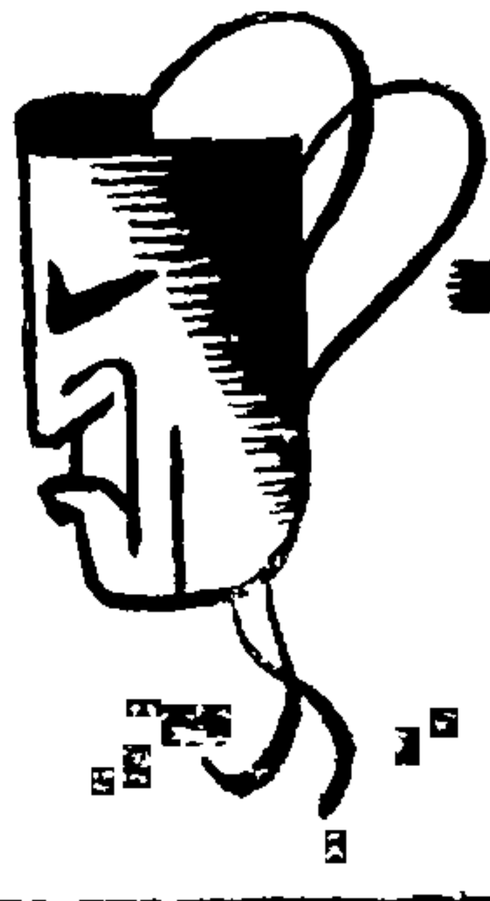
म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. नं. ८७५



शेफाली

हरवलेले शेफालीपण

मनोहर माधव अळतेकर

REFBK-0007777

हिंदमाता प्रकाशन

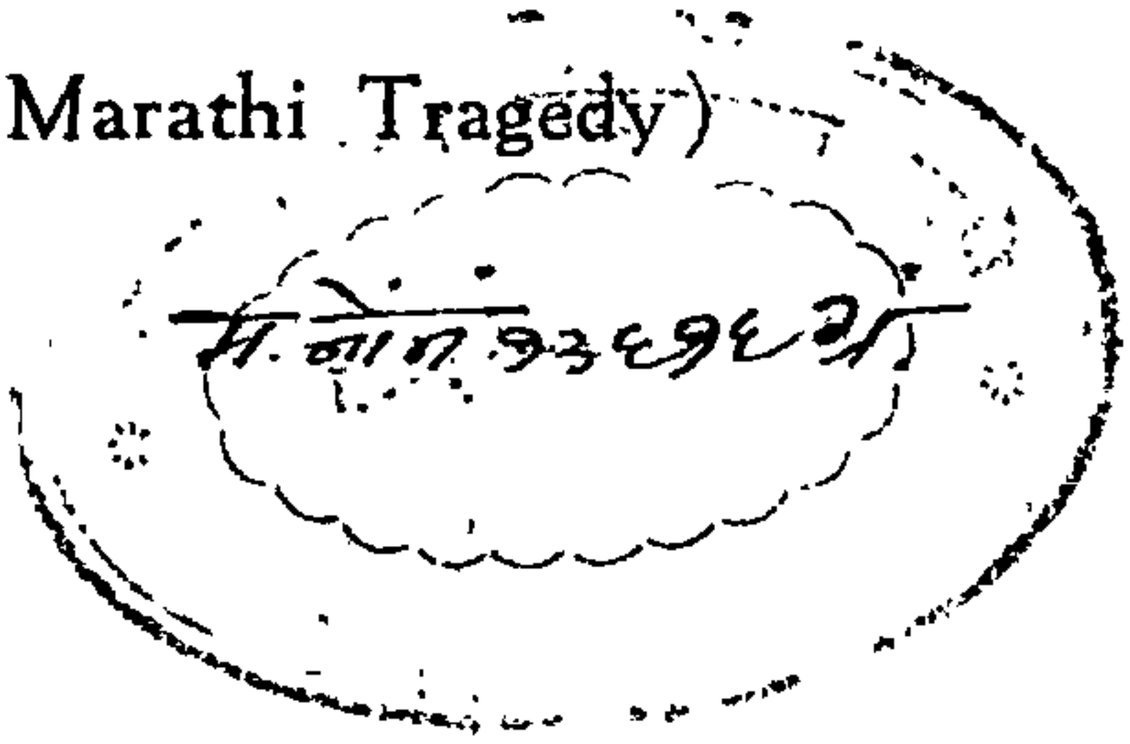
पुष्प ६ वें

शोककारण

आणि

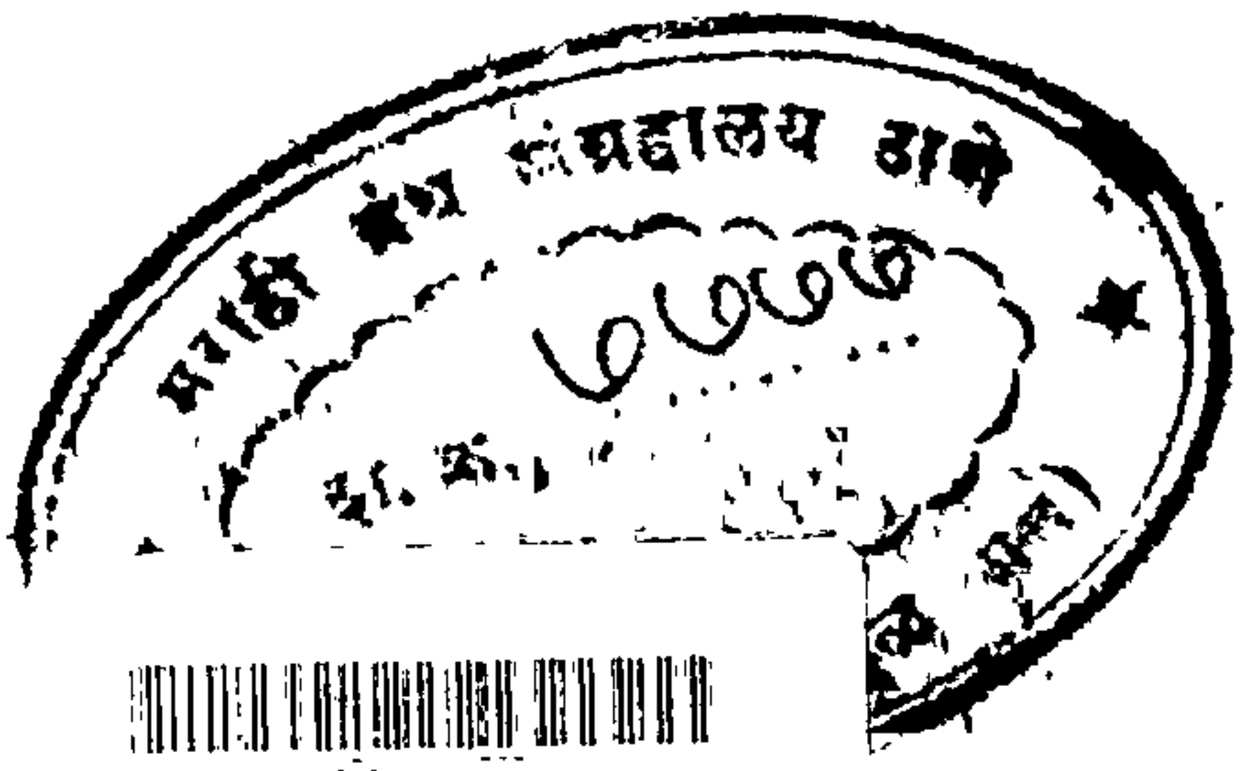
मराठी शोकांतिका

(Tragic Element and Marathi Tragedy)



—: लेखक :—

मनोहर माधव अळतेकर



REFBK-0007777

हिंदमाता प्रकाशन — पुष्प सहावें

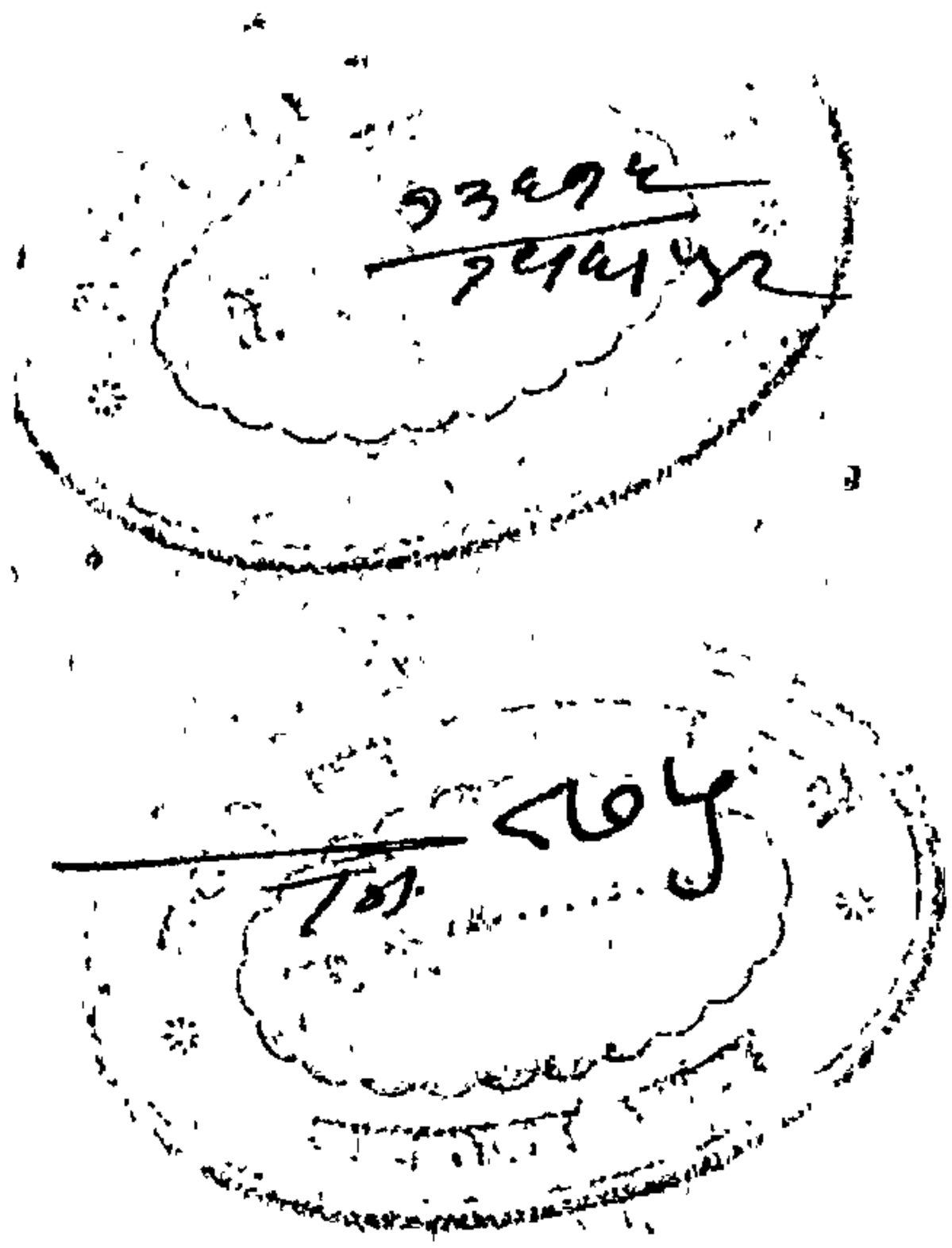
मूल्य सात रुपये

मुद्रक :—शां. का. टांककर
हिंदमाता प्रिंटिंग प्रेस
जेरबाई वाडिया रोड,
परेल, मुंबई १२.

सर्वाधिकार सुरक्षित

प्रथमावृत्ति
फेब्रुआरी १९५२

प्रकाशक :—शां. का. टांककर
हिंदमाता प्रकाशन
२/६० पटेल टेरेस,
पोयबावडी, मुंबई १२.



सौ. सोनूताई व श्री. कृष्णराव कब्बूर

यांस

कृतज्ञतापूर्वक, आदरपूर्वक व प्रेमपूर्वक

अर्पण

मनोहर माधव अळतेकर

इत इतः–

करुणरसाची मीमांसा म्हणजे गौरीशिखरावर आरोहण करण्याच्या प्रयत्नासारखी गोष्ट होऊन बसली आहे. त्या मीमांसेचा मोह आवरत तर नाहीं, आणि अखेरचा निर्णय लागल्यासारखेहि वाटत नाहीं. त्यामुळें हे प्रयत्न पुनः पुनः होतात आणि पुनः पुनः असफल राहतात असा अनुभव वारंवार येतो. प्रस्तुत ग्रंथामधील प्रयत्न अशा अनेक प्रयत्नांपैकीं एक आहे. आपला हा ग्रंथ म्हणजे या बाबतचा शेवटचा शब्द आहे अशी स्वतः लेखकाचीहि कल्पना नसावी. तथापि या स्वरूपाच्या अनेक प्रयत्नांपैकीं एक म्हणून का होईना सहृदय आणि विमर्शक वाचकांनीं त्याचा परामर्श घ्यावा अशा इच्छेनें त्यानें तो मराठी वाचकांपुढें ठेवला आहे. त्याच्या या प्रयत्नाकडे वाचकांचें लक्ष वेधण्याचें कार्य त्यानें माझ्याकडे सोपविलें आहे.

करुणरसाचा परिपोष ज्या वाङ्मयांत विशेष परिणामकारकपणें होतो, त्यांत शोकान्तिकांना अग्रस्थान आहे हें सांगावयास नको. म्हणून त्यांच्या साहाय्यानेंच लेखकानें आपल्या या मीमांसेचा प्रपंच उभारला आहे. मराठीमधील शोकान्तिकांची परंपरा अर्वाचीन आहे व तिचेंहि मूळ इंग्रजी वाङ्मयामध्यें, विशेषतः शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांमध्यें आहे ही गोष्ट प्रसिद्धच आहे. तेव्हां शेक्सपिअरच्या नाटकांचा उल्लेख या चर्चेंत अनेक वेळां यावा ही गोष्टहि साहाजिक होती. तथापि येथेंहि थांबणें शक्य नव्हते. कारण मराठी शोकान्तिकांचे मूळ शेक्सपिअरपर्यंतच पोचत असलें, तरी एकंदर करुणरस मीमांसेचे मूळ पाश्चात्यांचा भरतमुनि जो अरिस्टॉटल त्यांच्यापर्यंत पोचतें. आमची रसचर्चा ज्याप्रमाणें भरतमुनीच्या तद्विषयक सूत्राच्या कक्षेंत चालेल त्याप्रमाणें शोकान्तिकांची पाश्चात्यांनीं केलेली चर्चा अगदी अलीकडेपर्यंत ॲरिस्टाटलच्या व्याख्येभोवती घोटाळत होती. म्हणून त्या व्याख्येचाहि परामर्श लेखकास घ्यावा लागला आहे. ग्रंथाचा पूर्वार्ध या तात्विक चर्चेमध्यें खर्ची पडला आहे. उत्तरार्धांत या तात्विक चर्चेच्या अनुरोधानें मराठीमधील शोकान्तिकांचें आणि त्या लिहिणाऱ्यांच्या गुणदोषविशेषांचें परीक्षण लेखकानें केलें आहे. अनुकरणानें निर्माण होणाऱ्या वाङ्मयांत अनुकार्य वाङ्मयाचें सामर्थ्य आणि श्रेष्ठपण सर्वस्वी उतरत नाहीं हा अनुभव मराठी शोकान्तिकांच्या बाबतहि येत असला, तरी मराठी नाट्यांतील नवी परंपरा या नात्याने त्यांना बरेंच महत्त्वाचें स्थान आहे हें विसरतां येत नाहीं. मराठी शोकान्तिकांचें लेखकानें केलेलें या ग्रंथांतील परीक्षण वाचकांस उद्बोधक वाटल्यावांचून राहणार नाहीं.

करुणरसविषयक केवलानंदाची विश्वनाथाची भूमिका आतां कोणी जोरानें मांडिल असें वाटत नाहीं. परंतु अनिष्ट भावनांच्या विरेचनामुळें मनास वाटणाऱ्या हलकेपणाच्या समाधानाची कल्पना अनेकांना अजूनहि आकर्षक वाटते. करुणरस परिणामांतील तात्कालिक भागाला अधिक महत्व कीं कालांतरित परिणामाला अधिक महत्व; तसेंच त्यांतील भावनांशाचें महत्व अधिक कीं वैचारिक अंगाचें महत्व अधिक, याबद्दल मतभेद होण्याचा फार संभव आहे. याबाबत टीकाकारांच्या अभिरुचीवर व तर्कावर अवलंबून राहण्यापेक्षां मानसशास्त्रीय प्रयोगांचा आश्रय करण्याची वेळ आतां आली आहे असें मला वाटतें. प्रायोगिक मानसशास्त्राला या बाबत बरेंच साहाय्य करतां येईल. शोकांतिका पाहण्यानें व वाचण्यानें प्रेक्षक वा श्रोते यांच्यावर होणाऱ्या भावनिक परिणामाचे आलेख जर त्यांना तयार करितां आले, तर करुणरसमीमांसेचें कार्य बरेंच सुकर होईल. परंतु तें जोंवर झालेलें नाहीं तोंवर डॉ. अळतेकर यांच्या या ग्रंथाचा उपयोग मराठी शोकांतिकांच्या आस्वादाबाबत वाचकांना करितां येण्यासारखा आहे. डॉ. अळतेकर यांच्या परिश्रमांचें चीज मराठी वाचक करतील अशी मला आशा आहे. त्यांच्या या ग्रंथानें मराठी टीकावाङ्मयांत महत्वाची भर पडली आहे असेंच त्यांचें मत होईल. या विषयाचा आणखी पाठपुरावा करण्याचें मात्र त्यांनीं चालूं ठेवावें.

रा. भी. जोग

ततः प्रविशति—

"इत इतः"–असें म्हणून प्रो. रा. श्री. जोग यांनीं सर्व वाचकांचें लक्ष वेधलेला "शोककारण आणि मराठी शोकांतिका" (Tragic Element and Marathi Tragedy) हा प्रबंध घेऊन मी सभय आणि उत्सुक अंतःकरणानें प्रवेश करीत आहे. प्रस्तुत विषय हिमालयाप्रमाणें भव्योदात्त आहे. हिमालयाच्या सर्व शिखरांत जसें गौरीशिखर तसें भावनांचें अनुरूप विरेचन आणि आध्यात्मिक वैफल्य, स्वभाव आणि नियति, दैवदुर्विलास, परिस्थिति आणि काव्यांतर्गत नीति इत्यादि; या विषयांत समाविष्ट होणाऱ्या उपांगांमध्यें काव्यानंदमीमांसा अग्रगण्य आहे. शोककारणाचा हा नगाधिराज पादाक्रांत करण्याचे बहुतेक सर्व प्रयत्न पाश्चात्य तत्वज्ञ व टीकाकार यांजकडून आजवर झाले आहेत. ॲरिस्टॉलची विश्वविख्यात शोकांतिकेची व्याख्या ही गंगोत्रीसमान असून तिचाच पुढें सहस्र मुखांनीं विकास झालेला दिसतो. संस्कृत साहित्यशास्त्रांतील दुःखात्मक रसांचा अपवाद सोडल्यास या विषयाचा मागोवा घेतांना ॲरिस्टॉटल, लाँजिनस आणि हेगेल अशा भाष्यकारानाच वाट पुसत जावे लागतें. एकच प्याला, विद्याहरण, तोतयाचें बंड यांसारख्या कलाकृतींचें परीक्षण करतांना टीकाकारांनीं शोककारणाच्या व शोकपरिणामाच्या कांहीं विशेषांचें मार्मिक निरीक्षण करून ते टिपून ठेवलेले असलें तरी या विषयाच्या सांगोपांग अभ्यासाचा हा पहिलाच प्रयत्न असावा असें वाटतें.

"करुणरसमीमांसा" ही टीकाकारांची योग्यता मोजण्याचा 'मानदंडच' असल्यामुळें माझी अवस्था या प्रबंधांत कांहीं ठिकाणीं "उद्बाहुरिव वामनः" अशी झाली असल्यास नवल नाहीं. यामुळेंच "आपला हा ग्रंथ म्हणजे याबाबतचा शेवटचा शब्द आहे अशी स्वतः लेखकाची" मुळींच कल्पना नाहीं.

या प्रबंधांत प्रामुख्याने उपलब्ध असणाऱ्या कांहीं उपपत्तींचा व माहितीचा सम्यक् संग्रह करण्याचा प्रयत्न केला आहे. क्वचित् प्रसंगीं मतभेद दर्शवून स्वतंत्र विचार सुचविलेले असले तरी त्यांत माझी भूमिका परिपक्व टीकाकाराची नसून जिज्ञासू विद्यार्थ्याची आहे हें सहृदय आणि विमर्शक वाचकांनीं विसरूं नये.

या प्रबंधाच्या कक्षेंत न येणारे विषय असे आहेत. शोकांतिकेंत नाटकाप्रमाणेंच कथा आणि काव्याची गणना होत असली तरी येथें शोकरसप्रधान नाटकांचाच अभ्यास अभिप्रेत आहे. अकालीं पण कृतार्थ मृत्यु ज्यांत आहे अशीं (बाजी प्रभू, तानाजी मालुसरे, थोरले माधवराव पेशवे) नाटकें हीं गंभीर असलीं तरी शोकांतिका या सदरांत बसत नाहींत. शोकांतिका म्हणूनच या प्रबंधांतील नाटकांच्या विविध अंगांचें परीक्षण केलें आहे. त्यांत कोणतीही दुसरी दृष्टि नाहीं. किमान वाङ्मयांत गुण असल्याशिवाय शोकांतिकांचा परामर्श घेतलेला नाहीं. याचें उदाहरण म्हणजे विष्णुदास भावे यांच्या परंपरेतील नाटकें होत. परीक्षणाच्या बाबतींत

मतभेदास अवसर आहे याची मला पूर्ण जाणीव आहे. तसेंच अज्ञान, विस्मरण व साधनांची अपूर्णता यांमुळें कांहीं नाटककार व टीकाकार यांच्यावर अन्याय झाला असण्याचा संभव आहे. नाटक हें दृश्य काव्य असतें. पण येथें परीक्षण केलेल्या बहुतेक शोकांतिका मी प्रत्यक्ष पाहिलेल्या नाहींत. यामुळें माझ्या विवेचनांत थोडा एकदेशीपणा येणें अपरिहार्य होतें.

या प्रबंधांत मुद्रणप्रमादांचें प्रमाण थोडें अधिक आहे. त्याचप्रमाणें सैल आणि संदिग्ध रचना असलेलीं वाक्यें व शब्द चुकीचे पडल्यामुळें किंवा अजिबात गळल्यामुळें अर्थाचा होणारा अनर्थ हाही क्वचित् दिसेल. यांत कांहीं गुण सुवर्णाचा (येथें कोणताही व्यंग्यार्थ नाहीं) व कांहीं गुण सुवर्णकाराचा आहे. लेखक आणि मुद्रक यांचा अननुभव यास कारण आहे. अशा प्रकारच्या ग्रंथांत हे सर्व दोष अक्षम्य असले तरी त्याबद्दल मीं मनःपूर्वक क्षमा मागतों. वाचकांनीं प्रथम मुद्रणशोध पाहून मग प्रबंधवाचनास सुरुवात करावी.

आतां आभारप्रदर्शनाचें गोड काम उरलें आहे. माझे मार्गदर्शक व्युत्पत्तिकोशकार प्राचार्य कृ. पां. कुलकर्णी यांचा आतपत्रकर सदैव माझ्या शिरावर असल्यामुळें मला यश मिळालें प्रो. रा. श्री. जोग यांनीं कधीं कधीं अप्रिय वाटणाऱ्या पण अंतीं पथ्यकर असणाऱ्या सूचना केल्या, शंकासमाधान केलें व शेवटीं माझ्या विनंतीस मान देऊन प्रस्तावना लिहिली. महाराष्ट्रांतील अनेक वडीलधाऱ्या विद्वानांनीं व समवयस्कांनीं मला वेळोवेळीं सर्वतोपरीचें साहाय्य दिलें. त्या प्रत्येकाचा स्वतंत्र उच्चार न करतां त्यांचे कृतज्ञतापूर्वक आभार मानतों

मुंबईचे सुप्रसिद्ध व्यापारी श्री. कृष्णराव कन्बूर आणि सौ. सोनुताई कन्बूर यांच्या उदार आश्रयामुळें मी हा प्रबंध लिहूं शकलों. या सुविद्य व सुस्वभावी दंपतीचा परिचय, सहवास आणि लोभ हा मला झालेला अकल्पित, आनंददायक आणि तितकाच बहुमोल लाभ होय.

या प्रबंधाच्या प्रकाशनासाठीं पांचशें रुपयांची देणगी दिल्याबद्दल मी मुंबई विद्यापीठाचा फार आभारी आहे.

विषय व स्वरूप या दोन्ही दृष्टींनीं जड असलेला हा ग्रंथ छापून प्रसिद्ध केल्याबद्दल हिंदमाता छापखान्याचे व प्रकाशनाचे मालकद्वय श्री. शां. का. टांकर व श्री. अ.का.टांकर यांचा आणि त्याचप्रमाणें प्रबंधाच्या प्रती टंकलिखित करून दिल्याबद्दल मी श्री. वा. ह. करकरे यांचा आभारी आहे. सुप्रसिद्ध चित्रकार श्री. गोडसे यांनी माझ्या कृतींवर आपल्या कलेचे पांघरूण घातलें याबद्दल मी त्यांचा आभारी आहें.

घरांतील माणसांचे आभार मानणें म्हणजे सूर्यप्रकाशापुढें द्वैतभावाची दिवटी पाजळणें होय. शेवटीं

" तुमच्या आशीर्वादें जन्मोजन्मी घडो अशी सेवा ! "

अशी सर्वांना माझी प्रार्थना आहे.

मनोहर माधव अळतेकर

अनुक्रमणिका

पूर्वार्ध

प्रकरण १ लें : शोकपरिणाम **पृष्ठें ९-४७**

विषयप्रवेश ९-११, चार शब्द ११-१२, शोकपरिणाम १२-१५, शोकान्ति-केंतील दुःख १५-१६, आनंद १६-१८, अलौकिक दुःख १८, अलौकिक दुःख व शोककारण १८-१९, शोकांतिका आणि दुःखात्मक रस १९-२१, करुण रस २१-२२, भयानक रस २२, रौद्र रस २२-२३, वीर रस २४, बीभत्स रस २४-२५, शान्त रस २५-२६, हास्य रस २७-२९, करुण रस आणि हास्य रस २९-३२, शोकान्ति-केची व्याख्या ३२, व्याख्या ३३, भावनात्मक परिणाम ३३, भय आणि अनुकंपा ३३-३६, भावनांचें अनुरूप विवेचन ३६-३९, समधातता ३९-४२, विचारजागृति ४२-४३, शोकान्तिकेमुळें होणारा आनंद ४४, दोन काव्यानंदातील फरक ४४-४६, नियत घटक ४६-४७,

प्रकरण २ रें : शोककारण **पृष्ठें ४७-८१**

विषयप्रवेश ४७-४९, स्वभाव ५०-५१, ॲरिस्टॉटलकृत स्वभाववर्णन ५१-५४, शोकान्तिकेंतिल नायकाचें वर्णन ५४-५५, वास्तवता व स्वभावलेखन ५५-५६, परिस्थिति ५६-५८, इतर पात्रांचा स्वभाव आणि परिस्थिति ५८-५९, खलनायकाचा स्वभाव ५९-६०, नियति ६१-६२, स्वभाव, परिस्थिति व नियति ६२-६३, अपघात ६३-६४. श्रेष्ठ कोय-स्वभाव कीं नियति ६४-६६, आध्यात्मिक वैफल्य ६६-६९, काव्यांतर्गत नीति ६९-७०, उपपत्तीवरील आक्षेप ७०-७२, उदात्त ७२-७४, उदात्त आणि लाँजिनस ७४-७६, उदात्त–दोन अवस्था ७६-७८, शोक-कारक सौंदर्य ७८-७९, हास्यकारक सौंदर्य ७९, विरूप सौंदर्य ८०-८१, समारोप८१,

प्रकरण ३ रें : शोकांतिका **पृष्ठें ८२–१२०**

विषयप्रवेश ८२–८४, शोकांतिका आणि सुखांतिका ८४–८५, परिणाम ८५–८६, काव्यानंद ८६–८८, पात्रांचे तीन प्रकार ८८–९०, ग्रीक शोकांतिका ९०–९१, वस्तु (Plot) ९१–९५, नाट्यात्मक कृतीचा जन्म ९५–९७, शोकांतिकेंतील वस्तूचें स्वरूप ९७–१००दैवदुर्विलास१००-१०२तीन शब्द१०२–१०६, शेक्सपीअरची शोकांतिका१०६–१०८प्रमुख पात्रांचा स्वभाव १०८–११०, शेक्सपीअर आणि हार्डी ११०–१११, अर्वाचीन वास्तव शोकांतिका १११–११३, सहेतुक वास्तववादी

शोकांतिका ११३–११४, प्रमेयप्रधान नाटक ११४–११६, शोकांतिका–आदर्श आणि वास्तव ११६–११८, शोकांतिका आणि शोकांतिकाकार ११८–१२०, समारोप १२०.

उत्तरार्ध

प्रकरण ४ थें : इतिहास, वर्गीकरण आणि परीक्षण पृष्ठें १२१–१६५

विषयप्रवेश १२१–१२२, विष्णुदास भावे १२२–१२४, संस्कृत नाटकाचें मराठी रूप १२४–१२६, इंग्रजी नाटकें १२६–१२७, मुंबई विद्यापीठ आणि नाटकें १२७–१२८, अद्‌भुतरम्य शोकांतिका १२८–१२९, संस्कृत नाटकें १२९–१३१, शेक्सपीअरच्या शोकांतिकांचीं भाषांतरें १३१–१३७, थोरले माधवराव पेशवे १३७–१३८, सन १८८५ ते १९२०, १३८, नवीन परंपरा १३९–१४१, अर्वाचीन शोकांतिका १४१–१४२, स्वभाव, हेतु आणि प्रमेय १४२, किर्लोस्कर आणि देवल १४२–१४४, कृ. गाजी प्रभाकर खाडिलकर १४४–१४७, श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर १४७–१४९, राम गणेश गडकरी १४९–१५०, गडकऱ्यांचे गुरु कोल्हटकर १५०, कल्पकता आणि प्रतिभा १५०–१५३. शेक्सपीअरचा गडकऱ्यांच्यावरील परिणाम १५३, गडकरी आणि नाट्यप्रसंग १५३–१५४, गडकऱ्यांचे प्रमाद १५५–१५६, भा. वि. वरेरकर १५६–१५८, औंधकर १५८, प्रल्हाद केशव अत्रे १५९–१६०, शोकांतिकांचें वर्गीकरण १६०–१६४, शोकांतिकांचें परीक्षण १६४–१६५.

प्रकरण ५ वें : नियतिप्रधान शोकांतिका पृष्ठें १६६–१८८

विषयप्रवेश १६६–१६८, तोतयाचें बंड १६८–१७५, महारथी कर्ण १७५–१७६ औंधकरांचा कर्ण १७६–१७७, कुमारी माता आणि कानीन पुत्र १७७–१७९, पहिला पांडव १७९–१८१, कर्णाचा खरा स्वभाव १८१–१८३, कर्ण आणि शोककारण १८३–१८५, अर्ध्या वाटेवर १८५–१८७.

प्रकरण ६ वें : स्वभावप्रधान शोकांतिका पृष्ठें १८७--२४२

स्वभावप्रधान १८७-१८८, स्वभावप्रधान शोकांतिका १८८-१८९, कांचनगडची मोहना १८९-१९२, कीचकवध १९२-१९८, विद्याहरण १९८-२०६, एकच प्याला २०६-२०८, सुधाकराचा स्वभाव २०८-२०९, स्वभाव व दैव २०९-२१०, तळीराम-प्रारब्धाचें प्रतीक २१०-२११, भगीरथ-सर्वसामान्यांचा प्रतिनिधि २११-२१२, सिंधू २१२-२१३, गीता २१३-२१४, दिवा विझतांना मोठा होतो २२४-२१५, शेवट २१५-२१६, उरलेले मुद्दे २१६-२१८, राजसंन्यास २१८-२२२,

बेबंदशाही २२२-२२५, बेबंदशाही आणि राजसंन्यास २२५, संभाजी आणि संभाजी २२६, शेवटचा प्रवेश २२६-२२७, आणखी कांहीं नाटकें २२८-२२९, श्री २२९-२३०, सारस्वत २३०-२३२, माझ्या कलेसाठीं २३२-२३४, विषकन्या २३४-२४२.

प्रकरण ७ वें : परिस्थितिप्रधान शोकांतिका पृष्ठें २४३–२९४

विषयप्रवेश २४३–२४५, संगीत शारदा नाटक २४५–२४९, सवाई माधवरावाचा मृत्यु २४९–२५६, प्रेमसंन्यास २५६–२५९, जन्मरहस्य २५९–२६३, ब्रह्मकुमारी २६३–२७०, उमाजी नाईक २७०–२७२, कृष्णाकुमारी २७२–२७४, कान्होपात्रा २७४–२७५, उद्यांचा संसार २७५–२८५, ध्येयाचा ध्यास २८५–२८६ दुसरा पेशवा २८६–२९२, संसारसुख २९२–२९४.

प्रकरण ८ वें : समारोप पृष्ठें २९५–३३५

विषयप्रवेश २९५, शोकपरिणाम २९५–२९९, शोककारण २९९–३००, परिस्थिति ३००, नियति ३००–३०१, दैवदुर्विलास ३०१, आध्यात्मिक वैफल्य ३०१–३०२, सौंदर्य ३०२, शोकांतिका प्रकार ३०३–३०४.

संदर्भ ३०५–३१४.

संदर्भ ग्रंथ ३१५–३१६.

पारिभाषिक शब्द व त्यांचे मराठी पर्याय ३१७–३१८.

मराठी शोकांतिका ३१९–३२३, ग्रंथ आणि ग्रंथकारसूची ३२४–३३०.

विषयसूची ३३१–३३३.

मुद्रणशोध ३३४–३३५.

शोक कारण

प्रकरण १ लें

शोकपरिणाम

१. विषयप्रवेश :

प्रबंधाचा विषय शोककारण आणि मराठी शोकांतिका (ट्रॅजिक एलिमेंट ॲन्ड मराठी ट्रॅजेडी) असा आहे. प्रबंधाचे दोन भाग केले असून पूर्वार्धांत शोक-परिणाम (ट्रॅजिक इफेक्ट), शोककारण (ट्रॅजिक एलिमेंट) व शोकान्तिकांचे प्रकार या तीन विषयांचा सविस्तर परामर्श घेतलेला आहे. उत्तरार्धांत शोकपरिणामाचे व शोककारणाचे घटक हे निकष कल्पून त्यांच्या आधारानें आणि अनुरोधानें मराठी शोकान्तिकांचें परीक्षण केलें आहे. हें परीक्षण करतांना शोकांतिकांच्या प्रकारांवरून (टाइपस् ऑफ् ट्रॅजेडी) मराठी शोकांतिकांचें प्रथम वर्गीकरण केलें आहे.

रसचर्चेचा अपवाद सोडल्यास पूर्वार्धांत मांडलेल्या जवळजवळ सर्व प्रपंचास ॲरिस्टॉटल व लाँजिनस्, हेगेल आणि बर्क, बुचर, ल्यूकस आणि ब्रॅडले इत्यादि अनेक पाश्चात्य तत्त्वज्ञांचा आणि टीकाकारांचा आधार आहे. क्वचित् ठिकाणीं मतभेद दर्शविलेला असला तरी या विख्यात "भाष्यकारांना वाट पुसत असतांनाच" तो सुचलेला आहे.

शोककारण हें महाकाव्यांत आणि कादंबरींतही असतें. शोकांत कादंबऱ्यांना आणि काव्यांना "शोकांतिका" हेंच विशेषण विस्तृत अर्थानें योजावें लागेल. पण या प्रबंधांत मराठींत असलेल्या शोकांत नाटकांचाच विचार करावयाचा असल्यामुळें शोकांतिका (ट्रॅजेडी) हा शब्द शोकांत नाटक या मर्यादित अर्थानेंच सर्वत्र वापरला आहे.

मराठी शोकांतिकांचा उगम हा शेक्सपियरच्या रोमँटिक शोकांतिकांच्या प्रथम भाषांतरांतून आणि नंतर अनुकरणांतून झाला आहे. पहिल्या महायुद्धानंतर (१९१४–१८) मराठी नाट्यास इब्सेन या सुप्रसिद्ध नॉर्वेजियन् नाटककाराच्या कलाकृतीमुळें नवीन वळण लागलें. शेक्सपियरची रोमँटिक शोकांतिका व इब्सेनची अर्वाचीन शोकांतिका (मॉडर्न ट्रॅजेडी) हे दोन प्रकार सोडल्यास मराठी नाट्य-सृष्टींत ग्रीक शोकांतिकेसारखे दुसरे प्रकार दृष्टीस पडत नाहींत. मात्र ग्रीक शोकांतिकेंतूनच सर्व (विशेषतः पाश्चात्य) देशांतील शोकांतिकांचा जन्म झाला

असल्यामुळें या सर्वांत सनातन असलेल्या शोकांतिकेच्या प्रकाराचा विचार करावा लागेल. असा विचार करण्यास आणखी एक बलवत्तर कारण आहे. तें म्हणजे विश्वविख्यात ग्रीक तत्त्वज्ञ ॲरिस्टॉटल याचा पोएटिक्स हा साहित्यशास्त्र-विषयक ग्रंथ होय. या ग्रंथांतच सर्वांत प्रथम ॲरिस्टॉटलनें शोकांतिकेची (ट्रॅजेडी) व्याख्या केली असून त्यावरून या वाङ्मयप्रकाराचीं विविध वैशिष्ट्यें विशद करून सांगितलीं आहेत. हें सर्व विवेचन त्या काळीं प्रसिद्ध असलेल्या ग्रीक शोकांतिकांवरच उभारलें असलें, तरी त्यावरून ॲरिस्टॉटलनें उपस्थित केलेले प्रश्न व वर्णन केलेलीं वैशिष्ट्यें हीं आजही विचारार्ह वाटतात.

शोककारण, शोकांतिका आणि विवेचनांत पुढें येतील ते असेच इतर शब्द, इंग्रजी शब्दास प्रतिशब्द म्हणून योजिले आहेत. ट्रॅजिक एलिमेंट, ट्रॅजेडी, ट्रॅजिक इफेक्ट इत्यादि इंग्रजी शब्दांच्या पाठीमागें कांहीं विशिष्ट कल्पना, अर्थ आणि संकेत निर्माण झालेले आहेत. तीच स्थिति मराठी शब्दांचीही आहे. करुणरस या शब्दास संस्कृत साहित्यशास्त्रांत आज इतक्या वर्षांनंतर एक परंपरा, एक अर्थ प्राप्त झालेला आहे. त्यामुळें ट्रॅजिक एलिमेंटला करुणरस हा प्रतिशब्द म्हणून मराठींत योजल्यास अव्याप्ति किंवा अतिव्याप्ति होण्याची आपत्ति ओढवते. दुसऱ्या भाषेंतील शब्दास प्रतिशब्द योजतांना मूळ शब्दांतील अर्थाचें सर्व स्वरूप स्पष्ट झालें पाहिजे. हे विचार डोळ्यांसमोर ठेवून इंग्रजी शब्दास मराठी पर्याय योजण्याचा प्रयत्न केला आहे. यामुळें कांहीं मराठी शब्द नवीन तयार करून प्रथमच वापरले असल्यामुळें अपरिचित वाटले तरी अयथार्थ वाटणार नाहींत.

ट्रॅजिक या शब्दास करुणरसाचा स्थायिभाव जो शोक तो प्रतिशब्द म्हणून योजला आहे. आणि हा शब्द कायम ठेवून शोककारण (ट्रॅजिक एलिमेंट), शोकपरिणाम (ट्रॅजिक इफेक्ट), शोकांतिका (ट्रॅजेडी) इत्यादि शब्द तयार केले आहेत.

विषयप्रवेश म्हणजे पुढें येणाऱ्या विषयाचा किंवा विवेचनाचा सारांश नव्हे. पूर्वार्धांत शोककारणाचें स्वरूप स्पष्ट करावयाचें आहे. "यत्र यत्र धूमः तत्र तत्र वन्हिः" हा कार्यकारण संबंधाचा न्याय शोकांतिका आणि शोककारण यांनाही लागू पडतो. शोकांतिका पाहून किंवा वाचून प्रेक्षकांच्या किंवा वाचकांच्या मनावर कांहीं परिणाम होतो. या परिणामास शोकपरिणाम (ट्रॅजिक इफेक्ट) असा शब्द योजलेला आहे. थोडासा विचार केल्यास या शोकपरिणामाचे अनेक घटक असावेत असें दिसतें. उदाहरणार्थ "एकच प्याला" नाटक पाहिल्यानंतर प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत दारूमुळें होणारा सुखी संसाराचा शेवट पाहून भयाची भावना जागृत होते. व्यसनी सुधाकराविषयीं तशा स्थितींतही अनुकंपा वाटते. सिंधूची पतिभक्ति आणि त्याग पाहून उदात्त रसानें त्यांचें अंतःकरण हेलावतें. या सर्व अनर्थास प्रथम कारण होणाऱ्या तळीरामाच्या विकट विनोदानें तशा

स्थितींतही हंसूं आल्याशिवाय रहात नाहीं. पण शेवटीं बिचाऱ्या तळीरामास दोष्टी धरण्याऐवजीं सर्वसमर्थ दैवावर हवाला ठेवावा असें वाटूं लागतें. शोकपरिणामाचे हे असे कितीतरी पैलू आहेत. यांपैकीं प्रत्येक घटक हा शोकांतिकेच्या होणाऱ्या परिणामांत आवश्यक असतो किंवा नसतो हाही एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. प्रत्येक शोकांतिकेमुळें भयच वाटेल असें नाहीं. कधीं कधीं फक्त अनुकंपाच वाटेल. कांहीं नाटकांत, "एकच प्याल्या"त होतो त्याप्रमाणें, उदात्ताचा उत्कर्षही होणार नाहीं; तर कांहीं शोककारक कथानकांत निर्माण होणारा दुःखाचा डोंब हा दैवापेक्षां माणसाच्या दुष्टपणातूनच पेटलेला असेल, याचा अर्थ शोकपरिणामांत प्रत्येक पैलू हा आवश्यकच-नियत (इन्व्हेरिएबल) असेल असें नाहीं. पण शोकांतिकेमुळें होणाऱ्या परिणामांत असाही एखादा घटक असेल कीं जो प्रत्येक नाटकांत अवश्य दिसेल.

तेव्हां शोकपरिणाम आणि त्या परिणामाचे विविध पैलू प्रथम पाहिले पाहिजेत. यासाठीं कांहीं प्रसिद्ध मराठी व जरूर पडल्यास इतर भाषांतील शोकांतिकांच्या होणाऱ्या परिणामाची छाननी करावी लागेल. यामुळें शोकपरिणामाचे घटक सांपडतील. आणि हा शोकपरिणाम कशामुळें निर्माण होतो यावर विचार करतांना शेवटीं शोककारण आणि त्याचे घटक हे क्रमाक्रमानें स्पष्ट होत जातील. शोककारणाचे आणि शोकपरिणामाचे घटक व त्या घटकांतील नियत व अनियत (व्हेरिएबल) कोणते याची पूर्ण कल्पना आली कीं शोकांतिकांचे प्रकार आपोआप दिसूं लागतील. पण प्रथम शोकपरिणाम म्हणजे काय हें निश्चित केलें पाहिजे.

२. चार शब्द :

या प्रबंधांत चार शब्द प्रमुख आहेत. हे चार शब्द म्हणजे (१) शोकपरिणाम (ट्रॅजिक इफेक्ट) (२) शोककारण (ट्रॅजिक एलिमेंट) (३) शोकांतिका (ट्रॅजेडी) (४) शोकांतिकाकार (ट्रॅजेडियन) हे होत. पूर्वार्धांतील तीन प्रकरणें पहिल्या तीन शब्दांवर लिहिलेलीं आहेत व त्यांत त्यांचे स्वरूप सविस्तर विशद करून सांगितलें आहे. शोकांतिका या तिसऱ्या प्रकरणांतच शोकांतिकाकारांवर स्वतंत्रपणें विचार केला आहे. त्याचप्रमाणें उत्तरार्धांत मराठी शोकांतिकेचें परीक्षण करतांना वर शब्द दिले आहेत त्या क्रमानें आणि अनुरोधानें विवेचन करून मग मूल्यमापन केलें आहे. तेव्हां प्रबंधाच्या प्रारंभींच या चार शब्दांचा परस्परांशीं काय संबंध आहे हें स्पष्ट केलेलें बरें.

शोकांतिका वाचून अगर पाहून आपल्या मनावर एक प्रकारचा परिणाम होतो. कधीं कधीं भय आणि अनुकंपा, क्रोध आणि जुगुप्सा असे प्रतिकूल संवेदनात्मक विकार प्रक्षुब्ध होतात. कालांतरानें विचारजागृति होऊन आपल्याला कसला तरी उच्च आणि उदात्त आनंद झाला आहे असा अनुभव येतो. आपल्या भावनाही प्रथम होत्या त्यापेक्षां अधिक व्यापक व विशुद्ध झाल्या आहेत असें दिसतें आणि मानवी जीवनाच्या कांहीं अज्ञात भागाचा अनुभव आपणांस आला असेंही वाटतें.

या सर्व प्रकारास शोकपरिणाम हें नांव दिलें आहे.

असा शोकपरिणाम होण्यास आपण वाचतों त्या शोकांतिकेतच कांहीं कारणें असणार हें उघड आहे. स्वभाव, परिस्थिति, नियति, उदात्तता, आध्यात्मिक वैफल्य, अशीं हीं अनेक कारणें होत. या सर्व कारणांचा समुच्चय म्हणजेच शोककारण होय. शोकांतिकेच्या प्रेक्षणामुळें आणि वाचनामुळें आपल्या मनावर शोकपरिणाम होतो. त्याचे घटक किंवा स्वरूप वर पाहिलेंच आहे. तेव्हां शोकपरिणाम ज्यामुळें होतो त्यास "शोककारण" असें म्हणतात.

शोकपरिणाम आणि शोककारण ज्यांत आहे अशा वस्तूस किंवा वाङ्मय-प्रकारास शोकांतिका हें नांव आहे. शोकपरिणाम आणि शोककारण यांच्यांत असणाऱ्या घटकांवरून शोकांतिकेचें स्वरूप समजतें. ग्रीक शोकांतिका, शेक्सपिअरची शोकांतिका, इब्सेनची शोकांतिका असे आपण भेद करतों ते यामुळेंच होय.

शोकांतिकेच्या स्वरूपावरून लिहिणाऱ्या नाटककाराचें म्हणजे शोकांतिका-कारांचें वैशिष्ठ्य व गुणावगुण कळतात. उलट शोकांतिकाकारांचें वैशिष्ठ्य व व्यक्तिमत्व समजलें कीं त्यावरून तो लिहितो त्या शोकांतिकेचें स्वरूप, शोक-परिणामाचे व शोककारणाचे घटक हे काय असावेत ह्याची अगोदर कल्पना येते. विद्याहरण, एकच प्याला आणि उद्यांचा संसार या नाटकांवरून खाडिलकर, गडकरी आणि अत्रे यांची प्रतिभा आणि प्रकृति जशी समजते, त्याच-प्रमाणें त्यांच्या नुसत्या नांवावरूनही ते कसें लिहूं शकतील याची अटकळ बांधतां येते.

चार शब्दांचे परस्पर संबंध हे असे आहेत.

३. शोकपरिणाम :

"एकच प्याला" आणि "राजसंन्यास", "सवाई माधवरावाचा मृत्यु" आणि "विद्याहरण", "तोतयाचें बंड" आणि "बेबंदशाही", "उद्यांचा संसार" आणि "विषकन्या" अशा शोकांतिका प्रत्यक्ष रंगभूमीवर पाहिल्यावर प्रेक्षकांच्या मनावर तत्काळ एक परिणाम होतो. तसेंच हीं नाटकें पाहिल्यानंतर आणि वाचल्या-नंतर कांहीं कालानें मनावर परिणाम होतो. तत्काल (इमिजिएट) आणि कालांतरित (आफ्टर) असे जे दोन परिणाम (इफेक्ट) मनावर होतात ते एकच असतात कीं त्यांत भेद असतो ? आणि असा भेद असत असेल तर कोणत्या परिणामाच्या पाया-वर विवेचनाची इमारत उभारावयाची त्याचा विचार करणें आवश्यक आहे.

या प्रबंधांत चर्चेस घेतलेल्या नाटकांपैकीं कांहीं थोडीं नाटकेंच प्रत्यक्ष पाहिलीं आहेत. मात्र परीक्षण करण्यापूर्वी सर्व नाटकें अनेकदां विचारपूर्वक वाचलीं आहेत. यामुळें तात्कालिक परिणामापेक्षां मनावर व बुद्धीवर कालांतरानें होणाऱ्या परिणामाचाच पगडा प्रामुख्यानें आहे हें उघड होय. पण एवढ्याच कारणासाठीं या प्रबंधांत कालांतरानें होणाऱ्या परिणामावरून परीक्षण व विवेचन केलें आहे असें नाहीं.

नाटक रंगभूमीवर पाहून नाटकगृहाच्या बाहेर पडल्यानंतर थोडा वेळ प्रेक्षकांच्या मनावर होणाऱ्या परिणामांत प्रामुख्यानें विकारप्रक्षोभच असतो. "तोतयाचें बंड" हें नाटक पाहिल्याबरोबर तोतया खोटा होता या कल्पनेनें पार्वतीबाईप्रमाणें प्रेक्षकांचीही दारुण निराशा होते. अमलेच्या झालेल्या मृत्यूंत त्याला दैवाची उपरोधानें नटलेली वक्रगती दिसते. त्यामुळें तो विस्मित आणि व्याकुळ होतो. नाना फडणिसाच्या स्वामिभक्तीबद्दल त्याला आदर आणि कौतुक वाटतें. असा अनेक विकारांचा जो संकर त्याला तत्काल-परिणाम म्हणावा लागेल. हा तत्काल-परिणाम मनांत तात्पुरताच उरणार हें उघड आहे. पण अशा शोकांतिका पाहून आणि वाचून मनावर व बुद्धीवर एक प्रकारचा शाश्वत परिणाम होतो कीं नाहीं ? आणि तो होत असल्यास त्यांत आणि कालांतरानें होणाऱ्या परिणामांत साम्य दिसतें काय ? असें साहजिकच प्रश्न सुचतात.

तत्काल परिणाम, कालांतरित परिणाम आणि शाश्वत परिणाम या तिघांचा अधिक विचार केला पाहिजे. विदग्ध किंवा अक्षर वाङ्मयाची व्याख्या करतांना तें शाश्वत असतें, त्याचें आकर्षण स्थलकालातीत असतें असें मुख्य लक्षण सांगण्यांत येतें. शेक्सपियरचीं हॅम्लेट आणि ऑथेल्लो हीं नाटके आज शेकडों वर्षांनंतरसुद्धां अनेक देशांतील असंख्य लोक उत्साहानें पाहतात आणि आदरानें वाचतात. नाटक पाहिल्यानंतर आणि प्रथमच वाचल्यानंतर मनावर एक विविक्षित तात्कालिक परिणाम होतो. हा तात्कालिक होणारा विकारप्रक्षोभाचा परिणाम शेक्सपियरच्या शोकांतिकांमुळेंही होतो. या अनुकंपेच्या किंवा भयाच्या, क्रोधाच्या किंवा जुगुप्सेच्या, उदात्ताच्या किंवा निर्वेदाच्या भावना शेक्सपीयरच्या अलौकिक प्रतिभेमुळें आणि नाट्यकौशल्यामुळें शाश्वत ठरल्या असल्या तरी त्यांना या विवेचनास अनुसरून तात्कालिक हेंच विशेषण योजावें लागेल. पण या भावनांच्या जागृतीखेरीज प्रेक्षकांच्या आणि वाचकांच्या मनावर परिणाम करणारे दुसरे घटक असतात कीं नाही ? एकंदर ललित वाङ्मयाच्या आणि म्हणून शोकांतिकांच्या मनावर होणाऱ्या परिणामांत विचारजागृति, आत्मविकास आणि सत्यदर्शनानें होणारा उदात्त आनंद हे घटक असतात. 'उत्तम शोकांतिकेच्या प्रेक्षणानें किंवा वाचनानें मनावर शांतरसाचे शाश्वत संस्कार शेवटीं उरतात' असें एफ्. एल्. ल्यूकसनें[1] वर्णन केलें आहे. या परिणामांत सत्यचिंतनांतून प्राप्त होणारी वृत्तीची तटस्थताही असते. ल्यूकसनें या उताऱ्यांत शोकपरिणामाचीं वर्णन केलेलीं लक्षणें हीं सगळीं तत्काल-परिणामांत सामावणार नाहींत. केवळ विकारप्रक्षोभांतून आत्मविकास किंवा तत्त्वचिंतनांतून प्राप्त होणारी वृत्तीची तटस्थता व मानवी जीवनांतील सत्याच्या दर्शनानें होणारा उदात्त आनंद हीं निर्माण होणार नाहींत. विकारप्रक्षोभ व तत्त्वचिंतन हे घटक एकाच वेळीं एक ठिकाणीं असणें शक्य नाहीं. भावनाप्रक्षोभानें अस्वस्थ झालेलें अंतःकरण कालांतरानें शांत झाल्यानंतरच प्रेक्षक अगर वाचक विचार करील. या विचाराच्या स्फुरणांतून

त्याला संसारांतील शाश्वत सत्याचें दर्शन होईल आणि त्यांतून हेलावलेल्या भावनांना विश्वात्मकता प्राप्त होईल. पण हा परिणाम नाटक पाहिल्याबरोबर तावडतोब होणार नाही. हॅम्लेट नाटक अनेकवेळां वाचल्यावरच त्याचें रहस्य आणि सौंदर्य समजतें. असें पुनः पुनः जें वाङ्मय शेकडों वर्षें वाचकांस वाचावेसें वाटतें त्यालाच "विदग्ध" हें विशेषण लावतात. काव्यलेखनाची प्रक्रिया वर्णन करतांना शांत मनानें केलेली भावनांची मिळणी (एमोशनस् रिकलेक्टेड इन ट्रॅन्क्विलिटि) असें एक लक्षण सांगण्यांत येतें. कवीप्रमाणेंच वाचकाच्या मनाची ठेवण असते. एखादा काव्यपूर्ण प्रसंग वा स्वभाव पाहिल्याबरोबर पहिल्या भावनांच्या प्रक्षोभांत कवीचें काव्य निर्माण होत नसतें. कवीचें अंतःकरण इतर सर्वसामान्य माणसापेक्षां अधिक संस्कारक्षम असतें, आणि त्यामुळें त्याच्या भावनांचा प्रक्षोभ हा अधिक उत्कट असणार हें उघड आहे. पण या प्रक्षोभावर शांतपणें विचार करून नंतरच कवि काव्य लिहितो. कवीप्रमाणेंच एखादें शोकान्त नाटक किंवा कादंबरी वाचून वाचकांची अवस्था होते. भावनाप्रक्षोभानें ते कांहीं काल अस्वस्थ होतील हें साहजिकच आहे. पण नंतर शांतपणे ते नाटकाचें मनन करतील, त्यांतील अवीट प्रसंगांची, स्वभावचित्रणाची गोडी पुनः पुनः चाखतील. आणि शेवटीं त्या कलाकृतीची वास्तविक योग्यता काय हें कालांतरानें ठरवितील. तत्काल परिणामाची विचारपूर्वक छाननी केल्याखेरीज कोठल्याही नाटकाची किंवा कादंबरीची खरी योग्यता ठरविणें कठीण जाईल. कांहीं माणसांप्रमाणेंच नाटकांत आणि कलाकृतींत चकाकण्याचा गुण ओतप्रोत भरलेला असतो. पण थोड्या वेळानें अधिक विचार केला कीं त्यांतील उथळपणा, नाटकीपणा हे विशेष समजतात. विशेषतः गडकऱ्यांच्या "पुण्यप्रभाव" आणि "प्रेमसंन्यास" या नाटकांत हा चकाकणारा आणि क्षणभर चकविणारा नाटकीपणा भरपूर आहे. केवळ तात्कालिक परिणामावरून परीक्षण केलें तर गडकऱ्यांच्या शोकांतिकांसारखीं तीव्र परिणाम करणारीं नाटकें फारच थोडीं दिसतील. आणि म्हणूनच कोणत्याही गोष्टीची योग्यता मग तें माणूस असो अगर नाटक असो–कालांतरानें टिकणाऱ्या परिणामावरूनच ठरत असते. काळाच्या कठोर चाळणीच्या परीक्षेंतून जें वाङ्मय उरतें त्यालाच विदग्ध वाङ्मय ही पदवी प्राप्त होते. म्हणून कालांतरानें होणारा परिणाम हा कोठल्याही कलाकृतीची परीक्षा करतांना पाया म्हणून मानला पाहिजे. यामुळें तात्कालिक भावनाप्रक्षोभाच्या परिणामाचा विचार होत नाहीं असें नाहीं. तो परिणाम आणि कालांतरानें होणारा परिणाम या दोहोंतूनच शाश्वत परिणामाचा जन्म होतो. तत्काल परिणामांतील, भावनाप्रक्षोभातील अनेक भावना शाश्वत असतात. पण भावनांच्या प्रमाणेंच कालांतराने प्रकट होणाऱ्या घटकांचा विचार परिणामांत केला पाहिजे. या सर्व घटकांचा उत्कर्ष शोकपरिणामामध्यें होतांना दिसतो. तत्काल परिणाम आणि कालांतरिन परिणाम या दोहोंतूनच शाश्वत परिणाम निर्माण होतो. नाटक अगदींच सामान्य असेल तर हे तात्कालिक आणि कालांतराने

होणारे परिणाम, शाश्वत परिणाम निर्माण करण्यास असमर्थ ठरतील. या दृष्टीनेंच शोकपरिणामाकडे पाहिलें पाहिजे.

शोकपरिणामाचे ढोबळपणें तीन भाग पडतात. (१) भावनाजागृति (२) विचारजागृति, (३) शोकपरिणामामुळें होणारा काव्यानंद. या तीन घटकांचा विचार आतां क्रमाक्रमानें करावयाचा आहे. पण त्यापूर्वी शोकांतिकेचा आत्मा किंवा अधिष्ठान जें दुःख त्याचें स्वरूप निश्चित केलें पाहिजे.

५. शोकांतिकेंतील दुःख :

"ललितवाङ्मयाचें किंबहुना सर्व ललितकलांचें ध्येय भावनात्मक, विशुद्ध आणि उदात्त आनंद निर्माण करणें हें असतें." असें बुचरनें[1], ॲरिस्टॉटलचें ललित वाङ्मयाच्या परिणामाविषयींचें मत विशद करून सांगतांना, विधान केलें आहे. शोकांतिकेमुळें काव्यानंद होतो कीं नाहीं, हा विषय येथें अप्रस्तुत असला तरी शोकांतिका पाहून अगर वाचून दुःख होतें, शोक होतो ही वस्तुस्थिति आहे. अशा 'शोचनीय' परिस्थितींतही शोकांत नाटक किंवा कादंबरी वाचून आनंद कां होतो याचा पुढें विचार करण्यांत येईल. पण शोकांतिकेच्या अंगोपांगांत संचार करणाऱ्या या दुःखाचें स्वरूप प्रथम निश्चित केलें पाहिजे.

तत्त्वज्ञान आणि ललित वाङ्मय यांचे प्रांत अलग असल्यामुळें जगांतील प्रसिद्ध तत्त्वज्ञांनीं केलेली सुखदुःखमीमांसा येथें अनवश्यक आहे. अनुकूल संवेदना म्हणजे सुख आणि प्रतिकूल संवेदना म्हणजे दुःख अशी या दोन शब्दांची अगदीं ढोबळ व्याख्या करून त्यावरून त्यांचें स्वरूप ठरविण्यास हरकत नाहीं असें वाटतें. या अनुकूल आणि प्रतिकूल संवेदना, ज्यांना सुख आणि दुःख अशी संज्ञा आहे, त्या शारीरिक आणि मानसिक अशा दोन प्रकारच्या असतात. प्रखर उन्हामुळें आणि थंडीमुळें होणारा त्रास, आजारानें शरीर दुर्बळ झाल्यामुळें होणारें दुःख यांची गणना शारीरिक प्रतिकूल संवेदनांत करावी लागेल. उलट मुलास आजारामुळें शारीरिक दुःख होत असलें तरी त्या मुलाच्या आईस तें पाहून होणारें दुःख हें मानसिक असते. दारिद्र्यामुळें प्रत्यक्ष शरीरास त्याचप्रमाणें मनासही वेदना भोगाव्या लागतात. माणसाचा स्वभाव (कॅरेक्टर) आणि त्या स्वभावांतील परस्पराविरोधी प्रवृत्तींचा संघर्ष यांतून निर्माण होणारी कृति (ॲक्शन) हा ललित वाङ्मयाचा विषय असतो. तेव्हां ललित वाङ्मयांत आणि म्हणून शोकांतिकेंत असणारें दुःख हें मानसिक असतें, सहसा शारीरिक नसत. शारीरिक असलेंच तर तें मानसिक दुःखास पोषक म्हणून किंवा अनुरोधानें येतें.

पण प्रत्येक मानसिक दुःख हें काव्याचा किंवा नाटकाचा विषय होण्यास योग्य असतें कां ? आगगाडी चुकल्यामुळें (बहुतेक वेळां) होणारें दुःख मानसिक असलें तरी त्यांतून, 'माझी आगगाडी कशी चुकली ?' अशासारखी अप्रतिम हास्यकथा निर्माण होईल पण शोकान्तिका निर्माण होईल का ? उलट जखम होऊन

थोडेसें रक्त आलें तर त्या शारिरिक दुःखामधून मानवी जीवनांत शोकांतिका निर्माण होणार नाहीं. पण विराट कंकभटाला म्हणजे अज्ञातवासांत असलेल्या धर्मराजास रागानें फांसा मारतो तेव्हां जखमेंतून सांडणारें रक्त द्रौपदी आपल्या ओंजळींत धरते. कारण त्यांतील एक थेंब जरी जमिनीवर सांडला असता तरी तो महान् अनर्थास कारणीभूत झाला असता. यावरून शोकांतिकेंतील दुःख हें केवळ शारिरिक अगर मानसिक असून चालत नाहीं. तर तें काव्यविषय होण्यास "अलौकिक" या पदवीस पात्र असावें लागतें. शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांचें शोकानें भारलेले स्वभाव, त्या स्वभावांतील संघर्षांतून निर्माण होणाऱ्या भीषण घटना या असामान्य असतात. अशा असामान्य दुःखांतच एक प्रकारचें सुख असतें. पण तें शोकांतिकेंतील दुःखाप्रमाणेंच अलौकिक असतें. अशा सुखाला इंग्रजींत 'हॅपिनेस' हा शब्द आहे. याला मराठींत आनंद हा प्रतिशब्द यथार्थ वाटतो. शोकपरिणामांतूनच ब्रह्मानंदसहोदर अशा काव्यानंदाची निर्मिति होत असल्यामुळें शोकांतिकेंत असणाऱ्या अलौकिक दुःखाबरोबरच या आनंदाचेंही स्वरूप कसें असतें त्याचा आतां विचार करूं.

५. आनंद (हॅपिनेस) :

श्रेयस् (गुड) च्या मूलभूत आधारावर या आनंदाची उभारणी झालेली असते. "सर्वेऽपि सुखिनः सन्तु। सर्वे सन्तु निरामयाः। सर्वे भद्राणि पश्यन्तु। न कश्चिद् दुःखमाप्नुयात् ॥ या प्रसिद्ध परममंगल प्रार्थनेंतील प्रत्येक शब्द आणि त्यांत आलेली प्रत्येक कल्पना व भावना, आनंद या शब्दांत समाविष्ट झालेली आहे. जेथें हा आनंद असतो तेथें "दुरितांचें तिमिर" नष्ट होऊन "स्वधर्माचा सूर्य" विश्वावर प्रकाशित झाला पाहिजे. एवढेंच नव्हे तर त्याबरोबर प्रत्येक प्राणिमात्राची वांछा तृप्त झाली पाहिजे. पण अशा असामान्य माणसांच्या इच्छा आणि आकांक्षा सामान्य नसतात. तसा आनंद ज्यांना आकलन होतो व जे त्याचा उपभोग घेऊं शकतात त्यांची सुसंस्कृतता उच्च दर्जाची असते.

असा आनंद हा नेहमींच भौतिक दृष्टीनें पाहिल्यास दुःखदायक वाटतो पण अंतिम दृष्ट्या तोच हितकारक, श्रेयस्कर असतो. अशा आनंदांत शारीरिक सुखाचा अनेकदां अभावच असतो. त्यामुळें सुख म्हणजे भौतिक समृद्धि असा अर्थ करणाऱ्या क्षुद्रबुद्धींना ही उदात्त आनंदाची आध्यात्मिक कल्पना विरोधाभासात्मक वाटते.

सुखांत आणि दुःखांत प्रारब्धाचा प्रभाव नित्य पडत असतो. माणसाला सुख, दुःख आणि आनंद कां होतात। याचें कारण अनेक वेळां सुसंगतपणें सांगतां येत नाहीं. ज्या गोष्टीचा कार्यकारणभाव लावतां येतु नाहीं त्याला योगायोग (ॲक्सिडेंट) किंवा नियति (फेट) म्हणण्याचा प्रघात आहे.

दैवाच्या प्रतिकूल गतीमुळें इंद्रियजन्य सुखाचा सगळा डोलारा ढांसळतो. तर अशा अमानुष आपत्तीमुळें आनंदांत असणाऱ्या रम्यतेला रौद्रतेचें भीषण स्वरूप

प्राप्त होतें. साधें लांकूड अग्नीमुळें जळून भस्मसात होतें तर चंदनाची राख होतांना सुगंधानें दाही दिशा दरवळून जातात. कितीही दुःखाचे व निर्दय दैवाचे आघात झाले तरी हा आनंद भंग पावत नाहीं, उलट त्याचें स्वरूप अधिक रम्य आणि उदात्त बनतें. कधीं कधीं रम्यतेची जागा रौद्रता घेते. पण त्यामुळें सुसंस्कृत आणि सुबुद्ध माणसांना वाटणारी त्या संबंधींची आकर्षकता उलट अधिकच वाढते. जयाची आणि पराभवाची क्षिति या आनंदाला कधींहि नसते. मात्र ज्या गुणामुळें माणसाचें चारित्र्य घडतें, व्यक्तिमत्वाचा विकास होतो त्यांत थोडेसें जरी न्यून राहिलें तरी त्यामुळें या आनंदाचें स्वरूप कलंकित होतें.

तेव्हां अशा आनंदासाठीं झगडणारा माणूस हा लौकिकदृष्ट्या जरी दुःखी दिसला तरी परमार्थानें तो स्वानंद सुखांत पोहत असतो. कारण तो कुठलीही क्षुद्र गोष्ट स्वार्थासाठीं करीत नाहीं. यामुळें त्याची मनोवृत्ति ही, "सुखदुःखे समे कृत्वा। लाभालाभौ जयाजयौ।" या गीतेंत वर्णन केलेल्या अवस्थेप्रत पोंचलेली असते. मात्र अशा माणसांत असणारे गुण हे मानवी असतात आणि त्यामुळें प्राप्त होणारा आनंद हा कितीही उदात्त असला तरी तो मानवी असतो, हें विसरून चालणार नाहीं. या आनंदाचें रहस्य माणसाच्या निस्वार्थी, उदात्त आणि निर्भय कृतींत सामावलेलें असतें. माणूस कृति करीत असतांना, जगत असतांना, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा विकास होत असतांना हा आनंद प्रगट होतो. या आनंदाचें बाह्य आवरण लौकिक आणि क्षुद्र दुःखांनीं भारलेलें असतें. प्रारब्धाचे प्रखर आणि निर्दय प्रहार त्यावर मधून मधून होतच असतात, पण अशा आपदांतूनच आनंदाचा आविर्भाव होतो. अशा स्त्रीपुरुषांचें जीवन जितकें एकाकी तितकेंच अलौकिक असतें. तेव्हां क्षुद्रपणा, स्वार्थ, आसक्ति, भौतिक सुखांची अनिवार लालसा या सर्वांत दुःख सामावलेलें आहे. अनेक वेळां वरवर आपल्याला या गोष्टी आनंददायक वाटतात. कारण त्यामुळें आपल्या प्रमाथी इंद्रियांना सुख होतें, पण तें क्षणैक असतें, उथळ असतें. अशा आनंदाला सुख (प्लेझर) हा शब्द योजिला आहे. पण या उलट जें सकृत्दर्शनीं दुःखदायक, अनाकर्षक आणि भयप्रद वाटतें अशा गोष्टीमुळेंच शेवटीं आध्यात्मिक उदात्त आणि अविनाशी आनंदाची प्राप्ति होते. मित्रप्रेमामुळें, कृतज्ञतेमुळें दुर्योधनाला अंतर न देतां कर्ण लढतो आणि मरतो; अतिथि इंद्राचें कपट ठाऊक असतांना आपल्याला अमर करणारीं कवचकुंडलें आनंदानें आणि अभिमानानें तो काढून देतो, कारण त्याला मृत्यूवर मात करणाऱ्या अक्षय व उदात्त आनंदाची अभिलाषा होती. आणि त्यामुळेंच श्रीकृष्णानें देऊं केलेलें वैभव व राज्यपद क्षणभरही विचार न करतां त्यानें नाकारलें. कर्णाचें जीवन हें दुःखदायक असलें तरी तें अलौकिक आहे, उदात्त आहे आणि म्हणूनच आनंददायक आहे. अशा अलौकिक आनंदाच्या विस्तारांत लौकिक दुःखांचा विकास होतो हें खरें, पण कोठलाही सुसंस्कृत आणि सुबुद्ध माणूस त्यांतील तरतम भाव ओळखल्याशिवाय राहणार नाहीं.

अलौकिक दुःखांतील आनंद आणि शोकांतिकेमुळें होणारा "काव्यानंद" यांत बरेंच साम्य आहे. आणि त्यामुळेंच शोकांतिकेंतील अलौकिक दुःखाचा विचार करतांना त्यांत असणारा आनंदाचा (हॅपीनेस) भाग विसरून चालणार नाहीं.

६. अलौकिक दुःख :

आनंदाप्रमाणेंच अलौकिक दुःखाचें स्वरूप आतां बघूं. या दोन शब्दांचा संबंध फार निकटचा आहे. बहुतेक आनंदांत अलौकिक दुःखाचा समावेश होतो. दुःखात्मक रसांत उदात्तता असते. त्याचप्रमाणें आनंदांत अलौकिक दुःख आढळल्याशिवाय रहाणार नाहीं.

