूल्यांवर आधारलेल्या (किंग लियर, अँटनी अँड क्लिओपाट्रा) शोकान्तिका असे वर्गीकरण केलेले आहे. (*Patterns in Shakespearian Tragedy*, 1960) या अर्व्हिंग रिबनर यांच्या प्रबंधात शेक्सपिअरच्या शोकनाट्यात त्याच्या नैतिक दृष्टीची घडण कशी होत गेली याचा मागोवा घेतलेला दिसतो. तर संस्कृतिपूर्व काळातील नरमेध-विधीच्या चष्म्यातून हे शोकनाट्य कसे दिसते याचे मनोरंजक विश्लेषण जॉन हॉलोवे यांच्या (*The Story of Night*, 1961) या पुस्तकात आढळते. याखेरीज फार्नम (*Shakespeare's Tragic Frontier*, 1950), विल्यम रोझन (*Shakespeare and the Craft of Tragedy*, 1960) इत्यादी अनेक ग्रंथांचा निर्देश करता येईल. गेल्या साडेतीनशे वर्षांत शेक्सपिअरच्या शोकनाट्याचा किती वेगवेगळ्या तऱ्हांनी विचार झालेला आहे, याच्या या आढाव्यावरून या नाट्याचे खरेखुरे स्वरूप संपूर्णपणे जाणून घेण्यासाठी यांपैकी अनेक महत्त्वाच्या दृष्टीकोणांचा समन्वय केला पाहिजे हे सिद्ध होते. हे सारेच दृष्टिकोण डोळ्यांपुढे ठेवून या शोकनाट्याची सुटसुटीत व्याख्या करणे कठीण आहे. तरीदेखील विवेचनाच्या सोयीसाठी अशा प्रकारची एक कामचलाऊ वर्णनात्मक व्याख्या करावयाची झाली तर ती पुढीलप्रमाणे व्हावी : 'शेक्सपिअरचे शोकनाट्य म्हणजे मानवी आयुष्याचे काव्यात्मक व नाट्यात्मक दर्शन घडविणारी दुःखपर्यवसायी कलाकृती. तिच्या कथावस्तूचा दुःखद अंत मानवी स्वभावांतील न्यूने व नियतीची क्रूर लीला यांच्या संयोगातून सिद्ध होतो. रक्तरंजित झालेल्या या कलाकृतीला त्याचबरोबर मानवी आयुष्याचे गूढ प्रभावी रीतीने साकार करण्याएवढी चिंतनशीलता व नैतिक मूल्यांचे अधिष्ठान ही लाभलेली दिसतात.'

या सर्वसाधारण वर्णनाच्या आधारे या शोकनाट्याच्या महत्त्वाच्या अंगांचे परीक्षण करता येईल. प्रथम अगदी सहज ध्यानात येणारे अंग म्हणजे कथावस्तूचे. शेक्सपिअरच्या प्रत्येक शोकान्तिकेची कथावस्तू चित्तथरारक असतेच. तऱ्हतऱ्हेचे संघर्ष व रोमहर्षक घटना यांनी त्याच्या शोकान्तिका परिप्लुत आहेत. केवळ कथावस्तूच्या दृष्टीने पाहिले तर 'हॅम्लेट' ही एक अत्यंत भडक नाट्यकृती ठरते. खून, व्यभिचार, भूतलीला, कारस्थाने, वेडेचार, आत्महत्या, विषप्रयोग, द्वंदयुद्ध, सूड इत्यादी चटकदार मालमसाला तीत ठासून भरलेला दिसतो. हीच गोष्ट कमीअधिक प्रमाणात शेक्सपिअरच्या इतर शोकान्तिकांबद्दलही खरी आहे. केवळ असल्या कथावस्तूतूनच शोकनाट्य सिद्ध होत नाही, कारण ही कथावस्तू भडक व अतिरंजित अशा भयात्मिकेतही (Melodrama) असू शकते. किंबहुना निव्वळ अशा प्रकारची कथा सांगणारी कलाकृती शोकान्तिका होऊच शकत नाही. मग शेक्सपिअरने असली कथावस्तू का हाताळली ह्या प्रश्नाचे उत्तर असे : त्याच्या युगातील जीवनच असल्या रोमहर्षक घटनांनी पुरेपूर भारलेले होते. साहसप्रियतेच्या या युगात जीवनातील बाह्य संघर्षाला फारच मोठे स्थान होते. रोमहर्षक घटनांची तर तत्कालीन जनतेला एवढी मोठी चटक होती की, एखादा गुन्हेगार फाशी जावयाचा असला म्हणजे तो संपूर्ण समारंभ अनिमिष नेत्रांनी पाहण्यासाठी वधस्तंभाभोवती भाऊगर्दी जमत असे. असल्या समाजातील सर्वसामान्य प्रेक्षकांसाठी नाटके

लिहिणारा शेक्सपिअर हा एक अत्यंत लोकप्रिय व यशस्वी नाटककार होता ही गोष्ट विसरता कामा नये. असल्या भडक कथावस्तूने प्रेक्षकांतील अगदी खालच्या लोकांचे मनोरंजन करूनही त्याच कथावस्तूतून गहन शोकनाट्याचा संसार उभा करणाऱ्या शेक्सपिअरच्या कलेतच त्याचे मोठेपण सामावले आहे.

असल्या प्रकारच्या कथानकांचा तत्कालीन वाङ्मयात सुकाळच होता. त्यामुळे शेक्सपिअरने आपल्या शोकान्तिका लिहिताना नव्या कथा निर्माण करण्याचा खटाटोप न करता या कथानकांची बेशक उचलेगिरी केली. दंतकथा, खरा व काल्पनिक इतिहास, तत्कालीन इटालियन व इंग्रजी अद्‌भुतरम्य कथा व कादंबऱ्या आणि जुनी नाटके यांमध्ये कथावस्तूची एक विस्तीर्ण खाणच शेक्सपिअरला लाभली होती. मात्र तिच्यातून कथानके घेताना त्याने आपली चिकित्सक बुद्धी वापरून मूळच्या कथावस्तूत महत्त्वाचे फेरफार करण्यास मागेपुढे पाहिले नाही. हे फेरबदल करताना ऐतिहासिक सत्याचाही मुलाहिजा त्याने ठेवला नाही. उदाहरणार्थ, हॉलिन्‌शेडच्या इतिहासात व लियरच्या जीवनावरील जुन्या नाटकात शेवटी लियरचा युद्धात विजय होऊन त्याने सोडलेले राज्यपद त्याला मिळते, असा या कथेचा शेवट झालेला आहे. आपल्या ‘किंग लियर’ या प्रख्यात शोकान्तिकेत शेक्सपिअरने लियरला ही लढाई हरवून त्याचा शेवट दुःखपर्यवसायी करून टाकला. मात्र, कधीकधी या जुन्या कथावस्तू आपल्या नव्या शोकान्तिकांच्या मुशीत घालण्याच्या त्याच्या प्रथेमुळे मूळ कथेतील असंभाव्यता संपूर्णपणे नाहीशी करण्यात त्याला यश आले नाही. हॅम्लेटच्या अपयशाचे एक कारण हे आहे, असे टी. एस. एलियट यांनी या संदर्भात म्हटलेले आहे.

परंतु केवळ बाह्य संघर्ष व रोमहर्षक घटना एवढेच या शोकान्तिकांच्या कथावस्तूंचे सार नाही. हा बाह्य संघर्ष एका आंतरिक द्वंद्वाचे प्रतीक आहे व म्हणूनच या हरेक कथावस्तूला मानवी मन व आयुष्य यांच्यावर विदारक प्रकाश टाकणाऱ्या चिंतनशीलतेची बैठक आहे. शेक्सपिअरची प्रत्येक शोकान्तिका कोणत्या तरी नैतिक मूल्यावर आधारलेली दिसते. उदाहरणार्थ, विकारवश होऊन प्राप्त कर्तव्याची टाळाटाळ करण्याबद्दलच्या प्रायश्चित्ताचे दर्शन ‘हॅम्लेट’ मध्ये होते, राक्षसी महत्त्वाकांक्षेचे दुष्परिणाम ‘मॅक्बेथ’मध्ये दिसतात, परवंचना व आत्मवंचना यांची भयानक लीला ‘ऑथेलो’त आढळते, दुर्वासगोत्री पित्याचा अविवेक व कन्येचा तितकाच तीव्र अहंकार यांच्या संघर्षातून ‘किंग लियर’ ची शोकान्तिका उभी राहते, हाच किंवा याहूनही कडवा अहंकार ‘कॉरिओलेनस’ च्या मुळाशी आहे, जीवघेणे प्रेम हे ‘अँटनी अँड क्लिओपाट्रा’चे, तर मानवद्वेष हे ‘टायमन ऑफ अ‍ॅथेन्स’ चे मूलतत्त्व आहे—असे सर्वसाधारण म्हणता येईल.

या साऱ्या नैतिक समस्यांचे तांडव ज्यांच्या जीवनपटांत आढळते ती या शोकनाट्यांतील पात्रे म्हणजे तिचा दुसरा महत्त्वाचा पैलू. या पात्रांचा विचार करताना पहिली गोष्ट जाणवते ती ही की, शेक्सपिअरच्या कल्पनारम्य सुखान्तिकांत स्त्रीपात्रांना प्रमुख स्थान आहे. इतके की, रस्किनला ‘शेक्सपिअरच्या नाटकांत नायक नसून नायिकाच आहेत.’ असे म्हणावेसे वाटले. या उलट ‘अँटनी अँड क्लिओपाट्रा’चा अपवाद सोडला तर या सर्वच परिपक्व शोकान्तिकांत स्त्रीपात्रे कथावस्तूच्या दृष्टीने किरकोळ महत्त्वाची दिसतात, तर प्रमुख पुरुषपात्रे कथावस्तूच्या गाभाऱ्यांत स्थानापन्न झालेली आढळतात. ‘हॅम्लेट’मधील गर्ट्रूड व ऑफिलिया, ‘ऑथेलो’तील डेस्डिमोना व एमिलिया, ‘किंग लियर’मधील तिन्ही राजकन्या यांना त्या त्या शोकान्तिकेतील नायकाच्या तुलनेने गौण स्थानच प्राप्त झालेले आहे. सकृद्दर्शनी लेडी मॅक्बेथ ही या नियमाला अपवाद आहे असा भास होतो, परंतु खरे पाहिले तर मॅक्बेथच्या शोकान्तिकेला मोठा हातभार लावणारी ही स्त्री नाटकाच्या मध्यापर्यंत इतक्या पुरुषी गुणांनी युक्त अशी वाटते की, तिला स्त्री करण्यात निसर्गाच्या हातून काही तरी प्रमाद झाल्यासारखे वाटते. (‘अँटनी अँड क्लिओपाट्रा’मध्ये प्रीती हाच मुख्य विषय असल्यामुळे क्लिओपाट्राला महत्त्व प्राप्त होणे अपरिहार्यच आहे.)

अनुक्रमणिका

जीवनातील भीषणतेचे वास्तव दर्शन घडविणारा शोकनाट्य हा कलाप्रकार पुरुषी वळणाचाच असला पाहिजे (Tragedy is masculine). या सर्वसामान्य सिद्धांताला शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांनी बरीच पुष्टी मिळते हे खरे.

या शोकान्तिकांचे नायक काही दृष्टींनी एकाच मुशीत ओतल्यासारखे दिसतात. ते सारेच उच्चपदस्थ आहेत. कोणी राजा आहे, कोणी राजपुत्र, कोणी किमानपक्षी सरदार व लोकमान्य पुढारी आहे. सर्वसामान्य माणसांत एकदम उठून दिसणारे व्यक्तिमत्त्व यांच्या ठिकाणी आहे. शौर्य, धैर्य, संवेदनक्षमता, इत्यादी गुणांचे वरदान त्यांना लाभलेले आहे. अशा राजबिंड्या पुरुषाचा शेवट दुःखपर्यवसायी व्हावा याची हळहळ प्रत्येक शोकान्तिकेच्या शेवटी प्रेक्षकाला जाणवते. मात्र याला नायकाचा स्वभाव बऱ्याच प्रमाणात कारणीभूत आहे हे स्पष्टपणे दिसते. या उमद्या माणसाला विधीने एक प्रकारचे नैतिक गालबोट लावून ठेवलेले असते. आणि दैवदुर्विलास असा की, त्याच्या स्वभावातील या न्यूनाचाच उपयोग करून घेऊन नियती त्याचा सर्वनाश घडवून आणते. उदाहरणार्थ हॅम्लेट विद्वान, सुसंस्कृत व शूरही आहे. फक्त मुसंडी मारून अंगीकृत कार्य चटकन उरकावे व ते करताना कोडगे होऊन सूक्तासूक्ताचा विधिनिषेध बाळगू नये हे कसब त्याच्यात नाही. त्याच्या दुर्दैवाने तो अशा परिस्थितीत सापडतो की, जिच्यात असे वागल्याशिवाय त्याची समस्या सुटू शकणारच नव्हती. असे वागणे त्याला अशक्यप्राय होते व म्हणूनच त्याच्या आयुष्याची शोकान्तिका होते. अनिर्बंध महत्त्वाकांक्षेमुळे मॅक्बेथचा अधःपात होतो. या अधःपाताची सुरुवात तो जेव्हा अन्नदात्या डंकन राजाचा खून करतो तेव्हा होते. पण केवळ योगायोगाने डंकन राजा आपणहून मॅक्बेथच्या निवासस्थानी आला नसता. तसेच, चेटकिणींनी भुलविले नसते व पत्नीने डिवचले नसते तर मॅक्बेथने हा खन करण्याचे काम केले असते की नाही हा प्रश्न विवाद्य ठरेल, असेही शोकान्तिका-अभ्यासकांना वाटते. ऑथेलोच्या अंगी तीव्र चिकित्सक बुद्धी व सावधगिरी हे दोन्ही गुण असते तर इयागोसारख्या पाताळयंत्री खलपुरुषाने मोठ्या कौशल्याने विणलेल्या संशयाच्या जाळ्यातून तो सुटू शकला असता. त्याच्या अंगी हे गुण तर नव्हतेच. उलट डेस्डिमोनाला त्याने दिलेला हातरूमाल इयागोच्या हाती योगायोगाने पाडून नियती ऑथेलोचा दुःखांत घडवून आणते. म्हाताऱ्या लियरच्या स्वभावात एककल्लीपणा कमी असून सारासारविवेकबुद्धी जास्त असती व त्याबरोबर प्रेमळ व ऋजू मनाच्या कॉर्डिलियाच्या अंगी ताठा नसता तर दोघांची शोकान्तिका झालीच नसती. पण त्याचबरोबर भर दरबारात कॉर्डिलियाने आपल्या पितृप्रेमाचे प्रदर्शन करावे हा खुळा हट्ट राजाने धरला नसता तर, शेवटी एडमंडला उपरती झाल्यावर कॉर्डिलियाला वाचविण्यासाठी त्याने पाठविलेला हुकूम योग्य वेळी तुरुंगात पोचला असता तर वगैरे अनेक प्रसंगी 'असे झाले असते तर' असे वाटून नियतीच्या लीलेची साक्ष पदोपदी पटते.

आपल्यापुढील उग्र समस्या प्रथमपक्षी निर्माण होण्याबद्दल या शोकनाट्यांतील नायक कितपत जबाबदार आहेत असा प्रश्न विचारून रॉझिटर [एंजल विथ हॉर्न्स अँड अदर शेक्सपिअर लेक्चर्स (१९६१), पृ. २६०.] या नायकांचे असे वर्गीकरण करतात. बापाच्या खुनामुळे हॅम्लेटपुढे समस्या निर्माण केली जाते, उलट अँटनी, मॅक्बेथ व लियर यांनी आपल्या स्वतःच्या कृतींमुळे समस्यांना जन्म दिलेला दिसतो. ऑथेलोपुढील समस्या ही सर्वस्वी इयागोची दुष्ट कर्तबगारीच. हे वर्गीकरण रास्त आहे. परंतु एकदा समस्या उभी ठाकली की तिच्याशी मुकाबला करताना हे नायक अयशस्वी ठरतात, ते आपल्या स्वभावदोषामुळे व त्याचबरोबर नियतीच्या खेळामुळेही. 'शेक्सपिअरच्या शोकनाट्यांत स्वभाव हाच नियतीसारखा असतो'. ('In Shakespearian tragedy character is destiny') असे नेहमी म्हटले जाते ते एका अर्थी एक अर्धसत्य आहे. कारण वर दर्शविल्याप्रमाणे स्वभावदोष व विधिघटना या दोहोंच्या पापग्रहात्मक युतीमुळेच शोकनाट्य अवतरते.

अनुक्रमणिका

या नायकांच्या स्वभावाचे परीक्षण अनेक बाजूंनी केले गेलेले आहे. लिली बी. कँपबोल [शेक्सपिअर्स ट्रॅजिक हीरोज, १९३०.] यांनी असे दाखवून दिलेले आहे की, त्यांचे स्वभाव शेक्सपिअरच्या युगातील मानवी स्वभावाविषयीच्या ज्या कल्पना व सिद्धांत होते त्यांची उत्तम उदाहरणेच होत. अग्नी, वायू, जल व पृथ्वी या चार मूलतत्त्वांतील उष्ण, शीत, आर्द्र व रूक्ष अशा मूलभूत चतुर्गुणांच्या विशिष्ट मिश्रणातून मानवी स्वभावाचे आनंदी, निराशावादी, धिमा व संतापी नमुने सिद्ध होतात असा तत्कालीन समज होता. माणसाचे शारीरिक व मानसिक स्वास्थ्य या गुणांच्या समतोल मिश्रणावर अवलंबून असे. विकारांमुळे हा समतोल ढासळला की दुःख निर्माण होई. कँपबेल यांच्या मते हे सर्व नायक विकारदूषित असल्याने त्यांच्या आयुष्याची शोकान्तिका होते. याअनुसार 'हॅम्लेट' ही शोकविकारातून उत्पन्न होणारी शोकान्तिका आहे. पित्याच्या अचानक मृत्यूच्या तीव्र दुःखामुळे मूळच्या उमद्या स्वभावाच्या हॅम्लेटचा मानसिक तोल जो जातो तो त्याला शेवटपर्यंत सावरता येत नाही. मॅक्बेथचा अधःपात भीतिविकाराने होतो, महत्त्वाकांक्षेने नाही. डंकनने आपला मुलगा मॅल्कम याला आपला वारस नेमल्यावर मग आपले कसे होणार या भीतीने मॅक्बेथ डंकनचा खून करतो व उत्तरोत्तर भयाच्या जाळ्यात जास्त जास्त गुरफटला जातो. असूया हा ऑथेलोचा स्थायीभाव आहे. ती तिघांना झपाटते. इयागोला ऑथेलो व कॅशिओबद्दल, रॉडरिगोला ऑथेलोबद्दल व खुद्द ऑथेलोला कॅशिओबद्दल. तसेच संतापविकाराने लियरच्या आयुष्याची माती होते.

परंतु शेक्सपिअरच्या कलेचा मोठा गुण हा की, ती एका अर्थी तत्कालीन असून त्याचबरोबर सार्वकालीनही आहे. त्यामुळे त्याच्या शोकनाट्यांचे नायक इलिझाबेथच्या युगातील मानसशास्त्राशी प्रामाणिक असले तरी कोणत्याही युगातील मानवी स्वभावाच्या सिद्धांताच्या कसोटीला उतरू शकतील इतके ते जिवंत वाटतात. कारण त्यांच्यापुढे उभ्या असलेल्या समस्या एका अर्थी चिरकालीन समस्या ठरतात. 'जगावे की मरावे' या हॅम्लेटच्या आक्रंदनाने प्रत्येक माणसाच्या हृदयाची तार क्षणभर छेडली जाते. तऱ्हेतऱ्हेच्या मोहांशी झगडण्याचे (आणि बहुतांशी पतनाचे) प्रसंग आपणा साऱ्यांच्या आयुष्यात येतात व म्हणूनच असल्या संघर्षात पराभूत होऊन अधःपतनाला लागलेला मॅक्बेथ व आपण यात सहभावनेचे तारायंत्र जोडले जाते. 'अविवेकः परमापदां पदम्' या उक्तीचा पडताळा साऱ्यांनाच वेळोवेळी येत असतो. त्यामुळेच लियरला अविवेकाबद्दल मिळालेले प्रायश्चित्त आपल्याला चटका लावून जाते. या प्रत्येक शोकनाट्याचा नायक या दृष्टीने चिरंजीव आहे, कारण तो अनंत काळचा प्रवासी आहे. जोपर्यंत माणूस हा माणूस आहे तोपर्यंत हे नायक त्याचे प्रतिनिधित्व करीत राहतील.

पात्रचित्रणाच्या दृष्टीने केवळ नायक 'जिवंत' पात्रे आहेत असे नाही. या शोकान्तिकांतील बहुतेक दुय्यम पात्रांचे चित्रणही तितकेच उठावदार वाटते. 'हॅम्लेट'चा प्रयोग पाहिल्यावर हॅम्लेटच्या स्वभावचित्रणाबरोबरच कारस्थानी क्लॉडिअस, सुखलोलुप गर्टरूड, दुबळी व असहाय ऑफिलिया, तापट लेअर्टिस, दरबारी शब्दावडंबरात गुरफटलेला पॉलोनिअस, धिमा समतोल हॉरेशिओ, इतकेच काय थोडाच वेळ रंगभूमीवर दिसणारा नटमोगरा ऑझरिक यांचे स्वभावदर्शनही मनावर ठसते. हीच गोष्ट 'ऑथेलो'तील कॅशिओ व ब्रॅबनशिओ, 'किंग लियर'मधील एडमंड, एडगर, केंट, खुषमस्कऱ्या (The Fool) व इतर, 'अँटनी अँड क्लिओपाट्रा'मधील ऑक्टेव्हिअस व एनोबार्बस अशा प्रत्येक शोकान्तिकेतील दुय्यम पात्रांबद्दलही खरी आहे. (फक्त 'मॅक्बेथ'मधील दुय्यम पात्रे त्या मानाने फार फिकी वाटतात असा जी. बी. हॅरिसन [शेक्सपिअर्स ट्रॅजेडीज, १९५७, पृ. १८७.] यांचा रास्त आक्षेप आहे.)

या शोकान्तिकांच्या पार्श्वभूमी (Setting) संबंधी विचार करताना एक गोष्ट जाणवते ती अशी की, सतराव्या शतकातील इंग्लंडमध्ये बसून शेक्सपिअर आपल्या शोकनाट्यासाठी त्या काळापासून दूरची

अनुक्रमणिका

आणि बऱ्याच वेळा भौगोलिक दृष्ट्याही दूरची अशी पार्श्वभूमी निवडतो. प्रस्तुत सात शोकान्तिकांपैकी तिहींची पार्श्वभूमी ख्रिस्तपूर्व ग्रीस वा रोम आहे ('अँटनी अँड क्लिओपाट्रा', 'टायमन ऑफ अ‍ॅथेन्स' व 'कॉरिओलेनस'). 'हॅम्लेट' मध्ये आपणांस नाटककार मध्ययुगीन डेन्मार्कमध्ये घेऊन जातो तर 'ऑथेलो'मध्ये व्हेनिसला. फक्त 'मॅक्बेथ' व 'किंग लियर'मधील कथानक इंग्लंडमध्ये घडते. पण हे इंग्लंडही तत्कालीन नसून मध्ययुगीन स्कॉटलंड (मॅक्बेथ) वा ख्रिस्तपूर्व इंग्लंड (किंग लियर) आहे. अर्थात शेक्सपिअर हा स्वच्छंदतावादी (Romantic) नाटककार असल्यामुळे त्याच्या बहुतेक साऱ्याच नाटकांची पार्श्वभूमी कल्पनारम्य आहे. परंतु त्याच्या शोकान्तिकांना या पार्श्वभूमींचा विशेष फायदा झालेला आहे. वास्तवापासून दूरच्या अशा विश्वात या शोकनाट्यांतील करुणभीषण घटना घडत असल्यामुळे वास्तव जगातील घडामोडींचा विचार करताना आपण जी चिकित्साबुद्धी वापरतो तिची धार बोथट होते; या विश्वापासून आपण दूर असल्यामुळे तिच्यातील नैतिक संघर्ष अधिक स्पष्टपणे व उठावदार रीतीने आपल्या डोळ्यांपुढे उभा राहतो व याहूनही महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे या दूरतेमुळे खऱ्या शोकनाट्याला लागणारी उदात्तता गवसणे या शोकान्तिकांना जास्त सोपे जाते.

या शोकनाट्याच्या रचनेकडे दृष्टी वळविली की शेक्सपिअर हा कलामूल्यांच्या बाबतीत बेफिकीर असून केवळ प्रतिभाशक्तीच्या जोरावर काम निभावून नेतो, या नेहमीच्या मताचे वैय्यर्थ्य पटते. त्याच्या शोकान्तिकांत रचनादोष नाहीत असे नाही. 'हॅम्लेट'मधील 'गाँझॅगोचा वध' या नाटकाच्या निमित्ताने हॅम्लेटने अभिनयकलेवरील भाष्य व तत्कालीन नाटक मंडळींच्या आपसातील स्पर्धेविषयीचा उल्लेख ही दोन्ही रचनादृष्ट्या बांडगुळेच ठरतात. [या दोहोंचा नाटकाच्या मध्यवर्ती कल्पनेशी निकटचा संबंध आहे अशीही एक विचारप्रणाली आहे, तिच्याशी प्रस्तुत लेखक सहमत नाही.] 'मॅक्बेथ'मध्ये मॅक्डफच्या सच्चेपणाची परीक्षा घेताना मॅल्कम जे आरोप स्वतःवर करतो त्यांचे वाजवीपेक्षा लांबलचक वर्णन शेक्सपिअर करीत बसतो. कारण यावेळी बहुधा हॉलिन्शेडचा इतिहास पुढ्यात ठेवून कंटाळत कंटाळत त्याचा तर्जुमा करण्यातच त्याची स्वारी गुंतलेली होती, इत्यादी. परंतु एकंदरीत पाहता नाट्यरचनेचा सूक्ष्म विचार त्याच्या शोकान्तिकांत निश्चितच आढळतो. त्यांतील प्रत्येक नाटक रचनेच्या दृष्टीने पृथगात्म आहे. 'मॅक्बेथ'ची कथा धनुष्यातून सुटलेल्या बाणाप्रमाणे वेगाने व एका रेषेत धावून स्वलक्ष्याला भिडते; उलट 'हॅम्लेट'चे कथानक वळणावळणाने वाटचाल करते, आणि त्याला गती प्राप्त होते ती एकदम शेवटच्या क्षणी. ऑथेलो जितक्या धिमेधिमे संशयाच्या जाळ्यात गुरफटून जातो, तितक्याच वेगाने तो स्वतःचा सर्वनाश एकदम घडवून आणतो, तर 'किंग लियर' व 'अँटनी अँड क्लिओपाट्रा' यांची रचना कथनात्मक अशा ऐतिहासिक नाटकांशी मिळतीजुळती दिसते.

शेक्सपिअरच्या तंत्रकौशल्याचा आणखी एक पुरावा म्हणजे आपल्या मूळ कथासूत्रातील विषय, उपकथा किंवा प्रसंग यात पुन्हा आणून पुनरुक्तीने तो विषय प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविण्याचे त्याचे कसब. तत्कालीन स्वच्छंदतावादी नाट्यतंत्रास अनुसरून एकाहून अधिक कथानके तो एकाच नाटकात गुंफतो. 'किंग लियर'मध्ये पित्याने आपल्यावर केलेला अन्याय व शेवटी या अन्यायाचे त्याला भोगावे लागलेले प्रायश्चित्त हा लियरच्या कथेतील विषय ग्लॉस्टर व त्याची दोन मुले यांच्या उपकथानकात पुन्हा येतो. तसेच, पित्याच्या मृत्यूचा सूड हा 'हॅम्लेट'मधील मुख्य विषय पुन्हा लेअर्टिसच्या संदर्भात येऊन हॅम्लेट व लेअर्टिस यांच्यातील भेदावरून हॅम्लेटच्या स्वभावावर मोठाच प्रकाश पडतो. 'मॅक्बेथ'मध्ये राजाच्या रक्तात न्हाऊन स्कॉटलंडच्या गादीवर चढलेला पापी नायक व त्याविरुद्ध राजाचा खरा वारस असलेल्या मॅल्कमला मदत करणारा इंग्लंडचा प्रातःस्मरणीय ठरण्याइतका शुचिर्भूत राजा यांच्यामधील विरोधामुळे मॅक्बेथच्या स्वभावचित्रावरचा रंग गडद होऊन जातो. 'ऑथेलो'मध्ये प्रारंभी डेस्डिमोनाच्या पित्याने

अनुक्रमणिका

ऑथेलोला दिलेली समज—'जिने आपल्या बापाला फसविले आहे ती तुलादेखील फसवील.' —लक्षात ठेवून इयागो तिचा उपयोग ऑथेलोच्या मनात संशयाचे जहर भरविण्याच्या कामी कौशल्याने करतो.

कथावस्तूंच्या एकात्मतेचे बंधन शेक्सपिअर पाळत नाही. त्यामुळे शोकनाट्यात भीषणतेची तार फार ताणली गेली तर त्यावर उतारा म्हणून तो कधी हास्यरस तर कधी करुणरस यांचा परिपोष करून वैविध्य साधतो. 'कॉरिअलेनस' मधील छोट्या मार्कसचे व 'मॅक्बेथ'मधील मॅक्डफच्या छोकऱ्याचे चिमखडेबोल, 'मॅक्बेथ'मधील दरवानाचे दारूबाज बरळणे, 'हॅम्लेट'मधील स्मशानातल्या कामगारांचा संवाद, 'अँटनी अँड क्लिओपाट्रा'तील साप घेऊन येणाऱ्या शेतकऱ्याची भोळी वटवट, इत्यादी प्रसंगांत निर्माण होणारा विनोद एका बाजूने शोकावेगाचा ताण कमी करतो तर दुसऱ्या बाजूने व्यंजनात्मक रीतीने करुणरसाची भावना दृढ करतो. करुणरसाची ठळक उदाहरणे म्हणजे 'किंग लियर'मधील सुप्रसिद्ध पिता-पुत्रीच्या पुनर्मीलनाचा प्रसंग, 'ऑथेलो'मधील डेस्डिमोनाचे शेवटचे गाणे, 'हॅम्लेट'मधील ऑफिलियाचे वेडेचार इत्यादी.

आपल्या शोकान्तिका रचताना सुरुवात व शेवट ही दोन्ही प्रभावी व्हावीत यावर शेक्सपिअरचा कटाक्ष दिसून येतो. सुरुवातीचा प्रसंग उभा करताना शेक्सपिअर एकदम प्रेक्षकांचे चित्तच वेधून घेण्याचा बहुधा यशस्वी प्रयत्न करतो. 'हॅम्लेट'मध्ये मध्यरात्री कडाक्याच्या थंडीत किल्ल्याच्या तटावरील पहारेकऱ्यांना हॅम्लेटच्या बापाचे भूत दिसते. या प्रारंभिक घटनेमुळे प्रेक्षकांच्या मनाची एकदम पकड घेतली जाते. 'किंग लियर'मध्ये सुरुवातीच्या छोट्याशा माहितीवजा गद्य संभाषणानंतर राज्याच्या वाटणीचा समरप्रसंग एकदम सुरू होतो, 'मॅक्बेथ'च्या पहिल्या प्रवेशात तीन चेटकिणी वादळवाऱ्यात अवतरून या शोकनाट्याला योग्य असे वातावरण निर्माण करतात. 'ऑथेलो'त पडदा वर गेल्यावर रॉडरिगो व इयागो यांच्यातील संभाषणातून इयागोला वाटणारा द्वेष पुढील घटना सूचित करतो. हातांत काठ्या घेतलेल्या क्षुब्ध जमावाच्या गोंगाटात 'कॉरिअलेनस' चा प्रारंभ होतो. 'अँटनी अँड क्लिओपाट्रा' व 'टायमन ऑफ ॲथेन्स'मध्ये आरंभी दुय्यम पात्रांच्या संभाषणांतून नायकांच्या स्वभावदोषाची चर्चा होते व लागलीच याचे दर्शन घडून कथानकाला चालना मिळते. आपला शोकान्तिकांचा शेवट साकार करताना शेक्सपिअरला तत्कालीन रंगभूमीच्या एका विशेषाची दखल घ्यावी लागली. तो विशेष म्हणजे दर्शनी पडद्याचा अभाव. यामुळे नायक मरतो त्या अत्युत्कट क्षणीच नाटकाचा शेवट करणे लेखकाला शक्य नव्हते. चौघांच्या खांद्यावरून नायकांचे अंत्य निर्वाण दाखविणे प्रायोगिक दृष्ट्या क्रमप्राप्त ठरत असे. श्रेष्ठ कलावंत हा आपल्या कलातंत्रातील अडचणींचा कौशल्याने स्वतःच्या कलेला पोषक असाच उपयोग करून घेतो या न्यायाचे प्रत्यंतर या ठिकाणी शेक्सपिअरमध्ये दिसते. नायकाचा अंत झाल्यानंतर त्याच्या आयुष्याचा आढावा घेणारे छोटेसे भाषण एखादे महत्त्वाचे पात्र करते व त्यायोगे एका दृष्टीने सबंध नाटकाचे सारच प्रेक्षकांपुढे ठेवले जाते व नाटककाराला अभिप्रेत असलेला आशय थेट प्रेक्षकांच्या हृदयाला जाऊन भिडतो. शिवाय शेवटची निरवानिरव होताना आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट साधली जाते. खरे शोकनाट्य केवळ वैफल्यस्वरूप व शून्यवादी असूच शकत नाही, जीवनातील विधायक मूल्यांचा ठसा त्यातून मनावर उमटलाच पाहिजे. नायकाच्या मृत्यूमुळे चालू घडी विस्कटून जी पोकळी निर्माण झालेली असते ती काही अंशी लवकरच भरून नवा विधायक मनू सुरू होणार आहे याची स्पष्ट सूचना शेक्सपिअरच्या प्रत्येक शोकान्तिकेच्या शेवटी आढळते. हॅम्लेट मरताना नॉर्वेचा राजपुत्र फॉर्टिनब्रॅस याच्या हाती राज्याची सूत्रे देऊन मगच प्राण सोडतो. मॅक्बेथने स्कॉटलंडची विस्कटून टाकलेली घडी राज्याचा खरा वारस मॅल्कम पुन्हा बसविणार असल्याची ग्वाही शेवटी पटतेच. ऑथेलोने आत्महत्या केल्यावर त्याचे पद कॅशिओला मिळते आणि लियरच्या अंतानंतर एडगर इंग्लंडचा राजा होतो. शोकान्तिकांच्या शेवटी विधायक मूल्यांची

अनुक्रमणिका

ही निसटती सूचना पुढे विस्तृत स्वरूपात मांडून शेक्सपिअरने आपली अद्‌भुतरम्य नाटके (Romances) लिहिली हा टिलयार्ड यांचा मुद्दा मर्मग्राही आहे.

वर पाहिल्याप्रमाणे, संवाद व शैली या शेक्सपिअरच्या शोकनाट्याच्या अंगांकडे विसाव्या शतकापर्यंत जवळजवळ दुर्लक्षच झाले होते. आज या पैलूंचे खरे महत्त्व पटलेले आहे. या नाटकांच्या संवादांत शेक्सपिअरच्या नेहमीच्या प्रथेप्रमाणे गद्य व पद्य या दोहोंचा उपयोग दुय्यम पात्रांची माहितीवजा संभाषणे व विनोदी प्रसंग यांत तर होतोच. शिवाय प्रमुख पात्रांचा मानसिक तोल गेल्यावर पद्याची सुबुद्ध रचना त्याच्या तोंडी विशोभित दिसेल म्हणून, वेडी झालेली ऑलिफिया, वेड्याचे सोंग घेतलेला हॅम्लेट, झोपेत चालणारी लेडी मॅक्बेथ व मानसिक क्षुब्धतेने वेडापिसा बनलेला ऑथेलो हे अनेक प्रसंगी गद्यात बोलतात. पद्याची योजना प्रमुख पात्रांच्या संवादात होते. शिवाय तत्कालीन रंगभूमीवरील देखाव्याच्या अभावामुळे वातावरणनिर्मितीसाठी वर्णनात्मक उताऱ्यांचीही योजना करावी लागत असे. या उताऱ्यांतही पद्याची कामगिरी लक्षणीय आहे. ‘मॅक्बेथ’ मधील डंकन राजा मॅक्बेथच्या किल्ल्यात अतिथी म्हणून येतो त्या वेळचे किल्ल्याच्या हवेशीर, सौम्य व प्रसन्न वातावरणाचे (लवकरच भयंकर व्यंजनात्मक ठरणारे) वर्णन हा याचा एक उत्कृष्ट नमुना.

या शोकनाट्यातील संवाद-तंत्रात स्वगतांचा उपयोग महत्त्वाचा ठरतो. नायकाच्या हृदयातील तीव्र आंतरिक संघर्ष साकार करण्याचे कार्य या स्वगतांत केलेले आहे. काव्य व नाटक या दोन्ही दृष्टींनी हॅम्लेट, मॅक्बेथ, आदींची स्वगते या शोकान्तिकांतील संस्मरणीय उतारे म्हणून लक्षात राहतात. या स्वगतांबद्दल ब्रॅडली यांनी शेक्सपिअरला कानपिचकी दिली, कारण शेक्सपिअरकालीन रंगभूमीच्या स्वरूपाचा त्यांना विसर पडला. तिन्ही बाजूंनी प्रेक्षकांनी वेढलेल्या व नट आणि प्रेक्षक यांच्यात नाममात्र अंतर ठेवणाऱ्या या रंगमंचावरून शोकनाट्य-नायकाने जिवलग मित्राशी हितगूज करावे तितक्या सहजतेने या प्रेक्षकांशी बोलावे यात अनैसर्गिक असे काहीच नाही. या स्वगतांबरोबरच, हे नायक काही प्रसंगी मूक राहतात, हे मौनही तितकेच प्रभावी ठरते, हा ॲलर्डाइस निकल [स्टडीज इन शेक्सपिअर, १९२७, पृ. १९-२१.] यांचा मुद्दा बिनतोड आहे. उदाहरणार्थ, बापाच्या भुताशी संभाषण झाल्यावर हॅम्लेट अंतर्मुख होऊन एक दीर्घ स्वगत बोलतो. होरॅशियो व पहारेकरी आल्यावर त्याची ही समाधी भंगून तो एकदम मूक होतो व नंतर उडवाउडवीची उत्तरे देऊ लागतो. यातूनच त्याच्या मनात उसळलेला भावनांचा क्षोभ सूचित होतो.

नाट्यातील आशय व प्रमुख विचारप्रवाह सूचित करणारी अर्थगर्भ शब्दयोजना हा या शैलीचा आणखी एक विशेष. शेक्सपिअरच्या काळात शुद्धलेखन नियमबद्ध नसल्यामुळे एक शब्द विविध तऱ्हांनी लिहिला तरी चालत असे. यामुळेच शब्दांवर कोट्या करण्याचा हव्यासच तत्कालीन लेखकांना दिसतो. विविध अर्थांच्या छटा दाखविणाऱ्या आपल्या कोट्यांनी व शब्दांच्या पुनरुक्तीने शेक्सपिअर फार मोठा अर्थ सूचित करतो. ‘हॅम्लेट’च्या पहिल्या अंकात भर दरबारात क्लॉडिअस हॅम्लेटला ‘पुतण्या व पुत्र’ म्हणून संबोधतो तेव्हा हॅम्लेटचे ‘A little more than kin and less than kind’ हे उद्‌गार पाहा. ‘Kin’, ‘Kind’ या उच्चारांत थोड्याफार सारख्या असलेल्या शब्दातून ‘तू नात्याने जरी माझा पिता झाला असलास तरी तुझ्याबद्दल पितृप्रेम मला वाटणे शक्यच नाही.’ ही हॅम्लेटची भावना चमत्कृतिपूर्ण तऱ्हेने व्यक्त झालेली आहे. तसेच ‘रक्त’ व ‘रात्र’ हे शब्द मॅक्बेथमध्ये प्रत्येकी सुमारे ७० ते १०० वेळा येतात, व ‘काल’ हा शब्दही अनेक वेळा वापरला गेलेला आहे. ‘रक्त’ व ‘रात्र’ यांची पुनरुक्ती कथानकाचे रक्तरंजित स्वरूप दाखविते, तर ‘काल’ हा शब्द दोन अर्थांनी वापरलेला आढळतो. डंकन इत्यादी सुष्ट पात्रे त्याचा ‘निसर्गाचा नित्यक्रम’ या सात्विक अर्थी उपयोग करतात, तर मॅक्बेथ व त्याची पत्नी यांच्या लेखी ‘काल’ म्हणजे केवळ समाज

अनुक्रमणिका

किंवा केवळ महत्त्वपूर्ण घटना एवढाच त्याचा संकुचित अर्थ आहे. यावरून या शोकान्तिकेच्या स्वरूपावर केवढा प्रकाश पडतो!