ध्येयवादी पुरुषांना, शोकांतिकांतील नायकांना आणि नायिकांना भोगाव्या लागणाऱ्या अपेष्टांचें आणि मनोभंगाचें वर्णन केवळ दुःख हा शब्द योजून करतां येणार नाहीं. सुख आणि आनंद यांत जसा फरक आहे, तसाच फरक सामान्य दुःखांत आणि महापुरुषांवर कोसळणाऱ्या आपत्तीत असतो. सर्वसामान्य माणसांना भाजणारीं दुःखें हीं चुलींतील निखाऱ्याप्रमाणें असतात तर असामान्य स्त्रीपुरुष आकाशांत इतस्ततः पसरलेल्या व दूर असल्यामुळें रम्य दिसणाऱ्या निखाऱ्यांनीं पोळत असतात. ऑथेल्लोला आणि हॅम्लेटला, लियरला आणि मॅकबेथला होणारीं दुःखें हीं सामान्य दृष्टीच्या पलीकडचीं आहेत. हॅम्लेट इतका विचार करून वेळ कां लावतो हें आपल्याला खरोखर कळत नाहीं. बापाचा खून करून राज्यपद आणि प्रत्यक्ष मातेला आत्मसात् करणाऱ्या चुलत्याला तात्काळ देहांतशासन तो कां देत नाहीं याचा आपल्याला अचंबा वाटतो ! आपल्याला या पुरुषांचीं दुःखें कधीं अतिरंजित तर कधीं काल्पनिक वाटतात. पण खरोखर पाहतां तीं दुःखें अलौकिक असतात, उदात्त असतात. आणि त्यामुळेंच सर्वसामान्य मोजमापांनीं त्यांचा कार्यकारणसंबंध आकलन करणें कठीण जातें. तेव्हां दुःख (पेन) या शब्दांत सामान्य आणि भौतिक दुःखांचा सर्वसाधारण पणें समावेश होत असल्यामुळें असल्या आध्यात्मिक दुःखांचें वर्णन करण्यास अलौकिक दुःख हा शब्द वापरणेंच युक्त ठरेल. अशा अलौकिक दुःखापुढें मृत्यू, दैवी आपत्ति, दारिद्र्य, निराशा इत्यादि व्यवहारांत आढळणारीं दुःखें कःपदार्थ असतात. एवढेंच नव्हे तर त्यांना अवर्णनीय आनंदाचें स्वरूप प्राप्त होतें.

७. अलौकिक दुःख व शोककारण :

शोकांतिकेंतील दुःख हें असें अलौकिक असतें, निदान असावें अशी रसिकांची व टीकाकारांची अपेक्षा असते. शोककारणाचा आणि शोकांतिकांचा विचार करतांना, या नाटकांत असणाऱ्या नायकांच्या व नायिकांच्या स्वभावविकासाचा व वैशिष्ट्याचा अभ्यास करतांना या अलौकिक दुःखाचें स्वरूप अधिकाधिक स्पष्ट होत जाईल. या अलौकिक दुःखाच्या पोटांतच शोकांतिकेमुळें

होणारा अलौकिक आनंद, ज्याला विश्वनाथानें "ब्रह्मानंदसहोदर" असें यथार्थ नांव दिलेलें आहे, तो लपलेला असतो. अलौकिक दुःखामुळें उत्पन्न होणारा आनंदही अलौकिकच असतो. या विधानांत विरोध असला तरी तो आभासात्मक आहे.

शोककारणापासून जो आनंद होतो त्याचा पुढें विचार करतांना, सुख आणि दुःख म्हणजे काय, आनंद आणि अलौकिक दुःख म्हणजे काय यांचें येथवर विशद केलेलें स्वरूप बरेंच साह्यभूत होईल.

८. शोकांतिका आणि दुःखात्मक रस :

ललित वाङ्मय वाचून भावनाजागृति होते. किंबहुना भावनाजागृतीशिवाय काव्यनिर्मितीच होत नाहीं. वाक्यं रसात्मकं काव्यम् । [विश्वनाथ, साहित्यदर्पण १-३] "रसपूर्ण भावनेनें ओथंबलेलें वाक्य म्हणजे कविता" असें विश्वनाथानें काव्याचें,लक्षण सांगितलें आहे. "मनुष्याच्या मनोवृत्ति उद्दीपित करणें व आनंद देणें हें काव्याचें मुख्य कार्य", असें महामहोपाध्याय पां. वा. काणे यांनीं आपल्या "संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या इतिहासांत" [पृ. २८३] सांगितलें आहे. रस किंवा भावनाजागृति हाच काव्याचा आत्मा या विधानाशीं कदाचित् सर्वजण सहमत झाले नाहींत तरी काव्याचें किंवा ललितवाङ्मयाचें एक प्रमुख अंग म्हणजे त्याची "रसात्मकता" यास कोणाचाही विरोध होणार नाहीं. काव्य वाचून किंवा नाटकासारखी कलाकृति पाहून शृंगार, वीर, भयानक आणि करुण इत्यादि रसांची निर्मिति होते. यांपैकीं भयानक, करुण अशासारख्या कांहीं रसांच्या जागृतीनें दुःख होतें आणि शृंगार, वीर, यांसारख्या रसांमुळें आनंद होतो.एकंदर ललितवाङ्मय वाचून किंवा पाहून शेवटीं भावना उरते ती आनंदाची असते. एवढेंच नव्हे तर आनंद होतो म्हणून माणूस काव्य वाचतो किंवा नाटक बघतो हें खरें असलें तरी प्रथम भय आणि शोक या भावना मनांत जागृत झाल्यावर कांहीं काल तरी (त्यांच्यावर ललितवाङ्मयांतील दुसऱ्या कांहीं घटकांची प्रक्रिया घडण्यापूर्वी) तो प्रेक्षक दुःखानें अस्वस्थ होतों हें निश्चित आहे. अशा प्रकारें रसांच्या मनावर होणाऱ्या परिणामावरून रसांचे दोन भाग गुणचंद्र आणि रामचंद्र या संस्कृत पंडितांनीं[1] "नाट्यदर्पण" या ग्रंथांत मांडले आहेत. दुःखात्मक रसामुळें वाचकांना दुःखच होतें असें हे ग्रंथकार म्हणतात. मम्मट[2], हेमचंद्र[3], विश्वनाथ[4] या संस्कृत पंडितांनीं रसांना केवळ आनंदमय मानलें होतें. पण गुणचंद्र आणि रामचंद्र यांनीं, कांहीं रसांमुळें आनंद झाला तरी कांहीं रसांमुळें दुःख होतें असें प्रतिपादन केलें. गुणचंद्र आणि रामचंद्र यांच्याच शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे, "स्थायिभावः श्रितोत्कर्षो विभावव्यभिचारिभिः । स्पष्टानुभावनिश्रेयः सुखदुःखात्मको रसः ॥ (नाट्यदर्पण श्लोक १०९ पृ. १७८). असे वाचकांच्या अंतःकरणास व्यथित करणारे "दुःखात्मक रस" गुणचंद्र आणि रामचंद्र यांच्या मतें करुण, रौद्र, बीभत्स आणि भयानक हे चार होत. शोकांत वाङ्मयांत या रसांचा उत्कर्ष होत असतो. आतां या चार रसांपैकीं शोकांतिकेंत

सदैव येणारा असा नियत (इन्व्हेरिएबल) रस कोणता हे या रसांचें परीक्षण करून व त्यांचा प्रत्यक्ष मराठी शोकांतिकांत होणारा उत्कर्ष पाहून ठरवितां येईल. या चार रसांच्याप्रमाणेंच शांतरस आणि हास्यरस हे दोन रसही शोकांतिकेंत आढळतात. केवळ प्रहसनांत आणि विनोदी वाङ्मयांत आढळणारा हास्यरस आणि शोकांतिकेंत करुण आणि भयानक रसांना पोषक ठरणारा विकट विनोद (ग्रिम ह्यूमर) यांत बरेंच अंतर आहे. "हॅम्लेट" नाटकांतील स्मशानांतील प्रवेश, "किंग लियर" या नाटकांतील विदूषकांची तत्त्वज्ञानानें मोहरलेलीं विनोदी भाषणें यांत असणारा हास्यरस आणि "संशयकल्लोळ" किंवा "त्राटिका" या नाटकांतील विनोद यांत बराच फरक आहे.[1] उत्तम शोकांतिकेंतील विनोदामुळें हंसत असतांनाच प्रेक्षकांचें अंतःकरण उदास होतें. त्याची बुद्धि मानवी जीवनाचा अधिकच खोलपणें विचार करूं लागते. आणि ओठावर हास्य नाचत असतांनाच डोळ्यांत आसवांची एकच गर्दी होते. "शारदा" नाटकांतील इंदिराबाई आणि कांचनभट यांचीं मुलीच्या विवाहाविषयीं चाललेलीं भाषणें ऐकतांना गंमत वाटते. पण त्याचवेळीं प्रेक्षकांना, कांचनभटाच्या ओठांत अमृत असलें तरी पोटांत लोभाचें हालाहल आहे याची जाणीव असल्यामुळे, हंसत असतांना, आतां बिचाऱ्या शारदेचें कसें होणार, या विचारानें अस्वस्थ वाटूं लागतें. हास्यरसाची आणि करुणरसाची प्रत्यक्ष परस्पर विरोधी वाटणारी भूमिका शोकांतिकेंत एकरूप होतांना निदान निकट येतांना आढळते.[2] यामुळेंच हास्य आणि करुण हे रस अगदीं निराळे दिसले तरी दोघांचा उगम एकच असावा असा विचार अनेक टीकाकारांच्या डोक्यांत येऊन त्यास आतां सिद्धांताचें स्वरूप प्राप्त झालें आहे. "अपेक्षाभंगांतून" हे दोन रस निर्माण होतात, दुःखाचा परिहार (ओव्हरकम) करण्यास माणूस समर्थ ठरला कीं तो हंसतो आणि असमर्थ ठरला कीं तो रडतो – निराश होतो, असा हा सूत्रात्मक शब्दांत सिद्धांत सांगतां येईल. "हास्य आणि करुण या रसांतील फरक हा मूलभूत नसून फक्त प्रमाणाचा आहे," हा सिद्धांत हास्यरसाचा विचार करतांना फार कसोशीनें पारखावा लागेल. कारण हा सिद्धांत मान्य केल्यास हे दोन रस स्वतंत्र नसून एकच होत असें ठरेल. शेक्सपियरनें कल्पिलेले सुप्रसिद्ध हंसणारा आणि रडणारा असे दोन भिन्न मुखवटे असले तरी त्यांच्या मागें असणारें तोंड एकच आहे. त्याचप्रमाणें हास्य आणि करुण या भावना दोन वाटल्या तरी दोघांचा उगम अपेक्षाभंगांतूनच होतो ही कल्पना सकृद्दर्शनी रमणीय वाटली तरी विचारांतीं पटत नाहीं. तेव्हां या दृष्टीनें शोकांतिकेंतील हास्यरसाचा रसचर्चेंत उहापोह करावा लागेल.

हास्यरसाप्रमाणेंच शांतरस हा दुःखात्मक रस नव्हे. किबहुना रसचर्चेंत शांतरसाचा नंतर अंतर्भाव झालेला आहे. भरताच्या नाट्यशास्त्रांत प्रथम आठच रस होते. शांतरसाचा आविष्कार किंवा अभिनय कसा करावयाचा हा आणि जेथें सर्व विकार शांत होतात अशा शांतरसाचा परिपोष कसा होतो, हे दोन विचार

कांहीं टीकाकारांना यांस रसपदवी देण्यापासून परावृत्त करतात! पण जगांतील कांहीं अत्युत्कृष्ट शोकांत वाङमयाचा मनावर होणारा परिणाम हा शांतरसात्मक असतो असा अनेक "सहृदयांचा" अनुभव आहे. महाभारताचा मनावर होणारा शेवटचा परिणाम हा निर्वेदाचा असतो. निर्वेद म्हणजे उद्वेग नव्हे किंवा सर्व विकारांचा विनाश नव्हे.'

तेव्हां शोकांतिकेंतील भावनाजागृतीचा किंवा दुःखात्मक रसांचा विचार करतांना करुण आणि रौद्र, बीभत्स आणि भयानक या "दुःखात्मक" रसांप्रमाणेंच हास्य आणि शांत या दोन रसांचा अवश्य विचार केला पाहिजे.

१०. करुणरस :

स्थायिभाव म्हणजे रस असें भरत नाट्यशास्त्रांत (६–४२.) म्हणतो. त्याचप्रमाणें रसिक या स्थायि भावांचाच आस्वाद घेतात. (स्थायि भावान् अस्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षकाः । ६--६४ नाट्यशास्त्र.) आणि हे भरतानें वर्णिलेले आणि परिगणित केलेले स्थायिभाव किंवा रस हे वासनारूपानें सर्व प्राण्यांच्या ठायीं स्वयंसिद्ध अवस्थेंत आढळतात. या स्थायि भावांत किंवा "नवरसामाझारीं शृंगाररसाला" अग्रस्थान देण्याचा व रसांचा राजा म्हणण्याचा प्राचीन काळापासून प्रघात पडलेला असला तरी भवभूतीनें "एको रसः करुण एव" हें केलेलें वर्णन अधिक समर्पक वाटतें. पुत्रादिवियोगमरणादिजन्माः वैक्लव्याख्यश्चित्तवृत्तिविशेषः शोकः (रसगंगाधर पृ. ३२). पुत्रादि प्रिय माणसांच्या झालेल्या वियोगांतून किंवा मरणांतून वैक्लव्य निर्माण होतें. प्राण्याची जी तळमळ, तडफड होते त्या विशिष्ट वृत्तीला शोक ही संज्ञा असून करुणरसाचा तो स्थायिभाव आहे.

"हो. रामलाल ती गेली! माझी सिंधू गेली! माझ्या पुण्याईची सिंधू आटली! माझी दयेची सिंधू, करुणरसाची सिंधू काळसागराला मिळाली!!"[एकच प्याला पृ.१२४] या सुधाकराच्या भाषणांत करुणरसाचा स्थायिभाव शोक हा प्रमुख आहे. पण हा शोक, हें वैक्लव्य मरणामुळें, वियोगामुळें निर्माण होतें असें नाहीं. कृतकर्माच्या पश्चात्तापामुळें, दारुण निराशेमुळें, अधःपातामुळें, प्रारब्धाच्या प्रतिकूलतेमुळें, इत्यादि अनेक कारणांमुळें माणसाला शोक होतो, वृत्तींत वैक्लव्य येतें. उदाहरणार्थ एकच प्याला नाटकांत शेवटीं सुधाकरला असाच पश्चात्ताप झाला आहे. दारूपायीं आपल्या झालेल्या अधःपातामुळें सिंधू गेली, मूल मेलें, संसार बुडाला हें दारुण सत्य त्याला दिसतें, तेव्हां तो म्हणतो," .. सिंधू, सिंधू, देवतास्वरूप सिंधू! काय तुझी दुर्दशा झाली ही! सिंधू, या दारूबाज नवऱ्याच्यापायीं तूं बुडालीस! अपशब्दांनीं तुझा अपमान केला! कधीं तुला गोळाभर अन्न मिळालें नाहीं. पोटासाठीं तुला दळायला लावलं! तुझे हाल हाल केले. तुझ्या पोटचा गोळा तुझ्या डोळ्यांदेखत चेंचून टाकला ...सिंधू, सिंधू, उदारहृदये सिंधू, शापाच्या एका शब्दानं मला जिता जाळून टाक! पदरीचं पुण्य खर्चून, खोटं बोलून या सुधाकराला कशाला वांचवीत बसलीस!

(एकच प्याला, पृ. १२१–१२२) यांत स्थायिभाव शोकच आहे पण त्याला कृतकर्मा-बद्दल झालेला पश्चात्ताप कारण आहे. असाच पश्चात्ताप राजसंन्यास नाटकांत संभाजीला शेवटीं होतो.

शोककारक वाङ्मयाच्या प्रेक्षणामुळें किंवा वाचनामुळें भय आणि अनुकंपा (फिअर ॲण्ड पिटी) या भावना जागृत होतात, असे ॲरिस्टॉटल म्हणतो. पण अनुकंपेच्या मुळाशीं शोक ही भावनाच प्रमुख आहे. कारण पश्चात्ताप, निराशा इत्यादि अनेक भावना अनुकंपेप्रमाणें करुणरसामुळें जागृत होतात, पण या सर्व भावनांचें उत्कट व सर्वसाधारण स्वरूप शेवटीं शोक हेंच ठरतें. रामलालला सिंधू, तिचें मूल आणि सुधाकर मेल्यावर त्याच्या संसाराची वाताहात झाल्यामुळें शोक होतो. संभाजीला आपण अविचारानें केलेल्या पूर्वपातकांचा होणारा भीषण परिणाम पाहून पश्चात्ताप होतो व त्यामुळें तो शोक करतो. आणि रसिक वाचकांना आणि प्रेक्षकांना या सर्वांच्याबद्दल त्यांच्यावर आलेल्या प्रसंगाबद्दल अनुकंपा वाटते आणि आपल्यावर असा प्रसंग ओढवला तर काय होईल म्हणून मनांतून नकळत भयही वाटतें व शोक होतो.

तेव्हां करुणरसाचा स्थायिभाव परंपरागत चालू असलेला शोक हाच धरणें योग्य होईल.

११. भयानक रस :

भीति हा भयानकरसाचा स्थायिभाव असून त्याची व्याख्या खालील प्रमाणें आहे. "व्याघ्रदर्शनादिजन्मा परमानर्थविषयको वैक्लव्याख्यः स भयम्" ! (रसगंगाधर-प्रथममाननम् -पृ. ३२)

आपल्याच अपराधामुळें उत्पन्न झालेल्या भयामुळें भयानक रसाचा उत्कर्ष होतो. भयानक रसाचा व्यभिचारी भाव दैन्य आहे. भय या स्थायिभावाचें व दैन्य या व्यभिचारी भावाचें दर्शन आपल्याला "राजसंन्यासांतील" शेवटच्या प्रवेशांत होतें.

"...इकडे पाहूं कीं तिकडे पाहूं असें मला झालें आहे. आणि साबाजी, ही पहा माझ्या राक्षसी रागानें मारलेल्या माणसांची सारी भुतावळ जागी होऊन राजा-जवळ दाद मागण्यासाठीं जमली आहे. हिंदुपत पादशहा श्रीमंत छत्रपति शिवाजी महाराज, या पातक्याला क्षमा करा. साबाजी, आबांच्या नजरेची मला भीति वाटते. साबाजी, मी कोणीकडे तोंड लपवूं? साबाजी. मला सांभाळ रे!" (राजसंन्यास पृ. ७७)

करुणरसाप्रमाणेंच भयानकामुळेंसुद्धां माणसाची चित्तवृत्ति विकल होते, दुःखित होते, हृदयाची एकसारखी तळमळ, तडफड होते.

१२. रौद्ररस :

रौद्राचा स्थायिभाव क्रोध हा आहे. आपल्या कृतकर्माच्या अपराधांनीं

माणसाला पश्चात्ताप होतो, आणि त्यामुळें करुणरसाचा उदय होतो. उलट रौद्र-रसांत दुसऱ्यांनीं केलेल्या अन्यायामुळें आणि अपराधामुळें माणसाचा क्रोध अनावर होतो. अकारण अपराध करणाऱ्या माणसाचा नाश करावा म्हणून खवळलेला माणूस उठतो. हिरोजीला मोऱ्यांच्या हातून मातीमोल मरण आल्यावर साबाजी म्हणतो, "हिरु, काय करूं रे? शंभूदेवाला सोडविण्यासाठीं मला जावयाचें आहे. माझा हात रिकामा असता तर तुझ्याबद्दलचा सूड पुरतेपणीं घेतला असता! मोऱ्यांच्या मागच्या बेचाळिशीचे मुडदे उकरून त्यांच्या हाडांच्या हिरक्यांनी तुझें सरण रचलें असतें, आजच्या मोऱ्यांच्या हाडांचीं काडें करून तुझी तिरडी तयार केली असती, मोऱ्यांच्या पुढच्या बेचाळिशीच्या कोंवळ्या नाळवारांनीं तुझ्या ताटीसाठीं नाड्या केल्या असत्या-या मोऱ्यांचें मुंडकें छाटून, त्याची रक्ताळलेली शिंकाळी हातांत घेऊन राजाच्या नांवानें गरजत गरजत, तुझ्या देहाच्या मिरवणुकीपुढें त्रिखंड नाचत सुटलों असतों." (राजसंन्यास पृ. ४९).

असा हा रौद्ररस व उत्साह हा स्थायिभाव असलेला वीररस हे एक करावेत किंवा समजावेत असें प्रो. जोग व डॉ. वाटवे यांचें मत आहे. (अभिनव काव्यप्रकाश पृ. ७४, रसविमर्श पृ. १२६).

क्रोध आणि उत्साह हे विकार एक नाहींत. दोघांचा-क्रोधाचा व उत्साहाचा परिणाम अनेकवेळां लढाईंत होत असला तरी त्यांचें स्वरूप सर्वस्वीं भिन्न आहे. वीररसाचा अर्थ केवळ युद्ध असा संकुचित नाहीं. कार्यारंभेषु संरभः स्थेयान् उत्साह उच्यते। नवीन नवीन कामें घेण्यांत मनाची सतत वाटणारी तयारी म्हणजे उत्साह होय. माणूस हातांत तलवार घेऊन केवळ मुलुखगिरी करतो, त्यांतच तेवढा त्याला उत्साह वाटतो ही समजूत जितकी कोती तितकीच खोटी आहे. कर्ण केवळ महारथी होता म्हणून वीर नव्हता तर तितकाच तो उदार होता. भास्कराचार्य, न्यूटन, एडिसन आणि रामानुजमूसारख्या संशोधकांना जगांत सुप्त असणाऱ्या सत्याच्या अज्ञांत प्रदेशावर बुद्धीच्या सामर्थ्यानें आणि एकाग्रतेच्या सहाय्यानें हल्ला चढविण्यांत अमर्याद उत्साह आणि आनंद वाटतो, तुकारामासारखा कामक्रोधाला जिंकणारा सात्विक प्रवृत्तीचा संत आपण, "वीर विठ्ठलाचे गाढे" म्हणून उत्साहानें गर्जना करतो. यांत क्रोध आणि त्वेष हे विकार येतात कोठें? म्हणून रौद्ररसाचा स्थायिभाव अमर्ष (अपराधामुळें उत्पन्न होणारा चिरकालिक क्रोध) हा धरून रौद्र व वीर हे रस एकच धरावेत हें प्रो. जोगांचें व डॉ. वाटव्यांचें मत पटत नाहीं.

अनेकवेळां उत्साह आणि क्रोध हे परस्परांत मिसळत असतील पण त्यांना एकच समजणें हें अयोग्य होय. तेव्हां रौद्र हा स्वतंत्र रस असून त्याचें व वीररसाचें निकटचें नातें असलें तरी दोघांचें गोत्र एक नाहीं. त्यांत मूलभूत आणि महत्त्वाचा फरक आहे.

१३. वीररस :

वीररस आणि रौद्ररस यांच्यांत मूलभूत फरक असला तरी नाटकांत किंवा कादंबरींत हे विकार परस्परांस पोषक असे अनेकवेळां आलेले दिसतात. कीचकवध नाटकांत भीम धर्मराजाच्या सौम्य आचरणाचा निषेध करून शेवटीं कीचकाचा वध करतो. या सर्व प्रसंगांत मूळ रौद्ररस असला तरी वीररसानें त्याला असामान्य आणि ओजस्वी असा उठाव मिळाला आहे भारती युद्धांत भीम दुःशासनाला मारतो आणि 'द्रौपदीच्या झालेल्या अपमानाचा आणि विटंबनेचा सूड घेतला,' या समाधानानें हंसतो, त्यांतही वीर आणि रौद्र हे दोन रस परस्परांस आलिंगन देऊन दिमाखानें मिरवतांना दिसतात. दुर्बलांच्या क्रोधांत कारुण्य असलें तरी त्यांत सामर्थ्यामुळें प्राप्त होणारें अद्भुत सौंदर्य नसतें. यामुळें उत्तम वीररसाचे किंवा रौद्ररसाचे नमुने निवडावयास बसलें कीं हटकून हे दोन रस एकत्र असलेलेच प्रसंग प्रथम डोळ्यांसमोर येतात. आणि हे दोन रस तत्त्वतः एकच असावेत असें क्षणभर वाटतें. पण क्रोधामागें नेहमीं वीररस उभा असतो असें नाहीं. या बाबतींत अश्वत्थाम्याचें उदाहरण उद्बोधक आहे. द्रोणाचार्यांस आणि दुर्योधनास पांडवांनीं कपटानें मारलेलें पाहून हा पराक्रमी गुरुपुत्र खवळतो. त्यांतच पराभवाची भर पडते, आणि मग तो रात्रीं पांडवांच्या छावणींत शिरून, अधर्मानें त्यांच्या मुलांबाळांना मारतो. या सर्व कृत्यांत क्रोधाचा कडेलोट झालेला असला तरी वीररस आहे असें वाटत नाहीं. अश्वत्थाम्याचें उदाहरण सहेतुकच घेतलें आहे. कारण तो महापराक्रमी होता हें प्रसिद्ध आहे. पण त्याचें हें वर्तन वीर पुरुषास विसंगत लांछनास्पद असेंच होतें. आणि त्याला कारण तो अपरंपार (आणि रास्त) क्रोधाच्या आहारीं गेला हें होय. पण एकंदरींत अनेक प्रसंगीं या दोन रसांचा रम्यभीषण संकर होतो, हें खरें आहे.

१४. बीभत्स रस :

बीभत्साचा स्थायिभाव जुगुप्सा, किळस येणें हा आहे. कदर्यवस्तु विलोकनजन्मा विचिकित्साख्यश्चित्तवृत्तिविशेषो जुगुप्सा । (रसगंगाधर प्रथमाननम्–पृ. ३२.) अशी त्याची व्याख्या आहे.

बीभत्स ही प्राथमिक भावना असली (शोकाप्रमाणें साधित नसली) तरी तींत आस्वाद्यता नसल्यामुळें त्यास रसच मानूं नये असें डॉ. वाटवे[1] व प्रो. द. के. केळकर[2] यांचें मत आहे. 'तसेंच या रसाचा उत्कर्ष झालेला आढळत नाहीं, तो आलाच तर इतर रसांना पूरक म्हणून येतो, तेव्हां असलेंच तर बीभत्सरसाचें अस्तित्व हें स्वतंत्र नसून दुय्यम आहे, असें डॉ. वाटवे व प्रो. केळकर प्रतिपादन करतात.

बीभत्सरस वाङ्मयांत फार थोड्या ठिकाणीं आढळतो. तेव्हां तो स्वतंत्र रस नाहीं असें म्हणणें, म्हणजे रेडियम हा धातु फार थोडा सांपडतो तेव्हां त्याला धातूच म्हणूं नये, असें विधान करण्यासारखें आहे.

बीभत्सरस हा आस्वाद्य नसल्यामुळें वाङ्मयांत त्याची निर्मिति फारच कमी प्रमाणांत झाली आहे, हें म्हणणें तितकेंसें पटत नाहीं. कारण " पाश्चिम आघाडीवरील सामसूम," "यामा" इत्यादि कादंबऱ्यांत हा रस बऱ्याच प्रमाणांत आणि स्वतंत्रपणें आढळतो. गडकऱ्यांच्या नाटकांतूनही (विशेषतः राजसंन्यास आणि एकच प्याला) बीभत्साचा उपयोग अनेक वेळां केला आहे. लेखकाला वाचकांच्या मनांत जेव्हां अत्यंत किळस उत्पन्न करावयाची असते तेव्हां तो बीभत्सरसाचा उपयोग करतो. पण जुगुप्सा, किळस उत्पन्न करण्याचं कर्तव्य एखाद्या कठीण शस्त्रक्रियेप्रमाणें क्वचितच उद्भवतें, आणि तें सुद्धां शस्त्रवैद्याप्रमाणेंच लेखकही अत्यंत नाखुषीनें आणि नाइलाज म्हणून करीत असतो. पण म्हणून कठीण शस्त्रक्रियेला वैद्यक शास्त्रांत स्वतंत्र स्थान नाहीं असें कोणीही कधींच म्हणत नाहीं. आस्वाद याचा अर्थ सुस्वाद असा होत नाहीं. अनुकूल आणि आकर्षक संवेदनांप्रमाणेंच प्रतिकूल व अनाकर्षक संवेदना वाङ्मयांत समाविष्ट होतात, एवढेंच नव्हे तर त्या ज्यांत प्रामुख्यानें उत्कर्ष पावतात त्या शोककारक वाङ्मयाला सर्वश्रेष्ठ वाङ्मय समजतात.

गडकऱ्यांच्या एकच प्याला नाटकांत वाचकांच्या मनांत त्यांना दारूविषयीं विलक्षण किळस आणि तिटकारा निर्माण करावयाचा आहे. सुधाकरानें रामलालपुढें केलेलें हें दारूचें वर्णन पहा, " ...होय, रामलाल, तीच दारू ! जिनें माझ्या घरांत एवढा अनर्थ केला तीच दारू ! ...शिकलेल्या शहाण्याच्या थोबाडाला शिमग्यांतल्या शिव्याशेणांची शोभा आणते ती दारू ! महापतिव्रतांना नवऱ्याच्या हातानं बाजारांत आणून बसवते ती दारू ! गायत्री मंत्रानं पवित्र झालेल्या ब्राह्मणाच्या जिभेला गायत्रीच्या मांसाची चटक लावते ती दारू ! एखाद्या पशूप्रमाणें पुत्राला मात्रागमन्याप्रमाणें प्रत्यक्ष जन्मस्थानीं लघुशंका करायला लावते ती दारू !" (एकच प्याला पृ. १२३).

बीभत्स रस आणखी मोठ्या प्रमाणांत वापरणें शक्य नाहीं आणि इष्टही नाहीं. कारण वाङ्मयाचें ध्येय कितीही व्यापक आणि सखोल असलें, सत्यसंशोधनाच्या, ज्ञानानंदाच्या, जिज्ञासेच्या पायावर त्याची उभारणी झाली असली, तरी तें रसात्मक असतें आणि तें ध्येय शेवटीं "रंजन" हें आहे. त्यामुळें वाचकांना आनंद झाला पाहिजे. केवळ क्रोध, भय, जुगुप्सा या भावना उत्कट झाल्या तरी अतिरंजित होऊन चालणार नाहींत, हें विसरतां येत नाहीं.

१५. शान्तरस :

भरतानें परिगणित केलेल्या आठ रसांत शान्तरसाला स्थान नव्हतें. पण पुढें शान्तरस हा नवा व नववा रस म्हणून ओळखला जाऊं लागला. शान्तरसाचा स्थायिभाव निर्वेद–ऐहिकाविषयी उदासीनता असल्यामुळें आणि रति, क्रोध, भय, विस्मय इत्यादि भावनांचा त्यांत अभाव असल्यामुळें याला रस कसें व कां म्हणावयाचें असें वाटे ! तसेंच भरतानें आठ रस सांगितले ते नाट्यशास्त्राच्या दृष्टीनें !

क्रोधाचा, भयाचा, वीररसाचा, विस्मयाचा नटाला अभिनय करतां येतो. पण निर्वेदाचा अभिनय कसा करणार ?

पण सर्व वासना-विकारांचा, भावनांचा लोप म्हणजे शांतरस हा अर्थ अयोग्य आणि ऋणात्मक आहे. ।निर्वेद ही स्वतंत्र स्थायि भावना आहे. अनेक वेळां माणसांना या संसाराच्या ऐहिक उपाधींचा, मायाममतेचा वीट येतो. तो उदासीन होतो व त्यावेळीं शांत रसाचा उद्गम होतो. " नित्यानित्यवस्तुविचारजन्मा । विषय-विरागाख्यो निर्वेद : ॥" असें शांतरसाचें लक्षण आहे. ऐहिक विषयांसंबंधीं वाटणाऱ्या वैराग्यांतून, उदासीनतेंतून निर्वेदाचा उगम होतो. पण हा निर्वेद म्हणजे अकस्मात् ओढवणाऱ्या आपत्तीमुळें, मरणामुळें येणारें क्षणिक स्मशानवैराग्य नव्हे. हें वैराग्य, ही उदासीनता, " नित्यानित्यवस्तुविचारजन्य " असते हें महत्त्वाचें आहे. थोर तपस्वी पुरुषांत ही निर्वेदाची भावना आढळते. त्यांची मनोभूमिका इतकी उंच असते कीं त्यांना " क्रोध, मद, मत्सर," इत्यादि भावना स्पर्श करूं शकत नाहींत.

उदात्ताला ज्याप्रमाणें सौंदर्याचा उच्च प्रकार समजतात त्याचप्रमाणें शांतरसाला नवरसांत अग्रस्थान देणें उचित होईल. कारण या रसांत, उदात्तता, विशालता आणि सखोलता ह्या केव्हांही इतर रसांपेक्षां अधिक प्रमाणांत असतात. मानवी जीवनांतील अंतिम सत्याचा साक्षात्कार शांतरसांतच उत्कटतेनें होतो. शांतरस हा ललित वाङ्मयाचा व तत्त्वज्ञानाचा प्रांत अलग करणारी अस्पष्ट रेषा आहे. त्यामुळें महाभारत, रामयणादि महाकाव्यांचा, हॅम्लेट आणि किंग लियर-सारख्या सर्वश्रेष्ठ शोकांतिकांचा मनावर होणारा अंतिम परिणाम हा शांतरसात्मकच असतो. भय आणि अनुकंपा, क्रोध, जुगुप्सा व विफलता यां भावनांच्यामुळें माणसाच्या मनाला प्राप्त झालेली तीव्रता, उत्कटता आणि कटुता, ह्या शांत होतात. आणि शेवटीं विश्वनाथानें " ब्रह्मानंदसहोदर " म्हणून यथार्थ गौरव केलेल्या काव्यानंदाचा आस्वाद रसिकाला घ्यावयास मिळतो. तेव्हां रसांत सर्वश्रेष्ठ स्थान शांतरसाला आहे. या शांतरसात्मक परिणामांचें वर्णन करतांना प्रसिद्ध आंग्ल टीकाकार एफ्. एल्. ल्यूकस् म्हणतो, [१] " शोकांत नाटक वाचल्यावर किंवा पाहिल्यावर आपली मनोवृत्ति शांत होते. भावना थकल्यामुळें आणि आटल्यामुळें ही वृत्ति निर्माण होत नाहीं. ही उदासीन वृत्ति प्राप्त होण्यास कांहीं अंशी भावनांचें विरेचन आणि कांहीं अंशीं भुताप्रमाणें किंवा देवाप्रमाणें मानवांच्या जीवनाशीं चाललेल्या अटीतटीच्या सामन्याकडे तद्गुपतेनें पाहणारी तात्त्विक अलिप्तता हीं कारण असतात. जीवनाच्या भविष्यकालीन उंबरठ्यावर उभें राहून आपण मागें वळून त्या जीवनाकडे स्थिरपणें आणि संपूर्णपणें पाहातों."

सारांश, उत्तम शोकांत वाङ्मयाचा मनावर होणारा परिणाम हा शांतरसात्मकच असतो.

१६. हास्यरस :

संस्कृत साहित्यशास्त्रांत वर्णन केलेला "हास्यरस" हा उथळ असतो. "हास्यरस हा स्त्रियांमध्यें व हलक्या प्रकृतीच्या माणसांत आढळतो" असें भरत म्हणतो.[१] त्यावरूनच विनोदाचें संस्कृत साहित्यशास्त्रांतील स्थान समजतें. विनोद हा विचित्र, विकृत वेष, विकृत अलंकार, हावरेपणा, खोटेपणा, चमत्कारिक बोलणें इत्यादि गोष्टींतून निर्माण होतो, (नाट्य शास्त्र ६, ५६) असें भरतानें हास्यरसाचे विभाव देऊन सांगितलें आहे. त्याचा अर्थ संस्कृत वाङ्मयांत उत्तम हास्यरसाचा अभाव आहे असें नाहीं. मृच्छकटिक नाटकांतील शकाराच्या, मैत्रेयाच्या आणि शार्विलकाच्या संभाषणांतून आणि त्याचप्रमाणें प्रसंगांच्या गुंतागुंतींतून उत्पन्न होणारा हास्यरस हा निःसंशय उच्च दर्जाचा आहे. शकाराच्या स्वभावांत नाटककारानें केलेलें दुष्टपणाचें आणि मूर्खपणाचें मिश्रण हें जगांतील सर्व नाट्यवाङ्मयांत अपूर्व आहे. पण हास्यरसाच्या व्याख्येंत अशा प्रकारच्या विनोदाचा अंतर्भाव होत नाहीं. शोकांतिकेंतील अभिप्रेत असणारा विनोद हा उथळ नसतो, शोकांतिकेंतील हास्यरसांतून मानवी स्वभावांतील व जीवनांतील विविध विसंगतीच्या छटा हळुवार हातानें रंगविलेल्या असतात. लॉरेल आणि हार्डी उर्फ जाड्या आणि रड्या यांचा विनोद हा शारीरिक वैधर्म्यावर आधारलेला असून तो विदूषकी असतो. उलट चार्ली चॅपलिनच्या एका चित्रपटांत तो आपणहून तुरुंगांत जाण्याचा प्रयत्न करतांना पाहून प्रथम प्रेक्षक हंसतात. कारण तुरुंगांत स्वखुषीनें (राजकीय किंवा अन्य उच्च हेतूनें नव्हे) जाणारा माणूस प्रथमदर्शनीं तरी विचित्र व हास्यास्पद वाटतो. पण अधिक विचार केल्यावर त्या गरीब बिचाऱ्या माणसास हंसणें अयोग्य आहे हें दिसून येते. जगांत नोकरी नसेल, खाण्यास भाकरी नसेल, राहण्यास टीचभर जागा नसेल तर बृहस्पतीसुद्धां आनंदानें तुरुंगांत जाईल. हा प्रमाद परिस्थितीचा आहे; त्या माणसाचा नव्हे. असा विषादानें आणि विचारानें भारलेला विनोद शोकांतिकेंत असतो. हास्यरसाचा स्थायिभाव "हास" आहे. शोकांतिकेंतील विनोदानें आपण क्षणभर हंसतों. पण या विनोदाचें पर्यवसान शेवटीं विषादांत होतें. त्यामुळें मुळांत उत्कट असलेल्या करुणरसाची कमान अधिकच चढते. एकच प्याला नाटकांतील तळीरामाच्या भाषणांत उपरोधाच्या विषानें माखलेला मर्मभेदकपणाच अधिक आहे. अशा प्रकारच्या जहरी उपरोधामुळें एकच प्याल्यांतील करुण आणि भयानक रसांस अधिकच उठाव मिळतो.

सारांश, हास्यरस हा दोन प्रकारचा असतो. उथळ आणि उच्च किंवा सूक्ष्म (सटल) विनोद. या प्रकारांपैकीं साधारणपणें शोकांतिकेंत करुणरसास पोषक असणारें हास्य सूक्ष्मच असतें.

शोकांतिकेंत हास्यरस तीन प्रकारांनीं येतो. (१) शोकांतिकेंतील करुण किंवा भीषण प्रसंगांत पोषक म्हणून, (२) दुःखात्मक रसांतील कोणताही रस उत्कट

झाल्यावर थोडावेळ तरी प्रेक्षकांच्या मनावरील ताण कमी व्हावा (रिलीफ) म्हणून आणि (३) विरोधानें (कॉन्ट्रास्ट) प्रमुख पात्राचा स्वभाव उठून दिसावा म्हणून येणारा विनोद.

अनेक वेळां शोकांतिकेंत हास्यरस हा करुणरसास पोषक होत असतांनाच प्रेक्षकांच्या ताणलेल्या वृत्तींना विसांवा मिळतो. एकच प्याला नाटकांत असणाऱ्या तिसऱ्या अंकांतील चवथा प्रवेश हें याचें उत्तम उदाहरण होय. या प्रवेशांत शेवटीं होणाऱ्या भीषण विनाशाची पूर्ण कल्पना येते. सिंधू पतीवरील व पातिव्रत्या-वरील प्रेमामुळें आप्तांचा, त्यांच्या व्यवहारी पण बहुमोल उपदेशाचा आणि साहाय्याचा निर्धारानें अव्हेर करते. हा सगळाच नाट्यप्रसंग करुणरसानें आणि उदात्ततेनें भारलेला आहे. पण या प्रवेशांतच तळीराम जें अधूनमधून एकेक वाक्य बोलतो त्यामुळें आपण क्षणभर हंसतों. पण त्या वाक्यांवरूनच दुसऱ्या क्षणाला सिंधूचें भवितव्य किती भीषण आहे या कल्पनेनें आपण उदास होतों.

शोकांतिकेंत येणारा हास्यरसाचा तिसरा प्रकार विरोध (कॉन्ट्रास्ट) हा होय. तोतयाच्या बंडांत विठाईमुळें, तिच्या छिनाल वागण्यांतून निर्माण होणाऱ्या विनोदामुळें पार्वतीबाईंच्यांत असणारी पतिनिष्ठा आणि उदात्तता हीं अधिकच उठून दिसतात. तोच प्रकार एकच प्याला नाटकांत सिंधू आणि गीता यांचा आहे. मात्र गीता ही तोंडानें फटकळ आणि वृत्तीनें रोखठोक असली तरी सरळ मनाची आणि चांगल्या वर्तनाची आहे. सिंधू आणि गीता म्हणजे अलौकिक आणि लौकिक यांचें साकार स्वरूप होय.

शोकांतिकेंत दिसणारे हास्याचे तीन प्रकार पाहिले कीं अशा हास्यरसाचा समावेश शोकपरिणामांत (ट्रॅजिक इफेक्ट) करावयाचा कीं शोककारणांत (ट्रॅजिक एलिमेंट) करावयाचा असा प्रश्न पडतो. कारण शोकांतिकेंतील हास्यरसाचा प्रेक्षकांच्या मनावर प्रत्यक्ष असा परिणाम होतांना दिसत नाहीं. हास्यरसामुळें शोकांतिकेंत असणाऱ्या दुःखात्मक रसांची कमान अधिकच उंचावते, विरोधामुळें (कॉन्ट्रास्ट) प्रमुख पात्रांचा स्वभाव उठून दिसतो किंवा अप्रत्यक्षपणें उत्कट झालेल्या करुणरसाचा ताण क्षणभर कमी होतो. पण भयानक, करुण किंवा शान्त रसांप्रमाणें हास्यरसाचा स्वतंत्र असा परिणाम शोकांतिकेंत दिसत नाहीं. आणि तसा तो दिसणें इष्टही नाहीं. याचाच अर्थ हास्यरस हा शोककारणाचा (ट्रॅजिक एलिमेंटचा) घटक आहे, तो परिणामाचा घटक नाही. पण असें असतांनाही हास्यरसाचा शोकपरिणामाच्या-वेळींच विचार करण्यास एक बलवत्तर कारण आहे. "हास्यरस आणि करुणरस हे एकच आहेत, दोघांचा उगम एकच–अपेक्षाभंग–हा आहे. आणि या दोन रसांत फरक आहे तो फक्त प्रमाणाचा आहे, प्रकृतीचा नाहीं", असा एक सिद्धांत मॅक्स ईस्ट-मन या अर्वाचीन टीकाकारानें मांडलेला आहे. त्याला कांहीं प्राचीन तत्त्वज्ञांचा व टीकाकारांचा आधार आहे. हा सिद्धांत खरा मानल्यास करुण आणि हास्य असे दोन

स्वतंत्र रस मानण्याचें कारणच उरत नाहीं. शोकांतिकेंत येणारा हास्यरस हा करुण-रसास अनेक वेळां पोषक म्हणून येत असल्यामुळें या दोन रसांत मूलभूत फरक दर्शविणारी रेषा फारच अस्पष्ट होते. आणि यामुळें प्रथमदर्शनीं दिसणाऱ्या कांहीं साम्यस्थळांवरून या दोन भावना एकच हा ग्रह दृढ होतो. पण हास्य आणि करुण या दोन रसांत अत्यंत महत्त्वाचा असा मूलभूत फरक आहे. पण हा फरक नीट समजण्यासाठीं करुण आणि हास्य हे रस एकच होत असा सिद्धांत मांडणाऱ्या टीकाकारांनीं पुढें केलेलीं प्रमाणें पाहिलीं पाहिजेत.

१७. करुणरस आणि हास्यरस :

"अपेक्षाभंग" हा हास्याचा आणि करुणाचा उगम असतो. लहान मुलांचें क्षणभर आपण खेळणें घेतों त्यामुळें तें रडतें, ओरडतें, आपल्या हातून आवेशानें हिसकावून घेण्याचा प्रयत्न करतें. आपण तें खेळणें परत देतों आणि तें रडणारें मूल आनंदानें हंसत सुटतें. आतां येथें होणारा मुलाचा अपेक्षाभंग हा सुसह्य आहे. त्याला थोड्या वेळांतच खेळणें परत मिळतें म्हणून तें हंसतें. पण समजा हें खेळणें मुळींच परत मिळालें नाहीं तर काय होईल ? या सुसह्य वाटणाऱ्या अपेक्षाभंगाचें रूपांतर विफलतेंत, निराशेंत आणि दारुण मनोभंगांत होईल. लढाईंतून सुखरूपपणें परत आलेला शिपाई आपल्याला भोगावीं लागलेलीं संकटें आप्तस्वकीयांना हंसत-खेळत आणि रंगवून सांगतो. पण याच प्रसंगांत तो शिपाई जन्माचा लुळापांगळा होऊन आला तर या गोष्टी सांगतांना त्याचे डोळे आनंदानें चमकणार नाहींत. तर उलट दुःखानें भरून येतील. हास्यरस आणि करुणरस यांत असणारें अंतर हें प्रमाणाचें आहे, प्रकृतीचें नाहीं असें मॅक्स ईस्टमन[१] हा टीकाकार समजतो. "प्रत्येक प्रकारच्या विनोदाशीं तुलना करतां येईल असें त्याच प्रकारचें दुःख असतें. तुम्हीं जर खेळकर वृत्तीनें प्रत्येक शोककारक घटनेचा स्वीकार केलात तर ती घटना हास्यकारक (कॉमिक) ठरेल" या सिद्धांतास आधार म्हणून, "शोकांतिका आणि सुखांतिका यांची प्रकृति एकच असते." (दी जीनियस ऑफ् ट्रॅजेडी ॲन्ड कॉमेडी इज् दी सेम.) हें "सिंपोझिअम्" मधील सॉक्रेटिसचें मत मॅक्स ईस्टमन देतो. पण हास्य व करुण या दोन रसांत दिसणारा अपेक्षाभंग हा एकाच जातीचा आहे का ? अगदीं थोड्या वेळानें आगगाडी चुकल्यामुळें लेखकाचा अपेक्षाभंग झाला. विलायतची बोट चुकल्यामुळें त्याचें बरेंच आर्थिक नुकसान झालें. पण तें नुकसान "गंभीर" किंवा "शोचनीय" या सदरांत येत नसल्यामुळें त्यावर कांहीं काळानें विनोदी गोष्ट लिहितां आली. अशाच प्रकारचें दुसरें उदाहरण नेपोलियनचें घेतां येईल. केवळ १५ मिनिटें सैन्याची तुकडी उशिरा आल्यामुळें अगदीं शेवटच्या घटकेस वॉटर्लूच्या लढाईंत नेपोलियनचा पराभव झाला व त्याचा परिणाम म्हणून त्याला मरेपर्यंत सेंट हेलीना बेटांत इंग्रजांचा कैदी होऊन खितपत पडावें लागलें. दोन्हीं प्रसंगांत उशीर झाल्यामुळें अपेक्षाभंग होतो आणि नुकसानही होतें. पण या

दोन अपेक्षाभंगांची आणि त्यांच्या परिणामांची तुलना तरी करतां येईल का ? या प्रसंगांमुळें होणाऱ्या अपेक्षाभंगांमधील फरक फक्त प्रमाणाचा आहे, मूलभूत नाहीं असें विधान करणें अशक्य आहे. अशा प्रकारचें उदाहरण प्रत्यक्ष हास्यरसाचें नसलें तरी या प्रश्नावर अधिक प्रकाश पाडणारें आहे. मेघदूतांत बारा महिने यक्षास कांतेचा विरह होतो. त्यामुळें त्याला झालेल्या शोकाचें वर्णन आपण विप्रलंभ शृंगार या शब्दांनीं करतों. पण पत्नी मेल्यामुळें अजानें केलेला विलाप मात्र करुण-रसांत समाविष्ट होतो. वास्तविक वरील सिद्धांताच्या कसोटीनें पाहिल्यास या दोन विरहांतील भेद फक्त प्रमाणाचा आहे. मेघदूतांत फक्त बारा महिन्यांचा विरह आहे आणि अजविलापांत तो कायमचा आहे. याचाच अर्थ प्रमाणापेक्षां परिणामावरून वर्गीकरण करणें योग्य होय. आणि म्हणूनच ज्यामुळें माणसास हंसूं येतें (कॉमिक) अशा गोष्टींची व्याख्या करतांना ॲरिस्टॉटल म्हणतो[1], "जो दोष किंवा जो विद्रूपपणा परिणामीं दुःखकारक किंवा विनाशक नसतो तो हास्यकारक (कॉमिक) होय." उदाहरणार्थ ज्यामुळें हंसूं येतें असा मुखवटा विद्रूप व वेडावांकडा असतो. पण त्यामुळें दुःख होत नाहीं. म्हणजे ह्याचा अर्थ आपण दुःखास, विद्रूपपणास, अपेक्षाभंगास, निराशेस सारांश, जेणेंकरून दुःख होतें अशा गोष्टीस, त्याच्या परि-णामावरून "गंभीर" (सीरियस) किंवा खेळकर (प्लेफुल) किंवा हास्यकारक (कॉमिक) हें विशेषण लावतों. पण खेळकर आणि गंभीर किंवा हास्यकारक आणि शोककारक यांत असणारा फरक मूलभूत आहे, फार महत्त्वाचा आहे, दाखवितात त्याप्रमाणें तो फक्त प्रमाणाचा आणि वरवरचा नाहीं. खेळकर आणि गंभीर, सुसह्य आणि दुःसह या शब्दांतच या दोन रसांतील मतभेद स्पष्ट होतो. शोकांतिकेंतील हास्यरसापुरतेंच हास्यरसाचें विवेचन अभिप्रेत असल्यामुळें अनेक उदाहरणें घेऊन हें विधान सिद्ध करावयाचें नाहीं. पण हास्यरसाचा स्थायिभाव "हास" आणि करुण-रसाचा स्थायिभाव "शोक" या दोन शब्दांत असलेल्या कल्पनाच खेळकर (प्लेफुल) किंवा हास्यकारक (कॉमिक) आणि शोककारक (ट्रॅजिक) या शब्दांत आहेत. प्रत्यक्ष प्रसंग किंवा घटनेच्या परिणामाप्रमाणेंच शोकांतिकेंतील आणि सुखांतिकेंतील (ट्रॅजेडी ॲन्ड कॉमेडी) प्रमुख पात्रांच्या स्वभावांतील मूलभूत भेदावर हास्यरस किंवा करुणरस हा अवलंबून असतो. यास उदाहरण द्यावयाचें झालें तर परत अजविलापाचेंच दिलेलें बरें ! अजाचें इंदुमतीवर उत्कट प्रेम असल्यामुळें व त्याचें अंतःकरण थोर व सुसंस्कृत असल्यामुळें त्यानें इतका विलाप केला. पण हीच घटना एखाद्या "प्राकृत" पुरुषाच्या बाबतींत घडली असती तर तो थोड्याच दिवसांत दुसरें लग्न करून मोकळा झाला असता. अजासारख्या समर्थ राजास ही गोष्ट फारच सुलभ होती. म्हणजे या दोन्हीं घटनांतील परिणाम "मरण" हा एकच असून एकांतून अजाविलापासारखें दगडालाही पाझर फोडणारें काव्य निर्माण होतें तर दुसऱ्या घटनेंतून फार फार तर ज्ञानप्रकाशसारख्या पत्रांत बातमी

देण्यास एक " अभिनंदनीय पुनर्विवाह " घडून येतो. तेव्हां घटनेच्या परिणामावर " हास्य " आणि " कारुण्य " हें अवलंबून नाहीं. प्रसंगाप्रमाणेंच किंबहुना त्यापेक्षां अधिकच शोकांतिकेंतील आणि सुखांतिकेंतील नायकनायिकांच्या प्रकृतिवैशिष्ट्या-वरच तें अवलंबून असतें. संशयकल्लोळ आणि ऑथेल्लो या दोनही नाटकांचा विषय " संशय खट झोटिंग महा " हा आहे. पण या नाटकांचा होणारा परिणाम मात्र सर्वस्वीं भिन्न आहे. याला घटनांत असलेल्या फरकांपेक्षां प्रमुख पात्रांचा स्वभावच खरा कारण आहे. या दोन नाटकांचा विषय एक असला, त्यांतील कृतींचा (ॲक्शन) उगम एकच असला तरी फाल्गुनराव आणि ऑथेल्लो किंवा वैशाखशेट आणि ऑथेल्लो यांच्या स्वभावांत, व्यक्तिमत्वांत जमीन अस्मानाचा फरक आहे. फाल्गुनराव किंवा वैशाखशेट हे संशयानें पछाडलेले असले, मत्सरानें ग्रासलेले असले तरी ते जीवनाकडे खेळकरपणें किंवा उथळपणें बघतात, उलट ऑथेल्लो हा गंभीरपणें बघतो. दोघांच्या स्वभावांत हा असा मूलभूत फरक असल्यामुळें नाटकांचा शेवट अगदीं निराळा होतो. फाल्गुनराव आणि वैशाखशेट हे "संशयाचें" निराकरण झाल्यामुळें शेवटीं सुखी होतात. आपण किती मूर्ख होतों म्हणून आपल्यालाच हंस-तात. पण याचा अर्थ ते संशयावर मात करतात, त्याचा पराभव करतात असा होत नाहीं. ऑथेल्लोप्रमाणें संशयकल्लोळांतील पात्रांच्या मनोवृत्ति "जाज्वल्य आणि उत्कट" नाहींत. ऑथेल्लोप्रमाणें त्यांचे विचार उदात्त आणि उच्च वातावरणांत विहार करणारे नाहींत. वास्तविक ऑथेल्लो हा फाल्गुनराव, वैशाखशेट किंवा कृत्तिके-प्रमाणें मूर्ख आणि मत्सरग्रस्त नव्हता. उलट तो उमद्या अंतःकरणाचा होता. पण आपली स्त्री पतिव्रता नाहीं ही कल्पनाच त्याला बेचैन करते. आपल्यास आलेला संशय खरा कीं खोटा याचा विचार करण्यास तो थांबत नाहीं डेस्डेमोना फक्त एक रात्रभर आपल्याला जिवन्त ठेवा, म्हणून विनवणी करते पण ऑथेल्लोचे जाज्वल्य मनोविकार व उदात्त विचार त्याला तत्काल तिचा वध करण्यास प्रवृत्त करतात. आपली प्रिय पत्नी अपवित्र आहे या कल्पनेनेंच ऑथेल्लोस फेंपरें येऊं लागतें. " ती अपवित्र आहे कां नाहीं याचा निर्विकार मनानें विचार करावा " असा विचारही ऑथेल्लोच्या डोक्यांत येत नाहीं. फाल्गुनराव व वैशाखशेट हें संशयानें पछाडलेले असले तरी त्यांचे मनोविकार ऑथेल्लोप्रमाणें जाज्वल्य आणि उत्कट नसल्यामुळें ते खून करीत नाहींत, फक्त आरडाओरड करतात आणि शेवटीं हंसतात. असा समन्वय करण्याची बुद्धि ऑथेल्लोची नसल्यामुळें तो पत्नी शुद्ध होती हें समजल्यावर आत्मघात करून घेतो. सारांश शोकांतिकेंतील आणि सुखांतिकेंतील प्रमुख पात्रांच्या स्वभावांतील हा मूलभूत फरक मुख्य आहे. आणि या फरकावरच शेवटीं या दोन नाटकप्रकारांचें वर्गीकरण होतें. पण स्वभाव, लेखकाचा गंभीर आणि खेळकर दृष्टिकोन यावरील विवेचनांत हाच विषय सविस्तर मांडावयाचा असल्यामुळें येथें हास्य आणि करुण यांतील मूलभूत फरक दाखविण्यापुरताच त्याचा उहापोह केला आहे.

शोकपरिणाम पाहतांना शोकांतिकेंत येणाऱ्या "दुःखात्मक" रसांचा येथवर परामर्श घेतला. पण येवढ्यावरच शोकांतिकेमुळें होणाऱ्या भावनाजागृतीची चर्चा संपत नाहीं. ॲरिस्टॉटलनें आपल्या शोकांतिकेच्या सुप्रसिद्ध व्याख्येच्या उत्तरार्धांत भावनात्मक परिणाम (एमोशनल इफेक्ट) वर्णन केलेला आहे व अशा जागृत होणाऱ्या भावनांचें विरेचन होतें (कॅथार्सिस) असें वर्णन केलें आहे. शोकपरिणामावरील आजवर झालेल्या (संस्कृतसाहित्यशास्त्र सोडल्यास) विवेचनास आधार ही ॲरिस्टॉटलची व्याख्या होय.

१८. शोकांतिकेची व्याख्या :

ॲरिस्टॉटलनें "पोएटिक्स" या आपल्या ग्रंथांत शोकांतिकेची व्याख्या दिलेली आहे. पुढें तींत आलेल्या प्रत्येक शब्दाचें व कल्पनेचें स्पष्टीकरण केलें आहे. इसवी सनापूर्वी ३८४ या वर्षांत ॲरिस्टॉटलचा जन्म झाला. म्हणजे ॲरिस्टॉटलनें केलेली व्याख्या त्या काळीं उपलब्ध असलेल्या ग्रीक शोकांतिकांवरून तयार केली असली पाहिजे. या व्याख्येंत वर्णन केलेलीं शोकांतिकेचीं वैशिष्ट्यें किंवा अंगें हीं त्या शोकांतिकांचीं होतीं. त्यानंतर या दोन हजार वर्षांत देशकालपरत्वें शोकांतिकेचे अनेक प्रकार व परंपरा निर्माण झाल्या आणि त्यांतील आतां कांहीं प्रत्यक्ष रंगभूमीवरून नामशेषही झाल्या आहेत. असें असतांना कोणत्याही शोकांतिकेचा, मग ती अगदीं अर्वाचीन कां असेना—विचार करतांना बहुतेक टीकाकार ॲरिस्टॉटलच्या व्याख्येचा आधार घेतात. या व्याख्येच्या अनुरोधानें ॲरिस्टॉटलनें व्यक्त केलेले कांहीं विचार आज अयोग्य वाटतात. शिवाय आज अर्वाचीन शोकांतिकेंत अंतर्भूत असलेलीं अनेक अंगें ॲरिस्टॉटलला दोन हजार वर्षांपूर्वी ठाऊक असणेंही शक्य नव्हतें.

असें असतां बुचर आणि ल्यूकस् यांच्यासारख्या नामवंत टीकाकारांची या व्याख्येवर व त्यावरील ॲरिस्टॉटलनेंच केलेल्या विवेचनावर विचारप्रवर्तक आणि व्यासंगमंडित विवेचन करण्यांत व ॲरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेला अर्थ कोणता व तो अर्थ योग्य कीं अयोग्य याचा शोध लावण्यांत अहमहमिका लागलेली दिसते! असें या शोकांतिकेच्या व्याख्येंत विशेष काय आहे? ल्यूकसच्याचे शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे, "आम्हीं ॲरिस्टॉटलकडे त्यानें यथार्थ उत्तरें दिलीं आहेत म्हणून नव्हे तर त्यानें योग्य प्रश्न उपस्थित केले आहेत म्हणून जातों. असे प्रश्न सुचविणें हेंच सत्याकडे, ज्ञानाकडे पडलेलें पहिलें पाऊल होय." यथार्थ प्रश्न उपस्थित करण्याच्या अद्भुत सामर्थ्यामुळेंच ॲरिस्टॉटलची ही शोकांतिकेची व्याख्या आजही विख्यात आहे. या एकंदर व्याख्येचा व त्यांतील प्रत्येक अंगाचा सविस्तर विचार या प्रबंधांत करावयाचा आहे. पण या प्रकरणांत शोकांतिकेचा परिणामच फक्त बघत असल्यामुळें व्याख्येंतील उत्तरार्धाचाच तेवढा विचार करावयाचा आहे.

१९. व्याख्या :

" शोकांतिका ही कथनात्मक नसून नाट्यात्मक असते. या नाटकाच्या प्रत्येक भागांतील भाषा सर्व प्रकारच्या अलंकरणानें नटलेली असते. त्याचप्रमाणें गंभीर, स्वयंपूर्ण व कांहीं विशेष महत्त्वाच्या नाट्यात्मक क्रियेची अनुकृति त्यांत असते. अनुकंपा आणि भय यांनीं जागृत होणाऱ्या भावनांचें अनुरूप विरेचन त्यांत झालेलें असतें."

२०. भावनात्मक परिणाम :

या व्याख्येंतील उत्तरार्धावर, शोकांतिकेमुळें होणाऱ्या " भावनात्मक परिणामावर " (एमोशनल इफेक्ट) विचार करावयाचा आहे. हा भावनात्मक परिणाम वर्णन करून सांगणारें या व्याख्येंतील वाक्य असें आहे, " अनुकंपा आणि भय यांनीं जागृत होणाऱ्या भावनांचें अनुरूप विरेचन त्यांत झालेलें असतें."

भय, अनुकंपा आणि भावनांचें अनुरूप विरेचन या तीन शब्दांवर आतां सविस्तर विचार करावयाचा आहे. शोकांतिकेमुळें होणाऱ्या भावनात्मक परिणामापेक्षां शोकपरिणाम हा अधिक व्यापक आहे. कारण त्यांत विकाराप्रमाणेंच विचारात्मक परिणाम येतो. आणि या सर्व प्रक्रियेचा अंतिम परिणाम (अल्टिमेट इफेक्ट) जो वाङ्मयीन आनंद त्याचा समावेशही शोकपरिणामांतच होतो. भावनांचें होणारें अनुरूप विरेचन (परगेशन ऑफ् एमोशनस) किंवा कॅथार्सिस आणि शोकांतिकेमुळें होणारा अंतिम आनंद या दोघांच्या स्वरूपांची व त्यांतील घटकांची चिकित्सा करावी लागेल, कारण त्यांत बरेंच साम्य सांपडेल.

२१. भय आणि अनुकंपा :

भय आणि अनुकंपा या भावना जागृत होऊन त्यांचें अनुरूप विरेचन ज्या नाटकांत होत नाहीं त्याला ॲरिस्टॉटलच्या व्याख्येप्रमाणें शोकांतिका असें म्हणतां येणार नाहीं. याचाच अर्थ भय, अनुकंपा आणि त्यांचें होणारें अनुरूप विरेचन यांची शोकांतिकेंतील आवश्यक अंगांत गणना होते. दोन हजार वर्षांपूर्वी ग्रीस देशांत प्रसिद्ध असणाऱ्या शोकांतिकांचा अभ्यास करून ॲरिस्टॉटलनें हीं लक्षणें ठरविलेलीं आहेत. ॲरिस्टॉटलनें नियत (इन्व्हेरिएबल) म्हणून प्रतिपादन केलेलें प्रत्येक अंग हें आजही प्रसिद्ध होणाऱ्या शोकांतिकांत तंतोतंत आढळेलच हें असभंवनीय आहे. ॲरिस्टॉटलच्या मतें शोक किंवा शोकांतिकेचा परिणाम. म्हणजे भय आणि अनुकंपा हे विकार जागृत होणें. ग्रीक शोकांतिकांप्रमाणेंच शेक्सपियरच्या शोकांतिकांनासुद्धा हे लक्षण लागूं पडतें, पण शेक्सपियरच्या शोकांतिकेमुळें प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत अनुकंपेपेक्षां भय अधिक प्रमाणांत जागृत होतें. हॅम्लेट, ऑथेल्लो आणि लियर किंवा अँटनी हे पुरुष शौर्यानें, धैर्यानें, विचारांनीं आणि विकारांनीं अक्षरशः अलौकिक असल्यामुळें आपल्यासारख्या सर्वसामान्य प्रेक्षकांना त्यांचा झालेला भीषण विनाश पाहून भय वाटतें. अनुकंपा वाटण्याइतकी

शेक्सपियरच्या शोकांतिकांतील प्रमुख पात्रें "लौकिक" नाहींत आणि प्रेक्षक "अलौकिकही" नाहींत. म्हणजे ॲरिस्टॉटलनें "नियत" म्हणून सांगितलेली "अनुकंपा" ही भावना शेक्सपियरच्या शोकांतिकांत भयापेक्षां फार कमी प्रमाणांत जागृत होते. पण अनुकंपेच्या मुळाशीं असणारा विकार जो शोक, दुःख होणें-वाईट वाटणें-तो जागृत होतोच. पण शेक्सपियरचीं नाटकें सोडून अर्वाचीन शोकांतिकांच्याकडे वळलें कीं बहुतेक नाटकांत भय ही भावना जागृत होत नाहीं. अर्वाचीन शोकांतिका ही "वास्तववादी" असल्याकारणानें त्यांतील प्रमुख पात्रें हीं "अलौकिक" नसतात, जगांत दिसणाऱ्या सर्वसाधारण स्त्रीपुरुषांप्रमाणेंच तीं कोणत्याही बाबतींत "जाज्वल्य" नसतात. अशा माणसांबद्दल प्रेक्षकांना "अनुकंपाच" वाटणें साहजिक आहे. "पण लक्षांत कोण घेतो?" या सुप्रसिद्ध कादंबरींतील यमूबद्दल आणि देवलांच्या, शारदेबद्दल आपल्या अंतःकरणांत अनुकंपा जागृत होते, -- भय नाहीं. सारांश बहुतेक अर्वाचीन शोकांतिकांत "भय" या भावनेचा अभावच दिसतो. म्हणजे शेक्सपियरच्या शोकांतिकांचा होणारा भावनात्मक परिणाम आणि इब्सेनप्रणीत परंपरेनुसार लिहिलेल्या शोकांतिकांपासून जागृत होणारे विकार हे एकच असतात असें नाहीं. डॉल्स हाऊस हें नाटक वाचून आपल्याला नोराबद्दल, तिच्या झालेल्या निराशेबद्दल अनुकंपा वाटते; पुरुषजातीला ज्यांत प्राधान्य आहे त्या विवाहसंस्थेबद्दल किंवा समाजरचनेबद्दल तिटकारा वाटतो, पण केव्हांही भय वाटत नाहीं. तेव्हां ग्रीकच नव्हे तर प्रत्येक शोकांतिकेंत ॲरिस्टॉटलनें "नियत" म्हणून सांगितलेली भय ही भावना असेलच असें नाहीं. पण अनुकंपा किंवा शोक ही भावना प्रत्येक शोकपरिणामांत दिसते. कांहीं नाटकांत भयाला किंवा क्रोधाला प्राधान्य मिळत असेल पण या सर्व विकारांच्या मुळाशीं शोक हीच भावना असते हें विसरून चालणार नाहीं.

अनुकंपा आणि भय (पिटी ॲन्ड फीयर) या भावनांचें करुण आणि भयानक रसांशीं साम्य आहे. किंबहुना ॲरिस्टॉटलनें वर्णन केलेल्या भावना आणि हे रस एकच असें म्हटल्यास चूक होणार नाहीं. करुणरसांतील शोक ही स्थिर भावना अनुकंपेपेक्षां अधिक व्यापक असून तीमध्यें अनुकंपेचा अंतर्भाव होतो.

करुण आणि हास्य हे रस एकच, फरक फक्त प्रमाणाचा, या सिद्धांताप्रमाणेंच भय आणि अनुकंपा या भावना एकच-दोघांचा उगम एकच होय-असा सिद्धांत कांहीं टीकाकार मांडतात. करुण आणि हास्य रसांप्रमाणें करुण आणि भयानक रसांत फक्त प्रमाणाचा फरक असतो, (अनुकंपा हें आपल्या अंतःकरणांत कळत किंवा नकळत दडून बसलेल्या भयाचें बाहेर दिसणारें सौम्य स्वरूप होय) असा हा थोडक्यांत सिद्धांत आहे. सुधाकराबद्दल किंवा सिंधूबद्दल, शारदेबद्दल किंवा उद्यांच्या संसारांतील करुणेबद्दल प्रेक्षकांना जी सहानुभूति किंवा अनुकंपा वाटते ती फक्त वर दिसणारें आवरण आहे. या आवरणाच्या आंत "भय" ही भावना

लपलेली असते. आज सुधाकराचा आणि सिंधूचा दारूच्या दारुण व्यसनामुळें सगळा सुखी संसार उध्वस्त झाला तसा उद्यां आपलाही होईल कीं काय या भयप्रद विचाराच्या पोटींच अनुकंपेचा जन्म होतो. कांहीं प्रमाणांत हें खरें असलें तरी त्याला "नियम" म्हणतां येणार नाहीं. शारदेबद्दल उपवर वधूंना जी सहानुभूति वाटते किंवा वाटत होती, त्या सहानुभूतीचा किंवा अनुकंपेचा जन्म भयांतून होत असेल; पण असंख्य पुरुषसुद्धां हें नाटक पहात असत. त्यांना उद्यां आपल्यावर असाच प्रसंग येईल असें भय वाटण्याचें कांहींच कारण नव्हतें. या पुरुषांना वाटणाऱ्या भावनेचें वर्णन अनुकंपा किंवा सहानुभूति याच शब्दांनीं करावें लागेल.

यावर एक आक्षेप निघण्याचा संभव आहे आणि तो असा : शारदेबद्दल पुरुषांना जी सहानुभूति वाटते तिचें मूळ भयच ! कारण शारदेप्रमाणेंच उद्यां आपल्या मुलीवर किंवा बहिणीवर वृद्धाशीं विवाह करण्याची आपत्ति कोसळेल, असें पुरुषास वाटतें. आणि त्यामुळें त्यांना भीति वाटते. 'परदुःख शीतल असतें' या म्हणीप्रमाणें पुरुषांच्या भयाचें प्रयाण हें स्त्रीच्या भयापेक्षां कमी असल्यामुळें त्याला अनुकंपा म्हणावयाचें इतकेंच. पण वास्तविक या दोन्ही भावना एकच होत !

हा युक्तिवाद शारदा नाटकापुरता खरा मानला तरी त्याचा फोलपणा दुसरीं उदाहरणें देऊन सिद्ध करतां येतो.