कॅरलाइन स्पर्जन [लीडिंग मोटिव्ह इन द इमेजरी ऑफ शेक्सपिअर्स ट्रॅजेडी (शेक्सपिअर क्रिटिसिझम, १९१९-१९३५, संपादक: ॲन बॅडबी, १९३७), पृ. १८-६१, तसेच स्पर्जन यांचा शेक्सपिअर्स इमेजरी (१९३५) हा ग्रंथही पाहावा.] यांनी दाखविल्याप्रमाणे शेक्सपिअरची प्रतिमासृष्टी (Imagery) ही या दृष्टीने फार महत्त्वाची ठरते. प्रत्येक शोकान्तिकेतील प्रतिमासृष्टी पृथगात्म आहे व ती त्या नाटकाचा आशय, स्वभावलेखन, वातावरण इत्यादी सूचित करते. ऑथेलोची कथा सागरतीरी घडत असल्यामुळे समुद्रविषयक प्रतिमा त्यात भरपूर येतात. 'ऑथेलो' व 'किंग लियर' या दोहोतही पशु-सृष्टीतील प्रतिमांची रेलचेल आहे. परंतु त्यांत सूक्ष्म फरक असा आहे की, 'ऑथेलो' मध्ये एका पशूने दुसऱ्याची निसर्गनियमास अनुसरून पारध करावी किंवा निरुपद्रवी प्राण्यांची हत्या व्हावी या प्रकारच्या प्रतिमा (पक्ष्यांना जाळ्यात पकडणे, कोळी व माशी, गाढवाला वेसण घालून नेणे, इत्यादी) प्रामुख्याने येतात, तर 'किंग लियर' मधील प्राणिसृष्टीत लांडगा, वाघ, रानडुक्कर, इत्यादी हिंस्र पशू यांचा समावेश होतो. हा फरक या दोन नाटकांतील आशयभिन्नता उत्तम तऱ्हेने व्यक्त करतो. इयागोने केलेली ऑथेलो व डेस्डिमोनाची पारध हे 'ऑथेलो' चे कथासूत्र आहे; तर साऱ्या विश्वातील भिषण क्रूरतेचे दर्शन 'किंग लियर'मध्ये घडते. एखाद्या माणसाने उसने, सैल होणारे दुसऱ्याचे कपडे घालावे ह्या अर्थाच्या प्रतिमा 'मॅक्बेथ'मध्ये पुनःपुन्हा येतात व मॅक्बेथ हा डंकनचे सिंहासन बळकावणारा, उसनी पिसे लावून मोर होऊ पाहणारा डोमकावळा आहे हे या नाटकाचे मुख्य कथासूत्र सुचवितात. रोगराई, शरीरावर आलेला फोड किंवा पडलेला व्रण या अर्थाच्या 'हॅम्लेट'मध्ये पुनरुक्त होणाऱ्या प्रतिमांच्या योगे क्लॉडिअसने केलेल्या मोठ्या हॅम्लेटच्या खुनामुळे डेन्मार्क देशात एक प्रकारची रोगराईच फैलावली आहे, ही कल्पना प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविली जाते. 'ॲंटनी ॲंड क्लिओपाट्रा' मध्ये विश्वाचा पसारा, अनंत आकाश व अथांग समुद्र यांच्या प्रतिमा जणू चराचरात भरून राहिलेल्या प्रीतितत्त्वाचा महिमाच सांगतात व हाच या नाटकाचा विषय.

शेक्सपिअरीय शोकनाट्याचे आणखी एक अंग म्हणजे त्यात अनुस्यूत असलेली जीवनदृष्टी. ही जीवनदृष्टी उच्च शोकनाट्याला अभिप्रेत असलेली आदर्श जीवनसृष्टी आहे. वर म्हटल्याप्रमाणे खरेखुरे शोकनाट्य निराशावादी असू शकत नाही, कारण त्यात चिरंतन नैतिक मूल्यांचा पुरस्कार केलेला असतो. शिवाय अधःपात, आपत्ती व दुःख यांच्या आगीत पोळून निघालेल्या शोकान्तिकेच्या नायकाच्या स्वभावातील सोने ही आच लागून शुद्ध होते याची साक्षही शोकनाट्याच्या शेवटी पटते. म्हणूनच मती गुंग करून टाकणाऱ्या भीषण विधिघटनेने शोकनाट्याचा प्रेक्षक खचून जात नाही, कारण मानवी स्वभावातील न्यूनांएवढेच त्यातील धीरोदात्त गुणांचे दर्शनही शोकनाट्यात होते. शेक्सपिअरच्या शोकनाट्यात हे सारे विशेष प्रकर्षाने आढळतात. वर दाखविल्याप्रमाणे त्याच्या प्रत्येक शोकान्तिकेच्या शेवटी नव्या मनूची स्पष्ट सूचना दिसतेच, याशिवाय आपत्तींच्या योगे घडलेला नायकाचा आंतरिक विकासही तितकाच स्पष्ट होतो. आत्मदूषणाच्या गर्तेत शेवटपर्यंत सापडलेला हॅम्लेट अखेरीस एकदम कात टाकतो व पित्याच्या आज्ञेची पूर्ती निर्धाराने करणारा 'विधिलिखित टळत नाही, मग होईल ते होवो, माणसाने साऱ्याची तयारी ठेवली पाहिजे' असे म्हणणारा व मरतानाही आपल्या देशाची पुढची व्यवस्था लावून मगच मरणारा नवा हॅम्लेट काही काळ अवतरतो. महत्त्वाकांक्षेला बळी पडून आपण काय काय गमावले याची पूर्ण जाणीव मॅक्बेथला होते व पूर्वी कधी झाली नव्हती तेवढी आत्मपरीक्षा ऑथेलो व लियर यांना दुःख व आपत्ती यांतून होते.

अनुक्रमणिका

जी.बी.हॅरिसन यांनी म्हटल्याप्रमाणे शेक्सपिअर व त्याचे समकालीन शोकान्तिकाकार यांतील फरक हा की, शेक्सपिअरमध्ये आढळणारी ही तीव्र नैतिक दृष्टी त्यांच्यात नाही. बोमंट व फ्लेचर, वेबस्टर इत्यादी नाटककारांच्या शोकान्तिकांत भरपूर नाट्य आहे, पण नीती-अनीति-विवेक फारसा नाही. पण याचा अर्थ आपल्या शोकान्तिकांतून शेक्सपिअर प्रेक्षकांच्या मनावर नीतितत्त्वे बिंबविण्याचा हरदासी प्रयत्न करतो असा नाही. किंबहुना ए.पी. रॉझिटर यांनी दाखवून दिल्याप्रमाणे शेक्सपिअरने शोकान्तिका म्हणजे नीतितत्त्वांचा उघडउघड प्रचार करणारी कलाकृती ही मध्ययुगीन व पुनरुत्थानकालीन कल्पना झुगारून दिली व शोकान्तिकेच्या शेवटी उच्चपदस्थांचा दारूण अधःपात, पापपुण्याच्या प्रमाणात सुखदुःखाची वाटणी व संसारवैभवाची क्षणभंगुरता यांचा साक्षात्कार झाला पाहिजे या तत्कालीन शोकनाट्याच्या कल्पनेहून वेगळे असे शोकनाट्य निर्माण केले. शेक्सपिअरला शोकनाट्यात आयुष्याचे असले बाळबोध दर्शनच नव्हे, तर जीवनाच्या गूढातील जिटलताही दिसते. ब्रॅडली यांनी म्हटल्याप्रमाणे या नाटकांत स्खलनाचे प्रायश्चित्त भोगणाऱ्यांबरोबर निष्पाप जीवांचीही राखरांगोळी होऊन मनाला जेवढा चटका लागतो, तेवढाच हे प्रायश्चित्त भोगणाऱ्यांबरोबर निष्पाप जीवांचीही राखरांगोळी होऊन मनाला जेवढा चटका लागतो, तेवढाच हे प्रायश्चित्त बऱ्याच वेळा अपराधापेक्षा प्रमाणाबाहेर इतके भीषण आहे याची जाणीव होऊनही लागतो. ऑफिलिया, पॉलोनिअस, रोझॅनक्रॅट्स, बँको, लेडी मॅक्डफ व तिची मुले, कॉर्डिलिया, लियरचा खुषमस्कऱ्या, रॉडरिगो, एमिलिया, इत्यादींचा दुःखद अंत हेच दर्शवितो. म्हणूनच जीवनाला भयचकित होऊन नमन करावेसे वाटायला लावण्याचे सामर्थ्य शेक्सपिअरच्या शोकनाट्यात आहे. अशा तऱ्हेने विश्वाचे भीषण गूढ व या गूढातही झालेले मनुष्यस्वभावातील उदात्ततेचे दर्शन या दोहोंचा प्रत्यय या नाट्यातील जीवनसृष्टीत मिळतो.

शेक्सपिअरीय शोकनाट्याचा हा आढावा घेताना शेवटी त्यातील प्रत्येक शोकान्तिकेची काही ठळक वैशिष्ट्ये तपासणे उपयुक्त ठरेल. या सर्व शोकान्तिकांत 'हॅम्लेट' चे स्थान एकमेवाद्वितीय आहे. या नाटकाइतकी चर्चा शेक्सपिअरच्या कोणत्याच नाटकाच्या बाबतीत झालेली नाही. "'हॅम्लेट' हे वाङ्मयातील मोना लिसा आहे." हे टी. एस. एलियट यांचे उद्‌गार प्रसिद्ध आहेत. त्यांचा अर्थ असा की, हॅम्लेटचे स्वभावचित्र हे एक गूढ आहे. त्याच्या स्वभावाची गुरुकिल्ली कोणती, ह्या प्रश्नाचे उत्तर किती विविध तऱ्हांनी दिले गेलेले आहे, याची साक्ष सी. सी. एच. विल्यमसन् यांचा *Readings on the Character of Hamlet, 1661-1947* (1950) हा जवळजवळ आठशे पानांचा ग्रंथ पाहून पटते. किंबहुना 'जितके टीकाकार तितकेच हॅम्लेट' असे या संदर्भात म्हटले गेलेले आहे. तसेच शेक्सपिअरच्या सर्व शोकान्तिकांत सर्वांत दीर्घ असलेली ही शोकान्तिका (एकूण ३,७६२ ओळी) चिंतनशीलतेच्या बाबतीतही अग्रेसर आहे. हे सारेच नायक जीवनातील समस्यांबद्दल चिंतन करीत असेल तरी त्यांच्यात हॅम्लेट हा विचारशीलतेत इतका उठून दिसतो की, आधुनिक काळातील संशयवादी विचारवंतांचा तो प्रतिनिधी ठरतो, असे काहींचे मत आहे. शिवाय पापी मॅक्बेथ, कुरूप ऑथेलो, म्हातारा लियर, प्रेमवेडा अँटनी, अहंमन्य कॉरिअलेनस व मनुष्यद्वेष्टा टायमन यांच्या तुलनेने ह्या उमद्या तरुण हतभागी राजपुत्राला सर्वसामान्य प्रेक्षकांची आपुलकी व प्रेम अधिक सहज लाभतात, हेही या शोकान्तिकाच्या लोकप्रियतेचे एक कारण. त्याचबरोबर 'हॅम्लेट' हे अनेक दोषांनी डागळलेले नाटक आहे असे अनेकांनी दाखवून दिलेले आहे. एलियटने तर त्यावर 'कलादृष्ट्या अयशस्वी' असा छाप मारलेला आहे. जुन्या 'हॅम्लेट' नाटकातील अनेक घटना, 'सूडवादी' शोकान्तिकेचा नेहमीचा मालमसाला व शेक्सपिअरला नाटकात नीटपणे साकार न करता आलेले आंतरिक द्वंद्व, यांचे चमत्कारिक मिश्रण या नाटकात झाल्यामुळे व त्यातच विषयांतराची (शेक्सपिअरची अभिनयकला व तत्कालीन नाट्यजगत् यांवरील मल्लिनाथी इत्यादी) भर पडल्यामुळे रचनात्मक दृष्ट्या

अनुक्रमणिका

‘हॅम्लेट’ हे एक अत्यंत विस्कळीत नाटक झालेले आहे. एवढे दोष पचवूनही हॅम्लेट प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेते यातच त्याची श्रेष्ठता दिसते.

याउलट, ‘मॅक्बेथ’ ही शेक्सपिअरची सर्वांत छोटी शोकान्तिका (२,०८४ ओळी). हिची लांबी इतकी कमी असण्याचे कारण म्हणजे खुल्या नाट्यगृहात सर्वसामान्य प्रेक्षकांसाठी ती लिहिली गेली नसून राजदरबारातील प्रयोगासाठी तिची योजना झालेली असावी असा तर्क आहे. पहिल्या जेम्सला लांबलचक नाटके पाहायचा मोठा कंटाळा असल्याने तिच्यात प्रयोगाच्या सोयीसाठी बरीच काटछाट झालेली असावी. याखेरीज मिडल्टन या शेक्सपिअरच्या समकालीनाने तिच्यातील चेटकिणीचे प्रवेश लिहिले असेही एक मत आहे. ‘मॅक्बेथ’च्या लघुतेचा एक परिणाम असा की, शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांत सर्वाधिक गतिमान असे कथानक या नाटकात आढळते. रचनेच्या दृष्टीने ग्रीक शोकनाट्यात असलेला एकसंधपणा त्यात दिसतो. मॅक्बेथची उत्तुंग कल्पनाशक्तीने उजळलेली स्वगते, ‘रक्त’, ‘रात्र’, ‘निद्रा’ या शब्दांच्या पुनरुक्तीने निर्माण होणारी वातावरणनिर्मिती व लेडी मॅक्बेथ झोपेत चालते तो विकृत मनोवृत्तीचे सूक्ष्म दर्शन घडविणारा प्रसंग, हे ‘मॅक्बथ’चे काही अविस्मरणीय विशेष. परंतु शेक्सपिअरच्या नेहमीच्या वैविध्याचा अभाव, शैलीची भेसळ व काहीशी फिकी दुय्यम पात्रे या दोषांनी हे नाटक डागळलेले आहे हेही लक्षात घेतले पाहिजे.

रचनासौष्ठव हा ‘ऑथेलो’चा एक मोठा विशेष. तिसऱ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशातील विदूषकाच्या लीला सोडल्या तर तंत्रदृष्ट्या इतकी नीटस शोकान्तिका शेक्सपिअरने लिहिलेली नाही हे मान्य करावे लागेल. कथानकाचा कालदृष्ट्या विचार केला तर डेस्डिमोनावर व्यभिचाराचा केला गेलेला आरोप हास्यास्पद ठरतो, कारण संपूर्ण नाटकात ती व कॅशिओ यांना एकांत करण्याची संधी मिळणे असंभवनीय आहे. परंतु ही गोष्ट प्रेक्षकांच्या लक्षात येऊ नये म्हणून शेक्सपिअरने मोठ्या कौशल्याने कथानकातील घटनांच्या मध्यंतरात बराच काळ लोटला असल्याचा आभास निर्माण केलेला आहे. इयागोच्या स्वभावाचे गूढही हॅम्लेटच्या गूढाच्या खालोखालचे स्थान पटकावून बसलेले आढळते एवढी चर्चा त्याबद्दल झालेली आहे. विश्वातील दुष्टतेचे विराट दर्शनच जणू इयागोच्या स्वभावचित्रात दिसते. शिवाय हृदयाला जाऊन भिडणाऱ्या करुणरसाचा परिपोष शेक्सपिअरच्या साऱ्याच शोकान्तिकांत वेळोवेळी होत असला तरी ‘ऑथेलो’त त्याची धार विशेष तीव्र वाटते.

‘किंग लियर’मध्ये शेक्सपिअरच्या प्रतिभेने सर्वोत्तुंग अशी झेप घेतली, असे मानण्यात येते. पिता व अपत्ये यांचे ऋणानुबंध हा विश्वव्यापी विषय एकाऐवजी दोन वेगवेगळ्या कथासूत्रांतून गुंफणाऱ्या या शोकान्तिकेचा आवाका एवढा मोठा आहे की, ती रंगभूमीवर फारशी यशस्वी ठरलेली नाही, तरीदेखील तिचे सामर्थ्य वादातीत आहे. पापाने मांडलेला प्रलय व स्वभावदोषांचे प्रायश्चित्त ही दोन्ही इतक्या तर्ककर्कश न्यायनिष्ठुरतेने या नाटकात रंगविलेली आहेत की, त्यातील भावनाकल्लोळ काही वेळ जवळजवळ असह्य होतो. शोकनाट्याची जितकी भीषण भव्याता त्यात आहे तितकीच अनुकंपेची कोवळीकही आहे. लियरच्या वेडाचे चित्रण आधुनिक मानसशास्त्राच्या कसोटीला पुरेपूर उतरण्याइतके जिवंत आहे. पदच्युत राजाच्या पाठीमागे सावलीसारख्या राहणाऱ्या खुषमस्कऱ्याच्या स्वभावचित्रात हास्य व कारुण्य यांचे अजोड मिश्रण आढळते. तर्काच्या दृष्टीने बराचसा असंभाव्य वाटणारा प्रारंभ, दोन कथावस्तूंमुळे आलेली रचनेची शिथिलता व गॉनरिल व रीगन या मुली नसून राक्षशिणीच असाव्यात असे वाटायला लावणारे त्यांचे भडक स्वभावरेखन ही ‘किंग लियर’मधील काही प्रमुख न्यूने.

अनुक्रमणिका

'अँटनी अँड क्लिओपाट्रा' त भव्यतेचा साक्षात्कार वेगळ्या रीतीने होतो. पूर्व व पश्चिम दोहोंना आपल्या कवेत घेऊन उभ्या ठाकलेल्या एका विस्तीर्ण साम्राज्याच्या पार्श्वभूमीवर ही शोकान्तिका कथावस्तू, स्वभावचित्रण, रचना व प्रतिमासृष्टी या सर्व बाबतींत विशालतेचा प्रत्यय आणून देते. तत्कालीन रंगभूमीवरील स्थलांतराच्या स्वातंत्र्याचा पुरेपूर प्रयोग या नाटकात करून घेतलेला आढळतो. इतका की, वेगवेगळ्या स्थळी घडणारे एकूण बेचाळीस प्रवेश त्यात आहेत. रचनेच्या दृष्टीने नेहमीच्या शोकान्तिकेच्या एकखांबी तंबूऐवजी अँटनी व क्लिओपाट्रा अशी दोन प्रमुख पात्रे व त्यांपैकी एकाचा चौथ्या अंकाच्या शेवटी (अँटनी) व दुसऱ्याचा पाचव्या अंकाच्या शेवटी (क्लिओपाट्राचा) होणारा अंत हे या नाटकाचे विशेष. शेक्सपिअरच्या भाषेचा फुलोऱ्याचा थाट या शोकान्तिकेत काही वेगळाच भासतो. अनेक बाबतींत पक्की इलिझाबेथकालीन वाटणारी ही शोकान्तिका तंत्रदृष्ट्या बरीचशी विस्कळीत आहे व तिच्या कथावस्तूत मूलतः सखोल शोकनाट्याचा अनुभव संपूर्णपणे जाणवण्याएवढे बळ नाही, असे आरोप तिच्यावर केले गेलेले आहेत.

'कॉरिअलेनस' व 'टायमन ऑफ ॲथेन्स' या अखेरच्या शोकान्तिकांत शेक्सपिअरच्या शोकनाट्याचे वैभव उतरणीला लागल्याचे स्पष्ट दिसते. 'कॉरिअलेनस'ची रचना नीटस आहे व तिच्यातील नाट्यतंत्र कौशल्यपूर्ण आहे. पण प्रेक्षकांना आपल्याबद्दल आदर वाटायला लावण्याबरोबरच त्यांची आपुलकीही संपादन करण्याची कला अहंमन्य व आत्मकेंद्रित कॉरिअलेनसमध्ये नाही ही एक मोठीच अडचण जाणवते. त्यामुळे देशासाठी आपल्या मुलाचा बळी उघड्या डोळ्यांनी देणारी त्याची आई व्हॉलम्निया जितकी मनाला चटका लावून जाते, त्याच्या अंशमात्रदेखील जवळीक कॉरिअलेनस मिळवू शकत नाही. शिवाय शेक्सपिअरच्या इतर शोकान्तिकांवर आलेले गूढरम्यतेचे आवरणही येथे नाही. हे नाटक फारसे कधी लोकप्रिय होऊ शकलेच नाही याची कारणे हीच.

'टायमन ऑफ ॲथेन्स'ला खरेखुरे शोकनाट्य म्हणावे की नाही, हे नाटक खुद्द शेक्सपिअरने लिहिले की त्यात दुसऱ्या कोणाचा हात आहे व ते शेक्सपिअरनेच लिहिले असले तर त्याच्यावर शेवटचा हात त्याने का फिरवला नाही, हे सर्व प्रश्न वादग्रस्त आहेत. दान-प्रदानात आपले वैभव उधळून वाईट दिवस आल्यावर तथाकथित मित्रांनी झिडकारलेला टायमन मनुष्यद्वेष्टा होऊन मरतो. या कथावस्तूत उच्च शोकान्तिकेऐवजी कोरड्या वैफल्यवादाचीच बीजे अधिक दिसतात. नाटकाची शैली ओबडधोबड आहे आणि शेवटचा अंक तर अनेक प्रसंगांची गोधडीच. या शोकान्तिकेतील अनेक उतारे तर जणू शेक्सपिअर स्वतःचीच किंवा इतरांची नक्कल करीत असावा असे वाटायला लावतात. 'टायमन' लिहितानाच शेक्सपिअरच्या मनाचा तोल आंतरिक संघर्षामुळे संपूर्णपणे ढासळला व तो जेव्हा सावरला तेव्हा त्याच्या जीवनदृष्टीत आमूलाग्र बदल झाला व त्यामुळेच हे नाटक त्याने अपुरे ठेवले, असे ई. के. चेंबर्स यांचे मत आत्यंतिक स्वरूपाचे असले तरी एक गोष्ट खरी: शेक्सपिअरच्या शोकनाट्याची मशाल विझून 'उभे राहिले काजळी कोपरे' याची साक्ष 'टायमन'मध्ये स्पष्टपणे पटते. शोकनाट्याच्या पलीकडे जाऊन जीवनाचा नवा अर्थ लावण्याची धडपड शेक्सपिअरच्या मनात सुरू झालेली होती. नवनवे प्रयोग करण्यासाठी सदैव उत्सुक असलेली त्याची प्रतिभा आणखी एक झेप घेण्यासाठी उत्सुकली होती. प्रेक्षकांची बदलती अभिरुची व रंगभूमीच्या स्वरूपात होणारे फेरफार इत्यादी गोष्टींची दखल त्याच्या मनाचे व्यवहारदक्ष अंग घेत होते. शोकनाट्याचे पर्व संपले. आपल्या नाट्यसंसाराच्या संध्याछायेत अखेरच्या अद्‌भुतरम्य नाट्यकृतींकडे (Romances) शेक्सपिअरची अंतिम वाटचाल सुरू झाली.

* *

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरच्या कलेची प्रगती – उत्तरकालीन नाटके

प्राचार्य अ. के. भागवत

'पेरिक्लीज' (१६०७), 'सिंबलीन' (१६०९), 'द विंटर्स टेल' (१६१०), 'द टेंपेस्ट' (१६११), 'द टू नोबल किन्समेन' (१६१२), 'हेन्री द एटथ' (१६१३) ही शेक्सपिअरची उत्तरकालीन नाटके. त्यातील शेवटच्या दोन नाटकांचा कर्ता शेक्सपिअर आहे हे निर्विवादपणे ठरविणे कठीण आहे. त्यामुळे येथे पहिल्या चार नाटकांचाच विचार केलेला आहे. वरील नाटकांच्या नक्की तारखा तर्काने ठरविलेल्या असल्या तरी ही सर्व नाटके १६०७ ते १६१३ ह्या कालखंडात पडतात ह्यात शंका नाही.

एका कालखंडात लिहिले गेली व रंगभूमीवर ली म्हणूनच केवळ ह्या नाटकांचा एकत्र विचार केला जातो असे नव्हे, तर त्यांच्या रचनापद्धतीत, काव्यरचनेत ज्या अनुभूती किंवा जाणिवा नाटककार नाट्यमाध्यमाच्या द्वारा व्यक्त करतो त्यांमध्ये काही साम्ये आहेत. ह्या चार नाटकांचे वर्गीकरण 'रोमॅन्स' ह्या संज्ञेने होऊ शकेल. ही नाटके लिहून शेक्सपिअरने रंगभूमीचे निरोप घेतला. किंबहुना ह्यांतील बहुतेक नाटके स्टॅट्रफर्ड-ऑन-एव्हन ह्या आपल्या जन्मगावी स्वतःच्या घरात, कुटुंबियांच्या–दोन कन्यांच्या–सहवासात लिहिली असावी, असेही मानले जाते.

नाट्यतंत्रावर व काव्यमाध्यमावर असामान्य प्रभुत्व मिळवूनही शेक्सपिअरने तंत्रदृष्ट्या संपूर्णपणे वेगळा प्रयोग अखेरपर्यंत केला नाही. उत्तरकाळी रोमॅन्स पद्धतीची नाटके रंगभूमीचे चलते नाणे आहे हे पाहिल्यावर त्या धाटात त्याने आपली प्रतिभा सामावली. सर्वस्वी काल्पनिक अशी कथानके न रचता पूर्वीप्रमाणेच प्रचलित उपलब्ध नाटकांना उजाळा दिला. (उदाहरणार्थ, 'पेरिक्लीज') किंवा उपलब्ध कथानके घेऊन त्यांत कमीअधिक फेरफार केले.

एका दृष्टीने कथानक संपूर्णपणे काल्पनिक आहे की नाही, किंवा एका उपलब्ध नाटकाची डागडुजी करून नाटक उभे केले. ह्या गोष्टी फार महत्त्वाच्या आहेत असे नाही. दुसऱ्याची नाटके किंवा कथानके घेऊन त्यांवर संस्करण केल्यावर ती शेक्सपिअरचीच झाली असे म्हटले पाहिजे. त्यांचा स्वीकार गुणदोषांसहित शेक्सपिअरने केला. त्यांतील फेरबदल आपल्याला इष्ट अशा पद्धतीने त्याने केले व त्या नाटकांवर आपल्या वैशिष्ट्यपूर्ण प्रतिभेचा शिक्कामोर्तब अविस्मरणीय पद्धतीने केला हीच गोष्ट महत्त्वाची.

आपणाला रंगभूमीवर नाटक यशस्वी करावयाचे आहे, भिन्न रुचीच्या प्रेक्षकांचे समाधान करणे हे नाटककार या नात्याने आपले आद्य कर्तव्य आहे, ह्या गोष्टीचा शेक्सपिअरला कधी विसर पडलेला दिसत नाही. किंबहुना ही नाटके लिहीत असता पूर्वीच्या 'ग्लोब' ह्या उघड्या नाट्यगृहातून 'ब्लॅकफ्रायर्झ' ह्या बंदिस्त नाट्यगृहात ही नाटके होणार आहेत हे शेक्सपिअरने सतत मनाशी बाळगले. ह्या बंदिस्त जागेत, मेणबत्त्यांच्या प्रकाशात, उघड्या ग्लोब थिएटरपेक्षा भव्य, नयनरम्य, रंगीबेरंगी अशी दृश्ये परिणामकारक दिसतील, संगीत, नृत्य, नाट्य उठावदार होऊन अधिक प्रत्ययकारी वाटतील, हे शेक्सपिअरच्या चाणाक्ष व्यवसायी दृष्टीने हेरले. ह्या सर्व नाटकांतून मास्क, डम शो, बॅले ह्या पद्धतीचे प्रकार त्याने वापरले ते ह्यामुळेच.

अनुक्रमणिका

'हॅम्लेट', 'मॅक्बेथ', 'ऑथेलो', 'किंग लियर'यांसारख्या शोकनाट्यांत आपली सर्व कल्पनाशक्ती पणाला लावून मानवी जीवनातील अत्युत्कट, सखोल अशा समस्यांचे धाडसी दर्शन घडविल्यावर 'रोमॅन्स'कडे नाटककार वळतो, विनाशाऐवजी सहकार्य, मैत्री, पुनर्मीलन यांच्या साहाय्याने एक प्रशांत वातावरण ह्या अखेरच्या सर्व नाटकांत दाखवतो. ह्याचा अर्थ त्याने जीवनातील समस्यांच्या दर्शनाकडे पाठ फिरवली, एक तऱ्हेचा शीण, थकवा त्याला आला म्हणून तो रोमॅन्सच्या हलक्याफुलक्या, सुखवादी जगाकडे पलायनवादी वृत्तीने वळला, असे मतही काही वेळा व्यक्त केले जाते. ही अखेरची नाटके त्यामुळे शेक्सपिअरच्या नाटकांची प्रगती तर दर्शवीत नाहीतच उलट त्याच्या कलेचा ऱ्हासच दाखवितात असे मत अनेक वर्षे प्रचलित होते.

थोड्या बारकाईने ह्या नाटकांचे परिशीलन केले तर ही नाटके सहकाऱ्यावर, मैत्रीवर भर देत असली व त्यांचा शेवट सुखकारक असला तरी त्यात पलायनवादी वृत्ती अजिबात नाही हे लक्षात येते. जीवनातील कटू सत्याचे दर्शन त्यांत पूर्वीइतक्याच विदारकतेने होते; किंबहुना 'सिंबलीन' अथवा 'द विंटर्स टेल' ही नाटके एका मध्यबिंदूवर आल्यावर ती शोकपर्यवसायी होणे अशक्य वाटत नाही. रोमॅन्स पद्धतीच्या तंत्रामध्ये विविध प्रयोग त्यांच्या मर्यादा व संकेत पाळूनही शेक्सपिअरने केलेले दिसतात. 'द टेंपेस्ट' सारखे बांधेसूद, स्थल, काल, कृती यांचे ऐक्य साधून परंपरावादी सनातनी नाट्यसमीक्षकांनासुद्धा मान्य होईल असे नाट्यशिल्प शेक्सपिअर उभे करू शकला. रूढ संकेत, अभिव्यक्तीची चालू पद्धती स्वीकारून त्यांच्या मर्यादांवर मात करावयाची हे शेक्सपिअरच्या प्रतिभेचे वैशिष्ट्य ह्या अखेरच्या नाटकांतही प्रकर्षाने दिसते.

ज्या काव्य-माध्यमाने ह्या शिल्पाला आकार चढतो ते तर अभिनव पद्धतीने व मोठ्या समर्थतेने ह्या नाटकातून वापरलेले दिसते. त्यात आरंभीच्या काळातील हलक्याफुलक्या रोमॅन्सेसमध्ये दिसणारा उपमा-अलंकारांचा अतिरिक्त सोस नाही पण विरोधाभासावर आधारलेल्या प्रतिमांच्या साहाय्याने विलक्षण अर्थवाही अशी रचना दिसते. हे काव्य प्रसंगी जितके अर्थवाही व सुगम तितकेच ते कित्येक वेळा संक्षिप्त, विस्मयकारी व म्हणून मोठे आशयघन व प्रत्ययकारी दिसते. त्यात प्रतिभेची क्षीणता, ग्लानी ती दिसत नाहीच, उलट एक तऱ्हेचा नवा जोश व जोम दिसतो.

ही काव्यात्म पद्धती 'रोमॅन्स'च्या प्रकृतीला मानवणारी व नाटककाराला जो परिणाम साधावयाचा तो साधण्यास साह्यभूत ठरते हे त्या नाटकांच्या व विशेषतः त्यांतील काव्याच्या परिशीलनाने सिद्ध होते. ह्या पद्धतीतून जी संगती नाटककाराला साधावयाची आहे ती केवळ तार्किक संगती नाही. तीतील आदि-मध्य-अंत बौद्धिक पद्धतीने विशद करता येतातच असे नाही. किंबहुना तसे केल्याने त्यांचा यथार्थतेने आस्वाद घेता येत नाही. नाटकांतील भावानुभावांची संगती एका सरळ रेषेप्रमाणे नाही तर नागमोडी किंवा एखाद्या आवर्ताप्रमाणे आहे. संगीताच्या आरोहावरोहाशी त्यांची तुलना करणे अधिक योग्य आहे. अत्यंत वास्तववादी असे दृश्य अथवा प्रसंग व त्याच्यापाठोपाठ अत्यंत काव्यमय प्रतीकवादी असे विरोधात्मक, ध्वन्यर्थाला प्राधान्य देणारे दृश्य एकापाठोपाठ दाखवून मोठी आकर्षक गतिमान रचना ह्या नाटकांतून केलेली दिसते. शेक्सपिअरची रंगभूमी ह्या वातावरणाला पोषक आहे. ती वास्तववादी नाही. तिचा भर सूचकतेवर असून प्रत्यक्ष नेपथ्यरचनेच्या साहाय्याने हुबेहुब वास्तवाची नक्कल करण्यापेक्षा ती कल्पनेला आवाहन करते म्हणून काव्याला, प्रतीकांना महत्त्व अधिक येते. एक दृश्य (अथवा अंक) संपून दुसरे दृश्य (किंवा अंक) येतो ते पडदा टाकून तोडले न जाता एकातून दुसरे निर्माण होते. एक दृश्य दुसऱ्यात वितळते. ह्यामुळे त्याला अती जलद गती व वेग येऊ शकतात. ते सेंद्रिय, जिवंत भासते. ह्या पद्धतीचा आस्वाद घेण्यास वास्तववादी नाटकांचा व रंगभूमीचा साचा व त्यांतील संकेत संपूर्णपणे सोडावे लागतात.

अनुक्रमणिका

अशा वेगळ्या ध्वन्यर्थाला, प्रतीक-पद्धतीला पोषक अशा काव्यमय वातावरणाची जोड मिळाल्यामुळे एका वेगळ्या कल्पनारम्य जगात गेल्याचा आभास सहज निर्माण होतो. हे जग वास्तवाचे नाही. त्यातील भावनोद्रेक नेहमीच्या भावनांपेक्षा आत्यंतिक व तीव्र स्वरूपाचे, देखावे नानारंगी, संगीत-नृत्यादी दृश्य व श्राव्यकला प्रकारांनी वातावरण सौंदर्यमय व भारून टाकल्यासारखे धुंद. ह्या जगात जाऊन पोचल्यावर त्यातील वेगळ्या थरावरील वास्तवाचा स्पर्श परिचित वास्तवाला दूरान्वयाने पण मोठ्या परिणामकारक पद्धतीने होतो. ह्यात जशी भव्यता आहे तशीच अतिसूक्ष्मतासुद्धा. कोणत्याही कलाकृतीला स्वतःचे असे स्वनियंत्रित स्वतंत्र जग निर्माण करणे, दैनंदिन व्यवहारी वास्तवापासून अंतर राखणे—Psychic Distance—अवश्य असते ते रोमॅन्स पद्धतीच्या नाटकांत सुलभ होते. ह्या दृष्टीने ही नाटके शेक्सपिअरच्या कलेने घेतलेले नवे वळण दर्शवितात. ‘नवे’ ह्या अर्थाने की ही पद्धती शेक्सपिअरने पूर्वी हाताळली असावी तरी ज्या समर्थतेने ह्या नाटकांतून ती वापरली त्यामुळे ह्या पद्धतीची कलात्मक संभाव्यता नव्याने दिसून आली. कोठलेही तंत्र शेक्सपिअरने विहित मानले नाही, हेही ह्यावरून सिद्ध होते.

शेक्सपिअरच्या कलेच्या प्रगतीचा विचार केला तर ज्या अनुभूतींना ह्या साधनांच्या द्वारे साकार केले त्यांचे परिशीलन महत्त्वाचे ठरते. ह्या अनुभूतींच्या अनुषंगाने जे चिंतन अथवा भाष्य ह्या नाटकांतून येते ते विधायक पद्धतीचे, जीवनाला पोषक आहे, असा विचार समीक्षकांनी मांडलेला दिसतो. त्यांचे प्रतिपादन असे की, मोठ्या शोकान्त नाटकांत जीवनानुभवांचे मंथन करून अखेर जे मर्म हाती येते ते विनाशाचे-वाइटाबरोबर चांगलेही नाहीसे होते, नियतीपुढे व्यक्तीला नमावे लागते, ह्या प्रकारचे. परंतु ‘किंग लियर’सारख्या नाटकात विनाशाबरोबरच नवसृजनाची मानसिक शांती व समाधानाची चाहूल दिसते; विनाश असला तरी त्यातून मानवी मनाची जिद्द, उदात्तता, अस्मिता प्रत्ययाला येते. ह्या नवसृजनाचा आणि खऱ्या सुखीसमाधानी जीवनाचा धागा ही अखेरची नाटके पुढे चालवितात. त्यांतही शोकनाट्याप्रमाणे मानवी स्खलनशीलता, त्यापासून येणारी संकटपरंपरा, स्वतःच्या प्रमादांची जाणीव, त्यामुळे पश्चातापदग्ध मनोवृत्ती ह्या सर्व अवस्था दिसतात. परंतु प्रमादांची जाणीव होऊन पश्चाताप पुनीत अवस्थेपर्यंत पोचल्यावर जी अभिज्ञानाची अवस्था असते ती शोकनाट्याप्रमाणे अगदी अखेरच्या क्षणी न येता बरीच लवकर येते—ज्यामुळे शेवटचे दारुण दुखःद प्रसंग टाळण्यास सवड मिळते. ‘द टेंपेस्ट’ नाटकात तर ही अभिज्ञानाची अवस्था सर्व नाटकभर पसरली आहे असे दिसते. शोकमय नाटकांतील विनाश व दुःख हेच मानवी जीविताचे अंतिमोत्तर नाही तर हे अंतिमोत्तर अखेरच्या नाटकांतून दिसते, ही नाटककाराची आध्यात्मिक प्रगती. रंगभूमीची जड साधने, त्यांची नाटककारावर पडलेली मर्यादा, स्थलकालपरिस्थितीने नियंत्रित झालेल्या कल्पना, ह्या सर्व संकेतांना उल्लंघून अनंताचा शोध घेणारी भव्य प्रतिभा शेक्सपिअरच्या ठायी आहे हे केवळ सर्वमान्य झालेली शोकनाट्येच दाखवतात असे नाही, तर ही अखेरची नाटकेच अधिक समर्पकतेने दाखवितात. म्हणून ही नाटके म्हणजे शेक्सपिअरच्या नाट्यमंदिराचा कळस, ह्याची पूर्वसूचना ‘किंग लियर’मध्ये दिसते. ‘अँटनी व क्लिओपाट्रा’मध्ये मरणावर मात करणारी प्रीती ही त्याची एक चाहूल. परंतु आध्यात्मिक—काहींच्या मते धार्मिक—परिवर्तनाचाही आलेख ‘पेरिक्लीज’मध्ये चढू लागतो, तो ‘सिंबलीन’, ‘द विंटर्स टेल’ ह्या नाटकांतून चढत चढत ‘द टेंपेस्ट’मध्ये उच्च बिंदूपर्यंत जाऊन पोचतो. म्हणून ही नाटके म्हणजे शेक्सपिअरच्या कलेची परिणतावस्था. नाटककाराचे यात दिसणारे धार्मिक स्वरूपाचे, ईश्वरकल्पनेला अनन्य भावाने शरण जाऊन ईश्वरी प्रसादाची अपेक्षा करणारे हे मत आत्यंतिक ह्या दृष्टीने की ह्यात निखिल कविकल्पनेकडेच लक्ष दिले जाते व ती कल्पना ज्या प्रसंगाने व्यक्त झाली त्याच्याकडे दुर्लक्ष केले जाते. वास्तविक ज्या नैतिक व धार्मिक मूल्यकल्पना, जे तत्त्वविचार नाटकात येतात त्यांना असे स्वतंत्र अस्तित्त्व मानणे व त्यांचा संबंध नाटककाराच्या व्यक्तिगत जीवनाशी लावणे धोक्याचे आहे. ह्या कल्पना व विचार त्या त्या व्यक्तीशी, प्रसंगाशी वा पात्राच्या परिस्थितीशी व

अनुक्रमणिका

स्वभावधर्माशी निगडित आहेत हे लक्षात घेतले पाहिजे. तसेच प्रतीकांचा वेगळा विचार करतानासुद्धा त्यांना नाट्याची मर्यादा आहे, इतर सर्व घटकांबरोबरच त्यांचा विचार झाला पाहिजे, नाही तर त्या अधिक ताणल्या जातात अथवा त्यांत वाजवीपेक्षा अधिक अर्थ पाहिला जातो ह्याचीही जाणीव राखली पाहिजे.