वज्रापेक्षां कठोर आणि कुसुमापेक्षां कोमल अंतःकरण असलेले अनेक वीर पुरुष आपल्याला या जगांत दिसतात. तसेंच कल्पनेनें (इमॅजिनेशन) दुसऱ्याची अवस्था जाणण्याची शक्ति जी सहानुभूति (सिंपथी) ती प्रत्येक सहृदय माणसांत वसत असते. या सहानुभूतीच्या बळावर आपण आपद्ग्रस्तांची स्थिति जाणतों, त्यांच्याशीं आपण समरस होतों व आपल्या हृदयांत अनुकंपा ही भावना जागृत होते. दुसऱ्याच्या मनांत असणारें भय ओळखणें आणि प्रत्यक्ष आपल्याला भय वाटणें, या दोन वस्तु भिन्न आहेत. क्रौंचपक्षाला बाणानें मारणाऱ्या पारध्याचा निषेध करणाऱ्या वाल्मिकीच्या हृदयांत अनुकंपेप्रमाणेंच भय जागृत झालें होतें. आज पारध्यानें पक्षाला मारलें, उद्यां तो आपला असाच वध करील, असा सामान्य व्यवहारी विचार या थोर महाकवीच्या अंतःकरणाच्या मुळाशीं होता, हें म्हणणें तर्कशुद्ध वाटत नाहीं. आपण दुःख, दैन्य आणि दुर्दैव पाहून भयभीत होतों. आणि अशा प्रसंगीं आपण प्रत्यक्ष त्यांत सांपडण्याचा संभव नसला म्हणजे अनुकंपा जागृत होते, हें अनेकवेळां खरें असतें. एवढेंच काय पण भय आणि अनुकंपा या दोन भावना कांहीं प्रसंगीं एकाच वेळीं जागृत होत असल्या तरी त्यांना एकच म्हणणें योग्य होणार नाहीं. अनेक प्रसंगीं भय न वाटतां अनुकंपा वाटते आणि अनुकंपेबरोबरच भयाऐवजीं क्रोध ही भावना जागृत होते. याला पुरावा म्हणून परत शारदा नाटकाकडेच बोट दाखवितां येईल. प्रेक्षकांना शारदेबद्दल अनुकंपा वाटत असतांनाच श्रीमंत, कांचनभट आणि भद्रेश्वर दीक्षितांबद्दल अनावर क्रोधच वाटतो. हाच क्रोध

अनुकंपेबरोबर वाल्मिकीच्या हृदयांत जागृत झाला आणि त्यानें पारध्याला शाप दिला. दुर्बळावर होत असलेले अत्याचार पाहून "समर्थ" माणसास त्या दुर्बलाबद्दल अनुकंपा–दया वाटते, पण जुलूम करणाऱ्याबद्दल मात्र क्रोधच वाटतो. अशा प्रसंगीं अशक्तांना मात्र क्रोधाऐवजीं भय वाटेल. आतां याचा अर्थ भय, अनुकंपा आणि क्रोध हे सर्व विकार एकच असा होत नाहीं. हा अर्थ ॲरिस्टॉटल किंवा संस्कृत रसशास्त्रज्ञ यांना मान्य नव्हता. नाहींतर त्यांनीं या प्रत्येक भावनेचा किंवा विकाराचा उल्लेख स्वतंत्रपणें केला नसता.

मात्र हे रस किंवा भावना स्वतंत्र असल्या तरी बुचर म्हणतो त्याप्रमाणें त्यांचा उगम एकच आहे आणि तो म्हणजे दुःख! "भय आणि अनुकंपा हे दुःखाचेच दोन प्रकार होत," हें बुचरचें म्हणणें रौद्र आणि बीभत्स या रसांनाही लागूं पडतें. गुणचंद्र आणि रामचंद्र हे पंडित या चार विकारांचें किंवा भावनांचे वर्गीकरण "दुःखात्मक रस" असें करतात. कारण या चारही रसांचा परिणाम दुःखात्मकच होतो. आणि म्हणूनच या चार विकारांची शोकपरिणामाच्या घटकांत गणना करावी लागते. या चार रसांच्याप्रमाणें हास्याचा आणि शान्तरसाचा परिणाम "शोककारक" नसल्याकारणानें त्यांचा शोककारणाशीं (ट्रॅजिक एलिमेंट) निकटचा संबंध असूनही त्यांना "दुःखात्मक" हें विशेषण गुणचंद्र आणि रामचंद्र लावीत नाहींत. सारांश हास्य आणि करुण या रसांच्यापेक्षां करुण आणि भयानक या विकारांत अधिक साम्य असतें. दोघांचा उगम दुःखांतच होत असला तरी इतर रसांप्रमाणेंच दोघांनाही स्वतंत्र अस्तित्व आहे हें विसरून चालणार नाहीं.

१२. भावनांचें अनुरूप विरेचन (कॅथॉर्सिस)

शोकांतिकेचा होणारा भावनात्मक परिणाम सांगतांना (एमोशनल इफेक्ट) "अनुकंपा आणि भय यांनीं जागृत होणाऱ्या भावनांचें अनुरूप विरेचन त्यांत झालेलें असतें," असें ॲरिस्टॉटलनें वर्णन केलें आहे. करुण आणि भयानक रसांप्रमाणेंच रौद्र आणि बीभत्स रसांचेंही अनुरूप विरेचन शोकांतिकेंत होतें असें म्हटल्यास तें कदाचित ग्रीक शोकांतिकांस लागूं पडलें नाहीं तरी आजपर्यंत झालेल्या इतर सर्व शोकांतिकांचा समावेश त्यामुळें व्याख्येंत करणें सोपें जाईल.

ॲरिस्टॉटलनें वर्णन केलेली ही भावनांच्या विरेचनाची कल्पना किंवा त्या प्रक्रियेचें स्वरूप आतां नीट पाहिलें पाहिजे. कारण या कॅथार्सिसच्या प्रक्रियेसंबंधीं ॲरिस्टॉटलच्या भाष्यकारांत आणि टीकाकारांत अनेक मतभेद आहेत. प्रथम ॲरिस्टॉटलला कॅथार्सिसचा किंवा भावनांच्या अनुरूप विरेचनाचा कोणता अर्थ अभिप्रेत होता हें ठरविलें पाहिजे. कदाचित् ॲरिस्टॉटलला मान्य असलेला अर्थ अयोग्य असेल, अगदीं चुकीचाही असेल चुकीचा कां असेना पण तो अर्थ कोणता हें अगोदर स्पष्ट झालें पाहिजे.

प्रेक्षकांच्या किंवा वाचकांच्या अंतःकरणांत असणाऱ्या भावना या सामान्यपणें "निरोगी" किंवा स्वच्छ नसून त्या गढूळ असतात. त्यांत आत्मनिष्ठेचा किंवा स्वार्थाचा भाग मिसळलेला असतो. तसेंच अंतःकरणांत असणाऱ्या शोक, भय, क्रोध इत्यादि भावना या अतिरिक्त प्रमाणांत असल्यामुळें आरोग्यविघातक असतात. शोकांतिकेच्या प्रेक्षणामुळें किंवा वाचनामुळें होणारा शोकपरिणाम (ट्रॅजिक इफेक्ट) या रोगट विकारांवर रेचकाप्रमाणें होतो. प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत असणाऱ्या अतिरिक्त आणि संकुचित भावना स्वच्छ होतात, सकस होतात, म्हणजेच या रोगट भावनांचें विरेचन होतें. ॲरिस्टॉटलच्या कॅथॉर्सिस या कल्पनेची प्रक्रिया ही अशी आहे.

ॲरिस्टॉटलची विरेचनाची ही कल्पना पटत नाहीं. शोकांतिकेच्या प्रेक्षणामुळें किंवा विदग्ध वाङ्मयाच्या वाचनामुळें आपला आत्मविकास होतो, संकुचित, स्वार्थी भावना या विशाल व व्यापक होतात हें खरें. पण संकुचित भावना म्हणजे रोगट भावना नव्हे. स्वार्थी भावना म्हणजे आरोग्यविघातक विकार नव्हे. माणसाचें हृदय म्हणजे कांहीं दवाखाना किंवा आरोग्यधाम नव्हे, कीं ज्यांत विकृत विकाररूपी रोगी राहातात आणि शोकांतिकारूपी मात्रेच्या अनुपानानें विरेचन होऊन ते खडखडीत बरे होतात. अशी वस्तुस्थिति असतांना ॲरिस्टॉटलसारख्या थोर तत्त्वज्ञान व तर्कशास्त्रनिपुण पंडितास भावनांच्या विरेचनाची अनुचित कल्पना सुचली तरी कशी याचीं कारणें ग्रीस देशांतील त्या काळच्या परिस्थितींत सांपडतात. ॲरिस्टॉटलचा गुरु सुप्रसिद्ध तत्त्वज्ञ प्लेटो हा होता. या महापंडिताचा एकंदर ललितवाङ्मयावर रोष असून तो, "कला म्हणजे मानवी जीवनाचेंच पण प्रत्यक्षापासून दुप्पट दूर असलेलें फिकट प्रतिबिंब होय,"[1] अशी हेटाळणी करीत असे. ॲरिस्टॉटल हा आपल्या गुरूप्रमाणें ललितवाङ्मयाचा द्वेष्टा नसून उलट अभिमानी असल्यामुळें, "काव्य, कथा किंवा नाटक हें फक्त घडलेल्या प्रसंगांची जंत्री देणाऱ्या इतिहासापेक्षां अधिक सत्यदर्शन किंवा तत्त्वदर्शन घडविणारें असतें"[2] असें प्रत्युत्तर देई.

ही ललितवाङ्मयाची महात्मता प्लेटोस अर्थातच मान्य नव्हती. उलट, "काव्यामुळें माणसांचा तोल सुटतो आणि तीं फेपरें आल्यासारखी वागतात."[3] असें त्याचें मत होतें.

हा आरोप खोडून काढतांना ॲरिस्टॉटलनें आपली सुप्रसिद्ध भावनांच्या अनुरूप विरेचनाची (कॅथॉर्सिस) उपपत्ति मांडलेली आहे "ललित वाङ्मय वाचून माणसांच्या भावना अतिरिक्त होत नाहींत, माणूस भावनाविवश होत नाहीं; उलट त्या पूर्वापेक्षां अधिक संयमशील होतात"[4] कारण मोरोपंतांनीं वर्णन केल्याप्रमाणें हृदयरूपी तलावांत बराच काळ तुंबलेल्या विकारांना शोकांतिकारूपी पाटानें वाट करून मिळते. आणि तुंबल्यामुळेंच पाण्याप्रमाणें गढूळ झालेल्या भावना या पुनरपि निर्मळ होतात.

सारांश ल्यूकस[1] म्हणतो त्याप्रमाणें, ॲरिस्टॉटलची विरेचनाची उपपत्ति ही प्लेटोच्या ललितवाङ्मयावरील आक्षेपांना दिलेलें उत्तर आहे. ही विरेचनाची उपपत्ति मांडतांना ललितवाङ्मयाच्या त्रिकालाबाधित तत्त्वांचा आविष्कार करणारा श्रेष्ठ टीकाकार आणि भाष्यकार ही ॲरिस्टॉटलची भूमिका नकळत सुटली आहे आणि एक नीतिशास्त्रज्ञ म्हणून तो आपल्या गुरूस ललित वाङ्मयाचा महिमा पटवून देण्याचा प्रयत्न करीत आहे. काव्य, कादंबरी किंवा नाटक मनोरंजन व्हावें, आत्म-विकास व्हावा, सत्यदर्शन व्हावें म्हणून वाचक वाचतो. पण आपल्या रोगट भावना परत सकस व्हाव्यात म्हणून कांहीं कोणी पुस्तक वाचत असेल, नाटक बघत असेल असें स्वप्नांतसुद्धां येत नाहीं. पण नेमकी हीच कल्पना ॲरिस्टॉटलनें प्लेटोला उत्तर देण्याच्या भरांत नीतिशास्त्रज्ञ या नात्यानें–ललितवाङ्मयाचा अलौकिक आविष्कार करणारा भाष्यकार म्हणून नव्हे–मांडलेली आहे. पण शोकांतिकेमुळें वाचकांच्या किंवा प्रेक्षकांच्या मूळ विकारांत बदल होतो हें निःसंशय ! या फरकास "विरेचन" हा शब्द योग्य नसेल पण विकाराचें कांहीं तरी रूपांतर होतें, ही वस्तुस्थिति कोणा-सही अमान्य करतां येणार नाहीं. हॅम्लेट किंवा ऑथेल्लोसारखें नाटक वाचल्यावर आपले विचार आणि विकार हे पहिल्यासारखे संकुचित रहात नाहींत. या विकारांना एक प्रकारचें व्यापक, सखोल आणि उदात्त स्वरूप प्राप्त होतें. या परिणामाचें किंवा स्थितीचें वर्णन उत्तम शोकांतिकेमुळें आत्मविकास होतो, आपल्याला "ब्रह्मानंद-सहोदर" असा काव्यानंद होतो अशा दोन शब्दांत करतां येईल.

हाच अर्थ भावनांचें विरेचन (कॅथार्सिस) या कल्पनेंत आहे असें कांहीं टीकाकार समजतात. पण अशा प्रकारचा अर्थ योग्य असला तरी तो ॲरिस्टॉटलला अभिप्रेत होता असा आग्रह धरणें अयोग्य होय.

लेसिंग[2] याच्या मतें कॅथार्सिस याचा अर्थ भावनांचें विशुद्धीकरण (प्युरि-फिकेशन) असा आहे. "प्रत्यक्ष जीवनांत माणसांना कांहीं प्रसंगीं निष्कारण अधिक अनुकंपा किंवा भय वाटतें आणि कांहीं प्रसंगीं या भावना जागृत होत नाहींत. शोकांतिकेमुळें या बाबतींत योग्य सुवर्णमध्य साधला जातो."[1]

लेसिंगच्या या मताप्रमाणेंच कॅथार्सिसचा दुसराही एक अर्थ संभवतो. शोकांतिकेमुळें अनुकंपा, भय इत्यादि आपल्या अंतःकरणांतील भावनांचें उदात्तीकरण होतें. त्यांतील स्वार्थाचा, संकुचितपणाचा, क्षुद्रपणाचा हिणकस भाग नाहींसा होऊन या विकारांत विशालता किंवा विश्वात्मकता येते. स्वतःवर येणाऱ्या राई-एवढ्या संकटाचा पर्वत करून रडत बसण्यापेक्षां, आपल्याला जगांत कोणी पुसत नाहीं म्हणून निराशेनें तडफडण्यापेक्षां, कचेरींतील वरिष्ठांचे प्रलाप ऐकून आपल्या-शिंच "पुढें काय होणार?" या भीतीनें चूर होण्यापेक्षां, हॅम्लेट किंवा एकच प्याला अशा शोकांतिका वाचून अंतःकरणांत निर्माण होणारे भय आणि अनुकंपा अशासारखे विकार हे कितीतरी पटीनें विशुद्ध, उदात्त आणि व्यापक असतात.

हें निःसंशय होय. "शोकांतिका वाचून माणसांच्या विकारांत स्थित्यंतर घडतें." ही ॲरिस्टॉटलची उपपत्ति प्रत्येकास मान्य करावी लागेल. या प्रक्रियेचें (प्रोसेस) वर्णन ॲरिस्टॉटल भावनांचें अनुरूप विरेचन (कॅथार्सिस) असें करतो. हें वर्णन अयथार्थ असेल. त्यापेक्षां विशुद्धीकरण (प्युरिफिकेशन) किंवा उदात्तीकरण (सब्लिमेशन) हे शब्द अधिक समर्पक असतील. पण या महापंडितानें मांडलेला मूळ सिद्धान्त जितका अभिनव तितकाच अक्षर आहे हें निःसंशय होय.

२३. समधातता : सिनॅस्थेसिस :

ॲरिस्टॉटलच्या शोकांतिकेच्या व्याख्येंतील भावनांच्या अनुरूप विरेचनाच्या (कॅथार्सिस) सूत्राभोंवती अनेक टीकाकारांच्या उपपत्ति घोंटाळत असतात. सुप्रसिद्ध टीकाकार आय्. ए. रिचर्डस् यांनीं (फौंडेशनस् ऑफ् एस्थेटिक्स) "सौंदर्यशास्त्राचीं मूलतत्त्वें" या आपल्या ग्रंथांत एक नवीन उपपत्ति मांडलेली आहे. रिचर्डसची उपपत्ति विवाद्य असली तरी विचारार्ह मात्र खास आहे. या उपपत्तीचें नांव सिनॅसथेसिस् असें आहे. "विविध भावनांचा परस्परविरुद्ध भावनांचा समतोल साधलेला असतो, अशी अंतःकरणाची अवस्था" असें सिनॅस्थेसिस् या शब्दाचें किंवा कल्पनेचें ढोबळ वर्णन करतां येईल. प्रो. रा. श्री. जोग यांनीं "सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध" या प्रबंधांत सिनॅस्थेसिस् या शब्दास मराठींत "समधातता" हा प्रतिशब्द योजलेला आहे. शोकांतिकेच्या प्रेक्षकांच्या किंवा वाचकांच्या मनावर होणाऱ्या परिणामाचेंच उदाहरण घेऊन रिचर्डस्[2] म्हणतात, "विसंवादीच नव्हे तर परस्परविरोधी गोष्टींचा (भावनांचा) समतोल किंवा समन्वय ज्यांत साधतो असें शोकांतिकेसारखे दुसरें कोणतें सुस्पष्ट उदाहरण घेतां येईल ? अनुकंपा हा अधिक निकट नेणारा विकार तर भयांत दूर जाण्याची--माघार घेण्याची प्रवृत्ति ! पण अशा या दोन (परस्परविरोधी) विकारांचा दुसऱ्या कोठेंही नाहीं पण शोकांतिकेंतच एकमेळ झालेला आढळतो. या प्रमाणेंच शोकांतिकेंत दुसरे इतकेच विसंवादी विकारांचें गट एकत्र आलेले आढळतील. अशा विरोधी विसंगत विकारांचें संमीलन यालाच शोकांतिकेंत भावनांचें अनुरूप विरेचन (कॅथार्सिस) हें नांव आहे. विरेचनाचा हा अर्थ ॲरिस्टॉटलला अभिप्रेत असेल अगर नसेल. शोकांतिकेमुळें मनावर कितीही ताण पडला तरी त्यांतच जो एक प्रकारचा मोकळेपणा आणि शांतपणा वाटतो, समधातता वाटते, त्याचें कारण वर सांगितल्याप्रमाणें आहे. कारण असे विकार एकदां प्रक्षुब्ध, किंवा जागृत झाले तर ते मुद्दाम दडपल्याखेरीज शांत होणें शक्य नाहीं.[3]

समधाततेची [सिनॅस्थेसिस्] उपपत्ति मांडून रिचर्डसनें भावनांच्या विरेचनाचाच [कॅथार्सिस] एक अभिनव अर्थ सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे. अर्थात् हा अर्थ ॲरिस्टॉटलला अभिप्रेत नव्हता हें उघडच आहे. पण समधाततेची ही उपपत्ति पूर्णपणें समाधानकारक आहे कां, हें पाहिलें पाहिजे. एफ्. एल्. ल्यूकस्

यांस ही समधाततेची कल्पना पटत नाहीं. " परस्पराविरोधी आणि विसंगत अशा प्रक्षुब्ध विकारांच्या रस्सीखेंचींत प्रेक्षक त्रिशंकूप्रमाणें जमीन आणि अस्मान यांत लटकत राहतो का ? शोकांतिकेंत अनुकंपा आणि भय या भावना सारख्याच समर्थ असल्यामुळें अशा प्रेक्षकाला एका क्षणाला दयेचा प्रभाव वाढल्यामुळें रंगभूमीवरील पात्रांकडे पळत सुटावेसें वाटेल पण तेवढ्यांत भयाचें आधिक्य झाल्यामुळें तो विचारा नाटकगृहांतून बाहेर पडण्यासाठीं दरवाजाकडे परत फिरेल. नाटक चालूं असतांना प्रत्येक क्षणाला असे हे परस्पराविरोधी विकार समतोल आणि समबल होणार, असा याचा अर्थ नव्हे कां ? पण शोकांतिकेंत अनेक प्रसंगीं आपल्याला केवळ भय किंवा अनुकंपा वाटते किंवा यापैकीं कांहींच वाटत नाहीं."

वरील आणि ह्याच उताऱ्यांत पुढें आलेल्या उद्गारांवरून ल्यूकस्ला " समधाततें " ची ही उपपत्ति केवळ असमाधानकारकच नव्हे तर कांहींशी हास्यास्पद वाटते असें त्यांतील उपरोधावरून दिसतें. प्रत्यक्ष नाटक पहात असतांना किंवा वाचत असतांना जागृत होणाऱ्या परस्पराविरोधी व विसंगत विकारांचा समतोल प्रत्येक क्षणाला साधणें अर्थातच शक्य नाहीं, हें ल्यूकसचें विधान कोणासही मान्य होईल. पण परिणाम याचा अर्थ प्रत्येक वाक्याच्या वेळीं किंवा प्रसंगाच्या वेळीं प्रेक्षकांच्या मनांत जागृत होणारा विकार असा घेणें म्हणजे वस्तुस्थितीचा विपर्यास करणें होय. शोकांतिका पाहून झाल्यावर मनावर जो अंतिम परिणाम होतो त्यालाच शोकपरिणाम (ट्रॅजिक इफेक्ट) हें अभिधान शोभतें. कॅथार्सिस्ची प्रक्रिया वर्णन करतांना ॲरिस्टॉटललासुद्धां हा अंतिम परिणामच अभिप्रेत असला पाहिजे. कारण विकार हे केवळ जागृत होऊन चालत नाहींत तर ते उत्कट व्हावे लागतात, आणि विकारांची ही उत्कटता अंतिम परिणामांतच प्रभावानें पहावयास सांपडते. एकच प्याला नाटकास अमपण जे शोकांतिका म्हणतो तें त्याच्या अंतिम परिणामावरूनच होय. नाहीं तर तळीरामाच्या दारू पितांना चाललेल्या भाषणांवरून या नाटकास विनोदी नाटक म्हणावें लागेल. रिचर्डसच्या उपपत्तीप्रमाणें प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत जी समधातता, जो समतोल निर्माण होतो तो शोकांतिका पाहून किंवा वाचून झाल्यावर होय. हा परिणाम ताबडतोब होणारा (इमिजिएट) अर्थातच नसणार. कारण शोकांतिका पाहून झाल्यावर तात्काळ जागृत होणाऱ्या भावनांच्यावर जेव्हां विचारांचे संस्कार होतात तेव्हांच कालान्तरानें (आफ्टर) ही समधातता प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत प्रस्थापित होते. शोकांतिकेंत येणारा हास्यरस हा वास्तविक दुःखात्मक रसांशीं विसंगत असाच विकार आहे. पण अंतिम परिणामांत, हाच विसदृश वाटणारा विनोद, करुणरसास पोषक ठरतो. हॅम्लेट नाटकांतील स्मशानांतील विनोदामुळें उदासीनता अधिकच वाढते. ह्यालाच उद्देशून विरोधी भावनांचा समतोल किंवा समधातता हा शब्द रिचर्डसनें वापरला असावा असें वाटतें. खुद्द समधाततेवर टीका करणाऱ्या ल्यूकस्नेंच, शोकांतिकेचा मनावर होणारा अंतिम

परिणाम हा शांतरसात्मक असतो, असे उद्‌गार काढले आहेत. शोकांतिका वाचून मनावर होणारा हा शांतरसात्मक परिणाम आणि रिचर्डस्‌चा समधातते‌चा सिद्धांत यांत तत्त्वदृष्ट्या फारसा फरक पडेल असें वाटत नाहीं.

पण समधातता आणि काम ऑफ् माइंड या शब्दांपेक्षां शांतरसाचा स्थायिभाव जो "निर्वेद" हाच शब्द अधिक योग्य आहे. निर्वेद याचा अर्थ विकारांचा अभाव असा नाहीं. सर्व रस किंवा सर्व विकार यांच्या प्रक्षोभांतून किंवा उत्कटतेंतूनच शेवटीं शांतरसाचा उद्‌गम होतो. महाभारत वाचल्यानंतर आपल्या विविध आणि विरोधी वृत्ति ह्या लोपत नाहींत पण शांत होतात. अशा मनःस्थितींत विकारांपेक्षां उदात्त आणि स्थिर अशा विचारांचेच प्राबल्य असतें. अशा 'मनःस्थितीला'च विश्वनाथानें "ब्रह्मानंद सहोदर" हें विशेषण लावलें आहे. याचा अर्थ प्रत्येक शोकांतिकेचा परिणाम शांतरसात्मक होईल किंवा होतो असा नाहीं. शेक्सपियरच्या शोकांतिकांतील प्रमुख पात्रांच्याबद्दल त्यांच्या शौर्यादि धैर्यादि गुणांबद्दल कितीहि आदर आणि कौतुक वाटलें, मानवी जीवनांतील व स्वभावांतील अज्ञात सत्यें साकार होऊन समोर उभीं राहिलीं तरी हॅम्लेट किंवा ऑथेल्लो, किंग लियर किंवा मॅकबेथ या शोकांतिकांमुळें आपल्याला निरपेक्ष काव्यानंद होतो, वृत्ति निर्वेद या स्थायिभावानें मोहरतात, असें वाटत नाहीं. मात्र हार्डीच्या कादंबऱ्या वाचून उत्पन्न होणारी आत्यंतिक उद्वेगाची भावना एकंदर मानवी जीवनाबद्दल वाटणारा उबग, लहरी, आंधळ्या आणि क्रूर प्रारब्धाबद्दल भयाबरोबरच वाटणारा क्रोध, हा परिणाम शेक्सपियरच्या नाटकांमुळें वाटणाऱ्या शोकापेक्षां निराळा आहे. शेक्सपियरचें नाटक वाचल्यावर माणूस हा दुबळा आहे, दीन आहे असें न वाटतां, त्याचा भीषण अंत झाला असतांही त्याचे शौर्य, धैर्य इत्यादि गुण मनावर परिणाम करतात.

मात्र ग्रीक शोकांतिका पाहून वाटणारें समाधान आणि महाभारत वाचून निर्माण होणारा शांतरस, निर्वेद किंवा समधातता यांत अंतर आहे. निर्वेद आणि "माणसानें अतिरेकीपणा करूं नये, केल्यास त्याला देवांच्याकडून असेंच प्रायश्चित्त मिळणार," हें समन्वयवादी मत यांत फार फरक आहे. ग्रीक लोकांचें हें समाधान संकुचित व व्यवहारी आहे.

येथवर शोकांतिकेचा होणारा भावनात्मक परिणाम पाहिला. भयानक, करुण, बीभत्स, रौद्र इत्यादि दुःखात्मक रस, करुणरसाला पोषक ठरणारा हास्यरस, शोकांतिकेचा परिणाम म्हणून कांहीं वेळां अंतःकरणांत प्रवेश करणारा शांतरस यांचा आविचार ॲरिस्टॉटलच्या शोकांतिकेच्या व्याख्येबरोबरच केला. भय आणि अनुकंपा (चित्त फिअर ॲन्ड पिटी) या भावनांचे भयानक आणि करुण रसांशीं असणारें साम्य, काणि या दोन विकारांत असणारा मूलभूत फरक भावनांच्या योग्य विरेचनाबरोबरच ज्ञान कॅथार्सिस्) बघितला. शोकांतिका वाचल्यावर भावनांच्या होणाऱ्या स्थित्यंतरांत

विरेचन असतें कीं उदात्तीकरण असतें, विशुद्धीकरण असतें कीं समधातता असते, किंवा या सर्वांचा ज्यांत सहज समावेश होईल तो शांतरसाचा स्थायिभाव निर्वेद असतो, याच्या केलेल्या विवेचनाबरोबरच शोकांतिकेचा होणारा भावनात्मक परिणाम पाहून पुरा झाला. शोकपरिणामाचे आतां दोन भाग उरले आहेत. शोकांतिकेंत भावनाप्रक्षोभाप्रमाणेंच विचारजागृति होते आणि शेवटचा परिणाम हा आनंदात्मक असतो. शोकांतिका वाचून किंवा पाहून प्रेक्षकाला आनंद हा झालाच पाहिजे. तो न होईल तर प्रेक्षक परत नाटक पहावयास जाणार नाहीं, तो नाटक आवर्जून विकत घेऊन अनेकवेळां वाचणार नाहीं. शोकांतिकेमुळें आनंद होतो हें निर्विवाद आहे. मतभेद आहे तो हा आनंद लौकिक असतो कीं अलौकिक असतो, संमिश्र असतो कीं केवल असतो, याबद्दल आहे.

२४. विचार-जागृति :

हें आहे. } शोकपरिणामाचें भावनाप्रक्षोभाप्रमाणेंच एक महत्त्वाचें अंग विचारजागृति

शोकांतिकेची व्याख्या स्पष्ट करून सांगतांना ॲरिस्टॉटलनें स्वभाव (कॅरेक्टर), नाट्यात्मक कृति (ॲक्शन) या महत्त्वाच्या अंगांबरोबरच विचार (थॉट) याचा उल्लेख केला आहे. विचार म्हणजे काय हें सांगतांना ॲरिस्टॉटल लिहितो, "विचारांत एखादे विधान सिद्ध केलेलें असतें, किंवा एखादें सर्वसाधारण सत्य सांगितलेलें असतें." तीन मराठी शोकांतिका घेऊन ॲरिस्टॉटलचें हें विचाराविषयींचें विधान स्पष्ट करतां येईल.

"विद्याहरण" नाटकांत दारूविषयीं मांडलेले विचार हे "सर्वसाधारण सत्य" (जनरल ट्रुथ) म्हणून यथार्थ आहेत. कचाचीं आणि शुक्राचार्यांचीं शेवटचीं भाषणें प्रत्येकास पटतात. पण "एखादें विधान सिद्ध केलेलें असतें," या दृष्टीनें मात्र "विद्याहरण" हें नाटक अयशस्वी वाटतें. शुक्राचार्यांचा शेवटीं अधःपात आणि त्याच्या पराक्रमी परंपरेचा पराभव होतो तो दारूच्या व्यसनामुळें होतो हें खोटें आहे. देवयानीवरील उत्कट प्रेमामुळेंच शुक्राचार्यांस प्रत्येक प्रसंगीं माघार घ्यावी लागते, दारूमुळेंच नव्हे. तेव्हां एखादें विधान सिद्ध करणें या दृष्टीनें "विद्याहरण" हिणकस ठरतें.

याच्या नेमकी उलट स्थिति "एकच प्याला" नाटकाची आहे. शेवटच्या अंकांत सुधाकरानें "एकच प्याला, एकच स्पर्श" म्हणून दारूच्या भीषण सामर्थ्याविषयीं केलेलीं भाषणें हीं दारूविरुद्ध प्रचार म्हणून प्रभावीं असलीं, तरी त्यांना "सर्वसाधारण सत्य" म्हणतां येणार नाहीं. कारण यांतील "दारूचा

एकच प्याला घेतला कीं तो माणूस जगांतून उठला. कितीही प्रयत्न केला तरी हें व्यसन सुटणें अशक्य " ही विचारसरणी पटत नाहीं. पण यांत व्यक्त केलेले विचार सर्वसाधारणपणें लागूं पडत नसले तरी सुधाकरासारख्या एकांगी आग्रही स्वभावाच्या माणसाच्या बाबतींत ते पूर्णपणें योग्य ठरतात. " विचारांत एकादें विधान सिद्ध केलेलें असतें किंवा एकादें सर्वसामान्य सत्य सांगितलेलें असतें, " या दुहेरी अर्थानें यशस्वी ठरलेलें नाटक म्हणजे " राजसंन्यास " होय. संभाजीच्या " उग्रप्रकृतीमुळें, " कांहीं शोककारक घटनांमुळें आणि शेवटीं या सर्वांचे प्रमादांमुळें क्रमाक्रमानें त्याच्या होणाऱ्या अधःपाताचें पर्यवसान त्याच्या भीषण वधांत होणार हें पटतें. त्याचप्रमाणें " राजा हा उपभोगशून्य स्वामी " असतो हें संभाजीनें शेवटीं सांगितलेलें " सर्वसाधारण सत्य " कसेंही पाहिलें तरी उणें वाटत नाहीं.

" शोकांतिका " या वाङमयप्रकारांत इतर ललितवाङमयापेक्षां " विचारांचें अधिष्ठान " हें अधिक प्रबल आणि व्यापक असतें. शेक्सपियरसारख्या प्रतिभासंपन्न नाटककारानें लिहिलेली शोकांतिका ही उत्कट आणि जाज्वल्य विकारांनीं रसरसलेली, भीषण सौंदर्यानें नटलेली आणि उदात्त विचारांनीं फुललेली असते. शोकांतिकेतील उदात्तता ही उत्कट मनोविकारांपेक्षां मानवी जीवनाच्या आणि स्वभावाच्या व्यापक सत्यदर्शनांतूनच निर्माण होते. हॅम्लेटवर आलेल्या प्रसंगांतून आणि त्यानें केलेल्या भाषणांतून सरस आणि सुंदर सत्य प्रगट होतें. शोकांतिकेतील हें सत्य सखोल असतें कारण अशा प्रकारच्या नाटकांतील नाट्यात्मक कृति (ॲक्शन) ही गंभीर (सीरियस) असतें. अशा नाटकांत आढळणारे प्रमुख पात्रांचे स्वभाव आणि स्वभावांत चालणाऱ्या संघर्षांतून प्रगट होणारे नाट्यप्रसंग हे प्रेक्षकांचे विचार ताबडतोब जागृत करतात. शोकांतिका पाहतांना आपली दृष्टि अधिक अंतर्मुख होते. आणि या अंतर्मुख वृत्तींतूनच कांहीं वेळां शांतरसाचा स्थायिभाव जो " निर्वेद " तो प्रगट होतो. हा निर्वेद निर्माण होण्यास विकारप्रक्षोभापेक्षां विचारजागृतीच अधिक कारण होते. याच विचारजागृतीचें दुसरें नांव " सत्यदर्शन होय. इतिहास वाचून वस्तुस्थिति समजते (फॅक्ट) पण कलाकृति पाहून सत्यदर्शन (ट्रुथ) होतें. कधीं कधीं ललितवाङमयांतील " " सत्य " आणि तत्त्वज्ञानांत असणारें " सत्य " यांत असणारा फरक दाखविणारी रेषा अत्यंत अस्पष्ट असते. हॅम्लेट आणि किंग लियर सारखें नाटक वाचल्यावर आपल्या अंतःकरणांत नकळत " ब्रह्मजिज्ञासा " जागृत होते. त्यामुळें भीषण आणि रौद्र प्रसंग पाहून प्रक्षुब्ध झालेले विचार शांत होतात. " नाटक हें संसाराचें चित्र " असल्यामुळें " या मानवी जीवनाच्या पाहिलेल्या प्रतिबिंबाचा अर्थ तरी काय ? " असा प्रश्न प्रेक्षक आपल्यालाच विचारतो व त्याच्या वृत्तींत, केवळ तत्त्वज्ञानाचा साध्य होणारें " ताटस्थ्य " क्षणभर कां होईना, निर्माण होतें.

२५. शोकांतिकेमुळें होणारा आनंद :

शोकांतिकेपासून होणाऱ्या किंवा शोकपरिणामांत अंतर्भूत असणाऱ्या काव्यानंदाचें स्वरूप बघावयाचें आहे. हा आनंद ॲरिस्टॉटलने वर्णन केल्याप्रमाणें रसात्मक किंवा भावनात्मक (ॲन एमोशनल डिलाईट) तसाच विशुद्ध आणि उदात्त असतो. ही उदात्तता शोकांतिकेंतील विचारवैभवांतून प्रामुख्यानें उत्पन्न होते. शोकांतिका पाहिल्यानंतर प्रेक्षकांच्या मूळ भावनांचें जें अनुरूप विरेचन (कॅथार्सिस) होतें त्यांतच या आनंदाचें कारण सांपडतें. उत्तम शोकांतिका वाचून आपल्या भावना व्यापक होतात, त्यांत असणारा स्वार्थाचा, संकुचितपणाचा हिणकस भाग जळतो, उदात्त विचार जागृत होतात आणि आत्मोन्नति किंवा आत्मविकास (एलेव्हेशन ऑर एक्सपॅन्शन) होतो. "कलात्मक आनंदाचें मुख्य वैशिष्ट्य म्हणजे तो विचारात्मक असतो" असें जेम्स सली यानें मांडलेलें मत शोकांतिकेपासून होणाऱ्या आनंदाचें स्वरूप पाहिलें कीं पटतें. आणि म्हणून विदग्ध वाङ्मयापासून होणाऱ्या काव्यानंदास विश्वनाथ "ब्रह्मानंद सहोदर" हें विशेषण लावतो.

२६. काव्यानंद :

शोकपरिणामांत विकारप्रक्षोभ व विचारजागृतीप्रमाणेंच आनंदाचाही अंतर्भाव होतो. किंबहुना ललितवाङ्मयाचा परिणाम हा "आनंदात्मकच" असतो. हा आनंद एखादी "संशय कल्लोळा" सारखी सुखांतिका वाचतांना "केवल" असेल तर "एकच प्याला" सारखी भीषण शोकांतिका वाचतांना सुखदुःखमिश्रित असेल. महाभारतासारखें बृहत्काव्य किंवा हॅम्लेट आणि फॉस्टसारखी सर्वश्रेष्ठ शोकांतिका वाचतांना होणाऱ्या काव्यानंदाचें वर्णन "अलौकिक" आणि "ब्रह्मानंदसहोदर" अशी विशेषणें वापरून करावें लागेल. कारण समोर करुण आणि भयानक, रौद्र आणि बीभत्स रसांचें तांडव चाललेलें असलें, डोळे आंसवांनीं आणि अंतःकरण क्रोध, जुगुप्सा, भीति या भावनांनीं भारावलेलें असलें, एकंदर मानवी जीविताविषयीं परस्पर विरोधी वाटणाऱ्या विदारक विचारांनीं बुद्धि बधिर झालेली असली, तरी शेवटीं वाचकांचें व्यक्तिमत्व अधिक उन्नत व विकसित होतें. वाचक संसाराकडे आणि स्वभावाकडे अधिक अलगपणें बघूं शकतो. ब्रह्मानंदसहोदर असा काव्यानंद प्रत्येक शोकांतिकेपासून होतो असें अर्थातच म्हणतां येणार नाहीं. फक्त सर्वश्रेष्ठ शोकांतिकेमुळेंच असा "दुःखात्मक" आनंद होईल. पण सर्वसाधारणपणें शोकांतिका पाहून "दुःखात्मक" रसांच्या प्रक्षोभामुळें "शोक" होतो. पण त्याचबरोबर या रसांचें किंवा भावनांचें अनुरूप विरेचन (यांत उदात्तिकरण, विशुद्धीकरण, समधातता इत्यादि सर्व अर्थ आले.) झाल्यामुळें विचारजागृति व आत्मविकास होतो आणि एकंदर शोकपरिणाम हा त्या कारणानें आनंदात्मकच होतो.

२७. दोन काव्यानंदांतील फरक :

शोकांतिका "गंभीर" असते, तिच्यामुळें प्रतिकूल संवेदना निर्माण

होतात, उलट सुखांतिका ही खेळकर असते व तिच्यामुळें अनुकूल संवेदना निर्माण होतात, हा या दोन वाङ्मयप्रकारांतील फरक सर्वश्रुतच आहे. पण या वाङ्मयप्रकारांमुळें काव्यानंद होतो हें विधान प्रथमदर्शनीं पटत नाहीं. एकच प्याला नाटकामुळें दुःख होतें. सिंधू आणि सुधाकर यांच्या सुखी संसाराची वाताहत पाहून आपण रडतों आणि भयभीतही होतों. उलट संशयकल्लोळ नाटकामुळें आपण मनमुराद हंसतों. पण या दोनही नाटकांमुळें काव्यानंद होतो आणि तो शाश्वत असतो असें म्हणण्याचा प्रघात आहे. लेखकांचें नाट्य कौशल्य, भाषाशैली, सौंदर्यदर्शन आणि विचारजागृति इत्यादि घटकांमुळें, होणारें दुःख सुसह्य होईल पण अशा ऋणात्मक (निगेटिव्ह) विकारास काव्यानंद म्हणतां येणार नाहीं. ही विचारसरणी तर्कास धरून असली तरी प्रत्यक्ष येणाऱ्या अनुभवास सोडून आहे. महाभारत, हॅम्लेट, फॉस्ट यांसारख्या महान् शोकांतिकांमुळें मनावर होणारा परिणाम हा "शांतरसात्मक" असतो. "आपल्याला उच्च आणि उदात्त असा आनंद प्राप्त होतो," असें ॲरिस्टॉटल आणि त्याच्यानंतर झालेल्या अनेक तत्त्वज्ञांनीं, टीकाकारांनीं व रसिकांनीं वेळोवेळीं लिहून ठेवलें आहे. केवळ दुःख सुसह्य होतें म्हणून आपण उत्साहानें शेक्सपियरच्या शोकांतिका पुनः पुनः पाहिल्या नसत्या. त्यामुळें निश्चित असा आनंद होतो. हा आनंद दोन प्रकारचा असतो. विकारात्मक आणि विचारात्मक! हॅम्लेट किंवा मॅकबेथ-सारखी शोकांतिका पाहून किंवा वाचून आपले संकुचित आणि स्वार्थी विकार व्यापक, विशुद्ध आणि उदात्त होतात. सामान्य आणि भौतिक सुखदुःखें त्या कालापुरतीं आपणांस स्पर्श करण्यास असमर्थ ठरतात. त्यांतच मानवी स्वभावाच्या व जीवनाच्या असामान्य आणि उदात्त सत्यदर्शनामुळें होणाऱ्या अलौकिक ज्ञानानंदाची भर पडते. आणि या दोन गोष्टींचा संयोग झाल्यामुळें आपल्याला विश्वनाथानें वर्णन केलेला ब्रह्मानंदसहोदर असा अलौकिक काव्यानंद होतो. उलट सुखांतिका ही खेळकर म्हणजे उथळ असते. त्यांत मानवी जीवनाविषयींची सखोल आणि व्यापक अनुभूति नसते. म्हणून अशा कलाकृतीमुळें होणारा आनंद हा भौतिक आणि सामान्य असतो. मॅकबेथ आणि फाल्गुनरावांत, त्यांच्या व्यक्तिमत्वांत आणि स्वभावदोषांत जमीन अस्मानाचा फरक आहे. एकाच शब्दांत भेद दाखवायचा म्हणजे मॅकबेथ हा असामान्य आहे आणि फाल्गुनराव सामान्य आहे. हाच फरक दोघांच्या कृतीमुळें शेवटीं आपणांस होणाऱ्या काव्यानंदांत पडतो. उत्तम शोकांकिमुळें होणारा काव्यानंद हा अलौकिक असतो, उलट उत्तम सुखांतिकेमुळें किंवा प्रहसनामुळें होणारा आनंद हा पहिल्याप्रमाणेंच शाश्वत असला तरी सामान्य आणि भौतिक असतो. मात्र प्रत्येक शोकांतिकेमुळें असा अलौकिक आणि केवल काव्यानंद होईल असें नाहीं. हार्डीच्या कादंबऱ्या या "उत्तमांतच" मोडतात, पण त्यामुळें उदासीनता आणि निराशा मात्र शेवटीं निर्माण होते. पण यास हार्डीचें जीवनविषयक तत्त्वज्ञानच कारणीभूत

आहे. पण बहुतेक शोकांतिका या हॅम्लेट आणि लियरसारख्या असामान्य नसून सर्वसामान्य असल्याकारणानें, त्यामुळें होणारा काव्यानंद म्हणजें सुसह्य दुःखच होय.

२८. नियत घटक :

येथवर शोकपरिणामांतील सर्व घटकांचें स्वरूप सविस्तर बघितलें. शोक-परिणाम हा तात्कालिक न धरतां नंतरचा (आफ्टर) होणारा स्थिर परिणामच धरला पाहिजे. त्यामुळें विकारप्रक्षोभाप्रमाणेंच, विचारजागृतीचा अंतर्भाव परिणामांत झाला. आतां येथवर अवलोकन केलेल्या सर्व घटकांच्यापैकीं शोकपरिणामांत नित्य आढळणारे म्हणजे नियत घटक (इन्व्हेरिएबल) कोणते आणि अधूनमधून येणारे असे अनियत (व्हेरिएबल) घटक कोणते, तें ठरविलें पाहिजे.

करुणरसाचा स्थायिभाव " शोक हा शोकरसाच्या परिणामांतील पहिला नियत घटक वाटतो. ॲरिस्टॉटलनें वर्णन केलेली अनुकंपा (पिटी) म्हणजे शोक या विकारांतील एक भाग होय. शोकाची भावना प्रत्येक शोकांतिका पाहून प्रेक्षकाच्या अंतःकरणांत निर्माण होते, पण असें भयाबद्दल म्हणतां येत नाहीं. ग्रीक शोकांतिका, शेक्सपियरच्या शोकांतिका आणि गडकरी व खाडिलकरांचीं नाटकें यांच्या शोकपरिणामांत भय (फिअर) किंवा भयानक रस हा नियत असला तरी अर्वाचीन, वास्तववादी शोकांतिकेंत तो साधारणपणें दिसत नाहीं. म्हणजे करुणरसाप्रमाणें भयानक हा रस नियत घटक म्हणतां येणार नाहीं. शारदा नाटकांत करुणरस आहे पण भयानक रस नाहीं. एकच प्याल्यांत करुण आणि भयानक रसांप्रमाणेंच बीभत्सरसही आहे. पण हॅम्लेटप्रमाणें एकच प्याल्याचा शांतरसात्मक परिणाम होत नाहीं. " कीचक वधां " त रौद्र, भयानक आणि करुणरसास प्राधान्य आहे तर " तोतयाचें बंडां "त केवळ करुणरस आहे. " उद्यांच्या संसारां " त रौद्ररसाच्या छटा असल्या तरी प्राधान्य करुणरसासच आहे. सारांश करुण हा एकच रस किंवा शोक ही स्थायिभावना प्रत्येक शोकपरिणामांत आढळते.

करुणरसानंतर शोकपरिणामांत नियत असा वाटणारा घटक म्हणजे अनुरुप विरेचनाचा (कॅथार्सिस) होय. प्रत्येक शोकांतिका पाहून शेवटीं प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांतील भावनांचें स्थित्यंतर होतें. त्या स्थित्यंतराचें स्वरूप कधीं विरेचनाचें (परगेशन), कधीं उदात्तीकरणाचें (सब्लिमेशन) तर कधीं विशुद्धीकरणाचें (प्युरिफिकेशन) असेल. कधीं शोकपरिणाम म्हणून प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत समधातता निर्माण होईल तर कधीं, शांत रसाचा स्थायिभाव जो " निर्वेद " त्याचें स्वानंद साम्राज्य पसरेल. याला अनेकवेळां विचारजागृति कारण होईल. अनेकवेळां असा ब्रह्मानंदसदृश काव्यानंद हा ज्ञानानंदही असेल. पण विचारास विरेचनाप्रमाणें

(फक्त स्थित्यंतर अर्थात व्यापक व विशुद्ध इतकाच अर्थ घ्यावयाचा) नियत घटक म्हणतां येणार नाहीं.

करुणरस आणि भावनांचें अनुरूप विरेचन (कॅथार्सिस) हे दोनच शोक-परिणामाचे नियत घटक वाटतात. प्रत्येक शोकांतिकेमुळें आनंद होतो हें खरें पण या आनंदाचा अंतर्भाव विरेचनांत करणेंच योग्य होईल. कारण भावनांचें विरेचन होतें–स्थित्यंतर होतें–आपले विकार प्रक्षुब्ध होऊन ते व्यापक होतात म्हणूनच आनंद होतो. या भावनांचें, विचारजागृतीमुळें उदात्तीकरण झालें तर होणारा आनंद हा नुसता लौकिक अगर संमिश्र न उरून अलौकिक, ब्रह्मानंदसहोदर अशा विशेषणांनीं भूषविला जाईल.

शोकांतिकेंत गंभीर नाट्यात्मक कृतीचें चित्र काढलेलें असलें तरी प्रत्येक कलाकृतीमुळें विचारजागृति होईल असें म्हणतां येणार नाहीं. सारांश, करुणरस आणि भावनांचें अनुरुप विरेचन हे दोनच घटक शोकपरिणामांत नियत (इन्व्हेरिएबल) या विशेषणास पात्र आहेत.

या पुढील प्रकरणांत शोककारणाच्या (ट्रॅजिक एलिमेंट) घटकांचें स्वरूप पहावयाचें आहे.

— × —

प्रकरण २ रें

शोककारण

१. विषयप्रवेश :

शोकपरिणामाचे (ट्रॅजिक इफेक्ट) घटक कोणते आणि त्यापैकीं नियत आणि अनियत (इन्व्हेरिएबल ॲन्ड व्हेरिएबल) कोणते तें पहिल्या प्रकरणांत पाहिलें. आतां असा परिणाम होण्यास कारणें कोणतीं होतात त्यांचा, म्हणजेच शोककारणाच्या (ट्रॅजिक एलिमेंट) स्वरूपाचा विचार करावयाचा आहे.

करुणरसाचा स्थायिभाव " शोक " हा शोकांतिकेमुळें होणाऱ्या परिणामांतील एक नियत घटक असल्यामुळें असा शोक किंवा दुःख देणारें जें कारण तें शोककारण (ट्रॅजिक एलिमेंट) आणि तसेंच अशा प्रकारचा " शोककारक " परिणाम ज्या नाटकांत शेवटीं अनुभवावा लागतो ती शोकांतिका (ट्रॅजेडी) होय.

शोकपरिणामाप्रमाणें शोककारणाचेही अनेक घटक असून त्यांतील कांहीं नियत आणि कांहीं अनियत असतात.

शोकांतिकेमुळें भावनाप्रक्षोभ, विचारजागृति व काव्यानंद होतो. करुण-रसाचा स्थायिभाव "शोक" आणि भावनाप्रक्षोभानंतर जें विरेचन होतें (येथें विरेचन हा शब्द "स्थित्यंतर" ह्या व्यापक अर्थानें योजिलेला आहे. त्यांत उदात्तीकरण, विशुद्धीकरण, समधातता इत्यादि कल्पनांचा समावेश होतो.) तें, असे हे शोकपरिणामाचे दोन नियत घटक होत. शोकाप्रमाणेंच भय, क्रोध किंवा जुगुप्सा हे विकार शोकांतिकेमुळें जागृत होतात. कांहीं वेळां "निर्वेदाकडे" नेण्यास कारण होणारें उदात्त सत्यदर्शन होतें. आणि कांहीं वेळां होणारा काव्यानंद लौकिक नसून तो अलौकिक असतो. पण या सर्वांना "नियत" हें विशेषण लावतां येत नाहीं. मात्र शोकांतिकेमुळें वर वर्णन केलेले परिणाम होतात-हें निःसंशय होय. एकच प्याल्यासारखी शोकांतिका पाहिल्यावर शोकाप्रमाणेंच भय आणि जुगुप्सा हे विकार अंतःकरण व्यापतात. गडकऱ्यांनीं घडवलेल्या मानवी स्वभावाच्या व जीवनाच्या दर्शनानें वरील विकार व्यापक व विशुद्ध होतात, काव्यानंद होतो पण उद्वेगाचाच पगडा मनावर अधिक असतो. उलट हॅम्लेट नाटक वाचल्यावर होणारा काव्यानंद हा एकच प्याल्यामुळें होणाऱ्या काव्यानंदापेक्षां अधिक असामान्य व केवल असतो. पण इब्सेनच्या डॉलस् हौस या नाटकामुळें फक्त अनुकंपा आणि (समाजव्यवस्थेबद्दल व नवरेशाहीबद्दल) क्रोध हे विकार जागृत होतात. या आनंदाचें वर्णन ब्रह्मानंदसहोदर असें कधींच करतां येणार नाहीं. कारण त्यांत होणारे मानवी स्वभावाचें व संसाराचें दर्शन हें फार संकुचित वाटतें. हॅम्लेट, सुधाकर आणि सिंधू हीं पात्रें जगांतील कोठल्याही समाजांत आढळतात. पण तसें नीरा आणि तिचा नवरा यांच्या विषयीं म्हणतां येणार नाहीं. पण असें असलें तरी या तीन नाटकांमुळें "शोककारक परिणाम" होतो हें वादातीत आहे. तेव्हां असा परिणाम होण्यास कारणें कोणतीं?

शोकपरिणामाविषयीं अशाप्रकारें विचार करूं लागलें कीं शोकांतिकेंतील नायक आणि नायिका यांचा स्वभाव डोळ्यांसमोर उभा राहतो. प्रमुख पात्रांच्या स्वभाववैशिष्ट्यांमुळें नाटक शोकांत होतें. हॅम्लेटचा अतिविचारी आणि ऑथेल्लोचा अविचारी स्वभाव यामुळें त्यांचा आणि सभोंवतालच्या माणसांचा भीषण शेवट होतो. "एकच प्याला" नाटकांत दारूप्रमाणेंच सुधाकर व सिंधू यांचें एकांगी व्यक्तिमत्व विनाशास कारण होतें. पण या उलट कांहीं शोकांतिका अशा असतात कीं प्रमुख-पात्रांच्या स्वभावापेक्षा सभोंवतालची परिस्थिति ही प्रबलतर असते. शारदा नाटकांत शारदेचा स्वभाव सर्वसामान्य आहे. एकांगी, आग्रही किंवा उत्कट नाहीं. तीच स्थिति "उद्याच्या संसारांतील" करुणेची आहे. सभोंवतालच्या परिस्थितीमुळें, माणसांमुळें आणि त्यांच्या कृत्यांमुळें या स्त्रिया दुःखी होतात. कांचनभट आणि भद्रेश्वर दीक्षित यांचा लोभ, उतारवयांत लग्न व्हावें ही वृद्ध श्रीमंतांची हांव व

यासाठीं त्यानी केलेलीं कारस्थानें यांमुळें शारदा नाटकांतील " करुणरस " निर्माण होतो. उलट " उद्याचा संसारां "त विश्रामच्या बेजबाबदारपणा, व्यसनीपणा, व स्वार्थीपणा, शैलजेचा मूर्खपणा आणि शेखरचें विश्रामच्या पूर्व पापांतून निर्माण झालेलें दुर्दैव यामुळें करुणेचा शोचनीय शेवट होतो.

तेव्हां स्वभाव आणि परिस्थिति हे शोकपरिणामास कारण होणारे दोन घटक होत. या दोन घटकांप्रमाणेंच प्रारब्ध किंवा नियति (डेस्टिनी) हा तिसरा घटक होय. हार्डीच्या कादंबऱ्यांतील करुणरस हा प्रमुख पात्रांच्या स्वभावापेक्षां किंवा सभोंवतालच्या परिस्थितीपेक्षां निर्दय आणि आंधळ्या नियतीच्या आघातांतूनच निर्माण होतो. अपघात, योगायोग हें प्रत्यक्ष दिसणारें नियतीचें भसूर रूप असतें. नाटकाच्या किंवा कथेच्या शोककारक पर्यवसानास हे तीनही घटक कारणीभूत होतात. स्वभावामुळें, परिस्थितीमुळें किंवा प्रारब्धामुळें माणसाची आध्यात्मिक (स्पिरीच्युअल) आणि भौतिक (मटीरिअल) अशी दोनही प्रकारची भयंकर हानि होते. हा सगळा अपव्यय असतो. यामुळें मानवास कसल्याच प्रकारें फायदा होत नाहीं. अशा प्रकारें माणसाच्या अत्युत्तम आध्यात्मिक गुणांचा आणि भौतिक संपत्तीचा निष्कारण झालेला नाश पाहून आपल्याला अतिशय दुःख होतें. महारथी कर्ण मेला म्हणून दुःख होतें पण सगळ्यांत अधिक शोक हा त्याचे दैवी आणि दुर्लभ गुण हे दुर्दैवानें निष्कारण मातीला मिळाले यामुळें होतो. हॅम्लेटसारख्या महापुरुषाचा असा अकाली अंत व्हावा ही गोष्ट आपल्याला " शोचनीय " वाटते. अशा प्रकारचें जें दुःख होतें त्याचें कारण आध्यात्मिक वैफल्य (स्पिरीच्युअल वेस्ट), असें प्रसिद्ध जर्मन तत्त्वज्ञ हेगेल यानें दिलें आहे. स्वभाव, परिस्थिति आणि नियति याप्रमाणेंच शोककारणाचा (ट्रॅजिक एलिमेंट) चवथा घटक आध्यात्मिक वैफल्य (स्पिरीच्युअल वेस्ट) हा होय.

नाटकांतील प्रमुख पात्रांचा होणारा शोचनीय आणि भीषण शेवट पाहूनही प्रेक्षकांना संमिश्र, कधीं लौकिक तर कधीं अलौकिक असा काव्यानंद होतो. " दुःखामुळें आनंद होतो " हा विचार अयथार्थ व विरोधाभासात्मक वाटतो. पण प्रमुख पात्रांच्या स्वभावांत असणाऱ्या अलौकिकत्वामुळें, त्यांच्या हातून होणाऱ्या उदात्त वर्तनामुळें हा काव्यानंद होत असतो. हॅम्लेटच्या स्वभावांत एकवटलेल्या उदात्त मानवी गुणामुळें अनिवार दुःखाचें रूपांतर अलौकिक आनंदांत होतें. हॅम्लेटचीं आत्मगत भाषणें ऐकतांना किंवा वाचतांना मानवी स्वभावांतील व जीवनांतील सुप्त आणि सुंदर सत्यांचा साक्षात्कार होतो. यालाच दुसरें नांव उदात्त (सब्लाइम) होय. उदात्तता हा सौंदर्याचा अत्युच्च प्रकार म्हणून ओळखतात. मानवी जीवनांतील आणि सभोंवतालच्या सृष्टींतील भव्यतेचा आणि भयप्रदतेचा उदात्तांत समावेश होतो. शोककारणांत किंवा शोकांतिकेंत विरूप (अग्ली), शोककारक (ट्रॅजिक) आणि हास्यकारक (कॉमिक) या तीन सौंदर्यप्रकारांचा

समावेश होतो. विरूपाचें बिभत्सरसाशीं, शोककारकाचें करुणरसाशीं आणि हास्यकारकाचें हास्यरसाशीं बरेंच साम्य आहे. तेव्हां या चार सौंदर्यप्रकारांचा विचार शोककारणाचे घटक म्हणून केला पाहिजे.

अशाप्रकारें शोककारणाचे (१) स्वभाव, (२) परिस्थिति, (३) नियति (४) आध्यात्मिक वैफल्य, (५) उदात्त (सब्लाइम), (६) शोककारक (ट्रॅजिक) (७) हास्यकारक (कॉमिक), (८) विरूप (अग्ली) असे आठ घटक आहेत. आतां क्रमाक्रमाप्रमाणें शोककारणाच्या प्रत्येक घटकाचा विचार करावयाचा आहे. असें विवेचन करतांना त्यांचीं इतरही वैशिष्ट्यें स्पष्ट होत जातील.

२. स्वभाव :

शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांचे (म्हणजे नायक आणि नायिका, खलनायक नव्हे) स्वभाव दोन प्रकारचे असतात. हॅम्लेट, ऑथेल्लो, गडकऱ्यांचा संभाजी आणि सुधाकर, खाडिलकरांचा शुक्राचार्य या सर्व प्रमुख पात्रांच्या स्वभाववैशिष्ट्यांत एक मूलभूत साम्य आहे. या सर्वांच्यावर त्यांच्या स्वभावामुळें आपदा ओढवतात. आणि कांहीं प्रमाणांत परिस्थितीला निराळें वळण लागतें. या सर्वांचे विकार जाज्वल्य असून त्यामुळें त्यांच्या व्यक्तिमत्वांत एकांगीपणा आलेला असतो. अशा नायक किंवा नायिकेच्या एखाद्या गुणाचा अतिरेक होऊन त्याचें प्रमादांत रूपांतर होतें. हॅम्लेटचा अतिविचारीपणा, शुक्राचार्याचें अपत्यप्रेम आणि सुधाकराचा स्वाभिमान हे सर्व गुणच होत. पण या गुणांचा अतिरेक होऊन शेवटीं सर्वनाश होतो. अशाप्रकारचा जन्मसिद्ध किंवा स्वाभाविक दोष (ट्रॅजिक फ्लॉ) प्रत्येक नायक आणि नायिकेंत असतो. ग्रीक शोकांतिका, शेक्सपियरच्या आणि त्याच्याप्रमाणें लिहिलेल्या मराठींतील शोकांतिका (यांत खाडिलकर आणि गडकरी यांचा समावेश होतो) यांतील प्रमुख पात्रांचें वर्णन "बी" कवींच्या भाषेंत करावयाचें म्हणजे "अत्युत्कट, उत्कर्ष गुणांचा तज्जन्य स्खलन," असें करतां येईल. त्यांत भयप्रदतेबरोबरच भव्यपणा असतो, उदात्तता असते.

५५ दुसऱ्या प्रकारचा स्वभाव पहिल्याप्रमाणें एकांगी, उत्कट किंवा उदात्त नसतो, क्वचित् उदात्तता असली (उर्वीच्या संसारांतील करुणा) तरी एकांगीपणा नसतो. शारदा, करुणा, "पण लक्षांत कोण घेतो ?" मधील यमू यांचा स्वभाव दहाजणींसारखाच आहे. "हजारांतुनीं एखादा" असें सिंधूप्रमाणें त्यांचें वर्णन करतां येणार नाहीं. अशाप्रकारच्या प्रमुख पात्रांच्या सभोंवतालची परिस्थिति ही जितकी निर्घृण तितकीच बिनतोड असते. त्यापैकीं कांहींजणांत असामान्य अशी एकच वस्तु असते. आणि ती म्हणजे स्यांची उदात्त सहनशक्ति (नोबल एन्डयुअरन्स) होय. करुणा आणि यमुना यांच्यावर परिस्थितीमुळें जे आपदांचे पर्वत कोसळतात त्यांना तुलना नाहीं. अशा नायक नायिकांचा कसलाच एकांगीपणा किंवा अपराध नसतो. केवळ प्रारब्ध आणि परिस्थिति त्यांचा अनन्वित छळ करतात

ऑल क्वाएट ऑन् द वेस्टर्न फ्रंट–पश्चिम आघाडीवरील सामसूम–या कादंबरींत लेखकानें अशाच दुर्दैवी शिपायांचीं स्वभावचित्रें व चरित्रें–रंगविलीं आहेत.

हार्डीच्या कादंबऱ्यांत असणाऱ्या प्रमुख पात्रांचा प्रकार थोडा निराळा आहे. हार्डीचे नायक आणि नायिका यांचे विकार उत्कट असतात. पण त्यांच्यावर नियतीकडून अकस्मात् अपघातांचे आघात निष्कारण होतात. यामुळें स्वभावांत उत्कटता असूनही कळसूत्री बाहुल्याप्रमाणें त्यांचें जिणें वाटतें. त्यांत शेक्सपियरच्या नाटकांप्रमाणें पराक्रमाचा प्रकर्ष नाहीं, केवळ निर्दय, आंधळ दैवाचें वर्चस्व असतें. मराठींत हार्डीप्रमाणें केलेलें लेखन अपवाद म्हणूनेही आढळत नाहीं.

प्रथम ॲरिस्टॉटलनें शोकांतिकेंत प्रमुख पात्रांच्या असणाऱ्या स्वभावाचें वर्णन केलें आहे त्याचा विचार करूं. मराठींतील खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या प्रसिद्ध शोकांतिका या ह्याच परंपरेंत समाविष्ट होतात. कारण शेक्सपियरच्या शोकांत नाटकांचा उगम ग्रीक शोकांतिकेंतूनच झालेला आहे.

३. ॲरिस्टॉटलकृत 'स्वभावचर्णन':

नाटकांत किंवा ललित वाङ्मयांत प्रमुख पात्रांचा स्वभाव तीन पद्धतींनी रंगवितां येतो. शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्र हें एकतर गुणांनीं आणि अधिकारांत आपल्यापेक्षां श्रेष्ठ असेल, आपल्यासारखेंच सर्वसामान्य असेल, किंवा कमी दर्जाचे असेल. ग्रीक व शेक्सपियरच्या शोकांतिकांतील नायक आणि नायिका हीं आपल्यापेक्षां श्रेष्ठ असतात, असामान्य असतात. उलट इब्सेनच्या परंपरेप्रमाणें लिहिलेल्या अर्वाचीन शोकांतिकांतील प्रमुख पात्रें हीं सर्वसाधारण माणसासारखींच असतात; व म्हणूनच अशा नाटकांना आपण 'वास्तव' हें विशेषण लावतो. पण आपल्यापेक्षां कमी दर्जाचे स्त्रीपुरुष फक्त सुखांतिकांत (कॉमेडी) किंवा विनोदी नाटकांत व प्रहसनांत सांपडतात. ॲरिस्टॉटलनें प्रथम स्वभाव लेखनाचे असे तीन वर्ग करून[1] नंतर ग्रीक शोकांतिकेंत येणाऱ्या प्रमुख पात्रांच्या स्वभावाचे म्हणजेच श्रेष्ठ स्वभावांचे कांहीं विशेष सांगितले आहेत. सगळ्यांत महत्वाची गोष्ट म्हणजे प्रमुख पात्रांचा स्वभाव हा चांगला (गुड्), उचित (प्रोप्राइटी), वास्तव (ट्रू टू लाइफ) आणि सुसंगत (कन्सिस्टन्सी) असला पाहिजे, असें ॲरिस्टॉटल सांगतो[2].

शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांच्या स्वभावाचें वर्णन करतांना ॲरिस्टॉटलनें प्रथम सगळ्यांत महत्वाची गोष्ट सांगितली असेल तर ती ही कीं 'इट् मस्ट बी गुड्.' गुड् या विशेषणावर विचार करतांना ॲरिस्टॉटल म्हणतो, 'प्रमुख पात्रांचा हेतु चांगला असेल तर त्याचा स्वभावही चांगला असणारच[3].' गुड् या शब्दाचा योग्य अर्थ कोणता याबद्दल टीकाकारांत बराच मतभेद आहे. गुड् याचा अर्थ फक्त नैतिक दृष्टीनें चांगला असा घेतला तर मॅकबेथ आणि ऑथेल्लो, संभाजी आणि सुधाकर हे नायक शोकांतिकेंतील अग्रस्थानास अपात्र ठरतील. उलट सदाचरणी परंतु सर्वसामान्य असा माणूस हा नाटकाचा नायक करावा लागेल. पण ल्यूकस म्हणतो त्याप्रमाणें 'देवदूत हे

नाटकांत नायक हेाण्यास नालायक असतात. नाटकांत प्रमाद करणाऱ्या माणसांनाच (टु अर इज् ह्युमन) स्थान असतें. मात्र हे प्रमाद गुणातिरेकांतून निर्माण झाले पाहिजेत. शोकांतिकेंतील प्रमुख स्त्रीपुरुष पात्र हीं असामान्य, अद्वितीय अशीं असलीं पाहिजेत. मॅक्बेथच्या अंगांत असलेल्या असामान्य शौर्यामुळें आणि धैर्यामुळें त्याची महत्त्वाकांक्षा आसुरी आणि अघोरी असूनही प्रेक्षकांस त्याच्याबद्दल आदर, कौतुक आणि दरारा वाटतो. नीतीचा आणि अनीतीचा, न्यायाचा आणि अन्यायाचा विचार केल्यास मॅक्बेथ आणि संभाजी यांचें चरित्र कलंकितच आहे. पण त्यांत रोमांचकारी नाट्य आहे, संघर्ष आहे हें कधींही विसरून चालणार नाहीं. पापभीरु, बालबोध आणि सत्वस्थ सर्वसामान्य माणसांपेक्षां नैतिकदृष्टीनें कलंकित पण असामान्य गुणांनीं युक्त असा नायक शोकांतिकेंत असावा लागतो. याचा अर्थ अर्थात् असा नव्हे कीं शोकांतिकेंतील नायक किंवा नायिका ही 'चारित्र्यहीनच' असलीं पाहिजेत. एकच प्याला नाटकांतील सिंधू, तोतयाच्या बंडांतील पार्वतीबाई यांना चारित्र्यहीन हें विशेषण कोणीही आणि कधींही लावणें शक्य नाहीं. पार्वतीबाई आणि सिंधु या दोघींच्यामध्यें आपल्या पतीविषयींच्या एकनिष्ठ प्रेमाचा-पातिव्रत्याचा-अतिरेक झाला आहे. आणि त्यामुळेंच त्यांच्या चरित्रांत उदात्तता आणि तेजस्विता उत्पन्न झाली आहे. पण या अत्युत्कट गुणांतूनच नाटकांतील करुण रस निर्माण होतो. तेव्हां गुणांचा अतिरेक हा व्यवहारांत दुःखास आणि अपयशास कारण होत असला तरी त्याला नैतिक प्रमाद किंवा कलंक असें कधीच म्हणतां येणार नाहीं.

तेव्हां माणूस हा थोडासा चांगला असला तर किंवा अतिशय चांगला (गुड्) असला तर शोकांतिकेंत नाट्य आणि पात्र उत्पन्न होतो, आणि त्या संघर्षातून करुणरसाचा उत्कर्ष होतो. लेडी मॅक्बेथ आणि मॅक्बेथ यांच्या अघोरी आणि अनैतिक महत्त्वाकांक्षेप्रमाणेंच हॅम्लेटच्या अतिविचारानें आणि सिंधूच्या पातिव्रत्यानें भीषण विनाश झाला आहे. सारांश शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रें हीं सर्वगुणसंपन्न किंवा चारित्र्यहीन असून चालणार नाहींत. गुणाचा अतिरेक किंवा स्वभावदोष (ट्रॅजिक फ्लॉ) याचा अर्थ नैतिक अधोगति असा होत नाहीं. ऑथेल्लो उतावळ्या स्वभावाचा असल्यामुळें तो नुसता संशय आल्याबरोबर सारासार विचार न करतां आपल्या प्रिय पत्नीचा गळा दाबून खून करतो. पण हा खून आणि सामान्य अपहार करण्यासाठीं केलेला खून यांत फार फरक आहे. आणि म्हणूनच ऑथेल्लो आपला उल्लेख "सन्माननीय खुनी" (ॲन ऑनरेबल मर्डरर) असा करतो. ऑथेल्लोच्या अविचारास 'अनैतिक" हें विशेषण लावतां येणार नाहीं. आणि म्हणूनच ॲरिस्टॉटल् हा "शोकान्तिकेंतील प्रमुख पात्रांचा स्वभाव हा अतिसद्गुणी किंवा दुर्गुणी असतां उपयोगी नाहीं या दोन अतिरेकी टोकांच्यामध्यें तो असला पाहिजे," असें म्हणतो. आणि त्याबरोबरच असा शोकान्तिकेंतील नायक हा सुसंपन्न आणि सुप्रसिद्ध असला

पाहिजे अशी पुस्ती जोडतो. शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्र हें असामान्य आणि सुप्रसिध्द असलें पाहिजे. आणि अशा महापुरुषाचा अधःपात हा शोकांतिकेचा विषय असतो. अशा अधःपातास किंवा ओढविणाऱ्या आपत्तीस परिस्थिति किंवा प्रारब्धाप्रमाणेंच किंवा अधिक प्रमाणांत अंगांत असणारा एखादा स्वभावदोष (ट्रॅजिक फ्लॉ) हा कारण होतो. हा प्रमाद नायकाच्या स्वभावाचाच एक अपरिहार्य भाग असल्यामुळें त्याला मुरड घालणें, तो नाहींसा करणें अशक्य असतें.

अपरिहार्य परिस्थितीमुळेंच अशा गुणाच्या अतिरेकाला स्वभावदोषाचें स्वरूप प्राप्त होतें. पण त्यांत अलौकिकता आणि उदात्तता असते. मात्र शोकांतिकेंतील भीषण पर्यवसानास जो कारण होता तो प्रमाद करणारा नायक आणि शोकांतिकेंत असणारा खलनायक यांच्यांत मूलभूत भेद असतो. ऑथेल्लोप्रमाणेंच आयागोच्या अंगांत गुण असले तरी एकास नायक व दुसऱ्यास खलनायक असें आपण म्हणतों. असें कां? याचें सविस्तर विवेचन "परिस्थिति" या सदरांत करावयाचें आहे. पण ॲरिस्टॉटलच्या वचनामुळेंच एक मुख्य फरक सूचित होतो असें वाटतें. "हेतु चांगला असेल तर स्वभाव चांगला म्हणावयाचा."[२] या ॲरिस्टॉटल्च्या वाक्यांत नायक व खलनायक यांच्यातील मूलभूत भेद व्यक्त होतो. आयागोचा हेतुच दुष्ट असल्यामुळें त्याच्या हातून होणाऱ्या सर्व कृतीला व त्याला "खल" हें विशेषण आपण लावतों. उलट अविचारानें ऑथेल्लोच्या हातून खून झाला तरी त्याला कारण स्वभावदोष होता, असें म्हणून हळहळतों.

"शोकांतिकेंतील नायकाचा किंवा प्रमुख पात्राचा स्वभाव हा चांगला असला पाहिजे" या ॲरिस्टॉटलनें सर्वांत महत्वाच्या म्हणून वर्णन केलेल्या वैशिष्ट्याचें येथवर सविस्तर विवेचन केलें. ॲरिस्टॉटलनें अशा स्वभावाचीं आणखी तीन वैशिष्ट्यें सांगितलीं आहेत. प्रमुख पात्राच्या स्वभावांत औचित्य (प्रोप्रायटी), वास्तवता (ट्रू टु लाईफ) व सुसंगति (कन्सिसस्टन्सी) हे तीन गुण किंवा विशेष असावे लागतात. हे तीन विशेष ग्रीक शोकांतिकेंतील किंवा शेक्सपियरच्या शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांच्या स्वभावांत असतात किंवा असले पाहिजेत असें नाहीं. प्रत्येक नाटकांतील किंवा ललितवाङ्मयांतील स्वभाव वर्णनांत हीं तीन वैशिष्ट्यें अवश्य असलीं पाहिजेत. सिंधूप्रमाणें शारदा ही अलौकिक नसेल, उदात्त नसेल पण दोघींच्या स्वभावलेखनांत औचित्य, वास्तवता आणि सुसंगतता हीं साधावींच लागलीं आहेत. कारण हीं तीन वैशिष्ट्यें किंवा अंगें ललितवाङ्मयांतील प्रत्येक स्वभावरेखेंत असावींच लागतात. यांतील एखादें वैशिष्ट्य नसलें किंवा हिणकस असलें तरीसुद्धां ती कलाकृति सदोष म्हणावी लागेल. प्रहसनांत किंवा विनोदी नाटकांत या नियमांचें पालन थोडें स्वैरपणानें केलेलें असतें, इतकेंच! पण थोडासा स्वैरपणा सोडल्यास स्वभावलेखनांत (मग ती कोणत्याही प्रकारची शोकांतिका असो, फार काय सुखांतिकाही असो) औचित्याचा, वास्तवतेचा आणि

सुसंगतीचा तोल हा नित्य सांभाळलाच पाहिजे. शोकांतिकेंत हा तोल सुटला कीं पात्रें आणि घटना हीं नाटकी (मेलोड्रॅमॅटिक) व अस्वाभाविक वाटतात, आणि सुखांतिकेंत तीं हास्यास्पद ठरून रसिकांच्या उपहासास पात्र होतात.

४. शोकांतिकेंतील नायकाचें वर्णन :

ग्रीक आणि शेक्सपियरच्या शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांच्या स्वभावाचीं मुख्य वैशिष्ट्यें पाहिलीं. शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रें हीं दहाजणांसारखीं सामान्य नसतात, असामान्य आणि उदात्त असतात. या दृष्टीनें त्यांना एका अर्थानें अप्रातिनिधिक म्हणतां येईल. पण हा वास्तवतेचा अभाव म्हणजे दोष नसून अशा प्रमुख पात्रांच्या स्वभावाचें महत्वाचें वैशिष्ट्य आहे. अशी " अवास्तवता" म्हणजे खरोखर असामान्यता होय.

अशा प्रकारच्या शोकांतिकेंतील नायक किंवा नायिका हीं आग्रही, एकांगी आणि उत्कट मनोविकार असलेलीं असतात. या उत्कट आणि मनस्वी मनोविकारांतच उदात्तता आणि ओजस्विता असते. अशा शोकांतिकेची व त्यांतील प्रमुख पात्रांची असामान्यता आणि आकर्षकता ही उत्कटतेंत, एकांगीपणांत आणि आग्रहीपणांत सामावलेली असते. अशा प्रकारच्या स्वभावामुळें शोकांतिकेंतील नायक हा प्राप्त परिस्थितीशीं समन्वय करण्यास कधींच तयार नसतो. आणि त्यामुळें क्षणोक्षणीं एकीकडे असा मनस्वी स्वभाव व त्याविरुद्ध कधीं खडतर परिस्थिति तर कधीं बिनतोड प्रारब्ध असे संघर्ष सुरूं होतात. अशा संघर्षांत परिस्थिति आणि प्रारब्ध हीं कितीहि बलवत्तर असलीं तरी नायक माघार न घेतां शेवटीं विपरीत, अव्यवहारी पण अलौकिक बुद्धीनें भीषण विनाशाला आलिंगन देतो, पण माघार घेत नाहीं, मोडतो पण वांकत नाहीं, आपल्या स्वभावाला व वर्तनाला कसलीही मुरड घालीत नाहीं. महारथी कर्णाला आणि संभाजीला आपला सर्वस्वी नाश होणार हें कळत होतें. पण पराभवापेक्षां त्यांना मरण अधिक प्रिय होतें. मानहानीपेक्षां सर्वनाश त्यांना संमत होता. सारांश, शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांना त्यांनीं अंगिकारलेल्या मार्गापासून प्रत्यक्ष परमेश्वरही परावृत्त करूं शकत नाहीं.

यामुळें शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रें हीं दुर्दैवाच्या महापुरापुढें लव्हाळ्याप्रमाणें वांकत नाहींत. जन्मजात असणाऱ्या एखाद्या प्रमादाची त्यांना जाणीव नसते असें नाहीं. पण आपल्या स्वभावाला मुरड घालण्याचें औषध त्यांना इतर जगाप्रमाणें दुर्दैवानें सांपडत नाहीं. हॅम्लेटचा अतिविचार, ऑथेल्लोचा अविचार, कर्णाचा उदारपणा आणि दुर्योधनाचा उन्मत्तपणा किंवा स्वाभिमानातिरेक हेच त्यांच्या विनाशास अन्तीं कारण होतात. एखाद्या विशाल वटवृक्षाप्रमाणें हे नायक परिस्थितीच्या, प्रारब्धाच्या किंवा अंतःसंघर्षांच्या झंझावातापुढें उन्मळून पडतात आणि आपल्या आसपास आश्रयास असलेल्या वनस्पतींचा नाश करतात. दुर्योधनाच्या उन्मत्तपणामुळेंच भारतीय युद्ध होऊन त्यांत कौरव व पांडव यांचा सारखाच

नाश झाला. संभाजीचा अविचार व व्यसन, मराठेशाहीवर "दारुण प्रसंग" ओढवण्यास कारण झाली. सुधाकराच्या दारूच्या एकाच प्यालांत तो आणि त्याचा सगळा संसार बुडाला. पण असें असलें तरी शोकांतिकेंतील नायक आणि नायिका असामान्य असतात. मानवी गुणांचा उत्कर्ष त्यांच्या स्वभावांत व वर्तनांत होत असतो. या गुणांच्या अतिरेकामुळें आणि अनेकवेळां स्वभावदोषामुळें भीषण प्रसंग ओढवतात. पण त्यांतच एकप्रकारची उदात्तता असते. आणि त्यामधूनच मानवी स्वभावाचे व जीवनाचे ओजस्वी पण भयप्रद विशेष प्रगट होतात. आणि यामुळेंच शोकांतिकेस सर्व ललितवाङ्मयप्रकारांत अग्रस्थान प्राप्त झालें आहे.

५. वास्तवता व स्वभावलेखन :

येथवर ग्रीक आणि शेक्सपियरच्या शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांची स्वभाव-वैशिष्ठ्यें पाहिलीं. अशा नाटकांतील प्रमुख पात्रांचे स्वभाव हे एकांगी, मनस्वी आणि असामान्य असतात. नायकाच्या स्वभावजन्य प्रमादामुळें, प्रतिकूल परिस्थितीमुळें आणि त्यांतच प्रारब्धाच्या वक्रगतीची भर पडल्यामुळें नाटकाचा भीषण शेवट होतो. अशा प्रकारच्या नाटकांस आणि त्यांतील प्रमुख पात्रांना आदर्श आणि अलौकिक अशीं विशेषणें लावतात. आदर्शांप्रमाणेंच वास्तव नाटकांचा एक निराळा प्रकार आहे. यांतील प्रमुख पात्रें हीं लौकिक असतात, सर्वसामान्य असतात. यांच्या मनोविकारांत उत्कटता नसते, मनोरचनेंत एकांगीपणा नसतो, आणि एकंदर व्यक्तिमत्वांत असामान्यत्व नसतें. अशा नाटकांचीं कथानकें हीं समाजांत सर्वत्र आढळतात. शारदा, करुणा (उद्यांचा संसार), यमू (पण लक्षांत कोण घेतो ?) वगैरे पात्रें, त्यांचा स्वभाव, तसेंच गुणावगुण हे आदर्श आणि असामान्य नाहींत. आपल्याप्रमाणेंच ते नैसर्गिक आणि सर्वसामान्य आहेत. समाजांतील शेंकडा ९९ माणसें आणि त्यांच्यावर येणारे प्रसंग यांचें प्रतिबिंब अशा कलाकृतींत पडलेलें असतें. यामुळें अशा नाटकास वा कादंबरीस वास्तववादी म्हणतात. इब्सेननें प्रथम अशा-प्रकारचीं "वास्तव" नाटकें लिहिलीं आणि स्वभाव चित्रें रंगविलीं. यामुळें या परंपरेंतील शोकांतिकेस अर्वाचीन शोकांतिका (मॉडर्न ट्रॅजेडी) म्हणण्याचा प्रघात पडला आहे. अशा प्रकारच्या शोकांतिकेंत प्राधान्य स्वभावाला नसून परिस्थितीला असतें. परिस्थितीच्या आणि प्रारब्धाच्या विराट लाटेवर हीं सर्वसामान्य माणसें असहायपणें हेलकावत असतात. आणि कांहीं वेळां त्यांतच त्यांचा हृदयद्रावक अंत होतो. 'पश्चिम आघाडीवरील सामसूम (ऑल् क्वाएट ऑन् द वेस्टर्न फ्रन्ट), यामा (यामा द पिट्) किंवा मराठींतील 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' या कादंबरींत असें 'वास्तव, लौकिक स्त्रीपुरुषांचें जीवन' शब्दांत साकार केलेलें आहे. असामान्यत्व, एकांगीपणा आणि निसर्गदत्त प्रमाद या मनोरचनेंतील तीन गोष्टी अपवाद म्हणून सोडल्यास इतर सर्व दृष्टींनीं आदर्श आणि वास्तव स्वभावचित्रें यांत फरक नसतो. ॲरिस्टॉटलनें दिलेलीं (१) चांगुलपणा (गुडनेस) (२) औचित्य (प्रोप्राइटी,)

सुसंगति (कन्सिस्टन्सी) आणि वास्तवता (ट्रू टु लाइफ) हीं सर्व वैशिष्ट्यें अर्वाचीन शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांच्या स्वभावांतही असतात. फक्त गुड् याचा अर्थ येथें ' चांगला ' इतकाच घ्यावयाचा ! ग्रेट किंवा अलौकिक या अर्थानें फक्त तो आदर्श शोकांतिकेंत येतो. अर्वाचीन शोकांतिकेंतील " वास्तव " आणि " लौकिक " स्वभावचित्रांचें यापेक्षां अधिक वर्णन करण्याचें कारण नाहीं. कारण त्यांतील सामान्यपणा हें एकच वैशिष्ट्य डोळ्यांत भरतें. पण अशा वास्तव शोकांतिकेंतही उदात्तता एका कारणानें निर्माण होते. करुणा आणि यमू या दोनही नायिका सामान्य आहेत. पण प्रगट होणारी त्यांची सहनशक्ति, दुःख सहन करण्याचें त्यांचें सामर्थ्य हें खरोखरच असामान्य आणि उदात्त आहे.

६. परिस्थिति :

स्वभावानंतर शोककारणाचा एक प्रमुख घटक म्हणजे परिस्थिति होय. स्वभाव आणि परिस्थिति यांच्या संघर्षांतूनच नाट्य निर्माण होतें. यामुळें स्वभाव आणि परिस्थिति हे शोककारणाचे अपरिहार्य किंवा नियत (इन्व्हेरिएबल) घटक होत. शुक्राचार्यांचा, संभाजीचा किंवा सुधाकराचा स्वभाव हा एकांगी, उत्कट आहे आणि त्यांचे गुणावगुण हे अलौकिक असल्यामुळें प्रतिकूल परिस्थितीशीं त्यांचा होणारा संघर्ष हा परिणामीं भीषण ठरतो; तर डॉलस् हौस या नाटकाचा शेवट भयप्रद न वाटतां " शोचनीय " वाटतो. पण या आदर्श आणि वास्तव अशा दोन प्रकारच्या संघर्षांमुळें शोकाचा आणि अध्यात्मिक वैफल्याचाच उद्गम होतो.

असा संघर्ष निर्माण होण्यास स्वभाव आणि परिस्थिति हे घटक कारण होतात. स्वभावाचे येथवर विवेचन केलें आहे, तेव्हां परिस्थितीचें स्वरूप कसें असतें, त्यांत कोणत्या गोष्टींचा समावेश होतो हें पाहिलें पाहिजे.

नाटकांत असणाऱ्या अनेक लहानमोठ्या सूचक प्रसंगांचा (इनसीडन्टस्) समुह म्हणजे परिस्थिति होय. प्रमुख पात्राचा स्वभाव हा जसा कितीही आदर्श आणि अलौकिक असला तरी " वास्तव " वाटावा लागतो; त्याचप्रमाणें परिस्थिति ही कितीही अपवादात्मक असली तरी ती प्रेक्षकांना अपरिहार्य भासली पाहिजे. परिस्थिति म्हणजेच प्रसंग हे अवास्तव किंवा वस्तुस्थितीशीं विसंगत असून चालणार नाहींत.) " प्रेमसंन्यास " नाटकांतील लीलेनें विष खावें म्हणून निर्माण केलेले सर्व प्रसंग म्हणजेच परिस्थिति ही " अपरिहार्य " न वाटतां कृत्रिम आणि अवास्तव वाटते. आणि यामुळें प्रेमसंन्यास नाटकाचा भीषण आणि शोचनीय शेवट हा प्रेक्षकांना खरा वाटत नाही. त्यांच्या अंतःकरणावर परिणाम करूं शकत नाहीं. गडकऱ्यांनीं केलेला लीलेचा स्वभावपरिपोष हा उत्तम आणि निर्दोष साधलेला आहे. पण कृत्रिम आणि अवास्तव परिस्थितीमुळें नाटकाचा " शोचनीय " शेवट हा खोटा वाटतो.

याच्या उलट "विद्याहरण" नाटकांतील देवयानीचे खाडिलकरांनीं रंगविलेलें चित्र हें अयोग्य आणि अयथार्थ आहे. पण उचित आणि अपरिहार्य नाट्यप्रसंगामुळें शुक्राचार्यांचें क्रोधानें, पश्चात्तापानें आणि वैफल्यानें भरलेलें भाषण हें प्रेक्षकांना पटतें आणि परिणामकारक वाटतें.

याचा अर्थ नाटकांतील परिस्थिति किंवा परिस्थितीस कारण होणारे नाट्यप्रसंग हे स्वभावाप्रमाणेंच उचित, सुसंगत आणि वास्तव असले पाहिजेत. आणि असे नाट्यप्रसंग निर्माण करण्यांत आणि निवडण्यांत नाटककाराचें कौशल्य दिसून येतें. या दृष्टीनें "एकच प्याला" नाटकांतील पहिला प्रवेश हा आदर्श आहे. यांत प्रमुख पात्रांचा स्वभाव, सभोवतालची परिस्थिति व संघर्ष सुरूं होण्याच्या शक्यतेची सूचना ही फार कौशल्यानें मांडलेली आहे. रामलाल सुधाकराच्या स्वभावाचें सिंधूस वर्णन करून सांगतांना "स्वाभिमानातिरेक" या पुढें आरिष्टास कारण होणाऱ्या वैशिष्ट्यावर मुद्दाम भर देतो. एखादा अपमान होण्याचा प्रसंग आला तर तल्लख स्वभावाच्या सुधाकराचा तोल सुटेल. तसा सुटला असतां तो सावरण्यास रामलालसारखा पितृतुल्य मित्र किंवा सिंधूसारखी चतुर आणि समंजस सहचारिणीच समर्थ होईल हें प्रेक्षकांना समजतें न समजतें तोंच रामलाल हा परदेशास जाणार आहे आणि सिंधू गरोदर असल्यामुळें लवकरच माहेरीं जाणार आहे असें नाटककार सांगून टाकतो. पुढल्याच प्रवेशांत सुधाकराचा कारकून तळीराम हा दारुडा आहे असें कळतें. यामुळें सनद रद्द झाल्यामुळे बेचैन झालेला, बराबरच्या वकीलांनीं अपमान आणि उपहास केल्यामुळें संतापलेला सुधाकर जेव्हां "एकच प्याला" तोंड. लावतो तेव्हां प्रेक्षक आपणहून म्हणतात कीं, "यांत काय नवल? बिचाऱ्याचा काय अपराध? परिस्थितीच अशी अपरिहार्य आणि बिनतोड आली. आणि त्यांत पुन्हां सुधाकराचा स्वभाव तर असा स्वाभिमानी, जवळजवळ दुराग्रहीच म्हणानात का?" प्रेक्षकांच्या मनावर हा जो परिणाम होतो त्यावरून "अपरिहार्य" परिस्थिति म्हणजे काय याची कल्पना येते.

स्वभाव आणि परिस्थिति यांच्या अपरिहार्य संबंधांतून निर्माण होणारा संघर्ष हा नाटकांत एकसारखा तीव्र होत जातो. नवीन नाट्यप्रसंगामुळें प्रेक्षकांच्या उत्सुकतेची–उत्कंठेची (सस्पेन्स) तार अधिकच ताणली जाते. आणि असा स्वभाव व परिस्थिति यांतील संघर्षांचा जेथें कळस होतो त्याला नाटकांतील उत्कर्षबिंदु (क्लायमॅक्स) असें म्हणतात. शोकांतिकेंत या उत्कर्षबिंदूपर्यंत, नायकाचा अधःपात होण्यापूर्वी कांहीं प्रसंग प्रेक्षकांना फसवतात. गीतेच्या वाक्ताडनानें पश्चात्ताप पावलेला सुधाकर जेव्हां सिंधूस, "मी आजपासून दारू सोडली" असें सांगतो तेव्हां या अभागी जीवांचें नष्टचर्य संपलें, असें क्षणभर प्रेक्षकांस वाटतें. पण पुढच्याच प्रवेशांत बागेमध्यें कांहीं रोजगार मिळावा म्हणून सुधाकर आपल्या 'समानधर्मी" दारुड्या मित्रांच्याकडे काकुळतीनें पदर पसरतो आणि अपमान

व अवहेलना मात्र करून घेतो. दारिद्र्य, दैन्य आणि पश्चात्ताप यामुळें अस्तंगत झाल्यासारखा वाटणारा सुधाकराचा स्वाभिमान पुन्हां उसळतो आणि "मरेपर्यंत दारू पिण्याची" तो प्रतिज्ञा करतो. येथें "एकच प्याला" या शोकांतिकेचा उत्कर्षाबिंदु आहे. यापुढें कथानकाचा व स्वभावपरिपोषाचा चढ संपतो. नाटकाचें पर्यवसान काय होणार याची प्रेक्षकांना पूर्ण कल्पना येते. स्वभाव आणि परिस्थिति यांतील संघर्ष संपतो. आणि कथेचा ओघ द्रुतगतीनें भीषण पर्यवसानांत विलीन होतो.

नाटकांतील उत्कर्षबिंदूच्यावेळीं प्रेक्षकांची उत्कंठा वाढविण्यासाठीं नाटककार जे प्रसंग निवडतो त्यांत त्याचें कौशल्य व कल्पनाशक्ति कसास लागते. प्रसंग हे यथार्थ आणि पात्रांच्या स्वभावाशीं सुसंगत वाटतील असे असावे लागतात. उत्कंठा वाढविणें याचा अर्थ प्रेक्षकांना कृत्रिम आणि अशक्य वाटणारे प्रसंग निर्माण करून फसविणें नव्हे. "प्रेमसंन्यास" या नाटकांतील शेवटचे प्रसंग हे खोटे आणि फसविणारे वाटतात, ते आपल्याला पटत नाहींत. उलट "तोतयाचें बंड" या नाटकांतील प्रसंग हे कधीं कधीं "योगायोग" वाटण्याइतके कार्यकारण संबंधापासून दुरावलेले असूनही (अमला व हैबती या दोघांची कथा व त्यामुळें नाटकास लागणारें निराळें वळण), नाटककाराच्या प्रतिभेमुळें त्यांतील अवास्तवता किती तरी कमी झाली आहे. सारांश, शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांचा स्वभावविकास हा परिस्थितीशीं होणाऱ्या संघर्षांतूनच होत असल्यामुळें हे दोन्हीही घटक सुसंगत, वास्तव आणि अपरिहार्य असावे लागतात.

७. इतर पात्रांचा स्वभाव आणि परिस्थिति :

परिस्थितींत असणारे नाट्यप्रसंग कसे, केव्हां आणि कां निर्माण होतात याचा खोलपणें विचार केला कीं परत आपण मानवी स्वभावाशीं जाऊन भिडतों. मात्र हा मानवी स्वभाव नायक अगर नायिका यांचा नसून नाटकांतील इतरेजनांचा असतो. याचा अर्थ प्रत्येक प्रसंग हा कोणातरी पात्राच्या स्वभावावर अवलंबून असतो असें नाहीं. सिंधूचें माहेरी आणि रामलालचें परदेशीं जाणें, रामलाल हा सुधाकरनें आमरण दारू पिण्याची प्रतिज्ञा केल्यानंतर त्याला भेटणें, अशा प्रसंगांचा आणि स्वभावाचा कांहीं संबंध नाहीं. शारदा नाटकांतील आणि "पण लक्षांत कोण घेतो?" या कादंबरींतील प्रतिकूल सामाजिक परिस्थितीची गणनाही अशाच "स्वतंत्र" प्रसंगांत करावी लागेल. कांचनभट, भद्रेश्वर दीक्षित हे लोभी होते, श्रीमंत वृद्ध असूनही लग्नासाठीं उतावळे झाले होते, शंकरमामंजी हे स्वभावानेंच दुष्ट होते, यामुळें शारदेवर आणि यमुनेवर कोसळणारे प्रसंग हे "स्वभावनिर्मित" होते, हें खरें असलें तरी त्यांच्या दुर्दैवास आणि झालेल्या छळास सामाजिक परिस्थितीच प्रामुख्यानें कारण झाली आहे. पण याच्या उलट आयागोच्या दुष्ट स्वभावांतून आणि आसुरी बुद्धींतून ऑथेल्लोचा नाश करणारे नाट्यप्रसंग निर्माण झाले आहेत. हॅम्लेटला केवळ समशेरीचें विषारी टोंक लागल्यामुळें शेवटीं

तो मरतो, हा प्रसंग राजाच्या कारस्थानांतून निर्माण झाला आहे. करुणेच्या संसाराचा सर्वस्वी नाश झाला होता. ती दमली होती, कंटाळली होती, निराशेनें जवळ जवळ भ्रमिष्ट झाली होती हें खरें असलें तरी उल्हास शैलजेनें केलेल्या अपमानाचा सूड घेण्यासाठीं घरावर जप्ती आणतो, या प्रसंगामुळेंच करुणा शेवटीं माडीवरून उडी मारून जीव देते. परिस्थितींत समाविष्ट होणारे कांहीं प्रसंग हे स्वतंत्र असतात, त्याचप्रमाणें कांहीं प्रसंगांना शोकांतिकेंतील इतर पात्रांच्या स्वभावाचा आधार असतो. गीतेच्या कठोर भाषणामुळें सुधाकराला पश्चात्ताप होतो हा प्रसंग स्वभावाधिष्ठितच आहे. गीता कांहीं एकच प्याल्यांतील प्रमुख पात्र नव्हे. पण उत्तम नाटकांत त्यांत असणाऱ्या प्रत्येक पात्रांच्या कृतीमुळें (आणि कृति हें स्वभावाच्या वैशिष्ट्याचें साकार स्वरूप होय) कथापरिपोष होत असतो. पण शोकांतिकेचा विचार करतांना इतर पात्रांच्यापेक्षां परिस्थितीला अनेक प्रकारांनीं कारण होणाऱ्या खलनायकांच्या स्वभावाचा विचार केला पाहिजे. कारण खलनायक हा विचारपूर्वक नायकाच्या विरुद्ध प्रसंग किंवा परिस्थिति निर्माण करतो. इतर पात्रांच्या हातून असे प्रसंग थोडे आणि ते सुद्धां नकळत निर्माण होतात. न्यायसभेत सतापून मैत्रेय शकारास मारावयास धांवतो आणि दडवलेले दागिने खालीं पडतात. त्यामुळें चारुदत्ताला वधाची शिक्षा होते. वास्तविक मैत्रेय हा चारुदत्ताच्या पक्षाचा पण तो अजाणतां शकाराच्या दुष्ट कारस्थानास हातभार लावतो. उलट शकाराची चारुदत्ताविरुद्ध झालेली प्रत्येक कृति ही बुद्धिपुरस्सर आहे. चारुदत्ताविरुद्ध प्रतिकूल परिस्थितीचे पर्वत उभा करण्याचा प्रामुख्यानें शकारच प्रयत्न करतो. तेव्हां परिस्थितीचें स्वरूप पाहतांना खलनायकाचा व त्या कार्याचा विचार केला पाहिजे. सर्वच नायक आणि खलनायक हे अनेकवेळां गुणांनीं समबल असून आणि कधीं कधीं तर पराक्रमांत खलनायक श्रेष्ठ असूनही, एकाबद्दल आदर आणि दुसऱ्याबद्दल तितकाच तिरस्कार कां वाटतो, याच्या मागें असलेलें मूलभूत कारण पाहिलें पाहिजे.

८. खलनायकाचा स्वभाव :

नायकाप्रमाणेंच खलनायक हाही सामर्थ्यानें व गुणांनीं संपन्न असतो. कर्तृत्वांत तो अनेकवेळां नायकालाही पराभूत करतो. आयागो किंवा घनश्याम हे खलनायक बुद्धिमत्तेंत किंवा कृतींत कोणालाही हार जाणार नाहींत. पण असें असूनही खलनायकाविषयीं आपल्याला अनादर वाटतो—क्रोध येतो. खलनायक नाटकाच्या शेवटीं यशस्वी अगर अयशस्वी होवो, आपल्याला त्याच्याविषयीं कसलीच आपुलकी वाटत नाहीं. नायक आणि नायिका यांच्या मनोविशेषांचा एकांगी उत्कर्ष होऊन त्याचें अक्षम्य प्रमादांत रूपांतर झाल्यामुळें सर्वस्वनाश झाला तरी त्यांच्याविषयीं आदर, आपुलकी आणि अनुकंपा या भावना प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत जागृत होतात. नायकाप्रमाणेंच खलनायकाच्या गुणांचें विशिष्ट परिस्थिति, प्रारब्ध व त्याचा स्वभाव यामुळें प्रमादांत रूपांतर होत असतें. पण

नायक आणि खलनायक यांच्या प्रमादांत कांहींतरी मूलभूत फरक असतो. त्यामुळें या दोन प्रमुख पात्रांच्या कृतीमुळें प्रेक्षकांच्या मनावर होणाऱ्या भावनात्मक परिणामांत अंतर पडतें.

लतिकेनें अकारण अवहेलना आणि उपहास केला नसता, तर घनश्याम कधींच खलनायक झाला नसता. सुधाकराचा कोर्टांत अपमान झाला नसता, त्याची सनद रद्द झाली नसती, तर त्याला दारूचें भयंकर व्यसन लागलें नसतें. घनश्याम व सुधाकर यांच्या हातून नाटकांत जीं कृत्यें घडतात याला कारण त्यांचा विलक्षण अभिमानी – कांहींसा दुरभिमानी स्वभाव होय. दोघेही सारखेच कर्तृत्ववान व बुद्धिमान आहेत. दोघेही स्वभावतः दुष्ट नाहींत. पण आपण एकाला नायक व दुसऱ्याला खलनायक म्हणतों, हा फरक पडण्याचें कारण काय ?

खलनायक नायकाप्रमाणेंच गुणसंपन्न असतो, निर्दय, एकांगी आणि अतिरेकी असतो. दोघेही युक्तायुक्ताचा, नीति अनीतीचा तसा विचार करीत नाहींत. कारण या दृष्टीनें विचार करूं लागलों, तर संभाजी आणि पहिले बाजीराव यांना नायक ही पदवी देणें रास्त होणार नाहीं. तेव्हां सामाजिक नीतिबंधनें आणि नियम, नायक आणि खलनायक हे दोघेही कसलाही विचार न करतां मोडतात. पण नायकांत असणारा एक अत्यंत महत्वाचा गुण खलनायकांत नसतो. नायकाच्या स्वभावांत असणारी उदात्तता -- मनाचा मोठेपणा, निःस्वार्थीपणा, हीं खलनायकांत नसतात. खलनायकांत शारीरिक धैर्य असतें पण नैतिक धैर्य नसतें. नायकानें कितीही प्रमाद केले, त्याच्या एकांगी आचरणामुळें संसाराची कितीही धुळदाण झाली, कितीही जिवांची अन्यायानें हत्या झाली, तरी मनाच्या मोठेपणामुळें नायकाविषयीं भीतियुक्त कां असेना, पण आदर आणि अभिमान वाटतो. उलट खलनायकाचें सामर्थ्य अपरंपार असलें, त्यांत एक प्रकारचा भव्यपणा असला, तरी नायकांत असलेली उदात्तता आणि मनाचा मोठपणा त्यांत नसतो. खलनायकाच्या एकांगी आणि अतिरेकी वृत्तींत भौतिक सामर्थ्य असतें पण आध्यात्मिक सामर्थ्याचा अभावच असतो. खलनायक हा साधारणपणें स्वार्थी व संकुचित वृत्तीचा असतो. अहंकाराचें आवरण त्याला झुगारतां येत नाहीं. सत्य, शिव आणि सौंदर्य या दैवी भावना, अंगांत अधिकार असूनही त्याच्या अंतःकरणाला स्पर्श करूं शकत नाहींत. सदयता, सहृदयता आणि माणुसकी, या आणि अशा भावना नायकाच्या स्वभावांत सुलभपणें संचरत असतात. आणि त्यांचें नाटकांत अनेकवार दर्शन झाल्यामुळें नायक अगर नायिकेविषयीं आपल्याला आदर आणि आपुलकी वाटूं लागते.

दुर्दैवानें हा दिव्यत्वाचा स्पर्श खलनायकाचा सामर्थ्यसंपन्न व्यक्तिमत्वाला होत नसल्यानें अधिकार असूनही तो प्रेक्षकांच्या वा वाचकांच्या आदरास आणि अंतीं अनुकंपेस अपात्र ठरतो.

९. नियति (डेस्टिनी):

शोककारणाचा तिसरा घटक नियति होय. नियतीचें स्वरूप निश्चित करतांना परिस्थितीच्या मर्यादा पारखल्या पाहिजेत. कारण या मर्यादेपलीकडील प्रांत नियतीचा असतो.

नियतीला, अज्ञात आणि गूढ शक्ति म्हणण्याचा प्रघात आहे. मानवी जीवनांत, आणि म्हणून त्याचें प्रतिबिंब जें नाटक त्यांत, कांहीं घटना अकस्मात उत्पन्न होतात. त्याचा कार्यकारण संबंध सांगतां येत नाहीं. त्या अकारण वाटतात व आपली सारासार विचारशक्ति आणि कल्पनाशक्ति कुंठित करतात. योगायोग, अपघात, दैव, प्रारब्ध आणि नियति असे अनेक शब्द अशा " अगाध " घटनेचें वर्णन करतांना आपण योजतो. मानवी बुद्धि जेथें कुंठित होते तेथें परिस्थितीचा प्रांत संपून नियतीचें गूढ राज्य सुरूं होतें. उदात्ताचीं लक्षणें अतर्क्यता आणि अनंतता हीं नियतींतही आढळतात. यामुळें नियति ही उदात्ताप्रमाणेंच अद्भुत, आकर्षक पण तितकीच भयप्रद वाटते. जगांत ही शक्ति अनेक स्वरूपांत प्रगट होते. त्यामुळें माणूस अनेक शब्दांनीं आणि कल्पनांनीं तिचें वर्णन करीत असतो. मानवी इंद्रियांना आकलन करण्यास अशक्य असणाऱ्या या नियतीचें सामर्थ्य अपरंपार असतें. " देवापेक्षां एक मात्रा अधिक असल्यामुळें दैव श्रेष्ठ" असल्या शाब्दिक कोटींतूनही हीच श्रेष्ठत्वाची भावना व्यक्त होते. मात्र देव व दैव यांत फारसा फरक नाहीं. या दोन्हीही कल्पना माणसाला सारख्याच अज्ञात आहेत. " सर्वांचें सर्वतोपरि रक्षण करण्याची जबाबदारी सर्वसमर्थ परमेश्वरावर आहे. सिंधू, तो अनुकुल असला म्हणजे हजार कोसांवरच्या खवळलेल्या महासागरांतसुद्धा तुझ्या प्रयत्नांवांचून रामलाल सुरक्षित राहील, आणि प्रभूची कृपा एकदां फिरली म्हणजे तुझ्या डोळ्यांदेखत, हथल्या हथं, तुझे आटोकाट प्रयत्न चालूं असतां, महासागर नको, तलावसुद्धां नको, तो अतर्क्य सामर्थ्यवान प्रभू, मला एखाद्या लहानशा पेल्यांतसुद्धां बुडवून टाकील. " (पृ. ८. एकच प्याला), या सुधाकराच्या भाषणांत परमेश्वराचें म्हणजेच प्रारब्धाचें-नियतीचें वर्णन करतांना तो अतर्क्य आणि सामर्थ्यवान हीं विशेषणें योजतो. आणि नियतीचीं हींच दोन महत्वाचीं वैशिष्ट्यें होत. नियतीच्या सर्वसमर्थ, मानवी बुद्धीस आकलन करण्यास अशक्य अशा स्वरूपाचें वर्णन मोरोपंताच्या पुढील आर्यांतही आढळतें.

अनुकूल काल होतो, तेव्हां बल, बुद्धि, तेज, यश देतो ।
प्रतिकूळ तोचि होउनि, माघारें दत्त सर्वही घेतो ॥
(आर्याभारत, मोसल पर्व. अ. २, आ. ८४.)

किंवा ही दुसरी आर्या पहा :—
सति ! भर आनंदाला जो देतो, तोचि भर विलापाला ।
बळजळनिधिनें विधिनें श्रीराममुखींही भराविला पाला ॥
(आर्याभारत, सभापर्व, अ. ७, आ. ५५.)

समुद्राच्या भरती ओहोटीप्रमाणेंच नियति ही माणसाला कधीं अनुकूल असते, तर कधीं प्रतिकूल असते. आणि ती प्रतिकूल असतांना माणसाचा सगळा परा क्रम आणि परिश्रम हे शेवटीं पराभूतच होतात. समुद्रांत आणि प्रारब्धांत फरक इतकाच कीं पाण्याच्या भरती ओहोटीचें वेळापत्रक माणसास समजलेलें आहे. आणि त्याबरहुकूम तो आपलीं गलबतें हाकारतो किंवा बंदरांत सुराक्षित आणून ठेवतो. पण अशा समुद्रांतही अकस्मात् होणारें वादळ, वाहणारा झंझावात यांची गणना प्रतिकूल आणि अतर्क्य अशा दैवांतच करावी लागते.

पण ज्या नाटकांत माणसाच्या स्वभावविशेषाचें व त्यांतून निर्माण होणाऱ्या कृतीचें किंवा नाट्यप्रसंगाचें चित्र काढलेलें असतें, त्यांत योगायोगाला किंवा अपघाताला किती स्थान असतें, त्याचप्रमाणें ज्याला आपण सर्वसाधारणपणें नियतीचा खेळ समजतों त्याची गणना एक तर नायकाच्या स्वभावांत किंवा परिस्थितींत होते काय, हें पाहिलें पाहिजे. यास्तव स्वभाव, परिस्थिति आणि नियति या प्रत्येक घटकाच्या मर्यादा कोणत्या हें ठरवावें लागेल.

१०. स्वभाव, परिस्थिति व नियति :

"एकच प्याला" नाटक या दृष्टीनें उदाहरण म्हणून विचार करण्यासारखें आहे. सुधाकराच्या स्वाभिमानाच्या अतिरेकामुळें त्याची सनद जाते. अपमानाचा क्षणभर तरी विसर पडावा म्हणून तो दारू पिण्यास सुरुवात करतो. त्यांतच सिंधूच्या अलौकिक पण (किंवा म्हणूनच) अतिरेकी पातिव्रत्याची भर पडते व दोघांच्या सुखी संसाराचा तसाच मुलाचा भीषण अंत होतो. या अनर्थास प्रमुख कारण सुधाकर आणि सिंधू या दोघांचे असामान्य पण एकांगी स्वभाव होत. पण केवळ स्वभावामुळें असा अनर्थ घडणें शक्य नाहीं. त्याला पोषक अशी परिस्थिति भोंवती होती. सनद जाण्याच्या वेळीं सिंधू माहेरीं असते, रामलाल परदेशांत असतो आणि सुधाकराच्या जवळ फक्त दारुडा कारकून तळीराम उरतो, या परिस्थितींतील प्रत्येक अंगाचें कारण आपण सांगूं शकतों. म्हणजे प्रत्येक गोष्टीला नियति म्हणतां येणार नाहीं. पण अशा विशिष्ट परिस्थितींत सुधाकरासारख्या स्वभावाचा माणूस अजाणतां सांपडणें, या गोष्टीचें वर्णन आपण "योगायोग", "नशीब" या शब्दांनींच करतो ना? पाण्याच्या किंवा जीवनाच्या प्रवाहांत दोन काष्ठें किंवा दोन माणसें कांहीं काल एकत्र येणें या वस्तुस्थितिचें वर्णन "योगायोग", "नशीब" या शब्दांनींच करावें लागेल. आपल्याला या सर्व घटकांचें स्वरूप समजतें. पण हे घटक अशा वेळीं एकत्र कां आले, हें मात्र सांगतां येत नाहीं. अकस्मात् डोक्यावर तुळई, वीज किंवा अशाच अन्य वस्तु पडून मृत्यु आल्यास आपण त्याला अपघात म्हणतों. आपल्याला वीज म्हणजे काय, तुळई म्हणजे काय हें ठाऊक असतें. पण असें असतांनाही वरील घटनेस अपघात आणि योगायोग हे शब्द आपण वापरतों. हाच न्याय माणसाचा स्वभाव आणि परिस्थिति यांस लावल्यास

अनुचित होणार नाहीं. ऑथेल्लो आणि आयागो हीं दोन भिन्न स्वभावाचीं माणसें एकत्र येणें, या घटनेचें वर्णन "योगायोग" या शब्दाशिवाय करतां येणार नाहीं. तसेंच आपल्या बापास, राज्याचा आणि भावजयीचा अपहार करण्यासाठीं चुलत्यानें विष घालून ठार मारलें ही वस्तुस्थिति किंवा परिस्थिति कळतांच, शूर, उदार आणि विचारी चंद्रसेन (हॅम्लेट) खेदानें म्हणतो, "दिवस कठीण आहेत. मला सुचिन्ह दिसत नाहीं. काय दुष्ट द्वेष हा! आणि त्याबद्दल सूड घेणें माझ्या कपाळीं यावें ना?" (विकारविलसित पृ. ३०,) कारण अशा थोर, सुसंस्कृत, शूर पण तितक्याच विचारी राजपुत्रावर सूड घेण्याचा प्रसंग यावा हा योग जितका दुःखद तितकाच विलक्षण होय. या "योगायोगाचें" महत्व नेहमीं ऑथेल्लो आणि हॅम्लेट या दोन नायकांचें उदाहरण घेऊन टीकाकार सांगत असतात. अतिविचारी हॅम्लेटच्या जागीं अविचारी ऑथेल्लो असता तर हॅम्लेट नाटक निर्माणच झालें नसतें. आणि उलट आयागोनें हॅम्लेटच्या मनांत संशयाचें जहर पेरूनसुद्धां डेस्डेमोनाचा खून झाला नसता. तेव्हां परिस्थिति आणि स्वभाव या दोन घटकांस अकस्मात् एकत्र आणणाऱ्या अज्ञात शक्तीस "नियति" हें नांव दिल्यास वावगें होईल असें वाटत नाहीं. पण नियतीचा एक भाग जो योगायोग तो सोडला तरी अपघात हा उरतोच. अपघात हा परिस्थिति व स्वभावापेक्षां पूर्णपणें भिन्न असतो. परिस्थिति व स्वभाव यांच्या कटु योगाचा अपवाद सोडल्यास इतर सर्व कार्यकारणसंबंध आपल्याला माहीत असतात. अपघाताचें तसें नसतें.

११. अपघात :

प्रारब्धाचे किंवा नियतीचे कांहीं आघात हे अपघात असतात. अपघात हे कधीं दुःखास तर कधीं सुखास कारण होतात. अकस्मात आणि अकारण आपल्याला शत्रू भेटतो तसाच मित्रही भेटतो. मेयर ऑफ् कॅस्टरब्रिज या कादंबरींत तीस वर्षांपूर्वी विकलेली बायको परत आल्यामुळें नायकाच्या आयुष्यास निराळें वळण लागतें आणि त्याचा नाश होतो. पण तीस वर्षांपूर्वी पळून गेलेला आपला एखादा आप्त श्रीमंत होऊन परत येण्याचा, संसाराला उदारपणें मदत करण्याचा तितकाच संभव आहे. मात्र शोकांतिकेंतील अपघात हा नेहमीं नाशासच कारण होतो. या दृष्टीनें हार्डीच्या सर्वच कादंबऱ्या अभ्यसनीय आहेत. असे दुःखद अपघात हार्डीच्या कादंबऱ्यांत वरचेवर येतात आणि ते प्रमुख पात्रांच्या आयुष्यांत परिवर्तन बिंदू (टर्निंग पॉइंट) ठरतात. अकस्मात् येणाऱ्या झंझावाताप्रमाणें या अपघातांनीं हार्डीच्या कथासृष्टींत अपरंपार नाश होतो. हे अपघात मनाला पटत नाहींत, सुसंगत वाटत नाहींत, पण यांत हार्डीच्या लेखनाचें वैगुण्य नसून वैशिष्ट्य आहे. कारण हार्डी आपल्या कादंबऱ्यांत असे निष्कारण व विसंगत वाटणारे अपघात मुद्दाम घालतो. नियति ही आंधळी, निर्दय पण तितकीच समर्थ आहे. तिच्या वर्तनांत

कसलीच सुसंगति आणि हेतु नाहीं, हे विचार हार्डीला प्रामुख्यानें आपल्या कलाकृतींत मांडावयाचे असतात. तुकाराम आणि ज्ञानदेव यांच्या चरित्रांत ज्याप्रमाणें चमत्कारांची, त्याप्रमाणें हार्डीच्या कादंबऱ्यांत अपघातांची रेलचेल असते. एकांत परमेश्वराबद्दल किंवा प्रारब्धाबद्दल आत्यंतिक निष्ठा, तर हार्डीच्या विचारांत तितकीच निराशा भरलेली असते. हार्डीइतके अपघात दुसऱ्या कोणाच ग्रंथकाराच्या कलाकृतींत दिसत नाहींत.- " आपदांनीं भरलेल्या नाटकांत सुख ही क्वचित् येणारी उपकथा आहे, " हें मेयर ऑफ् कॅस्टरब्रिज या कादंबरीचा शेवट करणारें वाक्य हार्डीच्या इतर सर्व कादंबऱ्यांचें व त्याच्या आत्यंतिक निराशामय तत्त्वज्ञानाचें सूत्रवाक्य आहे. हार्डीइतका दैववादी लेखक दुसरा नसला आणि त्याचें तत्त्वज्ञान हें संपूर्णपणें पटणें बहुतेकांना शक्य नसलें तरी नियतीचें सामर्थ्य अतर्क्य, तितकेंच असामान्य आहे, ही गोष्ट खोटी नाहीं. नियति ही आंधळी असते, निर्दय असते, कीं डोळस आणि सदय असते हा मतभेदाचा विषय आहे. पण तरीही "माणूस हा दैवाचें केवळ खेळणें आहे." हें प्लेटोचें वचन कोणाही विचारी पुरुषास पटल्याशिवाय राहणार नाहीं.

१२. श्रेष्ठ काय-स्वभाव कीं नियति ? :

स्वभाव, परिस्थिति आणि नियति यांच्या परस्पर संबंधांचा येथवर विचार केला. यांतूनच एक मनोरंजक पण तितकाच वादग्रस्त मुद्दा उपस्थित होतो. शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांच्या स्वभावामुळें परिस्थितीला वळण लागतें का परिस्थितीचा परिणाम होऊन कथेचा विशिष्ट शेवट होतो ? या प्रश्नाचा अजून समाधानकारक निर्णय लागलेला नाहीं, आणि कधीं लागेल असें वाटत नाहीं. " कॅरेक्टर इज डेस्टिनी " – स्वभाव म्हणजे नियति कां " नियति म्हणजेच स्वभाव " हा या वादाचा थोडक्यांत विषय आहे. विशेषतः शेक्सपियरच्या शोकांतिकांतून या वादाचा उगम झाला. आणि याच नाटकांचा प्रामुख्यानें मराठी शोकांतिकेवर परिणाम झाला असल्यामुळें हॅम्लेटप्रमाणेंच संभाजी आणि ऑथेल्लोप्रमाणेंच सुधाकराबद्दल असाच मतभेद उपस्थित होणें शक्य आहे. माणसांपेक्षां आणि माणसानें निर्माण केलेल्या परिस्थितीपेक्षां नियति ही श्रेष्ठ असते. आणि यामुळें कोठल्याहि यशाचा किंवा अपयशाचा विचार करतांना नियति या अज्ञात पण असामान्य सामर्थ्य असलेल्या कारणाबद्दल माणूस हा नेहमींच साशंक असतो. अर्थात् स्वभाव आणि नियति (कॅरेक्टर ॲन्ड डेस्टिनी) यांत श्रेष्ठ कोण हें ठरवितांना डेस्टिनी किंवा नियति याचा अर्थ परिस्थिति, इतकाच मर्यादित घेणें योग्य होईल. कारण दैवापुढें, कितीही असामान्य आणि पराक्रमी पुरुष असला तरी त्याला एकतर पराभूत व्हावें लागतें किंवा न वाकल्यास मोडावें लागतें. अलौकिक पुरुषाच्या एकांगी आणि आग्रही स्वभावामुळें थोडीफार परिस्थितीलाच, पण तीसुद्धां कांहीं वेळच, मुरड पडते. वाद येतो तो येथेंच ! परिस्थितीमुळें

माणसाचा (अर्थात असामान्य आणि एकांगी) स्वभाव बदलतो, कां स्वभावामुळें परिस्थिति पालटते ? वास्तव आणि लौकिक माणसांचा येथें विचार करावयाचा नाहीं. कारण त्यांच्या बाबतींत परिस्थिति हीच नेहमीं प्रबळ असते. पण महारथी कर्ण, दुर्योधन, हॅम्लेट, मॅकबेथ या अलौकिक नरपुंगवांचा स्वभाव आणि परिस्थिति यांचा संबंध काय असतो हें पहावयाचें आहे.

सर्व मानवजातीस एकाच मापानें मोजणारे विचारवंत हे, नेपोलियननें किंवा शिवाजीनें इतिहासास वळण लावलें, त्यामुळें एक नवीन परिस्थिति किंवा युग निमार्ण झालें हें अमान्य करतात. या विचारवंतांच्या मतें परिस्थितीच अशी स्फोटक होती कीं एक नाहींतर दुसरा शिवाजी निर्माण झालाच असता. हा प्रभाव कालाचा होय. त्या महापुरुषांचा नव्हे. सभोंवतालच्या परिस्थितीमुळें संभाजीच्या स्वभावाला वेगळेंच वळण लागलें. आणि त्यामुळेंच मराठेशाहीची वाताहात होण्याची वेळ आली. उलट अगदींच तशाच किंबहुना अधिक भीषण परिस्थितींत राजारामनें औरंगजेबाच्या राक्षसी सामर्थ्यामुळें मातीस मिळूं पहाणारा स्वराज्याचा अंकूर जिवंत ठेवला. संभाजीच्या अलौकिक पराक्रमाशीं तुलना केल्यास राजाराम सामान्य वाटतो. पण आपल्या थोरल्या भावाप्रमाणें तो आग्रही व उग्रप्रकृति नव्हता, व्यसनी नव्हता. उलट जितका समंजस तितकाच सत्त्वस्थ होता. स्वभावामुळें परिस्थितीला कसें वळण लागतें याचें उत्तम उदाहरण म्हणजे छत्रपति शिवाजी महाराजांचे हे दोन पुत्र होत. मात्र अलौकिक पुरुषांच्यामुळें परिस्थितींत जो फरक पडतो त्यालाही मर्यादा आहे. इतकेंच नाहीं तर परिस्थितीमुळेंच महारथी कर्णाचा, हॅम्लेटचा आणि सुधाकराचा असा शोककारक शेवट झाला. ऑथेल्लोची आणि आयागोची भेट झाली नसती तर त्या अभागी वीराचा " उतावळेपणा " कोणास कळलाही नसता. सुधाकराची सनद रद्द झाली नसती किंवा रामलाल आणि सिंधू ही त्या वेळीं जवळ असतीं तर--पण या भावनेंतच शोककारणाचें किंवा करुणरसाचें सर्व मर्म सांठविलेलें आहे. " असें झालें असतें तर " हा माणसाच्या मनांत नंतर येणारा विचारच अत्यंत शोचनीय असतो. येथेंच परिस्थिति आणि प्रारब्ध यांत अंतर दर्शविणारी रेषा ही अस्पष्ट होत जाते. शोकांतिकेंतील आग्रही आणि एकांगी नायकाचा परिस्थितीशीं चाललेला संघर्ष हा कळत किंवा नकळत संपतो आणि नियतीच्या गूढ, अतर्क्य आणि अपरंपार सामर्थ्यापुढें त्याला पराभूत व्हावें लागतें. मात्र निराशेनें पण तितक्याच आवेशानें पराभवास आणि कितीतरी वेळां मरणास मिठी मारणाऱ्या अशा आग्रही आणि असामान्य स्त्रीपुरुषांच्याबद्दल "आपल्याला आदर आणि दरारा वाटतो. विजयी पार्थापेक्षां महारथी कर्णाचें करुण आणि भीषण चरित्रच प्रत्येक रसिकास अधिक आकर्षक वाटतें. सारांश, महापुरुषाचा स्वभाव आणि परिस्थिति यांत कमी-अधीक कोण हें ठरविणें कठीण आहे. स्वभावामुळें परिस्थितीस आणि उलट परिस्थितींमुळें स्वभावास थोडा निराळा आकार प्राप्त होतो. पण त्यांतच नियतीची भर

पडल्यामुळें स्वभाव आणि परिस्थिति हीं दोन्हीं निस्तेज ठरतात. नायकास दैव अनुकूल झाल्यास-पण येथें फक्त शोकांतिकेचाच विचार करावयाचा आहे. आणि शोकांतिकेंत नियति ही सदैव प्रतिकूल परिस्थितीलाच पाठिंबा देते.

पण नियति किंवा एक विशिष्ट अज्ञात शक्ति आणि परिस्थिति ही अशा असामान्य पण एकांगी स्वभाव असणाऱ्या स्त्रीपुरुषांना प्रतिकूल कां असते याचें कारण हेगेल या सुप्रसिद्ध जर्मन तत्त्वज्ञानें आपल्या "आध्यात्मिक वैफल्याच्या" (स्पिरिच्युअल वेस्ट) उपपत्तींत देण्याचा प्रयत्न केला आहे. "आध्यात्मिक वैफल्य" हा शोककारणाचा (ट्रॅजिक एलिमेंट) चौथा घटक होय.

१३. आध्यात्मिक वैफल्य :

ॲरिस्टॉटलनंतर शोककारण, शोकपरिणाम आणि शोकांतिका (ट्रॅजिक-एलिमेंट, ट्रॅजिक इफेक्ट अँड ट्रॅजेडी) या तीन परस्परसंलग्न विषयांवर मूलभूत विचार करणारा लेखक म्हणजे सुप्रसिद्ध जर्मन तत्त्वज्ञ हेगेल हा होय. या विषयावर अनेक टीकाकारांनीं आपले विचार व सिद्धांत मांडलेले आहेत. पण शोकांतिकेमुळें आपल्याला दुःख कां होतें आणि कसलें होतें याचें बरेंच अचूक आणि तितकेंच अभिनव उत्तर हेगेलनेंच प्रथम दिलें आहे. हें उत्तर आध्यात्मिक वैफल्याची उपपत्ति (द थियरी ऑफ् स्पिरिच्युअल वेस्ट) म्हणून प्रसिद्ध आहे. "शेक्सपियरची शोकांतिका" (शेक्सपीरियन ट्रॅजेडी) या सर्वमान्य ग्रंथाचा कर्ता ब्रॅडले यानें हेगेलची शोकांतिकेसंबंधींची उपपत्ति (हेगेलस थियरी ऑफ ट्रॅजेडी – ऑक्सफर्ड लेक्चर्स ऑन पोएट्री) या नांवाचा एक निबंध लिहिलेला आहे. त्यांत ब्रॅडलेनें या उपपत्तीचें समग्र स्वरूप सांगून शेवटीं कांहीं आक्षेप घेतलेले आहेत.

प्रत्येक शोकांतिकेंत संघर्ष असतो. हा संघर्ष कधीं विकारांचा, कधीं विचारपद्धतींचा, प्रवृत्तींचा तर कधीं हेतूंचा असतो. कांहीं वेळां दोन माणसांत असा संघर्ष सुरूं होतो किंवा परिस्थिती विरुद्ध माणूस असेंही स्वरूप यास प्राप्त होतें. किंवा असा संघर्ष माणसाच्या अंतरंगांतच सुरूं होतो.

शोकांतिका ही दुःखांची वा आपदांची कथा असते. आणि ती पाहून किंवा वाचून आपल्या अंतःकरणांत भय आणि अनुकंपा या भावना जागृत होतात

हेगेलच्या दृष्टीनें अशा शोकांतिकेचा गाभा, भय आणि अनुकंपा हे विकार जागृत करणारें व डोळ्यांना प्रत्यक्ष दिसणारें दुःख व आपदा नसून या दुःखाचें कारण हें असतें. "एकच प्याला" नाटकांत सुधाकर, सिंधु आणि मूल मरून जो भीषण आणि शोचनीय शेवट होतो, तें फक्त प्रत्यक्ष दुःख झालें—पण या दुःखाचें कारण – ज्याला शोकांतिकेचा गाभा म्हणतां

येईल-तें निराळेंच आहे. या कारणाचें दुसरें नांव नाट्यात्मक कृति (ॲक्शन) किंवा संघर्ष होय. शोकांतिकेमुळें जागृत होणारें भय आणि अनुकंपा हे विकार व साधी आपदा पाहून वाटणारें दुःख यांत फार फरक आहे. अशा दुःखाला " शोचनीय " हें विशेषण लावतां येणार नाहीं. एखादा दारुडा आपल्या घरादाराचा जो नाश करून घेतो त्यांत " दुःख " असतें पण " एकच प्याला " या शोकांतिकेंतील "नाट्य" त्यांत नसतें. शोकांतिकेंत असणारा संघर्ष केवळ भौतिक नसतो, तर तो प्रमुख पात्रांच्या अंतरंगांत चालेलला असतो. आणि यामुळेंच असें नाटक आणि त्यांत रंगविलेल्या आपदा पाहतांना प्रेक्षकांचें मन त्यांत रंगून जातें. कारण हा संघर्ष अंतःकरणांतच चाललेला असतो. माणसाच्या इच्छा, कृति आणि नैतिक आशय (विल, ॲक्शन ॲंड एथिकल सब्स्टन्स) यांच्यावर आधिराज्य करणाऱ्या प्रेरणेंत किंवा शक्तींत हा संघर्ष सुरूं असतो. या नैतिक आशयांत दोन किंवा अधिक भाग पडून हा अंतर्गत संघर्ष सुरू होतो. सुष्ट आणि दुष्ट (गुड ॲन्ड इव्हिल) यांच्यांतील संघर्षापेक्षां दोन सत्प्रवृत्तींतील द्वंद्व हें अधिक शोचनीय (ट्रॅजिक) असतें. " दारू प्यावी कीं पिऊं नये " या एकच प्याला नाटकांतील सुधाकराच्या अंतःकरणांत चाललेल्या संघर्षापेक्षां " पत्नीप्रेम कीं प्रजापालन " हा रामचंद्राच्यापुढें उभा राहिलेला प्रश्न हा कितीतरी पटीनें शोचनीय, उदात्त आणि कलात्मक आहे. परस्पर विरोधी असणाऱ्या या प्रेरणांना सत्याचे, नीतीचे व न्यायाचें सारखेंच पाठबळ असतें. पण अतिरेक व एकांगीपणा यामुळें त्यांचें प्रमादांत रूपांतर होऊन संघर्ष सुरूं होतो. शुक्राचार्यांचें आपल्या कन्येवरील प्रेम हें केव्हांही प्रशंसनीय होय. पण या अपत्यप्रेमाच्या अतिरेकामुळें कचास " विद्याहरण " करण्यास सांधा मिळाली. विचारी स्वभाव हा केव्हांही चांगलाच पण अतिविचारामुळेंच हॅम्लेटचा नाश झाला. उलट ऑथेल्लोचा तडफदारपणा हा अविचार ठरला. अति झालें कीं त्या स्वभाववैशिष्ट्याची, विचारांची किंवा गुणांची माती होते. कारण अशा गुणांचा किंवा प्रेरणांचा अतिरेक होतो, व त्या परस्परांवर अन्याय्य आक्रमण करतात.

अशा दोन सत्प्रवृत्तींत किंवा नीतिकल्पनांत विरोध निर्माण होण्याचें कारण शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांचा किंवा नायकाचा स्वभाव हा एकांगी आणि आग्रही असतो. अशा उत्कट आणि अतिरेकी मनोरचनेंतच नायकाचा मोठेपणा आणि मरण लपलेलें असतें. जी प्रवृत्ति अंतःकरण आकर्षित करील तिच्याशीं नायक हा उत्कटतेनें एकरूप होतो. अर्धवटपणा किंवा अंगचुकारपणा या गोष्टी त्याच्या गांवीं नसतात. त्यामुळें अशीच आणि इतकीच प्रबळ अशी दुसरी नैतिक प्रेरणा असेल हें तो कधींच मान्य करीत नाहीं. शोकांतिकेंतील नायकाचें व्यक्तिमत्व व स्वभाव हा विविध वैशिष्ट्यांनीं आणि गुणांनीं नटलेला असला तरी अशा प्रकारच्या संघर्षाच्या वेळीं तो एकांगी आणि उत्कट बनतो. यामुळें अशा " शोचनीय " (ट्रॅजिक) संघर्षाचें पर्यवसान हें अतिरेकी, एकांगी आणि अन्यायानें

आक्रमण करणाऱ्या नैतिक प्रेरणांच्या पराभवांत होतें. या विविध प्रेरणा नैतिक आशयाचाच एक भाग असतात. पण एका भागानें सर्वस्व व्यापण्याचा प्रयत्न करणें हें अयोग्य आहे. प्रजापालन आणि पत्नीप्रेम या दोनही प्रेरणा "नैतिक" आहेत. पण "उत्तररामचरित" या नाटकांत प्रजापालनाची प्रेरणा ही रामचंद्राच्या सीतेवरील प्रेमाला निष्प्रभ करते. पण यामुळेंच हा सर्व प्रसंग "शोचनीय" वाटतो. उलट "एकच प्याला" नाटकांत सिंधूचें पतीवरील एकांगी, अतिरेकी आणि आंधळें प्रेम हें दारूइतकेंच संसाराच्या भीषण नाशास कारण होतें. हा नाश नियतीमुळें होत नाहीं. व्यापक अशा नैतिक आशयानें, अन्यायानें आक्रमण करणाऱ्या नैतिक प्रेरणेवर मिळविलेला तो विजय असतो. या प्रेरणा नीतीवर आणि न्यायावरच अधिष्ठित असतात. पण प्रत्यक्ष संघर्षांत त्या एकांगी झाल्यामुळें त्यांना "अन्याय्य" हें विशेषण लावणें प्राप्त होतें. आणि अशा प्रेरणांचा पराभव हा जणूं काय चिरंतन न्यायानेंच (इटरनल जस्टिस) त्यांच्या विरुद्ध दिलेला निर्णय असतो. यामुळें अशा शोकांतिकांचा होणारा शेवट हा भीषण आणि प्रमुख पात्रांच्या मरणानें होत असतो. हॅम्लेट आणि ऑथेल्लो या शोकांतिकांचे नायक शेवटीं मरण पावतात. हें मरण जितकें शोचनीय तितकेंच भीषण असतें. पण त्याबरोबरच एकांगी आणि अतिरेकी नैतिक प्रेरणेचा त्यांत पराभव झालेला असतो, ही वस्तुस्थिति विसरून चालणार नाहीं. आणि यांतच आपल्या अंतरींच्या न्यायबुद्धीचें समाधान होतें. चिरंतन न्यायरूपी (इटरनल जस्टिस) ही अंतिम शक्ति (अल्टिमेट पॉवर) विध्वंसक (डिस्ट्रक्टीव्ह) असते. पण या शोचनीय आणि भीषण विध्वंसांतच एक विधायक भाग असतो. नैतिक आशयाच्या होणाऱ्या अंतिम विजयामुळें, झालें तें योग्यच झालें, हें समाधान आपल्याला लाभतें. हा समन्वय दोन नैतिक प्रेरणांत होत असतो. या प्रेरणा नैतिक असल्या तरी त्यापैकीं एक एकांगी आणि अतिरेकी असते. यामुळें अशा प्रेरणेच्या पराभवामुळें व त्या बरोबरच होणाऱ्या नाशामुळें दुःख होतें, पण यांत कांहींहीं अन्याय होत नाहीं असें आपलें अंतःकरण ग्वाही देत असतें.

हेगेलची[1] शोकांतिकेची उपपत्ति ही थोडक्यांत अशी आहे. या उपपत्तीची मांडणी करतांना नैतिक प्रेरणा, नैतिक आशय आणि चिरंतन न्याय (मॉरल फोर्स, एथिकल सब्स्टन्स ॲन्ड इटरनल जस्टिस) असे शब्दप्रयोग हेगेलनें अनेकवेळां केलेले आहेत.) पण येथें नीति आणि अनीति यांचा व्यवहारांतील अर्थ घ्यावयाचा नाहीं. चोरी करणें, खोटें बोलणें, या गोष्टींना आपण व्यवहारांत "अनैतिक" म्हणतों. पण या अर्थानें हॅम्लेट किंवा किंग लियर, शुक्राचार्य आणि विश्वामित्र यांच्या हातून घडणाऱ्या कृतींना (ॲक्शनस्) अनैतिक हें विशेषण कधींच लावतां येणार नाहीं. सिंधूच्या आणि पार्वतीबाईंच्या एकांगी आणि अतिरेकी पतिप्रेमाला अनैतिक हें विशेषण कधींच लावून चालणार नाहीं. शोकांतिकेंतील

प्रमुख पात्रांत अनेकवेळां आढळणारा स्वभावदोष (ट्रॅजिक फ्लॉ) म्हणजे पाप नव्हे. पण यांतूनच काव्यान्तर्गत नीतीची उपपत्ति (द थियरी ऑफ् पोएटिक जस्टिस्) ही निर्माण झाली आहे. हेगेलनें वर्णन केलेला चिरंतन न्याय (इटरनल जस्टिस) आणि ही काव्यान्तर्गत नीति यांत मूलभूत आणि महत्वाचा फरक आहे.

१४. काव्यान्तर्गत नीति (पोएटिक जस्टिस):

प्रत्येक नाटकांतून आणि कादंबरींतून तात्पर्य काढण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या टीकाकारांनीं, शोकांतिकेतील प्रमुख प्रमुख पात्रांना त्यांच्या एकांगी आणि अतिरेकी स्वभावामुळें जें शेवटीं दुःख भोगावें लागतें, तें नैतिकदृष्ट्या योग्यच होय, असा आभास निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. स्वभावदोष (ट्रॅजिक फ्लॉ) याचा अर्थ पाप नव्हे. पण अशा टीकाकारांच्या मतें हॅम्लेट, ऑथेल्लो, सिंधू आणि पार्वतीबाई यांचा होणारा शोचनीय शेवट हा काव्यान्तर्गत नीतीचाच (पोएटिक जस्टिस) निर्णय किंवा परिपाक होय. हॅम्लेटचा अतिविचार, लियरचा हटवादीपणा, शुक्राचार्यांचें कन्याप्रेम इत्यादि निसर्गदत्त प्रमाद म्हणजे नैतिक पापच होय. यामुळेंच शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांना आपल्या अनैतिक प्रमादांचें प्रायश्चित भोगावें लागतें.

पाप आणि प्रमाद यांत असा संभ्रम निर्माण करणें फार सोईचें आणि सोपें आहे. पण काव्यान्तर्गत नीतींत नीति व काव्य यांचा सारखाच अभाव असतो. काव्यान्तर्गत नीतीची कल्पना मान्य करणें म्हणजे नियतीमुळें आणि परिस्थितीमुळें अनेकवेळां अन्यायानें आणि अकारण कोसळणाऱ्या आपदांचे आणि अन्यायांचें निष्फळ समर्थन करणें होय. "उद्यांचा संसार" या शोकांतिकेंत करुणेचा जो भीषण शेवट होतो, त्याला परिस्थिति आणि प्रारब्ध हींच जबाबदार आहेत. यांत काव्यान्तर्गत नीति कोठें आणि कशी येते? करुणेच्या स्वभावांत स्वभावदोष नव्हता म्हणून अशा शोकांतिकेंत काव्यान्तर्गत नीति पाहाण्याचें कारण नाहीं, असें कोणी म्हणेल. पण पार्वतीबाईस ज्या यातना आणि अन्तीं जन्माची निराशा भोगावी लागते त्यांत तरी काव्यान्तर्गत नीति आढळते का? आपल्या पतीवर आमरण आणि आत्यंतिक प्रेम करणें हा दुर्गुण कीं गुण? शिवाय माणसाच्या हातून घडणारा प्रमाद (पाप नव्हे) हा कधीं बुद्धिपुरःसर स्वभावाला औषध शोधून न काढणाऱ्या परमेश्वराचा आणि कधीं प्रतिकूल परिस्थितीचा अपराध आहे.

माणसाचा स्वभाव आणि जीवन यांत जितकी विविधता तितकीच विशालता आणि गूढता आहे. या जगांत दैवदुर्विलासामुळें अनेक माणसांच्या दैवी गुणांचें दुर्गुणांत रूपांतर होतें. नियतीप्रमाणेंच इतर माणसांची अकारण किंवा सकारण घडणारी कृतीही त्यास कारण होते. तोतयाचें बंड या शोकांतिकेंत बाई, नाना फडणीस आणि अमला हीं परस्परांचीं शत्रू नव्हेत. पण नियतीच्या गतीमुळें सगळ्या कथानकास एक वेगळेंच वळण मिळतें.

काव्यान्तर्गत नीतीच्या माफक मापानें मोजण्याइतक्या सुदैवानें मानवी जीवन आणि स्वभाव या गोष्टी साध्या, सामान्य, सोप्या आणि नीरस नाहींत. चिरंतन न्यायाची आणि अंतिम शक्तीची उपपत्ति सांगतांना हेगेलनें असामान्य स्त्री-पुरुषांच्या अत्युत्कट गुणांना एकांगी आणि अनैतिक हें विशेषण लावलेलें नाहीं, हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. हेगेलनें मांडलेली चिरंतन न्यायाची आणि अंतिम शक्तीची कल्पना ही पूर्णपणें निर्दोष नसली आणि त्यावर अनेक आक्षेप घेतां आले तरी काव्यान्तर्गत नीति आणि चिरंतन न्याय यांची कधींच तुलना होणार नाहीं. चिरंतन न्यायाच्या उपपत्तींत सत्याचे अनेक सुवर्णकण विखुरलेले आहेत. उलट काव्यान्तर्गत नीति ही जितकी भ्रामक तितकीच ती. शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांच्यावर अन्याय करणारी आहे.

हेगेलच्या चिरंतन न्यायाच्या कल्पनेंत असणारी उणीव आतां पाहिली पाहिजे.