ह्या सर्व नाटकांतील अनुभूती व रचना ह्यांच्या साम्यस्थलांचा विचार केला तर त्यांत सुसंगतीवर भर दिलेला दिसतो हे आधी आलेच आहे. कठोर, दुष्ट, पापमय प्रवृत्तींचा निरास होऊन अखेर सौजन्य, मार्दव, चांगुलपणा, शुद्धता, निरागसता यांचा विजय होतो. नवे सृजन, नवनिर्मिती ह्यांची प्रस्थापना होते. सुरुवातीस वैभवशिखरावर असलेली प्रमुख व्यक्ती स्वतःच्या स्वभावदोषांमुळे अथवा पापांमुळे किंवा पापाशी संबंध आल्याने संकटपरंपरा स्वतःवर ओढवून घेते, क्लेश भोगणे तिला प्राप्त होते. त्या क्लेशाचा अंशतः परिणाम म्हणून व प्रामुख्याने नव्या पिढीने दिलेल्या विधायक दृष्टीने ती आपला दोष ओळखते. कृतकर्मांचा सर्व चित्रपट स्वतःच्या प्रमादांसह तिच्यासमोर उभा राहतो. पश्चातापाने पुनीत होऊन ती नव्या सुखमय, समाधानी अवस्थेपर्यंत जाण्यास योग्य ठरते. हा दोष किंवा हे पाप 'पेरिक्लीज' मध्ये ओळख झालेल्या पिता-पुत्रीसंबंधासारखे भयंकर पातक असेल अथवा, सिंबलीनने केलेल्या अन्यायाच्या स्वरूपाचे असेल, 'द विंटर्स टेल'मधील लिऑण्टीझप्रमाणे सर्व मनोव्यापार आत्यंतिक स्वरूपाचा संशयाने ग्रासून गेले असतील किंवा 'द टेंपेस्ट'प्रमाणे भावाभावांतील वैराचा तो परिणाम असेल. ह्या दोषांचा संबंध स्त्री-पुरुष नात्याशी पोचतो व अखेर नवसृजन जसे आध्यात्मिक तसेच ते शारीरिकसुद्धा असते, किंबहुना नव्या पिढीकडूनच ते घडून येत असल्याने त्यात शारीरिक संबंधाना महत्त्व आहे. लैंगिक संबंध, स्त्रीचे कौमार्य, शील, पावित्र्य, पातिव्रत्य ह्यांची यांत प्रसंगोपात्त चर्चा दिसते. तिच्या सृजनक्षमतेचा गौरव दिसतो. पिता-पुत्रीच्या अनैतिक संबंधापासून तो त्यांच्यातील निर्व्याज वात्सल्यपूर्ण प्रेमापर्यंत, शीलभंगाच्या प्रयत्नापासून तो देहविक्रय व कौमार्यरक्षणाच्या करारीपणापर्यंत सर्व छटा यांत दिसतात.

एका शूर, नव्या जगाची चाहूल लागताना त्या जगाच्या उंबरठ्यावर उभ्या असलेल्या व्यक्तीची घडण कशी असावी, कोणत्या मूलकल्पनांवर ती उभी असावी ह्याचा ऊहापोह क्रमप्राप्तच ठरतो. आनुवांशिक खानदानीतून आलेला वारसा महत्त्वाचा की व्यक्तीवर होणारे संस्कार? हे संस्कार घडविणे नागरी, दरबारी जीवन अधिक यशस्वी रीतीने करते की निसर्गसांनिध्यातले साधे, अकृत्रिम ग्रामीण जीवन? अकृत्रिम जीवन ग्राह्य मानले तर ते मर्यादित आहे, त्यात कर्तृत्वाला पौरुषाला फारसा वाव नाही. तेव्हा त्याची शुद्धता व निरागसता कायम ठेवून व्यापक नागरी दरबारी जीवन विशुद्ध होऊ शकणार नाही काय? अगदी मागास, आदिवासी, रानटी माणसावर संस्कृतीचा आणि संस्कृतीच्या कोणत्या भागाचा कसा परिणाम होतो?

हे व अशा तऱ्हेचे अनेक प्रश्न कमीअधिक तीव्रतेने, कमीअधिक कलात्मकतेने ह्या नाटकांतून सजीव होतात. त्यांतील काही व्यक्तिरेखांचा, त्यांच्या परिस्थितीचा अभेद्य भाग बनतात, म्हणून कलात्मकदृष्ट्या वेधक वाटतात; तर अनेक वेळा रंगभूमीच्या संकेतांना शरण गेल्यामुळे त्यांत रसहीनता डोकावते. ह्या प्रश्नांनी भावावस्थेचे रूप धारण केलेले असल्याने, त्यांमध्ये मूलकल्पना महत्त्वाच्या ठरत असल्याने प्रतीकवादी पद्धतीने त्यांना उठाव मिळतो. संगीत, नृत्य, शिल्प इत्यादी सुसंगती व सुसंवाद ह्यांच्या आदर्श व्यवस्थेवर आधारलेल्या कलांना ह्यांत महत्त्व प्राप्त होते. त्यांच्यामुळे दृक् व श्राव्य संवेदना सुखावतात; एवढच नव्हे तर एक सौंदर्यमय, कलात्मक, मनोज्ञ जादूने भारलेले वातावरणही उभे राहते.

अनुक्रमणिका

'पेरिक्लीज' नाटक नायकाचे परिभ्रमण, त्यात त्यावर ओढवलेली संकटपरंपरा, पत्नी-कन्या यांच्याशी ताटातूट, पत्नीच्या मृत्यूचा आभास व दीर्घ कालानंतर त्यांचे कन्येच्या द्वारे पुनर्मीलन दाखवते. ही सर्व कथावस्तू प्रतिकात्मक पद्धतीला व रूपकाला अनुकूल आहे. कथानक प्रसंगनिष्ठ असून प्रत्येक अंकाच्या सुरुवातीला गॉवर (ज्याच्या 'कन्फेशिओ अमॅंटिस' ह्या काव्यावरून नाट्यकथा घेतली आहे तो) कथानकाचे मुख्य सूत्र पद्यात विशद करतो व लगेच ते मूकनाट्याने उभे केले जाते. हे संकेत परंपरेतून आलेले परंतु अकलात्मक भासतात. पात्रांचा संबंध दूरान्वयाने ओढूनताणून आणल्यासारखा भासतो. पहिले दोन अंक अत्यंत ओबडधोबड असून ते शेक्सपिअरचे नसावे असे मानण्यास जागा आहे.

पेरिक्लीजवरील संकटे बायबलमधील जोबवर आलेल्या संकटांप्रमाणे त्याची परीक्षा पाहणारी आहेत. त्याचा परिचय अँटिऑकस राजाच्या स्वतःच्या कन्येशी असलेल्या अनैतिक संबंधासारख्या घोर पापाशी होतो. मृत्यू व अमरत्व, जन्म व सृजन ह्यांचा वारंवार उल्लेख प्रतीक-प्रतिमांच्या साहाय्याने येतो. समुद्र हे पेरिक्लीजप्रमाणेच इतर नाटकांत पुनःपुन्हा येणारे नियतीचे, दैवाचे प्रतीक. समुद्र हा संहारक तसाच रक्षणकर्तासुद्धा. पेरिक्लीजला त्याच्या पोटातून चिलखताची प्राप्ती होते, पण त्याची पत्नी थेसा हिच्या मृत्यूचा आभास होतो तोही समुद्रावरच आणि समुद्रातच तिला सोडण्यात येते. तत्पूर्वी तिने जहाजातच कन्येला जन्म दिलेला असतो. ही सागरकन्या, म्हणून मरीना. हिच्या जन्माचे वर्णन शेक्सपिअरच्या परिणत, संक्षिप्त विस्मयकारी काव्याचा नमुना आहे (अंक ३, दृश्य १, ५६—६४) तर संज्ञा लाभलेल्या थेसाचे वर्णन प्रसादपूर्ण अलंकारिक काव्याचा (अंक ३, दृश्य २, ९८—१०४). सेरिमॉन या अँटिऑकच्या राजाच्या वैद्यकी विद्येने तिला संज्ञा लाभते व ती डायना देवीच्या देवळात संन्यासिनी म्हणून जाते. कन्या मरीना संकटात सापडून कुंटणखान्यात अडकते. तिचाही मृत्यू घडून आला आहे अशी समजूत होते. ही कलानिपुण, गुणवती, सौंदर्यशालिनी कुमारिका आपल्या कौमार्याचे रक्षण तेजस्वीपणे (पण मध्यमवर्गीय शिक्षिकेच्या पद्धतीने) करते. तिच्या कौमार्याला तडा देण्याची भाषा बोलणारेसुद्धा तिच्या पुढे नतमस्तक होतात; आणि देहविक्रयाऐवजी संगीत, अध्यापन व शिवण-कलांनी ती उपजीविका करते. बेहोष स्थितीत तिचा पिता तिला भेटतो. आपल्या संगीताने ती त्याच्या मनाचा बिघडलेला तोल सावरते व पिता-पुत्रींना एकमेकांची ओळख पटते. मातेच्या भेटीआधी स्वर्गीय संगीत, अवकाशातील नक्षत्रांचे संगीत एकट्या पेरिक्लीजला ऐकू येते. म्हणजे त्याची खऱ्याखुऱ्या सुखासमाधानाने भरलेल्या जगात जाण्याची तयारी झालेली आहे. डायना स्वतः त्याच्या स्वप्नात येऊन पत्नीच्या पुनर्मीलनाची सूचना देते. हे पुनर्मीलन मोठे काव्यमय, प्रशांत, लिअर-कॉर्डिलियाची आठवण करून देणारे असे आहे. जी सुसंगती शेक्सपिअरच्या नाटकांतून दिसते ती काहीशा ओबडधोबड साधनांनी येथे दाखविलेली दिसते. प्रतीकांची संगती हृद्य वाटली तरी ती मूळच्या अकलात्मक घटनांना सावरू शकत नाही.

'सिंबलीन' नाटक त्या मानाने अधिक यशस्वी वाटते. त्यात वेगवेगळ्या कथानकांचा त्रिवेणी-संगम दिसतो. पहिला धागा शोकनाट्याचा—सिंबलीनच्या प्रमादाने, त्याने केलेल्या अन्यायाने, त्याची व त्याच्या मुलांची झालेली ताटातूट व त्याचे पश्चातापानंतर झालेले पुनर्मीलन ह्या घटनांचा; दुसरा रोमॅन्स परंपरेतील पॉस्ट्युमस व इमोजेन ह्यांच्या प्रणयाचा, पॉस्ट्युमसने तिच्या पातिव्रत्याबद्दल घेतलेल्या संशयाचा; आणि तिसरा ऐतिहासिक नाट्यातील इटली-इंग्लंडच्या युद्धाचा. हे तिन्ही धागे सिंबलीनपासून सुरू होतात. इमोजेन ही त्याचीच कन्या—आणि म्हणून त्यात एकसंधता अधिक दिसते.

पॉस्ट्युमसला इमोजेनच्या पातिव्रत्याची परीक्षा घ्यावीशी वाटणे ही बॉकॅचिओच्या 'डेकॅमेरन'वरून घेतलेली कथा रोमॅन्स वाङ्मयात आवडती परंतु आज हीन अभिरुचीची वाटणारी. तिचा शीलभंग आपण

नक्की करू अशी पैज पॉस्ट्युमसशी मारून आयॅकिमो—एक इटॅलियन—तिच्याकडे येतो. पॉस्ट्युमसने तिच्याशी केलेल्या प्रतारणेच्या बनावट गोष्टीने ती बधत नाही असे पाहून तो तिच्या शयनागारात गुप्तपणे प्रवेश मिळवितो. ह्या प्रसंगाचा काव्याने आणि प्रतीकवादी पद्धतीने मेळ घालण्यात नाटककार यशस्वी झालेला दिसतो. पॉस्ट्युमसने घेतलेल्या संशयाने वाटलेला विषाद, तो येणार असे कळल्यावर इमोजेनला वाटलेली उत्कंठा व आतुरता, मनोज्ञ वाटतात; परंतु त्याच्या शिक्षेपासून सुटण्यासाठी पुन्हा पुरुषवेषासारख्या, त्या वेळच्या प्रेक्षकांना फार प्रिय क्लृप्तीचा आश्रय केलेला दिसतो. दुष्ट राणीचा मुलगा क्लोटन तिच्याशी अतिप्रसंग करू पाहतो तेव्हा 'सिंबलीनच्या कपड्याचीसुद्धा तुला सर नाही.' असे ती त्याला बजावते तेव्हा त्याचे कपडे घालून आपण तिच्यावर बलात्कार करावा अशी ईर्ष्या क्लोटनच्या दुष्ट मनात जागृत होते व तो तिचा पाठलाग करीत वेल्समध्ये गिरिकपारीतल्या एका गुहेत येऊन पोचतो. क्लोटनच्या निमित्ताने, आपण त्याला सोडून पॉस्ट्युमसचा स्वीकार का केला हे सांगताना, मूल्य-कल्पना साहजिकच येतात. क्लोटनच्या नकली दरबारी 'सभ्यते'पेक्षा पॉस्ट्युमसचे खरे खानदान, गुण व ऐश्वर्य तिला अधिक पसंत पडले. त्यांच्या तुलनेत हिरा आणि काच, गरुड पक्षी आणि दुसरा एखादा क्षुद्र पक्षी यांच्या तुलना अपरिहार्यतेने येतात.

दरबारी कृत्रिमता आणि निसर्गसांनिध्यातले निरागस पण खरे सकस जीवन यांची तुलना वेल्सच्या गुहेत अधिक सहज होऊ शकते; कारण सिंबलीनचे मुलगे—ग्विडेरिअस व ॲव्हिरॅगस—तेथे २१ वर्षे आपल्यावर सिंबलीनने केलेल्या अन्यायाचा सूड म्हणून पळवून नेऊन वाढविले आहेत. हे अकृत्रिम जीवन त्यांना विशुद्ध वाटते, पण पराक्रमाला वाव मिळण्यासाठी व्यापक जीवनही त्यांना हवे आहे. आपल्याशी भांडणाऱ्या क्लोटनचा ग्विडेरिअसकडून वध होतो. पुरुषवेषधारी इमोजेन गुहेपर्यंत येऊन पोचली आहे. तिला ह्या तरुणांबद्दल नैसर्गिक वत्सलता वाटते व त्यांनाही आकर्षण वाटते. स्नोव्हाइटच्या परीकथेवरून सुचलेला हा कथाभाग परीकथेइतकाच मोहक व मनोज्ञ आहे. तिला क्लोटनचे शिरविरहित धड दिसते. त्याची देहयष्टी पॉस्ट्युमससारखी—तिच्या परिचयाचा पायाचा आकार; आणि ती मांडी, हर्क्युलीजचे स्नायू—म्हणून तो पॉस्ट्युमसच अशी तिची समजूत होते आणि मृतप्राय अवस्थेत ती त्या कलेवरावर पडते. त्याआधी संज्ञा लाभल्यावर ज्या ठिकाणी संज्ञा गेली त्या संदर्भापासून ती भाषण सुरू करून मिलफर्ड हेव्हनचा रस्ता विचारते. हे मानसशास्त्रीय दृष्ट्या मोठे वेधक वाटते. ह्या वस्तुस्थितीनंतर क्लोटनचे शिरावेगळ धड पॉस्ट्युमसचे आहे असे वाटून तिला शोकावेग अनावर होतो. हे विरोध जलद, तीव्र व परिणामकारक आहेत. क्लोटन व पॉस्ट्युमस यांच्या शारीरिक साम्यावरील भर खरी गुणवत्ता कोणती ह्या मूल्यविचारांकडे नेण्यास साहाय्यभूत ठरते.

इमोजेनच्या मृत्यूच्या आभासानंतर तिच्या सावत्र भावांनी केलेला शोक सांकेतिक परंतु मोठा हळुवार असा शोकगीतांनी व्यक्त झालेला आहे. आता कथानकाचा तिसरा धागा : इंग्लंडवरील संकट. मायभूमीच्या रक्षणासाठी शौऱ्याची शर्थ करून सामान्य सैनिकाच्या वेषात बेलॅरिअस व दोघे राजपुत्र व पॉस्ट्युमस यांनी दिलेली निकराची लढाई व त्यामुळे मिळालेले यश ह्या घटना शीघ्रतेने घडून येतात. सिंबलीनवर कोसळणाऱ्या संकटपरंपरेने त्याचे मन पश्चातापदग्ध होऊन पुनर्मीलनास तयार होते. नवसृजनाची बीजे वेल्सच्या विजनवासात रुजलेली आहेत. शेवटच्या प्रवेशात मृत सजीव होतात आणि सर्वांना एकमेकांची ओळख पटते. इमोजेन व पॉस्ट्युमस हे ह्या कथानकाचे कच्चे दुवे; कारण इमोजेनला स्वतःचे असे व्यक्तित्व फार कमी आणि पुनर्मीलनास व सुखास पात्र होण्यासाठी जी पश्चात्तापदग्धता ती पॉस्ट्युमसच्या बाबतीत फारशी घडून आलेली नाही.

अनुक्रमणिका

'द विंटर्स टेल' ही नावाप्रमाणे दुःखमय चमत्कारांनी भरलेली कथा. तीत सोळा वर्षे हरवलेली कन्या सापडल्यानंतर पुनर्मीलन, तेही दोन पिढ्यांतील वैर सांधणाऱ्या नव्या पिढीच्या पर्डिटा व फ्लोरिझेल यांच्या विवाहाने घडून आलेले. प्रमाद, दुःख, क्लेश, पश्चाताप, नवसृजन व पुनर्मीलन ह्या सर्व अवस्था ह्या नाटकात अधिक स्पष्ट आहेत. लिऑण्टीझ, सिसिलिआचा राजा, हयाला आपला बोहीमियाच्या राजाशी बालपणी जडलेला स्नेह त्याच विशुद्धतेने टिकविण्याची उत्सुकता आहे, पण प्रौढत्वी निज शैशव टिकविण्याची त्याने काळजी मात्र घेतलेली नाही. पत्नी हर्मायनीबद्दलच्या संशयाने त्याचे मन झपाटते. हा संशय एक आत्यंतिक स्वरूपाचा, मानसशास्त्रीय विश्लेषणाच्या पलीकडला. अत्यंत दारुण, सर्व तऱ्हेची विचारशक्ती नष्ट करणारा. त्याने झपाटलेला लिऑण्टीझ मानवी न्यायाचा बडिवार रचून पत्नीवर व्यभिचाराचा आरोप घालतो. तिला देहांताची शिक्षा देतो. स्वतःच्या कन्येविषयी ती अनैतिक संबंधापासून झालेली अनौरस संतती आहे असे सांगून तिचाही त्याग करतो. तो स्वतः दैवी न्यायाची अपेक्षा करतो. आकाशवाणी सांगते की, जे हरवले आहे ते सापडेपर्यंत राजाला वारस होणार नाही. भविष्यवाणीच्या दुसऱ्या भागाचे प्रत्यंतर ताबडतोब येते. मॅमिलिअस राजपुत्र मरण पावतो.

हर्मायनी ही तेजस्वी व्यक्तिरेखा. ती त्याची निर्भर्त्सना करीत नाही, आपल्यावरील संशय हा तिला आपल्या व्यक्तित्वावरील घाला असे वाटते. तिला त्याची कीव येते, आत्मसमर्पण हेसुद्धा कमीपणाचे असे ती त्याला बजावते. ती विजनवासात जाते.

मुलीला (पर्डिटाला) एका बेटावर सोडण्यात येते. तेथे ती धनगराची मुलगी म्हणून वाढते. आपले जन्मरहस्य तिलाही अज्ञात आहे. ह्या बेटावर तिला सोडल्यावर तिला तेथे सोडणारा अँटिगोनस अस्वलाने पाठलाग केल्याने नाहीसा होतो. नको असलेले पात्र सोयीस्करपणे घालवून देण्याची ही युक्ती, की नव्यानेच ग्लोब थिएटरशेजारी आलेले खरेखुरे अस्वल आपल्या प्रेक्षकांना दाखविण्याची व्यावसायिक कुशलता, की स्वाभाविक-अस्वाभाविक, वास्तव—अवास्तव ह्या परस्परविरोधी मानल्या जाणाऱ्या पातळी केवळ वरवर पाहिल्यावरच भिन्न वाटतात, वास्तविक त्या कोठल्या तरी एका वेगळ्या ह्यापलीकडच्या सत्याच्याच कला आहेत, जड व्यवहारी वास्तवाला हे वेगळे परिमाण आहे, हे दाखविण्याचा हा कलात्मक प्रयत्न आहे?

पर्डिटा ही वास्तव व प्रतीकात्मक नव्या निर्मितीच्या आनंदाची चालतीबोलती प्रतिकृती. कथानक मध्यबिंदूवर पोचल्यावर ते शोकपर्यवसायी होऊ शकेल असे भासते. पण पर्डिटाने केलेले निसर्गातील नवसृजनाचे सहर्ष स्वागत अखेरच्या मंगलमय क्षणाची निश्चित सूचना देणारे. नव्या वृत्तींनी जे नवे आदर्श नंदनवन फुलणार ते इंग्लंडमधील फळाफुलांनी. पर्डिटा समारंभाच्या वेळी पाहुण्यांना फुले अर्पण करून प्रत्येक फुलाचे वैशिष्ट्य सांगते हा काव्यमय, नयनमनोहर प्रसंग. गोपकाव्याचे सांकेतिक कल्पनारम्य जग इंग्लंडच्या परिचित वास्तव जगाकडे आणण्याचा हा वास्तव प्रयत्न. फुल्लकुसमित मातृभूमीचा हा काव्यमय गौरव.

प्रसंगोपात्त अनैतिक संबंधामुळे घडलेला जन्म, कलेने व संस्कारांनी अशा व्यक्तींमध्ये होऊ शकणारे संभाव्य बदल, ह्याबद्दल चर्चा वेळोवेळी दिसतात. कला केवळ जीवनाची प्रतिकृती नाही तर जीवनावर सौंदर्याचा, सुसंगतीचा संस्कार करून त्यावर मात करणारी. ह्या कला म्हणजे चित्रकला अथवा शिल्पकला यांसारखी स्थलमर्यादित कला असतील. परंतु अधिक प्रामुख्याने गायनासारखी स्थलकालनिरपेक्ष, केवळ कालाधिष्ठित परंतु कालावरही मात करणारी कला असू शकेल. ही पायाभरणी

झाल्यावर अखेरचे अभिज्ञान; जिवंत हर्मायनी पुतळा आहे असे भासणे व ह्या पुतळ्याला सजीवता लाभणे ह्यासारखे चमत्कार ह्या जगात बसू शकतात. ह्या सुखात्मिकेमधील ऑटॉलिक्स हे ठकसेनाचे पारंपारिक पात्र व त्याला बळी पडणारा विदूषक हेही ह्या भिन्न पातळींना एकत्र आणतात. दैवी न्यायाने मानवी अन्यायाचा उपशम होतो. 'पेरिक्लीज' व 'सिंबलीन' ह्या नाटकांपेक्षा अधिक समर्थतेने हे नाटक उभे राहते.

'द टेंपेस्ट' हे शेक्सपिअरचे अखेरचे नाटक. प्रथमपासून प्रेक्षकांना, नाट्यसमीक्षकांना त्याने गुंगवून सोडलेले. उत्तर काळातील नाटकांमध्ये आलेली सुसंगती अधिक जाणीवपूर्वक, साधनांची वारेमाप उधळपट्टी न करता मोठ्या कलात्मक संयमाने सजीव केलेली. प्रॉस्परो, मिलॅनचा ड्यूक, भावाच्या वैरामुळे तान्ह्या मिरँडाला घेऊन देशोधडीला लागतो. एका निर्जन बेटावर तिला निसर्गसांनिध्यात वाढवतो. ही हकिगत वैहायस पद्धतीने तो सांगतो. रंगभूमीवरील काल हा जीवनातील कालाशी मिळताजुळता ठेवण्याचा शेक्सपिअरच्या नाटकातील हा प्रयत्न. त्यामुळे स्थल-काल-परिणाम ह्यांचे ऐक्य साधून भावानुभवांचा सखोल प्रत्यय येतो. प्रॉस्परो हाच ह्या सर्व घटनांचा सूत्रधार. पूर्वीच्या नाटकांतील ग्रीक देवतांच्या सार्वभौम शक्तीच्या जागी त्याची जादू-विद्येची शक्ती. तोच ह्या दुनियेचा नियंता. त्यामुळे सुखमय शेवट घडवून आणणे त्याच्या हातातले, त्यानेच योजलेले. म्हणून अभिज्ञानाची अवस्था ह्या नाटकाने सर्वत्र पसरलेली. हे अभिज्ञान घडवून आणावयाचे तर काही दुष्ट शक्तींना काबूत आणणे, त्यांचा उपशम करणे अवश्य. स्वतःची तरल कविकल्पना व दुष्ट प्रवृत्ती ह्या भिन्न वृत्तींची मूर्त प्रतीके एरियल आणि कॅलिबन—अतिमानवी व अर्धमानवी. दोघांनाही स्वातंत्र्य हवे पण त्याला पात्र होण्याआधी दोघांनीही धन्याच्या आज्ञा मानल्या पाहिजेत, त्या उल्लंघिल्यावर प्रायश्चित्त भोगले पाहिजे.

कॅलिबन—कॅनिबल—संस्कृतिहीन आदिवासींची प्रतिकृती. शेक्सपिअरकालीन जगात प्रवांशाकडून अशा नव्याने सापडलेल्या देशांची वर्णने ऐकू येत होती. अमेरिकेतील वसाहतींचा शोध लागत होता. कॅलिबनच्या प्रबल नैसर्गिक प्रेरणा, त्याचे ते उन्मत वासनांचे जग, निर्सगाच्या दर्शनाने सहज स्फुरणारे त्याचे काव्यमय भाषण. त्याचा संबंध प्रगतीच्या निराळ्या पायरीवर असलेल्या संस्कृतीशी येतो—प्रथम प्रॉस्पेरोशी; पण प्रॉस्पेरो हा आक्रमक व स्वामित्व गाजवणारा नेपल्सचा राजा व त्याचा पुत्र फर्डिनंड प्रॉस्परोच्या बेटावर आल्यावर त्यांच्या परिवारातील ट्रिंक्युलो व स्टेफानो ह्या दोन खलाशांशी कॅलिबनचा संबंध येतो. त्यांनी दिलेले स्वर्गीय पेय—दारू—त्याला मोहित करते. झिंगलेल्या ट्रिंक्युलोला तो देव मानतो. त्याच्या साहाय्याने तो प्रॉस्परोविरुध्द कट करतो. ह्या अपराधाची शिक्षा भोगल्यावर तो मुक्त होतो. शेक्सपिअरकाळी नव्याने प्रस्थापित होणारा वसाहतवाद, जुन्या-नव्या संस्कृतींचा एकमेकांवर होणारा आघात, त्याचे भीषण परिणाम व वसाहतवादाचे संभाव्य भवितव्य ह्याचे द्रष्ट्या कलावंताला दिसलेले हे सत्य-स्वप्न हा ह्या नाटकाचा एक अत्यंत मनोज्ञ भाग.

मिरँडा-फर्डिनंड ह्यांची प्रणयाची दृश्ये, त्यांना एकत्र गुंफणारी, सर्व शत्रूंना व मित्रांना गोवणारी संगीताची जादू, मास्क, नृत्य, नाट्य यांची दुनिया ह्या सर्व गोष्टींनी 'द टेंपेस्ट'ला कमालीची लोकप्रियता लाभली यात आश्चर्य नाही.

'द टेंपेस्ट' मध्ये शेक्सपिअरने प्रॉस्परोच्या तोंडी घातलेले स्वतःच्या कलेबद्दलचे उल्लेख, बेट सोडताना त्याने स्वतःच्या मायभूमीचा व तेथील प्रशांत वातावरणाचा केलेला गौरव हे नाटककाराच्या स्वतःच्या जीवनाशी जोडण्याचा मोह टाळणे कठीण आहे. बाराचौदा वर्षे लंडनच्या रंगभूमीशी, नाट्यव्यवसायाशी एकरूप झालेला हा नाट्यसृष्टीचा जादूगार; नाट्याच्या आभासमय दुनियेला त्याने

प्रत्यक्ष जीवनाभासाचे मनोहर रूप दिलेले. ते जितके विदारक, भीषण आणि भव्य तितकेच मर्मभेदी, मनोज्ञ आणि सूक्ष्म. पण आता त्याचे नेत्र पैलतीराला लागले. साऱ्या मानवी वैभवाकडे नि सुखाकडे, साऱ्या आशा, निराशा, बुद्धिभावनांकडे, कधी मोठ्या आनंदोत्साहाने तर कधी निरिच्छतेने तर कधी विरक्तीने तर कधी 'त्यक्तेन भुंजीथाः' ह्या वृत्तीने पाहून, शेवटी त्याला स्वतःचे ते लहानसे घर, त्याच्या भोवतालची बाग आणि कन्यांचा सहवास ह्याचा ध्यास लागतो.

परंतु अशा पद्धतीच्या ह्या चार नाटकांचा आणि विशेषतः 'द टेंपेस्ट'चा संबंध नाटककाराच्या व्यक्तिगत जीवनाशी, त्याच्या वास्तव जीवनातील आशा-अपेक्षा-आकांक्षांशी, लावणे योग्य आहे काय? की कला ही एक स्वतंत्र-स्वयंसिद्ध वस्तुनिष्ठ निर्मिती आहे असे मानून तिच्या आंतरिक संगतीचाच केवळ विचार करावयाचा? की शेक्सपिअरची प्रतिभा ही इतकी नाट्यमय व वस्तुनिष्ठ होती की तिच्या सामर्थ्याने त्याने आपले व्यक्तिमत्त्व निरनिराळ्या व्यक्तींमध्ये, त्यांच्या भावनाविचारांमध्ये इतके बेमालूमपणे विरघळविले की अमुक ठिकाणी अमुक व्यक्तीत वा भावनेत तो दिसतो हे मानणेच चूक ठरावे? ह्या बहुरूपामध्ये त्याचे एकरूप पाहणे हा कलासमीक्षणाचा प्रकार अप्रस्तुतच मानायचा काय?

ह्या व अशा समस्यांची उत्तरे शोधणे हे शेक्सपिअरसमीक्षेचे आणि ती शोधावीशी वाटणे हे त्याच्या कलेचे वैभव!

* *

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरच्या नाटकांचा मूळपाठ

डॉ. वि. ना. ढवळे

शेक्सपिअरच्या नाटकांचा मूळपाठ (Text) सर्व बाबतीत सर्व विद्वानांना मान्य झालेला नसून त्याबद्दलची चर्चा व संशोधन अजूनही इंग्लंड, अमेरिका इत्यादी देशांत फार आस्थेने चालू आहे. सोळाव्या शतकात मुद्रणकलेचा बराच विकास झालेला होता व शेक्सपिअरचे सर्व ग्रंथ छापीलच उपलब्ध आहेत, तरीही मूळपाठ (किंवा संहिता) ठरविण्याची पाळी का यावी व पाठभेदांबद्दलची चर्चा विद्वानांत का चालावी अशी शंका स्वाभाविकपणे येते. पण या शंकेचे निरसन थोडक्यात करता येणार नाही. त्यासाठी त्या काळातील रंगभूमीची वैशिष्ट्ये, नाटकांचे लेखन व प्रकाशन यांसंबंधी तपशील, नाटकांची नोंद करण्याची सरकारी यंत्रणा इत्यादी अनेक मुद्द्यांचा विचार केला पाहिजे.

पहिल्याप्रथम सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट अशी की, शेक्सपिअरचे स्वतःचे हस्तलिखित उपलब्ध नाही. त्याच्या प्रसिद्ध असलेल्या एकाही नाटकाचे हस्तलिखित कोणाजवळही नाही. फक्त एका वादग्रस्त नाटकात त्याने लिहिलेली काही पाने आहेत असे काही संशोधक मानतात व ती पाने शेक्सपिअरने स्वतः लिहिली असे मानल्यास निदान त्याचे हस्ताक्षर कसे होते हे आपणांस समजते. (या नाटकाचे नाव *Sir Thomas More* असे आहे). त्याचे हस्ताक्षर अर्थात त्याच्या काही सह्या असलेल्या कागदांवरूनही समजते. पण या कागदांवर फक्त. सही शेक्सपिअरची व इतर मजकूर इतरांच्या अक्षरांत आहे. त्यामुळे नाटकांचे मूळपाठ म्हणजे कवीच्या हयातीत व नंतर प्रसिद्ध झालेल्या नाटकांच्या छापील आवृत्तींच्या चर्चेनंतर विद्वानांना मान्य झालेले पाठ असे मानले पाहिजे. शेक्सपिअरने दुरुस्त केलेले 'प्रूफ'सुद्धा उपलब्ध नाही. निदान अजून तरी हस्तलिखिते मिळत नाहीत, पुढे मिळाल्यास सर्वच चर्चेला निराळे वळण लागेल.

या मुख्य अडचणीशिवाय दुसरी तितकीच महत्त्वाची अडचण म्हणजे नाटकांच्या प्रकाशनाचे तंत्र. इलिझाबेथच्या काळात सर्व छापील ग्रंथ सरकारी जंत्रीत नोंदावे लागत असत. पण ते बहुधा प्रकाशक नोंदवीत. प्रकाशकाला नाटक प्रसिद्धीला कोणी दिले व प्रकाशकाने (किंवा मुद्रकाने) कोणाचे हस्तलिखित वापरले हे यावरून ठरविता येत नाही. तत्कालीन प्रकाशनाचा इतिहास अतिशय गुंतागुंतीचा व काही वेळा फारच विस्मयकारक आहे. अनेक नाटककार नाटक मंडळ्यांतील चुरशीमुळे घाईघाईने कोणतेही नाटक थोडाफार बदल करून आपल्या कंपनीला मिळवून देत. पुढे ते नाटक छापून प्रसिद्ध झाल्यास (कारण अनेक नाटकांचे प्रयोग नाटक छापून होण्यापूर्वीही होत असत) प्रकाशनासाठी वापरलेली प्रत मूळ कवीची, की दुसऱ्या कवीने स्वतःचे संस्कार करून वापरलेली, की एखाद्या 'प्रॉम्प्टर'ने तयार केलेली, की एखाद्या नटाने प्रेक्षकाने स्वतःच्या स्मरणशक्तीने (अथवा टिपण तयार करून) तयार केलेली, हे ठरवणे फारच कठीण आहे शेक्सपिअरच्या युगात नाटकाच्या प्रकाशनाला महत्त्व फारच कमी होते व शेक्सपिअरने स्वतःच्या हयातीत या बाबतीत संपूर्ण दुर्लक्ष केले. एक तर त्याला अनेक व्यापांमुळे (शेक्सपिअर हा केवळ नाटककार नसून नट, नाटक कंपनीतील प्रमुख भागीदार होता) वेळ मिळाला नसावा, किंवा त्याला प्रसिद्धीची हाव नसल्याने सर्व लक्ष रंगभूमीकडे देऊन त्याने इतर व्यक्तींना स्वतःच्या नाटकांचा हवा तसा उपयोग करू दिला असावा. कारणे काहीही असोत, त्याच्या नाटकांच्या प्रसिद्धीकरणाकडे त्याने फार दुर्लक्ष केले हे खरे. त्यामुळे त्याच्या अनेक नाटकांच्या बाबतीत उपलब्ध असलेली मूळप्रत म्हणजे त्याच्या मृत्यूनंतर सात वर्षांनी (इ.स. १६२३ मध्ये) सर्व नाटके एकत्र करून त्याच्या मित्रांनी प्रसिद्ध केलेला ग्रंथ. या ग्रंथाला *First Folio* असे संबोधण्यात येते.

अनुक्रमणिका

या ग्रंथाविषयी जास्त माहिती देण्यापूर्वी शेक्सपिअरच्या 'संहिते'ची (Text) चर्चा करताना नेहमी वापरात असलेले दोन शब्द (म्हणजे 'क्वॉर्टो व फोलिओ') का वापरतात हे सांगितले पाहिजे. इलिझाबेथच्या काळी मुद्रणकलेचा बराच प्रसार झाला होता व लंडनमध्ये महत्त्वाचे प्रकाशक होते व त्या धंद्यातील काही परिभाषाही ठरली होती. कागद कोणत्या आकाराचा घ्यायचा व त्याची घडी कशी घालायची याबद्दल काही रूढी अर्थातच निर्माण झाल्या व त्यामुळे पुस्तकाचा आकार दर्शविणारे शब्द प्रकाशक वापरू लागले. मोठ्या कागदावर छापून एकदाच घडी घातली म्हणजे 'फोलिओ' तयार होतो व जास्त वेळा घडी घातली म्हणजे 'क्वॉर्टो','ड्युओडेसिमो', इत्यादी आकार तयार होतात. अर्थात फोलिओचा आकार क्वॉर्टोपेक्षा मोठा असतो.

इ.स. १६२३ मध्ये शेक्सपिअरच्या कंपनीतीलच दोन नट—हेंमिंग व कॉंडेल—यांनी कवीचे 'ग्रंथ' प्रकाशित केले. त्यांत संपादकांनी एकदोन फार महत्त्वाच्या गोष्टी केल्या. एक तर सर्व ग्रंथ (Works) मुळाप्रमाणे आहेत अशी ग्वाही दिली. दुसरे म्हणजे नाटकांचे वर्गीकरण केले (Comedies, Histories, Tragedies). याशिवाय स्वतःच्या उपोद्घातात या संकलनापूर्वी शेक्सपिअरचे ग्रंथ, इतरांनी चोरून, गुप्त रीतीने मिळवून व वाटेल तसे बदल करून प्रसिद्ध केले होते असेही वाचकांच्या निदर्शनास आणले. जरी पहिल्या 'फोलिओ'चा पाठ हा सर्वस्वी शेक्सपिअरचा असे आता कोणीही मानीत नसले तरीही कवीच्या मित्रांनी त्याच्या मूळपाठाच्या चर्चेला त्याच्या मृत्यूनंतर लगेच सरुवात केली हे उघड आहे. त्यांनी इतरांच्या आवृत्त्यांबद्दल जे उद्गार काढले त्यामुळे पुढील संशोधकांना बरीच मदत झाली. अनेक नाटकांच्या स्वतंत्र प्रती (Editions) संशोधकांना सापडल्या. या क्वॉर्टो आवृत्त्या सर्व नाटकांच्या नाहीत. काही नाटकांची एक, तर काही नाटकांच्या जास्तही आहेत. जसजसे काही क्वॉर्टो मिळत गेले तसतसे संपादकांचे श्रमही वाढत गेले. कारण पुष्कळ संशोधकांनी क्वॉर्टो हा कवीच्या हयातीत प्रसिद्ध झालेला असल्याने व नाटकाच्या प्रयोगाबरोबरच कदाचित तो प्रसिद्धीला असण्याची शक्यता असल्याने त्याचे महत्त्व फोलिओपेक्षा जास्त ठरविले. पण या गोष्टीबद्दल कोणतेही सर्वसामान्य विधान करता येत नाही. विसाव्या शतकातील संशोधकांनी मूळपाठ कसा ठरवावा यासंबंधी अनेक तपशिलांवर चर्चा करून जवळजवळ एक नवीनच शास्त्र (Bibliography) तयार केले आहे. त्यातील संकेत समजणे अत्यंत अवघड आहे. (व इलिझाबेथच्या काळातील पुस्तकांबद्दल चर्चा करताना तर तत्कालीन असंख्य गोष्टींची माहिती असल्याशिवाय आधुनिक विद्वानांच्या मतांचा अर्थ लावता येत नाही). म्हणून विशेष खोलात न शिरता एवढेच सांगता येईल की सर्व क्वॉर्टो प्रतींना सारखेच महत्त्व नाही. त्यांतील काहींना 'Bad Quartos' व काहींना 'Good Quartos' असे म्हणतात व एकाच नाटकाचे २, ३ वगैरे क्वॉर्टो मिळाल्यास त्यांना कालानुक्रमे $क्यू_{१}$, $क्यू_{२}$ वगैरे संबोधतात. त्याचप्रमाणे फोलिओच्या आवृत्तीही (१६२३, १६३२, १६६४, व १६८५) F_1, F_2 अशा रीतीने दर्शवितात.