१५. उपपत्तीवरील आक्षेप :

ब्रॅडलेनें हेगेलची आध्यात्मिक वैफल्याची उपपत्ति प्रथम सविस्तर मांडून मग त्यावर कांहीं आक्षेप घेतले आहेत. हेगेलनें अंतिम शक्तीची किंवा चिरंतन न्यायाची कल्पना मांडून परिस्थितीच्या प्रांतांत न येंणाऱ्या आणि मानवी मतीस आकलन न होणाऱ्या नियतीला चिकित्सेच्या कोंदणांत बसविण्याचा प्रयत्न केला. पण या उपपत्तींत नियतीचा सर्वांगीण समावेश होतो असें वाटत नाहीं. स्वभाव-दोषामुळें किंवा परस्परविरोधी नैतिक प्रेरणांच्या संघर्षामुळें निर्माण होणारी शोकांतिका ही केवळ नियतीमुळें निर्माण होणाऱ्या 'शोचनीय' नाट्यप्रसंगापेक्षां केव्हांही श्रेष्ठ असते. पण म्हणून शोकांतिकेंत येणाऱ्या नियतीचें निर्मूलन करणें शक्य नाहीं. नैतिक आशय, नैतिक प्रेरणा, चिरंतन न्याय आणि अंतिम शक्ति या चार कल्पनांमुळें शोकांतिकेंतील बहुतेक सर्व घटकांची बुद्धीच्या साहाय्यानें चिकित्सा करतां आली तरी अल्प अज्ञात प्रदेश उरतो आणि त्यालाच आपण प्रारब्ध किंवा नियती या नांवानें ओळखतों. हॅम्लेट नाटकांत नायकाच्या अतिविचारामुळें व सभोंवतालच्या प्रतिकूल परिस्थितीमुळें विनाश झाला हें पटतें. पण त्या बरोबरच नियतीचाही ह्या कामीं कांहीं हातभार लागला आहे हें लक्षांत येतें. हीच स्थिति एकच प्याल्यांतील सुधाकराची. तोतयाच्या बंडांत तर या अपघातांचा आणि योगायोगांचा कांहींसा अतिरेकच झाला आहे. हार्डी आपल्या कादंबऱ्यांत, "नियति ही आंधळी आणि निर्दय असते" ही कल्पना अनेक अपघात घडवून वाचकांना सांगतो. तेव्हां शोकांतिकेचा जो शेवट होतो तो योग्यच असतो, त्यांत एकांगी आणि अतिरेकी नैतिक प्रेरकधाचा पराभव होऊन नैतिक आशयरूपी अंतिम शक्तीचा विजय होतो व चिरंतन रेकी परिपोळतो ही उपपत्ति पूर्णपणें पटत नाहीं. पार्वतीबाईंची जी शेवटीं जन्माची तिच्या अंगांत असणाऱ्या अनेक दैवी गुणांची जी माती होते, त्यांत

थोडासा चिरंतन न्याय असला तरी निर्दय आणि अज्ञात नियतीचाही तितकाच हात आहे, हें विसरून चालणार नाहीं यामुळें शोकांतिका पाहिल्यावर किंवा वाचल्यावर आपल्या अंतःकरणाचें किंवा बुद्धीचें कधींच समाधान होत नाहीं. हार्डीच्या मेयर ऑफ् कॅस्टरब्रिज किंवा टेस या कादंबऱ्या वाचल्या कीं त्यांतील नायक आणि नायिकेवर अन्यायच झाला आहे, त्यांत कसलाही चिरंतन न्याय नाहीं, ही कल्पना दृढमूल होते. टेसनें केलेला अपराध किती अल्प असतो ? पण तिला प्रायश्चित्त मिळतें त्याचा अन्वय आणि अर्थ मानवी मतीस तरी लावणें शक्य नाहीं, आणि म्हणूनच ही नियतीची कल्पना निघाली. राजसंन्यास या नाटकांत संभाजीचा जो भयंकर अंत होतो तो उचित असेल, पण साबाजी, हिरोजी आणि येसूबाई यांना जे हाल, वनवास आणि अपरंपार अपमान सोसावे लागतात, त्यांत चिरंतन न्याय कोठें आहे ? अशा शोचनीय प्रसंगांनीं भरलेलें नाटक पाहून "समन्वयाचें" समाधान तरी कसें होणार ? आणि असें समाधान वाटत नाहीं, उलट अंतःकरणास तीव्र वेदना होतात यांतच शोकांतिकेचें सर्व मर्म सांठवलेलें आहे.[1]

हेगेलच्या या उपपत्तीवर ब्रॅडलेनें आणखी एक आक्षेप घेतलेला आहे. नियतीप्रमाणेंच हेगेलनें उदात्त सहनशक्तीचा (नोबल एन्डयूअरन्स) विचार केलेला नाहीं. शारदा, पण लक्ष कोण घेतो ? या कादंबरींतिल यसू आणि विशेषतः दुर्गा, उद्यांच्या संसारांतील करुणा, यांना ज्या अपरंपार तशाच अन्याय्य आपदा भोगाव्या लागतात आणि अशा आपदा भोगतांना त्यांच्या प्रत्येक शब्दांतून आणि कृतींतून जी उदात्त सहनशक्ति प्रगट होते, त्याचा विचार हेगेलच्या या उपपत्तींत आढळत नाहीं. उदात्त सहनशक्ति ही प्रत्येक शोकांतिकेंत प्रकर्षानें आढळते, त्यामुळें शोकांतिकेला एक वेगळें महत्त्व व तेज प्राप्त झालेलें आहे.[2]

हे दोन आक्षेप सोडल्यास हेगेलची आध्यात्मिक वैफल्याची (स्पिरीच्युअल वेस्ट) उपपत्ति ही जितकी अभिनव तितकीच यथार्थ आहे. प्रत्यक्ष दिसणाऱ्या दुःखापेक्षां त्याचें कारण हेंच शोकांतिकेचें मर्मस्थान किंवा गाभा होय, ही कल्पना प्रथम हेगेलनेंच मांडली. शोकांतिकेंत दोन किंवा अधिक नैतिक प्रेरणांचा संघर्ष चाललेला असतो. आणि अशा या अंतःकरणांत चालेल्या संघर्षामुळें आध्यात्मिक गुणांचा आणि नैतिक प्रेरणांचा अपव्यय होऊन प्रमुख पात्रांच्या प्रमाणेंच प्रेक्षकांच्याही अंतःकरणांत वैफल्याची भावना निर्माण होते. कारण संघर्षांत भाग घेणाऱ्या दोन्हीही नैतिक प्रेरणांना आध्यात्मिक किंमत (स्पिरीच्युअल व्हॅल्यु) असते.

पण हा संघर्ष महापुरुषाच्या अंतःकरणांतच घडावा लागतो किंवा त्यामागें नेहमीं नैतिक प्रेरणाच असाव्या लागतात असें नाहीं. दोन कुटुंबांत किंवा दोन राष्ट्रांत संघर्ष सुरू झाला कीं जो नाश होतो, त्यामुळें आपल्या अंतःकरणांत वैफल्य निर्माण

होतें. कारण ज्या गोष्टीला थोडीशी तरी आध्यात्मिक किंमत आहे तिचा नाश झाल्यास दुःख हें होणारच.

माणसांच्या आध्यात्मिक शक्तींचा किंवा प्रेरणांचा जो असा अपव्यय आणि नाश होतो, त्याला माणसापेक्षां नियतीच अधिक कारण असते. कारण शोकांतिकांतील प्रमुख पात्रांच्या अंगांत असणाऱ्या असामान्य गुणांमुळे दुष्ट शक्तींचा नाश होण्याऐवजीं त्या बलवत्तर होतात. यालाच दैवदुर्विलास म्हणावयाचा! मॅकबेथची महत्वाकांक्षा, त्याच्या असामान्य शौर्यास पोषक होण्याऐवजीं त्याच्या हातून राज्यपदासाठीं अघोर खून करवते. सुधाकराच्या स्वाभिमानामुळेंच त्याला दारूचें व्यसन लागतें. अशा घटनेतच शोकांतिकेतील कारुण्य साठविलेलें असतें.

शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांत जितके आध्यात्मिक गुण अधिक तितकी त्यांच्या अपव्ययामुळें कारुण्यभावनेस प्राप्त होणारी धार अधिक! सुधाकरापेक्षां संभाजीचा अंत आणि या दोघांच्यापेक्षां शुक्राचार्यांची होणारी भीषण निराशा ही अधिक "शोचनीय" आहे.

स्वभाव, परिस्थिति, नियति आणि आध्यात्मिक वैफल्य या शोककारणांतील चार घटकांचा येथवर विचार केला. यापुढें शोककारणांत असणाऱ्या "सौंदर्य" या घटकाचें स्वरूप पहावयाचें आहे. शोकांतिकेंत येणारें सौंदर्य हें चार प्रकारचें असतें. उदात्त (सबलाईम), शोककारक (ट्रॅजिक), विरूप (अग्ली) आणि हास्यकारक (कॉमिक) हे ते चार प्रकार होत. वाङ्मयप्रकारांत शोकांतिकेला, त्याचप्रमाणें सौंदर्यप्रकारांत उदात्ताला अग्रस्थान देण्याचा प्रघात आहे. आतां प्रथम उदात्त या सौंदर्यप्रकाराचा विचार करूं

१६. उदात्त :

उदात्ताला सौंदर्याचा अत्युच्च प्रकार म्हणण्याचा प्रघात आहे. संस्कृत साहित्यशास्त्रांत उदात्ताला अलंकार म्हटलें आहे.

"संस्कृत कविपंचक"[3] या आपल्या पुस्तकांत विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनीं उदात्ताचा रस म्हणून उल्लेख केलेला आहे. पण आपण उदात्ताला अलंकार न म्हणतां रस कां म्हणतो याचें मात्र चिपळूणकरांनीं विवरण केलेलें नाहीं. सारांश, संस्कृत आणि मराठी वाङ्मयांत, ज्यांत उदात्ताचा उत्कर्ष होतो, अशीं अनेक उदाहरणें असलीं तरी उदात्ताच्या स्वरूपाकडे बहुतेक टीकाकारांचें दुर्लक्षच झालेलें आहे. आजकाल मराठी टीकाकारांनीं केलेली उदात्तावरील चर्चा ही पाश्चात्य टीकाग्रंथांवर व त्यांतील उपपत्तींच्यावर आधारलेली आहे.

अनंत आकाश, पर्वतांचीं उत्तुंग शिखरें, हजारों फूट उंचीवरील कड्यावरून फेंसाळत खोल दरींत कोसळणारे वारिप्रवाह किंवा समुद्र हीं निसर्गांतील उदात्ताचीं दृश्यें होत. या दृश्यांचा विचार केला कीं उदात्ताचीं कांहीं ठळक वैशिष्ट्यें लक्षांत येतात. उदात्तांत विशालता आणि गूढता असते. अनंत आकाश जसें

विस्तीर्ण आहे त्याचप्रमाणें त्याच्या मर्यादा आपल्या बुद्धीस आकलन होत नाहींत. कड्यावरून खालीं कोसळणाऱ्या वारिप्रवाहाकडे पाहून किंवा एखाद्या जिवंत ज्वालामुखीच्या दर्शनानें आपण प्रथम भयभीत होतों, चाकित होतों आणि कालांतरानें त्यांत असणाऱ्या प्रचंड सामर्थ्याचा आपल्याला प्रत्यय येतो. रौद्रतेप्रमाणेंच अशा दृश्यांत भव्यता असते.

तेव्हां भयप्रदता आणि भव्यता, सामर्थ्य आणि अमर्यादपणा हीं उदात्ताचीं प्रथम डोळ्यांत भरणारीं प्रमुख लक्षणें होत.

या उदात्ताच्या विशेषाचा विचार केला कीं सुंदर (व्यूटिफुल), चित्र (पिक्चरेस्क) आणि सुबक (प्रेटी) हे तीन सौंदर्यप्रकार आणि उदात्त हा सौंदर्यप्रकार यांतील फरक जाणवतो. माणसानें लोकरंजनासाठीं तयार केलेल्या उद्यानांत व वाटिकांत मनोरमता, सुंदरता आणि चित्रविचित्रता असते. पण गडगडणाऱ्या मेघाची किंवा कडाडणाऱ्या विद्युल्लतेची भव्यता किंवा भयप्रदता नसते. हिमालयाचीं गगनाला भेदणारीं हिमशुभ्र शिखरें पाहून आपण चकित होतों, त्यांच्या उंचीचा आपल्याला अंदाज लागत नाहीं पण ही मनोवृत्ति पर्वती किंवा सिंहगड पाहतांना होत नाहीं. महाबळेश्वरीं ऑर्थरसीटसारखा एखादा तुटलेला कडा पाहून आपल्याला प्रथम भय वाटलें तरी नंतर अत्यानंद होतो हें निःसंशय होय. पण हा अत्यानंदाचा अनुभव (रॅप्चर) एखादी सुंदर फुलदाणी पाहून किंवा कशिदा काढलेली उशी अवलोकून आपल्याला कधींच होणार नाहीं. हरिण आणि मांजर, ससा आणि गायीचें गोंडस वासरूं हीं सुंदर असतात, पण त्यांच्यांत असणाऱ्या सौंदर्यास उदात्त किंवा भव्य हीं विशेषणें लावतां येणार नाहींत. उलट हत्ती आणि सिंह यांच्या शरीरांत किंवा हालचालींत सुबकता नसली तरी भव्यता आणि भयप्रदता असते, सामर्थ्याचा साक्षात्कार असतो.

पण भयप्रदता आणि भव्यता म्हणजे उदात्तता नव्हे. प्रत्येक उदात्त वस्तु ही भव्य आणि भयप्रदच असली पाहिजे असा कांहीं नियम नाहीं. त्याचप्रमाणें सामर्थ्य याचा अर्थ भौतिक सामर्थ्य किंवा शारीरिक सामर्थ्य असाही नाहीं. सामर्थ्य हें नैतिक आणि आध्यात्मिकही (मॉरल ॲन्ड स्पिरीच्युअल) असूं शकतें. आणि या सामर्थ्याचा वास असणारी व्यक्ति ही शरीरानें क्षीण आणि सामर्थ्यहीनही असण्याचा संभव आहे. वशिष्टासारखे तपस्वी मुनि आणि तुकारामासारखे सात्विक संत हे सकृद्दर्शनीं भव्य किंवा भयप्रद असतील असें वाटत नाहीं. पण त्यांचें नैतिक आणि आध्यात्मिक सामर्थ्य प्रचंड होतें. " एका गालावर मारल्यास दुसरा गाल पुढें करा, " म्हणून उपदेश करणारा येशू ख्रिस्त हे या आध्यात्मिक आणि नैतिक सामर्थ्याचें उत्तम उदाहरण आहे. नाटकांतीलच उदाहरण द्यावयाचें झालें तर पुण्यप्रभाव नाटकांतलि वसुंधरेचें देतां येईल. वृंदावन म्हणजे सर्व भौतिक

सामर्थ्याची एकवटलेली मूर्ति होता. पण वसुंधरेसारख्या अबलेनें आपल्या आध्यात्मिक सामर्थ्याच्या बळावर वृंदावनाला 'माते' म्हणून शेवटीं आपले पाय धरावयास लावले.

प्रो. जोगांनीं "सब्लाइम" या इंग्रजी शब्दास भव्य हा प्रतिशब्द योजलेला आहे. भव्य या शब्दांत सामर्थ्य आणि भव्यता हा अर्थ येत असला तरी त्यांत नैतिक आणि आध्यात्मिक सामर्थ्य यांचा समावेश होत नाहीं. भव्य या शब्दांत असणारे सर्व विशेष भौतिक वाटतात. तेव्हां भव्य या शब्दापेक्षां उदात्त हा शब्द अधिक यथार्थ वाटतो.

१७. उदात्त आणि लाँजिनस :

येथवर निसर्गांतील उदात्त वस्तूंचा विचार करून उदात्ताचीं तात्काळ डोळ्यांत भरणारीं कांहीं ठळक वैशिष्ट्यें बघितलीं. यापुढें माणसाच्या स्वभावांतील व माणसानें निर्माण केलेल्या वाङ्मयांतील उदात्ततेचा विचार करतांना लाँजिनस या ग्रीक पंडिताची आठवण होणें अपरिहार्य आहे. लाँजिनस हा इ स. २१३ ते २७३ या काळांत होऊन गेला. इतिहासप्रसिद्ध वीर आणि मुत्सद्दी लाँजिनस आणि उदात्तावर बहुमोल विचार प्रगट करणारा लाँजिनस हे एकच कीं दोन हा प्रश्न अजून अनिर्णीतच आहे. पण कोणी तरी एका लाँजिनसनें, "उच्चत्व वा उन्नतावस्थेविषयीं कांहीं विचार" [कन्सरनिंग हाइट ऑर एलेव्हेशन] हा निबंध लिहिलेला आहे. या निबंधांत प्रामुख्यानें भाषाशैलीचाच विचार केलेला असला तरी उदात्तावर प्रगट केलेले कांहीं विचार हे अत्यंत महत्त्वाचे आहेत. ऐतिहासिक दृष्टीनेंही उदात्तावर विचार करणारा पहिला पंडित लाँजिनसच ठरतो. यामुळें पुढें बर्क, ब्रॅडले व इतर पाश्चात्य टीकाकार यांनीं उदात्तावर अनेक उपपत्ति मांडलेल्या असल्या तरी त्यांची मूळ बैठक, लाँजिनसनें लिहिलेला हा निबंध आहे.

उदात्तांत अवडंबर (टयूमिडिटी), बालिशता (प्यूरिलिटी), अस्थानीं भावनावेश (मिस्प्लेस्ड पॅशन), आणि उदासपणा,-अनुत्साह (फ्रिपिडिटी) हे चार दोष येण्याचा फार संभव असतो, असें लाँजिनस म्हणतो.

हे चार दोष सांगितल्यावर लाँजिनस उदात्ताचीं कांहीं प्रमुख वैशिष्ट्यें सांगतो.

१. उदात्तांत विचाराचें वैभव (ग्रँडनेस ऑफ् थॉट) असावें लागतें. महाभारतांत आणि रामायणांत व शेक्सपियरच्या शोकांतिकांत हें विचारांचें वैभव आपल्या बुद्धीला क्षणोक्षणीं स्तिमित करीत असतें. व्यासाचीं व वाल्मिकीचीं, कालिदासाचीं व भारवीचीं त्याचप्रमाणें पाश्चात्य वाङ्मयांत मिल्टन आणि शेक्सपियरचीं अनेक विचारांनीं ओथंबलेलीं सुभाषितें आज इतकीं वर्षें आपल्या जिभेवर खेळत आहेत.

विशाल कल्पना व विदग्ध विचार करण्याचें सामर्थ्य माणसाच्या थोर चारित्र्यावर (नोबिलिटी ऑफ् कॅरेक्टर) अवलंबून असतें. यामुळें समोर अस-

लेल्या थोर माणसाचें अनुकरण केल्यामुळें, निसर्गसिद्ध प्रतिभेमुळें आणि मनावर आघात करणाऱ्या (स्ट्रॉइकिंग) प्रसंगांच्या अवलोकनामुळें व त्या प्रसंगाचें पुढें वर्गीकरण केल्यामुळें उदात्ताला अत्यंत आवश्यकच नव्हे तर प्राणभूत असणाऱ्या उन्नत विचारांचा (एलेव्हेटेड थॉटस्) जन्म होतो.

२. उच्च विचाराप्रमाणेंच उदात्तांत जाज्वल्य व उत्स्फूर्त (व्हेहिमंट अँड इन्स्पायर्ड पॅशन) मनोविकारांचें वास्तव्य असावें लागतें. "उत्कट भव्य तेंचि घ्यावें। अवघें मिळमिळितचि टाकावें ॥" हा समर्थ रामदासांचा उपदेश या दृष्टीनें विचार करण्यासारखा आहे. अकृत्रिम (जेन्यूईन) व जाज्वल्य मनोविकारासारखी दुसरी भव्य आणि उदात्त गोष्ट नाहीं असें लाँजिनस म्हणतो. पण दुर्दैवानें, लेखकानें या निबंधांत या विषयावर अधिक विवेचन केलेलें नाहीं.

शोकांत वाङ्मयांत असणाऱ्या सर्व प्रमुख स्त्रीपुरुषांचे किंवा नायक, नायिका आणि खलपुरुषांचे स्वभाव हे मनस्वी, उत्कट आणि अतिरेकी असतात. " अत्युत्कट उत्कर्ष गुणांचा तज्यन्य स्खलन " हें बी कवीनीं " कमला " काव्यांत केलेलें संभाजीचें वर्णन. हें शोकांतील वाङ्मयांत प्रमुख स्त्रीपुरुषांना सारखेंच लागूं पडतें.

या अकृत्रिम आणि जाज्वल्य मनोविकारांत सदैव चांगुलपणाचा (गुडनेस) असेल असें सांगतां येत नाहीं. चांगुलपणाचें आणि मोठेपणाचें नेहमींच गोत्र जमतें असें नाहीं.

३. उदात्ताचें स्वरूप अधिक विशद करून सांगतांना लाँजिनस म्हणतो, " उदात्तता या शब्दाबरोबरच अनिश्चितता (अन्सर्टेन्टि), अस्पष्टता (ऑब्स्क्युरिटी) आणि अनंतता (इन्फिनिटी) या कल्पना निगडित आहेत. स्पष्ट आणि सुबोध कल्पना याचाच दुसऱ्या शब्दांत अर्थ क्षुद्र आणि सामान्य कल्पना ! " म्हणूनच लाँजिनसनंतर उदात्तावर विचार करणारा बर्क, " प्रचंडपणा आणि गूढता (व्हास्टनेस अँड मिस्टरी) या दोन कल्पनांच्या राज्यांत उदात्ततेचा वास असतो, " असें सांगतो.

सोप्या कल्पना, सामान्य व्यक्तिमत्त्व असणारीं स्वभावचित्रें आणि क्षुद्र विचार हे विशद वा व्यक्त करण्यास असामान्य परिश्रम आणि प्रतिभा लागत नाहीं. अशा कादंबऱ्यांत आणि नाटकांत असणारें सौंदर्य हें क्षणिक भासमान् होणारें सौंदर्य असतें, पण विदग्ध ललितकृतींत ओसंडणारें अमर्याद सौंदर्य हें आकाशांत सदैव दैवी तेजानें तळपणाऱ्या ताऱ्याप्रमाणें उदात्त असतें. ॲरिस्टॉटल नंतर टीकाशास्त्रांत मोलाची आणि मूलगामी भर लाँजिनस या ग्रीक ग्रंथकारानेंच घातली. उदात्तावर विचार करतांना लाँजिनसनें प्रगट केलेले कांहीं विचार आजदेखील आकर्षक आणि नवे वाटतात. या विचारामुळें उदात्तावर व त्यामुळें शोककारणावर महत्त्वाचा प्रकाश पडत असल्यामुळें त्यापैकीं कांहीं

वाक्यें येथें दिल्यास ती अस्थानीं होणार नाहींत. कारण शोककारणाचें स्वरूप बघतांना अशीं वाक्यैंच मार्गदर्शन करतात.

" उदात्तता हा एक अभिव्यक्तीचा वैशिष्ट्यदर्शक असा उत्कृष्ट गुण आहे. या उदात्ततेमुळेंच लेखकांना व कवींना मोठेपणा मिळतो, आणि त्यांच्या कलाकृतींना विदग्धता प्राप्त होते."

" आपल्या दोषांचा व गुणांचा उगम एकच असतो. "

" थोर हृदयाचा हुंकार म्हणजे उदात्तता. "

" लोकोत्तर आणि प्रचंड प्रतिभा ही उदात्तापासून केव्हांच अलिप्त नसते. कारण अचूकपणांत अनेकवेळां क्षुद्रपणा असण्याची भीति असते. लोकोत्तर प्रतिभा ही अनेक वेळां निर्दोष असत नाहीं. सर्वसामान्य आणि संकुचित स्वभावाचीं माणसें हीं पराभूत होत नाहींत. आणि साधारणपणें त्यांचें जीवन सुरक्षितच असतें. याचें एक महत्त्वाचें कारण हें कीं लोकोत्तर पुरुषांच्याप्रमाणें उत्तुंग ध्येयाचें व अजस्त्र आकांक्षांची शिखरें ते कधींच ओलांडण्याच्या प्रयत्नांत पडत नाहींत. शोकांतिकांतील प्रमुख स्त्रीपुरुषांचा विचार करतांना ' जितका मोठेपणा अधिक तितका सुरक्षितपणा कमी आणि आपल्या दोषांचा व गुणांचा उगम एकत्र असतो,' या वाक्यांतील सत्य पटतें.

गुणांच्या अभावांतून नव्हे तर अतिरेकांतून, शोकांतिकांतील प्रमुख पात्रांचे प्रमाद निर्माण होत असतात. हॅम्लेटचा अतिविचार, ऑथेल्लोचा अविचार, रामाची कर्तव्यप्रीति आणि कर्णाची कृतज्ञता व उदारता इत्यादि मुळांत आदर्श असणाऱ्या गुणांचा अतिरेक झाल्यामुळेंच त्यांचा नाश होतो.

१८. उदात्त : दोन अवस्था :

लाँजिनसनंतर बर्कनें आपल्या "सब्लाइम अँड ब्युटिफुल" या निबंधांत उदात्तावर महत्वाचे विचार प्रगट केले आहेत, आणि या विचारांच्या आधारावर ब्रॅडले या आंग्ल टीकाकारानें एका निबंधांत उदात्ताचें स्वरूप अधिक विशद करून सांगितलें आहे.

सुंदर किंवा चित्र वस्तूशीं तद्रुप होणें सोपें असतें. मग अशा वस्तूंत प्रसंगांत किंवा स्वभावांत कारुण्य आणि दुःख असलें तरी चालतें. सूर्यास्तानंतर पडणाऱ्या सायंकालच्या सावल्यांतील सौंदर्य आपण एकाग्रतेनें आकलन करतों. पण अवसेच्या रात्रीं घराबाहेर पडतांना क्षणभर दचकतों. बागेंत फुलांच्या रूपानें डोलणाऱ्या सौंदर्याकडे आपण टक लावून पाहतों. पण तुटलेल्या विक्राळ कड्याकडे पाहतांना आपल्याला प्रथम घेरी आल्यासारखें वाटतें. याचें कारण उदात्तार्शी होणारा आपल्या मनाचा मिलाफ हा इतका सहज, सरळ आणि तात्काळ होत नाहीं. चिमणरावाच्या चऱ्हाटासारखें विनोदी पुस्तक वाचतांना आपण त्यांतील प्रत्येक पात्रांशीं हंसतखेळत एकरूप होतों.

पण शुक्राचार्य किंवा महारथी कर्ण यांच्या स्वभावपरिपोषाचें आकलन करतांना कल्पनेला कधीं कळत तर कधीं नकळत कष्ट पडतात. यामुळें सर्वसामान्य वाचकांना नेहमी मनोरंजक (लाइट) वाङमय वाचावयास पाहिजे असतें. हार्डीची आणि वुडहाऊसची प्रत्येकी एकच कादंबरी समोर असेल तर बहुतेक वाचक "टेस" ऐवजीं "बर्टी वूस्टरला" जवळ करतील. हरिभाऊ आपट्यांच्या "यशवंतराव खरे" किंवा "मी" या कादंबऱ्यांपेक्षां बोकीलांचें "वसंताचें रामायण" आपण मनोरंजनासाठीं पसंत करतों. उदात्ताच्या दर्शनानें क्षण दोन क्षण आपली मति आणि कल्पनाशक्ति या कुंठित (चेकड्) होतात. आपण गोंधळतों आणि कसल्यातरी गुंगींत आहोंत असें वाटतें. अशा मनःस्थितीला ऋणावस्था (निगेटिव्ह स्टेज) हें नांव आहे. या ऋणावस्थेचें उत्तम उदाहरण, अर्जुनाला जेव्हां श्रीकृष्ण विश्वरूप दाखवितात तेव्हांचें होय. असें विश्वरूप दर्शन झाल्यावर अर्जुन त्याच्याशीं एकरूप होऊं शकत नाहीं व म्हणून तो श्रीकृष्णास पहिल्या स्वरूपांत प्रगट होण्यास सांगतो. अर्जुन म्हणतो –

अदृष्टपूर्वं हृषितोऽस्मि दृष्ट्वा भयेन च प्रव्यथितं मनो मे ।
तदेव मे दर्शय देव रूपं प्रसीद देवेश जगन्निवास ॥

गीता अध्याय ११, श्लोक ४५

विश्वरूप दर्शनानें अर्जुनाची जी अवस्था होते तीच ऋणावस्था होय. उदात्ताबरोबर असणाऱ्या अमर्यादपणामुळें आपण कुठेंतरी वाहत जातों. आपलें अंतःकरण उच्च आणि उदात्त वातावरणाच्या अंतराळांत तरंगू लागतें. पण ह्या उन्नत अवस्थेप्रत पोंचण्यापूर्वी कांहीं काळ आपल्या कल्पनाशक्तीला घेरी येते. आपल्या स्वार्थी आणि संकुचित भावना अनंत अवकाशांत पंख पसरण्यापूर्वी क्षणभर भयचकित होतात. पण ही ऋणावस्था (निगेटिव्ह स्टेज) फार वेळ टिकत नाहीं. थोड्याच वेळांत धनावस्था (पॉझिटिव्ह स्टेज) सुरूं होते. आपले विकार आणि विचार आपली कल्पनाशक्ति आणि बुद्धि हीं विश्वात्मक होतात, त्यांतील स्वार्थाचा हीणकस जळतो व तीं उदात्त होतात. पण असें झालें तरी साधारणपणें उदात्ताबद्दल वाटणारा दरारा व भय हीं संपूर्ण नष्ट होत नाहींत. थोडासा तरी भीतीचा अंश हा असतोच. कधीं कधीं उदात्तांत भयप्रदता असते. पण नित्य नसते. ज्ञानदेव आणि तुकारामासारख्या महापुरुषांत उदात्तता निश्चित आहे पण भयप्रदता असेल असें वाटत नाहीं. तेव्हां उदात्तता कधीं आपल्या इंद्रियांना आव्हान (चॅलेंज) देते तर कधीं आवाहन (अपील) करते.

उदात्तामुळें प्रथम कांहीं वेळां भय वाटलें तरी धनावस्थेंत आपल्याला अत्यानंद होतो प्रथम आपण चकित झालों तरी नंतर आपले विचार व विसार हे विश्वात्मक होतात. विलक्षण सामर्थ्याचा ठसा उदात्ताच्या दर्शनानें आपल्या मनावर उठतो. पण हें सामर्थ्य नेहमीं भौतिकच असते असें नाहीं. समुद्राच्या प्रचंड

लाटांप्रमाणेंच हॅम्लेटच्या अंतःकरणांत उठणारें विचारांचें वादळ किंवा लियरच्या बुद्धीस बधिर करणारे विकारांचे आवेग हे भव्य असतातच पण उदात्तही असतात.

उदात्ताच्या दर्शनानें प्रथम भय आणि आश्चर्य वाटलें तरी नंतर उत्साह, आदर आणि कौतुक या भावना जागृत होतात, व आपलें व्यक्तिमत्व व्यापक आणि उन्नत होतें. हॅम्लेट, लियर या सारख्या शोकांतिका आज अमर आणि जगाच्या आदरास पात्र आहेत, ह्याचें कारण त्यांत असणारा उदात्ततेचा अंश, हें होय. शोकांतिकेंत किंवा विदग्ध वाङ्मयांत असणारें विचारवैभव हें उदात्तावर आधारलेलें असतें. अशा शोकांतिकांतील पात्रांचे स्वभाव व विचार जितके भव्य तितकेच त्यांचे विकार जाज्वल्य व उत्कट असतात. महारथी कर्ण, शुक्राचार्य, विश्वामित्र हीं महाभारतांतील उदात्ताचीं उत्तम उदाहरणें आहेत. या वर सांगितलेल्या लोकोत्तर पुरुषांच्या चरित्रांत विचारांचें, विकारांचें आणि कृतींचें, भव्य, उत्कट आणि जाज्वल्य स्वरूप पहावयास सांपडतें.

शोकांतिकेंत अनेकवेळां आढळणाऱ्या उदात्ततेमुळेंच तिला अत्युच्च वाङ्मयप्रकार हे अभिधान प्राप्त झालें आहे. पण प्रत्येक शोकांतिकेंत उदात्तता असतेच असें मात्र नाहीं. शारदा नाटकांत मनोविकारांची उत्कटता आहे पण उदात्तता नाहीं. असामान्य स्त्रीपुरुषांच्या स्वभावांत, विचारांत आणि कृतींत उदात्ततेचें वास्तव्य असतें. उदात्ताला सामान्याचा संपर्कही सहन होत नाहीं. यामुळें बहुतेक अर्वाचीन शोकांतिकांत उदात्तता आढळत नाहीं. आणि म्हणूनच उदात्तता हा शोककरणाचा अनियत घटक आहे.

आतां शोककारक (ट्रॅजिक) या सौंदर्यप्रकाराचा विचार करावयाचा आहे.

१९. शोककारक सौंदर्य :

शोककारक सौंदर्य (ट्रॅजिक ब्युटी) आणि करुणरस यांत साम्य आहे. करुणरसाचा समावेश शोकपरिणामांत (ट्रॅजिक इफेक्ट) होतो. शोककारक सौंदर्य हें करुणरसाची किंवा शोकाची भावना जागृत करण्याचें एक कारण आहे. उदात्ताप्रमाणें " शोककारक " हा सौंदर्यप्रकार अनियत (व्हेरिएबल) नसून नियत (इन्व्हेरिएबल) आहे. शोककारक सौंदर्य हें प्रत्येक शोकांतिकेंत असतेंच. हा सौंदर्यप्रकार "शारदा" नाटकाप्रमाणेंच "एकच प्याला" या शोकांतिकेंतही दिसतो. करुणेप्रमाणेंच सिंधूचाही स्वभावपरिपोष हा शोककारक आहे. सिंधूचें चरित्र उदात्त असेल पण तें तितकेंच शोचनीयही आहे, हें विसरतां येणार नाहीं. उदात्ततेंतच शोककारक सौंदर्याचा समावेश होतो. पण प्रत्येक शोचनीय प्रसंग, कृति किंवा स्वभाव हा उदात्त असतोच असें नाहीं.

शोककारक सौंदर्याचीं तीन स्वतंत्र वैशिष्ट्यें आहेत.

१. उत्कट आणि महान् आपदांच्या मध्यस्थानीं पडलेल्या माणसांचा

आध्यात्मिक किंवा भौतिक आणि कधीं कधीं तर दोन्हीही बाजूंनीं सर्वनाश होतो.

२. शोकांतिकेंतील नायक व नायिका हीं सर्वसामान्य स्त्रीपुरुषांच्यापेक्षां गुणांनीं श्रेष्ठ असतात. निश्चयाच्या बळांत, भावनांच्या उत्कटतेंत व विचारांच्या आणि प्रतिभेच्या विशालतेंत यांची बरोबरी कोणीच करूं शकत नाहीं. खरा मानवी मोठेपणा म्हणतात तो शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांत प्रकर्षानें आढळतो.

३. शोककारक सौंदर्य असलेल्या कथेचा विकास अशा रीतीनें होतो कीं त्यामुळें त्यांतील नायकाचें दुर्दैव हें तो ज्या समाजाचा घटक असतो त्याचें वैशिष्ट्य दाखवितें व तें प्रातिनिधिक वाटतें. (टिपिकल अँड रिप्रेझेंटेटिव्ह)

वर वर्णन केलेल्या वैशिष्ट्यांतील दुसरें वैशिष्ट्य, हें उदात्तांत जमा होतें. ठरलेलीं दोन वैशिष्ट्यें संपूर्णपणें "शोककारक सौंदर्यांत" समाविष्ट होतात. शारदा, करुणा, नोरा हीं पात्रें समाजाची खरोखर प्रतिनिधि आहेत हें पटतें. पण सुधाकर आणि सिंधू यांचे बाबतींत, असें विधान करतां येणार नाहीं. तीं सर्वसामान्य नसून असामान्य आहेत; आदर्श आहेत, वास्तव नाहींत. शोककारक सौंदर्यांत वास्तवता असावी लागते, उदात्तता नसली तरी चालते.

२०. हास्यकारक सौंदर्य :

हास्यकारक सौंदर्याचा (कॉमिक ब्युटी) समावेश शोककारणांत होतो व म्हणून शोकपरिणामांत हास्यरसाचा समावेश करतां येत नाहीं. हास्यकारक सौंदर्यामुळें किंवा हास्यरसामुळें शोकांतिकेंतील करुणरसाला उठाव मिळतो. म्हणजे शोकांतिकेंत हास्यरस हा दुःखात्मक रसांना पोषक म्हणून येतो.

हास्यरसाचा शोकपरिणामांत विचार करतांना हास्यकारक सौंदर्याचीं सर्व वैशिष्ट्यें आलेलींच आहेत.

हास्यकारक सौंदर्य हें करुणरसास पोषक म्हणून येतें. शारदा नाटकांतील विनोदामुळें करुणरस हा अधिकच उत्कट होतो. तळीरामच्या भाषणांनी एकच प्याल्यांतील भीषणता अधिकच वाढते.

हास्यकारक सौंदर्यांतून अनेकवेळां उदात्ततेंत व म्हणून शोकांतिकेंत आढळणारें विचारवैभव अकस्मात प्रगट होतें. हॅम्लेट नाटकांतील स्मशानांतील प्रवेश आणि लियर नाटकांतील विदूषकाचा विनोद, हीं त्यांचीं उदाहरणें होत.

शोकांतिकेंत येणाऱ्या हास्यकारक सौंदर्याचा तिसरा प्रकार म्हणजे भेदामुळें (कॉन्ट्रास्ट) मुख्य पात्राला किंवा रसाला मिळणारा उठाव हा होय. गीतेमुळें सिंधूचा आणि विठाईमुळें पार्वतीबाईंचा स्वभाव अधिक उजळतो.

हास्यकारक सौंदर्याचा याहून अधिक विचार करण्याचें काम नाहीं. कारण विरूपाप्रमाणेंच हास्यही शोकांतिकेंत अल्प प्रमाणांतच आढळतें.

२१. विरूप सौंदर्य :

विरूप सौंदर्याशीं (अग्ली व्युटी) समान अशी आपल्याकडील कल्पना म्हणजे बीभत्स रस होय. विरूप आणि सौंदर्य यांची असेलली ही सांगड अशक्य आणि विरोधाभासात्मक वाटली तरी ती खरी आहे. विरूप सौंदर्याचा विचार करतांना बीभत्स रस आस्वाद्य कां हेंही आपोआप लक्षांत येईल.

आपल्याला येणाऱ्या सौंदर्यानुभवांत विरूपाला, बीभत्साला महत्वाचें स्थान आहे. विरूप हें केव्हांही सामान्य (कॉमन प्लेस) नसतें. कोठचीही सामान्य वस्तु ही आपल्याला आकर्षित करूं शकत नाहीं, आणि भावना हेलावणें तर तिच्या सामर्थ्यापलीकडे असतें. पण विरूप वस्तु आपल्या डोळ्यांत भरतात, आपण त्याकडे आकर्षित होतों आणि अंतःकरणांत असलेल्या भावनाही विरूपाच्या दर्शनानें जागृत होतात. विरूपामुळें व बीभत्सामुळें जागृत होणारी प्रमुख भावना जुगुप्सेची असते. अगदीं संकुचित दृष्टीनें पाहिलें आणि मर्यादित अर्थानें विचार केला तर विरूपाला सौंदर्यांत स्थान देणें कठीण जाईल. पण लालित्य, प्रमाणबद्धता आणि मृदुता हे गुण असतील तरच ती वस्तु सुंदर असें म्हणण्याइतकी सौंदर्याची व्याख्या संकुचित नाहीं. हास्यांत, विनोदांत (कॉमिक हाही एक सौंदर्याचा प्रकार आहे), उदात्तांत (सब्लाइम) आणि विरूपांत (अग्ली) सर्वसामान्य सौंदर्यांत असणाऱ्या सुसंगतीला, लालित्याला, मृदुतेला केव्हांच स्थान नसतें, पण तरीही सौंदर्याचा सर्वश्रेष्ठ प्रकार म्हणून आपण उदात्ताचा यथार्थ गौरव करतों. विरूपता म्हणजे सौंदर्याचा अभाव आणि नाश, हें मत खरें नाहीं. त्याचप्रमाणें प्रकाशछाया न्यायानें (लाइट अँड शेड) सौंदर्याशेजारीं कुरूपता असली म्हणजे सौंदर्याला उठाव मिळतो, तें अधिकच खुलतें, या मतांत बरेंच तथ्य असलें आणि यासाठीं अनेक कलाकार विरूपतेचा उपयोग करीत असले, तरी विरूपतेला सौंदर्यांत स्वतंत्र असें आवश्यक स्थान आहे.

माणसाच्या व्यक्तिमत्वांत व हृदयांत दडलेल्या विकारांत व विचारांत कृष्ण, गडद छाया असतात. त्याचें योग्य चित्र काढण्यास, यथार्थ वर्णन करण्यास विरूपतेचाच आश्रय धरावा लागतो.

माणसांत असणारा दुष्टपणा, निर्भयपणा, स्वार्थ, आसक्ति, जीवनांतील मेसूरपणा आणि बीभत्सता यांच्या काढलेल्या चित्रांतून व केलेल्या वर्णनांतून विरूप सौंदर्याचा प्रकर्ष होतो. " पश्चिम अघाडीवरील सामसूम " आणि " यामा " या कादबऱ्यांत हेंच सौंदर्य प्रामुख्यानें आढळतें आणि तें इतर रसांच्या प्रमाणेंच आस्वाद्य आहे, इतर सौंदर्य प्रकारांप्रमाणेंच आकर्षक आहे, हें या कलाकृतींच्या इतक्या वर्षांच्या लोकप्रियतेवरून नक्की ठरतें. पण ललित वाङमयांत कुरूपतेचा, बीभत्साचा उपयोग करतांना, लेखकाचा अनेकवेळां तोल जाण्याचा आणि त्यामुळें औचित्याचा भंग होण्याचा फार संभव असतो.

विरूपता हा सौंदर्याचाच एक प्रकार असला तरी सौंदर्यापासून प्रामुख्यानें आनंदच झाला पाहिजे, (अर्थात आनंदाचें स्वरूप ब्रेंच व्यापक व उदात्त असतें), हें कधींही विसरून चालणार नाहीं. कारण विरूपतेचें अनेक वेळां रोगटपणांत आणि विकृततेंत रूपांतर होतें व कलाकृति कलंकित होतात.

विरूप सौंदर्य हें प्रत्येक शोकांतिकेंत नसतें आणि ज्यांत असतें त्यांतील त्याचें प्रमाणही अल्प असतें. एकच प्याला नाटकाच्या शेवटच्या अंकांत शेवटच्या प्रवेशांत फक्त विरूप सौंदर्य आहे. " पश्चिम आघाडिवरील सामसूम " आणि " नेना " या दोन कादंबऱ्या विरूप सौंदर्याचें किंवा बीभत्सरसाचे नमुने म्हणून ओळखतात. पण त्यांतही प्रत्येक पानावर विरूपतेचा ठसा उमटला आहे असें नाहीं. सारांश विरूप सौंदर्य हा शोककारणाचा अनियत आणि तोसुद्धां अल्प प्रमाणांत आढळणारा असा घटक आहे. बीभत्स रस हा करुण रसाला आणि भयानकरसाला पोषक आहे. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे विरूपामुळें कांहीं वेळां उदात्त व शोककारक सौंदर्यप्रकारांना उठाव मिळतो. कारण दोघांत डोळ्यांत भरेल असा भेद (कॉन्ट्रास्ट) असतो.

२२. समारोप :

येथवर शोककारणांत (ट्रॅजिक एलिमेंट) असणाऱ्या विविध घटकांचा विस्तारानें विचार केला. १. स्वभाव २. परिस्थिति ३. नियति ४. आध्यात्मिक वैफल्य ५. उदात्तता ६. शोककारक सौंदर्य ८. विरूप सौंदर्य आणि ९. हास्यपूर्ण सौंदर्य असे हे शोककारणाचे आठ घटक आहेत.

या आठ घटकांतील १. स्वभाव २. परिस्थिति ३. आध्यात्मिक वैफल्य व ४. शोककारक सौंदर्य हे चार घटक नियत (इन्व्हेरिएबल) असून उरलेले अनियत (व्हेरिएबल) आहेत.

उदात्तामुळें शोकांतिकेला श्रेष्ठत्व प्राप्त होत असलें तरी प्रत्येक नाटकांत हा घटक आढळत नाहीं, ग्रीक, शेक्सपियर आणि त्याच्या परंपरेंतील नाटकांत उदात्तता ही आढळत असली तरी वास्तववादी अर्वाचीन शोकांतिकांत तिचें प्रमाण अल्पच आहे.

आध्यात्मिक अपव्यय होऊन येणारें वैफल्य हें असामान्याप्रमाणेंच सामान्य माणसांच्या चरित्रांतही आढळतें. आणि तीच स्थिति शोककारक सौंदर्याची आहे.

स्वभाव हा कधीं असामान्य असेल कधीं सामान्य असेल, कधीं आदर्श असेल, कधीं वास्तव असेल, पण स्वभावाशिवाय नाटक निर्माणच होणें शक्य नाहीं. परिस्थितीचीही स्वभावाप्रमाणेंच स्थिति असल्यामुळें त्यांना " नियत घटक " म्हणावें लागतें. विरूप आणि हास्यकारक हे सौंदर्याचे दोन प्रकार उदात्तप्रमाणेंच अनियत होत. शोककारणाचें स्वरूप हें असें चार नियत आणि चार अनियत घटकांनीं युक्त आहे.

पुढील प्रकरणांत शोकांतिकेचे स्वरूप पहावयाचें आहे.

प्रकरण ३ रें

शोकांतिका

१. विषयप्रवेशः

शोकपरिणाम (ट्रॅजिक इफेक्ट) आणि शोककारण (ट्रॅजिक एलिमेंट) यांच्या स्वरूपाचा येथवर सविस्तर विचार केला. आतां शोकपरिणाम आणि शोककारण यांचें स्वरूप ज्यामुळें साकार होतें, तो शोकांतिका हा वाङ्मयप्रकार (फॉर्म ऑफ् लिटरेचर) व त्याचीं विविध वैशिष्ट्यें पहावयाचीं आहेत.

येथें ट्रॅजेडी या इंग्रजी शब्दास शोकांतिका हा मराठी प्रतिशब्द योजलेला आहे. नाटकाचे सुखांतिका (कॉमेडी) आणि शोकांतिका (ट्रॅजेडी) असे दोन भाग पाडण्याचा प्रघात आहे. या दोन प्रकारच्या नाटकांना "खेळकर" आणि "गंभीर" (सीरियस) अशीं विशेषणें कांहीं टीकाकार योजतात. यामुळें नाटककाराचा नाटक लिहितांना कोणता दृष्टिकोन असतो हें कळतें. "एकच प्याला" आणि "राजसंन्यास" हीं नाटकें लिहितांना मानवी स्वभावाकडे व जीवनाकडे पाहण्याची गडकऱ्यांची दृष्टि "गंभीर" होती. हीच "गंभीर भूमिका" तोतयाचें बंड" हें नाटक लिहितांना केळकरांची किंवा "सवाई माधवरावांचा मृत्यु", "कांचन गडची मोहना", "विद्याहरण", इत्यादि नाटकें लिहितांना खाडिलकरांची होती. उलट केळकरांचें 'कृष्णार्जुन युद्ध", खाडिलकरांचें "बायकांचें बंड" आणि गडकऱ्यांचें "भावबंधन" या कलाकृतींतून लेखकांची "खेळकर वृत्ति" खोडकर हास्य करतांना दिसते. तेव्हां ट्रॅजेडी आणि कॉमेडी किंवा शोकांतिका आणि सुखांतिका यांचा उल्लेख "गंभीर नाटक" आणि 'खेळकर नाटक" असाही करतां येईल. पण त्यांत एक महत्त्वाचें वैगुण्य उरेल. प्रत्येक गंभीर नाटक हें शोककारक (ट्रॅजिक) असेलच असें नाहीं. "पुण्यप्रभाव" आणि "चंद्रगुप्त" हीं नाटकें "गंभीर" आहेत. खेळकर किंवा प्रहसनात्मक नाहींत. पण "ब्रह्मकुमारी" किंवा "पहिला पांडव" या नाटकांप्रमाणें त्यांना शोकांतिका म्हणतां येणार नाहीं. शोकांतिका लिहितांना लेखकाची भूमिका गंभीर असते हें खरें पण प्रत्येक गंभीर नाटक

हें "शोककारक" प्रसंगांनीं आणि पात्रांनीं युक्त असेलच असें नाहीं. सारांश ट्रॅजेडी म्हणजे गंभीर नाटक (सीरियस ड्रामा) नव्हे.

"गंभीर नाटक" या शब्दाप्रमाणेंच "भीषण नाट्य" या अहिताग्नि राजवाडे यांनीं योजलेल्या व "एकच प्याल्याच्या" प्रस्तावनेंत श्री. श्री. के. क्षीरसागरांनीं पुरस्कार केलेल्या प्रतिशब्दाचा विचार केला पाहिजे. "ट्रॅजेडी या नाट्यप्रकाराचा संबंध करुणाहूनही "भयानकाशीं" अधिक आहे. या नाटकाच्या अंतावरूनच केवळ हा प्रकार ठरत नसून नाटकाच्या प्रारंभापासून ट्रॅजेडी आणि कॉमेडी या वेगळ्या असतात व म्हणूनच या प्रकाराला "दुःखपर्यवसायी" नाटक असें म्हणण्याऐवजीं "भीषण नाट्य" असें म्हणणें जास्त युक्त होईल." ("एकच प्याला" प्रस्तावना पृ. १७) या उताऱ्यांत क्षीरसागरांनी दोन विधानें केलीं आहेत. "प्रारंभापासूनच ट्रॅजेडी आणि कॉमेडी या वेगळ्या असतात," हा क्षीरसागरांचा विचार योग्यच आहे. ट्रॅजेडी म्हणजेच शोकांतिका लिहिणाऱ्या नाटककाराची भूमिका गंभीर असते. "प्रहसन" किंवा सुखांतिका लिहिणाऱ्या कलाकाराप्रमाणें ती खेळकर नसते, हें आपण प्रथमच पाहिलें आहे. पण यापुढील, ट्रॅजेडी या नाट्यप्रकाराचा संबंध "करुणाहूनही" "भयानकाशीं" अधिक आहे, हें क्षीरसागरांचें विधान यथार्थ वाटत नाहीं व म्हणून तें वादग्रस्त आहे.

शोकपरिणामाचा विचार करतांना (प्र. १ लें) त्यांतील घटकांचे नियत (इन्व्हेरिएबल) व अनियत (व्हेरिएबल) असे भाग केले होते. ग्रीक आणि शेक्सपियरच्या शोकांतिकांमुळें "भयानक रस" जागृत होत असला तरी अनेक अर्वाचीन शोकांतिका (मॉडर्न ट्रॅजेडी) या कक्षेंत येत नाहींत. इब्सेनच्या "डॉल्स हौस" या नाटकामुळें करुण आणि कांहीं प्रमाणांत रौद्र हे दोन रस जागृत होतात. पण भयानक रस या नाटकांत असलाच तर तो फारच अल्प प्रमाणांत आहे. कोल्हटकरांच्या "जन्मरहस्य" आणि वरेरकरांच्या "सारस्वत" या नाटकामुळें अनुकंपा किंवा करुणरस जागृत होतो, भयानक नव्हे. तेव्हां भयानकरस हा घटक अनियत असल्यामुळें ट्रॅजेडीस "भीषण नाट्य" हें नांव यथार्थ वाटत नाहीं.

याच्या उलट अनुकंपा किंवा करुणरस या विकाराची स्थिति आहे. शोकांतिकेची व्याख्या करतांना ॲरिस्टॉटलनें, "अनुकंपा व भय या भावना जागृत होतात," असें विधान केलें आहे. यांतील अनुकंपा ही भावना नियत (इन्व्हेरिएबल) आहे. करूणरसाचा स्थायीभाव "शोक" हा प्रत्येक शोकांतिकेंत येतो. एकच्याला आणि विद्याहरण हीं नाटकें जितकीं "भीषण" तितकींच "शोककारक" आहेत. उलट जन्मरहस्य हें नाटक "शोककारक आहे पण भीषण नाहीं. अनुकंपेचा अंतर्भाव "शोक" या व्यापक विकारांत होतो. आणि शोक हा स्थायीभाव प्रत्येक शोकांतिकेंत अपरिहार्य असल्यामुळें शोक

हा मूळ शब्द कायम ठेवून शोककारण (ट्रॅजिक एलिमेंट) शोकपरिणाम (ट्रॅजिक इफेक्ट), शोककारक (ट्रॅजिक) आणि शोकांतिका (ट्रॅजेडी) हे शब्द तयार केले आहेत. एका विशिष्ट प्रकारच्या शोकांतिकांत (हॅम्लेट, किंग लियर, एकच प्याला, विद्याहरण वगैरे.) भयानकास प्राधान्य मिळत असलें तरी त्यांत करुणरस असतोच आणि म्हणून ट्रॅजेडीस " भीषण नाट्य " या शब्दापेक्षां " शोकांतिका " हाच शब्द अधिक यथार्थ आहे.

प्रा. पराडकर यांनीं शोकांतिका आणि सुखांतिका असे दोन शब्द ट्रॅजेडी आणि कॉमेडी यांना योजलेले आहेत. शोकात्मिका आणि शोकांतिका या शब्दांतून व्यक्त होणाऱ्या कल्पनांत फार थोडा फरक आहे. पण प्रत्येक ट्रॅजेडीचा शेवट हा " शोककारक " झाला पाहिजे. तो तसा झाला नाहीं तर अशा प्रकारच्या नाटकास " शोकांतिका " न म्हणतां " गंभीर " हें विशेषण योजावें लागेल. तेव्हां " शोककारक " अंत होणाऱ्या नाटकास शोकांतिका म्हणणें हें शोकात्मिका म्हणण्यापेक्षां अधिक युक्त होय. यावर असा आक्षेप घेण्यांत येईल कीं ज्या नाटकाचा आत्माच शोक आहे त्याचा शेवटही शोककारक असणार हें उघड होय. आणि हें एका अर्थानें खरेंही आहे. पण संदिग्ध व सूचक शोकात्मिकेपेक्षां शोकांतिका हा असंदिग्ध व स्पष्ट शब्द अधिक योग्य वाटतो. पण शोकांतिका व शोकात्मिका या प्रतिशब्दांतील फरक फारच अल्प आहे.

सारांश ट्रॅजेडी या इंग्रजी शब्दास शोकांतिका हाच शब्द अधिक योग्य होय.

२. शोकांतिका आणि सुखांतिका :

शोकांतिका आणि सुखांतिका [ट्रॅजेडी अँड कॉमेडी] या दोन प्रसिद्ध वाङ्मयप्रकारांत कोणते मूलभूत भेद आहेत हें पाहिले म्हणजे शोकांतिका या प्रकाराचें स्वरूप अधिकच स्पष्ट होईल.

शोकांतिका लिहितांना लेखक मानवी स्वभावाकडे व जीवनाकडे गंभीरपणें पाहतो, आणि सुखांतिका लिहितांना त्याची दृष्टि खेळकर असते, हा या दोन वाङ्मयप्रकारांतील पहिला फरक होय. पण याचा अर्थ " गंभीर वृत्तीच्या " नाटककारास " खेळकर " कलाकृति लिहितां येणार नाहीं असें नाहीं. हॅम्लेट आणि ऑथेल्लो अशा शोकांतिका लिहिणाऱ्या शेक्सपियरनेंच " मधुयामिनीस्वप्न " (मिड समर नाइटस् ड्रीम) व त्राटिका (टेमिंग आफ् द श्र्यू) हीं विनोदी नाटकें लिहिलीं. गडकऱ्यांचा करुण आणि भयानक रसांप्रमाणेंच हास्यरस वठविण्यांत हातखंडा होता हें प्रसिद्धच आहे. तेव्हां माणसाच्या स्वभावाकडे व संसाराकडे पहावयाचे हे दोन भिन्न दृष्टिकोन एकाच कवींत किंवा नाटककारांत वास्तव्य करूं शकतात. कांहीं वेळां तर एकाच नाटकांत आणि त्यांत परत एकाच पात्रांत खेळकर आणि गंभीर या दोन वृत्तीचा मनोरम मिलाफ झालेला दिसतो.

मृच्छकटिक हें नाटक आणि त्यांतील शकार हें पात्र याचें उत्तम उदाहरण आहे. अतीविचारी हॅम्लेटच्या अंतःकरणांतही खेळकरपणाचा निर्मळ झरा अकस्मात खळखळतांना दिसतो. यामुळें हॅम्लेटच्या कांहीं तत्त्वचिंतनपर, गंभीर आणि गूढ भाषणांना विनोदाचें आवरण आहे. याचा अर्थ, लेखकाच्या प्रतिभेस, अनेक पैलू असतात आणि समोर असणाऱ्या प्रसंगास अनुरूप अशा स्वरूपांत ते प्रगट होतात.

लेखकाच्या दृष्टिकोनाप्रमाणेंच कलाकृतींतिल प्रमुख पात्रांची मनोभूमिका तयार होते. शोकांतिकेंतील नायक आणि नायिका, हीं जीवनाकडे किंवा सभोंवती असणाऱ्या परिस्थितीकडे गंभीर वृत्तीने पाहतात आणि त्यांस अनुसरून त्यांच्या हातून कृति घडते. जीवनाकडे बघण्याची ऑथेल्लो व हॅम्लेट यांची दृष्टि गंभीर (सीरियस) असल्यामुळें आणि त्यांत प्रतिकूल परिस्थितीची भर पडल्यामुळें त्यांच्या आयुष्याचा शेवट भीषण आणि शोचनीय होतो. उलट संशयकल्लोळ नाटकांत प्रतिकूल परिस्थिति असतांनाही त्यांतील फाल्गुनराव, वैशाखशेट, कृत्तिका व रेवती यांचा स्वभाव " खेळकर " (म्हणजेच दुसऱ्या शब्दांत " उथळ ") असल्यामुळें, तसेंच अव्यवहारी मोठेपणापेक्षां त्यांच्या अंगांत मूर्खपणा प्रामुख्यानें भरलेला असल्यामुळें, " संशयकल्लोळ " नाटकाचा शेवट हास्यकल्लोळांत होतो.

३. परिणाम :

शोकांतिका आणि सुखांतिका या दोन वाङमयप्रकारांतील दुसरा मूलभूत फरक, दोघांच्यामुळें होणाऱ्या परिणामांत दिसतो. शोकांतिका वाचून किंवा पाहून प्रेक्षकांच्या मनावर होणारा परिणाम हा प्रतिकूल संवेदनात्मक असतो. तर सुखांतिकेमुळें आपल्या मनांत अनुकूल संवेदना जागृत होतात. सोप्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे शोकांतिकेमुळें आपल्याला दुःख होतें आणि सुखांतिकेमुळें सुख होतें. " दृष्टिकोनांपेक्षां " (गंभीर किंवा खेळकर) परिणामामुळें स्पष्ट होणारा फरक हा अधिक मूलभूत व व्यापक आहे. कारण " गंभीर दृष्टिकोन " असूनही कांहीं नाटकांचा शेवट शोचनीय होणार नाहीं. आर्य चाणक्याचे मनोविकार उत्कट आणि जाज्वल्य होते, जीवनाकडे पाहण्याची त्याची वृत्ति गंभीर होती. प्रथमच दरबारांत अपमान झाल्यामुळें नंदकुलाचा निःपात करण्याचा, हा कोपिष्ट, तपस्वी पण दरिद्री ब्राह्मण प्रतिज्ञा करतो. परंतु नाटकाचा शेवट शोचनीय न होतां सुखद होतो. म्हणजे गंभीर आणि खेळकर हा या दोन नाट्यप्रकारांतिल भेद महत्वाचा असला तरी कांहीं अपवाद उरत असल्यामुळें तो मूलभूत नाहीं. उलट सुखांत आणि शोकांत हा परिणामावरून निश्चित केलेला भेद, या दोन वाङमयप्रकारांचे स्वरूप अधिक स्पष्ट आणि निश्चित करतो. " चंद्रगुप्त " आणि " एकच प्याला " हीं दोन्हीं नाटकें गंभीर

आहेत पण चंद्रगुप्त ही एकच प्याल्याप्रमाणें शोकांतिका नाहीं. तसेंच संशय-कल्लोळ किंवा भावबंधन नाटकाप्रमाणें त्याला " विनोदी " वा प्रहसनात्मक नाटक असें अभिधानही देतां येणार नाहीं. पण चंद्रगुप्त नाटकामुळें दुःख होतें का ? असा आपल्याशीं विचार केल्यास मिळणारें उत्तर हें नकारात्मक असतें परंतु " एकच प्याला " किंवा " डॉलस् हौस " यांसारख्या नाटकामुळें दुःखच होतें.

चंद्रगुप्त नाटक लिहितांना लेखकानें गंभीरपणें मानवी स्वभावाचें व संसाराचें अवलोकन केलेलें आहे. यामुळें या नाटकांतील प्रमुख पात्रांचा स्वभावपरिपोष आणि त्यांच्यापुढील परिस्थिति ही गंभीरच आहे. आपणही नाटक पाहतांना किंवा वाचतांना ' गंभीर " असतों. पण " गंभीर आणि " शोचनीय " या दोन शब्दांत आणि वृत्तींत फरक आहे. शोकांत किंवा दुःखांत गांभिर्याचा अंतर्भाव होतो पण उलट प्रत्येक गंभीर गोष्टीमुळें दुःखच झालें पाहिजे असा कधींच नियम करतां येणार नाहीं. तेव्हां शोकांतिकेंत प्राधान्य दुःखाला असतें, तिचा शेवटही शोचनीयच होतो. उलट सुखांतिकेंत अग्रस्थान " खेळकरपणास " असून शेवटही प्रेक्षकांच्या वृत्ति प्रफुल्लित करण्यांत होतो. असा हा दोघांच्यांत मूलभूत फरक आहे.

पण यांतूनच एक महत्वाचा आणि तितकाच मनोरंजक प्रश्न उपस्थित होतो आणि तो म्हणजे काव्यानंदाचा होय.

४. काव्यानंद :

शोकांतिका आणि सुखांतिका या दोघांचाही समावेश ललितवाङ्मयांत होतो, आणि ललितवाङ्मयामुळें आनंद होतो. हा काव्यानंद ब्रह्मानंदसहोदर, केवल, सुसंस्कृत (रिफाइन्ड) आणि उच्च (एलेव्हेटेड) असतो, असें त्याचें वर्णन अनेक टीकाकार करतात. शोकांतिका आणि सुखांतिका यामुळें आनंद होत असेल तर " सुख " आणि " दुःख " या परिणामावरून जो या वाङ्मयप्रकारांत मूलभूत फरक दर्शविला तो फोल ठरेल. प्रत्येक कलाकृतीमुळें होणारा " काव्यानंद " हा ब्रह्मानंदसहोदर, उच्च वगैरे विशेषणांनीं अलंकृत नसतो हें प्रथमच मान्य केलेलें बरें ! त्राटिका नाटकामुळें आणि जन्मरहस्य नाटकामुळें होणाऱ्या परिणामास आपण काव्यानंद " हा शब्द वापरतों. तसेंच हॅम्लेट, ऑथेल्लो, एकच प्याला व विद्याहरण या एका परंपरेंतील " भीषण नाट्यांमुळेंही " आपल्याला काव्यानंदच होतो. तेव्हां त्राटिका, जन्मरहस्य, एकच प्याला किंवा राजसंन्यास नाटकामुळें होणाऱ्या परिणामांत किंवा काव्यानंदांत काय फरक आहे ? असा फरक नसेल तर परिणामावरून या दोन वाङ्मयप्रकारांत मूलभूत भेद दाखवितां येत नाहीं, असें सिद्ध होईल.

प्रथम त्राटिका आणि जन्मरहस्य या नाटकांचा विचार करूं. कारण दोन्हीं नाटकांतील पात्रें आणि प्रसंग हे वास्तव आहेत. त्राटिका नाटकांतील विनोदी स्वभावपरिपोषामुळें आणि प्रसंगांमुळें प्रेक्षकांना आनंद होतो. उलट जन्मरहस्य नाटक पाहतांना, ' हें सर्व सभोंवतालच्या संसारांतील वस्तुस्थितीचेंच प्रतिबिंब आहे ".

असें वाटून दुःख होतें. पण हें हुबेहूब प्रतिबिंब आहे आणि आपण अशा प्रकारच्या प्रसंगापासून अलिप्त आहोंत या भावनेंतच एक प्रकारचा आनंद आहे. ह्या आनंदामुळें आपल्याला होणारें दुःख हें सुसह्य होतें. पण प्राधान्य दुःखालाच असतें

"पण हॅम्लेट आणि ऑथेल्लोसारख्या आदर्श आणि आणि असामान्य शोकांतिकांमुळें अलौकिक, ब्रह्मानंद सहोदर असा काव्यानंद होतो," हा विचार किंवा हें विधान विरोधाभासात्मक वाटतें.

त्राटिका, संशयकल्लोळ, भावबंधन इत्यादि विनोदी नाटकांमुळें होणारा काव्यानंद हा शाश्वतच आहे. मग या आनंदांत आणि हॅम्लेटमुळें होणाऱ्या आनंदांत फरक काय? त्राटिका किंवा संशयकल्लोळ नाटकांत विनोदामुळें निर्माण होणाऱ्या सुखास प्राधान्य आहे, तर जन्मरहस्य आणि उमाजी नाईकसारख्या नाटकांत दुःख प्रमुख असतें, असें स्पष्टपणें दाखवितां येतें. पण हॅम्लेटमुळें होणाऱ्या शाश्वत काव्यानंदांत व भावबंधनामुळें होणाऱ्या आनंदांत फरक काय?

विनोदी नाटकांमुळें होणारा आनंद हा शाश्वत असला तरी सामान्य असतो. उलट हॅम्लेटसारख्या नाटकामुळें होणाऱ्या परिणामाचा उगम "दुःखात्मक रसांतून" होत असला तरी त्या नाटकांतील असामान्यतेमुळें, उदात्ततेमुळें आणि होणाऱ्या विशाल जीवनानुभूतीमुळें त्याचें रूपांतर ब्रह्मानंदसहोदर अशा काव्यानंदांत होतें. आदर्श व श्रेष्ठ शोकांतिकेमधील प्रमुख पात्रांची मनःस्थिति ही असामान्य असते. शेले म्हणतो, त्याप्रमाणें, "त्यांच्या व्यक्तिमत्वाची रचनाच अशी असते कीं सर्वसामान्य किंवा कनिष्ठ दुःखाचें आनंदांत रुपांतर होतें.[1]" "देशभक्ता प्रासाद बंदिशाला", हें कविवचन वरून विचित्र वाटलें तरी वस्तुस्थितीचेंच द्योतक आहे. अलौकिक आनंदाचा मार्ग हा, "स्वर्गाच्या वाटेप्रमाणेंच आकुंचित, कठीण आणि काट्यांनीं भरलेला असतो.[2]" सामान्य सुख आणि आनंद यांतील फरक सांगतांना श्रेयस् आणि प्रेयस् हे शब्द वापरणें योग्य होईल. श्रेयस् हें शारीरिक आणि भौतिक दुःखांनीं भरलेलें असतें. पण त्याचा पाठपुरावा करणाऱ्या महापुरुषासच "कंटकशल्यें बोथटल्याचा" व "मखमालीची लव वठल्याचा" अद्भुत अनुभव येतो. यालाच दुसऱ्या शब्दांत ब्रह्मानंद हीं संज्ञा आहे. जीवनांतील श्रेष्ठ सत्य किंवा वस्तुस्थिति ही नित्य विरोधाभासात्मकच असते. आणि म्हणून हॅम्लेटसारख्या श्रेष्ठ शोकांतिकेमुळें "दुःखात्मक" मनोविकार जागृत झाले तरी त्यांचें रूपांतर विश्वनाथानें वर्णन केलेल्या अलौकिक, केवल अशा ब्रह्मानंदसहोदर काव्यानंदांत होतें. अशी असामान्य आणि आदर्श कलाकृति ही "हजारांतून एखादीच" असणार हें उघड आहे. विषप्राशन आणि रौद्रभीषण तांडवनृत्य करणाऱ्या नीलकंठाच्या मस्तकांतून हिमधवल आणि शीतल अशा जान्हवीचा अमृततुल्य ओघ वाहत असतो. इतिहासांतील सर्व थोर स्त्रीपुरुषांचीं चरित्रें याच विरोधाभासात्मक वस्तुस्थितीवर उभारलेलीं आहेत. रामचंद्र आणि सीतेसारख्या दैवी

दंपतीचें चरित्र पाहिलें कीं कांहीं काल आपले संकुचित आणि स्वार्थी विचार व्यापक व उदात्त होतात. सीतेच्या विरहानें व्याकुळ होऊन विलाप करणारा आदर्श नृपति अवलोकन करतांना डोळ्यांतून आंसवें ओघळत असतांनाच अंतःकरणांत अलौकिक काव्यानंद जागृत होत असतो. सर्वसामान्य मानवी स्वभावांतील विसंगतीवर उभारलेल्या त्राटिका किंवा संशयकल्लोळ या नाटकांमुळें आणि आदर्श सतीचें व नृपतीचें अद्भुतरम्य चरित्र ज्यांत आहे त्या उत्तर रामचरित नाटकामुळें होणाऱ्या काव्यानंदांत मूलभूत फरक आहे. सुखांतिकेंतील काव्यानंद हा सामान्य व लौकिक असतो तर श्रेष्ठ शोकांतिकेतील (ग्रेट ट्रॅजेडी) आनंद हा असामान्य असतो. सारांश, सुखांतिका व शोकांतिका यांच्या परिणामुळें व्यक्त होणारा फरक हा व्यापक व मूलभूत असा आहे. सर्वसामान्य शोकांतिका आणि सुखांतिका (सुखांतिका ही आदर्श, असामान्य श्रेष्ठ, अलौकिक या विशेषणांनीं कधींच युक्त नसते.) यांच्यामुळें अनुक्रमें दुःखद आणि सुखद विकार जागृत होतात. अशा शोकांतिकेमुळें होणारें दुःख हें लेखनकौशल्य, सत्यदर्शन इत्यादि कांहीं घटकांमुळें सुसह्य होतें. उलट श्रेष्ठ शोकांतिकेमुळें होणारा काव्यानंद हा घन (पॉझिटिव्ह) असतो, अलौकिक असतो आणि म्हणून शोकांतिकेमुळें होणाऱ्या मनोरंजनापेक्षां तत्वतः निराळा असतो.

५. पात्रांचे तीन प्रकार:

नाटकांत, कादंबरींत किंवा एकंदर ललितवाङ्मयांत रंगविलेलीं प्रमुख पात्रें तीन प्रकारचीं असतात. तीं आपल्यापेक्षां श्रेष्ठ, कनिष्ठ किंवा बरोबरीची असतात. ॲरिस्टॉटल शोकांतिकेंत आणि सुखांतिकेंत फरक दाखवितांना, "प्रत्यक्ष संसारांत असतात त्यापेक्षां सुखांतिकेंतील पात्रें हीं कनिष्ठ व शोकांतिकेंतील पात्रें हीं श्रेष्ठ असतात."[1] असें म्हणतो. शुक्राचार्य, सुधाकर, संभाजी, नाना फडणीस, सिंधू आणि आणि पार्वतीबाई हे शोकांतिकेंतील वरिष्ठ किंवा आदर्श स्वभावलेखनाचे नमुने आहेत. उलट संशयकल्लोळांतील फाल्गुनराव, कृत्तिका, आणि वैशाखशेट, त्राटिका नाटकांतील प्रतापराव आणि त्राटिका, सांष्टांग नमस्कारांतील भद्रायु, शंतनु, रावबहादुर इत्यादि पात्रें प्रत्यक्षापेक्षां कनिष्ठ आहेत. याचा अर्थ त्यांच्या नीतिमत्तेंत किंवा चारित्र्यांत वैगुण्य आहे असा नाहीं. हास्यापद हा विरूपाचाच (अग्ली) एक प्रकार आहे. पण हास्यास्पद गोष्ट ही विरूपाप्रमाणें दुःखदायक किंवा विनाशक नसते. उदाहरणार्थ शिमग्यांत तोंडावर लावतात तो विनोदी मुखवटा विरूप असतो पण तो पाहून दुःख होत नाहीं.[2] मात्र प्रहसनांत किंवा सुखांतिकेतें कधीं कधीं विनोदाचें रूपांतर विरूपांत होतें याला उत्तम दाखला गडकऱ्यांच्या इंदू, बिंदू आणि ठकी या मानसकन्यांचा आहे. अतिशयोक्ति करण्याची अनिवार लालसा आणि सहानुभूतीचा अभाव, यांच्या अनिष्ट युतीमुळें येथें गडकऱ्यांचा तोल सुटून औचित्यभंग झालेला आहे.

ॲरिस्टॉटलपुढें ग्रीक शोकांतिका व सुखांतिका असल्यामुळें त्यांना अनुलक्षूनच त्यानें वर्गीकरण केलेलें आहे. आणि तें कांहीं प्रमाणांत आजही यथार्थच आहे. पण ॲरिस्टॉटलनें (त्याकाळीं " वास्तव " कलाकृति त्याच्या डोळ्यांसमोर नव्हत्या त्यामुळें) आदर्श आणि कनिष्ट स्वभाव असणाऱ्या पात्रांचा विचार केला, पण " सर्वसामान्य " गुणावगुण असणारे स्त्रीपुरुष मात्र त्याच्या प्रतिभेच्या कक्षेंत आले नाहींत. हरिभाऊ आपट्यांच्या बहुतेक सर्व सामाजिक कादंबऱ्यांतील विनोदी त्याचप्रमाणें शोककारक पात्रें हीं आदर्श किंवा कनिष्ठ नसून वास्तव आणि सर्वसामान्य आहेत. " पण लक्षांत कोण घेतो ? " या कादंबरींतील नायिका यमू ही मराठी ब्राम्हण समाजांतील कोठल्याही कुटुंबांत सहज सांपडू शकेल. तीच स्थिति देवलांच्या शारदेची आणि अन्यांच्या करुणेची आहे. अशा सर्व पात्रांच्या स्वभावाचें वर्णन " वास्तव " व " सर्वसामान्य " असेंच करावें लागेल.

कोल्हटकर, गडकरी आणि अत्रे यांनीं रंगवलेलीं विनोदी पात्रें, एखादा अपवाद सोडल्यास, हीं ॲरिस्टॉटलनें वर्णन केल्याप्रमाणें कनिष्ट किंवा प्रत्यक्षापेक्षां कमी दर्जाचीं आहेत. प्रथम दाखविल्याप्रमाणें इंदू, बिंदु आणि ठकी यांच्या वर्णनांत विनोदापेक्षां विरूपताच अधिक आहे. पण गडकऱ्यांचीं महेश्वर, सुदाम, कंकण, किंकिणी, नूपुर इत्यादि विनोदी पात्रें हीं कनिष्ठच आहेत हीच स्थिति अन्यांच्या साष्टांग नमस्कार, भ्रमाचा भोपळा, लग्नाची बेडी या विनोदी नाटकांची आहे. अशा प्रकारचा विनोद हा वास्तवांत दिसणाऱ्या विसंगतीवरच उभारलेला असला तरी त्या विसंगतीची प्रमाणाबाहेर अतिशयोक्ति केलेली असते. याच्या उलट कांहीं लेखक विसंगतीचा मितप्रमाणांत उपयोग करून विनोदी लेख लिहितात आणि स्वभावचित्रें रंगवतात. शारदा नाटकांतील विनोदी प्रवेश आणि " चिमणरावाचें चऱ्हाट " वाचलें कीं त्यांतील विविध पात्रें हीं कनिष्ठ किंवा कमी दर्जाचीं न वाटतां " वास्तव " वाटतात. जोशी व देवल यांचें विनोदी वाङमय वाचतांना आपण आपलेच आणि आपल्या आयुष्यांत आलेल्या विनोदी प्रसंगाचें आणि पात्रांचें प्रतिबिंब पाहात आहोंत असें वाटतें. चिमणरावाबरोबर (विथ हिम्) आपण हंसतो, त्याचे गुणावगुण तेच आपले गुणावगुण आहेत हें आपल्याला पटलेलें असतें. गुंड्याभाऊ आणि गुलाब, चिमणरावाची सौभाग्यवती काऊताई आणि आई इत्यादि सर्व माणसें हीं आपल्या नित्य परिचयाचीं, आपल्याच बरोबरीचीं आहेत असें आपल्याला वाटतें. उलट, अशाप्रकारें गडकरी आणि अत्रे यांच्या मानससृष्टींशीं आपण समरस होत नाहीं. आपण महेश्वर आणि भद्रायु राव-बहादुर आणि शोभना यांच्याकडे (ॲट देम) तुच्छतेनें, आपण कोणी श्रेष्ठ आहेत, या

भावनेनें पहात हंसता. वास्तव आणि कनिष्ठ विनोदी पात्रांतिल फरक हा असा आहे. "वास्तव" विनोदी वाङ्मय लिहिणें हें अधिक कौशल्याचें आणि कठीण आहे. कारण अतिशयोक्ति करतांना लेखकाची प्रतिभा ही आडदांड असली तरी चालते पण चिमणरावसारखें पात्र आणि त्याच्या आयुष्यांत येणारे विनोदी प्रसंग रंगवतांना लेखकाची प्रतिभा जितकी सूक्ष्म तितकीच हळुवार असावी लागते. सारांश, आदर्श पात्रें असणारी शोकांतिका ही "वास्तववादी" शोकांतिकेपेक्षां श्रेष्ठ असली तरी "वास्तव" नाटक किंवा कथा ही विनोदी वाङ्मयांत श्रेष्ठ ठरते.

सुखांतिका आणि शोकांतिका या दोन वाङ्मयप्रकारांत असणारे प्रमुख फरक येथवर पाहिले. आतां शोकांतिका या वाङमयप्रकाराचाच प्रामुख्यानें विचार करणें हें या प्रकरणाचें प्रयोजन असल्यामुळें, जगांतील सर्वांत जुन्या शोकांतिकेचा म्हणजे ॲरिस्टॉटलनें आपल्या प्रसिद्ध व्याख्येंत जिच्या वैशिष्ट्याचें व परिणामाचें वर्णन केलें आहे, त्या ग्रीक शोकांतिकेचा प्रथम विचार केला पाहिजे. ग्रीक शोकांतिकेमुळें होणाऱ्या परिणामाचा प्रथमच (प्रकरण १ लें –शोकपरिणाम) विचार केला आहे. आतां व्याख्येंत दिलेल्या इतर वैशिष्ट्यांचें स्वरूप सविस्तर अवलोकन करूं.

६. ग्रीक शोकांतिका :

ॲरिस्टॉटलनें शोकांतिकेची केलेली व्याख्या अशी आहे. -- "शोकांतिका ही कथनात्मक असून नाट्यात्मक असते. या नाट्याच्या प्रत्येक भागांतील भाषा सर्व प्रकाराच्या अलंकारांनीं नटलेली असते. त्याचप्रमाणें गंभीर, स्वयंपूर्ण व कांहीं विशेष महत्त्वाच्या नाट्यात्मक क्रियेची अनुकृति त्यांत असते. अनुकंपा आणि भय यांनीं जागृत होणाऱ्या भावनांचें अनुरूप विरेचन त्यांत झालेलें असतें.[१]"

ॲरिस्टाटलूची ही व्याख्या अर्थातच त्या काळच्या ग्रीस देशांतील "शोककारक" नाटकांच्यावर आधारलेली आहे. आणि म्हणून ही व्याख्या व तिचें ॲरिस्टाटलनें केलेलें स्पष्टकिरण, यांत ग्रीक शोकांतिकेचीं सर्व वैशिष्ट्येंच त्याला अभिप्रेत होतीं हें उघड आहे. या व्याख्येंतील उत्तरार्धाचा म्हणजे भावनांच्या अनुरुप विरेचनाचा सविस्तर विचार "शोकपरिणाम" या पहिल्या प्रकरणांत केला आहे. उत्तरार्ध सोडल्यास इतर व्याख्येचा आतां सांगोपांग विचार करावयाचा आहे.

ॲरिस्टॉटलनें शोकांतिकेची १) वस्तु (प्लॉट), २ स्वभाव (कॅरेक्टर), ३) भाषाशैली (डिक्शन), ४) विचार (थॉट), ५) देखावे (सीनरी), ६) संगीत (साँग), अशीं सहा अंगें सांगितलेलीं आहेत. या सहा अंगांच्या सरसनीरसतेवर शोकांतिकेची योग्यता ठरत असते.[२]

ॲरिस्टॉटलनें दिलेल्या शोकांतिकेच्या सहा अंगांपैकीं १) भाषाशैली २) संगति, ३) देखावे -- हीं तिन अंगें बाह्य आणि तात्कालिक असल्यामुळें त्यांचा विचार येथें अप्रस्तुत आहे. उरलेलीं १) वस्तु, २) स्वभाव, व ३) विचार हीं शोकांतिकेचीं अंतर्गत आणि आवश्यक अंगें होत. यांपैकीं स्वभाव आणि विचार या दोन अंगांचें स्वरूप शोककारणांत पाहिलेलें आहे. शोकांतिका हा वाङ्मय-प्रकार गंभीर (सीरियस) आहे. गंभीर घटनेच्या दर्शनानें माणूस विचारप्रवण होतो. प्रत्येक शोकांतिकेंत त्यामुळें "विचाराचें" अंग हें असतेंच. श्रेष्ठ (ग्रेट) शोकांतिकेंत येणाऱ्या उदात्त सौंदर्याचा एक महत्त्वाचा घटक म्हणजे त्यांत ओसंडणारे आणि कलाकृतीस अमर करणारें विचार वैभव (ग्रॅन्जर ऑफ् थॉट) होय. भवभूतीच्या "उत्तररामचरितांत", कालिदासाच्या "कुमारसंभव" या महाकाव्यांत आणि शेक्सपियरच्या "हॅम्लेट" आणि "किंग लियर" या नाटकांत हे विचार वैभव आपल्या मतीस मुग्ध करतें. "विचाराच्या द्वारें अमुक गोष्ट अशी आहे किंवा अशी नाहीं हें आपण सिद्ध करतों किंवा सर्वसाधारण सत्य सांगतों" अशी ॲरिस्टॉटलनें विचाराची (थॉट) व्याख्या केली आहे. विचाराच्या या दोन्ही प्रकारांचा अर्थ काय हें एकच प्याला, विद्याहरण व राजसंन्यास या नाटकांचें प्रत्यक्ष उदाहरण घेऊन आपण "शोककारण" (ट्रॅजिक एलिमेंट) या प्रकरणांत पाहिलें आहे.

शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांचा स्वभाव हा कसा असतो हें पाहतांना ॲरिस्टॉटलनें केलेल्या वर्णनाचा आपण प्रथमच विचार केला. शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांचा स्वभाव हा चांगला (गुड), उचित (प्रोप्राइटी), वास्तव (ट्रू टु लाइफ) आणि सुसंगत (कन्सिसस्टन्सी) असतो असें ॲरिस्टॉटलनें सांगितलें आहे.[२] चांगला (गुड) याचा अर्थ सर्वगुणसंपन्न स्वभाव असा नव्हे. शोकांतील प्रमुख पात्रें हीं असामान्य आणि आदर्श असलीं तरी तीं सर्वगुणसंपन्न (परफेक्ट) नसतात. त्याप्रमाणें अतिशय वाईटही नसतात. त्यांच्यांत इतर माणसांच्याप्रमाणें कांहीं गुण आणि कांहीं अवगुण असतात. मात्र खलनायकाप्रमाणें (हा पराक्रमी व असामान्य असतो) नायक-नायिकेचे हेतु हे खल किंवा दुष्ट नसतात-चांगले असतात. त्यांच्या स्वभावांत स्वार्थ नसतो. सौजन्य असतें, वक्रता नसते-सरळपणा असतो. आणि यामुळेंच अशा स्वभावास ॲरिस्टॉटल चांगला म्हणतो.[३] प्रमुख पात्रांचा स्वभाव व वस्तु (प्लॉट) हीं शोकांतिकेचीं अत्यावश्यक अंगें असल्यामुळें हे दोन्ही घटक परस्परावलंबी आहेत. ॲरिस्टॉटलच्या मतें वस्तु (प्लॉट) हे शोकांतिकेचें अग्रगण्य अंग होय. वस्तूचे विविध विशेष व ॲरिस्टॉटलचें हें वादग्रस्त विधान यांचा आतां परामर्श घ्यावयाचा आहे.

७. वस्तु (प्लॉट).

वस्तु म्हणजेच कथानक! शोकांतिकेच्या कथानकांत किंवा वस्तूंत कोणतीं वैशिष्ट्यें असतात? "नाट्यात्मक क्रियेची प्रतिकृति म्हणजे शोकांतिका," असें

ॲरिस्टॉटल म्हणतो. नाट्यात्मक क्रिया किंवा कृति (ॲक्शन) हिचा उगम होण्यास प्रत्यक्ष माणूस आणि त्याच्याच डोक्यांत उद्‌भवणारा विचार, हे दोन आवश्यक घटक होत. माणूस याचा अर्थ त्याचा स्वभाव आणि त्याच्या अंतःकरणांत जागृत होणारे विचार यांवरच नाट्यात्मक क्रियेचें स्वरूप अवलंबून असतें.[1] हॅम्लेट, ऑथेल्लो, सुधाकर, संभाजी, पार्वतीबाई आणि सिंधू, या शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांचा एक विशिष्ट प्रकारचा स्वभाव आणि तसेच विचार असल्याकारणानें या नाटकांतील कृतीला (ॲक्शन) म्हणजेच वस्तूला (प्लॉट) शोककारक (ट्रॅजिक) वळण लागलेलें आहे. सुधाकराचा आत्यंतिक स्वाभिमानी स्वभाव नसता, सभोंवतालच्या जनसंमर्दात मिसळण्याइतके त्याचे विचार सामान्य असते तर–पण या "तर" मध्येंच (इट् माइट हॅव बीन) आपल्या आयुष्यांतील "कारुण्याचें" काव्य आणि रहस्य लपलें आहे. अशा कारुण्यास कारण होणारी प्रतिकूल परिस्थिति, असामान्य पण एकांगी आणि एखादाच स्वभावदोष (ट्रॅजिक फ्लॉ) असणारा स्वभाव आणि वक्रगति नियति यांच्या समुच्चयास आणि त्यांतून निर्माण होणाऱ्या संघर्षास आपण शोकांतिका म्हणतों. ॲथेल्लोसारख्या उमद्या पण उतावळ्या शूर सरदाराची आणि पाताळयंत्री आयागोची नियतीनें भेट घडवावी या प्रसंगाचे (इन्सीडट) वर्णन शोचनीय या विशेषणानेंच करावें लागतें.

पण स्वभाव आणि विचार म्हणजे शोकांतिका नव्हे. शोकांतिकेंत माणसाच्या विचाराचें आणि स्वभावाचें केवळ प्रतिबिंब पडलेलें नसतें. माणसांच्या सुखदुःखमिश्रित नाट्यात्मक कृतीची (ॲक्शन) अनुकृति (इमिटेशन) हा नाटकाचा विषय असतो. कारण नाट्य हें स्वभावांत किंवा विचारांत नसून, त्यांतून निर्माण होणाऱ्या कृतींत असतें. माणसांच्या स्वभावांचें वा विचारांचें जर वर्णन केलें तर ती कथा किंवा कादंबरी (नॅरेटिव्ह) होईल. पण शोकांतिकेचें किंवा "शोककारक" नाटकाचें स्वरूप नाट्यात्मक असतें–कथनात्मक नसते,[2] असें ॲरिस्टॉटलनें व्याख्येतच स्पष्टपणें मांडलेलें आहे. हरिभाऊ आपट्यांची कोणतीही कादंबरी व त्यांतील प्रमुख पात्रांच्या स्वभावांचीं, रूपाचीं, हालचालींचीं पल्लेदार वर्णनें वाचलीं कीं ॲरिस्टॉटलनें योजलेल्या कथनात्मक (नॅरेटिव्ह) या शब्दाचा अर्थ कळतो.

एक एक नाट्यात्मक कृति किंवा प्रसंग मिळून शोकांतिकेची वस्तु किंवा कथानक तयार होतें. या नाट्यात्मक कृतीचा उगम मानवी स्वभाव व विचार यांतून होतो. "विचार" (थॉट) या कल्पनेचे ॲरिस्टॉटलनें दोन भाग केले आहेत. विचारामुळें केलेलें विधान सिद्ध होतें किंवा सर्वसाधारण सत्य व्यक्त होतें. (थॉट व्हेअरबाय अ स्टेटमेंट इज् प्रूव्हड् ऑर अ जनरल ट्रूथ एक्प्रेसड्) केलेलें विधान सिद्ध होतें. या विचाराच्या "अर्धांगाची" फोड विद्याहरण आणि राजसंन्यास हीं नाटकें दृष्टान्तादाखल घेऊन शोककारणांत केलेली आहे. लेखक नाटकाच्या सुरुवातीला प्रमुख पात्रांचे स्वभाव

विशेष व सभोंवतालची परिस्थिति (यांत इतरेजनांचा स्वभाव व प्रसंग येतात.) प्रेक्षकांच्या पुढें मांडतो. अर्थात् ही माहिती "नाट्यात्मक" असते कथनात्मक नसते. निदान नसावी अशी अपेक्षा असते. प्राचीन नटी--सूत्रधाराच्या प्रवेशांत ही वस्तुस्थिति मांडलेली असे. आतां इब्सेनच्या परंपरेंतील अर्वाचीन नाटकांत ही कामगिरी गड्यावर, मोलकरणीवर किंवा घरोब्याच्या मित्रावर सोंपाविलेली असते. एकच प्याला, झुंजांचा संसार या नाटकांच्या पहिल्या अंकाचा पूर्वभाग या दृष्टीनें अभ्यासनीय आहे. याला पूर्वस्थितिनिवेदन (एक्स्पोंजिशन) असें म्हणतात. याचाच अर्थ नाटककार एखादें विधान प्रथम करतो आणि "नाट्यात्मक" तंत्राचा अवलंब करून तिसऱ्या किंवा पांचव्या अंकाच्या शेवटीं निरनिराळ्या नाट्यात्मक प्रसंगांच्याद्वारें तें सिद्ध करतो. सर्वसाधारण सत्यापेक्षां हा प्रकार निराळा होय. विद्याहरण नाटकांत पहिल्या अंकांत शुक्राचार्य, देवयानी, कच आणि युवराज यांचे स्वभाव आणि हेतु कळतात. पण नाटकाच्या शेवटीं खाडिलकरांनीं जो शुक्राचार्य आणि देवयानी यांचा स्वभावपरिपोष दाखविला आहे तो अयथार्थ व त्या पात्रांना (विशेषतः शुक्राचार्याला) अन्याय्य वाटतो. यामुळें खाडिलकरांनीं दारूविषयीं सांगितलेलें सर्वसाधारण सत्य हा विचाराचा एक भाग योग्य असला, तरी "एकादें विधान सिद्ध केलेलें असतें" हा भाग पटत नाहीं. पण यावरून विचारांतसुद्धां वस्तूचा बराच संबंध असतो, ही गोष्ट पटते. म्हणजे ॲरिस्टॉटलनें सांगितलेल्या नाटकाच्या वस्तूचा (प्लॉट) पाया स्वभाव (कॅरेक्टर) आणि विचार (थॉट) हा आहे. या दोन घटकांतून नाट्यात्मक कृति आणि या कृतींचा समुच्चय कसा निर्माण होता, याचा विचार पुढें करूं. पण या तीन घटकांचे परस्पर संबंध कसे आहेत, यांचें पुनरुक्तीचा दोष पत्करूनही जें इतकें सविस्तर विवेचन केलें, त्याला एक महत्वाचें कारण आहे. ॲरिस्टॉटल शोकांतिकेंत वस्तु (प्लॉट) या अंगास (पार्ट) अग्रस्थान देतो. एकवेळ स्वभाव आणि विचार हे घटक नसतील तर चालूं शकेल, वस्तूशिवाय नाटक किंवा शोकांतिका निर्माणच होणें शक्य नाहीं, असें ॲरिस्टॉटलनें अगदीं स्पष्ट शब्दांत सांगितलें आहे. वस्तु हाच शोकांतिकेचा आत्मा आणि या नंतरचें स्थान स्वभावाला व इतर अंगांना आहे.[१]

ॲरिस्टॉटलचे हे विचार कांहीं टीकाकारांना अयथार्थ वाटतात. ॲरिस्टॉटलच्या शोकांतिकेच्या व्याख्येचें व त्यावरील विचारांचें मार्मिक विवरण करणारा आणि या थोर तत्त्वज्ञाविषयीं आदराचे उद्गार अनेक ठिकाणीं काढणारा प्रसिद्ध टीकाकार एफ्. एल्. ल्यूकस म्हणतो, "वरील निर्णय पटवून देण्यासाठीं तो (ॲरिस्टॉटल) जी विचारपद्धति योजतो ती त्याच्यासारख्या थोर तत्त्वज्ञान्यास शोभत नाहीं." ल्यूकसचे हे उद्गार थोडे कठोर आणि बरेचसे एकांगी वाटतात. सर्व ललितवाङ्मय हें मानवी स्वभावावरच आधारलेलें आहे हें खरें! पण ॲरि-

स्टॉटल शोकांतिकेच्या व्याख्येंत एका विशिष्ट वाङमयप्रकाराचा म्हणजे नाटकाचा विचार करतो आहे हें विसरून चालणार नाहीं. नाटकांत नाट्यात्मक कृति (ॲक्शन) ही असावीच लागते. केवळ स्वभाववर्णन व विचारदर्शन असून चालणार नाहीं. कारण कथा आणि कादंबरींतही या गोष्टी असतातच. फरक पडतो, तो शोकांतिकेंत असणाऱ्या नाट्यात्मकतेमुळें होय. स्वभावपरिपोष हें अंग कादंबरीप्रमाणेंच नाटकांत आणि काव्यांतही (कथनात्मक असल्यास) असणारच ! पण नाटकाचें असें स्वतंत्र वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांतील नाट्यात्मक कृति (ॲक्शन) होय. आणि म्हणूनच ॲरिस्टॉटल शोकांतिकेस नाट्यात्मक कृतीची अनुकृति (इमिटेशन ऑफ ॲन् ॲक्शन) म्हणतो. अशा नाट्यात्मक कृतींच्या किंवा प्रसंगांच्या (इन्सिडन्टस्) समूहास म्हणजेच वस्तूस (प्लॉट) शोकांतिकेचा आत्मा म्हटल्यास त्यामुळें स्वभावाकडे दुर्लक्ष झालें असें होत नाहीं. कारण वस्तूचा (प्लॉट) जन्मच मुळीं स्वभावांतून व विचारांतून होतो. स्वभावाहून स्वतंत्र असें वस्तूस स्थान नाहीं आणि म्हणूनच ल्यूकसची या संबंधीची टीका अयोग्य वाटते.

येथवर शोकांतिका ही कथनात्मक नसून नाट्यात्मक असते, (ट्रॅजेडी देन, इज ॲन् इमिटेशन ऑफ ॲन् ॲक्शन) या व्याख्येंतील पहिल्या वाक्याचा अर्थ स्वभाव, विचार व नाट्यात्मक कृति या तीन कल्पनांच्या सहाय्यानें लावला. आतां नाट्यात्मक कृति म्हणजेच शोकांतिकेची वस्तु (प्लॉट) वर्णन करतांना ॲरिस्टॉटल तीन विशेषणें योजतो. " (शोकांतिकेंत) गंभीर, स्वयंपूर्ण व कांहीं विशेष महत्वाच्या नाट्यात्मक क्रियेची अनुकृति त्यांत असते." असें व्याख्येंतील मूळ वाक्य आहे. नाट्यात्मक कृतीची अनुकृति म्हणजेच शोकांतिका ही गंभीर (सीरियस) असते, याचा अर्थ शोकांतिका आणि सुखांतिकांतील फरक स्पष्ट करतांना याच प्रकरणांत सुरवातीला निश्चित केला आहे. " स्वयंपूर्ण " हें विशेषण शोकांतिकेप्रमाणेंच प्रत्येक नाटकाला लागूं पडेल. कारण हा भाग लेखनकौशल्याचा आणि नाट्यतंत्राचा झाला. तेव्हां त्याचा विचार करण्याचें कारण नाहीं. शेवटचें विशेषण " कांहीं विशेष महत्वाच्या " (ॲन्ड ऑफ अ सर्टन् मॅग्निटयूड) असें आहे. मॅग्निटयूड या शब्दांत प्रमाण किंवा आकार हा अर्थ येतो पण वस्तूच्या (प्लॉट) प्रमाणेंच त्यांतील विषयावरही प्रकाश पडतो असें वाटतें. ही नाट्यात्मक कृति (येथें ग्रीक शोकांतिकेचा विचार करीत आहोंत) भव्य असते. त्याचप्रमाणें त्यांत आलेला विषय हा महत्वाचा म्हणजेच गंभीर (सीरियस) असतो. एकच प्याला, विद्याहरण, तोतयाचें बंड, ब्रह्मकुमारी, राजसंन्यास इत्यादि शोकांतिकांचें कथानक आणि विषय पाहिले कीं " ऑफ् अ सर्टन मॅग्निटयूड " या विशेषणाचें स्वारस्य कळतें.

" शोकांतिकेच्या किंवा शोककारक नाटकाच्या कथानकांत किंवा वस्तूंत (प्लॉट) आदि, मध्य आणि अंत असतो. " हें वर्णनही शोकांतिकेप्रमाणेंच इतर नाटकांस लागूं पडतें. तसेंच तें शोकांतिकेच्या बाह्यांगाविषयीं असल्यामुळें त्याचा अधिक विचार नको. कारण खाडिलकरांच्या " सवाई माधवरावाचा मृत्यु " या शोकांतिकेप्रमाणेंच मानापमान आणि स्वयंवर या सुखांतिकांतही आदि, मध्य आणि अंत हे आहेत.

आतां स्वभाव आणि विचार यांतून नाट्यात्मक क्रियेचा जन्म कसा आणि केव्हां होतो हें पाहूं !

८. नाट्यात्मक कृतीचा जन्म :

ग्रीक शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रें हीं आदर्श आणि असामान्य आहेत हें प्रथम लक्षांत ठेवलें पाहिजे. अर्वाचीन वास्तववादी नाटकांतील नायक आणि नायिकेप्रमाणें तीं सर्वसामान्य नाहींत. या दोन्हींही प्रकारच्या शोकांतिकांत (टाइ-पस् ऑफ् ट्रॅजेडी) आपदा असतात. कारण शोकांतिका म्हणजे आपल्या अंतःकरणांत भय आणि अनुकंपा जागृत करणाऱ्या आपदांची कहाणी होय. पण या आपदांत फरक असतो. या दोन प्रकारच्या शोकांतिकांतील प्रमुख पात्रांच्यासमोर प्रतिकूल परिस्थिति उभी असते हें खरें ! यामुळें प्रमुख पात्रांत आणि परिस्थितींत संघर्ष सुरूं होऊन त्यांत नायक अगर नायिकेचा पराभव होतो. अशा संघर्षासच नाट्यात्मक कृति (ॲक्शन) म्हणतात. पण अशा संघर्षास बाह्य (औटर कॉन्-फ्लिक्ट) म्हणावें लागेल. हॅम्लेटचें आपल्या पित्याचा खून करणाऱ्या काकाशीं वैर होतें. त्याला सूड घ्यावयाचा होता. पण या बाह्य संघर्षाबरोबरच त्याच्या अंतरंगांत " जगावें कां मरावें " (टु बी ऑर नॉट टु बी) या विरोधी विचारांचा संघर्ष सुरूं होतो. या अंतःसंघर्षांत (इनर कॉन्फ्लिक्ट) अधिक नाट्य, कारुण्य आणि जीवनानुभूति आहे. हॅम्लेट, ऑथेल्लो, शुक्राचार्य किंवा संभाजी यांच्या हृदयांत चालणाऱ्या विरोधी व उत्कट मनोविकारांच्या व विचारांच्या रौद्रभीषण संघर्षाचा संपर्क हा वास्तव आणि सामान्य स्त्रीपुरुषांना सहसा होणें कधींच शक्य नाहीं. प्रतिकूल परिस्थितीशीं झगडतांनाच सामान्य माणसें पराभूत होतात, किंवा निराशेनें मरतात. या उलट हॅम्लेटसारख्या महापुरुषाचें असतें. प्रतिकूल परिस्थितीपेक्षां अंतःकरणांत चाललेला संघर्षच त्यांच्या दुःखांस आणि आपदांस कारण होतो. रजकानें उच्चारलेले चार शब्द ही रामचंद्राच्या बाबतींत फारशी मोठी प्रतिकूल परिस्थिति नव्हे. पण यानंतर त्याच्या हृदयांत " प्रजापालन कीं पत्नीप्रेम " हा जो संघर्ष सुरूं होतो त्यांतूनच " उत्तररामचरित्राचा " जन्म झाला. भगीरथाचें दारूचें व्यसन सुटतें पण " एकच प्याला " सुधाकराचा व त्याच्या संसाराचा नाश करतो, याला कारण सुधाकराचा स्वभाव भगीरथाप्रमाणें सामान्य नव्हता–असामान्य होता–हें होय. या दोन्ही प्रकारच्या, अंतःसंघर्षण आणि बाह्यसंघर्षांतून नाट्यात्मक क्रियेचा उगम होतो. अनेक

नाटकांत हे दोन्हीही संघर्ष एकत्र आढळतात. हॅम्लेट आणि ऑथेल्लो नाटकांत हे दोन्ही संघर्ष प्रकर्षानें आढळतात. पण प्राधान्य मात्र अंतःकरणांतील संघर्षासच आहे. आणि हीं नाटकें अजरामर होण्यास हाच अंतःसंघर्ष कारण झाला आहे.

ॲरिस्टॉटल "स्वभावांतून नाट्यात्मक क्रिया (ॲक्शन) निर्माण होते!" असें म्हणतो, तेव्हां हाच अंतःसंघर्ष त्याला अभिप्रेत आहे, असें म्हणावयास हरकत नाहीं. याचा अर्थ ॲरिस्टॉटलनें वर्णन केलेल्या शोकांतिकेंत बाह्यसंघर्ष नसतो असा मात्र नाहीं. तीच स्थिति वास्तववादी नाटकांची आहे. त्यांतही हे दोन्ही संघर्ष आढळतात. पण आदर्श शोकांतिकेंत प्राधान्य अंतःसंघर्षाला असतें तर वास्तववादी नाटकांत तें बाह्यसंघर्षास असतें.

सारांश, शोकांतिकेंतील संघर्षाचा उगम दोन प्रकारें होतो. कधीं हा संघर्ष दोन राष्ट्रांत, दोन कुटुंबांत, दोन व्यक्तींत किंवा व्यक्ति आणि प्रतिकूल परिस्थिति (यांत सामाजिक, राजकीय, आर्थिक परिस्थितिचा अंतर्भाव होतो.) यांत निर्माण होतो. रोमिओ आणि ज्यूलिएट या शोकांतिकेंतील संघर्षाची सुरुवात दोन सरदार घराण्यांतील पिढीजात वैरांतून होते आणि नाटकाच्या शेवटीं दुर्दैवी या प्रणयी युग्माची त्यांत आहुति पडते. शारदेस प्रतिकूल सामाजिक परिस्थिति, बापाचा लोभी स्वभाव आणि गलितगात्र श्रीमंताची लग्नाची लालसा या गोष्टींना तोंड द्यावें लागतें. "पश्चिम आघाडीवरील सामसूम या कादंबरींतील संघर्ष हा दोन नव्हे अनेक राष्ट्रांतलि असून हजारों सामान्य शिपायांना त्यांत आपल्या इच्छेविरुद्ध किडयामुंगीप्रमाणें मरावें लागतें. अशा प्रकारच्या संघर्षास बाह्यसंघर्ष (औटर कॉन्फ्लिक्ट) हें नांव आहे. उलट बाह्यसंघर्षाबरोबरच माणसाच्या अंतःकरणांत दोन प्रवृत्तींत, दोन प्रबळ विकारांत किंवा विचारांत जें द्वंद्व निर्माण होऊन तुकाराम महाराज म्हणतात, त्याप्रमाणें, "रात्रंदिन आम्हां युद्धाचा प्रसंग" जो निर्माण होतो, त्याला अंतःसंघर्ष असें नांव आहे. भारती युद्धांत कौरव आणि पांडव हे युद्धास प्रत्यक्ष उभे आहेत हा झाला बाह्यसंघर्ष पण त्याचवेळीं अर्जुनाच्या अंतःकरणांत कर्तव्याकर्तव्याचा, धर्माधर्माचा जो कोलाहल माजतो आणि भगवंतास गीता सांगावी लागते, तें जगांतील अत्युत्तम अंतःसंघर्षाचें उदाहरण होय. शोकांतिका काय, नाटक काय किंवा सर्व ललितवाङ्मय काय त्यांत हे दोन्हीही संघर्ष आढळतात. पण सर्व ललितवाङ्मयाचें विशेषतः नाटकांचें आणि कथांचें अधिष्ठान माणसाचा स्वभाव हें असल्यामुळें सर्व नाट्यात्मक कृति किंवा प्रसंग हे अंतःसंघर्षातूनच निर्माण झाले पाहिजेत. बाह्यसंघर्षाचा गाभासुद्धां अंतःसंघर्षच असला पाहिजे. केशवशास्त्री आणि नाना फडणीस (सवाई माधवरावांचा मृत्यु) यांच्यांत चाललेल्या बाह्यसंघर्षापेक्षां सवाई माधवरावाच्या अंतःकरणांत उठणारें संशयाचें, निराशेचें, त्वेषाचें आणि क्रोधाचें काहूर हें अधिक "शोचनीय" आहे आणि त्यामुळेंच या शोकांतिकेस मराठी नाट्यवाङ्मयांत उच्चपद प्राप्त झालें आहे. या अंतःसंघर्षाचें स्वरूप,

स्वभाव या घटकाचें विवेचन करतांना करतांना "शोककारणांत" [ट्रॅजिक एलिमेंट] पाहिले आहे. तेव्हां येथें अधिक विस्तार करण्याचें कारण नाहीं. आतां अशा नाट्यात्मक कृतिचा किंवा प्रसंगांचा [इन्सिन्डेस्] समूह म्हणजे वस्तु [प्लॉट], त्याचें शोकांतिकेंतील स्वरूप कसें असतें हें ॲरिस्टॉटलनें या विषयावर व्यक्त केलेल्या विचारानुरोधानें पाहूं.

९. शोकांतिकेंतील वस्तूचें स्वरूप :

आदर्श किंवा परिपूर्ण (परफेक्ट) शोकांतिका कशी असावी हें सांगतांना ॲरिस्टॉटल म्हणतो, "अशा निर्दोष शोकांतिकेमुळें भय आणि अनुकंपा हे विकार जागृत झाले पाहिजेत, हें शोकांतिकेचें सर्वांत महत्त्वाचें लक्षण होय." ॲरिस्टॉटलच्या दृष्टीसमोर ग्रीक शोकांतिका असल्यामुळें त्यांत भय (फिअर) आणि अनुकंपा (पिटी) किंवा भयानकरस आणि करुणरस हे दोन्हीही नियत घटक आहेत. पण ग्रीक शोकांतिकेप्रमाणेच इतर शोकांतिकाही याच लक्षणांनीं युक्त असतील असें नाहीं. शेक्सपियरच्या व त्याच्या पद्धतीप्रमाणें लिहिलेल्या रोमँटिक शोकांतिकांना "भीषण नाट्य" हें विशेषण शोभतें. पण अर्वाचीन वास्तव शोकांतिकेमुळें बहुतेकवेळां अनुकंपा ही भावना जागृत होते. ॲरिस्टॉटलच्या व्याख्येप्रमाणे अशा शोकांतिकेस आदर्श किंवा परिपूर्ण म्हणतां येणार नाहीं. पण शोकांतिकेचा हा अर्वाचीन प्रकार ॲरिस्टॉटलला ठाऊक नसल्यामुळें कोठलाही तर्क बांधणें हें अयोग्य आणि अन्याय्य ठरेल.

शोकांतिकेमुळें भय आणि अनुकंपा हे विकार जागृत होतात. या अनुरोधानें त्यांतील प्रमुख पात्रें आणि नाट्यप्रसंग कसे असावेत यासंबंधीं ॲरिस्टाटलनें कांहीं महत्त्वाच्या सूचना केल्या आहेत. "शोकांतिकेंत होणारा अधःपात हा सर्वगुणसंपन्न अशा सज्जनाचा नसावा. त्याची संपन्नावस्थेपासून विपदावस्थेपर्यंत होणारी परागति यामुळें भय आणि अनुकंपा या भावना जागृत न होता आपण नुसत्या आघातानें विस्मित होतो.[१]" पुराणांतील हरिश्चंद्रतारामतीची आणि श्रियाळ-चांगुणेची कथा हीं या प्रकाराची उत्तम उदाहरणें आहेत. या कथांत नाट्यापेक्षां नाटकीपणा (मेलोड्रामा) अधिक आहे. उदात्ताशीं सदृश वाटणाऱ्या विकृत मनोवृत्तीचीं हीं वर्णनें आहेत. नाहींतर श्रियाळाकडे एक घाणेरडा रोगट (शरीरानें आणि मनानें) भिकारी येतो काय, मुलाला मारून, उखळांत कांड्रून आणि रांधून वाढा म्हणतो काय आणि श्रियाळचांगुणा त्याची मागणी मान्य करतात काय हा सगळा प्रकारचा किळसवाणा वाटतो. पण यामुळें आपल्या भय आणि अनुकंपा या भावना मात्र जागृत होत नाहींत. सिंहाच्या दर्शनानें आणि गर्जनेनें आपण भयभीत होतों, अपघातांत छिन्नविछिन्न झालेलें शरीर पाहून आपण हळहळतों, एखादा ग्रामकंटकाचा दुष्टपणा पाहून आपण रागावतों पण वळवळणारा साप किंवा असाच विषारी प्राणी किंवा कृमि पाहूनही आपण थबकतो, परंतु त्यांत

भयापेक्षां घृणेचाच भाग अधिक असतो. अस्वच्छ आणि घाणेरड्या माणसापासून आपण चार पावलें दूर सरतों तें भयामुळें नव्हे, त्याच्या घाणेरडेपणामुळें होय ! श्रियाळ आणि चांगुणा यांची कथा वरून उदात्त वाटली तरी, ती विकृत (मॉरबिड) आहे. अशा कथा पाहिल्या कीं ॲरिस्टॉटलच्या या इषाऱ्याचें मर्म आणि महत्त्व पटतें.

शोकांतिकेंत जसा सर्वगुणसंपन्न सज्जनाचा अधःपात असूं नये तसाच खलपुरुषाचा उत्कर्षही दाखवूं नये. जगांत अनेक दुष्ट दिमाखानें मिरवतांना आढळतात, हें जरी खरें असलें तरी तसें नाटकांत दाखविणें योग्य होणार नाहीं. कारण यामुळें भय आणि अनुकंपा हे विकार जसे जागृत होत नाहींत त्याचप्रमाणें आपल्या नीतिप्रवण मनाचेंही (मॉरल सेन्स) समाधान होत नाहीं. ॲरिस्टॉटलचें हें विधान बहुतांशीं पटणारें असलें तरी एक शंका उद्भवते. नाटकांत खलनायकाचा उत्कर्ष दाखविला तर आपलें नीतिप्रवण मन (मॉरल सेन्स) उलट खडबडून जागें होईल आणि क्रोध हा विकारही अंतःकरणांत जागृत होईल. त्याचप्रमाणें खलनायकाचा उत्कर्ष ही घटनाही " शोचनीय " (ट्रॅजिक) वाटेल. रौद्र हा एक दुःखात्मक रसच आहे. तेव्हां दुष्टांचा उत्कर्ष दाखविणारी शोकांतिका परिपूर्ण (परफेक्ट) आणि आदर्श या संज्ञेस पात्र ठरली नाहीं तरी एक चांगल्या प्रकारची शोकांतिका होईल असें वाटतें. कारण करुणरसाचा स्थायिभाव शोक हा शोकपरिणामाचा नियत घटक आहे. पण भयाप्रमाणेंच क्रोध हा विकार अनियत आहे. मात्र अशा शोकांतिकेंत " दुष्टांचा उत्कर्ष झाला–उत्तम झालें. " असा शेवटीं परिणाम होतां उपयोगी नाहीं. कारण त्यामुळें आपल्या नीतिप्रवण मनाला धक्का बसेल. उलट दुष्टांच्या उत्कर्षाबद्दल आपल्याला दुःख आणि क्रोध वाटला तर ती शोकांतिका यशस्वीच झाली असें म्हणावयास हरकत नाहीं. किंबहुना अर्वाचीन नाट्य आणि कथावाङ्मय कांहीं प्रमाणांत अशाच प्रकारचें असेंतें. शारदा, यमुना, दुर्गा आणि करुणा हीं शोककारक म्हणून मराठी वाङ्मयांत आज अजरामर असलेलीं पात्रें सामान्य असलीं तरी सर्वगुणसंपन्न आहेत. " शारदा " आणि " उद्यांचा संसार " या नाटकांत नायिकांना दुःख देणाऱ्या दुष्ट आणि प्रतिकूल शक्तींचा विध्वंस तरी होतो, पण " पण लक्षांत कोण घेतो ? " या कादंबरींत यमू आणि दुर्गा यांच्यावर कोसळलेल्या अन्याय्य दुःखांचा डोंगर पाहून आपलें अंतःकरण हळहळत आणि होरपळत असतांनाच, त्यावेळीं दुसरें लग्न करून गर्भादान होत नाहीं म्हणून यमूचें केशवपन करणारे शंकरमामंजी पाहून तें जळफळतें आणि तडफडतें. त्यांतच शंकरमामंजीच्या मेलेल्या सालस बायकोचें स्मरण होतें. याला कारण माणसाच्या स्वभावांप्रमाणेंच स्त्रियांना पशूप्रमाणें वागविणारी हिंदू समाजरचना आहे हा विचार मनांत येऊन, आपण यावर उपाय काढण्याचा खूप प्रयत्न करतों, पण वस्तुस्थितीचें भेसूर स्वरूप बघितल्यावर आपल्याशींच लेखकाप्रमाणें असहाय्यपणें पण त्वेषानें म्हणतो, " पण लक्षांत कोण घेतो ?"

"पण लक्षांत कोण घेतो ?" या कादंबरींत ॲरिस्टॉटलनें सांगितलेले दोन्हीं नियम मोडले आहेत. सर्वगुणसंपन्न प्रमुख पात्रांचा अधःपात आणि खलपात्राचा उत्कर्ष दाखवूं नये असें जें ॲरिस्टॉटल सांगतो त्याच्या अगदीं नेमकी विरुद्ध हरिभाऊ आपट्यांची ही कादंबरी आहे. आणि आज या कादंबरीचा मराठी वाङ्मयांतील एक उत्तम आणि हृदयस्पर्शी शोकांतिका म्हणून आपण गौरव करतों. किंबहुना हरिभाऊ आपट्यांना अर्वाचीन ललित मराठी वाङ्मयांत अग्रगण्य स्थान प्राप्त करून देण्यास हीच कादंबरी कारण झाली. याचा अर्थ इतकाच कीं ॲरिस्टॉटलनें सांगितलेले हे विशेष ग्रीक शोकांतिका या प्रकारापुरतेच मर्यादित आहेत. आदर्श आणि असामान्य अशा स्त्रीपुरुषांचें चरित्र ज्यांत आहे अशा शोकांतिकांच्या बाबतींत मात्र ॲरिस्टॉटलनें सांगितलेले नियम पाळलेच पाहिजेत. पण हरिभाऊ आपट्यांची शोकांतिका (येथें शोकांतिकेचा अगदीं विस्तृत अर्थ घेतला आहे) ही आदर्श नसून वास्तव आहे; भीषण नसून शोचनीय आहे, त्यांत असामान्य स्त्रीपुरुष नसून ते सामान्यच आहेत. देवलांनीं शारदा नाटकाचा शेवट जर शोचनीय केला असता तर "पण लक्षांत कोण घेतो ?" प्रमाणेंच एक वास्तव शोकांतिका मराठी वाङ्मयास लाभली असती. सारांश, ग्रीक शोकांतिकेंत आणि अर्वाचीन शोकांतिकेंत मूलभूत फरक असल्यामुळें त्यांत असणाऱ्या यंत्राप्रमाणेंच त्या लिहितांना उपयोजलेल्या तंत्रांतही तो फरक तसाच कायम रहाणार हें उघड आहे.

यापुढील ॲरिस्टॉटलनें सांगितलेला नियम मात्र या दोन प्रकारच्या शोकान्तिकांस सारखाच लागू पडतो. "शोकान्तिकेंत खलनायकाच्या अधःपात-पराभव हा दाखवूं नये. यामुळें नीतिप्रवण मनाला समाधान वाटेल पण त्यामुळें भय आणि अनुकंपा हे विकार जागृत होत नसल्यामुळें ती शोकान्तिका होणार नाहीं.[१]" शारदा, पुण्यप्रभाव आणि भावबंधन हीं अशा प्रकारच्या खलनायकाच्या अधःपातांचें चित्र काढणारीं तीन नाटकें होत. या तीनही नाटकांत करुण आणि भयानक रस भरपूर असूनही तीं सुखांतिका म्हणून प्रसिद्ध आहेत. भावबंधन नाटकाच्या शेवटीं महेश्वर घनःश्यामाविषयीं "अरे ! आमचा व्हिलन अगदींच पडला कीं !" असें जें विनोदानें म्हणतो तें या तीनही नाटकांच्या बाबतींत खरें आहे. याचा अर्थ हा या नाटकांतील दोष आहे असा नव्हे. फक्त खलनायकाचा अधःपात दाखविल्यास तें नाटक शोकांतिका होत नाहीं, इतकाच बोध यापासून घ्यावयाचा !

तेव्हां ॲरिस्टॉटलनें आदर्श म्हणून सांगितलेल्या शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांचा स्वभाव हा वर वर्णन केलेल्या दोन टोकांमध्यें असतो.

शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्र हें सर्वगुणसंपन्नही नसतें किंवा तें दुष्टही नसतें. त्याच्या स्वभावरचनेंत गुणांप्रमाणेंच कांहीं अवगुणही असतात. मात्र प्राधान्य गुणांना असून त्यापैकीं एखाद्या गुणाच्या अतिरेकांतूनच हा अवगुण निर्माण होतो. ऑथेल्लोचा उतावळेपणा, हॅम्लेटचा अतिविचारीपणा, सुधाकराचा स्वाभिमानातिरेक

आणि सिंधूचें उदात्त पण घातक पातिव्रत्य यामुळें या सर्वांचा शेवट मृत्यूंत होतो. पण हे सर्व प्रमाद गुणांच्या अतिरेकांतूनच निर्माण झालेले आहेत. हीं सर्व माणसे अद्वितीय असून त्यांचा अधिकार खरोखरच फार थोर आहे. केवळ एका प्रमादामुळें आणि या प्रमादाचा भरपूर फायदा घेणाऱ्या प्रतिकूल परिस्थिति व प्रारब्धामुळें या प्रमुख पात्रांचा नाश होतो.[1] पण अशा असामान्य आणि आदर्श स्त्रीपुरुषाचा, एखाद्याच स्वभावदोषामुळें (ट्रॅजिक फ्लॉ) कसा नाश होतो याचें जें ॲरिस्टॉटलनें वर्णन केलें आहे तें पाहिलें पाहिजे. कारण त्या अनुरोधानें ॲरिस्टॉटल शोकांतिकेचे दोन प्रकार कल्पितो–एक प्रकारच्या शोकांतिकेंत दैवदुर्विलास (ट्रॅजिक आय्रनी) असतो आणि दुसऱ्या प्रकारच्या शोकांतिकेंत तो नसतो, असें ॲरिस्टॉटल म्हणतो. दैवदुर्विलास असणारी शोकांतिका ही आदर्श होय असें त्याचें मत आहे.

१०. दैवदुर्विलास (ट्रॅजिक आय्रनी) :

दैवदुर्विलास हें शोकांतिकेच्या वस्तूचेंच (प्लॉट) एक अंग किंवा वैशिष्ट्य असतें. ॲरिस्टॉटल शोकांतिकेचे दोन प्रकार करतो. ज्यांत दैवदुर्विलास आहे असें कथानक असणारी शोकांतिका आणि दैवदुर्विलास विरहित किंवा साधी शोकांतिका. " ट्रॅजिक आय्रनी " या इंग्रजी शब्दास दैवदुर्विलास हा प्रतिशब्द योजलेला आहे. दैवदुर्विलास असणारी शोकांतिका ही अधिक चांगली असें ॲरिस्टॉटलचें मत आहे. " आय्रनी " याचा शब्दशः अर्थ " उपरोध " असा आहे. आपण मर्मभेद करतांना किंवा विनोदानें बोलतांना उपरोधिक किंवा द्व्यर्थी शब्द योजतों. " फार शहाणे आहांत " याचा खरा अर्थ " आपण मूर्ख आहांत " असा होतो. तोतयाचें बंड या नाटकांत सुखनिधान आणि हैबती यांची भेट होते तेव्हां दोघांचा होणारा संवाद हा उपरोधिक विनोदाचें उत्तम उदाहरण आहे. हैबती आपण भटजी आहोंत असें सुखनिधानास भासवत असतो, पण तो सदाशिवरावभाऊंचा शूर आणि एकनिष्ठ हुजऱ्या आहे, नाना फडणिसानें त्याला तोतयाची शहानिशा आणि शेवट करण्याकरितां पाठविलें आहे, याची " बिचाऱ्या " सुखनिधानास कल्पना नसली तरी प्रेक्षकांना नाटककारानें विश्वासांत घेतलें असल्यामुळें त्यांची हंसून हंसून मुरकुंडी वळते. अशास उपरोधिक विनोद (कॉमिक आय्रनी) म्हणण्याचा प्रघात आहे. एकाला विश्वासांत घेऊन आपण दुसऱ्याशीं जेव्हां साळसूदपणाचा आव आणून द्व्यर्थी संभाषण करतों आणि त्याला ताकास तूर लागूं देत नाहीं, तेव्हां उपरोधिक विनोदाचा (कॉमिक आय्रनी) जन्म होतो. पण उपरोध हा प्रहसनाप्रमाणें शोककारक नाटकांत आणि हास्यरसाप्रमाणें करुण रसांत असतो. 'अशा शोककारक उपरोधास' " दैवदुर्विलास " असें म्हणण्याचा प्रघात आहे. वादळापूर्वी समुद्र अगदीं शांत असतो. पण अकस्मात झंझावात सुटतो, डोंगराएवढ्या लाटा आकाशांत भिडूं लागतात. आणि निर्धास्तपणें संचार करणाऱ्या जहाजांना जलसमाधि मिळते. हा दैवदुर्विलासाचाच एक मासला होय. मानवी जीवनांतही असा " शोचनीय "

उपरोध अनेक स्वरूपांत पहावयास सांपडतो. पण त्याला नियतीपेक्षां माणसाच्या हातून नकळत होणारी कृति कारण असते. इब्सेनच्या "डॉलस् हौस" या नाटकांत नोरा नकळत आपल्या नवऱ्याची त्याच्या हितासाठींच पण खोटी सही करते. पुढें अनेक वर्षें संसार सुखाचा चालतो. कांहीं वर्षांनंतर सद्बुद्धीनें पण अजाणपणें केलेल्या प्रमादाचें पाप खलनायकाच्या स्वरूपांत साकार होऊन मेडसावूं लागतें. अशा "शोचनीय" घटनेंत दैवदुर्विलास असतो. मानवाचे मातापितर जे ॲडम आणि ईव्ह यांना नंदनवनांतलें फळ चाखल्यास काय घोर परिणाम होईल याची कल्पना नव्हती. अशी कल्पना असती तर-पण या "तर" मध्येंच उशिरां होणाऱ्या जाणिवेमध्येंच मानवी जीवनांतील सर्व "उपरोध" आणि कारुण्य हें सामावलेलें आहे.

शोकांतिकांत (त्यांत ग्रीक शोकांतिकेप्रमाणें इतर प्रकारच्याही शोकांतिकांचा समावेश होतो.) असणारीं प्रमुख पात्रें पुढें ओढवणाऱ्या भीषण प्रसंगांच्या बाबतींत पूर्ण अज्ञानी असतात. या अज्ञानामुळेंच हीं पात्रें अनेक आशा आणि अपेक्षा उराशीं धरतात. मनोरथाचे डोलारे उभारतात पण याच्यावेळीं नियति उपरोधानें हंसते. नियतीप्रमाणेंच उपरोधाचा उपयोग नाटककार वस्तूची (प्लॉट) रचना करतांना करतो. वृंदावन त्वेषानें वसुंधरेचें म्हणून जें मूल मारतो तें वास्तविक त्याचेंच असतें. ही गोष्ट नाटककारास, कालिदास आणि प्रेक्षकांना फक्त ठाऊक असते. अशा उपरोधामुळें नाटकांतील करुणरसास एक निराळाच अद्भुत उठाव मिळतो. असेंच दुसरें उदाहरण एकच प्याल्यांतील सुधाकर व सिंधू यांचें आहे. "मी दारू सोडली" असें सांगून सुधाकर नोकरीच्या शोधार्थ जातो. त्यांत परत त्याचा अपमान होऊन तो निराशेच्या आणि अपमानाच्या नव्या आवेशानें दारू पिऊं लागतो. पण हें सिंधूस ठाऊक नसल्यामुळें तिचा आपल्या चिमुकल्या बाळाशीं चाललेला लडिवाळ आणि गोड संवाद (यांत बोलते फक्त सिंधूच!) चालूं असतांना नाटकगृहांतील प्रेक्षकांना पुढें काय होणार याची कल्पना असल्यामुळें शोककारक उत्कंठेचें (ट्रॅजिक सस्पेन्स) वातावरण निर्माण होतें. पण याच्या अगोदर सिंधूप्रमाणेंच गडकऱ्यांनीं प्रेक्षकांनाही उत्कंठित करून त्यांचा अपेक्षाभंग केला आहे. गीतेच्या कठोर वाक्प्रहारांनीं शुद्धीवर आलेला सुधाकर जेव्हां "मी दारू सोडली", असें सांगतो, तेव्हां आतां तरी या अभागी आणि सालस सिंधूचें नष्टचर्य संपलें म्हणून प्रत्येकजण पुढील प्रवेशाकडे आशातुर नजरेनें पहातो. पण "दिवा विझण्यापूर्वी मोठा होतो" याचा पडताळा येथें पटतो. "उद्याचा संसार" या नाटकाचा शेवटही असाच दैवदुर्विलासानें भरलेला आहे. आपलीं दोन्हीं मुलें आयुष्यांतून कायमचीं उठलीं, आपला सगळा संसार उजाड झाला, याची जळजळीत जाणीव झाल्यामुळें, निराशेनें जवळजवळ भ्रमिष्ट झालेली करुणा, या सगळ्या भीषण विनाशास कारण असणाऱ्या आपल्या बेजबाबदार व व्यसनी नवऱ्याच्या पदरांत त्याच्या

पापाचें माप ओततें. विश्रामला उपरति होते आणि तो करुणेस, "आपण पुन्हां नवीन संसारास सुरुवात करूं," असें म्हणतो. क्षणमात्र हें नाटक सुखान्त होणार असा विचार प्रेक्षकांच्या मनांत येतो न येतो तोंच उल्हास करुणेची खोटी सही करून विश्रामनें गहाण टाकलेल्या घराघर जप्ती घेऊन येतो. करुणा निराशेनें माडी-वरून उडी मारते आणि तिच्या संसाराचा पोंखरलेला डोलारा कोसळतो. तोतयाचें बंड या नाटकांतील अमला आणि पार्वतीबाई यांच्या चरित्रांतही असाच दैवदुर्विलास आहे. यामुळेंच "भवितव्यते! धन्या तुझ्या अघटित घटनापटुत्वाची! कोण कुठल्या पार्वतीबाईसाहेब पेशवे आणि कोण कुठली अमला गोसावीण! आणि दोघींचेंही सुखदुःख या तोतयावर अवलंबून! पण त्यांच्या सुखदुःखांचा केवढा जबरदस्त विरोध!" (पृ. १५५ तोतयाचें बंड) असे जे नाना फडणीस उद्गार काढतो, त्यांत या दैवदुर्विलासाचेंच वर्णन आहे.

मराठी नाटकांत दैवदुर्विलासाचीं अशीं अनेक उदाहरणें आहेत. यांतील कांहीं प्रसंगांस कारण माणसाच्या कृतीप्रमाणेंच त्याची नियतीही आहे. सुधाकराचा नाश हा त्याच्या प्रमादामुळें झाला. उल्हासच्या खलकृत्यामुळें (पण याला कारण विश्रामचें पूर्वपाप होय) करुणेच्या संसाराच्या डळमळणाऱ्या डोलाऱ्यास शेवटचा हादरा बसून तो कोसळतो. पण तोतयाचें बंडांत नाना फडणीस म्हणतो त्याप्रमाणें "भवितव्यतेचेंच अघटित घटनापटुत्व आहे." नियति, परिस्थिति आणि नाटक-काराचें कौशल्य यांतून निर्माण होणाऱ्या दैवदुर्विलासापेक्षां ॲरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेलें दैवदुर्विलासाचें स्वरूप निराळें आहे. एकच प्याला नाटकांतील सुधाकराच्या स्वभावपरिपोषांत त्यांचें दर्शन आपणांस घडतें. पण अशा दैवदुर्विलासाच्या यथार्थ दर्शनासाठीं ॲरिस्टॉटलनें योजलेल्या तीन शब्दांचा अर्थ प्रथम समजावून घेतला पाहिजे.]

११. तीन शब्द :

माणसाच्या मस्तकावर विजेच्या लोळाप्रमाणें नियतीचा आघात होऊन सर्वनाश होतो, हें दाखविणाऱ्या शोकांतिका, भय आणि अनुकंपा हे विकार जागृत करण्यास समर्थ असल्या तरी त्या व्यापक, सखोल आणि म्हणून श्रेष्ठ नसतात. अनेकवेळां माणसाचा होणारा अधःपात आणि ओढवणारा सर्वनाश हा त्याच्याच करणीचें कडू फळ असतें. आपला नाश व्हावा असें कोणाही माण-साला कधींहीं वाटत नाहीं. पण या जगांत माणूस आंधळेपणानें आपल्या नाशाची गर्ता खणतो आणि त्यांत पडतो. सुधाकरानें "एकच प्याला" ओठाशीं लावला त्यावेळीं फक्त अवमानित आणि अस्वस्थ मानी मनाला थोडा विसावा मिळावा येवढाच त्याचा हेतु होता. पण आंधळेपणानें एकच प्याल्याच्या आहारीं गेल्यानें सुधाकराचा सगळा संसार उध्वस्त झाला. नोरा आपल्या नवऱ्याची चेकवर खोटी सही करते, त्यावेळीं या एकाच प्रमादामुळें एकंदर पुरुष जातीच्या स्वार्थी स्वभा-

वाची कालांतरानें ओळख पटून, आपण उद्वेगानें "घराबाहेर" पडूं, हें बापडींच्या स्वप्नांतही आलें नसेल! बहुतेक वेळां आपण आपल्या हातांनींच सर्वनाश करून घेतला, याची जाणिव माणसाला अकस्मात् व तींसुद्धां फार उशीरां होते. अविचारानें आपल्या प्राणापेक्षांहीं प्रिय पत्नीचा खून केल्यावर, खरा प्रकार आणि आयागोची खलकृति ऑथेल्लोस कळते, त्यावेळीं त्याच्या अंतःकरणाची झालेली अवस्था हें दैवदुर्विलासाचें उत्तम उदाहरण होय. अशा प्रकारच्या शोकांतिका या अधिक परिणामकारक असतात. कारण आपल्याच अधःपाताला जो स्वभाव कारण होतो, आपल्याच आंधळेपणानें केलेल्या कृतींचें कालांतरानें आलेलें विषारी फळ जो चाखतो, त्यांत अधिक नाट्य असतें असें हेगेल म्हणतो, तें अगदीं खरें आहे.[१] पण बरेच वेळां माणसावर ओढवणारे हे प्रसंग त्याच्या स्वभावांत असणाऱ्या एखाद्या स्वभावदोषामुळें (ट्रॅजिक फ्लॉ) निर्माण होतात. हॅम्लेटचा अतिविचार, शुक्राचार्यांचें उत्कट अपत्यप्रेम आणि सिंधूचें आत्यंतिक पातिव्रत्य, हींच त्यांच्या नाशास कारणीभूत होतात. या पात्रांना आपल्या प्रमादाची जाणीव झाली तरी उपयोग नसतो. कारण "स्वभावाला औषध नाहीं" ही म्हण पूर्णार्थानें अशा लोकोत्तर पण एकांगी स्वभाव असणाऱ्या स्त्रीपुरुषांच्या चरित्रांत खरी ठरते. अशाच नैसर्गिक (नैतिक नव्हे !) न्यूनांतून शोककारक प्रमादांचा (ट्रॅजिक एरर) उगम होतो. आणि असा प्रमाद ज्यांत असतो तिला प्रमादांतून उत्पन्न होणारी शोकांतिका (ट्रॅजेडी ऑफ् एरर्स्) असें म्हणण्याचा प्रघात आहे. पुढील सर्वनाशाच्या भरतवाक्याची नांदी करणाऱ्या या प्रमादांस ॲरिस्टॉटलनें हमार्टिया-ट्रॅजिक एरर हा शब्द योजलला आहे. पण हा शोककारक प्रमाद (ट्रॅजिक एरर) कांहीं आकाशांतून माणसांच्या मस्तकावर पडत नाहीं. स्वभावांत लपून बसलेल्या स्वभावदोषाचेंच (ट्रॅजिक फ्लॉ) हें साकार रूप असतें. कांहीं कल्पना नसतांना पाय घसरून किंवा अंगावर मोटार आदळून मृत्यु आला तर त्याला दैवदुर्विलास म्हणतां येणार नाहीं. तो फक्त साधाच अपघात होय.

हमार्टिया–ट्रॅजिक–एरर म्हणजे शोककारक प्रमादाप्रमाणें ॲरिस्टॉटलनें योजलेला दुसरा पेरिपेटिया रिव्हर्सल असा शब्द आहे. एक विशिष्ट "अ" परिणाम व्हावा म्हणून प्रयत्न करावा आणि त्याच्या अगदीं बरोबर उलट असा "ब" परिणाम व्हावा या विशिष्ट घटनेला रिव्हर्सल म्हणजेच पेरिपेटिया हा शब्द ॲरिस्टॉटलनें योजला आहे. भावबंधन नाटकांत लतिका घनश्यामाला तो मालतीस मागणी घालतो तेव्हां तिरस्कारानें टाकून बोलतो. याला कारण तिचें मालतीवरील प्रेम होय. लतिकेचा हेतु इतकाच कीं घनश्यामनें मालतीचा नाद सोडावा. पण या लतिकेच्या भाषणामुळें अपमानित झालेला घनश्याम भोळ्या आणि सालस धुंडिराजावर चोरीचा आळ घालून आणि धनेश्वराचे खोटे कागद चोरून या दोन घरांचा सर्वनाश करण्याचा घाट घालतो. आणि त्यांत तो जवळ जवळ यशस्वीही होतो. असा परिणाम व्हावा अशी लतिकेची इच्छा नव्हती.

देवयानीच्या प्रेमपाशांत कचास अडकवून त्याला आपल्या सांप्रदायांत ओढावयाचें असा शुक्राचार्यांचा हेतु असतो. यासाठीं दैत्यराज वृषपर्वा आणि युवराज विरोध करीत असतांनाही शुक्राचार्य कचानं केलेला अपमान आणि त्याचे अपराध पोटांत घालतो. पण शेवटीं कच 'विद्याहरण" करतो. शुक्राचार्यांच्या स्वभावपरिपोषांत आणि सर्व कथेंत पेरिपेटीआचा-रिव्हर्सल-करावें त्याच्या नेमकें उलटें "व्हावें"—हें आढळतें. लतिका आणि शुक्राचार्य यांचा जो पराभव होतो, कृतीच्या नेमकें उलटे परिणाम पाहण्याचें जें कपाळीं येतें, याला कारण प्रतिकूल परिस्थितीप्रमाणेंच दोघांच्याही स्वभावांत लपून बसलेल्या स्वभावदोषांतून (ट्रॅजिक फ्लॉ) घडणारा शोककारक प्रमाद (ट्रॅजिक एरर) होय. आंधळें अपत्यप्रेम आणि मदिरासक्ति यामुळें शुक्राचार्यांचा पराभव होतो. मूळ सरळ असलेल्या स्वाभिमानाचें उर्मट अहंकारांत रूपांतर झाल्यामुळें लतिका आपल्या आप्तस्वकीयांवर घनश्यामाच्या रागाची आग ओडवून घेते.

अर्थात् प्रथम कृति घडतांना त्याला कारण होणाऱ्या व्यक्तीस पुढील परिणामाची कल्पना नसते. पण प्रत्यक्ष भीषण परिणाम पाहिल्यावर आपल्या अपराधाची उशिरां कां होईना पण जाणीव होते. शुक्राचार्यांचें विद्याहरण नाटकांतील शेवटचें भाषण हें क्रोधानें, विषादानें, निराशेनें आणि पश्चात्तापानें पेटलेलें आहे. "हंसा! सर्व विद्यानों, या मद्यपी शुक्राला हंसा! थुंका, सर्व तपस्व्यांनो, या मद्यपी शुक्राच्या तोंडावर थुंका!" या भाषणांत ही जळजळीत जाणीव आढळते. अशा होणाऱ्या जाणीवेला ॲरिस्टॉटलनें ॲनग्नॉर्सिस-द रिअलायझेशन आफ् द ट्रुथ किंवा रेकग्नीशन-वस्तुस्थितीची जाणीव किंवा ओळख-हा दुसरा शब्द योजलेला आहे. या वस्तुस्थितीच्या दर्शनामुळेंच पश्चात्तापदग्ध संभाजीस भूतकालांतील कटु स्मृतीची भेसूर भुतें भेडसावतात.

शोककारक प्रमाद, (हमार्टिया-ट्रॅजिक एरर) विपरीत परिणाम, (परपेटिआ-रिव्हर्सल) आणि वस्तुस्थितीची जाणीव (ॲनग्नॉर्सिस-रेकग्निशन) असे तीन शब्द ॲरिस्टॉटलनें वापरलेले आहेत. ज्या शोकांतिकेंत या तीन कल्पनांतून निर्माण झालेलें कथानक असतें, म्हणजेच ज्या शोकांतिकेंत दैवदुर्विलास असतो ती उत्तम शोकांतिका होय. अशा घटनेंत आणि स्वभावपरिपोषांत नाट्य असतें.

दैवदुर्विलास किंवा ॲरिस्टॉटलनें उपयोजिलेल्या या तीन शब्दांत असणाऱ्या कल्पना या ग्रीक शोकांतिकेप्रमाणेंच, शेक्सपियरच्या नाटकांत किंवा इब्सेनच्या पद्धतीप्रमाणें लिहिलेल्या अर्वाचीन शोकांतिकेंतही आढळतात. असामान्य पुरुषाप्रमाणें सामान्य माणूसही शोककारक प्रमाद करूं शकतो. खोटी सही करणारी नोरा सामान्यच आहे. तिच्यांत सिंधूप्रमाणें स्वभावदोष (ट्रॅजिक फ्लॉ) नाहीं. दैवदुर्विलास, हा सामान्यतः प्रत्येक शोकांतिकेंत असावाच असा नियम नसला तरी तो बहुतेक नाटकांत कोणत्यातरी स्वरूपांत दिसतो. कारण दैवदुर्विलास, हा

सामान्य हा असामान्य असा भेद करीत नाहीं. "प्रमाद करणें हा माणसाचा धर्म असल्यामुळें (टु अर इज् ह्युमन) आणि असा प्रमाद तो जाणूनबूजून करी नसल्यामुळें दैवदुर्विलासाचा सर्वत्र संचार असतो.

"दैवदुर्विलास" यांतील दुर्विलास या शब्दामुळें नियतीविषयीं गैरसमज होतो. हार्डीच्या कादंबऱ्यांत अक्षरशः नियतीचा दुर्विलास दिसत असला तरी प्रत्येक दुर्विलासास दैव जबाबदार नसतें. माणसाचा प्रमादशील आणि आंधळा स्वभावच बरेचवेळां "शोककारक" परिणामास कारण होतो. तेव्हां अनेकवेळां दुर्विलास हा शब्द फक्त "उपरोध" या मर्यादित अर्थानें घेणें योग्य होईल.

तसेंच ग्रीक शोकांतिका आणि दैवदुर्विलास या संबंधीं दोन शब्द लिहिणें अस्थानीं होणार नाहीं. ग्रीक शोकांतिकांचीं कथानकें हीं सर्व पौराणिक असत. त्यांतील प्रमुख पात्रें ग्रीक देवतांच्याविरुद्ध फारच पराक्रम गाजवूं लागलीं कीं देवांचीही क्षमाशीलता संपे आणि स्वभावांत कुसळासारख्या असणाऱ्या शोककारक प्रमादाचा फायदा घेऊन देव त्यांचें "गर्वाचें घर खालीं" करीत. असा देवतांनीं केलेला प्रमुख पात्रांचा पराभव आणि नाश, ग्रीक प्रेक्षकांना पसंत पडे. आपल्याकडेही बळी आणि विश्वामित्र यांची कथा प्रसिद्धच आहे. कोठल्याही गोष्टीचा, फार काय गुणाचाही अतिरेक नसावा, सर्वत्र समंजसपणा व समन्वय असावा, असा एकंदर ग्रीक राष्ट्राचा जीवनविषयक दृष्टिकोन होता. यामुळें देवतांच्याकडून प्रमुख पात्रांना मिळणारें शासन योग्यच होय, कारण त्यांना आपल्या मर्यादा सोडावयास कोणी सांगतलें होतें ? अशी या प्रेक्षकांची भावना असे. पुढें काय होणार, हें नाटकाची कथा पौराणिक आणि परिचित असल्यामुळें प्रत्येक प्रेक्षकास ठाऊक असे. यामुळें साहाजिकच दैवदुर्विलास निर्माण होई. आणि शोकांतिकेचा होणारा "भीषण शेवट" योग्यच होता अशी समाधानाची आणि न्यायाची भावना निर्माण होई. पण अशा समंजस आणि व्यवहारी समाधानास निर्वेद किंवा शांतरस म्हणतां येणार नाहीं. निर्वेद आणि माणसानें अतिरेकीपणा करूं नये, केल्यास त्याला असेंच प्रायश्चित मिळणार, हें सर्वसामान्य माणसाचें तत्त्वज्ञान, यांत फरक आहे. समंजस आणि सामान्य माणसांच्या कर्तृत्वाची धांव ही सरड्याप्रमाणें मर्यादित असते. असामान्यपणांतच उदात्तता आणि अमर्यादितपणा असतो. आकाशाला कवळ घालण्यास निघालेल्या गरुडाचा जरी अंतीं पराभव झाला तरी त्याला चिमणीनें हंसण्याचें कारण नाहीं. ग्रीक जीवनदृष्टिकोन हा समन्वयवादी असला तरी त्यांच्या शोकांतिका सुदैवानें वास्तव नाहींत, त्यांतील नायक पराभूत झाले तरी सामान्य नाहींत.

ॲरिस्टॉटलच्या शोकांतिकेच्या व्याख्येचें निरीक्षण पूर्ण झालें. ही व्याख्या ग्रीक शोकांतिकेवरून ॲरिस्टॉटलनें तयार केली असली तरी सर्व काळांतील आणि देशांतील शोकांतिकांत असणारीं अनेक वैशिष्ट्यें त्यांत

ग्रथित झालीं आहेत. त्याचप्रमाणें ॲरिस्टॉटलचे कांहीं निर्णय हे आज अयोग्य आणि अयथार्थ वाटले तरी समोर असणाऱ्या विषयावर प्रकाश टाकणारे आणि प्रतिपक्षीयासही विचारास उद्युक्त करणारे प्रश्न उपस्थित करण्याचें या थोर तत्त्वज्ञाचें सामर्थ्य अद्‌भुत आहे. नदीचा प्रवाह पुढें कितीही मोठा झाला तरी त्याला उगमामधूनच पाण्याचा पुरवठा होत असतो. तीच स्थिति शोकांतिकेची व त्यावरील टीकेची आहे. ॲरिस्टॉटलनें केलेल्या व्याख्येचे पडसाद आजही प्रत्येक नाटकांत आणि त्यावर होणाऱ्या टीकेंत आढळतात.

आतां जिचा प्रत्यक्ष परिणाम मराठी नाट्यवाङमयावर आणि विशेषतः शोकांतिकेवर झाला त्या शेक्सपियरच्या रोमँटिक शोकांतिकेचें स्वरूप पहावयाचें आहे.

१२. शेक्सपियरची शोकांतिका :

शेक्सपियरच्या नाटकांचा आणि त्यांत पुन्हां शोकांतिकांचा परिणाम मराठी नाट्यबाङमयावर व रंगभूमिवर झालेला पदोपदीं दिसतो. शेक्सपियरच्या एकेका नाटकाचीं मराठींत अनेक भाषांतरें आढळतात. खाडिलकर आणि गडकरी यांच्यासारख्या मराठींतील अग्रगण्य शोकांतिकाकारांचे प्रतिभेचे दीप हे शेक्सपियरच्या "अमरज्योतीवरच" प्रथम प्रज्वलित झाले. पण हा सगळा इतिहास स्वतंत्र प्रकरणांतच येणार असल्यामुळें येथें विस्तार करण्याचें कारण नाहीं. येथें शेक्सपियरच्या शोकांतिकेचा एक वाङमयप्रकार म्हणून विचार करावयाचा आहे. हा विचार मराठी शोकांतिकाकार आणि शोकांतिका या दोघांच्याही दृष्टीनें महत्वाचा आहे. शेक्सपियरच्या शोकांतिकेची बहुतेक सर्व वैशिष्ट्यें मराठी शोकांतिकेच्या अंगप्रत्यंगांतून प्रगट होतांना दिसतात.