पहिल्या फोलिओमध्ये एकूण छत्तीस नाटके आहेत. त्यांपैकी निम्म्या नाटकांच्या 'क्वॉर्टो' प्रती उपलब्ध झालेल्या नाहीत व इतर नाटकांच्या क्वॉर्टो आवृत्ती कमीअधिक प्रमाणात अधिकृत मानतात. जेथे फक्त फोलिओच आधाराला आहे तेथे मूळपाठ ठरवताना फार त्रास नाही; कारण फक्त काही किरकोळ दुरुस्तीशिवाय संपादकाला काहीच करता येणार नाही. पण छापील ग्रंथातही अनेक चुका (विशेषतः स्पेलिंगं, विरामचिन्हे, हस्तलिखितातील मूळ शब्द न कळल्याने त्याऐवजी तत्सदृश दुसरा शब्द, क्वचित प्रसंगी कंपॉझिटर किंवा प्रूफ वाचणारा यांनी स्वतःच्या जबाबदारीवर केलेल्या दुरुस्त्या, इत्यादीमुळे निर्माण होणाऱ्या) असू शकतात. तेव्हा उत्तम संपादकाचे काम म्हणजे स्वतःच्या एकंदर ज्ञानावर, अनुभवावर व सारासार विचारावर आधारित अशा काही दुरुस्त्या सुचविणे. विशेषतः जेथे नीट अर्थ लागत नाही तेथे काही दुरुस्त्या फोलिओच्या पाठातही पुढील संपादकांनी केल्या. पण जेथे फोलिओशिवाय एकदोन क्वॉर्टो आहेत ('Good Quarto' किंवा 'Bad Quarto') तेथे पाठ ठरविताना बरेच प्रयास पडतात. कारण एखादा

अनुक्रमणिका

पाठ का चांगला व इतर पाठ का दुष्ट याचे समग्र विवेचन करावे लागते व ते करताना संपादकाला केवळ इलिझाबेथकालीन मुद्रण व प्रकाशनकलांच्या बारीकसारीक ज्ञानावर अवलंबून राहता येत नाही. त्याला संपादक हा स्वतः उत्तम टीकाकार, रसज्ञ, कवीशी तादात्म्य पावणारा वाचक असला पाहिजे. तरच कवीचे मनोगत काय असावे याविषयी त्याने दिलेल्या निर्वाळ्याला महत्त्व येईल. अशा तऱ्हेच्या संपादकाने सुचविलेल्या काही दुरुस्त्या एकदम सर्वमान्य होतात. पण पुष्कळदा संपादक स्वतःच्या दुराग्रहामुळे किंवा कवीकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणामुळे योग्य वाटणारा पाठसुद्धा त्याज्य ठरवितात. त्यामुळे शेक्सपिअरच्या संहितेबद्दल सर्वस्वी एकमत नाही. प्रत्येक विद्वान संपादक आपल्या मताप्रमाणे काही शब्द, काही ओळी, काही प्रवेशसुद्धा त्याज्य ठरवितो. अर्थात हे करताना निरनिराळी कारणे असू शकतात.

वर सांगितल्याप्रमाणे शेक्सपिअरच्या नाटकांची एकत्रित अशी संहिता (Text) म्हणजे १६२३ चा पहिला फोलिओ. दुसरा पहिल्याचे केवळ पनर्मुद्रण होता (१६३२), तिसऱ्यात (१६६३—६४) काही अधिक नाटके—विशेषतः 'पेरिक्लीज' व इतर सहा नाटके—छापण्यात आली, व चौथ्या फोलिओ (१६८५) तिसऱ्यावरून तयार केला गेला. सोळाव्या व सतराव्या शतकांतील क्वॉर्टो व फोलिओ (व पुढेमागे उपलब्ध झाल्यास इतर साहित्य—विशेषतः हस्तलिखिते) हेच शेक्सपिअरच्या ग्रंथांचे मूळपाठ ठरविण्यासाठी आधार. अठराव्या शतकात काही फार विद्वान व कष्टाळू संपादक होऊन गेले. त्यांनी अनेक तऱ्हेने शेक्सपिअरचा पाठ ठरविण्याचा प्रयत्न केला. या दृष्टीने सर्वांत महत्त्वाचे काम टिबल्ड (Theobald) या संपादकाने केले. त्याने केलेल्या काही दुरुस्त्या अजूनही सर्वमान्य आहेत. त्याची आवृत्ती १७३३ मध्ये प्रसिद्ध झाली. त्याच्यापूर्वी रो (Rowe) याने शेक्सपिअरचे संपादन केले. पाठ चर्चेच्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाचे संपादक म्हणजे कॅपेल (Edward Capell), स्टीव्हन्स (George Steevens) व मॅलोन (Edmund Malone) यांतील पहिल्या दोघांनी क्वॉर्टो आवृत्तीचे महत्त्व जाणून त्यांचा उपयोग केला व मॅलोनने तर पुष्कळ कागदपत्रे तपासून, नवीन माहिती जमवून, नाटकांच्या प्रसिद्धीचा काळ ठरविण्याचा प्रयत्न केला व १७९० मध्ये त्या शतकातील फार महत्त्वाची आवृत्ती प्रसिद्ध केली.

एकोणिसाव्या शतकात संशोधनाच बरीच प्रगती झाली व १८६३—६६ या दरम्यान प्रसिद्ध झालेली शेक्सपिअरच्या ग्रंथांची आवृत्ती (Edited by Clark and Wright) ही अनेक दिवस कवीचे सर्वमान्य 'Text' ठरली. यास 'केंब्रिज शेक्सपिअर' असे नाव आहे व त्यावरूनच काढलेली 'ग्लोब' आवृत्ती जगन्मान्यता पावली.

वर उल्लेख केल्याप्रमाणे विसाव्या शतकात पाठभेदचर्चा फारच प्रगत (व काही अंशी तितकीच क्लिष्ट) झाली. कारण इलिझाबेथकालीन अनेक ग्रंथांचे मूळपाठ ठरविण्याच्या हेतूने निरनिराळी हस्तलिखिते, जंत्र्या, सरकारी व खाजगी कागदपत्रे, मृत्युपत्रे वगैरे असंख्य कागदांच्या सूक्ष्म अभ्यासावरून काही विद्वान संपादकांनी सर्वसामान्य तत्त्वे (किंवा संकेत) रूढ केली. शेक्सपिअरपुरताच विचार केल्या आधुनिक 'पाठभेदचर्चा शास्त्र' (Textual Criticism) तीन सुप्रसिद्ध विद्वानां या संशोधनावर अधिष्ठित आहे. हे तीन लेखक म्हणजे पॉलर्ड (A. W. Pollard), मॅकेरो (R. B. Mckerrow) व ग्रेग (W. W. Greg). यांच्या लिखाणांमुळे एक नवीनच संपादकांची पिढी निर्माण झाली व आता शेक्सपिअरचा मूळपाठ ठरविण्याचे काम अनेक संपादक (विशेषतः J. Dover Wilson) मोठ्या चिकाटीने व शास्त्रशुद्ध रीतीने करीत आहेत. त्यामुळे काही नाटकांच्या तर जुने स्पेलिंग, जुनी विरामचिन्हे इत्यादी ठेवून आवृत्त्या काढण्यात आल्या आहेत. पण सर्वसामान्य वाचकाला अगदी मूळ क्वॉर्टो किंवा फोलिओ यांच्यावरून कोणताही फरक न करता तयार केलेल्या (Facsimile) प्रतींचा उपयोग नाही. त्याला शेस्कपिअरच्या

अनुक्रमणिका

काव्याचा व नाट्याचा आस्वाद घ्यावयाचा असल्यास 'ग्लोब' किंवा तशासारखी आधुनिक आवृत्ती [उदाहरणार्थ, पीटर ॲलेक्झँडर (Peter Alexander) यांनी तयार केलेली] जास्त उपयुक्तस ठरेल.

* *

अनुक्रमणिका

कथानकांचे मूळ आधार (Sources)

डॉ. वि. ना. ढवळे

शेस्कपिअरची नाटके जरी त्याच्या असामान्य प्रतिभेमुळेच जगन्मान्यता पावली असली तरी त्या बहुतेक सर्व नाटकांची कथानके (गोष्ट, Plot) कवीने अनेक ठिकाणांहून उसनी घेतली होती हे लक्षात ठेवले पाहिजे. फार तर २-३ नाटकांतच शेक्सपिअरने दुसऱ्यांची फारशी मदत न घेता स्वतंत्र कथानक निर्माण केले. इतर सर्व नाटकांच्या लेखनात त्याने, तत्कालीन इतर लेखकांप्रमाणे, अनेक भाषांतील वाङ्मयांतील मदत घेतली. शेक्सपिअरच्या युगात 'स्वतंत्र' निर्मितीला फारसे महत्त्व नव्हते. कारण इतर वाङ्मयांतील ग्रंथांतून उसनवारी करून किंवा त्यांचे अनुकरण करून इंग्लिश वाङ्मयात भर टाकण्यात कोणताही लेखक कमीपणा मानीत नव्हता. त्याचप्रमाणे तत्कालीन समाजात नाटके अतिशय लोकप्रिय असल्याने नवीन नाटकांची निर्मिती अखंड चालू राहणे भाग होते; व त्यामुळे कित्येक लेखक उपलब्ध असलेल्या जुन्या नाटकांत थोडा फरक करून किंवा तसल्याच विषयावर नवीन नाटक लिहून शक्य तितक्या लवकर नटांना देण्याचा प्रयत्न करीत. त्यातच निरनिराळ्या नाटक कंपन्यांची एकमेकांशी असलेली चढाओढ व दोन, तीन किंवा अनेक लेखक एकत्र येऊन चटकन नवीन नाटक तयार करण्याची सर्वसंमत प्रथा, यामुळे कोणत्या लेखकाने कोणाकडून व किती मदत घेतली हे ठरवणे अत्यंत कठीण आहे.

शेक्सपिअरच्या नाटकांचा 'मूळ' आधार कोणता या विषयावर इंग्लिश व इतर भाषांतून बरेच संशोधन झाले आहे. त्याने मुख्यतः कोणत्या लेखकांकडून (किंवा ग्रंथांतून) कथानके घेतली याबद्दल जरी बरीचशी एकवाक्यता असली तरी प्रत्येक नाटकाचा स्वतंत्र विचार केल्यास त्याच्या आधाराबद्दल बरेच मतभेद दिसून येतात. कारण कोणत्या लेखकाचा कितपत उपयोग केला हे निश्चित ठरवणे अशक्य आहे. त्याचप्रमाणे तत्कालीन समाजस्थितीचा विचार केल्यास कित्येक गोष्टी शेक्सपिअरला इतर सामान्य लोकांप्रमाणे माहीत असल्या पाहिजेत व त्या कोणाकडूनही घेण्याची जरूर नव्हती हे उघड आहे. पण काही टीकाकारांना सर्वत्र उसनवारीच दिसते हेही खरे आहे. त्यामुळे हे टीकाकार (संशोधक) कथानकांच्या चर्चेच्या पुष्कळच पुढे जाऊन काही विशिष्ट वाक्ये, शब्द, इत्यादी बारीक तपशील शेक्सपिअरने दुसरीकडून घेतला असला पाहिजे असे सिद्ध करण्याचा प्रयत्न करतात.

इलिझाबेथच्या काळातील कित्येक पुस्तके—विशेषतः नाटके—आता उपलब्ध नाहीत. त्यांचा उल्लेख फक्त तत्कालीन लेखकांत आढळतो. शेक्सपिअरच्या शालेय शिक्षणाबद्दल एकवाक्यता नसल्याने त्याला इतर लेखकांचा आधार घेणे कितपत शक्य होते याविषयी पण मतभेद आहेत. त्याला परकीय भाषा कोणत्या व कितपत येत होत्या हे नक्की सांगता येत नाही. तरीही स्थूल मानाने त्याने कोणत्या पुस्तकातून काय घेतले असावे याची चर्चा फारच मनोरंजक व प्रतिभेच्या एकंदर व्यापारावर नवीन प्रकाश टाकणारी ठरते. शेक्सपिअरने आपल्या 'आधारा'चा उपयोग कशा रीतीने केला हे अर्थातच प्रत्येक नाटकाच्या बाबतीत स्वतंत्रपणे पाहिले पाहिजे. पण कोठूनही घेतलेली गोष्ट (किंवा विचार) त्याने अत्यंत प्रभावीपणे योग्य फेरफार करून वापरली व आपल्या रचनाकौशल्याने व काव्यात्म शैलीने मुळापेक्षा पुष्कळच सरस रीतीने सांगितली हे निश्चित. त्याने वापरलेल्या कथानकांचे मूळ आधार मुख्यतः पुढीलप्रमाणे :

(१) उपलब्ध असलेली नाटके.

अनुक्रमणिका

(२) इंग्लिश, इटॅलिअन व इतर भाषांतील कथा, कादंबऱ्या वगैरे.

(३) जुने इतिहासविषयक ग्रंथ, ऐतिहासिक चरित्रे वगैरे.

(४) इतर कवींच्या कविता.

'किंग लियर', 'किंग जॉन' व इतर काही नाटके त्याच विषयावरील जुन्या नाटकांवरून मुख्यतः लिहिली गेली. 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस', 'मच अडू अबाउट नथिंग', 'ऑथेलो' इत्यादी नाटके इटॅलिअन लेखकांकडून (मूळ ग्रंथ किंवा भाषांतर) घेतली. अनेक नाटकांतील कथावस्तू (उदाहरणार्थ इंग्लिश इतिहासावरील नाटके—'हेन्री द सिक्स्थ', 'हेन्री द फोर्थ', 'मॅक्बेथ' वगैरे) हॉलिन्शेडच्या व इतर 'क्रॉनिकल्स'वरून व बहुतेक रोमन नाटके ('अँटनी','ज्यूलियस सीझर' इत्यादी) प्लूटार्क या लेखकाच्या ग्रंथाच्या इंग्रजी भाषांतरावरून (नॉर्थचे भाषांतर) घेतली. 'ट्रॉइलस अँड क्रेसिडा' हे नाटक चॉसरच्या सुप्रसिद्ध काव्यावर आधारित आहे. पण मुख्य आधाराव्यतिरिक्त कित्येक ग्रीक, लॅटिन, इटॅलिअन, फ्रेंच इत्यादी भाषांतील अनेक लेखकांचा नाटकांतील कथानकांवर, भाषेवर, विचारांवर परिणाम झालेला दिसतो. तत्कालीन सुप्रसिद्ध भाषांतरांचा उपयोग शेक्सपिअरने केला असला पाहिजे. त्यातल्या त्यात हॉलिन्शेड व प्लूटार्क यांचा उपयोग अनेक नाटके लिहिताना झाला हे निर्विवाद. पण प्रत्येक ओळ किंवा विचार घेऊन त्याचे मूळ शोधण्याचा जो प्रयत्न काही संशोधक करतात त्याचा सामान्य वाचकाला उपयोग नाही. प्रत्येक शब्द, वाक्य किंवा प्रसंग यांचे महत्त्व एकंदर ग्रंथांच्या संदर्भातच ठरते व त्या दृष्टीने मूळ काहीही असले तरी शेक्सपिअरने वापरलेल्या प्रत्येक शब्दाचे किंवा प्रसंगाचे श्रेय त्यालाच देणे योग्य. कारण उसनवारी करणे जरी सोपे असले तरी त्यातून अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाचे काव्य किंवा नाट्य निर्माण करणे खास सोपे नाही. म्हणूनच शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या मूळ आधारांची चर्चा त्याच्या साहित्यातील श्रेष्ठत्वाला मारक नसून उलट ती त्याचे मोठेपणा सिद्ध करते.

येथे उदाहरणादाखल दोन प्रसिद्ध नाटकांचा विचार करू. 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस' या नाटकाची गोष्ट आबालवृद्धांना परिचित आहे. पण यातील अथानताची गुंतागुंत कवीने अनेक लेखकांकडून घेतलेल्या बारीकसारीक तपशिलावर अवलंबून आहे. याकरिता कवीने इटॅलिअन, इंग्लिश वगैरे लेखकांचा उपयोग तर केलाच, त्याशिवाय तर केलाच, त्याशिवाय मार्लो या प्रसिद्ध समकालीन लेखकाच्या 'द ज्यू ऑफ माल्टा' या नाटकाचाही उपयोग केला. इतकेच काय, त्या वेळच्या राजकीय परिस्थितीचाही फायदा घेऊन रॉडेरिगो लोपेझ या १५९४ मध्ये फाशी गेलेल्या ज्यूवरील खटल्याचाही उपयोग केला. पण शेक्सपिअरच्या नाटकाची लोकप्रियता ही केवळ कथानकावर केव्हाच अवलंबून नसते. आणि निव्वळ कथानकाचा (Plot) विचार केला तरीही निरनिराळ्या प्रसंगांची केलेली गुंफण, अनेक कथानकांमुळे होणारी रहस्यमय गुंतागुंत, उपकथानकांचे महत्त्व इत्यादी गोष्टींचे श्रेय शेक्सपिअरकडेच जाते. त्याशिवाय नवीन पात्रनिर्मिती, दुसरीकडून घेतलेल्या पात्रांचे स्वतंत्र स्वभावरेखन, अनेक प्रकारचा विनोद, काव्यमय भाषा व नाटकातील वारंवार बदलणारे वातावरण या सर्व गोष्टी शेक्सपिअरच्या नाट्यलेखनातील कौशल्याची व स्वतंत्र प्रतिभेची साक्ष देतात. या दृष्टीने 'द मर्चंट ऑफ व्हेनिस' या नाटकातील शायलॉक व पोर्शिया यांचे स्वभावचित्रण बारकाईने पाहिल्यास कवीचे मानवी स्वभावाचे (मानसशास्त्राचे) ज्ञान किती उच्चल दर्जाचे होते व त्याने इतर ग्रंथकारांकडून घेतलेला तपशील किती उथळ होता हे सहज लक्षात येईल. त्याचप्रमाणे पोर्शिया, जेसिका, बॅसॅनिओ व लॉरेंझो यांनी निर्माण केलेले प्रणयधुंद, कल्पनारम्य वातावरण आणि शायलॉकची मानहानी (संपूर्ण पराभव, सात्त्विक संताप, मुद्देसूद भाषणे, गंभीरपणे घेतलेली माघार इत्यादी तपशील

पाहावा) व त्यामुळे निर्माण होणारे गंभीर वातावरण यांचे मिश्रण करून कवीने नेहमीप्रमाणे जीवनाच्या अनेक बाजूंचे दर्शन घडवले आहे.

दुसरे उदाहरण एका सुप्रसिद्ध शोकपर्यवसायी नाटकाचे (Tragedy) घेऊ. 'हॅम्लेट' या नाटकाचे नावही सर्वपरिचित आहे. अनेक प्रसिद्ध टीकाकारांच्या मते हे जगातील सर्वोत्कृष्ट नाटक आहे. पण आपण त्या नाटकाच्या मूळ आधारांचा विचार करू लागल्यास एक गोष्ट पुन्हा सिद्ध होते ती ही की, शेक्सपिअरने अगदी नवीन गोष्ट किंवा कथानक निर्माण करण्याचा प्रयत्न न करता प्रचलित असलेल्या एका नाटकाचा बहुधा उपयोग केला. हे नाटक नक्की कोणी लिहिले होते हे माहीत नाही, पण कदाचित किड (Kyd) नावाच्या नाटककाराने लिहिलेल्या याच विषयावरील नाटकावरून शेक्सपिअरने आपले नाटक लिहिले असावे असे पुष्कळ पंडित मानतात. 'हॅम्लेट'च्या पूर्वीचे नाटक उपलब्ध नसल्याने कवीने किती गोष्टी जुन्या नाटकावरून घेतल्या हे ठरवता येत नाही. पण अनेक तऱ्हेच्या पुराव्यांवरून 'हॅम्लेट'ची गोष्ट स्वतंत्र नाही हे निश्चित. शेक्सपिअरपूर्व 'हॅम्लेट'ची (Ur Hamlet) गोष्टसुद्धा एका डेनिश किंवा फ्रेंच इतिहासकाराकडून मिळवलेली असावी व गोष्टीचा मुख्य सांगाडा (म्हणजे हॅम्लेटच्या बापाचा खून व त्याच्या आईचा व्यभिचार आणि हॅम्लेटची सूड घेण्याची इच्छा) तर प्राचीन लोककथांत आढळतो हे सिद्ध झालेले आहे. त्याचप्रमाणे या नाटकातील नायकाचे तत्त्वज्ञान, त्याचे जरासे चमत्कारिक वाटणारे सर्वकष औदासीन्य (Melancholy), त्याचे बरेचसे विचार हे सर्व काही तत्कालीन (किंवा जुन्या) लेखकांकडून शेक्सपिअरने उचलले असावे असेही म्हणता येते. 'Melancholy' या विषयावर इलिझाबेथच्या काळात बरेच महत्त्वाचे ग्रंथ लिहिले गेले. त्यांचा व मॉंटेन या प्रसिद्ध फ्रेंच निबंधकाराच्या विचारांचा पगडा 'हॅम्लेट'वर आहे असे दाखवून देणे कठीण नाही. अशी रीतीने पुष्कळच तपशील कवीला दुसरीकडून मिळाला हे जरी मान्य करावे लागले तरीही 'हॅम्लेट' नाटक ही स्वतंत्र कलाकृती आहे असेच मानले पाहिजे व मुख्य पात्रांचे चित्रण हेही स्वतंत्र प्रतिभेची साक्ष देते. कारण कोणत्याही कलाकृतीचा विचार करताना तिचा एकंदर परिणाम रसिकांवर काय होतो याला महत्त्व आहे. शेक्सपिअरला मिळालेला तपशील सर्वांनाच मिळू शकला असता. पण फारसे शिक्षणसुद्धा झाले नसताना—विद्वत्ता तर दूरच राहिली—कवीने अतिशय थोड्या वेळात हॅम्लेट हे जगातील सर्वांत वादविषय झालेले पात्र निर्माण केले हे आश्चर्य नव्हे काय? 'हॅम्लेट' या एका नाटकावर जगात जितकी टीका लिहिली गेली तितकी दुसऱ्या कोणत्याही नाटकावर नाही; व अजूनही हॅम्लेटने सूड घेण्याची संधी असूनही विलंब का लावला, त्याचे त्याच्या मातेशी व ऑफिलियाशी संबंध कशा प्रकारचे होते, त्याच्या निरनिराळ्या स्वगत भाषणांचा अर्थ कसा लावावयाचा, इत्यादी प्रश्नांबाबत एकवाक्यता मुळीच नासून उलट प्रचलित नवीन मानसशास्त्राच्या आधारे (विशेषतः फ्रॉइड, युंग इत्यादी शास्त्रज्ञांच्या संशोधनातील सिद्धांतांच्या आधारे) त्या नाटकाला फारच महत्त्व आले आहे व एक वेगळाच अर्थ प्राप्त झाला आहे. म्हणूनच एका प्रसिद्ध टीकाकाराने 'हॅम्लेट' हे वाङ्मयातील 'मोना लीसा' आहे असे म्हटले आहे. यावरून शेक्सपिअरला मिळालेला तपशील व त्यावर त्याने स्वतः हात फिरवून निर्माण केलेले नाटक यात फारच अंतर आहे हे उघड आहे.

शेक्सपिअरला मिळालेल्या कथाभागाचा (मग तो ऐतिहासिक असो, लोककथांवर आधारित असो किंवा इतरांनी लिहिलेल्या नाटक, कादंबरी, कथा इत्यादी वाङ्मयात आलेला असो) उपयोग त्याने अतिशय चातुर्याने व योग्य फेरफार करून केला. काही नाटकांत त्याला मूळ लेखकांची फारच मदत झाली. उदाहरणार्थ, त्याच्या रोमन व इंग्लिश इतिहासावरील नाटकांत त्याला कित्येक वेळा मुळातील अनेक प्रसंग, अनेक व्यक्ती, इतकेच काय काही वेळा अनेक विचार व भाषणे, मुळातून मिळाली. विशेषतः प्लूटार्कच्या नॉर्थने केलेल्या भाषांतरातील उतारेच शेक्सपिअरने काही वेळा फारच थोडा फरक करून

वापरले. तरीही इतिहास व नाटक यांतील फरक लक्षात घेऊन त्याने बहुतेक ऐतिहासिक प्रसंग अशा रीतीने सादर केले की त्या सर्वांचे श्रेय त्यालाच दिले पाहिजे. मुख्य पात्रांच्या बाबतीत जरी पुष्कळ सूचना त्याला इतिहासकारांकडून मिळाल्या तरी त्याने स्वतः नवीन पात्रे निर्माण करून, ऐतिहासिक पात्रांच्या वर्णनांत महत्त्वाचा बदल करून, स्थळकाळ यांची विशेष पर्वा न करता नाट्यमय घटना निर्माण करून, व मुख्य म्हणजे प्रत्येक ठिकाणी आपल्या असामान्य भाषाप्रभुत्वाचे दर्शन घडवून, नाटकांत नावीन्य व जिवंतपणा निर्माण केला. येथे फक्त एकदोन उदाहरणेच पुरेत. रोमन इतिहासातील ज्यूलियस सीझर व अँटनी आणि राणी क्लिओपाट्रा यांच्याबद्दल सर्वसामान्य माहिती शाळांतील मुलांनासुद्धा असते. पण शेक्सपिअरने रेखाटलेले सीझरचे (किंवा ब्रूटसचे) चित्र केवळ इतिहासावर आधारित नाही. त्यात त्याने आपल्या कल्पनाशक्तीने पात्राच्या मनोव्यापारांचे सूक्ष्म विश्लेषण करून व मानवी स्वभावाचा एक उत्कृष्ट नमुना तयार करून इतिहासातून काव्य कसे निर्माण करावे याचा एक आदर्श जगापुढे ठेवला. त्याचप्रमाणे कित्येकदा ऐतिहासिक पात्रांपेक्षा काल्पनिक किंवा इतिहासात अगदीच ओझरता उल्लेख असलेल्या व्यक्तींना शेक्सपिअरने आपल्या नाटकांत प्रमुख स्थान दिले. 'हेन्री द फोर्थ' (भाग १ व २) या नाटकातील फॉल्स्टाफ हे पात्र वाङ्मयातील एक अद्वितीय विनोदी पात्र (Comic Character) असे मानतात. या व्यक्तीला इतिहासात महत्त्व नाही. पण नाटकात मात्र त्याच्यामुळेच खरा रस निर्माण होतो. किंबहुना नाटकातील इतिहास अगदीच दुय्यम ठरून जवळजवळ विनोद हाच नाटकाचा आत्मा ठरतो. यावरून कोठूनही कथावस्तू मिळवली तरी ती हाताळताना कवीने आपले मुख्य हेतू—मनोरंजन आणि उत्कृष्ट नाट्यतंत्र—कधीच दृष्टीआड केले नाहीत व त्या दृष्टीने आवश्यक ते सर्व बदल आत्मविश्वासाने केले.

सामान्यपणे वाङ्मयातील कोणतेही कथानक अगदी 'स्वतंत्र' (Original) असे ठरवणे कठीणच आहे. कारण तशाच तऱ्हेचे, थोड्याफार फरकाने त्याच्याशी जुळणारे, कथानक दुसऱ्या अनेक भाषांत, अनेक ग्रंथांत मिळू शकते व कित्येक सामान्य प्रसंगांवर आधारित कथा तर इतक्या लोकप्रिय असतात की त्या एका देशातून दुसऱ्या देशात कळत नकळत जातातच व त्यांवर आधारित अनेक काव्ये, कादंबऱ्या इत्यादी साहित्य निर्माण होते. तेव्हा 'स्वतंत्र' नाटक किंवा कादंबरी याचा अर्थ नेहमीच मर्यादीत राहणार. या दृष्टीने विचार करता जो लेखक 'साध्याही विषयात' 'मोठा आशय' निर्माण करू शकतो तोच स्वतंत्र प्रज्ञेचा लेखक म्हटला पाहिजे. हा निकष लावल्यास शेक्सपिअरच्या मूळ आधारांची त्याच्या नाटकांशी तुलना करून त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची छाप त्याच्या सर्व नाटकांवर कशी आहे हे सिद्ध करणे सोपे आहे.

येथे अर्थातच शेक्सपिअरच्या सर्व नाटकांचे मूळ आधार कोणते हे सांगणे शक्य नाही. अनेक संशोधकांनी त्याबद्दल वारंवार चर्चा करून प्रत्येक नाटकाविषयी आधारांची यादी केली आहे व पुष्कळ मूळ ग्रंथांतील उतारेही (मूळ भाषांत किंवा भाषांतरित) उपलब्ध आहेत. या सर्व साधनांचा उपयोग मूळ कथावस्तू नीट समजण्याकरिता व शेक्सपिअरच्या नाट्यतंत्रातील बारीकसारीक तपशील समजण्याकरिता होतो. पण ज्यांना तौलनिक अभ्यास करावयाचा नाही त्यांना शेक्सपिअरच्या आधारांचा (Sources) उल्लेख फारसा उपयुक्त नाही. रंगभूमीवरील त्याच्या नाटकांचे कित्येक शतके झालेले स्वागत व वाचकांवरील त्याच्या भोषेची मोहिनी या गोष्टी लक्षात ठेवल्यास त्याचे मूळ आधार अगदी फिके पडतात व त्यांच्या चर्चेला अवास्तव महत्त्व देता कामा नये हेही उघड होते.

* *

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअर - भाषा, शैली आणि छंद

प्रा. दिनेश माहूलकर

एक होती म्हातारी. तिच्याजवळ होता एक सुंदर, ऐटदार कोंबडा. त्याला होत्या सात बायका. त्यांतली सगळ्यात लाडकी होती अगदी पांढरी शुभ्र. तिचं नाव पर्ट. एक दिवशी काय झालं तो कोंबडा आणि त्याची लाडकी पर्ट सकाळची उन्हं खात बसली होती. इतक्यात कोंबडा जरासा कण्हला पर्ट म्हणाली, 'काय झाल?' कोंबडा म्हणाला, 'रात्री मला स्वप्न पडलं त्याची आठवण झाली.' वेडा आहेस अगदी,' पर्ट म्हणाली, 'स्वप्नांवर कसला मेला विश्वास! पोट बरं नसलं की स्वप्नंच पडतात. मी दाखवीन त्या मुळ्या खा म्हणजे पोट साफ होईल. मग स्वप्नंबिप्नं काही पडणार नाहीत. पुरुषासारखं पुरुष व्हावं.' मग तो कोंबडा अगदी सिंहाचा आवेश आणून इकडंतिकडं मोठ्या ऐटीत फिरला. बागेच्या कुंपणापाशी गेला. तिथं त्याला कोण दिसलं? एक लालभडक डोळ्यांचा कोल्हा. किती लबाड, दबा धरून बसला होता. कोंबड्याने कॉक् कॉक् केलं. तशी कोल्हा त्याला म्हणाला, 'भिऊ नकोस, मित्रा, तुझ्या वडिलांना मी चांगलं ओळखत होतो. काय सुंदर गात असत ते! तुला येतं का तसं गाता?' 'हो', असं म्हणून कोंबड्याने गाण्यासाठी मान लांब केली न केली तोच कोल्ह्याने त्याच्यावर उडी मारून त्याची मान पकडली आणि त्याला तोंडात धरून तो पळाला. त्या प्रसंगाचं वर्णन काय करावं? बा गॉफ्रेड, वर्णन करण्याची तुझी शैली माझ्याजवळ नाही. ज्या शुक्रवारी रिचर्ड राजाचा खून झाला त्याचं वर्णन तू काय बहारीचं केलं आहेस. या कोंबड्यालादेखील कोल्ह्याने शुक्रवारीच पकडलं. पण या शुक्रवारचं वर्णन मी कसं करावं?

कोंबडा आणि कोल्हा यांची ही साधी गोष्ट. चॉसर या इंग्लिश कवीने गॉफ्रेड (जेफ्री द व्हॅंसोफ) या अलंकारशास्त्रज्ञाला कोपरखळी मारण्यासाठी ही गोष्ट लिहिली. भाषाशैली कशी रचावी यावर गॉफ्रेड या पंडिताचा मोठा अधिकार. गॉफ्रेडच्या साऱ्या नियमांचे विडंबन करून चॉसरने कोंबडा आणि कोल्हा यांची ही सुंदर कथा लिहिली. इंग्लिश वाङ्मयात एक नवी प्रभात उगवली. चॉसरला 'इंग्लिश वाङ्मयाचा जनक' हा मान मिळाला.

चॉसरनंतर सुमारे दीडशे वर्षांनी शेक्सपिअरचा जन्म झाला तरी साहित्य निर्माण करण्याच्या ज्या क्रमातून चॉसरला जावे लागले त्याच क्रमातून शेक्सपिअरलाही जावे लागले. दोघांनाही मुक्त कंठाने गायचे होते. पण लालभडक डोळ्यांचा कोल्हा टपून बसला होता—गॉफ्रेड. साहित्यात भाषा कशी लिहावी नि कशी लिहू नये यावर त्याने नियम रचले होते. या नियमांविरुद्ध कोणी गेला तर त्याचा गळा दाबला गेला म्हणून समजा. अलंकारशास्त्राच्या पंडितांवर मात करून चॉसर आणि शेक्सपिअर या दोघांनाही सर्वसामान्य लोकांच्या भाषेत साहित्य रचायचे होते. रूपकात्मक कथा सोडून चॉसरने सामान्य नागरिकांच्या जीवनातल्या कथा साध्या बहारदार शैलित रंगविल्या. शेक्सपिअरदेखील अलंकारप्रचुर काव्य सोडून सामान्य जनतेला रिझविणाऱ्या नाटकांकडे वळला.

साहित्याच्या रसिकांत दोन वर्ग असतात. एक चोखंदळ आणि एक साधा. चोखंदळ लोक 'अमुक असं असावं नि अमुक तसं नसावं' या मताचे असतात. साधे लोक, हृदयाला जे स्पर्श करतं त्यासंबंधी चर्चा न करता ते जतन करतात. चोखंदळांना कुठल्या तरी शास्त्राचा मानदंड लागतो, कुठलेही सिद्धांत हवे असतात. असल्या लोकांनीच सामान्य भाषा आणि साहित्यिक भाषा असा भेद करून साहित्यिक भाषेला कलात्मक, भावनात्मक, तिरकस भाषा अशी नावे दिली. विशिष्ट साहित्यिक गुणांनी मढविलेली भाषा

अनुक्रमणिका

लिहिणे म्हणजेच भाषाशैली निर्माण करणे, ही त्यांची समजूत असते. शेक्सपिअर ज्या वेळी नव्याने लेखन करू लागला त्या वेळी त्याला आपल्या काळातल्या या चोखंदळ वर्गात मान्यता मिळविण्यासाठी प्रथम अलंकारप्रचुर भाषा लिहावी लागली. १५९० साली त्याने नाट्यलेखनाला सुरुवात केली तेथपासून चारपाच वर्षेपर्यंत त्याने जी नाटके लिहिली त्यांची भाषा ही अशी आहे :

> Teach me, dear creature, how to think and speak;
> Lay open to my earthy gross conceit,
> Smother'd in errors, feeble, shallow, weak,
> The folded meaning of your words' deceit.

खटकेबाज, शब्दप्रचुर, पुनरुक्तीने भारलेली आणि मेंदूला कसरत करायला लावणारी ही भाषा खचित जिवंत नव्हती. शेक्सपिअरला स्वतःलाच आपल्या भाषेचा हा कृत्रिमपणा जाणवला. अलंकारांच्या मोहातून सुटून जनतेच्या भाषेच्या दिलखुलास, मोकळ्या वातावरणात येण्याचा त्याने निश्चय केला. याचे प्रत्यंतर म्हणजे १५९५ नंतर लिहिलेल्या नाटकांत त्याने वापरलेले गद्य.

शेक्सपिअरच्या गद्याचा अद्याप फारसा अभ्यास झालेला नाही. त्याच्या उदात्त काव्यमय भाषेने भारले गेलेले टीकाकार शेक्सपिअरचे गद्य प्रवेश म्हणजे त्याच्या नाटकांतील विसाव्याची मध्यंतरे मानतात. पण शेक्सपिअरच्या शैलीचा विचार केला तर त्याच्या नाटकांतील गद्याचा वापर हा कृत्रिम अलंकारशास्त्राच्या बेडीतून सुटण्याचा मार्ग होता. या मार्गावरच तो आपल्या नाटकांतील पात्रे, प्रसंग व भावना यांचा परिपोष साधण्याकरिता लागणारे सगळे भाषिक शिक्षण घेणार होता. सारे गद्य त्याने सामान्य लोकांच्या भाषेतून वेचले. सामान्य जनतेची भाषा म्हणजे अप्रतिबंधपणे वाहणाऱ्या नदीचा प्रवाह. या प्रवाहाला विरोध न करता, त्याच्याशी प्रतारणा न करता, त्याचे कालवे काढून शेक्सपिअरला आपल्या भाषेत जिवंतपणा आणायचा होता. काव्याच्या भाषेला अलंकारांचा कृत्रिमपणा फारसा खुपत नसला तरी नाटकात, जिथे पात्रांना जिवंत बनायचे असते तिथे, स्वाभाविक भाषेचे लास्य हवे हे त्याला पटले होते. तत्कालीन जनतेच्या जिभेवर घडले जाणारे गद्य प्रथम आत्मसात करून त्यातूनच त्याला आपल्या नाटकांची जिवंत भाषा निर्माण करायची होती. या संबंधात डॉ. जॉन्सनने एक ठिकाणी असे उद्गार काढले आहेत की, 'प्रत्येक राष्ट्रात अशी एक भाषाशैली असेल की जी कधीही बुरसत नाही, अशी एक शैली असेल की जी त्या त्या भाषेच्या प्रयोगांशी आणि तत्त्वांशी अगदी एकजीव बनून साकार पावते. अशी शैली बहुधा त्या राष्ट्राच्या सर्वसामान्य जीवनात, कुठलाही डामडौल न करता जे केवळ आपले म्हणणे दुसऱ्यांना कळावे एवढ्यासाठीच बोलताना त्यांच्या भाषेत, आढळेल अशी माझी श्रद्धा आहे.' शेक्सपिअरला झालेली प्रचीती डॉ. जॉन्सनने यथार्थ शब्दांत व्यक्ती केली आहे.

इंग्लिश कवितेचा इतिहास जरी वेगवेगळ्या वळणांनी वाहात गेलेला असला तरी गद्यात एक संततता होती. ही संततता टिकण्याला त्या गद्याच्या अंगचे गुणच कारणीभूत होते. जीवनवेलीवर उगवलेल्या नि हवेवर आपला सुगंध झोकून देणाऱ्या सुंदर, सुकुमार पुष्पांचा ताजेपणा या गद्याने जसा अनुभवला होता तसा त्याच वेलीच्या मातीला कवटाळून बसलेल्या मुळांच्या आसक्तीची ओढही त्याने अनुभवली होती. याच गद्याला शेक्सपिअर थोर नाट्यकाव्याच्या शिखराला पोचविणार होता. याच गद्यात बायबलचे भाषांतरकार जनतेला तिची स्वतःची कलाकृती भक्तिरसात रंगवून बहाल करणार होते. याच गद्याच्या गूढ नादावर Wordsworth आपले चिंतनपर काव्य रचून नव्या युगाची नांदी म्हणणार होता.