शेक्सपियरच्या शोकांतिकेचें म्हणजेच रोमँटिक शोकांतिकेचें (रोमँटिक ट्रॅजेडी) स्वरूप पाहतांना ॲरिस्टॉटलनें व्याख्येंत दिलेलीं आणि पुढें स्पष्ट केलेलीं ग्रीक शोकांतिकेचीं वैशिष्ट्यें डोळ्यांसमोर उभीं राहतात.

"शोकांतिका पाहून भय आणि अनुकंपा हे विकार जागृत होतात," असें ॲरिस्टॉटलनें आपल्या व्याख्येंत सांगितलें आहे. हाच भावनात्मक परिणाम शेक्सपियरच्या शोकांतिका पाहून किंवा वाचून होतो. ग्रीक आणि शेक्सपियरच्या शोकांतिकेंतील हें पहिलें साम्य होय.

या भावना जागृत झाल्यावर त्यांचें विरेचन होतें (परगेशन ऑफ् एमोशन) असें ॲरिस्टॉटलनें वर्णन केलें आहे. ॲरिस्टॉटलचा कॅथारसिसचा विशिष्ट, मर्यादित आणि त्या काळास अनुरूप असा अर्थ सोडल्यास, शोकांतिका वाचल्यामुळें "आपल्या भावना उदात्त होतात, व्यापक होतात, विशुद्ध होतात. यांत असणारा अहंकाराचा हीणकस निघून जातो," हा अर्थ घेतल्यास शेक्सपियरच्या शोकांतिका या कसोटीस पूर्णपणें उतरतील.

ग्रीक शोकांतिकेप्रमाणेंच शेक्सपियरचीं शोकांत नाटकें वाचून आपल्या भावना उंचावतात आणि एक प्रकारचा उदात्त आनंद (एलेव्हेटेड जॉय) होतो. मात्र परिणामांतील साम्य येथें संपलें.

ग्रीक शोकांतिका आणि शेक्सपियरची शोकांतिका यांच्या होणाऱ्या परिणामांत फरक कुठें पडतो तें पाहूं. ग्रीक लोकांचा जीवनाविषयक दृष्टिकोन हा समन्वयवादी होता. यासुळें ग्रीक " भीषण नाट्य " पाहूनही नायकाचा झालेला पराभव किंवा मृत्यु हा योग्यच होता, अति तेथें माती ही होणारच, अंगांत कितीही बळ आणि लोकोत्तर गुण असले तरी प्रत्यक्ष देवतांच्याविरुद्ध लढावयाचें काय कारण होतें ? असें समंजस समाधान होत असे. पण असें समाधान शेक्सपियरचीं हॅम्लेट, ऑथेल्लो मॅकबेथ हीं नाटकें वाचून होत नाहीं. हे नायक सर्वगुणसंपन्न नव्हते हें खरें. पण अत्यल्प स्वभावदोषाचें पर्यवसान नायकाच्या शोचनीय पराभवांत आणि भीषण मृत्यूंत व्हावें हें पटत नाहीं. पराभव झाला तरी त्यांत या नायकांचा प्रगट झालेला पराक्रम पाहून आपण दिपतों. आपल्याला त्यांच्याबद्दल अभिमान वाटतो आणि त्यांच्या हातून घडलेल्या घोर कृतीबद्दलही सहानुभूतीच वाटते. " झालें तें योग्यच झालें " अशी भावना शेक्सपियरच्या शोकांतिका वाचून होत नाहीं. " यांना असेंच प्रायश्चित मिळावयास पाहिजे होतें, फारच मातले होते." असा सामान्य माणसाच्या मनांत उद्भवणारा व्यवहारी विचार मॅकबेथ आणि ऑथेल्लो हीं नाटकें पाहून कधींच आपल्या अंतःकरणास स्पर्श करीत नाहीं. उलट पराभव होऊन आपल्याच कृतीनें मातीला मिळालेल्या या अधःपतित स्त्रीपुरुषांबद्दल आपल्याला आदर, दरारा आणि कौतुकच वाटतें.

शेक्सपियरच्या शोकांतिकेमुळें प्रथम विकारप्रक्षोभ होत असला तरी कालांतरानें मानवी स्वभावाच्या आणि जीवनाच्या उदात्त आणि उत्कट सत्यदर्शनानें मनावर होणारा अंतिम परिणाम हा उदात्त आणि कांहीं प्रमाणांत शांतरसात्मक असतो. तो तसा पूर्णपणें असतो असें म्हणतां येणार नाहीं. कारण ऑथेल्लो आणि लियर या नाटकांमुळें होणारा विकारप्रक्षोभ हा पूर्णपणें लोपणें कठीण आहे.

वीररस आणि हास्यरस हे अशा विकारप्रक्षोभास पोषक म्हणून शेक्सपियरच्या शोकांतिकांत आले आहेत. मॅकबेथ, अँटनी, ऑथेल्लो हे सर्व नायक वीरपुरुष आहेत. अनेकप्रसंगीं या वीररसाचें रूपांतर प्रथम रौद्ररसांत होऊन या असामान्य पुरुषांच्या चरित्राचा शेवट भीषण आणि शोचनीय होतो. शूर ऑथेल्लोच्या मुखांतून ज्वालामुखीप्रमाणें उसळणाऱ्या क्रोधाच्या उद्वेगाचेंच रूपांतर पुढें पश्चात्तापांत आणि आत्मघातांत होतें.

करुणरसास पोषक असणारा हास्यरस कसा असतो आणि असावा याचे नमुने हॅम्लेट आणि लियर या शोकांतिकांत आहेत. या हास्यांत कारुण्याची कोंवळीक आणि सत्यदर्शनांतून निर्माण होणारा कठोरपणा यांचा मनोरम मिलाफ झालेला आढळतो.

शेक्सपीयरच्या शोकांतिकांचा शोकपरिणाम हा थोडक्यांत असा आहे. हॅम्लेट आणि ऑथेल्लो यासारख्या शोकांतिका वाचल्यावर माणसांत असणाऱ्या महान् गुणांचा हा अपव्यय होय असें वाटून "आध्यात्मिक वैफल्याची" भावना अंतःकरणांत जागृत होते. पण असा अपव्यय होत असतांनाच माणसांत असणाऱ्या असामान्य आणि उदात्त गुणांचा आपण परमोत्कर्ष पाहिला असें समाधान आणि अभिमानही वाटत असतो. हॅम्लेट आणि ऑथेल्लो, लियर आणि मॅक्बेथ यांच्या भीषण मृत्यूमुळें आपल्याला शोक होतो पण त्यांच्याविषयीं अनुकंपा वाटत नाहीं. किंवा ग्रीक शोकांतिकेमुळें, त्यांतील प्रमुख पात्रांच्याबद्दल जी एक ग्रीक दृष्टिकोनामुळें अनुदारतेची भावना उद्भवते, तसेंही शेक्सपियरची शोकांतिका वाचून होत नाहीं. उलट संसारांत पराभव झालेल्या शेक्सपियरच्या दुर्दैवी नायकांच्याबद्दल आपल्याला, अभिमानाबरोबरच कौतुक आणि आदर, वाटत असतो. याचें कारण शेक्सपियरच्या शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांची मनोरचना पाहिली म्हणजे कळतें.

१३. प्रमुख पात्रांचा स्वभाव :

ॲरिस्टॉटलनें वर्णन केल्याप्रमाणेंच शेक्सपियरचीं प्रमुख पात्रें हीं आदर्श आणि असामान्य असतात. याचा अर्थ तीं दैवी किंवा सर्वगुणसंपन्न असतात असा नाहीं. अशा स्वभावपरिपोषास ॲरिस्टॉटलनें विरोधच केला आहे. ऑथेल्लो आणि हॅम्लेट यांच्या अंगांत गुणांप्रमाणेंच कांहीं अवगुणही आहेत. पण हे अवगुण गुणांच्या अभावांतून किंवा प्रत्यक्ष वैगुण्यांतून निर्माण न होतां गुणांच्या अतिरेकांतून निर्माण होतात. हॅम्लेटचा अति विचार आणि ऑथेल्लोचा अविचार हे बुद्धीच्या मंदपणांतून, क्रियाहीनतेंतून किंवा चारित्र्याच्या अभावांतून उत्पन्न झालेलें अवगुण नव्हेत. उलट स्वभावाचा एकांगीपणा, उत्कटपणा आणि श्रेष्ठ धारिष्टांतूनच ते उगम पावले आहेत. त्यांतच प्रतिकूल परिस्थिति (खलनायकाचें सान्निध्य वगैरे) आणि नियति यांची युति जमल्यामुळें सगळा अनर्थ ओढवतो.

बाह्य संघर्षाप्रामाणें नायकाच्या किंवा नायिकेच्या अंतःकरणांत सतत चालणाऱ्या अंतःसंघर्षासही फार महत्त्वाचें स्थान आहे. किंबहुना हे बाह्यसंघर्ष म्हणजे अंतःकरणांत चालणाऱ्या वादळाचें बाह्यप्रतिबिंब होय. बहुधा हा संघर्ष दोन नैतिक प्रेरणांत चाललेला असतो. हॅम्लेटला अतिविचार करूनही "जगावें कां मरावें" (टु बी आर नॉट टु बी) याचा शेवटपर्यंत निर्णय करतां येत नाहीं. आणि याच रम्यभीषण उदात्त संघर्षाचा साकार आणि सविकार आविष्कार म्हणजें या असामान्य शोकांतिकेंतील विविध नाट्यप्रसंग होत. पण या नाट्यप्रसंगांमुळें हॅम्लेटचा किंवा शेक्सपियरच्या इतर प्रमुख पात्रांचा स्वभावपरिपोष झालेला नाहीं. असे नाट्यप्रसंग निवडण्यांत आणि ते परिणामकारकपणें मांडण्यांत शेक्सपियरची प्रतिभापूरित लेखणी निपुण असली तरी या सर्व प्रसंगांचा आधार नायकाची विशिष्ट एकांगी, अतिरेकी अशी मनोरचना असून त्यांत चालणारा नैतिक प्रेरणांचा संघर्ष

हा आहे. यामुळें शेक्सपियरच्या शोकांतिकांत नाट्य असतें पण नाटकीपणा (मेलोड्रामा) नसतो. नाटकीपणा, स्वभावापेक्षां प्रसंगाला अवास्तव प्राधान्य मिळाल्यामुळें निर्माण होतो. शेक्सपियरच्या नाटकांत युद्धांचे देखावे, चेटक्यांचे आणि भुतांचे प्रवेश, निकराचीं द्वंद्वयुद्धें असत. नाट्यापेक्षां नाटकीपणास पोषक असे प्रकार असतात. पण या सर्वांच्यामागें माणसाचा आदर्श आणि असामान्य स्वभाव व त्यांत चालणारा नैतिक प्रेरणांचा संघर्ष असतो, त्यामुळें अशा स्वभावांतून शेक्सपियरच्या शोकांतिकेंतील नाट्यप्रसंग निर्माण होतात. " रात्रंदिन आम्हां युद्धाचा प्रसंग । अंतर्बाह्य जग आणि मन ॥ ही तुकारामाची उक्ति शेक्सपियरनें केलेल्या स्वभावपरिपोषाचें यथार्थ वर्णन करते.

शेक्सपियरच्या " शोककारक " (ट्रॅजिक) नायकाप्रमाणेंच त्यानें रंगविलेला खलनायक हा पराक्रमी आणि कर्तृत्वसंपन्न असतो. पण त्याच्या कृतीचा (ॲक्शन) हेतु हा संकुचित, स्वार्थी आणि दुष्ट असल्यामुळें त्याच्या अंगांतील अनेक असामान्य गुणांचा अपव्यय होत असतांना आपल्याला त्याच्याबद्दल अनुकंपा आणि आपुलकी वाटत नाहीं. आयागो हा शेक्सपियरच्या इतर नायकांप्रमाणेंच हुषार आहे, आयागोप्रमाणेंच मॅक्बेथही युक्तायुक्ताचा, नीतिअनीतीचा विचार करीत नाहीं, पण एकांत जो उदात्ततेचा दैवी अंश आहे त्यामुळें तो अधःपतित आणि पापी असूनही आपणांस क्षणभर त्याची दया येते. पण उलट आयागोबद्दल नुसता क्रोधच वाटतो.

" विचारांत एखादें सर्वसाधारण सत्य सांगितलेलें असतें आणि एखादें विधान सिद्ध केलेलें असतें, " असें जें ॲरिस्टॉटलनें विचाराचें (थॉट) वर्णन केलें आहे त्याचीं अनेक यशस्वी आणि उज्ज्वल उदाहरणें शेक्सपियरच्या प्रत्येक शोकांतिकेंत सांपडतात. शोकांतिकेंत असणाऱ्या स्वगत भाषणांतून आणि वारंवार येणाऱ्या सुभाषितांतून आपणांस सर्वसाधारण सत्याचें, आज इतक्या वर्षानंतरसुद्धां दर्शन होत आहे. शेक्सपियरचे हॅम्लेटसारखे कांहीं स्वभावपरिपोष हे समजण्यास कठीण असले तरी विचाराचें (थॉट) दुसरें अंग जें " एखादें विधान सिद्ध केलेलें असतें " त्यांत शेक्सपियर सिद्धहस्त आहे. विसंगति, विपर्यास इत्यादि दोषापासून शेक्सपियरनें केलेलें स्वभावलेखन हें अलिप्त आहे.

मानवी स्वभावाचें व त्या स्वभावांत सुरू असणाऱ्या किंवा प्रतिकूल परिस्थितीचा संपर्क घडून आल्यावर होणाऱ्या संघर्षांतून जी कृति (ॲक्शन) निर्माण होते, त्याचें शेक्सपियरला तो जातिवंत नाटककार असल्यामुळें फार आकर्षण वाटे! अशा नाट्यात्मक कृतीच्या अनुषंगानेंच शेक्सपियर मनोविश्लेषण करतो. आणि मग प्रत्येक कृतींतून आणि वाक्यांतून मानवी स्वभावाचे अज्ञात पापुद्रे सुटत जातात. हा स्वभाव असामान्य आणि आदर्श असल्यामुळें त्याच्या वास्तवदर्शनानें आपल्यास उदात्त आनंद होतो.

याचबरोबर शेक्सपियरच्या शोकांतिकांत मानवी मनाची विचित्र व विलक्षण चित्रें रंगविलेलीं असतात. वेड, झोपेंत चालणें, नसलेल्या गोष्टी कल्पनेला दिसणें असे अनेक प्रसंग त्याच्या नाटकांत आढळतात. पण कोणत्याही कृतीचें किंवा कृतीस कारण होणाऱ्या स्वभावाचें कारण म्हणून शेक्सपियर अशा लोकविलक्षण गोष्टी दाखवित नाहीं. चेटक्या भेटल्या, त्यांनीं पुढील भविष्य सांगितलें म्हणून मॅक्बेथनें राजाचा खून केला हें खरें नाहीं. उलट महत्त्वाकांक्षी स्वभावाला चेटक्यांची ही भविष्यवाणी फक्त पोषक झाली. मॅक्बेथची मनोभूमिका तयारच होती. त्यांत चेटक्यांचे शब्दरूपी बीज रुजलें आणि फोंफावलें. वास्तवतेस आणि मानवी स्वभावास सोडून शेक्सपियर लोकविलक्षण आणि अतिमानुष (ॲब्नॉरमल ॲन्ड सुपरनॅचरल) गोष्टींचा कधींच उपयोग करीत नाहीं. भुताच्या दर्शनानें हॅम्लेट कांहीं अतिविचारी झाला नाहीं. तो त्याचा जन्मस्वभावच होता.

१४. शेक्सपियर आणि हार्डी :

शेक्सपियरच्या शोकांतिकेंत अपघात घडतात. अपघात हे एक नियतीचेंच रूप असलें तरी ती एक महत्वाची वस्तुस्थिति आहे. अपघाताचा कार्यकारणसंबंध सांगतां आला नाहीं (आणि म्हणूनच त्याला अपघात म्हणावयाचें !) तरी तो घडतो हे नाकारतां येत नाहीं. पण हार्डी आपल्या कादंबऱ्यांत एका विशिष्ट दृष्टीनें अपघातास प्रधान स्थान देतो, तसें शेक्सपियरचें नाहीं. हार्डीच्या कादंबऱ्यांत असे अपघात हे परिवर्तन बिंदू (टर्निंग पॉइंटस) ठरतात. त्यामुळें प्रमुख पात्रांचे चरित्रही समूळ बदलतें. " टेस " आणि " मेयर ऑफ् कॅस्टरब्रिज " मधील नायिका व नायक हीं या अपघातामुळें होणाऱ्या दारुण आघाताची हृदयद्रावक उदाहरणें आहेत.

शेक्सपियर हा प्राधान्य अपघाताला म्हणजे नियतीला किंवा परिस्थितीला न देतां स्वभावास देतो. शोकांतिकेंतील नाट्यात्मक कृतीस प्रमुख पात्राचा स्वभाव कारण होतो. त्यांत पुढें प्रतिकूल परिस्थितीची किंवा नियतीची भर पडते हें निराळें ! पण शेक्सपियरच्या प्रमुख पात्रांच्या आयुष्याला इष्ट किंवा अनिष्ट असें जें वळण लागतें त्याला कारण त्यांचा एकांगी, अतिरेकी, असामान्य आणि मनस्वी स्वभावच होय. आपल्या मनोविकारांस मुरड घालण्यास, प्रतिकूल परिस्थितीपुढें किंवा प्रारब्धापुढें मस्तक वांकाविण्यास शेक्सपियरचे महापुरुष तयार नसतात, ते मोडतात, पण वांकत नाहींत, मरतात पण माघार घेत नाहींत, उलट हार्डीच्या कादंबऱ्यांतील प्रमुख पात्रांचे मनोविकार उत्कट आणि जाज्वल्य असले तरी हॅम्लेटची उदात्तता आणि असामान्यता त्यांच्यांत आहे असें वाटत नाहीं. त्यांतच हार्डीच्या नैराश्यवादाची भर पडल्यामुळें हार्डीच्या कलाकृति वाचून आपण उदास, उद्विग्न आणि आयुष्याविषयीं निराश होतो. हार्डीच्या कादंबऱ्या वाचून माणूस हा नियतीच्या

हातांतील खेळणें वाटतो–बाहुलें वाटतो. उलट शेक्सपियरचीं प्रमुख पात्रें शेवटीं भीषण मरणासच मिठी मारतात पण त्यामुळें आपण दुःखित झालों तरी निराश होत नाहीं. "माणूस म्हणजे नियतीच्या हातांतील कळसूत्री दारुयंत्र" अशी आपली कधींच कल्पना होत नाहीं. याला कारण शेक्सपियरचे नायक हे लोकोत्तर आहेत. ते हातबल झाले, त्यांचें सामर्थ्य शेवटीं अपुरें पडलें आणि त्यांना पराभूत होऊन मरण आलें तरी ते दीनवाणे होत नाहींत. ते दुर्दैवी आणि मॅक्बेथप्रमाणें क्वचित अघोरी असतील पण ते केव्हांही सामान्य आणि संकुचित नसतात. त्यांच्या विचारांत, आचारांत आणि उच्चारांत असामान्यता आणि उदात्तता असते. हार्डीचीं प्रमुख पात्रें हीं दुर्दैवी पण दीन असतात, त्यांचे मनोविकार उत्कट आणि जाज्वल्य असले तरी त्यांची एकंदर मनोरचना (मेन्टल् मेकअप्) ही सामान्यांतच मोडेल. हार्डी वाचून आपण उद्विग्न आणि उदास होतों. मानवाबद्दल अभिमान न वाटतां असहाय्य अशी अनुकंपा वाटते. आणि निर्दय व आंधळ्या नियतीबद्दल क्रोध निर्माण होतो. शेक्सपियर वाचून भय आणि अनुकंपा याच भावना जागृत होतात पण त्यांत ग्रीक शोकांतिकेमुळें निर्माण होणारें व्यावहारिक, समंजस समाधान नसतें, तसेंच हार्डीस अभिप्रेत असलेली आत्यंतिक निराशाही नसते. माणसाच्या दुर्दैवाबद्दल दुःख होत असतांनाच, पराभवांत आणि मरणांत प्रगट झालेले त्याचे असामान्य गुण पाहून त्याला रास्त अभिमानही वाटतो.

शेक्सपियरच्या शोकांतिकेचीं हीं अशीं वैशिष्ट्यें आहेत. स्वभाव (करेक्टर), कृति (ॲक्शन) आणि विचार (थॉट) या तीन अंगांचा कुशल आणि बेमालूम मिलाफ शेक्सपियरच्या नाटकाइतका इतर कोठल्याही कलाकृतींत दिसत नाहीं.

सुदैवान एवंगुणविशिष्ट शेक्सपियरची शोकांतिका आदर्श म्हणून अनेक प्रसिद्ध मराठी शोकांतिकाकारांनीं आपल्यापुढें ठेवली, तिचा अभ्यास केला आणि त्याचा परिणाम म्हणजे सवाई माधवरावाचा मृत्यु, भाऊबंदकी, एकच प्याला, राजसंन्यास, इत्यादि प्रसिद्ध शोकांतिका होत.

आतां वास्तववादी आर्वाचीन शोकांतिकेच्या रचनेचा विचार करावयाचा आहे.

१५. अर्वाचीन वास्तव शोकांतिका :

अर्वाचीन हें कालनिदर्शक विशेषण असल्यामुळें अशा शोकांतिकेचें स्वरूप समजावून देण्याच्या दृष्टीनें त्याचें महत्व मर्यादित आहे. सुमारें शंभर वर्षांच्या आंतबाहेरचा हा वाङ्मयप्रकार असल्यामुळें त्याला अर्वाचीन (मॉडर्न) असें म्हणण्याचा प्रघात आहे. साधारणपणें, सुप्रसिद्ध नॉर्वेजियन नाटककार इब्सेन याच्या नाट्यपद्धतींतून या अर्वाचीन परंपरेचा उगम झाला. आदर्श आणि असामान्य प्रमुख पात्रें असणाऱ्या ग्रीक आणि शेक्सपियरच्या शोकांतिकेपेक्षां इब्सेनच्या

आणि त्याच्या परंपरेतील शोकांत नाटकांचें स्वरूप हें तत्वतः भिन्न आहे. या दोन शोकांतिकाप्रकारांतील भेद वास्तव (रिआलिस्टिक) या विशेषणानें व्यक्त होतो.

ॲरिस्टॉटलनें स्वभावलेखन हें तीन प्रकारें करतां येतें असें सांगितलें आहे. नाटकांतील प्रमुख पात्र हें आपल्यापेक्षां श्रेष्ठ असतें, आपल्यासारखें असतें किंवा आपल्यापेक्षां कनिष्ठ असतें. शुक्राचार्य, सिंधू, सुधाकर हे आपल्यापेक्षां श्रेष्ठ असलेल्या स्त्रीपुरुषांचे नमुने होत. शारदा, करुणा या स्त्रिया आपल्यासारख्याच साधारण वाटतात. आणि भावबंधनांतील महेश्वर, एकच प्याल्यांतील तळीराम, साष्टांग नमस्कारांतील भद्रायु हीं पात्रें आपल्यापेक्षां कनिष्ठ वाटतात. सुखांतिकेंत (कॉमेडी) कनिष्ठ पात्रांचें चरित्र असतें. शोकांतिकेंत (ॲरिस्टॉटलच्यापुढें ग्रीक शोकांतिका होत्या.) आदर्श आणि असामान्य महापुरुषांच्या गुणांचा अत्युत्कट उत्कर्ष दाखवून तज्जन्य स्खलन रंगविलेलें असतें. या दोन प्रकारांप्रमाणेंच आपल्यासारख्या सर्वसामान्य माणसांवर नाटक लिहितां येते व तें शोकांत किंवा सुखांत कसेंही असूं शकतें. " पण लक्षांत कोण घेतो ? " या कादंबरींतील यमू, यमूची आई, दुर्गा हीं पात्रें सामान्य आहेत. वास्तव हें विशेषण त्यांचें वैशिष्ट्य वर्णन करतांना आपण लावतों. पण या शोककारक पात्रांप्रमाणेंच चिमणराव, गुंड्याभाऊ, भावबंधन नाटकांतील धुंडिराज हीं पात्रें आपल्यासारखींच आहेत. त्यांचें चरित्र वाचतांना किंवा पाहतांना आपण हंसतों. पण चिमणराव आणि महेश्वर हे आपल्याला हंसवत असले तरी दोघांच्या मनोरचनेंत मूलभूत भेद आहे. चिमणरावाला आपण आपल्यांतला समजतों. त्याच्या बरोबर आपण हंसतों. पण महेश्वराला कमी लेखून कांहींशा तुच्छतेनें, आपण वरचढ आहोंत अशा कल्पनेनें आपण आपली करमणूक करून घेतों. तेव्हां सर्वसामान्य व्यक्तिमत्व असणारीं पात्रें ज्या नाटकांत आहेत असें नाटक जसें सुखांतिका तसें शोकांतिकाही असूं शकेल. ज्यांत असामान्य आणि आदर्श प्रमुख पात्रें आहेत अशी श्रेष्ठ (ग्रेट) शोकांतिका (ट्रॅजेडी) आणि कनिष्ठ पात्रें असणारें प्रहसन या दोन टोंकामध्यें वास्तववादी सुखांतिका व शोकांतिका या येतात. येथें फक्त शोकांतिकेचाच विचार करावयाचा आहे.

या वास्तव शोकांतिकेंतही परत दोन भाग पडतात. आपल्यासारख्या सर्वसामान्य माणसांच्या संसाराचें प्रातिबिंब असणारें नाटक किंवा कादंबरी लिहितांना, समाजांत प्रचलित असणारे ज्वलंत प्रश्न साहजिकच त्यांत येतात. विशेषतः सामाजिक (खरा शब्द " प्रचलित " योग्य होईल) नाटकांत असे प्रश्न अधिक येण्याचा संभव असतो. यामुळें नाटकांत किंवा कादंबरींत प्रमुख पात्रांच्या स्वभावाला प्राधान्य असलें तरी असें नाटक " सहेतुक " असतें. शारदा नाटकाचा हेतु बालावृद्ध विवाहाचा निषेध करणें हा होता. " पण लक्षांत कोण घेतो ? " या कादंबरींत समाजानें आणि रूढीनें असहाय्य केलेल्या हिंदू स्त्रीचे अनेक हृदयस्पर्शी नमुने रंगविले आहेत. पण प्रचारापेक्षां कलात्मक वृत्ती ही

अधिक प्रबळ असल्यामुळें प्राधान्य मात्र स्वभावपरिपोषास मिळते. यामुळें अशा कलाकृतींतिल त्या काळचा ज्वलंत विषय हा नाहींसा झाला असला तरी त्यांतील स्वभावलेखनामुळें ती अमर होते. शारदा नाटक हें याचें उत्तम उदाहरण आहे.

पण कांहीं नाटकें आणि कांहीं कलाकृति अशा असतात कीं त्यांत प्राधान्य स्वभावलेखनाला न मिळतां ते प्रचलित प्रमेयास मिळतें. एखाद्या प्रमेयाचा (प्रॉब्लेम) पुरस्कार किंवा निषेध करण्यासाठीं त्यास साधक, बाधक आणि क्वचित तटस्थ असणाऱ्या प्रमाणांचा पोशाख चढवून पात्रें कृति आणि भाषणें करूं लागतात. अशा भाषणांना संवादापेक्षां वादविवाद हेंच नांव अधिक योग्य होय. ग्रीक किंवा शेक्सपियरच्या शोकांतिकेंत प्राधान्य मानवी स्वभावासच असे. मग तो स्वभाव, तें व्यक्तिमत्व सामान्य असो, वास्तव असो अगर आदर्श असो. अशा कलाकृतींतील सर्व नाट्यप्रसंग हे स्वभावांतील संघर्षांतून निर्माण होतात. आणि हीच पद्धत नैसर्गिक (नॅचरल) आहे. पण या उलट प्रमेयप्रधान नाटकांत (प्रॉब्लेम प्ले) प्रत्येक पात्रास स्वतंत्र अस्तित्व आणि व्यक्तिमत्व नसून तें समोर असणाऱ्या प्रमेयाचा फक्त एक पैलू असतें. गॉल्सवर्दी या प्रसिद्ध लेखकाचीं " सिल्व्हर बॉक्स " आणि " स्ट्राइक " हीं दोन नाटकें यांचीं उत्तम उदाहरणें होत.

वास्तव व अर्वाचीन शोकांतिकेचे हे असे दोन प्रकार आहेत. यांतील स्वभावास प्राधान्य असणाऱ्या सहेतुक वास्तववादी शोकांतिकेचा प्रथम विचार करूं.

१६. सहेतुक वास्तववादी शोकांतिका :

सहेतुक नाटकांत (अ ड्रामा विथ परपज) हेतु असला तरी प्राधान्य प्रमुख पात्रांच्या स्वभावालाच असते. पण अशा नाटकांचीं कथानकें हीं समाजांत सर्वत्र आढळणारीं असतात. त्यांत कसलाच अद्भुतरम्यपणा आणि असामान्यपणा नसतो. या नाटकांत असणारीं पात्रें हीं असंभाव्य आणि आदर्श नसतात. आपल्याप्रमाणेंच त्यांचा स्वभाव आणि गुणावगुण हे नैसर्गिक आणि सर्वसामान्य असतात. समाजांतील शेंकडा ९९ माणसें आणि त्यांच्यावर रोज येणारे प्रसंग यांचें प्रतिबिंब अशा कलाकृतींत पडलेलें असतें. त्यामुळें अशा नाटकास किंवा कादंबरीस वास्तववादी म्हणतात. यांतील पात्रें हीं एकांगी आणि उत्कट विचारांची नसतात. गुणांच्याप्रमाणेंच अवगुणांचा त्यांच्यांत कधींही अतिरेक झालेला नसतो. आपल्या मताच्या किंवा व्रताच्या परिपालनार्थ समन्वय करण्याचें सोडून प्रारब्धाशीं किंवा परिस्थितीशीं संघर्ष करण्यास तीं कधींही तयार होत नाहींत. हरिभाऊ आपट्यांच्या सामाजिक कादंबऱ्या व देवलांचें शारदा नाटक, या कलाकृतींना वास्तववादी व सहेतुक हीं विशेषणें सर्वतोपरीनें शोभतात. शेक्सपियरचा नायक आणि नायिका हीं असा-

मान्य, अद्‌भुत आणि अवास्तव वाटतात. शेक्सपियरचा हॅम्लेट, खाडिलकरांचा सवाई माधवराव, केळकरांची पार्वतीबाई आणि गडकऱ्यांची सिंधू, यांना प्रातिनिधिक हें विशेषण लावतां येणार नाहीं. उलट देवलांची शारदा आणि हरिभाऊ आपट्यांची यमु, या आपल्याला जिव्हाळ्याच्या व जवळच्या वाटतात. दोघीही अतिरेकी आणि एकांगी नाहींत. अशा कलाकृतींत एखादी समस्या, एखादें प्रमेय मांडलेलें असलें, तरी महत्त्व मात्र प्रमुख पात्रांच्या स्वभावाला दिलेलें असतें.

आतां प्रमेयप्रधान नाटकाचें (यांत शोकांतिकेचाही अंतर्भाव होतो) स्वरूप पहावयाचें आहे.

१७. प्रमेयप्रधान नाटकः

इब्सेनच्या नाटकांचा व त्या परंपरेनुसार प्रसिद्ध झालेल्या नाटकांचा "वास्तववादी" म्हणून गौरव करण्यांत येतो. अशा प्रकारच्या नाटकांत समाजाला सलणारीं शल्यें प्रमेयें म्हणून नाटकांत मांडलेलीं असतात. तत्कालीन प्रसंग व पात्रें हीं प्रचलित सामाजिक परिस्थितींतून घेतलेलीं असल्यामुळें साहजिकच अशा प्रकारच्या कृति या वास्तव वाटतात. पण सहेतुक नाटक व प्रमेयप्रधान नाटक यांत महत्त्वाचा व मूलभूत फरक असतो.

प्रमेयप्रधान नाटकांत प्राधान्य प्रमेयाला असतें, प्रमुख पात्रांच्या स्वभावाला व प्रारब्धाला नसतें. येवढेंच नव्हे तर अशा प्रमेयांतूनच नाटकांतील पात्रांची आणि प्रसंगांची निर्मिति होते. इब्सेनच्या परंपरेंतील लेखकाच्यां डोक्यांत प्रथम समस्या किंवा प्रमेय येतें यानंतर या प्रमेयाच्या अनेक बाजू त्याला दिसतात आणि बाजूंबरहुकूम पात्रांचा उद्‌गम होऊन, त्यांच्या स्वभावांचा विकास होतो. पुनर्विवाह, दारूचे दुष्परिणाम, सहशिक्षण, आर्थिक स्वातंत्र्य, यांपैकीं कोठलेंही प्रमेय हें केवळ प्रमेय म्हणून घेतलें, तर तें निर्जीव आणि निर्विकार असतें. त्यांत कसलेंच सौंदर्य आणि उदात्तता नसते. अशा प्रकारच्या सर्व प्रमेयांत प्राणधारणा होते ती माणसाच्या स्वभावानें व त्या स्वभावांतून उत्पन्न होणाऱ्या कृतीमुळें होय. खरें पाहिलें असतां माणसाच्या स्वभावांतून आणि परिस्थितींतून सर्व संघर्ष, प्रसंग आणि प्रमेयें हीं निर्माण होतात.

इब्सेनची नाटक लिहिण्याची पद्धत म्हणजेच अर्वाचीन नाटकाचें तंत्र हें कृत्रिम आहे, त्यांत जिवंतपणा नाहीं. माणसाच्या स्वभावांतून प्रमेय निर्माण होणें, संघर्ष होणें ही गोष्ट स्वाभाविक होय. पण या नवीन परंपरेचे लेखक हे माणसाच्या स्वभावाला शेक्सपियरप्रमाणें साध्य न समजतां साधन समजतात. आपले आवडते विचार मांडण्यासाठीं व आपल्या मतांचा प्रचार करण्यासाठीं, या नवीन परंपरेचे पुरस्कर्ते मानवाला कळसूत्री बाहुलीप्रमाणें नाचवतात. शॉनें अनेक विषयांवर १०० पानांचे निबंध लिहून दृष्टांतादाखल "पिगमॅलियन" आणि "डॉक्टर्स डायलेमा" सारखीं नाटकें लिहिलीं. शॉ हा थोर विचारवंत आणि प्रतिभावान लेखक असल्या-

मुळें, त्यानें लिहिलेलीं नाटकें आणि त्यांत असलेलीं पात्रें, आज लोकप्रिय झालेलीं असलीं आणि उद्यां कदाचित् कांहींना अक्षरत्व प्राप्त झालें, तरी त्याची नाट्यलेखनाची परंपरा ही सदोष व कृत्रिम आहे, हें स्पष्टपणें नमूद केलें पाहिजे. असे कांहीं लेखक हे प्रतिभाशाली असल्यामुळें, त्यांच्यात सुप्त असलेला कलावंत त्यांच्या नकळत जागा होतो आणि त्यांच्या हातून कांहीं अक्षर स्वभावचित्रें निर्माण होतात.

अशा प्रकारच्या नाटकांना वास्तववादी नाटकें म्हणणें यथार्थ होणार नाहीं. कारण अशा नाटकांतील पात्रें हीं शेक्सपियरच्या पात्रांप्रमाणें अतिरेकी, उत्कट आणि उदात्त नसलीं आणि सर्वसामान्य वाटलीं, तरी अपवादात्मकच असतात. यामुळें इब्सेनची नोरा ही देवलांच्या शारदेप्रमाणें प्रातिनिधिक वाटत नाहीं, गुणांनी सर्वसामान्य असूनही अपवादात्मक वाटते. अशा नाटकांत प्रौढ विचार असतात, आकर्षक संवाद आणि मनोरंजक स्वभावपरिपोष असतात, पण महत्त्व माणसाच्या स्वभावास नसून प्रमेयास असतें. प्रमेयांच्या विकासावर या नाटकांतील प्रमुख पात्रांच्या स्वभावाचा व कृतीचा डोलारा उभारलेला असतो

शारदा नाटकासारख्या "सहेतुक व वास्तव" कलाकृति, या अर्वाचीन नाटकांपेक्षां अधिक नैसर्गिक व निर्दोष वाटतात. पण त्यांच्या स्वरूपास व गुणास मर्यादा आहेत. शारदा नाटकांतील विषम विवाहाचा हेतु किंवा प्रमेय हें आज मराठी समाजांत उरलेलें नसलें, तरी या कलाकृतींतील पात्रांचे स्वभाव व प्रसंग हे अजूनही आपल्याला आवडतात. कारण, त्यांत देवलांनीं प्राधान्य प्रमेयाला न देतां पात्रांच्या स्वभावपरिपोषास दिलेलें होतें. पण कालांतरानें समाजाची स्थिति बदलली व आमचे संस्कार लोपले कीं हे आकर्षण अर्थातच उत्तरोत्तर कमी होणार. कारण या नाटकांतिल पात्रें प्रातिनिधिक असलीं, त्यांचा स्वभाव परिपोष उत्तम साधलेला असला, तरी तीं हॅम्लेट किंवा संभाजीप्रमाणें अलौकिक आणि धीरोदात्त नाहींत. त्यांना सिंधू आणि पार्वतीबाईप्रमाणें दिव्यत्वाचा स्पर्श झालेला नसल्यामुळें, कालातीतता आलेली नाहीं. समाजाचीं आणि देशाचीं बंधनें ओलांडून, कालाच्या मर्यादा मोडून सर्व जगांत संचार करणारे जे विचारांचे व विकारांचे गुण, व्यासांच्या, वाल्मिकीच्या आणि शेक्सपियरच्या प्रमुख पात्रांत आढळतात, त्यांचा अभाव या सहेतुक नाटक-कादंबऱ्यांतील प्रातिनिधिक पण सर्वसामान्य पात्रांच्यांत असतो. यामुळें आज हजारों वर्षें झाली तरी भीष्म आणि कर्ण, दुर्योधन आणि दुःशासन, भीम आणि द्रौपदी यांचे स्वभाव अमर आहेत. शेकडों वर्षें झालीं तरी शेक्सपियरचा हॅम्लेट व ऑथेल्लो आपल्यास अजून वेड लावतात. पण हेंच विधान आणखी १०० वर्षांनीं शारदा नाटकाबद्दल करतां येणार नाहीं.

याचा अर्थ शेक्सपियरच्या परंपरेंतील प्रत्येक लेखक आणि त्याची कृति, हीं अमर आहेत असा नव्हे. कारण वाङमयांत पद्धतीपेक्षां प्रतिभेला अधिक

महत्त्व असतें. पण तंत्रदृष्ट्या एकाच तोडीचीं आणि सारख्याच प्रतिभेचीं तिन नाटकें निवडलीं तर शेवटीं सहेतुक आणि प्रमेयप्रधान नाटकें हिणकस ठरून, काळाच्या चाळणींत शेवटपर्यंत शेक्सपियरच्या परंपरेंतील नाटक टिकेल.

१६. शोकांतिका : आदर्श आणि वास्तव :

ग्रीक आणि शेक्सपियरच्या शोकांतिकेंत भेद असला तरी दोन्हींतही आदर्श आणि असामान्य पात्रांचीं चरित्रें असतात. अशा पात्रांच्या हृदयांत चालणारे विरोधी नैतिक प्रेरणांचे संघर्ष असतात. स्वभावदोषांतून उद्भवणारा शोककारक प्रमाद (ट्रॅजिक एरर) असतो. प्रतिकूल परिस्थिति आणि नियति यांची त्यांत भर पडून अशा नाटकाचा शेवट भीषण, शोचनीय आणि रौद्र होतो. नायकाच्या अंगांत असणाऱ्या आध्यात्मिक गुणांचा अपव्यय होऊन, त्यामुळें " आध्यात्मिक वैफल्याची " भावना निर्माण होते, असें नाटक पाहून आपल्या अंतःकरणांत भय आणि अनुकंपा या भावना जागृत होतात व त्यांचें योग्य विरेचन होतें.

वास्तववादी नाटकामुळें, मग तें सहेतुक असो, वा स्वभावप्रधान असो, त्यामुळें अनुकंपा आणि क्रोध हे विकार अधिक जागृत होतात. विशिष्ट हेतूचा किंवा मताचा प्रचार किंवा परिणाम करण्यासाठीं, हा भावनाप्रक्षोभ साधन म्हणून वापरलेला असतो. अशा शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांचें व्यक्तिमत्व हे सर्वसामान्य असल्यामुळें त्यांत भव्यता आणि भयप्रदता नसते. अशा स्वभावापेक्षां परिस्थिति हींच अधिक प्रबळ असते. यामुळें भावना प्रक्षुब्ध झाल्या तरी त्यांना विदग्धता, विशालता किंवा उदात्तता ही प्राप्त होत नाहीं. अशा नाटकांत पात्रांच्यापेक्षां प्राधान्य प्रतिकूल परिस्थितीला किंवा प्रमेयाला असल्यामुळें, आणि या दोन्हीही गोष्टींना स्थलाची आणि कालाची मर्यादा असल्यामुळें, अशा प्रकारच्या शोकांतिका या कांहीं काळ परिणामकारक वाटल्या, तरी क्षणाक्षणाला सौंदर्याचें आणि सत्याचे नवे उन्मेष निर्माण करण्याचें सामर्थ्य त्यांच्यांत नसतें. अशा प्रकारचीं कांहीं नाटकें ही कालांतरानेंही वाचनीय वाटतात, याचें कारण त्यांतील प्रमेय अगर प्रचार नसून, नकळत मानवी स्वभावाचा झालेला यथार्थ आविष्कार हें असतें. शारदा नाटक किंवा हरिभाऊ आपट्यांच्या कादंबऱ्यांतील ज्वलंत प्रश्न हे आतां नाममात्र उरले असले, तरी त्यांतील वास्तव स्वभावचित्रामुळें आपण अजून हें वाङ्मय वाचतों. माणूस आहे तोपर्यंत त्याचा स्वभाव आहे, आणि ज्यांत उत्तम स्वभाव लेखन आहे अशी कलाकृति ही माणसास आकर्षिण्यास अक्षय समर्थ असते.

शोकांतिकेचे आदर्श आणि वास्तव असे दोन मुख्य प्रकार करून त्यांत पुन्हां ग्रीक आणि रोमँटिक, तसेंच स्वभावप्रधान सहेतुक आणि प्रमेयप्रधान असे दोन भेद केले.

शोकांतिकेचें वर्गीकरण करण्याच्या दुसऱ्या अनेक पद्धति आहेत. पण मराठी शोकांतिकेच्या दृष्टीनें हे वर दिलेले चार प्रकार पहावयाचे आहेत. या चार प्रकाराच्या शोकांतिकांचा मराठी शोकांतिकेवर परिणाम झालेला आहे. ग्रीक शोकांतिकेचा प्रत्यक्ष मराठी नाट्यसृष्टीशीं संबंध नसला, तरी शेक्सपियरच्या शोकांतिकेचें अनुकरण आणि अभ्यास केल्यामुळें, ॲरिस्टॉटलनें आपल्या व्याख्येंत दिलेले अनेक घटक हे मराठी शोकांतिकेंत प्रामुख्यानें दिसतात.

स्वभावप्रधान, सहेतुक, वास्तववादी नाटकें दुर्दैवानें मराठींत फार थोडीं आहेत. आणि शोकांतिका तर दोन किंवा तीन असतील. आज वास्तववादी प्रमेय-प्रधान नाटकें मराठी रंगभूमीवर होत असतांना दिसलीं, तरी मराठी नाट्यसृष्टीचा व विशेषतः शोकांतिकेचा सगळा पिंड हा शेक्सपियरच्या रोमँटिक परंपरेवर परिपुष्ट झालेला आहे. चित्रपटापुढें मराठी रंगभूमि ही पराभूत झालेली असली, तरी आहे त्या प्रतिकूल परिस्थितींत शेक्सपियरच्या पुरातन पण प्रभावी परंपरेची मुळींच पीछेहाट झालेली नाहीं.

शोकांतिकेचें आणखी एका स्वतंत्र दृष्टीनें परीक्षण करतां येईल. येथवर शोकांतिका (ट्रॅजेडी) डोळ्यांसमोर ठेवून, त्याचा मनावर काय परिणाम होतो, या परिणामाचें स्वरूप कसें असतें, विविध घटक कोणते असतात, याचा विचार " शोकपरिणाम " या प्रकरणांत केला. असा शोकपरिणाम होण्यास कोणतीं कारणें होतात तीं " शोककारण " या दुसऱ्या प्रकरणांत पाहिलीं. तिसऱ्या प्रकरणांत " शोकांतिका " या वाङ्मयप्रकाराचें (अ फॉर्म ऑफ् लिटरचर) स्वरूप ॲरि-स्टॉटलनें केलेल्या व्याख्येचा आधार घेऊन पाहिलें. ग्रीक शोकांतिका हा या अत्युच्च वाङ्मयप्रकाराचा उगम धरून, तेथपासून अर्वाचीन प्रमेयप्रधान शोकांतिकेपर्यंत प्रवास केला. समोर एकच मर्यादा ठेवली होती आणि ती ही कीं प्रत्यक्ष मराठी शोकांतिकेच्या उद्गम आणि विकासास कारण झालेल्या घटकांचाच तेवढा विचार करावयाचा ! यामुळें इतर शोकांतिकाप्रकार पाहिले नाहींत. कारण त्यावर चर्चा करणें म्हणजे मराठी नाटकांचा पायास आधार नसतांना " पुस्तकी " आकाशांत भ्रमण करणें होय.

पण येथवर केलेल्या सगळ्या विचारांत शोकांतिकाकारांचा विचार केलेला नाहीं. शोकांतिकेस जें एक विशिष्ट स्वरूप प्राप्त होतें, शोकांतिकेमुळें आपल्या मना-वर जो एक विशिष्ट परिणाम होतो, शोकांतिकेला आदर्श किंवा वास्तव, सहेतुक किंवा प्रमेयप्रधान असा जो आकार प्राप्त होतो, या सर्वांना कारण, ती निर्माण करणाऱ्या लेखकाची प्रतिभा, प्रकृति किंवा पिंड हा विशिष्ट जातीचा असतो, हें होय. त्यांत कांहीं गुण असतात, वैगुण्येंही असतात. कांहीं प्रचंड दुर्बिणींतून, आपण हजारों, लक्षावधी मैलांवरचे ग्रह आणि तारे यांचें चाललेले भ्रमण डोळे भरून बघूं शकलों, तरी कांहीं दुर्बिणींची शक्ति ही फक्त पांच दहा मैलांतलिच सृष्टि आपल्या

दृष्टीसमोर उभी करण्यास समर्थ ठरते. दुर्बिणीप्रमाणेंच लेखकांच्या प्रतिभाचक्षूंची स्थिति असते. शेक्सपियरसारखा महाकवि मानवी स्वभावांतील आणि जीवनांतिल शाश्वत रहस्यें सरस आणि सुंदर स्वरूपांत आपल्यापुढें मांडतो. अशा कलाकृति या त्रिकालाबाधित असतात. त्यांना कालाची, देशाची, समाजाची कसलीच मर्यादा नसते. हॅम्लेट आणि ऑथेल्लो हे कोणत्याही कालांत, समाजांत आणि देशांत जन्मतात आणि अमर होतात. उलट हरिभाऊ आपटे, इब्सेन इत्यादि लेखकांच्या प्रतिभेचें सामर्थ्य हें मर्यादित आहे. त्यांत शेक्सपियरचा भव्यपणा नाहीं. प्रतिभेच्या प्रकृतीप्रमाणें आणि सामर्थ्याप्रमाणें, त्यामुळें निर्माण होणाऱ्या कलाकृतींचें स्वरूप ठरत असतें. तेव्हां आपल्यासमोर ज्या शोकांतिका आहेत, त्यांतील वैशिष्ट्यांचें विश्लेषण करून, त्यावरून लेखकाच्या प्रतिभेची भरारी आणि प्रकृति हीं निश्चित करतां येतील. उलट लेखकावरून तो कशा प्रकारचें नाटक, कादंबरी किंवा काव्य लिहूं शकेल यासंबंधीं अनुमान काढतां येईल.

हें वर्गीकरण करतांना दिसणारे शोकांतिकांचे प्रकार हे आपण प्रथमच अवलोकन केलेले आहेत, एक दोनच नवीन येतील. पण हें वर्गीकरण करतांना मुख्य गोष्ट पहावयाची ती ही कीं शोकांतिका किंवा कोणतीही कलाकृति आणि ती निर्माण करणारा कलावंत किंवा लेखक यांचे काय संबंध असतात आणि शोकांतिकेला जें एक विशिष्ट स्वरूप प्राप्त होतें त्याला लेखकाची प्रतिभा कशी आणि किती कारण होते.

१९. शोकांतिका आणि शोकांतिकाकार :

प्रत्येक लेखकांत अनेक प्रवृत्तींचें मिश्रण झालेलें असतें, तरी प्राधान्य एकाच प्रवृत्तीला असतें. शेक्सपियरच्या नाटकांत नाट्यप्रसंग विपुल आणि परिणामकारक असले, तरी त्याच्या नाटकांचें अधिष्ठान माणसाचा स्वभाव हेंच आहे. मात्र शेक्सपियरनें रंगविलेला मानवी स्वभाव हा सर्वसामान्य नसून, एकांगी आणि अलौकिक असतो. अशा प्रकारच्या नाटकास अद्भुतरम्य–स्वभावनिष्ठ नाटक असें नांव देणें योग्य होईल. खाडिलकर आणि गडकरी हे शेक्सपियरच्या अद्भुतरम्य परंपरेचे पुरस्कर्ते होते. खाडिलकरांच्या पहिल्या नाटकांत शेक्सपियरच्या पद्धतीप्रमाणेंच किंबहुना त्याच्या कांहीं प्रसिद्ध शोकांतिकांच्या अनुकरणानें प्रमुख पात्रें निर्माण झालीं आहेत पण खाडिलकरांच्या उत्तरार्धांमधील शोकांत नाटकांना, स्वभावनिष्ठ हें विशेषण शोभत नाहीं. उलट गडकऱ्यांच्य. पहिल्या नाटकांत होणारा स्वभावपरिपोष हा सवंग आणि सामान्य असून, त्यांच्या उत्तरार्धांतील नाटकांत स्वभावचित्रणचातुरीचें उज्वल स्वरूप आढळतें.

एखाद्या त्रिकालाबाधित तत्त्वाला (प्रिन्सिपल) कांहीं नाटकांत आणि नाटककारांच्या प्रकृतींत प्राधान्य असतें. अशा तत्त्वाच्या आविष्कारासाठीं लेखक नाटकें लिहितो आणि पात्रें निर्माण करतो. खाडिळकरांचे सत्त्वपरीक्षा हें नाटक अशा

तत्त्वप्रधान नाटकाचें उत्तम उदाहरण आहे. भाऊबंदकी नाटकासही याच वर्गांत घालावें लागेल. अशा नाटकांत अनेकवेळां तत्त्वाला प्राधान्य असल्यामुळें, नायक आणि नायिका कोण हें ठरविणें कठीण जातें. खाडिलकर आपल्या नाटकांत तत्त्वाची मांडणी करून त्या सुसंगत विस्तार व प्रचार करीत असले, तरी त्यांना व्यासाप्रमाणें किंवा शेक्सपियरप्रमाणें मानवी जीवनाचे तत्त्वज्ञ म्हणतां येणार नाहीं. अशा तत्त्वांचा विचार करण्यापेक्षां, प्रचार करण्यांत ते अधिक प्रवीण आहेत.

गडकऱ्यांचें राजसंन्यास हें नाटक तत्त्वप्रधान असलें आणि त्यांत मानवी स्वभावाचे कांहीं उज्ज्वल नमुने रंगविलेले असले, तरी गडकऱ्यांना नाट्यप्रसंगांचें विलक्षण आकर्षण होतें. गडकऱ्यांच्या नाटकाचा मुख्य बिंदू हा नेहमीं नाट्यप्रसंग असतो. गडकरी आपल्या नाटकाची किंबहुना प्रवेशांची उभारणी अद्‌भुतरम्य नाट्यप्रसंगांवरच करतात. शेक्सपियरच्या नाटकाप्रमाणें मानवी स्वभावांतून हे नाट्य-प्रसंग निर्माण होत नाहींत, उलट अशा नाट्यप्रसंगांवरच गडकऱ्यांच्या प्रमुख पात्रांचा स्वभावाविष्कार आणि कृति हीं अवलंबून असतात. अशा नाटकांना प्रसंगनिष्ठ नाटक हें नांव योग्य दिसेल.

देवल यांच्या शारदा नाटकांत विषम विवाहाचा निषेध केला आहे. म्हणजे शारदा नाटक एका विशिष्ट हेतूसाठीं लिहिलें आहे. पण असें असलें तरी प्राधान्य हेतूला नाहीं, मानवी स्वभावाला आहे. यामुळें शारदा नाटकांतील हेतु आज ठरलेला नसला तरी तें नाटक आपण अजून वाचतों आणि पाहतों, कारण माणसाचा स्वभाव अमर आहे. मात्र शारदा नाटकांतील पात्रांचा स्वभाव सर्वसा-मान्य, वास्तव व आदर्श आहे. अशा प्रकारच्या नाटकास सहेतुक, वास्तववादी नाटक हें अभिधान शोभेल.

या पुढील नाटकांचा प्रकार म्हणजे प्रमेयप्रधान नाटक होय. अशा नाट-कांत प्राधान्य प्रमेयास असतें. तत्त्वाच्या आविष्कारासाठीं ज्याप्रमाणें खाडिलकर नाटक लिहितात, त्याप्रमाणें अशा नाटकांत प्रमेयाचा विचार व प्रचार केलेला असतो. सहेतुक नाटक व प्रमेयप्रधान नाटक यांत थोडेंफार साम्य दिसलें, तरी एकांत प्राधान्य प्रमेयाला असतें तर दुसऱ्यांत तें स्वभावाला असतें.

नाटकांचे (येथें शोकांतिकाच अभिप्रेत आहेत.) (१) अद्‌भुतरम्य-स्वभा-वनिष्ठ नाटक (२) तत्त्वप्रधान नाटक (३) प्रसंगनिष्ठ नाटक (४) सहेतुक वास्तवादी नाटक व (५) प्रमेयप्रधान नाटक, असे पांच प्रकार पडतात. याचा अर्थ प्रत्येक नाटकांत आणि नाटककारांत, यांपैकीं एकच वैशिष्ट्य असतें असा नाहीं. उदाहरणार्थ राजसंन्यास या नाटकांत स्वभाव, तत्त्व आणि प्रसंग यांचा मनोरम त्रिवेणी संगम झालेला दिसतो. आणि म्हणूनच अशा प्रकारचें केलेलें वर्गीकरण हें फार हळुवार हातानें उपयोजावें लागतें.

लेखकाच्या प्रवृत्तींतून आणि प्रकृतींतूनच ललितवाङ्मयाच्या पद्धति आणि परंपरा निर्माण होतात. लेखकाचें व्यक्तिमत्व आणि त्याचा दृष्टिकोन, त्याचें विचार करण्याचें आणि अवलोकनाचें सामर्थ्य यांवरच शेवटीं कोठल्याही कलाकृतीची योग्यता ठरते. प्रतिभेचें पाठबळ असल्याशिवाय कोठल्याही पद्धतीचा आणि परंपरेचा प्रभाव पडत नाहीं. कांहीं लेखक मानवी स्वभावाकडे व संसाराकडे गंभीरपणें न पाहतां, खेळकरपणें पाहतात. कांहीं लेखकांना आदर्श आणि धीरोदात्त नायक-नायिकांचें चरित्र गाण्यांत अधिक उत्साह आणि आत्मीयता वाटते. कांहीं लेखकांना समाजांतील सर्वसामान्य स्त्रीपुरुषांच्या कृतीचें आणि प्रकृतीचें अधिक आकर्षण वाटतें. तर कांहीं कलावंत तत्त्वास, प्रमेयास आणि प्रचारास प्राधान्य देतांना दिसतात

ललितवाङमयांत हे सर्व विषय आणि प्रकार समाविष्ट होत असले तरी त्याचा मध्यबिंदु माणसाचा स्वभाव हाच असतो. यामुळें या सर्व प्रकारांत शेक्सपियरचें स्वभावनिष्ठ आदर्श नाटकच श्रेष्ठ वाटतें. अशा प्रकारच्या शोककारक नाटकांत, मानवी मनोविकारांची उत्कटता व उदात्तता, विचारांची प्रगल्भता व व्यापकता, यांचा रसपूर्ण आणि नाट्यपूर्ण उत्कर्ष होतो. याचा अर्थ या पद्धतीप्रमाणें लिहिलेलें प्रत्येक नाटक हें सहेतुक, तत्त्वप्रधान किंवा प्रमेयप्रधान नाटकापेक्षां श्रेष्ठ असतें, असें नव्हे. कारण कोठल्याही कलाकृतीची योग्यता ही पद्धतीपेक्षां लेखकाच्या प्रतिभेवर आणि अनुभूतीवर आधारलेली असते.

२०. समारोप :

शोकपरिणाम (ट्रॅजिक इफेक्ट), शोककारण (ट्रॅजिक एलिमेंट), शोकांतिका (ट्रॅजेडी) आणि शोकांतिकाकार (ट्रॅजेडियन) यांचे विविध विशेष सविस्तर पाहिले. येथें या प्रबंधाचा पूर्वार्ध संपला. शोककारण आणि मराठी शोकांतिका (ट्रॅजिक एलिमेंट अँन्ड मराठी ट्रॅजेडी) असा या प्रबंधाचा विषय आहे. शोककारणाचा विचार पुरा झाला. त्याचें विविध विशेष अनेक अंगांनीं आणि प्रकारांनीं अवलोकन केलें. आतां या प्रबंधाच्या उत्तरार्धांत शोककारणाचे नमूद केलेले विविध विशेष, हे निकष म्हणून उपयोजून, मराठी शोकांतिकेचें परीक्षण आणि मूल्यमापन करावयाचें आहे.

मराठी शोकांतिका

प्रकरण ४ थें

इतिहास, वर्गीकरण आणि परीक्षण

१. विषयप्रवेश :

प्रबंधाच्या उत्तरार्धास प्रारंभ करण्यापूर्वी पूर्वार्धांतील प्रपंच थोडक्यांत डोळ्यांसमोर ठेवला पाहिजे. पूर्वार्धांतील तीन प्रकरणांत शोकपरिणाम, शोककारण, शोकांतिका आणि शोकांतिकाकार या चार विषयांचा सविस्तर विचार केला. शोककारण आणि शोकपरिणाम यांचे विविध घटक पाहून त्यांतील नियत आणि अनियत कोणते तें निश्चित केलें. मराठी शोकांतिकेचा उगम आणि विकास ज्यामुळें झाला त्या ग्रीक, शेक्सपीरियन आणि अर्वाचीन शोकांतिकाप्रकारांचें स्वरूप व परस्परांत असणारें साम्य आणि भेद हे अवलोकन केले. शोकपरिणामाचा विचार करतांना "दुःखात्मक रस" हे प्रथम विचारांत घेतले असले तरी ॲरिस्टॉटलची शोकांतिकेची व्याख्या हीच आजपर्यंत झालेल्या सर्व विवेचनाचा उगम आणि आधार होय. यामुळें बुचर, बॅंडले, ल्यूकस, वॅंघॉं इत्यादिकांचें या विषयावरील ग्रंथ वाचतांना ॲरिस्टॉटलनें आपल्या शोकांतिकेच्या व्याख्येच्या अनुषंगानें मांडलेल्या विचारांचा हा केवळ विस्तार आहे असें पदोपदी वाटतें.

येथवर शोकपरिणाम, शोककारण, शोकांतिका आणि शोकांतिकाकार यांचे जे विविध विशेष पाहिले ते निकष म्हणून उपयोजून मराठी शोकांतिकेचें परीक्षण करावयाचें आहे. पण प्रत्यक्ष परीक्षणास प्रारंभ करण्यापूर्वी, मराठी शोकांतिकेचा इतिहास, परंपरा आणि तिला आजचें स्वरूप प्राप्त करून देणारे प्रमुख नाटककार यांचा विचार केला पाहिजे. हें करतांना पुढें आलेल्या प्रत्येक लहान मुद्यांचें आणि माहितीचें डोळ्यांत तेल घालून टिपण करावयाचें नाहीं. कारण या प्रबंधांतील उत्तरार्धाचा मुख्य विषय, मराठी शोकांतिकेचें परीक्षण हा आहे. मराठी शोकांतिकेच्या आणि ती लिहिणाऱ्या नाटककारांच्या मागची परंपरा आणि प्रेरणा निश्चित करण्यापुरताच इतिहास पहावयाचा आहे. यामुळें मराठी शोकांतिकेचें वर्गीकरण

योग्यप्रकारें होऊन त्यामुळें परीक्षणांत रेखीवपणा आणि पद्धतशीरपणा येईल. प्रथम मराठी शोकांतिकेचा इतिहास आणि तो निर्माण करणाऱ्या प्रमुख नाटककारांचे विशेष पाहूं.

२. विष्णुदास भावे :

मराठी नाटकाला सुरुवात १८४३ सालीं सांगली येथें विष्णुदास भावे यांनीं केली. कानडी नाटकावरून त्यावेळच्या श्रीमंत अप्पासाहेब सांगलीकरांना मराठी नाटकाची कल्पना सुचली आणि विष्णुदास भाव्यांना खेळ करून दाखविण्याची त्यांनीं आज्ञा केली.

तोंपर्यंत संस्कृत वाङ्मयांत नाटकें असलीं आणि नाट्यकला ही सनातन असली, तरी महाराष्ट्रांत नाटकें होत नव्हतीं असें दिसतें. नट-नटी आणि आणि नाटकें यांच्या विषयीं उपमा रूपकादि स्वरूपांत ज्ञानेश्वरींत उल्लेख आलेले असले आणि तंजावर येथें १६९० सालीं लिहिलेलें "श्री लक्ष्मीनारायण कल्याण" हें नाटक सापडलेलें असलें, तरी त्यावरून महाराष्ट्रांत नाटकें होत होतीं, असें निश्चितपणें म्हणतां येणार नाहीं.

मराठींत प्रत्यक्ष नाटक नसलें तरी नाट्यप्रसंग, संभाषणें आणि पात्रें असलेले गोंधळ, लळितें व तमाशे हे १८४३ सालापूर्वी अनेक शतकें होत होते. तसेंच कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ हे ज्ञानेश्वरीच्या पूर्वीसुद्धां लोकप्रिय होते असें दिसतें. कारण जेव्हां उपमा, दृष्टांत इत्यादि प्रकारांत कांहीं गोष्टी प्रविष्ट होतात, तेव्हां त्या प्रचलित असतात हें उघड आहे.

"आतां देहजे अवधान। तुम्ही बोलाविला मी बोलेन। जैसे चेष्टे सूत्राधीन। दारुयंत्र॥" (अ. १ ओ. ८१) या ज्ञानदेवाच्या ओवीवरून कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ महाराष्ट्रांत सर्वत्र प्रसृत होता, असें दिसतें.

तेव्हां १८४३ पर्यंत मराठी भाषेंत "श्री लक्ष्मीनारायण कल्याण" हा अपवाद सोडल्यास नाटकें होत होतीं, यास पुरावा उपलब्ध नाहीं. मात्र नाटकाला अनुकूल अशीं तमाशांतून, गोंधळांतून आणि कीर्तनांतून अनेक गुप्त बीजें होतीं. करुण आणि रौद्र, बीभत्स, भयानक, वीर इत्यादि रस, हे वरील प्रकारांत उत्कर्ष पावतांना आढळतात. रामजोशी आणि प्रभाकर यांच्या लावण्यांत वीररसाप्रमाणेंच करुणरसही दिसतो. विप्रलंभ शृंगारांतून करुणरसाचा, लढायांच्या वर्णनांतून रौद्राचा व भयानकाचा, अनेकवेळां अविष्कार होतो. पण तमाशा हा कांहीं शिष्टसंमत प्रकार नव्हता. महाराष्ट्राची चार पांच शतकांतील प्रवृत्ति प्रामुख्यानें वाङ्मयांत तरी परमार्थप्रवणच होती. त्यामुळें, रामायण महाभारतादि काव्यांवरून मराठींत रूपांतरें व त्या आधारानें आख्यानक काव्यें झालीं. पण संस्कृत नाटकांच्या अनुकरणानें मराठी नाटकें मात्र निर्माण झालीं नाहींत.

तेव्हां प्रथम सांगितल्याप्रमाणें विष्णुदास भाव्यांनीं "सीतास्वयंवर" हें नाटक कानडी भागवत मंडळीच्यावरून अप्पासाहेब सांगलीकरांच्या समोर १८४३ सालीं करून दाखविलें.

भावे यांनीं लिहिलेल्या नाटकाचें स्वरूप त्याची प्रायोगिक आणि वाङ्मयीन योग्यता; या आणि अशा इतर गोष्टी पहाण्याचें येथें प्रयोजन नाहीं. मराठी दुःखात्मक नाटकाचा जन्म झाला, तेव्हां सभोंवतालची परिस्थिति कशी होती, रंगभूमीची काय स्थिति होती, याची रूपरेषा समोर असलेली बरी, या एकाच उद्देशानें विष्णुदास भावे यांनीं १८८५ सालीं "नाट्यकविता संग्रह" या आपल्या पुस्तकांत दिलेली कांहीं माहिती त्यांच्याच शब्दांत पुढें देत आहें. कारण यामुळें १८४३ ते १८८० या वर्षांतील मराठी नाटकांची व रंगभूमीची माहिती थोड्या पण वेचक शब्दांत डोळ्यांसमोर उभी रहाते. विष्णुदास भावे म्हणतात :—

"(१८४३ सालीं "सीतास्वयंवर" झाल्यावर) पुढें एका वर्षांमध्यें रामायणापैकींच सहा नाटकें तयार करून त्यांचे प्रयोग श्रीमंतांस दाखविले–अशा चार पांच खेपा मुंबई, पुणें, नगर वगैरे ठिकाणीं आम्हीं इ. स. १८६१ पर्यंत केल्या व कीर्ति आणि पैसा पुष्कळ मिळवला.–पुढें मी नाटक सोडल्यानंतर माझ्या नाटकांतील मुख्य मुख्य पात्रांनीं नाटकें केलीं. त्यापासून दुसऱ्यांनीं अशी परंपरा होतां होतां जिकडे तिकडे नाटकेंच होऊन गेलीं. पुढें तर या कलेकडे विद्वान लोकांचें लक्ष लागून पुष्कळ लोकांनीं नवींनवीं नाटकें रचून छापलीं व कॉलेजें, हायस्कुलें वगैरेंतील मंडळींनींही नाटकें केलीं–शेवटीं इ. स. १८८० मध्यें इंग्रज लोक ज्यांस ऑपेरा म्हणतात त्या पद्धतीवर संगीत कंपनी निघाली. अशी ही फार दिवसांपासून राष्ट्रीय करमणूक बंद पडली होती, तिचें उप्लवन झालें."

या विष्णुदास भाव्यांनीं लिहिलेल्या माहितीवरून १८४३ ते १८८० हा पौराणिक नाटकांचा किंवा विष्णुदास भाव्यांचा कालखंड, असें म्हणावयास कांहींच हरकत नाहीं. हीं पौराणिक नाटकें तीन प्रकारांत बसतात. पौराणिक कथेवरून कविताबद्ध बसविलेलीं नाटकें, गद्यपद्यमिश्रित नाटकें, आणि संस्कृत पौराणिक नाटकावरून भाषांतरित झालेलीं नाटकें. यापैकीं भाषांतरित नाटकांचा स्वतंत्र विचार करणें बरें पडेल.

उरलेल्या दोन प्रकारच्या पौराणिक नाटकांत प्रसिद्ध कथानकांचा समावेश होतो. पण या नाटकांचीं सूत्रें सूत्रधाराच्या हातांत असल्यामुळें रसोत्कर्ष होत असे तो समोर झांज घेऊन बसलेल्या सूत्रधाराच्या गायनामधून. त्यामुळें नाटकांतील पात्रांच्या स्वभाव रेखाटनाला फारसें महत्त्वच उरत नसे. शृंगार, वीर, रौद्र इत्यादि रस या नाटकांत असले, त्यांचा उत्कर्ष होत असला तरी त्यांचें स्वरूप "एकमुखी" असे. सूत्रधार, विदूषक, गणपति आणि सरस्वती हीं ठराविक पात्रें, देव आणि दैत्य यांच्या युद्धाचे ठराविक प्रसंग, त्यांच्या कथेच्या

या गोष्टी सर्वत्र सारख्याच असत. अशा पौराणिक नाटकांत संवादापेक्षां सूत्रधाराच्या तोंडीं असलेलीं पदेंच महत्त्वाचीं होतीं. आणि हींच विष्णुदास भावे यांनीं केलेलीं पदें अनेकवेळां त्या वेळच्या पौराणिक नाटक मंडळ्या म्हणत असत. या पौराणिक नाटकांना आज रूढ असलेल्या अर्थानें " नाटक " हें अभिधान देणें कठीण आहे. या पौराणिक नाटकांत रामराज्य वियोग, कीचकवध, सीताशुद्धी, कचदेवयानी, हरिश्चंद्र आख्यान इत्यादि विषय आढळतात. याच विषयावर लिहिलेलीं खाडिलकरांचीं पौराणिक नाटकें प्रसिद्ध आहेत. पण विष्णुदास भावे व त्यांच्या परंपरेंतील नाटककार आणि खाडिलकर यांचीं समान विषय सोडल्यास कशांतच तुलना करतां येणार नाहीं. अशा नाटकांना पौराणिक नाटकें म्हणण्यापेक्षां " आख्यानक " नाटकें म्हणणेंच युक्त ठरेल. या नाटकांत होणारा पात्रांचा स्वभावाविष्कार आणि रसोत्कर्ष हे स्थूल स्वरूपाचे आहेत. म्हणजे त्यावेळीं नाटकांतील पात्रांचा स्वभावाविष्कार, नाट्यप्रसंग, कृति, रसोत्कर्ष, संघर्ष इत्यादि अनेक अंगांकडे लक्ष देण्याऐवजीं एखादी कथा नाटक ह्या नवीन वाङ्मयप्रकारांत बसविण्याचाच खटाटोप चालू होता. मराठी नाटकाची ही बाल्यावस्था असल्यामुळें त्यांत विशेष नवल नाहीं आणि खेदही मानण्याचें कांहीं कारण नाहीं.

नाट्यकवितासंग्रह या पुस्तकांत विष्णुदास भावे यांची ही नाट्यरूप आख्यानें समग्र दिलीं आहेत.

तेव्हां शोककारणाचा आविष्कार, नाटककाराचा शोककारक दृष्टिकोन, नियति विरुद्ध माणूस, अपघात आणि काव्यान्तर्गत न्याय इत्यादि मूल्यमापनांच्या साधनांचा निदान या कालखंडांतील नाटकांपुरता तरी उपयोग तितकासा होणार नाहीं. अर्थात् मराठी रंगभूमीचे जनक, हें विष्णुदास भाव्यांचें स्थान केव्हांही अढळच राहाणार. मात्र साहित्यशास्त्राच्या दृष्टीनें या कालखंडांतील आख्यानक नाटकांचा विचार करण्याचें कारण नाहीं, आणि तो केला तरी फारशी फलप्राप्ति पदरांत पडणार नाहीं.