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरच्या भाषेचा अभ्यास अद्यापपर्यंत मुख्यत्वे तीन अंगांनी झाला आहे तो असा : (१) शेक्सपिअरच्या लेखनाची प्रत निश्चित करण्यासाठी केलेला भाषाभ्यास, (२) शेक्सपिअरच्या भाषेमागे दडलेले तत्कालीन संदर्भ व प्रयोग यांचा अभ्यास, व (३) शेक्सपिअरच्या भाषेतील कल्पना, अर्थसंशय इत्यादी साहित्यगुणांचा अभ्यास. या निरनिराळ्या अभ्यासांमुळे शेक्सपिअरच्या भाषेच्या विविध अंगांवर प्रकाश पडत असला तरी त्याने शेक्सपिअरच्या भाषाशैलीचे नीटसे आकलन होत नाही. यामुळेच Professor Gordon यांनी असे उद्‌गार काढले आहेत की, 'शेक्सपिअरच्या भाषेवर, सर्व अंगांनी त्याची भाषा विचारात घेणाऱ्या एखाद्या ग्रंथाची अत्यंत निकडीची जरूर आहे.' १९५४ साली लिहिलेल्या 'शेक्सपिअरच्या भाषाशैलीसंबंधीची गेल्या पन्नास वर्षांतील समीक्षा' या लेखात M.C. Bradbrook ही विदुषीदेखील जवळजवळ हेच म्हणते. 'लेखक या नात्याने शेक्सपिअरसंबंधीचा असा एकही प्रश्न नाही की, ज्यात त्याच्या भाषाशैलीचा अंतर्भाव होत नाही... तरीही या मध्यवर्ती प्रश्नावर अद्यापपर्यंत फारच थोडे लेखन झाले आहे. या विषयाची व्याप्ती फार मोठी आहे म्हणून त्याला स्पर्श करण्याचे कोणी धाडस करीत नाही.'

King Henry IV या नाटकाचा पहिला भाग शेक्सपिअरने १५९७ त लिहून पुरा केला. शेक्सपिअरच्या भाषाशैलीचा अभ्यास करणाराला इथून सुरुवात करावी लागेल. या नाटकात शेक्सपिअरने पद्यापेक्षा गद्याचा उपयोग अधिक केला आहे आणि गद्यद्वारा Falstaff या अमर पात्राला साकार केले आहे. नाटकाचा पहिला सर्वसामान्य प्रवेश संपल्यानंतर तरुण राजपुत्र Henry व त्याला लठ्ठ म्हातारा दोस्त सरदार Falstaff यांचा प्रवेश आहे. हॉटेलातील एका बाकावर दारू पिऊन अस्ताव्यस्त पहुडलेला Falstaff Henry ला विचारतो, 'Now, Hal, What time of day is it, lad?' काळ स्थिरावला होता पण दोन शतके झोपी गेलेले सारे इंग्लिश गद्य जणू Falstaff च्या प्रश्नाने जांभया देत जागे झाल्याचा भास होतो आपल्याला. सर्वसामान्य बोलभाषेतल्या असल्या साध्यासुध्या वाटणाऱ्या वाक्यात शेक्सपिअरला आपल्या भाषेत खोल दडलेल्या एका निराळ्याच लयाचे आणि शैलीचे दर्शन होऊ लागले. एकीकडे व्याकरणाच्या नियमांनी बांधलेली शाळकरी भाषा आणि दुसरीकडे अलंकारशास्त्रातली नटवी भाषा. या दोन भाषांपेक्षा सामान्य व्यवहारातली अशिक्षित, अडाणी लोकांची भाषा किती वेगळी होती. ती जशी व्याकरणाची दासी नव्हती तशी अलंकारांनी मढविलेली बाहुली पण नव्हती. ती एक जिवंत कलाकृती होती—कणाकणाने घडली जाणारी, क्षणाक्षणाला बदलणारी. या बोलभाषेने शेक्सपिअरला माळ घातली. त्याने तिच्यावर निस्सीम प्रेम केले. तिला तो शेवटपर्यंत विसरला नाही.

शेक्सपिअरचा काळ हा भाषेच्या दृष्टीने मोठ्या धामधुमीचा काळ होता. भाषेतील उच्चार झपाट्याने बदलत होते. इतर भाषांतून ने शब्द भराभर लुटून आणले जात होते, देशातल्या दूरदूरच्या खेड्यांतले लोक लंडन शहराकडे धाव घेऊन बोलींची गर्दी उडवून देत होते, काव्य, नाट्य, कथा, निबंध यांच्या सर्जनांत जबरदस्त आवेग आला होता, शैलीच्या नव्यानव्या तऱ्हा हाताळल्या जात होत्या, आणि या सर्व गडबडीत 'खरं काय नि खोटं काय', 'चांगल कोणतं नि वाईट कोणतं' याची शहानिशा करणारे व्याकरणकार आणि विवेचक यांचाही सूर होता. इंग्लिश भाषेत अशी जरी अपार खळबळ माजली होती तरी तिचा कणा मजबूत होता. नव्या शब्दांनी ती पुष्ट होत होती, नव्या अर्थांनी तिच्यात नवी चमक येत होती, साहित्याच्या नव्या लेण्यांनी ती नटत होती. पण तिच्या गद्याची मूलभूत रचना तीच होती. बोलणे, बोलत राहणे हा त्या काळचा आवडीचा व्यवसाय होता. या बोलण्यातच तिची खरी रचना घडली जात होती. स्वभावाने शांत असणारा शेक्सपिअर लंडन शहराच्या त्या वेळच्या धकाधकीत लोकांच्या ओठांवर

अनुक्रमणिका

नाचणाऱ्या या भाषेचा मन लावून अभ्यास करू लागला. त्याला तिच्या अनंत रूपांचे दर्शन झाले. भाषाशैलीची हवी होती ती जादूची कांडी त्याला गवसली.

भाषा आत्मसात करायला व्याकरणाची आणि शिक्षकाची जरूर नसते. कान उघडे ठेवले की ती येते. कान देऊन ऐकण्याने शेक्सपिअरने आपल्या भाषेचा अभ्यास सुरू केला. कान उघडे ठेवूनच त्याचा श्रोतृवर्ग त्याची नाटके समजणार होता. शेक्सपिअरच्या भाषाशैलीचे मर्म ज्याला समजून घ्यायचे असेल त्याने कानांच्या या प्रयोगशाळेचा चांगला अभ्यास करायला हवा, कारण शेक्सपिअर आपणांला एक प्रश्न सतत विचारीत राहणार : 'माझे म्हणणे तुम्ही ऐकत आहात ना?' डोळ्यांसाठी लिहिलेल्या भाषेपेक्षा कानांनी ऐकण्यासाठी लिहिलेली भाषा वेगळी असते. विचारांपेक्षा सूचकतेवर तिचा भर असतो आणि व्याकरणातल्या कर्ता-कर्म-क्रियापद असल्या नीटस रचनेऐवजी तिची रचना शब्दसमूहाच्या लयतत्त्वावर होत असते. बायबलच्या साध्या, सोप्या भाषेचे मर्म समजविताना Quiller Couch ने एक उदाहरण दिले आहे. 'Consider the growth of the tree.' असे लिहिण्याऐवजी बायबलमध्ये 'Consider the tree, how it grows.' असे वाक्य आढळते. वास्तविक, पहिले वाक्य भाषा आणि व्याकरण यांच्या दृष्टीने चुकीचे नाही. पण त्यात शैली नाही, कारण आपले कान ते स्वीकारू शकत नाहीत. Growth या पहिल्या भाववाचक शब्दानेच कान बुजून जातात. पुढचे सारे बाहेर राहते. दुसरे वाक्य ज्या लयावर भाषा कानांत प्रवेश करू शकते त्याला अनुसरून लिहिलेले आहे.

शैली म्हणजे कानांच्या लयतत्त्वानुसार लिहिलेली भाषा अशी खूणगाठ शेक्सपिअरने मनाशी बांधली. नंतर त्याने बोलण्याचा घटक आणि ऐकण्याचा घटक यांचा ताळा बसविला. Creeping like snail/unwillingly/to school हे वाक्य तीन श्रवणघटकांत विभागून बोलले तरच ते स्वाभाविक सुंदर वाटते. या वाक्यात snail या नामापूर्वी a हे उपपद (व्याकरणदृष्ट्या आवश्यक पण) ऐकताना खटकेल म्हणून नको. इतके त्याचे कान भाषेच्या लयासाठी तयार झाले. शेक्सपिअरला आपल्या नाटकांच्या प्रती नटांकरिता तयार करायच्या होत्या, कोणत्याही ग्रंथप्रकाशकासाठी नव्हे. आपण लिहिलेल्या ओळी कशी बोलायच्या हे दाखवायला भाषेत पुष्कळशी विरामचिन्हेदेखील नसतात हे त्याला ठाऊक होते. अशा परिस्थितीत कानांची लयगती हेच एकमेव साधन शेक्सपिअरला उपयोगी पडले. शेक्सपिअरच्या भाषेच्या रचनेचा अभ्यास करणाराने त्याच्या भाषेच्या व्याकरणापेक्षा ती भाषा कशी बोलायची, ती कशी ऐकली जाईल आणि कोणत्या अभिनयाने ती व्यक्त करून दाखवायची यांचा अभ्यास करायला हवा. *Hamlet* नाटकातल्या 'Take this from this if this be otherwise' या ओळीत शेक्सपिअरने Polonius च्या ज्या कृतीला हुबेहूब साकार केली आहे तिचा अभिनय ठाऊक नसला तर ती ओळ अर्थशून्य ठरेल. *Macbeth* नाटकातील पुढील ओळी रंगभूमीवर नटांकडून आणि इंग्लिशच्या प्राध्यापकांच्या तोंडून बोलल्या गेलेल्या मी अनेकदा ऐकल्या आहेत:

> No; this my hand will rather
> The multitudinous seas incarnadine,
> Making the green one red.

यांतील शेवटची ओळ सामान्यतः Making/the green one/red असे चुकीचे घटक बनवून बोलली जाते. ती खरी Making/the green/one/red अशी बोलली जायला हवी. या वाक्यात one हे 'संपूर्णपणे' या अर्थाचे क्रियाविशेषण आहे. तसे ते तत्कालीन इंग्लिश भाषेत होता. आता नाही, म्हणून वाचणारांचा घोटाळा

होत असावा. वरील ओळ Making green, one, red या चार शब्दांवर उत्तरोत्तर वाढते आघात देऊन बोलली गेली तरच ती अर्थवाही बनेल. 'हा माझा हात विशाल सागराला लाल लाल करील, हिरव्याचा संपूर्ण लाल बनवील.'

कानांचे लयतत्त्व ज्याला समजले त्याला भाषेद्वारा कान कालतत्त्वाला कसे पकडू शकतात याचे आकलन होईल. चौथ्या Henry ची कारकीर्द बरीच लांबली होती. त्याच्या आजारीपणात राजपुत्राने एक दिवशी वडिलांचा मुकुट आपल्या डोक्यावर घालून पाहिला. राजाला जाणीव झाली, आपण फार जगलो याची. तो राजपुत्राला म्हणतो, 'I stay too long by thee, I weary thee.' Henry च्या सर्व भाषणांत काळ पुढे सरकतच नाही याची आपणांला जाणीव होते. काळाची जी जडता Falstaff च्या स्थूल रूपाने या दोन नाटकांत शेक्सपिअरने उभी केली आहे. पण भाषेद्वारादेखील तो याच जाणिवेला सतत स्पर्श करतो. राजा Henry झोप येत नाही म्हणून अस्वस्थ होऊन झोपेची याचना करतो:

Canst thou, O partial sleep, give thy repose
To the wet sea-boy in an hour so rude:
And in the calmest and most stillest night,
With all appliances and means to boot,
Deny it to a king?

यातील दुसऱ्या ओळीत सर्व एकावयवी शब्द जुळवून त्यांच्या द्वारा शेक्सपिअरने काळ किती हळूहळू पुढे सरकत आहे त्याची जाणीव उभी केली आहे. तीच जाणीव तिसऱ्या ओळीतल्या—तमभावदर्शक दोन विशेषणांच्या —est चे वजन अपुरे वाटून, इंग्लिश भाषेच्या व्याकरणाच्या नियमाला धाब्यावर बसवून, most हे तमभावदर्शक आणखी एक क्रियाविशेषण वापरून शेक्सपिअरने या ओळीत केवढी जडता ओतली आहे!

चौथा Henry वारला व तरुण Henry गादीवर बसला. पाचवा Henry मोठा बहाद्दूर राजा ठरला. फ्रान्सशी लढण्यात इंग्लंडने गमाविलेली सारी अब्रू त्याने परत मिळविली. काळ झपाट्याने पुढे धावणारे होता. स्थळ विशाल बनणार होते. *King Henry V* या नाटकाच्या सुरुवातीलाच शेक्सपिअरने आपण या नाटकात काय अनुभवणार आहोत याची तोंडओळख दिली आहे. फ्रान्सच्या विशाल रणमैदानांना रंगभूमीच्या या छोट्या 'ओ'कारात कसे सामावता येईल? सारी रंगभूमीच उचलून त्याला फ्रान्सला पाठवावयाची होती. स्थळकाळावर आलेली जडता दूर केल्याशिवाय हे होणार नव्हते. नाटकाच्या दुसऱ्या अंकात लंडनमधील ईस्टचीप रस्त्यावरील हॉटेलचे दृश्य आहे. राजपद मिळताच Henry ने Falstaff ची संगत सोडली. या धसक्याने Falstaff आजारी पडला आणि 'बारा आणि एकच्या दरम्यान' मेला असे हॉटेलची मालकीण सांगते. 'मला म्हणाला, पायांवर आणखी पांघरुणं टाक. मी त्याच्या पांघरुणांखाली हात घालून पायांना हात लावला. दगडासारखे थंड पडले होते ते. मी आणखी वर हात लावला. त्याचं सारं शरीर दगडासारखं थंड पडलं होतं.' स्थळकाळावरचं जड दडपण गेलं. फ्रान्सच्या राजदूतांना Henry संदेश देतो :

Tell you the Dauphin, I am coming on,
To venge me as I may.

अनुक्रमणिका

युद्धाची रणभेरी वाजली. शेक्सपिअरची कविता आपल्या पंखांत वेग आणि आवेश धारण करून धावत सुटली.

King Henry V या नाटकानंतर शेक्सपिअरच्या जीवनात अशी काही तरी घटना घडली असावी की, जिच्यामुळे त्याच्या भाषेला निराळे वळण लागले. या घटनेविषयी निश्चितपणे काहीच सांगता येत नाही. शेक्सपिअरच्या भाषेवरून त्याच्यापुढील समस्या काय स्वरूपाची होती तिचा अंदाज करता येईल. आतापर्यंत भाषेद्वारा त्याने पुष्कळ अभिव्यक्तीस साधली. *Love's Labour's Lost* या नाटकात टेनिसच्या चेंडूशी खेळावे तसे त्याने आपल्या पात्रांना शब्दांशी खेळायला लावले. सुखान्तिकांमध्ये हास्यविनोदाची कारंजी उडवून दिली. ऐतिहासिक नाटकांत जनतेपुढे त्याने आपल्या राष्ट्राचा भूतकाळ मूर्तिमंत उभा केला. पण वयाच्या पस्तिशीत तो एकदम अंतर्मुख बनला. जीवनातल्या विसंगतींनी त्याच्याभोवती कोलाहल मांडला. मानवी प्रतारणांनी जीवनातल्या मांगल्यावरची त्याची श्रद्धा ढासळून पडली आणि भाषा—ज्या भाषेत मानव एकनिष्ठतेची, प्रेमाची, उदात्त ध्येयाची, मांगल्याची गीते गातो—ती भाषाच त्याला ढोंग करायला लावते, आपल्या गुळगुळीत शब्दांमागे लपायला शिकवून प्रतारणेचा खेळ मांडते, त्या भाषेवर त्याने आपला राग काढला, तिची चिरफाड करायचे ठरविले.

प्रथम हाताशी धरले ते Troilus आणि Cressida यांचे कथानक. शब्दांशी खेळण्याचा जुना खेळ सोडून शेक्सपिअर आता पात्रांना एकमेकांना शब्दांत कसे पकडायचे ते शिकवू लागला. Troilus आपल्या प्रेमाच्या आणाभाका घेतो. Cressida देखील त्याला आपल्या एकनिष्ठतेची साक्ष देते. शेवटच्या अंकात हीच Cressida Diomedes च्या प्रेमात पडलेली पाहण्याचे दूर्भाग्य Troilus च्या कपाळी येते. सत्यं, शिवं, सुंदरं या शब्दांशी खेळत प्रतारणेचा बाजार मांडणाऱ्या जीवनाचं विदारक दृश्य त्याला दिसतं. 'If beauty have a soul, this is not she,' असे तो पुनःपुन्हा म्हणतो. 'This is not she'. नकाराच्या विशाल शून्यावकाशात फेकला गेलेला Troilus विमनस्क होतो आणि तरीदेखील त्याला जाणीव असते. 'My negation hath no taste of madness' यातूनच Hamlet ची भूमिका घडली गेली. त्याच्या भाषेला नकारातल्या सामर्थ्याचा शोध लागला. आपल्या वडिलांच्या आत्म्यासंबंधी Hamlet आईला विचारतो.

Hamlet : Do you see nothing there?
Queen : Nothing at all; yet all that is I see.
Hamlet : Nor did you nothing hear?
Queen: No, nothing but ourselves.

या नकारात्मक भाषेचा उच्चांक शेक्सपिअरने *King Lear* नाटकात गाठला. Lear राजा आपल्या राज्याचे तीन विभाग करून तीन मुलींना ज्या प्रमाणात ती प्रेम करीत असेल त्याप्रमाणे वाटून देण्याचे ठरवितो. दोन मुलींनी प्रेम बोलून दाखविल्यानंतर Lear सर्वांत धाकटी मुलगी Cordelia हिला म्हणतो, 'आता तू सांग.' यावर Cordelia म्हणते, 'Nothing, my lord.' Lear संतापून म्हणतो, 'Nothing!' कोमल आवाजात Cordelia म्हणते, 'Nothing' Lear गरजतो, 'Nothing will come of nothing: speak again.' नाटकाच्या शेवटी Cordelia चं आपल्यावर खरं प्रेम होतं याची खात्री पटलेला Lear तिचा मृतदेह हातावर घेऊन प्रवेश करतो. तिच्या नाकाशी पीस धरून ती जिवंत आहे की नाही हे पाहतो. Cordelia जिवंत नाही याची त्याला खात्री पटते. तिच्या कोमल आवाजाची आठवण होऊन अश्रू ढाळत तो म्हणतो :

अनुक्रमणिका

Thou'lt come no more,
Never, never, never, never, never!

दगडालाही पाझर फोडणारी केवढी शक्ती एका नकारात्मक शब्दात एकवटली आहे इथे!

गद्याच्या गाभ्यात लपलेले काव्याचे स्फुलिंग प्रज्वलित करण्याची अपूर्व किमया आता शेक्लपिअरला साधली होती. *Macbeth* नाटकात Ross हा Macduff ला Macbeth ने त्याच्या बायकोमुलांच्या केलेल्या कत्तलीची बातमी सांगतो. दुःखावेगाने Macduff विचारतो, 'My children too?' Ross म्हणतो, 'Wife, children, servants, all that could be found.' Macduff पुन्हा विचारतो, 'My wife kill'd too?' Ross म्हणतो 'I have said.' दुःख अनावर होऊन Macduff म्हणतो, 'He has no children.' साधी वाक्ये केवढी भावनेने भारावून टाकली आहेत. शेक्सपिअरने. 'To be or not to be—that is the question.' असे काव्यमय भाषेत चिंता करणारा Hamlet Ophelia ला गद्यात खडसून सांगतो, 'Go thy ways to a nunnery... To a nunnery, go.' मानवाला कृतघ्न बनविणाऱ्या साऱ्या बीजांचे कोष फोडून टाकण्यासाठी निसर्गाच्या प्रचंड झंझावाताला आवाहन करणाऱ्या Lear ला त्याचा एकनिष्ठ विदूषक गद्यात सांगतो, 'Good, nuncle, in; ask thy daughters' blessings; here's a night pities neither wise men nor fools.'

गद्य आणि पद्य यांचा सुरेल संगम साधून शेक्सपिअरने मानवाच्या भावनेला कोमलपणे कुरवाळण्याचे कसब जसे व्यक्त केले तसे त्याने त्या भावनेची पाळेमुळे गदगदा हलवून जीवनाच्या रसातळाचे दर्शनही घडवून आणले. उद्ध्वस्त जीवनात कुठे तरी आशेचे नवे अंकुर फुटत असतात. शेक्सपिअरने आतापर्यंत निर्माण केलेल्या प्रतिविश्वात निर्घृणता, स्वार्थ, गर्व, मत्सर यांनी उद्ध्वस्त केलेल्या जीवनाचं दर्शन घडतं. पण त्यातूनत पुन्हा नवजीवनाची घडण होते. Romeo आणि Juliet यांच्या मृतदेहांवर त्यांच्या वैरी पित्यांचे हात मैत्रीत बांधले जातात. याच जीवनाचं नवं चित्र शेक्सपिअरने रंगवायचं ठरवलं. नवी तरुण पिढी कुठल्या तरी दूरच्या सृष्टीत जीवन आधिक संदरपणे घडवील अशी त्याला शेवट शेवट आशा वाटली. 'याचसाठी केला होता अट्टहास, शेवटचा दीस गोड व्हावा' अशा भावनेने त्याने आपली शेवटची तीन नाटके लिहिली. आपल्याला लाभलेल्या जादूच्या कांडीने त्याने आपल्या आवडीच्या तरुण पिढीचे शेवटचे दृश्य उभारले — Miranda च्या लग्नाचे! मग ती जादूची कांडी मोडून त्याने ती पृथ्वीच्या पोटात खोल खोल लपविली आणि विश्वाचा निरोप घेण्यापूर्वी जीवनाच्या या गुहेकडे शेवटचा दृष्टिक्षेप केला. सुंदर Miranda आणि तिचा प्रियकर Ferdinand बुद्धिबळ खेळतानाचं ते शेवटचं गोड दृश्य! नीरव शांतता, केवळ बुद्धिबळातल्या सोंगटीचा कट् असा नाजुक आवाज... शेक्सपिअरची भाषा त्या नीरवतेत विलीन पावली.

शेक्सपिअरने आपल्या भाषेत नाद ओतला, प्रकाश ओतला, सगंध ओतला, मानवाला अनुभवायला येणारे सारे काही, किंबहुना त्यापेक्षाही अधिक काही तरी त्याने तिच्यात ओतले. काय ते केवळ त्यालाच ठाऊक आणि म्हणूनच त्याची नाटके वाचताना, त्याचे इंग्लिश वाचताना, आपण दुनियेतली कोणतीही इतर भाषा बोलणारे असलो तरी वाटते, आपण आपलीच, आपल्या हृदयाला निसर्गाने शिकविलेली अत्यंत निकटची भाषा वाचत आहोत.

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरच्या भाषेच्या सर्वांगांनी अभ्यास करणारा ग्रंथ अद्याप प्रसिद्ध झालेला नाही, ही गोष्ट खरी असली तरी लेखकांनी व समीक्षकांनी त्याच्या भाषेसंबंधी जे लेखन केले आहे त्याचा आढावा घेणे अगत्याचे आहे. शेक्सपिअरच्या भाषेसंबंधी प्रथम प्रथम जे ग्रंथ व लेख प्रसिद्ध झाले त्यांचा रोख त्याच्या भाषेचे व्याकरण व तिच्यातील शब्दसंपत्ती यांचा अभ्यास करण्याकडे होता. Abbott चे *Shakespearian Grammar* १८६९ त प्रसिद्ध झाले व १९११ साली Dr. Onions याने शेक्सपिअरच्या साहित्यातील अवघड शब्दांचा पहिला शब्दकोश तयार केला. या सर्वमान्य ग्रंथांवर आधारित असा शेक्सपिअरच्या इंग्लिशचा शब्दशास्त्राधिष्ठित अभ्यास प्रथम Otto Jespersen व त्यानंतर Henry Bradley व George Gordon यांनी आपल्या *Shakespere's English* (१९१६ व १९२६) या निबंधांत केला. शेक्सपिअरने इंग्लिश भाषेत अनेक नवीन शब्दांची भर घातली. जुन्या शब्दांत नवे अर्थ ओतले. अनेक नव्या शब्दरचना, कोटिक्रम, म्हणी घडविल्या व हे सर्व करीत असताना आपल्या काळातील त्यापूर्वीचे केवढे तरी साहित्य त्याने हाताळले असेल याचे दिग्दर्शन या लेखकांनी करून दिले.

या प्रकारचा अभ्यास शब्दशास्त्रदृष्ट्या कितीही महत्त्वाचा असला तरी साहित्याच्या रसात्मक अभ्यासाला त्याची फारशी मदत होण्यासारखी नव्हती. शेक्सपिअरची भाषिक सर्जकता नवे शब्द, नवे वाक्यप्रयोग बनविण्यात दिसून आली तरी त्याची खरी थोरवी वेगळीच होती. W. Whiter नावाच्या समीक्षकाने १७९४ साली लिहिलेल्या आपल्या 'A specimen of a Commentary on Shakespeare' या निबंधात या गोष्टीला स्पर्श केला आहे. Locke या इंग्लिश तत्त्वज्ञाच्या 'कल्पनांचे साहचर्य' (Association of Ideas) या सिद्धांतानुसार शेक्सपिअरच्या वाङ्‌मयातील निरनिराळ्या कल्पनांच्या साहचर्याचा अभ्यास त्याच्या साहित्यिक सृजनशक्तीचे खरे मर्म समजण्यासाठी किती मोलाचा आहे हे समजून Whiter म्हणतो, 'या कवीच्या भाषेत तो ज्या युगात जन्मला त्या युगाचा, तो ज्या व्यवसायात राबला त्याचा, ज्या ज्या गोष्टींकडे त्याचे अवधान लागले त्यांचा, ज्या ज्या घटनांनी त्याच्या भावना उसळून आल्या या सर्व गोष्टींचा ठसा उमटसा आहे.' Whiter नंतर Coleridge ह्या कवीने आपल्या *Biographia Literaria* मध्ये या विषयाला स्पर्श केला. पण या विषयाचा खरा अभ्यास झाला तो अलीकडच्या काळातच. १९२८ साली George Rylands ने आपल्या *Words and Poetry* या ग्रंथात ही सुरुवात केली व दोन वर्षांच्या अवधीतच Wilson Knight यांचा पहिला श्रेष्ठ ग्रंथ *The Wheel of Fire* हा प्रकट झाला. या ग्रंथाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेत T. S. Eliot याने शेक्सपिअरच्या भाषेच्या अभ्यासाला एक नवी दिशा गवसल्याचा आनंद व्यक्त केला आहे.

Wilson Knight व त्यांच्याबरोबर Caroline Spurgeon, Clemen, Ellis-Fermor इत्यादींनी केलेल्या शेक्सपिअरच्या भाषेच्या अभ्यासाला Shakespeare's Imagery असे नाव प्राप्त झाले आहे. शेक्सपिअरच्या लेखनात शब्दाच्या अर्थापेक्षा अधिक महत्त्वाचे तत्त्व त्या शब्दाच्या भोवती जमलेले कल्पनांचे जाळे होय. शेक्सपिअरची प्रतिभा या कल्पांचे झरझर विणकाम करून आपल्यापुढे एक अपूर्व कल्पपट निर्माण करते. उदाहरणार्थ, राजा Duncanच्या खुनासाठी आपल्या मनाची तयारी करणारी Lady Macbeth रात्रीला आवाहन करून म्हणते :

Come, thick, night,
And all thee in the dunnest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark
To cry, 'Hold, hold!'

अनुक्रमणिका

ही तिची भाषा ऐकताना 'रात्रीच्या दाटपणा'बरोबर 'नरकवासातील धुराच्या दाटपणा'चा कल्पपट आपल्या मनात तयार होतो न होतो तोच 'दाट धुराची चादर' आणि 'अंधकाराची कांबळी' यांचा कल्पपट त्याच्याशी जोडला जातो. कल्पपटांच्या अशी किती तरी रचना शेक्सपिअरने आपल्या श्रेष्ठ नाटकांत रचून काव्याच्या भाषेत एक नवा विक्रम साधला.

शेक्सपिअरच्या कल्पकतेचा हा अभ्यास इतका सर्वमान्य झाला की, १९३० ते १९४८ या काळात त्याच्या भाषेसंबंधी इतर काही सांगणे उरलेच नाही. केवळ कल्पपटांच्या याद्या करून फारसे साधण्यासारखे नव्हते. या कल्पपटांच्या द्वारे त्या त्या नाटकांची मूलभूत वस्तू कशी खुलविली जाते हे सांगणे महत्त्वाचे होते. हे सांगण्यासाठी शेक्सपिअरच्या भाषेचा रोख व त्याचे मानवसृष्टीतील घटनांचे मूल्यमापन यांची समीक्षा आवश्यक होती. एखाद्या नाटकातील भाषेत अमंगल शब्द अधिक सापडतात यावरून शेक्सपिअरला साहित्यात अश्लीलता मान्य होती असे विधान करणे चुकीचे ठरेल. यासाठी शेक्सपिअरच्या काळातील लोकांची सामान्य भाषा व तिच्यातील शब्दसंकेत यांचा अभ्यास करणे महत्त्वाचे होते. या प्रकारच्या अभ्यासाची सुरुवात Gladys Wilcock या विदुषीच्या 'Shakespeare and Elizabethan English' या निबंधाने (१९३४) केली. यानंतर A Harbage याचा *Shakespeare's Audience* व F. P. Wilson यांचा 'Shakespeare and the Diction of Common Life' (१९४१) हे निबंध प्रसिद्ध झाले. Muriel St. Clare Byrne चा 'The Foundation of Elizabethan Language' (१९६४) हा निबंध व *Explorations in Shakespeare's Language* हे Hilda Hulme चे पुस्तक हे या विषयारील अगदी अलीकडचे अधिकृत साहित्य आहे. या साहित्यामुळे शेक्सपिअरच्या कल्पकतेच्या अभ्यासात माजलेला अवास्तव फुलोरा नाहीसा होऊन शेक्सपिअरने आपल्या भाषेत जाणीवपूर्वक योजिलेली तत्त्वे, त्याला आपल्या काळच्या समाजाकडून वारसा मिळालेल्या भाषेपासून विभक्त करता येणे शक्य झाले. Unlucky या शब्दाचा शेक्सपिअरकालीन भाषेतला अर्थ 'दुश्चिन्हयुक्त' असा होता हे माहीत नसणाऱ्या समीक्षकांच्या हातून 'दुर्भागी' असा नंतरचा अर्थ व त्याभोवतालचे कल्पपट जोडण्यात अनेक प्रमाद झाले होते. 'If a man were porter of hell-gate, he should have old turning the key.' या *Macbeth* नाटकातील वाक्यातला old चा अर्थ पुष्कळ टीकाकारांनी 'वृद्ध' असा केला होता व शेक्सपिअरच्या कल्पपटांची यादी तयार करणारांनी या वाक्याचा (अंक ५, ३ मध्ये) Macbeth च्या तोंडी असलेल्या,

My way of life
Is fallen into the sere, the yellow leaf

या वाक्याशी जोडून *Macbeth* नाटकातील वृद्धावस्थाद्योतक कल्पपट बनविले. परंतु नव्या समीक्षकांनी वरील वाक्यातील शेक्सपिअरकालीन बोलभाषेतल्या old चा अर्थ 'वृद्ध' असा नसून 'पुष्कळ' असा होता हे दाखविले. यावरून वरील वाक्याचा अर्थ 'नरकाच्या दरवाजावर रखवालदार म्हणून माणसाला काम करावे लागले तर त्या दरवाजाची किल्ली फिरवून तो म्हातारा होईल.' असा नसून 'नरकाच्या दरवाजावर रखवालदार म्हणून माणसाला काम करावे लागले तर त्या दरवाजाची किल्ली त्याला पुष्कळदा फिरवावी लागेल.' असा होईल. शेक्सपिअरच्या कल्पकतेच्या अभ्यासाला तत्कालीन भाषेच्या शास्त्रीय अभ्यासाचा पाया नसेल तर केवढा गोंधळ माजेल!

शेक्सपिअरच्या काळातील भाषेचा नीट अभ्यास केल्याशिवाय शेक्सपिअरच्या भाषेसंबंधी विधान करणे जसे धोक्याचे आहे हे टीकाकारांना पटले तसे शेक्सपिअरच्या काळातील शब्दांचा उच्चाराने ज्ञान

नसेल तर त्याच्या काव्यातील छंदःपद्धतीने नीट आकलन होणार नाही हेही पटते. शेक्सपिअरच्या उच्चारासंबंधी पहिला ग्रंथ Franz Vietor याने १९०६ साली लिहिला. त्यासंबंधी विरोधी दृष्टिकोण Zachrisson याने *The English Pronunciation at Shakespeare's Time* (१९२७) मध्ये मांडला. बरीच वर्षे या विषयावर कोणी फारसे महत्त्वाचे काम केले नाही. १९५३ साली H.Kokeritz ने लिहिलेले *Shakespeare's Pronunciation* हाच काय तो अलिकडच्या काळातला महत्त्वाचा ग्रंथ. शेक्सपिअरच्या उच्चारांचा अभ्यास करणाराला १५०० ते १६०० च्या दरम्यान इंग्लिश भाषेचे उच्चार ज्या झपाट्याने बदलत होते त्या वस्तुस्थितीची चांगली जाणीव असायला हवी; तत्कालीन बोली व त्यांचे उच्चारभेद नवनव्या शब्दांचा वापर याही गोष्टींचे चांगले ज्ञान हवे. शिवाय उच्चारांच्या ऐतिहासिक स्थित्यंतरांचे भाषाशास्त्रीय सिद्धांतही अवगत असायला हवे. आजपर्यंत ज्यांनी या विषयाला स्पर्श केला ते बहुतांशी शब्दपंडित (philologists) होते. भाषाशास्त्रज्ञ (linguists) नव्हते. यामुळे या अभ्यासात नसत्या गोष्टींना महत्त्व आले आहे व हव्या त्या गोष्टींचा नाव-उल्लेखसुद्धा आढळत नाही. प्रत्येकाने शेक्सपिअरने कोणते नवे शब्द बनविले (उदाहरणार्थ, incarnadine), कोणते इतर भाषांतून किंवा बोलींतून उसने घेतले [उदाहरणर्थ, peak (v.)] इत्यादी गोष्टींची जंत्री केली आहे. परंतु शेक्सपिअरच्या उच्चारपद्धतीत स्वररचना कशी होती, स्वरभाराचे तत्त्व काय होते हे कोठेही सांगितले नाही. या महत्त्वाच्या गोष्टींचे ज्ञान नसता शब्दांच्या नुसत्या याद्या करणारांना शेक्सपिअरचे भाषाभ्यासू म्हणायचे असेल तर जंगलात काड्याकुड्या गोळा करणाऱ्या एखाद्या खेडवळ म्हातारीला वनस्पतिशास्त्रज्ञ का म्हणू नये?

सुदैवाने काही भाषाशास्त्रज्ञ अलीकडे या विषयाकडे वळले आहेत. शेक्सपिअरच्या ग्रंथांच्या ज्या प्रती आजतागायत उपलब्ध आहेत त्यांच्या लेखनाचा त्यांनी अभ्यास केला असून लेखनपद्धतीवरून त्यांनी शेक्सपिअरच्या उच्चारांचे निकष शोधले आहेत. आजच्या *Macbeth* नाटकाच्या प्रतीत चेटकिणीसंबंधी Weird sisters हे शब्द आढळतात. Weird चा आजचा उच्चार Daniel Jones ने व C. T. Onions ने *(Oxford Dictionary of English Etymology, 1966) wied* असा दिला आहे. हाच उच्चार शेक्सपिअरच्या काळात होता अशी आजपर्यंत मान्यता होती. परंतु *Macbeth* नाटकाच्या Folio प्रतीत हा शब्द Weyard असा लिहिलेला आढळतो व हा शब्द जसा लिहिलेला आहे तसा त्याचा उच्चार होता असे भाषाशास्त्रज्ञांचे मत आहे, कारण मूळ जुन्या इंग्रजीतील wyrd (fate) या शब्दावरून वरील शब्द आला आहे व y या जुन्या इंग्रजीतील स्वराचे शेक्सपिअरकालीन परिवर्तन ey हेच होते. याचप्रमाणे लॅटिन शब्दांतील स्वराघाताचे तत्त्व माहीत असेल तरच authorize या शब्दाच शेक्सपिअरच्या काळी दुसऱ्या अवयवावर, म्हणजे tho वर, स्वराघात होता, हल्लीच्याप्रमाणे पहिल्यावर नव्हता हे कळेल, हे ज्ञान असेल तरच Authorized by her grandam ... या ओळीतील पहिले पद autho असे दर्शविता येईल. उच्चारांची व स्वराघातांची निश्चिती झाल्यानंतरच शेक्सपिअरच्या काव्याचे छंदःशास्त्र ठरविता येईल.

इंग्लिश काव्याचे छंदःशास्त्र कसे ठरवावे यासंबंधी विद्वानांमध्ये अद्याप वाद आहे. इंग्लिश विद्यापीठांतून लॅटिन भाषेचा व छंदःशास्त्राचा अभ्यास सक्तींचा असल्यामुळे ज्या काळात इंग्लिश समीक्षक शेक्सपिअरच्या छंदःशास्त्राचा विचार करू लागले त्या वेळी त्यांनी लॅटिनचा नमुना आपल्यापुढे धरला. Coleridge कवीने आपल्या *Christabel* या कवितेच्या प्रस्तावनेत आपल्या कवितेचे छंदःशास्त्र एका 'नव्या तत्त्वावर' आधारले आहे असे म्हटले आहे आणि ते तत्त्व म्हणजे 'प्रत्येक ओळीत स्वराघातांची नियमितता लक्षात घेतली आहे. अवयवांची नाही.' लॅटिन भाषेतील अवयवांची नियमितता सोडून स्वराघातांची नियमितता स्वीकारण्यात Coleridge ने नवे तत्त्व शोधले नसून इंग्रजीत जे सुप्तळ होते ते प्रकट केले इतकेच. लवकरच असे आढळून आले की Coleridge चे तत्त्व तितकेच बरोबर नाही. *Christabel* या

अनुक्रमणिका

कवितेत आणि एकंदर इंग्लिश काव्यरचनेत अवयवांची तर नाहीच पण स्वराघातांचीदेखील नियमितता नाही आहे ती नियमितता केवळ पदांची आहे. Saintsbury, Robert Bridge वगैरेंनी या पदांसाठी iamb, trochee ही लॅटिन नावे प्रचारात आणली. Whorf सारखे भाषाशास्त्रज्ञ 'छंदोरचनेच्या वैचित्र्याचा विचार करू जाता इंग्लिश भाषेचा स्वतःचा स्वतंत्र वर्ग मानावा लागेल' (*Language, Thought and Reality*, p.82) असे सांगता असतानाही ज्या लॅटिन भाषेच्या बेड्या तोडून इंग्लिश कविता एके काळी मुक्तछंदाच्या क्षेत्रात शिरली, त्याच विदग्ध वाङ्मयाच्या बेड्यांनी तिच्या वर्तनाचे नियम पुन्हा आखण्यात आले. अलीकडे Dr. Abercrombie, Dr. Halliday Roger Kingdon यांसारखे इंग्लिश भाषाशास्त्रज्ञ या प्रश्नानचा नव्याने विचार करीत आहेत व intonation या तत्त्वावर आधारलेले त्यांचे छंदःशास्त्र लवकरच प्रसिद्ध होईल अशी आशा आहे.

छंदःशास्त्राच्या या अनिश्चिततेमुळे ज्या टीकाकारांनी शेक्सपिअरच्या नाट्यात्मक काव्याचे छंदःशास्त्र ठरविण्याचे कार्य केले आहे त्यात त्यांना कोठल्याच निश्चित मूल्याचा विचार सुचलेला आढळत नाही. उदाहरणार्थ, Hamer या विदुषीने आपल्या *The Metres of English Poetry* या ग्रंथात शेक्सपिअरच्या नाट्यात्मक काव्यासंबंधी लिहिताना एका ओळीचे छंदोविश्लेषण पुढीलप्रमाणे (पान ७४) केले आहे :

Age is/unnec/essar/y: on/my/kness/I beg

शेक्सपिअरच्या नेहमीच्या मुक्त छंदांतल्या पाच पदांऐवजी इथे सहा पदे घेतली आहेत. y : on या पदात कोठलही लय नसताना उगीचच एक पद मानले आहे, on वर आघात आहे की नाही हे ठरविताना बाईची मनःस्थिती द्विधा झाली आहे आणि ओळीच्या मध्यात आलेल्या विरामाविषयी बाईने अवाक्षरही म्हटलेले नाही. लॅटिनच्या गुलामगिरीमुळे इंग्लिशवर केवढा अन्याय घडला आहे.

भाषा—तिच्यातील उच्चार, शब्द, व्याकरण, छंद—हे केवळ अभिव्यक्तीचे साधन आहे. भाषेच्या या साऱ्या अंगांचा पुरेपूर उपयोग करून शेक्सपिअरने अभिव्यक्ती साधली. सर्वसामान्य माणूसही भाषेद्वारा अभिव्यक्ती साधतो. मग शेक्सपिअर आणि सामान्य माणूस यांत फरक कोणता? सामान्य माणसाची शब्दसंपत्ती थोडी, शेक्सपिअरची शब्दसंपत्ती विशाल होती असे कारण कित्येकजण देतात. पण हा चुकीचा निकष आहे. अभिव्यक्ती ही अनेक प्रकारे साधता येते. मला दिसणाऱ्या लाल गुलाबाला उद्देशून मी a red rose असे म्हणणे व कवीने a red red rose म्हणणे हे वेगळे. भाषाविश्लेषक जर या ठिकाणी असे म्हणेल की, दुसऱ्या प्रयोगात केवळ red ची पुनरावृत्ती आहे एवढाच या दोन अभिव्यक्तींत फरक आहे, तर ते चुकीचे ठरेल. लेखनाकडे पाहून डोळ्यांना जो दिसेल तो फरक केवळ मान्य करायचा असे ठरविले तर साहित्याच्या भाषेचा विचार ही गोष्ट फार सवंग होईल. भाषा ही केवळ टला ट, रीला री जोडून बनणारी घटना नाही, असे कवी आवर्जून सांगत असतात ते यासाठीच. याचा निष्कर्ष इतकाच की, अभिव्यक्तीच्या वेगवेगळ्या पातळ्या साधण्याचे कसब काही माणसांना निसर्गतः प्राप्त होते. मानवी मन आणि भाषाभिव्यक्ती अशा मनोभाषिक (psycholinguistic) अभ्यासाची एक नवी दिशा विचारवंतांना अलीकडे आढळली आहे. या दिशेने पुढे गेल्यास भाषाभिव्यक्तीसंबंधी अद्यापपर्यंत गूढ राहिलेल्या काही तत्त्वांचा शोध लागेल व त्यानंतरच कवींच्या भाषेचे यथार्थ आलोचन शक्य होईल अशी आशा वाटते.

* *

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरची सुनीते

प्रा. के. ज. पुरोहीत

इंग्रजी कवींच्या मालिकेत शेक्सपिअरचे नाव अग्रक्रमाने घेण्याबाबत मतभेद नाहीत. परंतु गमतीची आणि अश्चर्याची गोष्ट अशी की हा मान त्याला मिळतो तो काव्यातल्या सर्वांत रमणीय प्रकारच्या म्हणजे त्याच्या नाटकांच्या आधारावर. केवळ कवी म्हणून त्याचा विचार करायचा तर त्याच्या नावावर काय उरते हा प्रश्न विचारण्यासारखा आहे. नाटकांतून आलेली गाणी, 'ल्युक्रीस', 'व्हीनस आणि ॲडोनिस' ही खंडकाव्ये आणि सुनीते एवढीच त्याची केवळ काव्यसंपदा. नाटकांतील गाणी महत्त्वाची असली तरी त्यांचे महत्त्व मुख्यतः नाटकांतील प्रसंगांच्या संदर्भात उठून दिसते. 'ल्युक्रीस', 'व्हीनस आणि ॲडोनिस' यांना खंडकाव्ये म्हणणे थोडेसे उदारपणाचेच होईल. मुख्यतः ती नाट्यकाव्ये आहेत आणि अपुरी नाट्यकाव्ये आहेत; एवढेच नव्हे तर ती अपक्व आहेत. शेक्सपिअरच्या नावावर ही दोन काव्ये टाकली तर त्याच्या कर्तृत्वात काही विशेष भर पडत नाही. ती त्याच्या नावावरून काढून टाकली तर त्याच्या कीर्तीत उणेपणा येणार नाही. ती काव्ये खरोखरच शेक्सपिअरने लिहिली की आणखी कुणी असा प्रश्न पडतो. हा प्रश्न शेक्सपिअरच्या सर्वच लेखनकृतींविषयी उपस्थित होत असला तरी या काव्यांच्या बाबतीतला विशेष असा की ही काव्ये शेक्सपिअरनेच लिहिली आहेत असा आग्रह त्याचे चाहते आणि अभिमानीदेखील धरत नाहीत. स्पष्ट बोलायचे तर या काव्यात मधूनमधून काव्यगुण सापडत असले तरी एकूण विचार करताना ती काव्ये सुमारच समजली पाहिजेत. त्यांचे महत्त्व आहे ते केवळ ऐतिहासिक. ऐतिहासिक दृष्टीचा उल्लेख कशासाठी या ठिकाणी करायचा? शेक्सपिअरच्या सुनीतांचे महत्त्वही केवळ ऐतिहासिक आहे की अंगभूत आहे हे बघणे सुनीतांच्या बाबतीत अत्यंत आवश्यक ठरते म्हणून.

सुनीत हा काव्यप्रकार इटलीतून इंग्लंडमध्ये आला. अर्थात या प्रवासात त्याच्या रूपात थोडोफार फरक घडून आलेच. परंतु सामान्यतः हा काव्यप्रकार सांकेतिक आहे. १२३०–४० च्या सुमारास एका सिसिलीच्या वकिलाने या प्रेमकाव्याची सुरुवात केली असे मानले जाते. पुढच्या शतकात कॅव्हलकँटी, डँटे आणि पेट्रार्क या सुप्रसिद्ध कवींनी सॉनेट (सुनीत) हा काव्यप्रकार पुष्ट केला. परंतु सुनीताचा इटॅलियन प्रकार ओळखला जातो तो पेट्रोर्कच्या नावाने. चौदा ओळींची एक लहानशी प्रेमकविता असे सुनीताचे स्थूल वर्णन करता येईल. अनेक प्रेमकविता मिळून तयार झालेली सुनीतशृंखला लोकप्रिय करण्याचे श्रेय पेट्रार्कचेच. या सुनीतांतून असफल प्रेमाची कहाणी बांधण्यात आलेली असे. प्रेमानुभवाचे वैफल्य, प्रेमभावनेचे अमरत्व, प्रेमकवितांच्या साहाय्याने त्या प्रेमाला आणि प्रेमपात्राला चिरंजीवित्व मिळवून देण्याचा कवीचा निश्चय हे ठरलेले विषय. कवितेचे रूपही ठरलेले. आठ ओळींचा पहिला भाग व त्यानंतरचा सहा ओळींचा दुसरा भाग आणि या दोन भागांमधले भावनेचे व अभिव्यक्तीचे किंचित निराळे वळण असे या चौदा ओळींच्या कवितेचे रूप होते. त्यातल्या यमकांची रचनाही ठरलेली होती. पहिल्या भागातील यमके अब, बअ, अब, बअ अशा तऱ्हेची तर दुसऱ्या भागातील कडई, कडई या तऱ्हेची असायची. अशा तऱ्हेचा हा काव्यप्रकार हाताळण्याचा प्रयत्न करण्याची जणू काय चढाओढच युरोपातील कवींमध्ये लागावी इतका हा प्रकार लोकप्रिय झाला. त्या काळी काव्याचे जे आश्रयदाते होते त्या उमरावांच्या अभिरुचीमुळेही या काव्यप्रकाराची लोकप्रियता वाढली असण्याचा संभव आहे.

सुनीत इंग्रजी काव्यप्रांतात आले ते सोळाव्या शतकाच्या सुरुवातीला. हा प्रकार इंग्रजीत आणला तो वायट आणि सरी या दोन उमराव कवींनी. त्यांनी सुरुवात केली ती अर्थातच पेट्रार्कच्या सुनीतांची

अनुक्रमणिका

भाषांतरे करून. अनुवादित सुनीते आणि स्वतंत्र सुनीते या दोघांचाही विचार केला तर एकदोन गोष्टी स्पष्ट दिसतात. या कवींचे स्फूर्तिस्थान पेट्रार्क असला तरी सुनीतांच्या रूपात थोडाफार फरक झालेला आहे. हा फरक फार मोठा नसला तरी जो काय आहे तो अंतर्बाह्य आहे. कारण असे की सुनीतांनी केलेला प्रवास इटली ते थेट इंग्लंड असा नाही. फ्रान्समध्ये मधला मुक्काम करून सुनीत इंग्लंडमध्ये अवतरले. या प्रवासानंतर इंग्लंडमध्ये अवतरलेल्या सुनीतांत दोन बारीक फरक झालेले आढळतात. सुरुवातीची सुनीते पेट्रार्कच्या सुनीतांची भाषांतरे असूनही त्यांचा ध्वनी थोडासा वेगळा आहे. पेट्रार्कच्या मूळ सुनीतांत त्याची प्रेयसी लॉरा हिच्या विषयीच्या प्रेमात दिव्यत्वाचे आभास विपुल आहेत. फ्रान्सचा प्रवास करून आल्यावर हे दिव्यत्वाचे आभास थोडे कमी झाले. प्रेमाची जाणीव अधिक मानवी, अधिक परिचित स्वभावाची बनली. पेट्रार्कचे सुनीत आणि त्याचे वायट वा सरी याने केलेले भाषांतर एकमेकांशी ताडून पाहिले तर हा फरक लक्षात आल्याशिवाय राहात नाही. त्यातल्या त्यात सरीच्या सुनीतांत तर तो प्रकर्षाने दिसतो. दुसरे असे की सुनीतांचे बाह्य रूप भाषेच्या घडणीप्रमाणे हळूहळू बदलत गेले. अगदी पुढे हे बदल एवढे झाले की केवळ बाह्य रूपावरूनदेखील इंग्रजी सुनीतांचा एक वेगळाच प्रकार मानणे आवश्यक ठरले. परंतु ती अवस्था येण्यापूर्वीही बदल होत होते. आठ आणि सहा ही ओळींची विभागणी ढिली पडत गेली. परंतु मुख्य भेद आहे तो वृत्ताच्या रचनेतला. सामान्यतः असे म्हणता येईल की इंग्रजीच्या मानाने इटॅलियन व फ्रेंच भाषांत उच्चारांचे आघात नाहीत; किंवा असले तरी त्या भाषांतील आघात हलके आहेत; सम-आघातांच्या त्या भाषा आहेत. त्यामुळे आपल्याकडील जाती प्रकाराशी जुळणारे वृत्त त्या भाषांत सहज शक्य होते. इंग्रजीतले आघात अधिक स्पष्ट असल्यामुळे त्यातील वृत्ते वेगळी, यमके वेगळी, स्वरसंगती वेगळ्या. ही सगळी वेगळी वैशिष्ट्ये हळूहळू इंग्रजी सुनीतांत स्पष्ट होत गेली. कधीकधी चौदाऐवजी ओळींची संख्या कमी-जास्त झाली. आठ आणि सहा ही ओळींची विभागणी जाचक वाटल्यामुळे त्याही बंधात फरक पडला आणि तीन किंवा चार ओळींची कडवी दिसू लागली; शेवटच्या दोन ओळींना स्वतंत्र द्विपदीचे महत्त्व येऊ लागले. या सगळ्यांचा एक परिणाम असा झाला की सुनीत या नावाऐवजी किंवा त्याच्याबरोबर 'लहान प्रेमकविता' असे नावही कधीकधी वापरात येऊ लागले. शेक्सपिअरच्या सुनीतांचे जे एक विशिष्ट रूप आहे त्याच्या खुणा अशा हळूहळू प्रकट होऊ लागल्या. ओळींची संख्या चौदाच राहिली पण तिची विभागणी बदलली. आठ अधिक सहा या दोन भागांतल्या विभागणीऐवजी चार ओळींची तीन कडवी आणि शेवटची दोन ओळींची द्विपदी असा नवीन आकृतिबंध रूढ झाला. शेवटच्या द्विपदीपूर्वीचे वळण अधिक स्पष्ट झाले आणि द्विपदीचे रूपही निश्चित झाले. पहिल्या बारा ओळींत आलेल्या विचाराचा वा भावनेचा गोळीबंद संक्षेप करणे, किंवा त्याला कलाटणी देणे, किंवा सबंध सुनीताचे चाटूक्तीत सार सांगणे ही या द्विपदीची वैशिष्ट्ये ठरली. यमकांची रचना अबअब, कडकड, इफइफ आणि गग अशा तऱ्हेने होऊ लागली. शेक्सपिअरने या प्रकाराला इतकी सफाई आणि प्रतिष्ठा मिळवून दिली की इंग्रजी सुनीत या नावापेक्षा शेक्सपिअरी सुनीत हेच त्याचे नाव अधिक सर्वमान्य झाले. पेट्रार्कचे सुनीत सूक्ष्म भावनादर्शन, सूक्ष्म विचारप्रकटनासाठी अधिक उपयुक्त असल्यामुळे डन, मिल्टन, वर्डस्वर्थ इत्यादी इंग्रजी कवींनी त्याचा वापर चालू ठेवलेला आपल्याला दिसत असला तरी हेही खरेच की शेक्सपिअरचे सुनीत हेच इंग्रजी भाषेला अधिक मानवणारे आहे. तीन चरणांमुळे भावनादर्शनात खंड येण्याची अडचण या प्रकारात आहेच. हा खंड लपवण्याचे व सबंध सुनीताला एकसंध रूप देण्याचे काम शेवटच्या द्विपदीवर येऊन पडल्यामुळे सुनीताचा तो भाग तांत्रिक दृष्टीने महत्त्वाचा ठरला. एक काव्यप्रकार म्हणून कविप्रातिभेला आव्हान देणारा असा हा प्रकार आहे. ते आव्हान शेक्सपिअरच्या प्रतिभेने समर्थपणे स्वीकारले आणि या सांकेतिक काव्यप्रकाराला असांकेतिक व सर्वकालीन महत्त्व मिळवून दिले; आणि तेही विषयाच्या बाबतीत संकेत पाळूनच. इंग्रजी काव्याच्या इतिहासातले म्हणूनच ते एक किमयेचे उदाहरण ठरले.

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअर हा इंग्रजीतला सर्वश्रेष्ठ सुनीतकार ठरला आणि तेही सांकेतिक विषय वापरूनच. हे जरी खरे असले तरी तेवढ्यासाठीच हे सांकेतिक विषय कोणते व शेक्सपिअरच्या काव्यस्पर्शाने त्यांना कोणती नवलाई दिली हे पाहणे आवश्यक आहे. विषय जुनेच होते; अगदी पेट्रार्कपासून चालत आलेले; किंबहुना विषय एकच होता : स्त्री-पुरुषाचे प्रेम. पेट्रार्कने ज्या पद्धतीने हा विषय अनुभवला आणि काव्यात आणला तिला पेट्रोर्की वृत्ती म्हणतात. लॉरा नावाच्या एका गृहिणीवर त्याने जे सतत वीस वर्षे प्रेम केले त्याला अमर करण्याचा प्रयत्न म्हणजे पेट्रार्कची सुनीतमाला. ही लॉरा प्रिया होती पेट्रार्कची, पण गृहिणी होती दुसऱ्याची. कदाचित या प्रेमाला धार येण्याचे तेच प्रमुख कारण असावे. अशा प्रकारचे प्रेम युरोपात फार लोकप्रिय होते की काय न कळे परंतु सुनीतांचा मुख्य विषय म्हणजे हेच प्रेम, असफल प्रेम. सिडनी, डॅनियल, ड्रेटन आणि स्पेनर या पूर्वसूरी कवींनी लिहिलेल्या सुनीतांचाही विषय थोड्याफार फरकाने तोच आहे. या चारही कवींच्या सुनीतांना ऐतिहासिक महत्त्व असले आणि स्पेन्सरची काही सुनीते सुरेख असली तरी खरे महत्त्व आहे ते सिडनीच्या सुनीतांचेच. १५९१ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या सिडनीच्या 'ॲस्ट्रोफेल आणि स्टेला' या सुनीतसंग्रहाने काव्यप्रांतात विलक्षण खळबळ उडवून दिली होती. या सुनीतांपासून इतक्या कवींनी स्फूर्ती घेऊन सुनीतरचना केली की त्यानंतर आठदहा वर्षे इंग्रजी काव्यात सुनीताशिवाय दुसऱ्या काव्यप्रकारांना जवळजवळ स्थानच उरले नाही. ही सगळी सुनीते काव्यदृष्ट्या चांगली होती असे मुळीच म्हणता येणार नाही. परंतु संख्येच्या आणि प्रभावाच्या दृष्टीने तो सुनीतांचा काळ होता यात शंकाच नाही. जिथे सिडनीचे 'ॲस्ट्रोफेल आणि स्टेला' हे काव्यच सर्वस्वी सांकेतिक होते तिथे त्यापासून स्फूर्ती घेऊन प्रकट झालेली काव्येही सामान्यतः सांकेतिकच असणार. त्यांची नोंद केवळ इतिहास म्हणूनच करावयाची. 'ॲस्ट्रोफेल आणि स्टेला'चे मात्र काही स्वतंत्र महत्त्व आहे. आशय आणि अभिव्यक्तीच्या बाबतीत सिडनीवर पेट्रोर्कची छाया पडलेली असली तरी ती त्याच्या स्वतंत्र प्रतिभेला संपूर्णपणे झाकोळू शकली नाही. सिडनीच्या सुनीतसंग्रहात किती तरी काव्यदृष्ट्या चोख अशी सुनीते आहेत की त्या वेळच्या सुनीतकारांत शेक्सपिअरच्या खालोखाल जर कुणाचे नाव घ्यायचे असले तर त्याचेच. केवळ सांकेतिक या विशेषणाने त्याची बोळवण करता येणार नाही. जशी पेट्रार्कची लॉरा तशी सिडनीची पेनलपी, ही घटना तशी सांकेतिक आहे. परंतु या घटनेत केवळ काव्यात्म सांकेतिकता आहे असे समजण्याचे कारण नाही. स्त्री-पुरुषसंबंधात नाही म्हटले तरी एक प्रकारची सांकेतिकता आहेच. प्रेमाचे वैफल्य कवींच्याच वाट्याला येते असे नाही. ज्या समाजात प्रेम करण्याची सोय आहे त्या समाजात प्रेमकाव्य सांकेतिक असले तरी ते मर्यादित अर्थानेच. सिडनीच्या काळात प्रेमविवाह प्रचलित असले तरी उमरावांच्या आयुष्यांत जुळवून आणलेले विवाहही तेवढेच रूढ होते. त्यामुळे अशा प्रकारची घटना पुष्कळांच्या परिचयाची असणे शक्य आहे. प्रश्न एवढाच की त्या घटनेभोवती गुंफिलेल्या भावनांत वैयक्तिक सच्चेपणा किती होता आणि सांकेतिक लकब किती होती? हा प्रश्न आजच आपल्या मनात येतो असे नव्हे. सुनीतांच्या समकालीन वाचकांच्या मनात तो प्रश्न येणारच हे कवींना ठाऊक होते. म्हणूनच आपली भावना अगदी प्रामाणिक आहे अशी ग्वाही प्रत्येक सुनीतकाराला—शेक्सपिअरला सुद्धा—द्यावी लागली.

शेक्सपिअरच्या सुनीतांत स्त्री-पुरुषप्रेमाचाच विषय असला तरी त्याची गुंफण थोडी निराळ्या तऱ्हेने करण्यात आली. या विषयाबरोबरच दोन पुरुषांतील प्रेमही चित्रित करण्यात आले आहे. १५४ सुनीतांची ही माला सुरू होते ती दुसऱ्या विषयाने. कवी आपल्या मित्राच्या स्तुतीने सुरुवात करतो; त्याला लग्न करण्याचा उपदेश आणि आग्रह करतो. आपल्याला हळूहळू कळू लागते की कवी आणि त्याचा मित्र दोघेही एका 'कृष्णवर्णी' सुंदरीच्या प्रेमात पडले होते. त्यामुळे दोघांच्या मैत्रीत किल्मिष उत्पन्न झाले होते. त्या 'कृष्णेने' कवीला प्रेमवैफल्याचा आणि कविमित्राला प्रेमसाफल्याचा अनुभव दिल्यामुळे प्रेम आणि मैत्री या दोन्ही अनुभवांच्या धाग्यांनी कवी आपले काव्य गुंफीत जातो. दोन पुरुषांतील मैत्री हाही विषय तसा नवीन

नव्हता; कृष्णसुंदरीही सुनीतांच्या किंवा भावकवितांच्या वाचकांच्या दृष्टीने नवी नव्हती. परंतु या दोन विषयांचे मिश्रण शेक्सपिअरने केले. संगृहीत रूपात १६०९ मध्ये प्रसिद्ध झाल्यापासून तो आजतागायत या सुनीतांनी रसिकांना जेवढे आपल्या काव्यगुणांनी मोहित केले आहे तेवढेच या सुनीतांनी निर्माण केलेल्या वाङ्मयीन प्रश्नांनी टीकाकारांना आकृष्ट केले आहे ते या विषयसंकरामुळेच.

१६०९ मध्ये प्रसिद्ध झालेली ही सुनीते केव्हा लिहिली गेली? या सुनीतांचा नायक, ज्याला उद्देशून ती लिहिण्यात आली तो डब्ल्यू. एच. कोण? या सुनीतांचा क्रम कोणता? या सुनीतांचे शेक्सपिअरच्या काव्यकर्तृत्वाला स्थान कोणते? इत्यादी प्रश्न रसिकांच्या आणि टीकाकारांच्या मनांत इतकी वर्षे सतत येत आहेत की त्या प्रश्नांना दिल्या गेलेल्या उत्तरांची ओळख म्हणजेच सुनीतांची ओळख असे समीकरण इंग्रजी साहित्याच्या अभ्यासात रूढ झाले आहे.

१६०९ मध्ये थॉर्पने शेक्सपिअरची सुनीते प्रसिद्ध केली हे खरे. परंतु १५९४ पासून म्हणजे स्पेन्सर आणि ड्रेटनची सुनीते प्रसिद्ध झाली तेव्हापासूनच शेक्सपिअरची सुनीते मित्रमंडळीत आणि परिचितांत खाजगी रीत्या प्रसृत झाली होती. ही तारीख कदाचित विवाद्य मानली तरी १५९७ नंतर ती काव्ये पुष्कळांना ठाऊक झालेली होती असे मानण्यास पुरावा आहे. आपल्या कवितांचा प्रसार खाजगी तऱ्हेने करण्याची प्रथा त्या वेळी नवीन नव्हती. खाजगी तऱ्हेने लोकांना परिचित झालेल्या या भावकवितांविषयी दोन गोष्टी लक्षात येतात. जवळपास एकाच वेळी निरनिराळ्या कवींनी लिहिलेल्या कवितांत भाषेची, अलंकरणाची, शैलीची साम्यस्थळे सर्वत्र सापडतात आणि ती कुणा एकाने दुसऱ्याकडून घेतली हे शोधून काढण्याचा प्रयत्न बौद्धिक खेळ म्हणून मनोरंजक असला तरी त्यातून निश्चित असे निष्कर्ष हाती लागणे कठीण. त्या वेळचे कवी एका साहित्यिक क्रीडेत भाग घेऊन आपले नैपुण्य सिद्ध करीत असल्यामुळे त्या खेळातली काही सामान्य वैशिष्ट्ये सर्वांच्याच कर्तृत्वात सापडतात असे मानणे वस्तुस्थितीला अधिक धरून होईल. दुसरी गोष्ट लक्षात घ्यायची ती या काव्यात येणाऱ्या वैयक्तिक खाजगी उल्लेखासंबंधीची. ही सुनीते प्रसिद्ध करण्याच्या हेतूने लिहिण्यात आली नसल्यामुळे, त्यांचे स्वरूप प्रथमतः वैयक्तिक आहे. त्यांत बरेच खासगत उल्लेख, संदर्भ, व्यक्ती आलेल्या आहेत. त्यामुळेच डब्ल्यू.एच.कोण? कृष्णसुंदरी कोण? इत्यादी प्रश्न उपस्थित झाले. पण त्या प्रश्नांनी या सुनीतांचा अर्थ पूर्णपणे झाकून टाकलेला नाही. वैयक्तिक संदर्भामुळे या सुनीतांना काही प्रमाणात गूढ, कोड्याचे रूप आलेले असले तरी वैयक्तिक संदर्भाच्या मर्यादांची कवीला जाणीव होती असे दिसते. जे काव्य उघडउघड प्रसिद्धीसाठी लिहिलेले असते त्या आधुनिक काव्यात ही मर्यादा सुटलेली आपल्याला दिसते. अमर्याद वैयक्तिक संदर्भ आणि वैयक्तिक अर्थ असा प्रकार शेक्सपिअरला कवी या नात्याने मान्य नसावा असे अनुमान काढल्यास अस्थानी ठरणार नाही. त्यामुळेच डब्ल्यू.एच. हा शेक्सपिअरचा सखा नक्की कोण, या प्रश्नाचे उत्तर मिळाले नाही तरी सुनीतांचा अर्थ व रसग्रहण करण्यात अडचण येत नाही.

या डब्ल्यू.एच.बद्दल अनेक तर्क करण्यात आले आहेत. शेक्सपिअरचा भाचा विल्यम हर्ट किंवा चॅपमन या कवीचा अंतेवासी विल्यम ह्यूज म्हणजे डब्ल्यू.एच. असे सुरुवातीला काहींनी काढलेले अनुमान फारच जुजबी आहे. परंतु साउथम्पटन आणि पेम्ब्रुक या दोन नावांचा विचार गंभीरपणे केला पाहिजे आणि तसा तो करण्यात आलेलाही आहे.

हेन्री रायथ्स्लीचे म्हणजे साउथॅम्पटनचे इलिझाबेथ व्हॅर्नॉन या बाईशी असलेले रहस्य, त्या बाईशी लग्न करण्यात असलेल्या अडचणी, एसिक्सच्या उमरावाशी असलेली त्याची चढाओढ इत्यादी

घटनांचा आधार घेऊन साउथॅम्पटन म्हणजेच सुनीतांतला डब्ल्यू.एच. असे मानणारा टीकाकारांचा मोठा वर्ग आहे. डाउडन हा या टीकाकारांतला अग्रणी. परंतु या मताचा स्वीकार करण्यात अडचणी आहेत. एक तर शेक्सपिअरची आणि साउथॅम्पटनची ओळख त्याच्या बालपणापासून म्हणजे १५९४ च्या किती तरी पूर्वीची असे गृहीत धरावे लागते आणि तसे करण्याला आधार नाही. सुनीत क्रमांक ५३ मधला ॲडोनिसचा संबंध शेक्सपिअरच्या व्हीनस आणि ॲडोनिसमधल्या नायकाशी जोडणे, सुनीत क्रमांक २६ मधला सुनीत-अर्पणाचा उल्लेख आणि शेक्सपिअरच्या इतर कवितांतले उल्लेख एकाच व्यक्तीच्या स्तुतिपर आहेत असे मानणे, अर्पणपत्रिकेत व्यक्त होणारी 'भावना' अनेकदा कृत्रिम असते हे विसरणे इत्यादी गोष्टी केल्या तरच साउथॅम्पटन हाच डब्ल्यू.एच. असे मानण्याची सोय होते. पण या सोयीमुळे साधते काय? त्यामुळे रसग्रहणाला मदत होते काय? या प्रश्नांचे उत्तर नकारार्थीच द्यावे लागेल. तोच प्रकार पेम्ब्रुक या दुसऱ्या नावाचा. सुनीतांत आलेल्या कृष्णासुंदरीचा शोध थोडाफार पेम्ब्रुक या नावामुळे लागतो. या पेम्ब्रुकची मेरी फिटन नावाची कुणी सावळी प्रिया होती म्हणे. तसेच ८५ आणि ८६ या सुनीतांत सूचित झालेला चॅपमन हा कवी पेम्ब्रुकच्या स्नेहासाठी शेक्सपिअरशी चढाओढ करीत होता म्हणे. हेही अंदाज तर्कशक्ती प्रमाणाबाहेर ताणल्याशिवाय पटत नाहीत.

या बाबतीतली दोन्ही मते अशा तऱ्हेने अस्वीकारणीय ठरल्यावर काय करायचे? नेहमीचा एक मार्ग आहेच. ही सुनीते शेक्सपिअरने मुळी लिहिलेली नाहीतच, बेकन किंवा रॅलीने लिहिली असावीत, असे समजले की या प्रश्नांचा साफ निकाल लागला. पण शेक्सपिअरच्या नावावर असलेली साहित्यसंपदा त्यानेच निर्माण केली आहे हे आता सर्वमान्य झाल्यावर या अचाट शोधांना किंमत उरत नाही. शेक्सपिअर हा एक हाडामासाचा माणूस होऊन गेला. तो कवी होता, नाटककार होता असे मानले नाही तर एका गूढतेच्या आणि अनिर्बंध अनुमानशक्तीच्या अशा बिकट जाळ्यात आपण सापडतो नि डोके ठिकाणावर ठेवून त्यातून सुटका करून घेणे अशक्य होते. डब्ल्यू.एच.कोण या वादातल्या दोन प्रमुख पक्षांची कास न धरता एवढे लक्षात घ्यायला हवे की मित्रप्रेमाचा विषय असलेली एकच व्यक्ती होती असे समजणे आवश्यक नाही. प्रत्यक्षातल्या कुणा व्यक्तीवर काव्यातला नायक पूर्णपणे बेतण्याचा अकलात्मक प्रयास शेक्सपिअरने केला असेल असे संभवत नाही. हे मित्रप्रेमही असाधारण किंवा विकृत होते असेही समजण्याचे कारण नाही. या सुनीतांतून मित्राची कथा अस्पष्टपणे आकार घेते हे खरे; परंतु त्या अस्पष्टतेतच तिचे सौंदर्य आहे. या कथेचा उपयोग मात्र आहे. तिच्यामुळे या १५४ सुनीतांना एकसंधपणा येतो. त्यांतल्या काही काव्यदृष्ट्या कच्च्या असलेल्या सुनीतांना सबंध कथेत स्थान मिळते. त्यांतले प्रत्येक सुनीत श्रेष्ठ दर्जाचे आहे असा आग्रह धरण्याची जबाबदारीही वाचकांवर येत नाही. या सुनीतांनी अस्पष्टपणे का होईना पण एक कथा गुंफिली आहे असे मानले तर त्यात आशयाची परिपूर्णता रसघनता अनुभवाला येते. म्हणूनच सुनीतांचा एखादा क्रम मानणे अपरिहार्य ठरते. हा क्रम सुनीतांचे उपविषय लक्षात घेऊनच ठरवावा लागतो. सुनीतांचा क्रम ठरविण्याचे जे निरनिराळे प्रयत्न झाले त्यांची तोंडओळख उपयुक्त ठरते. अर्थात या बाबतीत झालेल्या आत्यंतिक प्रयत्नांना फारसे महत्त्व देण्याचे कारण नाही. त्यातला एक प्रकार असा. मित्र आणि कृष्णसुंदरी यांना उद्देशून लिहिलेल्या सुनीतांत एकसूत्रता सहज आढळत नाही म्हणून या दोन विषयांची भानगड ठेवाच कशाला? मित्राला उद्देशून लिहिलेल्या सुनीतांत थोडा फेरफार करून पुल्लिंगी उल्लेखांचे सरसकट स्त्रीलिंगी उल्लेखांत रूपांतर केले किंवा हाच प्रकार उलटा केला की झाले. मग दोन प्रकारच्या सुनीतांची संगती लावायचा प्रश्नच राहात नाही; क्रम लावण्याचे काम बरेच सरळ होते. आत्यंतिक दृष्टिकोणांचे हे 'नमुने' केवळ गमतीखातरच लक्षात ठेवायला हवेत. सामान्यतः सर्वानुमते असे समजण्यात येते की सुनीतांतली पहिली १२६ सुनीते मित्रासंबंधी असून उरलेली २९ कृष्णसुंदरीला उद्देशून लिहिलेली आहेत.

अनुक्रमणिका

पहिल्या १२६ सुनीतांचे स्थान अशा तऱ्हेने निश्चित झाले तरी त्यांचाही एकमेकांशी संबंध कुठल्या क्रमाने लावायचा? या बाबतीत काही सुनीतांविषयीच एकवाक्यता होऊ शकते. बाकीच्यांचा क्रम ठरवणे म्हणजे कुठल्या तरी एका मताचा आग्रह धरणे. मुख्यतः दोन प्रकारचे क्रम सर्वमान्य आहेत; पहिला १६०९ च्या प्रकाशनाने (क्वॉर्टो प्रतीतला) आणि दुसरा १६४० च्या बेनसनच्या आवृत्तीतला. थॉर्पच्या (१६०९) संग्रहाची सुरुवात 'From fairest creatures we desire increase' या सुनीताने होते तर १६४० च्या प्रतीतले पहिले सुनीत आहे 'Ah, wherefore with infection should he live.' बेनसनने ठरवलेला क्रम मान्य असणाऱ्यांनाही हे सुनीत प्रथम यावे हे मान्य नाही. बेनसनचा क्रम थोडाफार मान्य होतो तो या सुनीतशृंखलेतल्या मधल्या कडव्यासंबंधी. हा मधला क्रम मुख्यतः विषयांवरून ठरवण्यात आला आहे. मुख्य विषय तीन; मित्राला कवीने केलेला लग्न करण्याचा उपदेश, मित्रप्रेम काव्याच्या माध्यमाने अमर करण्याची कवीची ईर्ष्या आणि मित्राच्या सौंदर्याची स्तुती. या तिन्ही सांकेतिक विषयांचा स्पष्ट व एकत्र उल्लेख १७ व्या सुनीतात आहे (या लेखात वापरलेले सुनीतांचे क्रम क्वॉर्टो प्रतीतले आहेत). या तीन विषयांच्या पोटात अनेक उपविषय आहेत आणि एकेका विषयावरची सुनीते एकत्र बांधण्याचे शेक्सपिअरच्या मनात होते असे गृहीत धरण्यात येते. ते पटण्यासारखे आहे. मित्राविषयी भक्तिभाव, असूया, अनुताप, संशय अशा अनेक भावनांचे पुंज म्हणजेच साहजिकपणे एकत्र येणारी सुनीते; ती जणू आपल्या जागा आणि क्रम आपोआपच पक्के करतात. जुना क्रम मान्य करणाऱ्यांचा अग्रणी डाउडन, तर नवा क्रम सुचवणाऱ्यांत नाइट सर्वांत अधिक महत्त्वाचा. सुनीतांचा क्रम ठरविण्याचा बौद्धिक खेळ गेल्या शतकात टीकाकारांत खूपच रंगला. सामान्यपणे असे म्हणायला हरकत नाही की या वादात जुन्याच्या पक्षाला अधिक मते पडली. आत्मरती हा सुनीतांचा मुख्य विषय आहे असे मांडणारा फिलिप मार्टिनसारखा कालचा म्हणजे १९७२ मधला संशोधकदेखील जुना क्रमच मानतो. क्रम ठरविण्याच्या या प्रयत्नांमुळे, त्यांतल्या कुठल्याही सिद्धांतामुळे किंवा शोधामुळे सुनीतांच्या रसास्वादात कसलीही भर पडली नाही की या प्रश्नातल्या अडचणी कमी झाल्या नाहीत असे आर्डन आवृत्तीच्या संपादकाचे मत आहे. मग या प्रयत्नांचे प्रयोजन काय? रसास्वाद हाही एका मर्यादेनंतर बौद्धिक खेळच बनत असतो. या खेळातला आत्यंतिक प्रकार म्हणून सुनीतांचा क्रम ठरविण्याच्या आणखी एका पद्धतीचा उल्लेख करता येईल. ज्या सुनीतांतली अंतर्गत यमके सारखी असतील ती एकत्र करायची आणि अशा तऱ्हेने सुनीतांचा क्रम लावायचा. या पद्धतीत बुद्धिचातुर्याचाच भाग अधिक. व्यंजनांच्या जोड्या हेरून सुनीतांचा एकमेकाशी संबंध जोडण्याच्या प्रयत्नाचे दोन प्रकारे समर्थन केले जाते. व्यंजनसाम्ये असलेली सुनीते परस्परांशी जोडण्याची प्रथा शेक्सपिअरच्या काळी सुनीतकारांमध्ये रूढ होती असे सांगण्यात येते. ती प्रथा यांत्रिक तऱ्हेने पाळल्यामुळेच शेक्सपिअरच्या समकालीन सुनीतकारांची सुनीते कृत्रिम आणि निर्जीव झाली हे विसरून चालणार नाही. या प्रकारने तयार झालेल्या शेक्सपिअरच्या सुनीतांची शृंखला 'A woman's face, with Nature's own hand painted' या सुनीताने होते आणि नेहमीच्या परिचित 'The little Love-god, lying once asleep' या सुनीताऐवजी तिची अखेरी होते ती 'Poor soul, the centre of my sinful earth' या सुनीताने. हाही क्रम स्वीकारायला हरकत नव्हती पण या क्रमामुळे सुनीते समजून घ्यायला अथवा त्यांचा रसास्वाद घ्यायला कुठलीही विशेष मदत होत नाही.

प्रश्नोपप्रश्नांच्या गर्दीतून वाट काढीत आपण या सुनीतांकडे गेलो तर हाती काय येते? अनेकविध सौंदर्याने नटलेल्या सुनीतांचे सौंदर्य. हे सौंदर्य भाषेचे आहे, भावनेचे आहे, प्रतिमांचे आहे, आशयाचे आहे. या बहुविध सौंदर्यामुळे नाटककार शेक्सपिअरच्या कीर्तीत कवी म्हणून मोलाची भर पडते. इंग्रजी भाषेचे नागर सौंदर्य वाढवणाऱ्या अनेक ओळी, विपुल शब्दसंपदा या सुनीतांत जागोजागी विखुरली आहे. एखाददुसरे कच्चे सुनीत सोडले तर कुठल्याही सुनीतातून या सौंदर्याची उदाहरणे देता येतील. सुनीताचा

अनुक्रमणिका

प्रकार सांकेतिक आहे या गोष्टीची आठवणदेखील प्रत्यक्ष सुनीते वाचताना होत नाही. सुनीतातला विचार कसा भावनेच्या पातळीवर जाऊन भावनामय होतो याची हृद्य साक्ष मिळते. ही भावना स्थिर स्वरूपाची नसून सुनीतांत अध्याहृत असलेल्या बारीकबारीक प्रसंगांमुळे ती वाहती आणि नाट्यमय झालेली आहे. ही नाट्यत्मकता एक डन सोडला तर इतर कवींच्या सुनीतांत सहसा आढळणार नाही. ही नाट्यमय भावना ज्या प्रतिमांतून उमटून येते त्या सगळ्या प्रतिमा निसर्गाच्या भव्य खुणांतून—चंद्र, तारे, पृथ्वी, आकाश इत्यादींतून—आलेल्या असल्यामुळे ही सुनीते केवळ वैयक्तिक पातळीवर न रेंगाळता काल, जीवन, मृत्यू इत्यादी मोठ्या विषयांना सहज स्पर्श करून जातात. म्हणूनत सुनीतांच्या इतिहासातच नव्हे तर एकूण काव्याच्या इतिहासात शेक्सपिअरच्या सुनीतांना अनन्यसाधारण महत्त्व प्राप्त होते. आपल्या प्रियतमेसाठी काव्याचे प्रासाद बांधण्याची पेट्रार्कची महत्त्वाकांक्षा पूर्ण झाली नाही; ती करामत शेक्सपिअरने सहज करून दाखविली. ती प्रिया अनामिक राहिली, तो मित्र अनामिक राहिला पण या सुनीतांनी मात्र अमर नाव कमावलेले आहे.

* *

अनुक्रमणिका

शेक्सपिअरवरील टीका

डॉ. वि. ना. ढवळे

अनेक रसिक व विद्वान यांच्या मते शेक्सपिअर हा जगातील सर्वश्रेष्ठ लेखक असल्याने त्याच्याबद्दल जितके लिहिले गेले आहे तितके इतर कोणत्याही लेखकाबद्दल नाही. इंग्लिश भाषेत तर असंख्य लेख व पुस्तके आहेतच व दर वर्षी त्यात किती तरी भर पडत आहे. याशिवाय जगातील जवळजवळ सर्व महत्त्वाच्या भाषांतून —विशेषतः युरोपातील फ्रेंच, जर्मन, इटॅलियन इत्यादी—दररोज नवीन लिखाण प्रसिद्ध होत आहे. तेव्हा शेक्सपिअरवरील टीकेचा इतिहास थोडक्यात देणे शक्य नाही. पण काही प्रसिद्ध टीकाकार व टीकेचे निरनिराळे प्रकारे किंवा संप्रदाय यांचा येथे थोडक्यात आढावा घेता येईल. शेक्सपिअरवरील टीकेचा विस्तृत इतिहास इंग्लिश (व इतरही) भाषेत अर्थातच उपलब्ध असून कित्येक 'ग्रंथसूची' (Bibliofraphies) वारंवार प्रसिद्ध होतात. याशिवाय दर वर्षी होणाऱ्या नवीन लेखांची यादी करून त्या लेखांवरील समलोचन प्रसिद्ध करणारी अनेक नियतकालिके पण आहेत.

शेक्सपिअरच्या लिखाणावरील टीकेला त्याच्या हयातीतच खरोखर सुरुवात झाली. रॉबर्ट ग्रीन (Robert Greene) किंवा इतर समकालीन लेखकांची मते फारच त्रोटक असल्याने सामान्य वाचकाला ती माहीत नसतात. पण अशा लेखकांच्या मतांवरून इलिझाबेथच्या काळात शेक्सपिअर कवी व नाटककार म्हणून प्रसिद्ध आणि लोकप्रिय होता हे सिद्ध होते. त्याच्या ग्रंथांवरील टीकेचा इतिहास लिहिताना या समकालीन उल्लेखांना फारच महत्त्व येते. त्याच्या मृत्यूनंतर त्याचे 'ग्रंथ' १६२३ मध्ये त्याच्याच नाटकमंडळीतील नट हेमिंग व कॉंडेल यांनी प्रसिद्ध केले (पहिला 'फोलिओ'). या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेतील उद्‌गार त्याच्या मोठेपणाची साक्ष देतात. जरी दोघेही संपादक लेखक म्हणून प्रसिद्ध नसले तरी त्यांनी केलेल्या श्रमांमुळे शेक्सपिअरच्या वाचकांची व टीकाकारांची अतिशय सोय झाली व मित्रप्रेमाने (किंवा इतर काही कारणांनी) त्यांनी जो उपोद्‌घात लिहिला त्यातील जवळजवळ प्रत्येक वाक्य फार ऐतिहासिक महत्त्वाचे आहे व त्याच्या नाटकांचे रसग्रहण करणाऱ्या सर्व लेखकांनी लक्षात ठेवण्याजोगा महत्त्वाचा उपदेश त्यांनी अगदी सहज केला आहे. त्यावरून त्यांची मार्मिकता सिद्ध होते. त्यांच्या उपदेशाचे सार एकाच वाक्यात आले आहे.

'Read him, therefore; and again, and again: and if then you do not like him, surely you are in some manifest danger, not to understand him'. (स्पेलिंग आधुनिक). याच काळातील सुप्रसिद्ध विद्वान लेखक बेन जॉन्सन (Ben Jonson) हा अनेक दृष्टींनी पहिला महत्त्वाचा टीकाकर ठरतो. कारण तो स्वतः नाटककार तर होताच पण शिवाय अभिजात (Classical) वाङ्‌मयाचा—विशेषकः ग्रीक व लॅटिन—कट्टा पुरस्कर्ता आणि अभ्यासू होता. शेक्सपिअरच्या नाटकांतील कित्येक वैशिष्ट्ये अर्थात त्याला मान्य नव्हती. कारण ही नाटके जुन्या जमान्यातील 'क्लॅसिकल' साच्यात बसणारी नव्हती. उलट ती अनेक दृष्टींनी 'रोमँटिक' होती. तरीही जॉन्सनने शेक्सपिअरची सामान्यतः स्तुतीच केली पण त्याच्या नाटकांतील काही दोषांचाही उल्लेख बेन जॉन्सनने स्पष्टपणे केला. त्याच्या शेक्सपिअरवरील सुप्रसिद्ध कवितेतील कित्येक ओळी फारच महत्त्वाच्या असून पुढील टीकाकारांना मार्गदर्शक ठरल्या. (उदा. 'He was not of an age, but for all time!')

सतराव्या शतकात शेक्सपिअरचे ग्रंथ बऱ्याच वेळा प्रकाशित झाले व त्यावरून कवीची लोकप्रियता व वाङ्मयातील महत्त्व समजून येतात. या शतकातील सर्वांत महत्त्वाचा टीकाकार ड्रायडन (John Dryden). इंग्लिश टीकेच्या इतिहासात ड्रायडनचे स्थान फार मोठे आहे. त्याला आधुनिक इंग्लिश टीकेचा जनक असेच मानतात. तो स्वतः नाटककारही होता. त्याच्या मते शेक्सपिअर हा इंग्लिशमधील सर्वश्रेष्ठ नाटककार होता. त्याने शेक्सपिअरची तुलना इतर देशांतील लेखकांबरोबर करून त्याचे मोठेपण कशात होते हे दाखवण्याचा प्रयत्न केला. त्याच्या टीकालेखांतील अनेक उतारे अजरामर झाले असून शेक्सपिअरचा तौलनिक अभ्यास त्याने फार निर्भीडपणे केला. त्याच्या टीकेचा पुढील नमुना पाहा :

'Shakespeare was the Homer, or father of our dramatic poets; Jonsonwas the Virgil, the pattern of elaborate writing; I admire him, but I love Shakespeare.'

ड्रायडनने शेक्सपिअरची तुलना अनेक नाटककारांशी अत्यंत मुद्देसूद रीतीने केली व आपली मते मोजक्या शब्दांत व आकर्षक शैलीने मांडली. त्यामुळे त्याच्या मतांना नेहमीच महत्त्व राहणार हे उघड आहे.

ड्रायडननंतर आपण अठराव्या शतकातील टीकेचा विचार केला पाहिजे. या शतकातील (व पुढील) टीकेत एक-दोन महत्त्वाचे फरक जाणवतात. जॉन्सन (Ben Jonson) व ड्रायडन हे नाटककार होते व त्यांनी मुख्यतः शेक्सपिअरच्या नाटकांची रंगभूमीवरील पकड पाहून त्याच्या लोकप्रियतेची मार्मिक चर्चा केली. त्यांना शेक्सपिअर फार जवळचा वाटत होता. साहजिकच कालांतराने निर्माण होणारे अनेक प्रश्न—उदाहरणार्थ, शेक्सपिअरच्या नाटकांचा मूळपाठ. त्यांचे मूळ आधार, त्याच्या चरित्राबद्दल संशोधन इत्यादी—त्यांच्यापुढे नव्हते. त्यांनी शेक्सपिअरच्या काव्याचे महत्त्व व त्याच्या नाट्यतंत्राचे सौंदर्य थोडक्यात सांगण्याचा प्रयत्न केला. पण अठराव्या शतकातील (व पुढील) लेखक संशोधनावर भर देऊ लागले व त्यामुळे नाना तऱ्हेचे प्रश्न निर्माण होऊन शेक्सपिअरवरिल टीका केवळ 'वैयक्तिक मतप्रदर्शन' किंवा 'रसग्रहण' या स्वरूपाची राहिली नाही. ती अनेकविध झाली व स्वाभाविकपणेच निरनिराळ्या लेखकांनी निरनिराळ्या मुद्द्यांवर भर दिला. त्याचप्रमाणे या टीकाकारांना हळूहळू आधीच्या टीकाकारांची मतेही लक्षात घेणे भाग पडू लागले. त्यामुळे केवळ शेक्सपिअरची नाटके समोर ठेवून मतप्रदर्शन करणारे टीकाकार मागे पडले व इतरांच्या मतांचे खंडनमंडन करणाऱ्या वादविवादात्मक टीकेला प्रारंभ झाला. या प्रवृत्तीचा पूर्ण आविष्कार विसाव्या शतकातील टीकेत दिसतो.

अठराव्या शतकातील विद्वान मुख्यतः शेक्सपिअरच्या नाटकांचे संपादन शास्त्रशुद्ध रीतीने कसे करावे हे पाहणारे होते. त्यामुळे या शतकातील प्रसिद्ध झालेल्या संपादित्त आवृत्ती (Editions) फार महत्त्वाच्या आहेत व काही संपादकांनी लिहिलेल्या प्रस्तावना त्यांतील संशोधनपर दृष्टिकोणामुळे अजूनही आधारभूत आहेत. रो (Rowe), पोप (Pope), टिबल्ड (Theobald), मलोन (Malone) इत्यादी संपादकांची कामगिरी शेक्सपिअरच्या प्रत्येक अभ्यासूला माहिती पाहिजे. 'वाङ्मयीन' टीकेच्या संदर्भात सर्वांत महत्त्वाची कामगिरी डॉ. जॉन्सन (Dr. Samuel Johnson) याने केली. पोप व डॉ. जॉन्सन हे इंग्लिश वाङ्मयात लेखक म्हणूनही प्रसिद्ध असल्याने—विशेषतः दोघेही कवी असल्याने—त्यांच्या आवृत्तींना विशेष महत्त्व आहे. पण पोपने विशेष काही केले नाही. उलट काही ठिकाणी निष्कारण दुरुस्त्या सुचवून व काही भाग गाळून त्याने शेक्सपिअरवर अन्याय केला. डॉ.जॉन्सनची आवृत्ती मात्र त्यातील विख्यात प्रस्तावनेमुळे फार महत्त्वाची आहे. शेक्सपिअरकडे पाहण्याचा अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील दृष्टिकोण या प्रस्तावनेत बरोबर उमटला आहे. शिवाय जॉन्सनचे व्यक्तिमत्त्व फारच प्रभावी असल्याने व त्याच्या

बोलण्याच्या व लिहिण्याच्या शैलीत विलक्षण सामर्थ्य असल्याने त्याच्या मतांचा विचार अजूनही सर्व टीकाकारांना करावा लागतो. जॉन्सन हा बुद्धिवादी (Rationalist) होता व कोणत्याही चर्चेत सर्वसामान्य अनुभव व ज्ञान (Common sense) यांवरच भिस्त ठेवून आपले मत ठासून सांगण्याच्या त्याच्या असामान्य कौशल्यामुळे त्याची मते म्हणजे स्वतंत्र प्रतिभेच्या विद्वानाची मते होत. त्यातील काही मते थोडीशी विक्षिप्तपणाचीसुद्धा वाटतात. पण त्यांतील खोच व विनोद यांचा विचार केल्यास जॉन्सन हा एक अत्यंत महत्त्वाचा टीकाकार मानला पाहिजे. त्याने शेक्सपिअरच्या नाटकांतील काही दोषांचीही छाननी केली व टीकाकार किती स्पष्टवक्ता हवा याचा आदर्श घालून दिला. अर्थात त्याच्या सर्व गुणांचा पूर्ण समुच्चय त्याच्या *Lives of the Poets* या टीकाग्रंथात दिसतो. शेक्सपिअरने नैतिक मूल्यांकडे थोडे दुर्लक्ष केले, व वाचक—किंवा प्रेक्षक—यांना उपदेश केला नाही, ही नाटककाराची चूक होती असे इतर तत्कालीन लेखकांप्रमाणे जॉन्सनचेही मत होते. उदाहरणादाखल येथे दोन वाक्ये देता येतील. ती दोन्ही जॉन्सनच्या प्रस्तावनेतील आहेत :

'He (Shakespeare) sacrifices virtue to convenience, and is so much more careful to please than to instruct, that he seems to write without any moral purpose.'

'…….He (Shakespeare) carries his persons indifferently through right and wrong……….'

शेक्सपिअरच्या लिखाणात काही दोष किंवा वैगुण्ये आहेत हे अर्थात काही पूर्वीच्या टीकाकारांनाही माहीत होते व त्यांचा उल्लेख मधूनमधून होतही असे. पण शेक्सपिअर, मिल्टन वगैरे प्रथितयश लेखकांच्या दोषांची (अर्थात हे 'दोष' मानावे किंवा नाही हे टीकाकाराच्या दृष्टिकोणावर अवलंबून राहील) तपशीलवार निर्भीडपणे चर्चा करण्याला सुरुवात डॉ. जॉन्सननेच केली. तेव्हा वाङ्मयीन टीकाकारांच्या मालिकेत जॉन्सनला फारच मानाचे स्थान आहे. अठराव्या शतकातच दुसऱ्या एका टीकासंप्रदायाचाही उगम झाला. तो संप्रदाय म्हणजे काव्यात्म किंवा 'सर्जन'शील टीका (Creative Criticism). शेक्सपिअरच्या नाटकांतील पात्रांची स्वतंत्र चर्चा कशी करावी हे मॉर्गनने (Maurice Morgann) 'फॉल्स्टाफ' (Falstaff—*Henry IV*,1 2 etc.) या विनोदी पात्रावरील निबंधात दाखवून दिले. एकोणिसाव्या शतकातील कोलरिज, हॅझलिट वगैरे टीकाकारांच्या लेखनातील काही गुणदोष मॉर्गनच्या निबंधातही आढळतात.

एकोणिसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला इंग्लंडमध्ये 'रोमँटिसिझम्' या प्रवृत्तीचे वर्चस्व होते. काव्य, निबंध, कादंबरी इत्यादी सर्वच वाङ्मयप्रकारांत 'रोमँटिक' (व्यक्तिनिष्ठ, गूढरम्य वातावरण निर्माण करणारे, सौंदर्यवादी इत्यादी) प्रवृत्तीचा पगडा असल्याने त्या काळातील टीकासुद्धा 'रोमँटिक'च आहे. एकोणिसाव्या शतकातील सर्वांत महत्त्वाचा शेक्सपिअरवरील टीकाकार कोलरिज (S. T. Coleridge). कोलरिजची शेक्सपिअरवरील व्याख्याने, निबंध, निरनिराळ्या प्रसंगी काढलेले उद्गार वगैरे एकत्र अभ्यासिल्यास या काळातील शेक्सपिअरकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण समजणे फार सोपे आहे. सामान्यतः या कालखंडातील टीकाकार शेक्सपिअरला सर्वश्रेष्ठ लेखक मानून त्याच्या प्रत्येक नाटकातील व्यक्ती, प्रसंग, विनोद, शोकरस इत्यादींचे रसग्रहण करताना आढळतात. कोलरिजचे सर्व लक्ष शेक्सपिअरचे काव्य व व स्वभावपरिपोष यांवर केंद्रित झाल्यामुळे त्याच्या लेखनात व भाषणात शेक्सपिअरचे प्रत्येक बारीकसारीक गोष्टीतसुद्धा समर्थनच केलेले दिसते. दोषदर्शनाचा प्रयत्न त्याने फारच क्वचित केला. त्यामुळे एक प्रकारच्या विभूतिपूजेलाच प्रारंभ झाला हे खरे. पण कोलरिज अत्यंत मार्मिक कवी व मानसशास्त्रज्ञ

अनुक्रमणिका

असल्यामुळे त्याने केलेले शेक्सपिअरच्या नाटकांतील पात्रांचे मनोविश्लेषण अजूनही पुष्कळ टीकाकारांना मान्य आहे. विशेषतः त्याची 'हॅम्लेट', 'किंग लियर' वगैरे नाटकांवरील मते व निरनिराळ्या पात्रांती तुलना करण्याचे कौशल्य, यांवरून लेखकाबद्दल संपूर्ण आदर व श्रद्धा बाळगून लिहिणारा टीकाकार—सहृदय टीकाकार—किती उच्च दर्जाची टीका लिहू शकेल हे दिसून येते. मॉर्गनने फक्त फॉल्स्टाफ या एका पात्राचे विशेष सूक्ष्म विश्लेषण केले. कोलरिजने सर्व महत्त्वाच्या पात्रांचे स्वभावविशेष दाखवून दिले व शेक्सपिअर हा असामान्य प्रतिभेचा लेखक (Genius) होता हे वारंवार सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला. तत्कालीन इतर टीकाकारसुद्धा पुष्कळ अंशी कोलरिजच्याच मताचे होते. विशेषतः हॅझलिट (William Hazlitt) व लॅम (Charles Lamb) या दोघांनी कित्येक नाटकांवर रसग्रहणात्मक लेख लिहिले. हॅझलिटची लेखनशैली फार रेखीव व मुद्देसूद असल्याने त्याच्या टीकेत कोलरिजपेक्षा जास्त पद्धतशीरपणा व मनोरंजक चर्चा आहे.

'रोमँटिक' टीकाकारांनी (म्हणजे 'रोमँटिक' कालखंडातील टीकाकारांनी) शेक्सपिअरचा सूक्ष्म अभ्यास केला. त्यामुळे अगदी लहानसहान प्रसंगांचीसुद्धा दखल घेतली गेली. उदाहरणार्थ, डी क्विन्सी (Thomas De Quincey) या लेखकाने 'मॅक्बेथ' या नाटकातील एकाच प्रसंगावर फार महत्त्वाचा निबंध लिहिला. (On the Knocking at the Gate in *Macbeth*). अशा रीतीने शेक्सपिअरच्या नाटकांचा सर्वांगीण अभ्यास सुरू करून त्याच्याबद्दल नितांत आदर निर्माण करण्याचे कार्य या पिढीने केले. या टीकाकारांच्या मतांचा प्रभाव अजूनही जगात सर्वत्र दिसून येतो. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात इंग्लंड व अमेरिका या दोन्ही देशांत व्यक्तिपूजेला महत्त्व आले व शेक्सपिअरला जवळजवळ अतिमानव कोटीत बसविण्यात आले. त्या प्रवृत्तीची सुरुवात कोलरिजच्या लेखनात दिसून येते. या प्रवृत्तीचे सर्वांत सुप्रसिद्ध उदाहरण म्हणजे कार्लाइल (Thomas Carlyle) या लेखकाचे सुपरिचित असलेले पुढील उद्‍गार:

'Indian Empire, or no Indian Enpire; we cannot do without Shakespeare! Indian Empire will go, at any rate, some day; but this Shakespeare does not go, he lasts for ever with us; we cannot give up our Shakespeare!'

विसाव्या शतकातील शेक्सपिअरवरील टीका पूर्वीइतकी साधी नाही व कित्येक वेळा ती समजण्यासही अत्यंत अवघड आहे. याचे मुख्य कारण म्हणजे या शतकातील शास्त्रीय (Scientific) ज्ञानाचा व दृष्टिकोणाचा प्रसार. त्याचप्रमाणे या शतकात जवळजवळ प्रत्येक ज्ञानशाखेत क्रांतिकारक बदल झाले आहेत. तत्त्वज्ञान, नीतिशास्त्र, मानसशास्त्र इत्यादी विषयांत किती तरी नवीन विचार गेल्या अर्धशतकात पुढे आले. त्या विचारांच्या अनुरोधाने शेक्सपिअरच्या नाटकांचा फेरविचार अनेक टीकाकार करीत आहेत. याचबरोबर नवीन संशोधनात्मक माहिती, नवीन संपादनतंत्र, इलिझाबेथच्या काळाचा जास्त सूक्ष्म अभ्यास, त्या काळातील इतर कवी व नाटककार यांच्या ग्रंथांच्या नवीन शास्त्रशुद्ध आवृत्त्या इत्यादी गोष्टींचा टीकाकारांच्या मतावर परिणाम होणे अपरिहार्य आहे. त्यामुळे आधुनिक टीका म्हणजे कोणत्या तरी 'नवीन' दृष्टिकोणातून शेक्सपिअरच्या नाटकांचे विश्लेषण किंवा रसग्रहण होय. एकदा एक दृष्टिकोण निवडला की त्यावरच सर्व भर देऊन एकांगी आत्यंतिक निष्कर्ष काढणे फारसे कठीण नाही. पण ज्ञानाचा बोजा इतका जड होत आहे की कोणाही एका लेखकाला सर्व दृष्टिकोण सारख्याच कौशल्याने हाताळणे केवळ अशक्य आहे. पुष्कळदा हे दृष्टिकोण परस्परविरोधीही असतात. किंबहुना काही आधुनिक विचारप्रवाहांचा एकमेकांशी संबंधही असत नाही. उदाहरणार्थ, शेक्सपिअरच्या नाटकांचे 'लोकशाही', 'मार्क्सवादी' किंवा 'फ्रॉइडप्रणीत मनोविश्लेषण' अशा एखाद्या विचारप्रवाहावर भर देऊन रसग्रहण करावयाचे असेल तर त्या

वेळी इतर मते बाजूस ठेवावी लागतात. थोडक्यात म्हणजे नवीन टीका केवळ 'वाङ्मयीन' नसून तिच्यात पुष्कळदा वाङ्मयेतर विचारांचीही मिसळ झालेली अढळेल.

विसाव्या शतकातील पहिला मोठा टीकाकार म्हणजे सुप्रसिद्ध लेखक ब्रॅडली (A.C.Bradley). या लेखकाच्या शेक्सपिअरच्या शोकपर्यवसायी नाटकांवरील (Tragedies) विवेचनाने सर्व रसिक अगदी थक्क झाले. ब्रॅडलीच्या मतांबद्दल जरी आता पुष्कळ लेखकांना जवळजवळ तिटकारा वाटतो तरीही त्याने आपली मते मांडण्यात दाखविलेले कौशल्य, शेक्सपिअरच्या पात्रांशी एकरूप होण्याचे त्याचे कसब, त्याने काढलेले काही सामान्य सिद्धांत व शेक्सपिअरच्या ट्रॅजेडीची केलेली मार्मिक मीमांसा इत्यादी गोष्टीचे विस्मरण होता कामा नये. ब्रॅडली हा कोलरिजच्या पंथातील या शतकातील सर्वांत प्रभावी टीकाकार. त्याच्या टीकेलाही तत्कालीन तत्त्वज्ञान, मानसशास्त्र इत्यादी विचारांची बैठक आहे. पण मुख्य भर 'काव्य', 'नाट्य' व 'स्वभावपरिपोष' यांवर देऊन शेक्सपिअरच्या प्रतिभेचा वाचकाला स्वतःच्या भाषेत साक्षात्कार करून देणारा ब्रॅडलीसारखा टीकाकार कोणत्याही देशात विरळाच. सध्याही काही लेखक स्वतःला ब्रॅडलीचे शिष्य म्हणवतात व टीका लिहितात (उदाहरणार्थ, चार्लटन–H.B.Charlton). पण एकंदरीत कोलरिज–हॅझ्लिट–ब्रॅडली या पंथातील टीका आता मागे पडत आहे.

नवीन टीकेतील फक्त काही पंथांचाच येथे उल्लेख करता येईल. सर्वांत महत्त्वाचा पंथ म्हणजे शेक्सपिअरला 'असामान्य' लेखक न मानता त्याच्या नाटकांचे गुणदोष–विशेषतः दोषच–सामान्य व्यवहारी दृष्टिकोणातून (Realism) चर्चिणारा पंथ. या टीकाकारांच्या मते, शेक्सपिअर मुख्यत्वेकरून 'नाटककार' होता. तेव्हा त्याच्या काव्याबद्दल भाषेत स्तुती न करता त्याच्या नाट्यतंत्राची छाननी इलिझाबेथकालीन नाट्यतंत्राच्या अनुषंगाने केली पाहिजे. असे केल्यास त्या नाटकांत पुष्कळच बारीकसारीक दोष सापडतात. शेक्सपिअर हा मोठा कलाकार (Artist) नसून सामान्य कारागीर होता व त्याच्या प्रत्येक उक्तीत किंवा कृतीत मोठा आशय पाहणे हे अनावश्यक नाही तर चूक ठरते! अर्थात या टीकाकारांच्या निष्कर्षाबद्दल आपुलकी न बाळगताही त्यांनी केलेल्या चर्चेत पुष्कळच अर्थ आहे हे कबूल केले पाहिजे. अशा तऱ्हेच्या टीकेला धार आणणारा सर्वांत मोठा लेखक स्टोल (E. E. Stoll). या टीकाकाराचा जास्त प्रभाव अमेरिकेत पडला. पण इंग्लंड, जर्मनी इत्यादी देशांतही शेक्सपिअरच्या अभ्यासावर स्टोलच्या मतांचा परिणाम झाला. शुकिंग (L. L. Schucking) या जर्मन टीकाकाराने अशाच पद्धतीने शेक्सपिअरच्या पात्रांचा पुनर्विचार केला व इंग्लंडमध्येही ग्रॅनव्हिल-बार्कर (H. Granville-Barker) इत्यादी टीकाकारांनी इलिझाबेथकालीन रंगभूमीचा जास्त सूक्ष्म अभ्यास करून टीका लिहिण्यास प्रारंभ केला. या पंथातील लेखकांमुळे व्यक्तिपूजेला चांगलाच धक्का बसला व शेक्सपिअरचा अभ्यास करताना तो एका विशिष्ट कालखंडातील, विशिष्ट समाजातील लेखक होता व त्याच्या नाटकांचे मूल्यमापन करताना इतिहासाचा विसर पडता कामा नये या त्यांच्या मताचा आग्रह सर्वांनाच थोड्याफार फरकाने मान्य करावा लागला.

विसाव्या शतकात नवीन ग्रंथसंपादन–शास्त्र निर्माण झाले व त्यामुळे शेक्सपिअरच्या मूळ पाठाची (Text) चर्चा पुष्कळ विद्वानांनी केला. पण या संपादकांचे लिखाण 'वाङ्मयीन' टीका या सदरात मोडण्यासारखे नाही. तरीही त्यांच्या संशोधनाचा परिणाम अप्रत्यक्ष रीतीने टीकाकारांवर झाला, व कोणतेही मत देण्यापूर्वी कवीच्या शब्दांची, भाषेची, मूळ पाठाची चर्चा करणे फार आवश्यक आहे हे मत सर्वमान्य झाले. भाषेची सूक्ष्म छाननी करता करता काही टीकाकारांना शेक्सपिअरच्या नाटकांत काही शब्द, काही रूपके, काही 'प्रतिमा' (Images) पुनःपुन्हा येतात हे आढळून आले. अर्थात ही एक

संशोधनाची नवी दिशा सापडली. पुष्कळ आधुनिक टीकाकार शेक्सपिअरच्या 'प्रतिमां'चा (Imagery) अभ्यास करून काव्याबद्दल व कवीबद्दलही नवीन सिद्धांत मांडू लागले आहेत. या पद्धतीच्या टीकेत पुन्हा 'कल्पने'ला (Imagination) महत्त्वाचे स्थान आहे. कारण एखादी प्रतिमा (किंवा शब्द) एखाद्या नाटकात किंवा नाटकसमूहात आढळली तर ती तशी का आढळावी याचे विवेचन करताना टीकाकार पुष्कळदा कल्पनासृष्टीतच वावरतात व कवीच्या चरित्राशी अनेक शब्द, घटना, प्रतिमा इत्यादींचा संबंध जोडून बुद्धीला न पटणारे निष्कर्षही काढतात. या पंथातील सर्वांत प्रसिद्ध पुस्तक कॅरलाइन स्पर्जन (Caroline Spurgeon) यांचे *Shakespear's Imagery and what it tells us* हे होय. 'मनोविश्लेषणात्मक' (Psychoanalytical) टीका लिहिण्यास अशा तऱ्हेच्या अभ्यासाचा पुष्कळच उपयोग होईल हे उघड आहे. मिस स्पर्जन यांच्याप्रमाणेच इतरही पुष्कळ विद्वान शेक्सपिअरचे शब्दालंकार व अर्थालंकार यांची छाननी करून नवीन प्रकारचे रसग्रहण करण्यात मग्न आहेत. जी. विल्सन नाइट (G.W.Knight) या टीकाकाराने तर एकामागोमाग अनेक पुस्तके लिहून शेक्सपिअरच्या नाटकांतील काव्याचा परामर्श घेतला आहे. नाइट यांनीसुद्धा (Imagery) चा अभ्यास करून कवीच्या लेखनात व दृष्टिकोणात कशी प्रगती किंवा परागती झाली हे दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे.

मानसशास्त्राचा उपयोग वाङ्मयीन टीकेला नेहमीच होणार. पण आधुनिक टीकाकार या शास्त्राचा उपयोग केवळ स्वभावचर्चेसाठी न करता शेक्सपिअरच्या मनाचा, त्याच्या चरित्राचा अंदाज घेण्याकरिता करतात. दुर्दैवाने शेक्सपिअरच्या चरित्राबद्दल फारच थोडी माहिती वादातीत आहे. त्यामुळे 'मनोविश्लेषणात्मक' (Psychoanalytical) टीका लिहिणाऱ्या प्रत्येक लेखकाला फारच स्वातंत्र्य मिळते. त्यातच 'मनोविश्लेषणा'च्या निरनिराळ्या उपपत्ती आहेत. तेव्हा काहीजण फ्रॉइड (Freud) या अद्वितीय मानसशास्त्रज्ञाच्या निष्कर्षावर भर देतात व त्याची मते वापरून शेक्सपिअर व त्याची नाटके यांचे 'मनोविश्लेषण' करतात. काही टीकाकार युंग (Jung) सारख्या लेखकाचा उपयोग करतात. पण कोणत्याही शास्त्रज्ञाचा आधार घेतला तरी अशा पद्धतीने केलेल्या चर्चेचा खरोखर उपयोग किती व या चर्चेत कवीवर अन्याय होतो किंवा नाही हे वादग्रस्त मुद्दे आहेत. स्वतः फ्रॉइड यांनीही आपल्या मतप्रणालीचा उपयोग वाङ्मयचर्चेकरिता केला. स्वाभाविकपणेच त्यांचे इंग्लंडमधील व अमेरिकेतील अनुयायी या बाबतीत आपल्या गुरूच्या पुढे गेले व अर्निस्ट जोन्स (E.Jones) यांच्यासारख्या अनुभवी मानसशास्त्रज्ञाने कित्येक पात्रांचे 'मनोविश्लेषण' केले आहे. मनोविश्लेषणात्मक टीकेतील काही मते आता सर्वमान्य झाली आहेत. यांतील सर्वांत महत्त्वाचे मत असे की शेक्सपिअरचे मानवी स्वभावाचे ज्ञान इतके खोल व अचूक होते की त्याने वर्णिलेल्या पात्रांतून मनोविश्लेषणात्मक सिद्धांत सिद्ध करणारे अनेक नमुने सापडतात. उदाहरणार्थ, 'हॅम्लेट', 'किंग लियर' इत्यादी. अशा तऱ्हेच्या टीकेचा उपयोग शेक्सपिअरच्या नाटकांचे मर्म समजावून देण्याकडे होतो हे निर्विवाद. पण कोणत्याही पद्धतीचा अतिरेकी उपयोग केल्यास चर्चेला भलतेच वळण लागण्याची भीती असते.

वर फक्त काही दृष्टिकोणांचा उल्लेख केला आहे. शिवाय टीकेचे इतरही पुष्कळ प्रकार संभवतात. पण त्यांचा विचार येथे करता येत नाही. एवढे मात्र खरे की 'शेक्सपिअर' या नावाची मोहिनी सर्व जगावर इतकी आहे की प्रत्येक भाषेत शेक्सपिअरबद्दल निरनिराळ्या तऱ्हेची पुस्तके आढळतात. एका प्रसिद्ध इंग्लिश लेखकाने म्हटले आहे की इंग्लंडमध्ये शेक्सपिअरचा अभ्यास मुख्यतः 'कवी' म्हणून होता, अमेरिकेत रंगभूमीकरिता लिहिणारा नाटककार म्हणून होतो व जर्मनीत 'मानसशास्त्रज्ञ' म्हणून होतो. हे मत सर्वस्वी मान्य होण्याजोगे नसले तरी त्यात पुष्कळच तथ्य आहे. शेक्सपिअरवरील टीका ही देशकालाधिष्ठितच राहणार. जसे जग बदलेल तसा शेक्सपिअरचे मूल्यमापन करण्याचा दृष्टिकोन बदलेल

अनुक्रमणिका

हे टी.एस.एलियट (T.S.Eliot) या प्रसिद्ध टीकाकाराचे मत मान्य केलेच पाहिजे ('Shakespeare criticism will always change as the world changes.').

जाता जाता पुन्हा एक गोष्ट सांगितली पाहिजे. इंग्लिशशिवाय इतर भाषांतही शेक्सपिअरवर बरीच टीका उपलब्ध आहे. त्यातील काही तर इंग्लिश लेखकांच्या तोडीची खास आहे व मधूनमधून परकीय टीकाकारांच्या मतांचा प्रभाव इंग्लंडमधील (व अमेरिकेतील) लेखकांवरही पडतो. या दृष्टीने कोलरिज या टीकाकारावर जर्मन 'रोमँटिक' टीकेचा पगडा फार मोठा होता हे लक्षात ठेवले पाहिजे. त्याप्रमाणेच जरी सामान्यतः शेक्सपिअरचा मोठेपणा जगन्मान्य असला तरी काही प्रसिद्ध लेखकांनी या ना त्या कारणाने शेक्सपिअरवर हल्ला चढविला आहे हेही खरे आहे. उदाहरणादाखल ब्रिटिश नाटककार बर्नार्ड शॉ व रशियन लेखक टॉल्स्टॉय यांची मते पाहावीत. ती वाचल्यावर वाङ्मयीन टीका म्हणजे ज्यावर भिस्त ठेवावी असे शास्त्र नसून केवळ व्यक्तिगत मतप्रदर्शनच होय असे वाटू लागल्यास नवल नाही.

* *

अनुक्रमणिका

मराठीतील शेक्सपिअरच्या नाटकांचा इतिहास

डॉ. सौ. कुमुद मेहता

सन १८५४ च्या 'कोर्ट ऑफ डायरेक्टर्स'च्या सुप्रसिद्ध खलित्याने भारत सरकारने शिक्षणक्षेत्रातील धोरण स्पष्ट केले. १८५७ मध्ये मुंबई विश्वविद्यालयाची स्थापना झाली. एल्फिन्स्टन कॉलेज आणि ग्रँट मेडिकल यांचे कार्य अगोदरच सुरू झाले होते. त्यानंतरच्या काही दशकांत या पाश्चात्त्य शिक्षणपद्धतीचे परिणाम प्रत्यक्षात दिसून आले. विश्वविद्यालयीन शिक्षितांचा एक नवा वर्ग अस्तित्वात आला. टॉइन्बीच्या शब्दांत सांगायचे झाल्यास या वर्गाने 'शांतताप्रेरक विद्या कौशल्याने आत्मसात केल्या'. या मंडळींनी पाश्चात्त्य वैज्ञानिक आणि सौंदर्यात्मक मूल्यांवर आधारलेले हे नवीन शिक्षण भारतीय परिस्थितीत रुजवण्याचा प्रयत्न केला. पुढे पुढे या सुशिक्षितांचे केवळ पाश्चात्त्य साहित्यकृतींच्या अभ्यासावरच समाधान होईना म्हणून आपल्या मातृभाषेत त्यांचे भाषांतर करण्याच्या धाडसी उपक्रमाला त्यांनी हात घातला. त्याप्रमाणेच समांतर पातळीवर नवे लेखन करण्याचीही धडपड केली. आपण होऊन नाटके सादर करण्यासाठी हौशी मंडळ्याही स्थापन केल्या.

नव्या शिक्षणपद्धतीमुळे मुक्त झालेल्या या तरल प्रक्रियांचे सूर नाट्यसृष्टीतही उमटू लागले. मुंबईत पारशी एल्फिन्स्टन सोसायटी आणि कालिदास एल्फिन्स्टन सोसायटी यांनी शेक्सपिअरची नाटके सादर केली. पारशी एल्फिन्स्टन सोसायटीचे शेक्सपिअरची कलाकृती सादर करण्याचे पहिले साहस म्हणजे *The Taming of the Shrew*. त्याचा प्रयोग १८६१ मध्ये झाला. सोसायटीच्या प्रत्येक हालचालीचे सूत्रधार सी.एस.नाझीर (C. S. Nazir) होते. त्यांनी *The Taming of the Shrew* व *The Honeymoon* वर आधारलेले 'कडक कन्याने खिसेला परण्यां' हे गुजराती नाटक लिहिले. १८६७ मध्ये 'कालिदास एल्फिन्स्टन सोसायटी'ने *Julius Caesar* सादर केले. तिच्यात मराठी हौशी मंडळींचा प्रामुख्याने भरणा होता. १८६४ मध्ये एल्फिन्स्टन कॉलेजच्या शेक्सपिअर सोसायटीचा जन्म झाला आणि प्रत्येक वर्षी शेक्सपिअरचे एकेक नाटक कॉलेजमध्ये सादर केले जाऊ लागले.

दर साल शेक्सपिअरची एखादी कलाकृती सादर करूनही, नव्या नाटकांची तहान भागेना. रंगभूमीच्या जाणकारांनी यानंतर टाकलेले तर्कशुद्ध पाऊल म्हणजे इंग्रजी नाटकांची भाषांतरे किंवा मातृभाषेत त्यांची रूपांतर करण्याची धडपड. यानंतर मातृभाषेत स्वतंत्र नाटके लिहिण्याच्या उपक्रमाला प्रारंभ झाला.

नी. ज. कीर्तन यांच्या 'थोरले माधवराव पेशवे' या नाटकाचा त्या दृष्टीने विचार करता येईल. हे नाटक महाराष्ट्राच्या नजीकच्या भूतकाळावर आधारलेले होते. ते १८६१ मध्ये प्रसिद्ध झाले. त्यावेळी नाटककार फक्त वीस वर्षांचा होता. तो एल्फिन्स्टन कॉलेजात विद्यार्थी असतानाच त्याने नाटक लिहिण्यास आरंभ केला असावा.

शेक्सपिअरविषयीच्या आदराच्या जोडीला या नवसुशिक्षितांना भारतीय महाकाव्याचीही ओढ होती, आपल्या भूतकाळाचे आकर्षण होते. भाषांतरासाठी निवडायच्या नाटकांतही ह्या द्वंद्वाचे प्रतिबिंब पडलेले दिसते. या काळात 'बुकिश' नाटके फार प्रचारात होती असे मराठी नाटकांचे इतिहासकार म्हणतात. पौराणिक नाटकापेक्षा अगदी वेगळ्या वैशिष्ट्यांनी युक्त अशा थोर इंग्रजी वा संस्कृत कलाकृतींच्या

अनुक्रमणिका

भाषांतरावर भर देण्यात येऊ लागला. पूर्वीची पौराणिक नाटके लिहिलेली नसत. ती 'तोंडीच' बसवीत. नवी भाषांतरी नाटके पुस्तकरूपाने तयार करण्यात येऊ लागली, म्हणून त्यांना 'बुकिश' म्हणत. परशुरामपंत तात्या गोडबोले यांनी आपल्या 'वेणीसंहार', 'उत्तररामचरित', 'शाकुंतल' आणि 'मृच्छकटिक' या नाटकांची भाषांतरे करून या कामात पुढाकार घेतला. मूळ संस्कृत नाटकांची ती भाषंतरे होती. महादेवशास्त्री कोल्हटकरांनी शेक्सपिअरच्या भाषांतरांचे सत्र सुरू केले. त्यांचे 'ऑथेलो' नाटकाचे भाषांतर सन १८६७ मध्ये प्रसिद्ध झाले. आठ वर्षांनंतर म्हणजे सन १८७५ मध्ये नीळकंठ जनार्दन कीर्तने यांनी 'टेंपेस्ट'चे भाषांतर प्रसिद्ध त्यानंतर आणखी आठ वर्षांनंतर 'हॅम्लेट'ची दोन भाषांतरे प्रसिद्ध झाली. आगरकरांचे 'विकारविलसित' व कानिटकरांचे 'वीरसेन' ही शेक्सपिअरची मराठी भाषांतरे त्या काळची वाङ्मयीन अभिरुची आणि महाराष्ट्राच्या बौद्धिक जीवनावरील शेक्सपिअरचा प्रभाव यांचे काही अंशी दिग्दर्शन करतात.

भाषांतराच्या समस्येवर निबंधमालेत विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी एक संपूर्ण निबंध लिहिला. कालिदासाच्या 'अभिज्ञानशाकुंतलम्'मधील एक ओळ त्या निबंधावर अवतरण म्हणून दिली होती.

'दुष्यंतराजा एक चित्र रेखाटीत आहे ते पाहात असणारी सानुमती चकित होते. तिला असे वाटते की आपली मैत्रीण शकुंतला ही साक्षात आपल्यापुढे उभी आहे.' भाषांतर कसे असावे हे सुचविण्यासाठीच त्या अवतरणाचा निबंधकाराने बहुधा उपयोग केलेला असावा. विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांची अशी धारणा होती की 'भाषांतर' या संज्ञेची आपल्या भाषेत नवी भर पडलेली आहे, आणि ती संज्ञा पाश्चात्यांकडून आपण उसनी घेतलेली आहे. त्यांनी असे म्हटले आहे की प्राचीनांनी 'छाया' हा शब्द एका भाषेतून दुसऱ्या भाषेत आणलेल्या कृतींसाठी योजला होता.

उत्तम भाषांतरासाठी कोणत्या गोष्टी आवश्यक आहेत ते चिपळूणकरांनी नमूद केले आहे. ज्या भाषेतून भाषांतर करायचे आणि ज्या भाषेत भाषांतर करायचे त्या दोन्ही भाषांवर भाषांतरकाराचे उत्तम प्रभुत्व पाहिजे; ज्या पुस्तकाचे भाषांतर त्याला करायचे आहे त्या पुस्तकाचे भाषांतर करणे शक्य असले पाहिजे. आणि सरतेशेवटी भाषांतरकर्त्याला मूळ कृतीच्या लेखकाशी एकरूप झाल्याचा अनुभव आला पाहिजे. या विवेचनानंतर चिपळूणकरांनी काव्याच्या भाषांतरातल्या काही विशिष्ट अडचणी विस्ताराने पुढे मांडलेल्या आहेत. पूर्वी लिहिलेल्या एका निबंधात उद्धृत केलेल,

सौवर्णानि सरोजानि निर्मातुं सन्ति शिल्पिनः ।
तत्र सौरभनिर्माणे चतुरश्चतुराननः ।।

(सोन्याची कमळे घडवायला कारागीर असताताच, पण त्यात सुगंध निर्माण करण्यास चतुर असा ब्रह्मदेवच असावा लागतो.) हे अवतरण त्यांनी पुन्हा उल्लेखिले आहे. एकंदर निबंधमालेतील या लेखांनी शेक्सपिअरच्या भाषांतराचे मनापासून स्वागत केले. ही रूपांतरे निरपवाद गद्य होती. मात्र नाटकातली पदे व मास्क (Masque) चे काही भाग पद्यात अनुवादिलेले असत. 'टेंपेस्ट'चे भरतवाक्यही (Epilogue) पद्यात अनुवादिलेले आहे.

तत्कालीन वृत्तपत्रीय भाषेच्या गद्याप्रमाणेच भाषांतरकर्त्यांनी योजलेले गद्य हे सरधोपट आणि रूक्ष होते. मात्र भाषांतराचे काम भाषांतरकर्ते फार दक्षतेने करण्याचा प्रयत्न करीत. कीर्तन्यांनी इंदुरास

अनुक्रमणिका

असताना कॉलेजच्या वर्गात 'टेंपेस्ट' शिकविल्यामुळे ते त्यांना नीट अवगत होते. कोल्हटकर शिक्षण खात्यात नोकरीला होते आणि भाषांतरासाठी घेतलेल्या नाटकाची त्यांना चांगली ओळख होती. ते चव्वेचाळिसाव्या वर्षी मरण पावले आणि त्यांच्या निधनानंतर जेव्हा त्यांचे 'ऑथेलो' प्रसिद्ध झाले तेव्हा भाषांतरकर्त्याने योजलेल्या पुष्कळ पर्यायांतून संपादकांना निवड करावी लागली. आगरकरांचेही इंग्रजीचे वाचन भरपूर होते. त्यांनी एप्रिल १८८२ मध्ये 'हॅम्लेट' च्या भाषांतराला सुरुवात केली आणि ते डोंगरीच्या तुरुंगात त्याच वर्षी ऑगस्टमध्ये पूर्ण केले.

या साऱ्या भाषांतरकर्त्यांनी मूळ कृतींशी प्रामाणिक राहण्याची खूप धडपड केली. कीर्तने आणि कोल्हटकर यांनी तर पात्रांची आणि मथळ्यांची मूळ नावेही कायम ठेवली. पण तरीही हे भाषांतर फार साचेबंद व नीरस आहे. या भाषांतरकर्त्यांचा आपल्या वाचकांना शिक्षण देण्याचा उद्देश होता; आणि या हेतूमुळेच त्यांच्या भाषांतरात रूक्षपणा आला असावा.

नाटकाच्या कोणत्याही भागाचे जेव्हा पद्यमय रूपांतर करण्यात येई तेव्हा त्याला यमकयुक्त दोहऱ्यांचे स्वरूप येई. 'टेंपेस्ट मधील' 'मास्क' च्या पदांची अभिव्यक्ती संस्कृतप्रचुर आहे. भरतवाक्याची शैली भक्तिनिष्ठ आहे.

हे दोहरे गद्याच्या खडबडीत शैलीपेक्षा कानाला अधिक मधुर लागतात. भरतवाक्यातील दोहरे रचणे भाषांतरकर्त्यांना अधिक सोपेही गेले असावे.

'And my ending is despair,
Unless I be relieved by prayer,
Which pierces so, that it assaults
Mercy itself, and frees all faults,
As you from crimes would pardon'd be,
Let your indulgence set me free.'
मंत्र तंत्र विद्या सर्व की त्यागिली ।
निराशा राहिली आधारची ।।
परि कीर्तनाचा घोष भावे केल्या ।
येई देवराया दया साची ।।
भरवाल जरी कीर्तनाचा रंग ।
होई पापभंग निश्चयेची ।।
काय सांगू तुम्हा कीर्तनमहिमा ।
अगाध तो आम्हा वर्णवेना ।।
ईश्वरकीर्तनी लय जे लावीती ।
त्यांची सर्व जाती पापे लया ।।

यात पाल्हाळ आहे. शेक्सपिअरमध्ये नसलेल्या पारंपरिक धार्मिकतेचा सूर आहे. शिवाय 'कीर्तन' हा शब्द कीर्तने सहा ओळीत चार वेळा वापरतात.

अनुक्रमणिका

भाषांतरकर्त्यांना मुख्य अडचण Blank Verse ची होती. शेक्सपिअरने जे केवळ सूचित केलेले असते ते विस्ताराने सांगण्याचा त्यांचा कल दिसतो. पण त्यात रूपकात्मकतेचा अभाव फार जाणवतो. स्पष्टीकरण देण्याचीच प्रवृत्ती फार आढळते. 'ऑथेलो'च्या शेवटच्या ओळी अशा आहेत :

'Soft you; a word or two before you go.
I have done the state some service, and they know't;—
No more of that.—I pray you, in your letters,
When you shall these unlucky deeds relate,
Speak of me as I am; nothing extenuate,
Nor set down aught in malice : Then must you speak
Of one that lov'd not wisely, but too well ;
Of one not easily jealous, but, being wrought,
Perplex'd in the extreme; of one whose hand,
Like the base Indian, threw a pearl away,
Richer than all his tribe; of one whose subdu'd eyes,
Albeit unused to the melting mood,
Drops tears as fast as the Arabian trees,
Their med'cinable gum.

महादेवशास्त्री कोल्हटकर शब्दांचे भाषांतर काळजीपूर्वक करतात. परंतु त्या भाषांतरात मुळातील काव्यमयतेचा मागमूसही आढळत नाही.

'सावकाशीने घ्या. उतावळी करू नका आणि आपण जाण्यापूर्वी मला आपणांपाशी जे दोन शब्द बोलायचे आहेत ते कृपा करून ऐकून घ्या. माझे म्हणणे असे आहे की, मी थोडाबहुत सरकारच्या उपयोगी पडलो आहे आणि ही गोष्ट सरकारासही विदित आहे. तेव्हा त्याविषयी काही विशेष सांगणे नाही. परंतु मुख्यत्वे सांगणे एवढेच आहे की, या दुर्दैवाने घडून आलेल्या गोष्टींची हकीकत सरकारास कळविण्याकरिता जी पत्रे लिहाल त्यांत मजविषयीचा प्रकार जसा वास्तविक आहे तसा लिहा. त्यात काही न्यून करू नका आणि द्रोहबुद्धीने पदरचेही काही घालू नका. तुम्ही मजविषयी असे लिहा की मी आपल्या प्रिय पत्नीवर पराकाष्ठेचे प्रेम करीत असे परंतु हे प्रेम वेडे होते. त्यात शहाणपणा नव्हता.'

१९०४ मध्ये बेलसरे यांनी 'द टेंपेस्ट'चे भाषांतर करण्याचा प्रयत्न केला. मुळातील साधेपणाला ते उगीचच शब्दबंबाळ रूप देताना दिसतात, उदाहरणार्थ :

We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

अनुक्रमणिका

'सारांश आम्ही प्राणी हे असे आहो! स्वप्नातल्याप्रमाणेच सारा आमचा बाजार! अगोदर आमचे जीवित अगदी अल्प, तशात त्याचे टोक महानिद्रेत वळले असल्यामुळे ते अधिकच अल्प झाले आहे. शिव शिव! काय आमचे दैन्य! फार वाईट! मला उपरती होते.'

आगरकरांनी हॅम्लेटच्या केलेल्या ह्या रूपांतरात कथा-सुरुवातीच्या दृश्यातील (मार्सेलस) ओळीत अंतर्भूत असणारी जी धार्मिक पार्श्वभूमी आणि ख्रिसमसच्या वेळची जी शांती आहे त्या दोनही गोष्टी व्यक्त करणे आगरकरांना जमलेले नाही.

'Some say, that ever, gainst that season comes
Wherein our Saviour's birth is celebrated,
This bird of dawning singeth all night long,
.....So hallow'd and so gracious is that time

यानंतर येणाऱ्या ओळींचा विस्तार आणि स्पष्टीकरण करण्याच्या खटपटीत आगरकर त्या ओळींचे भाषांतर जवळजवळ न ओळखू येण्याइतके वेगळे करतात.

'But, look, the morn, in russet mantle clad,
Walks o'er the dew of yon high eastward hill.'

'पण हे पाहा, अरुणोदय होऊन दिशा फाकल्या आणि पूर्वेकडील क्षितिजापासून भगवान सूर्यनारायणाचे रक्तबिंब वर येऊन त्याच्या रक्तकांतीने पर्वतींची शिखरे न्हाल्यासारखी झाली आहेत.'

आगरकरांना स्वतःच्या मर्यादांची जाणीव होती. म्हणूनच, नाटकाच्या प्रस्तावनेत काव्य आणि संगीताच्या देवतेने आपल्यावर कधीही कृपा केली नसल्याचे ते मान्य करतात :

'कित्येकांचे असे म्हणणे पडले की, ज्या ठिकाणी मुळात गाण्याजोगी पद्ये आहेत त्या ठिकाणी भाषांतरातही तसली पद्ये करून घालावी. ही सूचना मला बरी वाटली. परंतु कवितादेवीचा कर तर राहिलाच, पण करांगुलीसुद्धा नसल्यामुळे .... आमचे मित्र रा. शंकर मोरो रानडे, बी.ए.यांची आराधना केली.'

थेट अगदी विसाव्या शतकाच्या आरंभापर्यंत आपल्या प्रस्तावनेत भाषांतरकार शेक्सपिअरची संविधानक-रचना आणि त्याचे जिवंत व्यक्तिचित्रण याविषयीच बोलत असत. त्यातल्या कवितेविषयी नाही. प्रो.एल.सी. नाइट्स (L. C. Knights) यांनी 'How Many Children had Lady Macbeth?' या आपल्या निबंधात शेक्सपिअरकडे पाहण्याची नवीन पद्धत सुचविली आहे. शेक्सपिअरची नाटके नाट्यकाव्ये असतात आणि त्याचा भाषेचा प्रयोग संपूर्ण असा संश्लिष्ट भावनिक प्रतिसाद साधण्यासाठीच असतो. या भूमिकेतून त्याच्या नाटकांचा विचार व्हावा असा नाइट्स यांचा अभिप्राय आहे. त्यांच्या मते संविधानक, व्यक्तिचित्रणनिर्मिती, लय व नाट्यरचना यांपैकी प्रत्येक गोष्ट, वाचक अगर प्रेक्षक यांच्या मनातल्या संपूर्ण प्रतिसादाचा लिखित अगर वाणीत उमटलेल्या शब्दांचा अर्कच आहे. 'लिखित शब्दांकडे दुर्लक्ष झाल्यामुळे

मराठी भाषांतरे बिघडली आहेत. उदाहरणार्थ, मिरांडाच्या 'Brave', 'beauteous', 'goodly' या शब्दांचे रूपांतर 'सुंदर' या एकाच विशेषणावर कीर्तने भागवतात.

> **O, Wonder!**
> **How many goodly creatures are there here!**
> **How neauteous mankind is! O brave new world,**
> **That has such people in't!'**

याचे रूपांतर कीर्तने पुढीलप्रमाणेच करतात :

'वा काय चमत्कार! किती तरी सुंदर प्राणी येथे आले आहेत हे! एकूण माणसे मोठी सुंदरच असतात. ज्या नवीन जगामध्ये अशी सुंदर मनुष्य असतात ते जगही अतिसुंदरच असेल.'

भाषांतरकारांनी मूळ कृतीचा गाभा मराठीत आणला. त्यासाठी त्यांनी त्या मूळ कृतींना देशी पेहराव चढविला. भाषांतराच्या कामाकडे वळताना मूळ कृतीचे गुण दर्शविण्यासाठी नवे शब्द किंवा नवे घाट निर्माण करून स्वभाषेचे सामर्थ्य वाढविण्याचे त्यांना भान नव्हते. आधुनिक भाषांतरकारांनी अवलंबिलेल्या 'The principle of equivalent effect' या पद्धतीप्रमाणेही त्यांनी काम केले नाही. या पद्धतीने आधुनिक भाषांतरकार मूळ कृतीचा तिच्या समकालीनांवर जो ठसा उमटतो तोच ठसा आपल्या वाचकांच्या मनावर उमटवण्याची धडपड करतो. वा.वा. केळकर *The Taming of the Shrew* वर आधारलेल्या त्राटिकेच्या द्वितीयावृत्तीत (सन १८९४) उघडपणे कबूल करतात की यात पदरची पुष्कळ भर घातलेली असून वाचकांनी त्याच्या रचनेकडे भाषांतर म्हणून पाहू नये. 'त्राटिका' रंगभूमीवर लोकप्रिय झाले. मात्र *The Taming of the Shrew* मधील घटनांची पुनर्निर्मिती येथे केलेली असली तरी त्राटिकेतले हे शब्दमूळ कृतीतील शब्दांचे मराठी प्रतिशब्द आहेत असे कोणत्याही परिस्थितीत म्हणता येणार नाही.

काही भाषांतरकारांना असे वाटले की भारतीय जीवन आणि भारतीय अभिरुची यांना साजेसे बदल काही प्रसंगांच्या स्वरूपात करून आणि नावे बदलून आपण शब्दशः भाषांतराची कसरत टाळू शकू. का. गो. नातूंनी *Julius Caesar* च्या मराठी रूपांतरास 'विजयसिंग' हे नाव ठेवले. त्या रूपांतरात *The Ides of March* ('आइड्स ऑफ मार्च'चे विजयादशमी, टायबर नदीची गंगा झाली. पहिल्या अंकाच्या दुसऱ्या दृश्यात कॅशियस अशी बढाई मारतो की त्याचा पूर्वज Aeneas याने जसे ट्रॉयच्या ज्वाळांतून वृद्ध Anchises ला खांद्यावर उचलून नेले, त्याप्रमाणे आपण दमलेल्या सीझरला टायबरच्या पलीकडे नेले. 'विजयसिंग'मध्ये कुटिलसिंग आपल्या पराक्रमाची तुलना लाक्षागृहाच्या धोक्यातून बचावण्यासाठी वृद्ध कुंती आणि भाऊ यांना गंगेच्या पार वाहून नेणाऱ्या भीमाच्या पराक्रमाशी करतो. परंतु सीझरच्या शब्दांचे भाषांतर करताना नातूंचे प्रयत्न अपुरे पडतात. *'Yond Cassius has a lean and hungry look'* याचे भाषांतर 'तो कुटिलसिंग पाहा, रोडका जसा काही सहा महिन्यांचा उपवासी' अशा प्रकारे नातू करून टाकतात.

शि. म. परांजपे 'मॅक्बेथ'च्या भाषांतरात (मानाजीराव, सन १८९८) अत्यंत उत्कट अशा काव्यात्मसूचक ओळी गाळून टाकतात :

अनुक्रमणिका

मॅक्बेथच्या किल्ल्यासमोर बँकोने म्हटलेल्या :

'This quest of summer,
The temple-haunting marlet, does approve,
By his lov'd mansionry that the heaven's breath
Smells wooingly here; no jutty, frieze,
Buttress, not coign of vantage, but this bird,
Hath made her pendent bed and procreant cradle;
Where they most breed and haunt, I have observ'd,
The air is delicate.'

या ओळीचे भाषांतर 'मानाजीराव' या नाटकात अयथार्थ आणि अगदी काव्यशून्य झालेले आहे. 'या वसंत ऋतूत चोहोकडेच गार वारा असतो, पण हे ठिकाण उंचावर असल्यामुळे येथे वाऱ्याची विशेष मजा आहे खरी.'

अशा वेळी Salvador de-Madariage ने 'हॅम्लेट'च्या स्पॅनिश भाषेत झालेल्या गद्य भाषांतराविषयी जे उद्‌गार काढले आहेत तेच उद्‌गार शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या मराठी गद्य भाषांतराविषयी आपणांस काढणे भाग पडते. ते म्हणतात की स्पॅनिश गद्यात 'हॅम्लेट'ची नाव घेण्याजोगी रूपांतरे आहेत; पण त्यांना खरीखुरी भाषांतरे म्हणता येणार नाही. कारण मुळात 'हॅम्लेट' एक कविताच आहे. शब्दांचा खोलवर अर्थ घेतला तर कदाचित त्याला शेक्सपिअरचे अत्यंत काव्यात्मक नाटक असे म्हणू. येथे पद्य अपरिहार्य आहे. Madariaga ने जी समस्या मांडली ती मुळी मराठी भाषांतरकारांना जाणवलेलीच नाही. नाटकाला त्याचे स्वरूप प्राप्त करून देणारा, बंधनातील आणि प्रवाही असणारा, झपाटणाऱ्या चित्तवृत्तींना व आत्मिक परिवर्तनाला वाव देणारा असा एक पद्याचा घाट शोधण्याचा Madariaga ने प्रयत्न केला. आपल्याकडे पाहावे तर शेक्सपिअरचे वाक्यप्रयोग आणि त्याचे पद्य यांच्या सौंदर्यात्मक मूल्यांकडे मराठी भाषांतरकारांनी लक्षही दिले नाही. एकही भाषांतरकार स्वतः कवी नव्हता आणि A. W. Schlegel ने Teck ला लिहिलेल्या पत्रात 'मी केलेल्या शेक्सपिअरच्या भाषांतरांनी जर्मन रंगभूमीत परिवर्तन घडवून आणले आहे.' असा जो दावा केला तसे उद्‌गार एकही मराठी भाषांतरकार काढू शकला नाही. *Shakespeare in Germany, 1740–1815* या ग्रंथात Sturm and Drang या कविवर्गाच्या भाषेवर असणाऱ्या शेक्सपिअरच्या प्रभावासंबंधी R. Pascal लिहितो, मागील पिढ्यांच्या सपक तार्किक भाषेतून झालेली मुक्तता या दृष्टीनेच ते शेक्सपिअरच्या प्रतिमायुक्त वाणीकडे बघतात. समोर शेक्सपिअरचा आदर्श ठेवून, त्या आदर्शानुसार जिच्यात प्रतिमासृष्टीची निवड आणि परस्परसंबंध अत्यंत व्यक्तिगत आहेत आणि भावेच्या आवश्यकतेप्रमाणे शब्दार्थांना मुरड घातलेली आहे, अशी अत्यंत आत्मनिष्ठ, भावनोत्कट भाषा त्यांनी निर्माण केली. गडकरी या नाटककाराचा अपवाद सोडल्यास इतर नाट्यकृतींवर शेक्सपिअरच्या काव्यमय भाषेचा संस्कार झालेला आढळत नाही.

तथापि शेक्सपिअरच्या प्रभावाच्या खुणा मराठी नाटकात आपणांस त्याच्या विषयांच्या आणि पात्रांच्या केलेल्या उसनवारीत दिसतात. कृ. प्र. खाडिलकर, त्यांच्यावरील शेक्सपिअरचे ऋण 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' या नाटकाच्या प्रथमावृत्तीच्या प्रस्तावनेत कबूल करतात. ते लिहितात की, महाविद्यालयात शिकत असता त्यांनी 'हॅम्लेट' आणि 'ऑथलो'चे मराठी रंगभूमीवरील प्रयोग पाहिले.

अनुक्रमणिका

एकाच नाटकात 'इयागो' आणि 'हॅम्लेट'चे व्यक्तिचित्रण रंगवावे या कल्पनेशी चाळा करण्यास त्यांच्या मनाने सुरुवात केली. त्याच सुमारास वासुदेवशास्त्री खरे यांचे नाना फडणवीसांचे चरित्र त्यांच्या वाचनात आले. सवाई माधवरावांच्या आत्महत्येला कारणीभूत होणाऱ्या परिस्थितीचे वर्णन त्यांनी बारकाईने वाचले. त्या वेळी 'विचारवान पण विकारवश' हॅम्लेटचे पात्र आपणांस सापडले आहे असे त्यांना वाटले. ते म्हणतात की, एकाच नाटकात (Iago) इयागोचे पात्र आणण्याच्या हेतूने बाजीरावाने पाठविलेल्या एका मांत्रिकाला आपण इआगोच्या गुणविशेषांनी रंगविले. पुढे खाडिलकर असे लिहितात की, नाना फडणवीसांनी अमलात आणलेले धोरण आपल्या स्वतःच्या काळातल्या राजकीय परिभाषेत आपण मांडलेले आहे. वस्तुतः नाटककाराचा राजकीय हेतू इतक्या प्रबळपणे नाटकात घुसतो की नाना फडणवीसांच्या राजकीय डावपेचांचे समर्थन करणे हीच त्याची मुख्य प्रेरणा असावी असे आपणांस वाटू लागते. शिवाय व्यक्तिचित्रणापुरताच विचार केला तर सवाई माधवरावांचा भाबडेपणा हॅम्लेटपेक्षा ऑथेलोच्याच वळणाचा आहे.

'भाऊबंदकी' या नाटकात खाडिलकरांवर 'मॅक्बेथ'चा प्रभाव पडलेला आहे. वासुदेवशास्त्री खरे यांचा आधार म्हणून त्यांनी पुन्हा एकदा उपयोग केला व त्यांच्या ऐतिहासिक सामग्रीला नाट्यात्मक हेतूसाठी त्यांनी काल्पनिक वळण दिले आहे. महत्त्वाकांक्षी आणि हृदयशून्य बायकोच्या चिथावणीमुळे नातेवाइकाच्या खुनासाठी राबलेल्या पात्राचा विषय खाडिलकरांनी 'मॅक्बेथ' वरून उसना घेतला. या नाटकात मृत माणसाच्या पिशाचाने मदतीसाठी आवाहन करणे यासारखे शेक्सपिअरचे संकेत खाडिलकर वापरतात. रक्तरंजित कट्यारीचा मुळातल्यापेक्षा फार वेगळा परिणाम साधण्यासाठी ते उपयोग करतात. कट्यार हातात घेऊन राघोबा म्हणतो की, त्याच्या कानातील बंडाळी नाहीशी झाली आहे. कट्यारीवरील रक्तात तो आपले बोट बुडवतो आणि आपल्या पत्नीच्या कपाळावर त्याचा लाल टिळा लावतो. ती स्वतः अशी प्रतिज्ञा करते की कपाळावर लावण्यासाठी रोज वापण्यात येणाऱ्या कुंकवात आपण हे रक्त मिसळन ठेवणार आहोत. ते आपल्याला त्यांच्या शाश्वत वैभवाची खात्री पटवीत राहील. अशा रीतीने शेक्सपिअरपासून उसन्या घेतलेल्या संकेतात आणि व्यक्तिचित्रासंबंधीच्या सूचनांत खाडिलकरांनी काही वेळा न ओळखता येण्याइतके फेरबदल केलेले आहेत. परंतु भाषेचा पोत मात्र असा आहे की, त्यातून शेक्सपिअरचा काहीही प्रतिध्वनी उमटत नाही.

संगीत नाटकांच्या लोकप्रियतेबरोबर शेक्सपिअरची संविधानके आणि त्याच्या काव्यपंक्ती अगदी निराळ्याच प्रकारच्या रचना टांगून ठेवण्याची खुंटाळी मात्र बनल्या. अशा प्रकारे 'रोमिओ अँड जूलिएट' हे नाटक 'तारा-विलास'मध्ये कौटुंबिक तंटा आणि शेवटी समेट याची सुखान्तिका झाली. तिच्यातल्या गझल, ओव्या व पदे यांनी मूळ कृतीचा कोठे मागमूसच ठेवला नाही. विलास चवताळलेल्या हत्तीशी सामना करतो तेव्हा तारा विलासाच्या प्रेमात पडते.

'खुदा करे तो क्या नहि होता फत्तर जिंदा बनता ।
रामचरनधुलि से उठाई गौतमजी की बनिता ।।'

असा ईश्वराचा महिमा गाऊन मृताला सजीव करणाऱ्या हकिमाच्या देवसंकेती हस्तक्षेपामुळे सर्व अडचणी टळतात.

अनुक्रमणिका

संगीतिका तर सोडाच, पण 'अतिपीडचरित' यासारख्या 'किंग लियर' वर आधारलेल्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत भाषांतरकार बिनदिक्कतपणे म्हणतो की त्याने अतिपीड राजा (लियर) आणि मृगांकमाला (Cordelia) यांना जिवंत ठेवण्याचा संकल्प केला आहे Coleridge आणि Schlegel यांना हा बदल एखाद्या वेळी असमर्थनीय वाटेल ही गोष्ट भाषांतरकार कबूल करतो. परंतु त्याचे स्वतःचे मत असे की, ही दोन पात्रे राहिली तरच नाटकाचा शेवट अधिक पटण्यासारखा आहे.

पुष्किनने (Pushkin) *Boris Godunov* ची रचना केली तेव्हा त्याच्यावर ज्या प्रकारचा शेक्सपिअरचा प्रभाव पडला तसा प्रभाव मराठी लेखनावर पडला आहे असे आपणांस दिसत नाही. शैलीत आणि नाट्यरचनेत, 'ब्लँक व्हर्स' (Blank Verse) च्या उपयोगात (गद्य प्रामुख्याने विनोदी दृश्यांसाठी, 'ब्लँक व्हर्स' शोकान्त प्रसंगांसाठी व शेवटचा परिणाम ठाशीव होण्यासाठी केलेली यमक-रचना) नाटकाने कापलेल्या दीर्घ काळात आणि बदलत्या भाववृत्तीनुसार झालेल्या दृश्यांच्या बदलात, पुष्किन शेक्सपिअरचा किती ऋणांकित होता हे Tatiana A. Wolff यांनी 'Shakespeare's Influence on Pushkin' (*Shakespeare Survey*, 5, 1952) या लेखात सांगितले आहे. मराठी नाटकांत मात्र शेक्सपिअरशी अशी जवळीक प्रस्थापित झाल्याचे आढळत नाही.

अलीकडे मात्र भाषांतरकारांना नाटकाच्या भाषेकडे अधिक लक्ष देण्याची जरुरी वाटू लागली आहे. शिरवाडकरांनी केलेल्या 'ऑथेलोच्या' रूपांतरात फार महत्त्वपूर्ण भाषणांसाठी आणि स्वगतासाठी पद्याची योजना केली आहे. महादेवशास्त्री कोल्हटकरांनी त्यांच्या काळच्या गद्यात ज्या ओळीचे शब्दशः भाषांतर केले होते त्या ओळींचे रूपांतर शिरवाडकर आता पुढीलप्रमाणे करतात :

थांबा –

जाण्यापूर्वी ऐकून घ्या माझे दोन शब्द,
मी केली आहे सेवा या राज्याची मनोभावाने.
पण ते सांगायची नाही आवश्यकता. एकच विनंती,
या दुर्दैवी घटनांचा इतिहास कळवताना
महेश्वराला दाखवा तो आहे तसाच, जे घडलं ते सांगा,
उणं न करता स्नेहानं, अधिक न दाखवता द्वेषानं !

आणखी एक सांगा –

त्याच्या प्रेमात नव्हता विवेक, पण होती अपार उत्कटता
त्याच्या स्वभावात नव्हता संशय पण तो हरवून बसला स्वतःला
कारस्थानानं विणलेल्या एका भयानक कोळिष्टकात,
आणि अखेरी गमाऊन गेला रत्न पृथ्वीपेक्षा मूल्यवान!

हे वाचल्यानंतर असे वाटते की महादेवशास्त्री कोल्हटकरांच्या आरंभीच्या प्रयत्नानंतर जवळजवळ शंभर वर्षांनीही शेक्सपिअरची 'ब्लँक व्हर्स' (Black Verse) रूपांतरकाराच्या कृतीतून निसटून जात. पण कमी प्रमाणात! त्यात वाक्यरचनेचे व्युत्क्रम व विराम आढळतात. भाषेचा ओघ मात्र नसतो. शिवाय अद्यापी

भाषांतरातील उणिवा आढळतात. 'On one whose subdued eyes, Albeit unused to the melting mood' या ओळींचे 'कोणत्याही प्रसंगी पर्वतासारखा अविचल उभा राहाणारा तो' असे हे कठोर ध्वनीतले प्रमादपूर्ण भाषांतर एरवी कसे संभवते?

'हॅम्लेट'चे आधुनिक भाषांतर करताना निर्माण होणाऱ्या समस्यांची नाना जोग यांना अगदी पूर्ण जाणीव आहे. तीन अंकांत एक रंगावृत्ती सादर करण्याची त्यांनी प्रयत्न केला आहे. 'हॅम्लेट'ची स्वगते नाटकाचा आत्माच आहेत असे वाटल्यामुळे त्यांनी त्या स्वगतासाठी फक्त छंदाचा वापर केला आहे. परकीय नाटकाला 'देशी' रूप देण्याची परंपरा त्यांनी मोडली आणि स्मशानभूमीचे (Grave Yard) समाधीत रूपांतर करण्याचे त्यांनी नाकारले. मूळ कृतीतील काव्यात्मक गुण त्यांना तीव्रपणे जाणवत होते. नाटक पाहात असताना प्रेक्षक हा श्रोतासुद्धा असतो याची जाणीव त्यांच्या मनात बिंबली होती. ही त्यांनी स्वीकारलेली दिशा बरोबरच होती.

'हॅम्लेट'च्या चौथ्या स्वगताच्या आरंभाचे रूपांतर त्यांनी समर्थपणाने केले आहे:

एकच प्रश्न : जगावं की मरावं?
दुर्दैवाचे शस्त्रप्रहार सहन करणं आतल्या आत
किंवा निःपात संकटाचा करीत प्रतिकार सदैव
यातलं कोणतं जगणं उदात्त नि कोणतं उणं?
—आणि मृत्यू?
मृत्यू म्हणजे निद्रा! शेवटची!

तरी पण मूळ कृतीशी प्रामाणिक राहण्याची कितीही उत्कट इच्छा असली तरी एखाद्या ओळीत जी समृद्ध विचारसंगती असते ती भाषांतरकार आपल्या भाषेत क्वचितच सुचवू शकतो.

खालील ओळींना समानार्थक ओळी नाहीतच :

'So excellent a King that was to this
Hyperion to a Satyr.'

किंवा

'With which she followed my poor father's body,
Like Niobe, all tears.'

आणि

'My father's brother; but no more like my father
Than I to Hercules.'

अनुक्रमणिका

याचे रूपांतर पाहिजे तर ‘हॅम्लेट’चे स्वतःचे अवमूल्यन करण्याची वृत्ती दिसत नाही.

हंः! कुठे तो गजेंद्र न् कुठं हा उंदीर!’

या सर्वांवरून एवढेच सिद्ध होते की प्रामाणिक भाषांतरकारांपुढेसुद्धा शेक्सपिअरच्या कृती अनुल्लंघ्य अडचणी निर्माण करतात. व्यक्तिचित्रणातील शेक्सपिअरचे कौशल्य किंवा त्याच्या संविधानकांची रचना यांचाच पगडा ज्या भाषांतरकारांच्या मनावर बसला ते शेक्सपिअरच्या नाटकांना न्याय देऊ शकले नाहीत. महाराष्ट्रीय प्रेक्षकांना नाटक समजावे किंवा पसंत पडावे म्हणून स्थानिक रंग चढवून नाटकाचे देशीकरण करण्याने शेक्सपिअरने नाटके वाचकांच्या समीप आली नाहीत. मराठी भाषेवर भाषांतरातला संस्कार म्हणून उमटलेलाच नाही. नाना जोगांनी अशा तऱ्हेचे परंपरागत दृष्टिकोण झुगारून दिले, आणि नाटकातल्या भाषेच्या ओघावर व नाटकातून व्यक्त झालेल्या चित्तवृत्तींवर त्यांनी आपले लक्ष केंद्रित केले, त्यामुळे ते मूळ नाटककाराच्या हेतूंशी अधिक जवळ आले. यावरून असे उघड दिसते की, शेक्सपिअरचे भाषांतर करताना येणाऱ्या अडचणी खूप मोठ्या असल्या तरी अनुल्लंघ्य नाहीत.

* *

अनुक्रमणिका

संदर्भ ग्रंथसूची

टीप : पुढील यादीतील बऱ्याच पुस्तकांत निरनिराळ्या विषयांवरील जास्त विस्तृत ग्रंथसूच्या आहेतच. त्यांचा उपयोग जास्त माहितीसाठी करावा :

I. शेक्सपिअरचे चरित्र व इलिझाबेथकालीन पार्श्वभूमी :

Chambers, E.K. : *William Shakespeare : A Study of Facts and Problems,* 2 Vols. (Oxford, 1930).

Raleigh, Sir Walter : *Shakespeare's England, 2* Vols. (Oxford, 1916).

Rowse, A.L.: *William Shakespeare: A Biography* (London, 1963).

II. शेक्सपिअरकालीन रंगभूमी :

Chambers, E.K.: *The Elizabethan Stage,* 4 Vols. (Oxford, 1923).

Gurr, Andrew : *The Shakespearean Stage* (Cambridge : 1970).

Harbage, Alfred : *Shakespear's Audience* (New York, 1941).

Joseph, B.: *Elizabethan Acting* (London, 1951, revised ed. 1964).

III. शेक्सपिअरची नाटके व काव्ये :

शेक्सपिअरच्या प्रत्येक नाटकाची व काव्याची फार विद्वत्ताप्रचुर व अनेक क्लिष्ट विषयांची चर्चा करणाऱ्या अनेक ब्रिटीश व अमेरिकन आवृत्त्या आहेत. गेल्या ३५० वर्षांत असंख्य विद्वानांनी शेक्सपिअरच्या ग्रंथांचे संपादन केले आहे.

सर्वसामान्य वाचकाच्या दृष्टीने संपादित आवृत्त्यांमध्ये 'The Arden Shakespeare' व सुधारित 'The (New) Arden Shakespeare' मधील संपादित आवृत्त्या फार उपयुक्त आहेत.

(London : Methuen & Co.; व Cambridge, Mass; Harvard U.P.).

'Pitt Press Shakespeare'मधील Verity यांनी संपादिलेली नाटके व 'The Warwick Shakespeare' मधील नाटकांच्या आवृत्त्या अजूनही फार उपयुक्त आहेत.

IV. वाङ्मयीन टीका व मूळपाठ, कथानकांचे आधार इत्यादी :

(1) Barker, C.L.: *Shakespeare's Festive Comedy* (Princeton, 1959).

(2) Bradley, A.C.: *Shakespearean Tragedy* (Londo 1904).

(3) Bullough, Geoffrey*: Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (Several Volumes, London).

(4) Champion, L.S.: *The Evolution of Shakespeare's Comedy* (Harvard U.P., 1970).

(5) Charlton, H.B.: *Shakespearean Comedy* (London, 1938).

(6) Charlton, H.B.: *Shakespearean Tragedy* (Cambridge, 1948).

(7) Clemen, H.W.: *The Development of Shakespeare's Imagery* (London, 1951:

English Translation).

(8) Coleridge, S.T.: *Shakespearean Criticism*, 2 Vols., Ed. By T. M. Raysor (London, Everyman's Library, 1960).

(9) Greg, W.W.: *The Editorial Problem in Shakespeare* (Oxford, 1954).

(10) Greg, W.W.: *The Shakespeare First Folio*: *Its Bibliofraphical and Textual History* (Oxford, 1955).

(11) Hulme, Hilda M.: *Explorations in Shakespeare's Language* (London, 1962).

(12) Leech, Clifford: *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama* (London, 1950).

(13) Lever, J.W.: *The Elizabethan Love Sonnet* (London, 1956).

(14) Smith, Hallett: *Elizabethan Poetry* (Cambridge, Mass, 1952).

(15) Tillyard, E.M.W.: *Shakespeare's History Plays* (London, 1944).

(16) Tillyard, E.M.W.: *Shakespeare's Problem Plays* (Toronto University Press, 1949).

(17) Tillyard, E.M.W.*: Shakespeare's Last Plays* (London, 1938).

(18) Wilson, F.P.: *Elizabethan and Jacobean* (London, 1945).

V. शेक्सपिअरवरिल टीकेचा इतिहास :

(1) Eastman, A.M.: *A Short History of Shakespearean Criticism* (New York, 1968).

(2) Halliday, F.E.: *Shakespeare and His Critics* (London, 1949).

(3) Kermode, Frank.: *Four Centuries of Shakespearean Criticism* (New York, 1965).

(4) Ralli, Augustus: *A History of Shakespeare Criticism*, 2 Vols. (Oxford, 1932).

VI. शेक्सपिअरशी संबंधित अनेक विषयांवर आधुनिक विद्वानांनी लिहिलेले फार महत्त्वाचे लेख पुढील पुस्तकांत आढळतील :

(1) Campbell, Oscar J. (Editor) : *The Reader's Encylopaedia of Shakespeare* (New York, 1966).

(2) Granville-Banker H. and Harrison, G.B. (Editors): *A Companion to Shakespeare Studies* (Cambridge, 1934).

(3) Muir, Kenneth and Schoenbaum S. (Editors): *A New Companion to Shakespeare Studies* (Cambridge, 1971).

VII. शेक्सपिअर व त्याची नाटके याबद्दल मराठीमध्ये बरेच साहित्य उपलब्ध आहे पैकी पुढील पुस्तकांत उपयुक्त माहिती आढळेल :

(१) **जगद्विख्यात नाटककार शेक्सपिअर व त्याची नाटके** : ले. शं. बा. मुजुमदार व गो.

वा.बापट (पुणे, १९१४).

(२) **शेक्सपिअर व तत्कालीन इंग्रजी रंगभूमी** : ले. प्रा. ग. ह. केळकर (नागपूर, १९३२).

(३) **शेक्सपिअरच्या नाटकांतील सौंदर्यस्थळे** : ले. ग. रा. हवलदार (मुंबई, १९४४).

(४) **रूपकम्—शेक्सपिअर खंड**: संपादक—गो. म. वाटवे (मराठी नाट्य परिषद,पुणे).

अनुक्रमणिका