२. संस्कृत नाटकांचें मराठी रूप:

इ. स. १८५१ मध्यें सदाशिव बजाबाशास्त्री अमरापूरकर आणि रावजी बापुजीशास्त्री बापट यांनीं "प्रबोधचंद्रोदय" या नांवाचें संस्कृतांतून मराठीमध्यें भाषांतररूप नाटक लिहिलें. (पृ. ११३, मराठी नाट्यसृष्टि, पौराणिक नाटकें. वि. पां. दांडेकर.)

यानंतर परशुराम तात्या गोडबोले यांनीं वेणीसंहार (१८५७), उत्तर रामचरित् (१८५९), शाकुन्तल (१८६१), नागाचंद (१८६५), मृच्छकटिक (१८६२), पार्वतीपरिणय (१८७२), या नाटकांचीं भाषांतरें केलीं.

कृष्णशास्त्री राजवाडे यांनीं मालतीमाधव (१८६१), मुद्राराक्षस (१८६७), शाकुन्तल (१८६९), विक्रममोर्वशीय (१८६९), हीं नाटकें मराठींत आणलीं.

गणेशशास्त्री लेले यांनीं जानकी परिणय (१८६५) मालविकाग्निमित्र (१८६७), विद्धशाल भंजिका (१८६९) कर्पूर-मंजरी (१८७७) या नाटकांचीं मराठींत भाषांतरें केलीं.

यांपैकीं कांहीं संस्कृत नाटकांचीं एकाहून अधिक भाषांतरें झालेलीं आहेत. उदाहरणार्थ परशुरामतात्या गोडबोले (१८५९), बेलवलकर (१९१५), आणि सुमंत (१९११) या तिघांनीं उत्तररामचरित हें नाटक मराठींत आणलें तर वेणीसंहार या भट्ट नारायणाच्या नाटकाचीं गोडबोले, सी. म. मांजरेकर आणि अ. वा. वर्दे या तिघांनीं भाषांतरें केलीं.

या भाषांतरांपैकीं मूळ संस्कृत नाटकाबरहुकुम वठलेलीं सरस आणि यथार्थ भाषांतरें कोणतीं आणि कोणी कोणी या भाषांतरकार्याला हातभार लावला, याचा सांगोपांग इतिहास येथें येण्याचें कारण नाहीं. मराठी नाटकावर व विशेषतः शोकांतिकांवर, या संस्कृत नाटकांचा बराच परिणाम झाला, ही गोष्ट आपल्या विषयाच्या दृष्टीनें महत्वाची आहे.

उत्तररामचरित् आणि वेणीसंहार, मालतीमाधव आणि मुद्राराक्षस, शाकुंतल आणि मृच्छकटिक, या नाटकांच्या भाषांतरामुळें कांहीं विशिष्ट आदर्श मराठी नाटककारांच्यापुढें आले आणि प्रेक्षकांच्या मनांत अनेक अपेक्षा निर्माण झाल्या, हें निःसंशय होय. यामुळें मराठी पौराणिक नाटकांचा दर्जा आपोआपच वाढत गेला. विष्णुदास भाव्यांच्या परंपरेंतील पौराणिक नाटकें व पुढील किर्लोस्कर, खाडिलकर यांचीं त्याच विषयावरील पौराणिक नाटकें यांची तुलना केली कीं, संस्कृत नाटकांचा झालेला परिणाम डोळ्यांत भरतो.

रामराज्यवियोग, वेणीसंहार आणि मुद्राराक्षस या नाटकांत करुण, रौद्र, भयानक इत्यादि रसांचा उत्कर्ष झालेला असला, या नाटकांत आलेल्या प्रमुख पात्रांचे उदात्त स्वभाव अनेक अंगांनीं उत्तम प्रकारें रंगविलेले असले, नाट्यप्रसंग, व बाह्यसंघर्ष यांचे रेखीव नमुने, त्याचप्रमाणें मानवी जीवनावर प्रकाश पाडणाऱ्या सुभाषितांनीं, विचारांनीं प्रत्येक प्रवेशाच्या शाखा पल्लवित झालेल्या असल्या, तरी मराठी शोकांतिकेच्या जन्मास संस्कृत नाट्यवाङमय प्रामुख्यानें कारणीभूत झालें, असें म्हणणें अयुक्त ठरेल. कारण शोकांतिका हा वाङमयप्रकार संस्कृत वाङमयांत नव्हता. त्यामुळें मानवी जीविताकडे, त्यांत रोज घडणाऱ्या प्रसंगाकडे, वावरणाऱ्या माणसांच्याकडे बघण्याचा शोककारक दृष्टिकोन असतो आणि कोणताही थोर लेखक, शेवटीं या शोककारक दृष्टिकोनाचाच अंगीकार करून आपले विचार अक्षरांत साकार करीत असतो, ही कल्पना आपल्याला परकी होती. उत्तररामासारखें करुण-

रसप्रधान नाटक, मूळ शोकांत असूनही भवभूतीनें तें सुखांत केलें. संस्कृत नाटकांच्या भाषांतरामुळें मराठी रंगभूमीचा अनेक अंगांनीं दर्जा वाढला असला आणि अप्रत्यक्षपणें त्याचा परिणाम मराठी शोकांतिकांवर झाला तरी तिचा जन्म आणि जोपासना होण्यास आणि पुढें तिला बाळसें चढण्यास कारण, शेक्सपियरच्या बहुतेक पाश्चात्य शोकांतिकांचा अभ्यास आणि त्यांची याच कालखंडांत झालेलीं भाषांतरें होत.

४. इंग्रजी नाटकें :

महाराष्ट्रांत तसेंच बहुतेक हिंदुस्थानांत इंग्रजांचें राज्य १८१८ सालानंतर सुरूं झालें. पण त्यापूर्वी अनेक वर्षें मुंबई बेट इंग्रजांच्या अमलाखालीं होतें. मुंबई शहरांत बसून ईस्ट इंडिया कंपनीचे अधिकारी व इतर इंग्रज, व्यापारांत व राजकारणांत उलाढाली करीत असतांना त्यांना मनोरंजनाची आवश्यकता वाटावी हें मनुष्य स्वभावास धरूनच होतें. इ. स. १७७० मध्यें जुनें (कारण हें नाटकगृह पुढें जळून गेलें) बॉंबे नाटकगृह हें प्रथम बांधण्यांत आलें. या नाटकगृहांत स्थायिक झालेले आणि दिवसभर विविध व्यवसायांत मग्न असलेले हौशी इंग्रज वर्षांतून कांहीं वेळां संगीत विनोदी नाटकें, संगीतिका, इत्यादि नाटकांचे प्रकार करून दाखवीत. केव्हांतरी शेक्सपियरच्या शोकांतिकांचेही प्रयोग होत. हीं नाटकें पहावयास निवडक प्रतिष्ठित श्रीमंत पार्शी आणि हिंदू मुंबईकर गृहस्थ जात आणि मनोरंजनाबरोबरच नकळत त्यांच्या मनावर या नाटकांचा, विशेषतः शेक्सपियरच्या शोकांतिकांचा परिणाम झाला असल्यास नवल नाहीं.

१८४२ सालीं मुंबईचे श्रीमान् आणि दानशूर व्यापारी जगन्नाथ शंकरशेट यांनीं, एक खासगी नाटकगृह बांधलें आणि यांत इंग्रजांच्याप्रमाणेंच एतद्देशियांना दिवसाचे ठराविक भाडें देऊन नाटकांचे प्रयोग करण्याची संधि मिळूं लागली. ह्याच सुमारास म्हणजे १८४३ सालीं विष्णुदास भाव्यांनीं मराठी नाटकाला सांगली येथें प्रथम सुरवात केली, हें सर्वश्रुतच आहे. लोकांच्या खास आग्रहावरून भाव्यांनीं मुंबई येथें याच नाटकगृहांत आपल्या नाटकांचे पुढें कांहीं वर्षांनीं प्रयोग करून दाखविले. विष्णुदास भावे हे १८५१ सालीं मुंबईत आले होते व हे प्रयोग पहाण्यास खुद्द गव्हर्नर साहेबांचा चिटणीस हजर होता व तो खुष झाला असा उल्लेख सांपडतो.

इंग्रजी नाटकाप्रमाणेंच इंग्लंडांत प्रचलित असलेल्या रंगभूमीचा त्यामुळेंच मुंबईतील प्रेक्षकांना परिचय झाला, आणि हा परिचय मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीनें फारच उपकारक ठरला. कारण मराठी नाटकाचा जन्म अवघा १८४३ सालीं आणि तो सुद्धां सांगलीसारख्या लहान गांवांत झाला असला, तरी इंग्रजी नाटकांची, नाटककारांची आणि रंगभूमीची परंपरा कित्येक शतकांची जुनी होती. ग्रीक रंगभूमीच्या पायावर या परंपरेची इमारत उभी असल्यामुळें आणि शेक्सपियर, शेरिडिन,

गोल्डस्मिथ इत्यादि अनेक नामवंत नाटककारांनीं त्यांत भर घातली असल्यामुळें साहाजिकच, मराठी रंगभूमीनें दिपून जाऊन सर्वतोपरीनें त्याचें अनुकरण केलें. नाटकांत काम करणाऱ्या पात्रांना रंगविण्याची पद्धत, कपडे आणि पडदे हे दिसले तसे आपण उचलले. थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे इंग्लंडमधील व्हिक्टोरिया राणीच्या कालखंडांतील रंगभूमीचीं बहुतेक वैशिष्ट्यें आपण आत्मसात केलीं. नाटकाचा मंत्र आणि त्याचें तंत्र यांत आपण बऱ्याच प्रमाणांत परावलंबी होतों आणि आजही विचार केला तर नाटकाप्रमाणें इतर वाङ्मयप्रकारांतही तीच परंपरा पुढें चालू आहे असें दिसतें.

५. मुंबई विद्यापीठ आणि नाटकें :

इंग्रजी नाटकांच्या रंगभूमीचा प्रत्यक्ष परिणाम त्यावेळीं पहावयास येणाऱ्या प्रेक्षकांवर कळत नकळत होत होता. त्यामुळें मराठी रंगभूमीची सजावट सुधारली. तिला एक विशिष्ट दिशा व वळण लागलें. हा सगळा भाग बाह्यांगाचा झाला. पण त्यापेक्षां अनेकपटीनें महत्वाचें जें मराठी नाटकांचें अंतरंग त्यावरही इंग्रजी नाटकांचा व नाटककारांचा जो परिणाम झाला, तो मराठी शोकांतिकेच्या विकासाचा विचार करतांना अत्यंत महत्वाचा आहे. मराठी नाटकाला संस्कृत नाटकांची आणि भरताच्या आणि धनंजयाच्या नाट्यशास्त्रावरील प्रबंधाची पुरातन परंपरा असली, तरी मराठी शोकांतिका हा वाङ्मयप्रकार आणि लेखकाच्या शोककारक दृष्टिकोनाची जाणीव ही पूर्णपणें परकी आहे. संस्कृत नाटकांत करुण आणि रौद्र, शांत, भयानक आणि बीभत्स हे रस उत्कर्ष पावत असले, मानवी जीविताकडे व स्वभावाकडे सखोल व व्यापक दृष्टीनें संस्कृत नाटककारांनीं आणि कवींनीं पाहिल्याचें प्रत्यंतर त्यांनीं व्यक्त केलेल्या उदात्त आणि उज्वल विचारांत स्पष्टपणें प्रतिबिंबित होत असलें, तरी शोकांतिका या वाङ्मयप्रकाराची जाणीव संस्कृत आणि त्यांमधून निघालेल्या मराठी साहित्यशास्त्राला नव्हती, हें ऐतिहासिक सत्य आहे.

इ. स. १८५७ सालीं मुंबई विद्यापीठाची स्थापना झाली, ही घटना सामाजिक, सांस्कृतिक व राष्ट्रीय दृष्टीनें जितकी क्रांतिकारक व उपकारक ठरली, तितकीच मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीनेंही ठरली, ही गोष्ट आजपर्यंतच्या इतिहासाचें आतां अवलोकन केलें कीं लक्षांत येतें.

इतिहास आणि अर्थशास्त्र, गणित, रसायनशास्त्र आणि तत्त्वज्ञानाप्रमाणेंच पाश्चिमात्य नाटकांचे व नाट्यशास्त्राचे धडे विद्यार्थ्यांना विद्यापीठांत गिरवावयास मिळूं लागले. इंग्रजी भाषेच्या अध्यापनास त्याकाळीं बहुतेक इंग्रजच नियुक्त केले असल्यामुळें, त्या काळच्या छात्रांची, "अस्सलांशीं" गांठ पडली, हें खरोखरच सुदैव म्हणावयाचें! त्यामुळें १८५७ सालांत व पुढें विद्यापीठांत प्रविष्ट झालेल्या विद्यार्थ्यांनी इंग्रज प्राध्यापकांच्या हाताखालीं शेक्सपियरसारख्या

अनेक पाश्चात्य नाटककारांचा अभ्यास केला. नाटककार आणि नाटकांच्या अनुषंगानें पाश्चात्य टीकाशास्त्राचाही त्यांना साहजिकच अभ्यास करावा लागला.

पाश्चात्य नाटकांचा व नाट्यशास्त्राचा अभ्यास हा केवळ विद्यापीठानें व त्यांत अध्यापन करणाऱ्या इंग्रज प्राध्यापकांनीं केलेला मराठी रंगभूमीवरील एकच उपकार नव्हे. कारण या नाटकांच्या अभ्यासाबरोबर कॉलेजांत असतांना नाट्यकलेबद्दल अनिवार प्रेम उत्पन्न होण्यास हेच प्राध्यापक कारणीभूत झाले.

नाटकांत काम करणें, फार काय, नटाचें तोंड पहाणें, हें त्याकाळीं व त्यानंतर अनेक वर्षें निषिद्ध समजलें जाई. त्यामुळें विष्णुदास भाव्यांनासुद्धां नाटकें करतांना अशिक्षित आणि खालच्या जातींतील लोकांनाच हाताशीं धरावें लागलें. पण दर वर्षीं कॉलेजांत एखादें नाटक बसविलें जात असल्यामुळें, हळूहळू हौशी सुशिक्षित नटांचा एक वर्गच निर्माण होऊं लागला.

इंग्रजी नाटकांप्रमाणेंच कॉलेजमध्यें असतांना विद्यार्थ्यांना संस्कृत नाटकांचाही अभ्यास करावा लागे आणि त्यामुळें संस्कृत नाटकांचे प्रयोग वार्षिक संमेलनाच्या प्रसंगीं होत असत. "वेणी संहार" या नाटकाच्या डेक्कन कॉलेजमध्यें झालेल्या प्रयोगांत विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनीं धर्मराजाची भूमिका केली होती आणि "तिलांजली" देण्याच्या प्रवेशांत काम करतांना त्यांच्या समोर प्रेक्षकवृंदांत त्यांचे वडील कृष्णशास्त्री चिपळूणकर हे बसलेले होते. केळकर आणि कोल्हटकर या दोन थोर लेखकांनींही डेक्कन कॉलेजांत असतांना मृच्छकटिक नाटकांत हौसेनें कामें केलीं होतीं. शेक्सपियरचीं नाटकें विशेषतः शोकांतिका वाचून मनावर जो परिणाम झाला, त्यांतून कॉलेजमध्यें असतांनाच खाडिलकरांच्या "सवाई माधवरावाचा मृत्यु" या नाटकाचा जन्म झाला. विद्यार्थ्यांच्या बरोबर नाटकांत काम करण्यासाठीं आणि नाटक बसविण्यासाठीं प्रत्यक्ष प्राध्यापक आणि थोर अधिकारी हे आनंदानें आणि उत्साहानें पुढें सरसावत असत. त्यामुळें नट, आणि नाटकें यांच्या बद्दल बहुजन समाजांत शेंकडों वर्षें रुजलेले गैरसमज आणि तिरस्कारादि भाव हे साहजिकच लोप पावूं लागले आणि मराठी रंगभूमीला आपोआपच उच्च दर्जा आणि समाजांत प्रतिष्ठित स्थान मिळालें. त्या काळच्या किर्लोस्कर आणि शाहूनगरवासी मंडळींच्या नाटकांच्या जाहिरातींवर केरूनाना छत्रे, डॉ. भालचंद्र, लो. टिळक, आगरकर आणि प्रो. केळकर इत्यादि विद्वान व पुढारी गृहस्थांच्या सह्या असत. त्यावरून मराठी रंगभूमीसाठीं मुंबई विद्यापीठानें कसें अनुकूल व उत्साहवर्धक वातावरण निर्माण करून, तिचा दर्जा वाढविला याची कल्पना येते.

६. अद्भुतरम्य शोकांतिका (रोमॅन्टिक ट्रॅजेडी) :

इंग्रजी नाटकांमुळें वर वर्णन केल्याप्रमाणें मराठी रंगभूमि अद्यावत् व समृद्ध झाली, मुंबई विद्यापीठाच्या स्थापनेनंतर कॉलेजांतील विद्यार्थ्यांनीं पाश्चात्य

नाटकांचा व नाट्यशास्त्राचा इंग्रज प्राध्यापकांच्या देखरेखीखालीं अभ्यास केल्यामुळें मराठी आख्यानक नाटकांत आणि सनातन संस्कृत नाटकांत, अगदीं नवीन तऱ्हेची भर पडली. नट, नाटककार आणि नाटक यांच्याविषयीं बहुजन समाजाला वाटणारा तिरस्कार, ह्या सुशिक्षित हौशी नटांच्यामुळें दूर झाला आणि त्यामुळें मराठी नाट्याचा व त्याच्या प्रयोगाचा दर्जा निःसंदेह उंचावला. हे सर्व फायदे होण्यास इंग्रजी नाटकें व त्याचा विद्यापीठांतील अभ्यास, हीं कारणीभूत झालीं हें खरें. पण मराठी शोकांतिकांस आज असलेलें ओजस्वी स्वरूप प्राप्त होण्यास याच इंग्रजी नाटकांचा विशेषतः शेक्सपियरच्या शोकांतिकांचा प्रामुख्यानें उपयोग झाला, हें केव्हांही विसरून चालणार नाहीं. शेक्सपियरच्या नाटकांच्या अभ्यासानें अद्भुतरम्य शोकांतिका हा प्रकार मराठी भाषेंत प्रथम आला. अद्भुतरम्य दुःखात्मक नाटकाचेंच दुसरें नांव शेक्सपियरची शोकांतिका असें आहे.

मराठी नाटकांत झालेला शोककारणाचा आविष्कार हा या प्रबंधाचा उत्तरार्धांतील विषय असल्यामुळें, मराठी रंगभूमीवरील अद्भुतरम्य शोकांतिकेचा प्रवेश, ही घटना फार महत्त्वाची आहे. शेक्सपियरच्या भाषांतरित शोकांतिका या केवळ मराठी रंगभूमीवर आल्या, असें नाहीं. हिंदुस्थानांतील जवळ जवळ प्रत्येक भाषेंत त्यांची अनेक भाषांतरें होऊन, पुढें त्या नाटकांचे प्रयोगही सर्वत्र होऊं लागले. हॅम्लेट या शेक्सपियरच्या त्रिखंड कीर्ति मिळविलेल्या शोकांतिकेचे प्रयोग, सर्वत्र हिंदुस्थानांत लोकप्रिय झाले आहेत व अजून होत आहेत. बंगाली, हिंदी, उर्दू, आणि गुजराथी भाषांपैकीं मराठी नाटकावर व पहाणाऱ्या प्रेक्षकांवर शेक्सपियरच्या नाटकांचा अधिक परिणाम झाला आहे. हॅम्लेट, ऑथेल्लो, मॅकबेथ आणि लियरसारख्या प्रसिद्ध शोकांतिकांची अनेकांनीं मराठींत रूपांतरें किंवा शब्दशः भाषांतरें केलीं. या भाषांतरांतूनच आणि त्यांच्या होणाऱ्या प्रयोगामुळें मराठी शोकांतिकांचा उद्गम झाला. शेक्सपियरच्या अभ्यासामुळेंच मराठी शोकांतिकेला सखोल व व्यापक स्वरूप प्राप्त झालें.

७. संस्कृत नाटकें :

शेक्सपियरनें लिहिलेल्या योग्यतेचीं नाटकें संस्कृत भाषेंतही होतीं. हॅम्लेटप्रमाणेंच महाराष्ट्रांतील विद्यार्थ्यांना, लेखकांना आणि प्रेक्षकांना शाकुंतल किंवा उत्तररामचरित् हीं नाटकें प्रिय होतीं, संस्कृत आणि इंग्रजी नाटकें यांच्यामध्यें कधींही महाराष्ट्रानें आपपर भाव दाखविला नाहीं. संस्कृत आणि इंग्रजी नाटकांचीं भाषांतरें, सारख्याच उत्साहानें मराठींत झालीं आणि तितक्याच आवडीनें त्यांचे प्रयोग प्रेक्षकांनीं रंगभूमीवर होतांना बघितले. त्यामुळें संस्कृत आणि इंग्रजी नाटकांचे भिन्न प्रवाह हे परस्पर विरोधी न ठरतां त्यांचा अत्यंत मनोरम आणि उदात्त संगम, मराठी रंगभूमीवर झालेला दिसतो.

संस्कृत नाटकांत शोककारणाची, मानवी जीवनांत रोज दिसणाऱ्या दारुण दैवदुर्विलासाची, मानव आणि प्रारब्ध यांच्यांत चाललेल्या संघर्षाची पूर्ण कल्पना होती, आणि त्याचें प्रतिबिंबही पडलेलें दिसतें. परंतु या कलेच्या दृष्टीनें परिपूर्ण असलेल्या प्रतिबिंबावर भारतीय तत्त्वज्ञानाची व संस्कृत साहित्यशास्त्रांतील संकुचित रंजनाच्या कल्पनेची दाट छाया पडलेली असल्यामुळें, मानवी दुःखाची भीषणता, अनिश्चितता आणि उत्कटता ही सहाजिकच बोथट झाली. माणसाला भोगावें लागणारें शारीरिक, मानसिक, तसेंच प्रारब्धामुळें प्राप्त होणारें दुःख हें केवळ त्याच्या पूर्व जन्मीच्या पापामुळें भोगावें लागतें, अशा तऱ्हेच्या कल्पना समाजांत सर्वत्र प्रसृत असल्यामुळें, हॅम्लेट किंवा लियरसारखें "भीषण नाट्य" संस्कृत भाषेंत झालें नाहीं.

उपनिषदांचा आणि वेदांचा अभ्यास आणि व्यासंग हा संस्कृत नाटककारांच्या पाठीशीं पाठपुरावा करीत उभा असल्यामुळें जग ही केवळ माया आहे, यांत माणसाला उपभोगावे लागणारे विविध हर्ष आणि विषाद, हे जीविताच्या प्रवाहावर फुलणारे आणि फुटणारे अशाश्वत असे बुडबुडे आहेत, मानवी संसाराबद्दल कितीही आसक्ति वाटली, तरी शेवटीं ऐहिक वस्तु या प्रेयस आहेत, त्यांची गणना श्रेयसांत होत नाहीं, ह्या आणि अशा अनेक कल्पना हिंदू समाजाच्या रोमरंध्रांत शतकानुशतकें भिनलेल्या होत्या आणि आहेत.

जगांत सर्वांत दुःखद कल्पना अशाश्वततेची, अकस्मात् ओढवणाऱ्या आणि माणसाला मातीस मिळणाऱ्या मृत्यूची होय. माणूस मृत्यूच्या दर्शनानें हतबुद्ध होतो. मानवी जीविताच्या क्षणभंगुरत्वाचें हें त्रिकालाबाधित कोडें आणि शरीर भस्मीभूत होत असलें, तरी आत्मा अमर आहे, त्याला कसलाच क्षय नाहीं इत्यादि कल्पना आज शेंकडों वर्षें संस्काररूपानें आपल्या रक्तांत वावरत असल्यामुळें "मरावें कीं जगावें" (टु बी ऑर नॉट टु बी) सारखी हॅम्लेटपुढें पडणारीं कोडीं, संस्कृत नाटककारांना आकर्षित करूं शकलीं नाहींत.

सत्, चित् आणि आनंद हीं तीन शाश्वत तत्त्वें, जगाच्या आणि माणसाच्या धारणेसाठीं सदैव तत्पर आहेत, असा हिंदू माणसास मनोमन विश्वास वाटत असल्यामुळें, त्यांचा जीविताबद्दलचा दृष्टिकोन एकंदरींत आशावादीच होता, हें उघड आहे. त्यामुळें जीवितांत धडधडणाऱ्या दुःखात्मक घटना, या क्षणभरच येतात आणि त्यासुद्धां प्रारब्धामुळें, अशी आमची आवडती कल्पना होती. त्याचप्रमाणें दुःखापाठोपाठ सुखाची सावली, ही माउलीप्रमाणें आमच्यावर पाखर घालणार असा आत्मविश्वासही हिंदू माणसाला वाटत असे. सज्जनांच्या संरक्षणासाठीं व दुर्जनांच्या निर्दाळणासाठीं प्रत्येक युगांत परमेश्वर प्रकट होतो, ही आमची आवडती कल्पना आहे. आणि या कल्पनेंतूनच दैवाचे, तसेंच देवाचे "दशावतार" पहाण्यास आम्हांस आनंदच वाटतो.

यामुळें मानवी दुःखाकडे पहाण्याचा संस्कृत नाटककारांचा दृष्टिकोन हा भारतीय तत्त्वज्ञानांतील कल्पनांनीं व विचारांनीं भारलेला असल्यामुळें मानवी संसाराप्रमाणेंच त्यांत असणारीं अनेक प्रकारचीं दुःखें, हीं त्यांना मायेप्रमाणें अशाश्वत आणि क्षणभंगुर वाटत असावींत आणि त्यामुळें दुःखानें परिपूर्ण असलेला विषय, त्यांना नाटक लिहिण्यासाठीं आकर्षित करण्यास असमर्थ ठरत असावा.

सरांश, शेक्सपियरच्या नाटकांच्या भाषांतरामुळें मराठीच नव्हे, तर भारतीय रंगभूमिवर ज्याप्रमाणें एक नवीन वाङ्मयप्रकार प्रविष्ट झाला, त्याचप्रमाणें जीविताकडे व मानवी स्वभावाकडे, एक सर्वस्वी अपरिचित असलेला असा अभिनव दृष्टिकोन आपल्याला लाभला.

८. शेक्सपियरच्या शोकांतिकांचीं भाषांतरें :

इंग्रजी नाटकांची-विशेषतः शेक्सपीयरच्या नाटकांचीं भाषांतरें किंवा रूपांतरें करण्याची एक प्रचंड लाटच, त्या काळांत महाराष्ट्रांत आली. संस्कृत नाटकांच्या भाषांतराबरोबरच या परदेशी नाटकांची आयात, विशेषतः कॉलेजांत असलेल्या व शिकून बाहेर पडलेल्या सुशिक्षितांच्याकडून सुरूं झाली. आणि १८७५ सालापासून तर या नाटकांचें "पुस्तकी" महत्व आणि आकर्षण यांचा काळ संपून प्रत्यक्ष रंगभूमीवर प्रयोग करण्यासाठीं, सर्व तऱ्हेच्या प्रेक्षकांची करमणूक करण्यासाठीं, याच नाटकांच्या रंगावृत्ति तयार होऊं लागल्या. हौस आणि ज्ञानार्जनाची सीमा ओलांडून हीं नाटकें महाराष्ट्रांतील बहुजनसमाजापुढें इतर पौराणिक नाटकांच्याप्रमाणें पैसा मिळविण्यासाठीं उभीं राहिलीं. शेक्सपियरच्या नाटकांतील वातावरण हें सर्वस्वी परदेशी होतें, हें उघड आहे. पण तरीसुद्धां मराठी नाटककारांनीं आपल्या परिस्थितीशीं पात्रें आणि प्रसंग जुळवून घेतांना तसा फारसा बदल किंवा सुधारणा करण्याचा अतिप्रसंग केला नाहीं. आणि त्यामुळें मराठींत झालेलीं बहुतेक भाषांतरें किंवा रूपांतरें हीं जवळ जवळ बाह्यांगांचा बदल सोडल्यास आणि अंतरंगाचा विचार केल्यास नाटकाला धरून आहेत. याचें एक कारण असें कीं महाराष्ट्रांतील सुशिक्षित वर्गाला (यांतूनच रूपांतरकार पुढें आले) शेक्सपियरबद्दल विशेष आदर आणि कौतुक वाटत होतें. आणि यास अभ्यासाची जोड देऊन या भाषांतरकारांनीं शेक्सपियरच्या नाटकांतील अनेक वैशिष्ट्यें आत्मसात् करून तीं मराठींत भाषांतर करतांना त्याच्या पूर्व स्वरूपाशीं प्रतारणा न करतां प्रगट केलीं.

विशेषतः शेक्सपियरच्या शोकांतिकांची रूपांतरें आणि कांहीं नाटकांच्या बाबतींत तर दोन किंवा तीन भाषांतरें करण्याचा व त्यांचे रंगभूमिवर प्रयोग करण्याचा मान सर्व प्रांतांत महाराष्ट्राला मिळतो. शेक्सपियरच्या आठ शोकांतिकांपैकीं फक्त "टायटस अँड्रोनिकस" या एका नाटकाचें मराठींत रूपांतर झालें नाहीं.

शेक्सपियरच्या शोकांतिकांच्या (इतर नाटकांचा विचार करण्याचें आपणांस कारण नाहीं.) मराठींत झालेल्या भाषांतरांबद्दल प्रशंसोद्गार काढतांना "दि इंडियन थिएटर" या प्रबंधाचे लेखक डॉ. याज्ञिक यांनीं आपल्या रूपांतरकारांचे कांहीं प्रशंसनीय विशेष नमूद केले आहेत. त्यांतील पहिला विशेष म्हणजे बहुतेक भाषांतरें हीं मुळाला आणि विशेषतः नाटकाच्या अंतरंगाला (स्पिरिट) पूर्णपणें धरून आहेत. हा मुद्दा वर मांडलेलाच आहे. डॉ. याज्ञिक यांनीं आपल्या प्रबंधांत इतर प्रांतांतील रंगभूमीचें तुलनात्मक परीक्षण केलें असल्यामुळें, या बाबतींत त्यांनीं केलेली प्रशंसा ही महत्वाची ठरते. कारण त्यांच्यामतें महाराष्ट्राइतकें दुसऱ्या कोणत्याच प्रांतानें शेक्सपियरला व तें सुद्धां शुद्ध स्वरूपांत आत्मसात केलेलें नाहीं. आणि हें आत्मसात् करण्याचें कार्य इतकें कौशल्यानें केलें आहे कीं, बहुतेक ठिकाणीं मराठी समाजाचे रीतिरिवाज, संस्कार आणि भाषा इत्यादि गोष्टी या अगदीं सहजपणें मुळाला कसलाही धक्का न लावतां मिसळलेल्या दिसतात. भाषांतर आणि तेंसुद्धां भिन्न संस्कृति असलेल्या राष्ट्रांतील नाटकाचें करणें याला विद्वत्तेप्रमाणेंच कलेचें भांडवल भरपूर असावें लागतें.

एक वेळ चालीरीती आणि भाषाप्रयोग यांचें रूपांतर मूळ नाटकांत विशेष बदल न करतां होणें शक्य आहे. पण मूळ नाटकांतील सर्व सौंदर्यस्थळें, विचार, स्वभाव रेखाटन, या गोष्टी यथार्थपणें भिन्न संस्कृति असलेल्या भाषेंत उतरविण्याला भाषांतरकर्ता हा जितका विद्वान् तितकाच रसिक व कलावंत असावा लागतो. दोन्हीही भाषांवर त्याचें सारखेंच प्रभुत्व असावें लागतें. "स्तवार्थ तुझिया तुझ्यासम कवी कधीं जन्मती" ही मोरोपंतांच्या उक्तीची उचितता, शेक्सपियरच्या शोकांतिकांच्या भाषांतरकर्त्यांत असणाऱ्या आगरकर, देवल, शिवरामपंत परांजपे आणि प्रो. केळकर या मराठींतील स्वतंत्रपणेंसुद्धां थोर असणाऱ्या लेखकांची आठवण झाली कीं पूर्णपणें पटते.

सुदैवानें मराठी भाषांतरकारांप्रमाणेंच त्याच तोडीचे नट त्यावेळीं मराठी रंगभूमीवर होते, हें मोठें सुदैवच होय. केवळ कितीही उत्तम भाषांतर होऊन त्याचे परिणामकारक प्रयोग बहुजनसमाजासमोर झाले नसते, तर महाराष्ट्रांत शेक्सपियर कॉलेजांत जाणाऱ्या शिक्षित वर्गांतच स्थानबद्ध झाला असता. शिवाय शिकलेल्या लोकांना शेक्सपियरचीं मुळांत असलेलीं शोकांतिका वाचण्याचें सामर्थ्य असल्यामुळें, त्यांना या रूपांतराचें फारसें कौतुकही वाटलें नसतें. पण शाहूनगरवासी मंडळींचे गणपतराव जोशी आणि बाळा जोग यांच्यासारख्या असामान्य नटांनीं हॅम्लेट, मॅकबेथ, ऑथेल्लोसारख्या शोकांतिका करून दाखविल्यामुळें महाराष्ट्रांतील शिक्षित, अर्धशिक्षित आणि अशिक्षित आबालवृद्ध स्त्रीपुरुषांना व्यापक विचारांनीं, उत्कट मनोविकारांनीं आणि सूक्ष्म अवलोकनानीं परिपूरित असलेलें शेक्सपियरच्या शोकांतिकांचें अंतरंग नकळत आकलन झालें आणि याला प्रामुख्यानें कारण या थोर नटांचें अभिनयकौशल्य

होतें हें उघड होय. विकारविलसित (हॅम्लेट) या नाटकांत गणपतराव जोशी जें दुर्दैवी राजपुत्राचें काम करीत, तसें काम प्रत्यक्ष इंग्लंडमध्येंही करणारा एकही नट त्या काळीं नव्हता, असे उद्‌गार अनेकांनी काढलेले आहेत. त्यामुळें शेक्सपियरच्या शोकांतिका, त्यांचीं मराठींत झालेलीं अप्रतिम रूपांतरें आणि या रूपांतराचे कुशल नटांनीं केलेले प्रयोग, या त्रिवेणी संमगामुळें प्रेक्षकांच्या अपेक्षा वाढल्या, मराठी भाषेच्या जमिनींत शेक्सपियरच्या शोकांतिकांचें बीज चांगलेंच रुजलें आणि फोंफावलें व त्यांतूनच पुढें खाडिलकर आणि गडकरी इत्यादि नाटककारांनीं लिहिलेल्या नाटकांचे, दुःखात्मकरसानें ओथंबलेलें असें स्वतंत्र भरघोस पीक निघालें.

शेक्सपियरच्या नाटकांचीं, स्वभावदर्शनाचें अप्रतिम कौशल्य आणि काव्यात्मक विचारांतून ओसंडणारी उदात्तता व व्यापकता, हीं दोन प्रमुख वैशिष्ट्यें होत. हीं दोन वैशिष्ट्यें शेक्सपियरच्या शोकांतिकांच्या झालेल्या रूपांतरांत पूर्णपणें आलीं, असें म्हणणें कांहींसें धाडसाचेंच ठरेल. कारण या शोकांतिकांचीं अनेकांनीं भाषांतरें करून प्रसिद्ध केलीं. या सगळ्याच लेखकांची योग्यता सारखी होती, असें म्हणतां येणार नाहीं. त्यामुळें मराठींत झालेलें प्रत्येक भाषांतर हें एकंदरींत प्रशंसनीय दर्जाचें असलें, तरी वर दिलेल्या दोन वैशिष्ट्यांत कांहीं उणेपणा हा उरला होताच. मात्र हॅम्लेट या नाटकाचें आगरकरांनीं केलेलें ' विकारविलसित " हें रूपांतर व देवलांचें ॲथेल्लो या नाटकाचें " झुंझारराव " हें रूपांतर हीं बहुतेक बाबतींत कसोटीला उतरतात असें वाटतें.

शेक्सपियरच्या शोकांतिकांचीं भाषांतरें मराठींत कशीं, केव्हां आणि कोणी केलीं हा विषय महत्वाचा असला, तरी प्रबंधाच्या दृष्टीनें या शोकांतिकांमुळें मराठी रंगभूमीवर, प्रेक्षकांच्यावर व नाटककारांच्यावर काय परिणाम झाले असावेत, याची कल्पना येण्यासाठीं तेवढी पहाणी करावयाची आहे. कारण मराठी शोकांतिकांचा जन्म व विकास याच नाटकांमुळें व त्यांच्या प्रयोगामुळें झाला.

१८६७ सालीं महादेव शास्त्री कोल्हटकर यांनीं ऑथेल्लोचें केलेलें भाषांतर हें पहिलेंच असावें, असें वाटतें. यानंतर क्रमशः शेक्सपियरच्या सर्व शोकांतिकांचें मराठी रूपांतर किंवा भाषांतर होऊन अनेकवेळां प्रसिद्ध झालें.

रोमियो ॲन्ड ज्युलिएट या शोकांतिकेचीं कानिटकरांनीं शशिकला रत्नपाळ, करमरकरांनीं " शालिनी ", मुसळे यांनीं प्रतापराव आणि मंजुळा आणि छापखाने यांनीं मोहनतारा, या नांवाचीं भाषांतरें प्रसिद्ध केलीं.

विकारविलसित, हिंमतबहादर (अ. रा. वर्दे) हीं हॅम्लेट नाटकांचीं रूपांतरें प्रसिद्ध आहेत. किंग जॉनचें " कपिध्वज ", आणि अथेल्लोचें देवलांनी केलेलें आणि रंगभूमीवर प्रयोग होणारें झुंझारराव हें रूपांतर गाजलेलेंच आहे. एस. एम्. रानडे यांनीं १८८० सालीं किंग लियर चें " अतिपीडे चरित " हें

रूपांतर छापलें. मॅकबेथ या नाटकाचीं दोन मराठी रूपांतरें आहेत. शिवराम-पंत परांजपे यांचें मानाजीराव व ठाकूर यांचें मालवकेतु किंवा मायाप्रभाव हीं तीं नाटकें होत. "अँटनी अँड क्लिओपात्रा" याचीं "विरमणी आणि शृंगार-सुंदरी" (१८८३) व शृंगारमंजरी (१९०६) हीं रूपांतरें प्रसिद्ध आहेत. "टिमॉन ऑफ् अथेन्स" नाटकाचें १९०५ सालीं 'विश्वामित्र' या नांवानें शाहू नगरवासी मंडळी प्रयोग करीत असे. या खेरीज खंडेराव भिकाजी बेलसरे यांनीं १९०७-१३ या वर्षांत ६ खंडांत शेक्सपियर कविकृत नाट्यमालेमध्यें बहुतेक नाटकें शब्दशः भाषांतर केलीं.

१९०७ आणि १९०८ या दोन वर्षांत मिळून दोन खंडांमध्यें एकंदर १८ नाटकें रंजितरंजक या नाट्यमालेनें छापलीं. या मालेचे हिताचिंतक हे या नाटकांचे भाषांतरकार होते व त्यांचीं नावें अज्ञातच आहेत.

वर उल्लेख केल्याप्रमाणें आणखी कांहीं शेक्सपियरच्या शोकांतिकांचीं भाषांतरें ही मराठींत नक्की आहेत. पण प्रथम उल्लेख केल्याप्रमाणें या भाषांत-रांचा स्वतंत्र अभ्यास आणि त्यांचें मूल्यमापन हा मुख्य विषय नसल्यामुळें एकं-दर दिशा आणि झालेला परिणाम कळण्यापुरताच त्यांचा उपयोग आणि उल्लेख केला आहे.

शेक्सपियरचीं हीं नाटकें मराठी शोकांतिकांचा आधार आहेत. या नाटकांच्याबद्दल वाटणाऱ्या प्रेमामुळें आणि अभ्यासामुळें मराठी नाटककार चांगल्या प्रतीच्या शोकांतिका स्वतंत्रपणें लिहिण्यास समर्थ झाले.

यापुढें मराठी रंगभूमीची बाल्यावस्था संपली. अनुकरण, रूपांतर आणि सूत्रधार, नटी, गणपति, देव, दैत्य यांचा सरंजाम सोबतीला घेऊन नाटकें कर-ण्याचें कांहींच प्रयोजन उरलें नाहीं.

१८४३ ते १८८० ही मराठी रंगभूमीची बाल्यावस्था समजण्यास हरकत नाहीं. या काळांत मराठी रंगभूमीवर विष्णुदास भाव्यांच्या आख्यानक नाटकांचे राज्य चालूं होतें. आणि पुढें येणाऱ्या स्वतंत्र मराठी नाटकांच्या ओजस्वी व आकर्षक उषःकालाचें स्वागत करण्यासाठीं संस्कृत आणि इंग्रजी नाटकें मराठी-भाषेचा परिवेष धारण करून उभीं रहात होतीं. या सर्व रूपांतरात्मक व भाषां-तरात्मक नाटकांत शेक्सपियरच्या शोकांतिकांचे स्थान असाधारण आहे हें उघड होय.

सन १८८१ हें वर्ष मराठी नाटकाच्या इतिहासांत १८४३ प्रमाणेंच प्रसिद्ध आहे. १८८१ सालीं अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनीं "शाकुंतल" नाटक लिहून त्याचा पुणें मुक्कामीं पहिला प्रयोग केला. या सालापासून किर्लोस्करांचें नवें युग व नवी परंपरा मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत सुरूं झाली. आणि विष्णुदास भावे यांची "आख्यानक नाटकें" मागें पडलीं. किर्लोस्करांच्या या संगीत नाटकांत सूत्रधाराची एकतंत्री व एकमुखी सत्ता ज्याप्रमाणें संपुष्टांत आली त्याचप्रमाणें सुशिक्षित नट हे

रंगभूमीवर कामें करूं लागले. हरिदासी गायन पद्धति मागें पडून नवीन संगीताची प्रथा प्रथमच सुरूं झाली.

यापुढें आलेल्या नाटककारांनीं आणि नाटकमंडळ्यांनीं किर्लोस्करांना गुरुस्थानीं मानलें आणि त्यांच्याच परंपरेला अनुसरून नवीन नाटकांची रचना केली. १८८१ पासून सुरूं होणाऱ्या या युगास "किर्लोस्कर युग" म्हणणें हें अनेक दृष्टींनीं योग्य आहे

किर्लोस्करांनीं सुरूं केलेल्या नवीन संप्रदायाचीं सर्व वैशिष्ट्यें पहाण्याचें येथें कारण नाहीं. मराठी शोकांतिकेच्या दृष्टीनें त्यांचें "रामराज्यवियोग" हें एकच नाटक अभ्यासावयाचें आहे. १८८१ सालीं शाकुंतल नाटकाचा प्रयोग किर्लोस्करांनीं केला व १८८५ सालीं किर्लोस्कर मत्यु पावले. त्यांची स्वतंत्र व प्रसिद्ध अशी "सौभद्र" व "रामराज्यवियोग" हीं दोन नाटकें होत. पण या तीन नाटकांचा व त्यांच्या प्रयोगांचा परिणाम झाल्यामुळें त्यांच्या परंपरेंत मोडणारे व अनुकरण करणारे अनेक नाटककार निर्माण झाले. सुप्रसिद्ध नाटककार देवल हे आपल्याला किर्लोस्करांचे शिष्य समजत असत व त्यांनीं अनेक नाटकांच्या सुरुवातीला किर्लोस्करांना वंदन केलें आहे.

शामराव नारायण मेंडे, गो. ल. केळकर, माधवराव पाटणकर, धुंडिराज शेंबेकर, धामणकर, सी. ना. परुळेकर, वा. ना. डोंगरे, म. वि. केळकर, द. वा. जोगळेकर, वि. गो. श्रीखंडे हे नाटककार प्रामुख्यानें किर्लोस्कर संप्रदायांत मोडतात. या नाटककारांनीं पौराणिक कथानकें घेऊन नाटकें लिहिलीं आणि संगीताकरितां सरळ किर्लोस्करांच्या नाटकांकडे धांव घेतली. किर्लोस्करी पद्धतीचें संगीत आणि पदें हें या नाटकांचें किर्लोस्करांच्या अनुकरणानें बनलेलें प्रमुख वैशिष्ट्य असे. प्रो. दांडेकरांच्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे (या नाटककारांनीं) "नाहीं पाहिली स्वतःच्या बुद्धीची कीं नाटकाची कुवत! शक्य तेवढी पदें घालून त्यांनीं आपलीं नाटकें सजवलीं. नाटकाचा विषय कांहींही असो, नाटकांत रागदारीचीं, लोकप्रिय चालीचीं आणि भरपूर अशीं पदें घातलीं कीं नाटककार आपल्याला कृतकृत्य समजत असत. संगीत म्हणजेच नाटक समजणाऱ्या किर्लोस्करांच्या या अनुयायांनीं रंगभूमीचा विचका करून टाकून अभिनयाला आणि खुद्द नाटकाला जें प्राधान्य द्यावयाचें त्या ऐवजीं संगीतालाच प्राधान्य दिलें. साहजिकच मग त्यांनीं निर्माण केलेलीं नाटकें हीं वाङमयदृष्ट्या आणि कलादृष्ट्या सामान्य प्रतीचीं निर्माण झालीं."
(मराठी नाट्यसृष्टि—पौराणिक नाटकें)

विष्णुदास भाव्यांच्या संप्रदायांतील नाटक कंपन्या ज्याप्रमाणें नट तेवढे निराळे घेऊन बहुतेक पदें आणि प्रसंग आपल्या गुरूचेच वापरीत असत, तोच प्रकार किर्लोस्कर संप्रदायांत थोडयाफार फरकानें झालेला दिसतो. प्रो. दांडेकर म्हणतात त्याप्रमाणें नाटकांतील विषयापेक्षां, स्वभावचित्रणापेक्षां, प्रमुख पात्रांच्यापेक्षां, सखोल

व मनोरम विचार व्यक्त करण्यापेक्षां या नाटककारांना पदें आणि तींसुद्धां रागदारी संगीताच्या दृष्टीनें–पदें–नाटकाचें सर्वस्व वाटत. त्यामुळें कांहीं ठिकाणीं मधून मधून करुण आणि रौद्र, वीर आणि भयानक हे रस उत्कर्ष पावतांना आढळत असले, कांहीं करुण आणि भीषण प्रसंग हे नकळत हृदयस्पर्शी उतरलेले असले, तरी त्याला कारण या नाटककारांनीं बुद्धिपुरस्सर केलेला प्रयत्न नसून, कला कांहीं वेळां नकळत निर्माण होते, (आर्ट इज् अनकॉन्शास) हें होय.

कीचकवध (धामणकर), संगीत चक्रव्यूहभेद (वि. वि. कानडे), सवति मत्सर (राणे), विराटपर्व (अभ्यंकर) संगीत देवयानी पाणिग्रहण (आठवले), संगीत सीताशुद्धि (काशीबाई) शिशुपाल वध (केळकर), संगीत मेनकाविजय नाटक (जोगळेकर) अशीं अनेक नाटकें विषयाच्या दृष्टीनें दुःखात्मक वाटलीं तरी तीं प्रत्यक्ष वाचल्यानंतर सामान्य वाटतात.

देवयानी, विराटपर्व, मेनका आणि सवती–मत्सर इत्यादि विषयावरच पुढें खाडिलकरांनीं आपलीं प्रसिद्ध नाटकें लिहिलीं. पण खाडिलकरांच्या प्रतिभेचें सामर्थ्य, लेखणीचें ओज आणि शेक्सपियर व संस्कृत नाटकारांच्या नाटकांचा सूक्ष्म व्यासंग किर्लोस्कर सांप्रदायिकांच्यामध्यें नसल्यामुळें कथानक स्वतंत्र घेऊनही, भाषा व पदें सामान्यपणें सुबोध व सरस लिहूनही, स्वभावपरिपोष, उत्कट रसोत्कर्ष, व्यापक दृष्टिकोन, अंतःसंघर्ष या सर्व दृष्टीनें या कालखंडांतील बहुतेक नाटकें हीं निर्जीव वाटतात. याला कारण व्यासंगानें आणि प्रतिभेनें मानवी जीविताकडे व स्वभावाकडे पहाण्याचें जें अलौकिक सामर्थ्य लेखकाला प्राप्त होतें, तें यापैकीं कोणाच नाटककाराजवळ नव्हतें. पुराणांत दिलेल्या विश्वामित्राची व देवयानीची, कर्णाची आणि सीताशुद्धीची कथा त्यानीं प्रामाणिकपणें, रागदारीनें आणि संगीतानें नटवलेल्या पदांच्या सहाय्यानें मराठींत आणिलीं. पण या कथांतून सुप्त असलेले हृदयभेदी विचार आणि विकार आत्मसात करून नाटकांत प्रकट करण्याचें सामर्थ्य या काळच्या नाटककारांत नव्हतें. त्यामुळें खाडिलकरादि नाटककारांच्या याच विषयावरील कलाकृतींवर विचार करतांना तुलनेसाठीं यापैकीं कांहीं नाटकांचा उल्लेख केला तरी या कृति तांत्रिकदृष्ट्या शोकांतिका असल्या, तरी त्यांचें स्थान सामान्यच राहाणार. तेव्हां १८८० ते १८८५ किंवा ९० पर्यंत किर्लोस्करांचा कालखंड धरला तर त्यांत लिहिलेलीं व प्रयोग झालेलीं नाटकें हीं स्वतंत्र व शोककारक विषयावर रचलेलीं असली, त्यांत कांहीं ठिकाणीं पदांमधून आणि पात्रांच्या संभाषणामधून शोककारणाचा आविष्कार झालेला असला, तरी या नाटकाचें आणि नाटककाराचें महत्व हे इमारतीच्या पायासारखें आहे. प्रत्यक्ष पाया दिसला नाहीं, तरी त्याला महत्व असतें. कारण त्यावरच सगळी इमारत उभी असते. इमारतीशीं तुलना केल्यास पायांत घातलेल्या दगडाधोंड्यांना कांहींच कलात्मक किंमत नाहीं. पण या पहिल्या नाटककारांनीं स्वतंत्र पौराणिक विषय घेऊन नाट्य-

लेखनाचे प्रयोग केल्यामुळेंच पुढील नाटककारांचा मार्ग सुकर झाला. तेव्हां मराठी शोकांतिकांचे दृष्टीनें किर्लोस्करांचें युग हे प्रयोगयुग (एज ऑफ एक्स्पेरीमेंट) म्हणण्यास हरकत नाहीं. मूर्तींत जिवन्तपणा येण्यापूर्वी तिचें बाह्यांग घडविण्याचा अभ्यास शिल्पकाराला करावा लागतोच. किर्लोस्कर सांप्रदायिकांनीं मराठी शोकांतिकांचें आणि एकंदर नाटकांचें हें स्वतंत्र बाह्यांग घडविण्याचें कार्य केलें, आणि त्याबद्दल त्यांना धन्यवाद देणें केव्हांही युक्तच ठरेल.

थोरले माधवराव पेशवे.

कै. रा. ब. वि. ज. कीर्तने यांनीं लिहिलेल्या या नाटकाचा स्वतंत्र उल्लेख करण्यास कांहीं कारणें आहेत. कीर्तने यांनीं हें नाटक इ. स. १८६० मध्यें वयाच्या विसाव्या वर्षीं लिहिलें. हें नाटक रूपांतर नसून स्वतंत्र आहे, आणि पुराणाऐवजीं इतिहासांतील प्रसंग निवडून त्यावर रचलें आहे. ज्याप्रमाणें त्याकाळीं स्वतंत्र नाटकांचें युग सुरू झालें नव्हतें, संस्कृत नाटकांचा तो काळ होता, त्याप्रमाणें संस्कृत नाट्यशास्त्रांतील नियमांचे उल्लंघन करणें त्यावेळीं क्रांतिकारकच ठरणार, हें उघड आहे. या नाटकाचा शेवट माधवरावाच्या मृत्यूंत होत असल्यामुळें व रमाबाईसाहेब सती जात असल्यामुळें नाटक उघडपणें शोकांत आहे. आणि माधवरावाचा मृत्यु हा प्रत्यक्ष रंगभूमीवर दाखवलेला आहे. हें नाट्यशास्त्राच्या नियमाचें उल्लंघन होय. ही गोष्ट त्या काळीं अनेकांस साहसाची वाटली, त्यामुळें त्या काळच्या नाट्यरसिक मंडळींत तिनें खळबळ उडवून दिली.

पण कृष्णशास्त्री चिपळूणकर या परिणतप्रज्ञ कथासाहित्यपंडितानें या नव्या प्रकाराचें जाहीर अभिनंदन केलें, एवढेंच नव्हे तर शोकप्रधान नाटकें, विनोदप्रधान नाटकांपेक्षां अधिक बोधप्रद कशीं व कां होतात याची उपपत्तीही त्यांनीं प्रस्तुत पुस्तकावर अभिप्रायांत थोडक्यांत दिली आहे. (शा. प. मे १८६५) याच अभिप्रायावरून विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनीं दुःखांतिका किंवा शोकप्रधान नाटक हा प्रकार कीर्तन्यांनीं प्रथम मराठींत आणला असें म्हटलें असावें.

कीर्तन्यांचें माधवराव पेशवे हें नाटक स्वतंत्र व दुःखपर्यवसायी असलें आणि प्रस्तावनाकार लेले यांच्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे "स्वतंत्र रचना, विषयाची निवड, वेचक प्रसंगांची योजना, पात्रांचा स्वभावपरिपोष, भाषेची प्रसन्नता, या गोष्टी पुस्तकाचें महत्व प्रस्थापित करीत असल्या, तरी लेले म्हणतात त्याप्रमाणेंच म्हणावयाचें म्हणजे या नाटकाला शोकांतिका म्हणतां यावयाचें नाहीं. कारण या नाटकाचा शेवट दुःखाचा होत असला तरी मनावर होणारा परिणाम हा शोककारक नाहीं. उलट उत्तर रामचरित्राचा शेवट सुखाचा केला असला, तरी सर्व नाटकांत करुणरसच अनुस्यूत आहे.

पण कांहीं असलें तरी दुःखपर्यवसायी व स्वतंत्र नाटक लिहिण्याचा पहिला मान कीर्तने यांचा आहे. ह्या नाटकामुळेंच थोरल्या शास्त्रीबुवांनीं शाळापत्रकांत प्रथमच शोकरसप्रधान नाटक आणि विनोदी नाटक यांच्यांत तुलना करून नाटकाचा

पहिला प्रकार कसा श्रेष्ठ हें सांगितलें. म्हणजे मराठी शोकांतिकेवरील टीकावाङ्म• याची पहिली सुरवात करण्याचा मान हा १८६५ सालीं लिहिलेल्या शाळापत्रकां-तील कृष्णशास्त्री चिपळूणकर यांच्या अभिप्रायाला प्राप्त होतो.

१८८५ ते १९२० :

१८८५ सालीं अण्णासाहेब किर्लोस्कर मृत्यु पावले. "रामराज्यावियोग" हें त्यांचें नाटक अपूर्ण असलें तरी मराठी शोकांतिकेच्या इतिहासांत त्याचें स्थान अपूर्व आहे. तोंपर्यंत मराठींत प्रसिद्ध झालेल्या सरस आणि साहित्यगुणांनीं मंडित अस-लेल्या शोकांतिका या भाषांतरित किंवा रूपांतरित होत्या. "रामराज्यवियोग" ही मराठींतील पहिली सरस आणि स्वतंत्र शोकांतिका होय. आणि म्हणून या नाटकास ऐतिहासिक महत्त्व आहे. नाटकाच्या नांवावरून व त्यामुळें सूचित होणाऱ्या कथा-नकाच्या व्याप्तीवरून नाटक संपूर्ण आहे असें वाटतें. पण तो प्रश्न येथें अप्रस्तुत आहे. मराठी शोकांतिकाकारांच्या स्वतंत्र कर्तृत्वास १८८५ पासून भरदार कोंब फुटावयास सुरुवात झाली. १८८५ ते १९२० या कालखंडांत उत्तमोत्तम नाटकें प्रसिद्ध होऊन त्यांचे रंगभूमीवर प्रयोग झाले. खाडिलकर, केळकर, देवल, कोल्हटकर गडकरी इत्यादि मराठी रंगभूमीचे आधारस्तंभ याच काळांत उदयास आले. याच काळांत मराठी रंगभूमीच्या गुणांची आणि उत्कर्षाची सीमा झाली. कांचनगडची मोहना, सवाई माधवरावांचा मृत्यु, विद्याहरण, तोतयाचें बंड, एकच प्याला, राजसंन्यास इत्यादि, आज मराठी भाषेंत अमर ठरलेल्या शोकांतिका याच काळांत निर्माण झाल्या. हा कालखंड मराठी वाङ्मयाप्रमाणेंच नाट्यवाङ्मयांत आणि त्यांत पुन्हां शोकांतिकेच्या इतिहासांत सुवर्णाक्षरांनीं लिहावा इतका उज्वल आणि कलागुणांनीं अलंकृत आहे. कोण-त्याही राष्ट्राच्या पराक्रमाबरोबर, वैभवाबरोबर आणि कर्तृत्वाबरोबर तेथील नाट्यवाङ्म-याचा उत्कर्ष होतो, त्यांचे ओजस्वी उन्मेष हे जगाचे डोळे दिपवितात, अशी इतिहासाची साक्ष आहे. एलिझाबेथ राणीच्या कारकीर्दीतच सत्तेप्रमाणें साहित्याला आणि त्यांत पुन्हां नाट्यवाङ्मयाला अपरंपार उधान आलें. १८८५ ते १९२० या कालांत महा-राष्ट्र इतर हिंदुस्थानाप्रमाणेंच परतंत्र असला, तरी राजकारण, समाजकारण, शिक्षण, उद्योगधंदे इत्यादि विविध क्षेत्रांत त्याचा पराक्रम हा परमोत्कर्षास पोहोंचला. याला ललितवाङ्मय आणि त्यांत परत नाट्यवाङ्मय हे अपवाद कोठून असणार ? मराठींतील उत्तम नाटकांची आणि तीं करणाऱ्या नटांची यादी केली तर त्यांतील ३।४ भाग याच कालखंडांतील व्यक्तींनीं गजबजून जाईल. पण या कालखंडाचा सविस्तर इतिहास पहावयाचा नाहीं. प्रमुख शोकांतिकाकारांचा विचार करतांना त्याचें आपोआपच दर्शन होणार आहे. पण या नाटककारांची प्रकृति आणि परंपरा पहाण्यापूर्वी १९२० सालानंतर मराठी नाट्यवाङ्मयांत इब्सेनप्रणीत अर्वाचीन नाट-काचा आणि शोकांतिकेचा जो जन्म झाला आणि एक नवीन प्रवाह सुरूं झाला, त्याचें प्रथम अवलोकन करूं.

नवीन परंपरा :

प्रसिद्ध नार्वेजियन नाटककार इब्सेन यानें लिहिलेल्या नाटकांच्यामुळें नाट्यलेखनाची एक नवीन पद्धत–एक नवें तंत्र–सुरूं झालें. बर्नाड शॉ, गॉल्सवर्दी, मॉम् इ. धुरंधर नाटककारांनीं या तंत्राचा अवलंब केल्यामुळें, शेक्सपियरप्रमाणें इब्सेनची एक नवीन परंपरा, सर्व जगभर आज रूढ झालेली दिसते. इब्सेननें आपलीं नाटकें नार्वोजियन भाषेंत लिहिलीं, पण पुढें जगांतील निरानिराळ्या भाषेंत त्यांचीं भाषांतरें व रूपांतरें झालीं. हिंदुस्थानांत आणि त्याचप्रमाणें महाराष्ट्रांत इंग्रजी भाषेचा पगडा, हा राजभाषा म्हणून पेशवाई बुडाल्यापासून पडला. विष्णु-शास्त्री चिपळूणकरांनीं वर्णन केलेल्या या वाघिणीच्या दुधाचें महाराष्ट्रांतील सुशिक्षित वर्गांनीं आकंठ प्राशन केलें. इंग्रजी भाषेच्या व वाङ्मयाच्या अभ्यासामुळेंच अनेक नवीन वाङ्मयप्रकार मराठींत प्रविष्ट होऊन पुढें रूढ झाले. प्रथम भाषांतर, नंतर अनुकरण व कालांतरानें अगदीं स्वतंत्र रचना हा क्रम मराठी नाटकांतही दिसतो. शेक्सपियरच्या नाटकांचीं मराठींत कितीतरी अक्षरशः भाषांतरें झालीं, नंतर अनुवाद प्रसिद्ध झाले व शेवटीं खाडिलकर आणि गडकरी यांच्यासारख्या नाटककारांनीं स्वतंत्र अद्भुतरम्य नाटकें लिहिलीं. गडकऱ्यांच्या मृत्यूनंतर म्हणजे १९२० सालानंतर हळूहळू अद्भुतरम्य नाटकांचा बहर ओसरूं लागला. महायुद्धानंतर जगांत राजकीय आणि आर्थिक, सामाजिक आणि नैतिक अशा अंगांप्रमाणेंच वाङ्मयांतही विलक्षण फेरफार घडून आले. जुन्या परंपरा, जुने प्रकार, जुने विचार हे या नव्या वावटळीपुढें पालापाचोळ्याप्रमाणें उडून गेले. कोल्हटकर आणि गडकरी या महाराष्ट्राच्या प्रतिष्ठित आणि प्रतिभाशाली नाटककारांनीं, इब्सेनचीं कांहीं नाटकें वाचलीं होतीं, असा पुरावा सांपडतो. पण त्यांची वाङ्मयीन प्रकृति ही अगदीं निराळी असल्यामुळें, त्यांच्या लेखनावर या अर्वाचीन परंपरेचे परिणाम झालेले दिसत नाहींत. खांडेकरांनीं आपल्या गडकऱ्यांवरील पुस्तकांत इब्सेन, शॉ आणि गॉल्सवर्दी यांच्या नाटकांतील कांहीं प्रवेशांत आणि गडकऱ्यांच्या कांहीं नाट्यप्रसंगांत नसलेलें साम्य निष्कारण दाखविण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. पण त्यांत कांहीं अर्थ नाहीं. खाडिलकरांच्या नाटकांत समाजांतील प्रचलित प्रसंग आणि प्रमेयें मांडण्याची त्यांची पद्धत व इब्सेनची पद्धत यांत कसलेंच साम्य नाहीं. एक तर खाडिलकरांची नाटकें पौराणिक आहेत, त्यांचीं उत्तर आयुष्यांतील नाटकें प्रचारात्मक आहेत. आणि त्यांची प्रतिभा ही अद्भुतरम्यवादी परंपरेवर परिपुष्ट झालेली आहे. खाडिलकर नाट्यलेखनांत निष्णात असल्यामुळें कांहीं नाटकांतील त्यांचे अंक, हे एकप्रवेशी आणि अखंड आहेत. पण येवढ्यावरून इब्सेनमध्यें आणि त्यांच्यामध्यें साम्य दाखवितां येणार नाहीं.

असें असलें तरी खाडिलकर आणि इब्सेनची परंपरा, यांचें एका बाबतींत मात्र साम्य आहे. प्रमेयाची साधकबाधक चर्चा करण्यासाठीं इब्सेनच्या परंपरेचे लेखक ज्याप्रमाणें पात्रें निर्माण करतात. त्याचप्रमाणें कीचकवध या नाटकापासून खाडिलकर हे नाटकांत रूपक बसविण्यासाटीं, पौराणिक पात्रांचें आणि प्रसंगाचे रेखाटन करतात. म्हणजे खाडिलकरांच्या उत्तरार्धांतील नाटकांत रूपकाला प्राधान्य मिळतें.

कोल्हटकरांना समाजांतील निरनिराळीं प्रमेयें व प्रश्न घेऊन व त्याबर पुरोगामी विचारांचें आवरण चढवून, नाटकें लिहिण्याची अनिवार हौस असली तरी कोटिबाज संवाद आणि गुंतागुंतीची अद्‌भुतरम्य कथानकें रचण्यांत त्यांची कल्पना अधिक रमते. यामुळें इब्सेनच्या आणि त्याच्या परंपरेंतील शॉ, गॉल्सवर्दी इ. नाटककारांचा परिणाम १९२० सालानंतर मराठी नाटककारांवर अधिक झालेला दिसतो. "डॉल्स हाऊस" हें इब्सेनचें नाटक आज इतक्या वर्षांनंतरही मराठी नाटककारांना स्फूर्तिस्थान वाटतें. काणेकरांनीं या नाटकाचें "घरकुल" या नांवाचें भाषांतर केलें आहे, तर वि. गो. गोरे या नांवाच्या लेखकानें "बनावट सही" या नांवाखालीं हेंच नाटक स्वतंत्र म्हणून प्रसिद्ध केलें आहे. ह. वि. देसाई यांनीं "घोस्टस्" या नाटकाचें "जळतें शरीर" म्हणून भाषांतर केलें आहे, तर गं. भा. तिरंतर यांनीं इब्सेनवर एक पुस्तक लिहिलेलें आहे. वरेरकरांनीं इब्सेनच्या नाटकांत असलेलीं तंत्रात्मक सर्व वैशिष्ट्यें, आपल्या नाटकांतून क्रमाक्रमानें आणलेलीं आढळतात. वरेरकर हे कोल्हटकरांना आपले गुरू समजतात पण नाट्यलेखनाच्या पद्धतींत वरेरकर हे इब्सेनच्या अगदीं परंपरेंतील नसले तरी जवळचे वाटतात. पण दोघांच्यांतील हें साम्य बाह्यांगापुरतेंच मर्यादित आहे. आपल्या नाटकांत वरेरकर नवीन विचारांचा आणि प्रमेयांचा जागरूकपणें आणि धडाडीनें पुरस्कार करीत असले तरी त्यांचें लेखन प्रमेयात्मक न वाटतां सहेतुक वाटतें, कोल्हटकरांच्या अधिक जवळचें वाटतें. या दृष्टीनें कोल्हटकर हे वरेरकरांचे गुरु शोभतात.

इब्सेनच्या परंपरेची प्राणप्रतिष्ठा करण्याचा पहिला मान वर्तककृत "आंधळ्यांची शाळा" या नाटकाला दिला पाहिजे. आंधळ्यांची शाळा, लपंडाव आणि तक्षशीला हीं नाटकें लिहून आणि या नाटकांचे, समानशील अशा सहकाऱ्यांच्या साह्यानें प्रयोग करून, वर्तकांनीं मराठी रंगभूमीवर इब्सेनच्या परंपरेस मूर्तस्वरूप देऊन, एक नवें युग सुरू केलें. वर्तकांचा हीं नाटकें रंगभूमीवर चालविण्यांत आर्थिकदृष्ट्या पराभव झाला पण मराठी भाषेंत आणि मराठी नाटकांत त्यांच्याच प्रयत्नामुळें नवा प्रवाह सुरू झाला आणि नवें चैतन्य निर्माण झालें. अर्वाचीन नाटक (मॉडर्न ड्रामा) ही संज्ञा वर्तकांच्या नाटकांनाच, तीं भाषांतरित असलीं तरी यथार्थत्वानें लागू पडते. वर्तकांचीं नाटकें स्वतंत्र आणि शोककारक नाहींत पण त्यांच्याच प्रयत्नामुळें मराठींत अर्वाचीन नाटकें किंवा इब्सेनची परंपरा सुरू झालेली असल्यामुळें त्यांचा इतक्या विस्तारानें परामर्श घेतला.

मात्र शेक्सपियरच्या नाटकांप्रमाणें या अर्वाचीन परंपरेंतील नाटकांचा "अवतार" मराठी भाषेंत झाला नाहीं. शेक्सपियरच्या एकेका नाटकाचीं चार-चार पांच-पांच भाषांतरें झालीं, पण इतक्या वर्षांनंतरसुद्धां इब्सेनच्या दोन तीन नाटकांचींच मराठींत रूपांतरें झालेलीं दिसतात. यामुळें अर्वाचीन नाटकाचें, मराठी नाटककार केवळ बाह्यांगापुरतेंच अधिक अनुकरण करतांना आढळतात. मात्र "अर्वाचीन नाटकाचा" व परंपरेचा सांगोपांग असा पुस्तकी अभ्यास झाला, पण याच सुमारास मराठी रंगभूमीची आर्थिक व कलात्मक अवनति झालेली असल्यामुळें शेक्सपियरच्या परंपरेप्रमाणें या परंपरेंत "उदंड नाटकें" निर्माण झालीं नाहींत. आणि प्रयोग न झाल्यामुळें, हा नाट्यलेखनाचा नवीन प्रकार, शेक्सपियरच्या नाटकाप्रमाणें बहुजन समाजाच्या रोमरंध्रांत भिनला नाहीं. त्याचप्रमाणें अद्भुतरम्यवादी परंपरेचें आणि त्याच परंपरेंतील खाडिलकर व गडकरी यांसारख्या प्रभावशाली नाटककारांचेंही आकर्षण अजून कायम असल्यामुळें, मराठी भाषेंतील "तथाकथित" अर्वाचीन नाटकांत, जुन्याचा आणि नव्याचा विचित्र मिलाफ झालेला आढळतो. याचा अर्थ जुन्या अद्भुतरम्य परंपरेचा पूर्णपणें अस्त होऊन, अर्वाचीन नाटकाचा उदय झालेला नाहीं. आज अर्वाचीन नाटक व त्याचें स्वरूप हें अस्पष्ट आणि संदिग्ध आहे. यामुळें उत्तम अर्वाचीन शोकांतिका म्हणून "उद्यांचा संसार" कडे बोट दाखवावें लागतें, तर याच काळांत बेडेकर आणि भावे यांनीं "ब्रह्मकुमारी" व "विषकन्या" या अद्भुतरम्य शोकांतिका लिहिल्या.

गडकऱ्यांचे शिष्य अत्रे यांनीं आपल्या नाटकांत, प्रचलित असलेल्या अद्भुतरम्य परंपरेचा आणि या नव्या परंपरेचा मिलाफ करून, आपलें एक नवीनच चटकदार तंत्र निर्माण केलें. मात्र अत्रे हे गडकऱ्यांचे शिष्य असले, गडकऱ्यांच्या भाषेचा, गडकऱ्यांचा कल्पनांचा, पात्रांच्या स्वभावपरिपोषाचा आणि नाट्यप्रसंगांचा त्यांच्या नाटकांच्यावर झालेला परिणाम हा पानापानांतून स्पष्टपणें आढळत असला, तरी त्यांची प्रकृति ही आपल्या गुरूच्याप्रमाणें शेक्सपियरच्या अद्भुतरम्यवादी परंपरेंतील नाहीं. यामुळें सिंधू आणि करुणा यांच्यांत साम्य दिसलें तरी त्यांच्या स्वभावांत मूलभूत फरक आहे. गडकरी हे सहेतुक पण स्वभावनिष्ठ नाटक लिहीत, उलट अत्रे आपल्या नाटकांत पात्रांपेक्षां किंवा प्रसंगापेक्षां इब्सेनप्रमाणें प्रमेयास प्राधान्य देतात.

अर्वाचीन शोकांतिका :

अत्रे आणि गडकरी यांच्यांत असलेला मूलभूत फरक विशद करण्यासाठीं, अर्वाचीन नाटकाच्या स्वरूपाचा विचार केला पाहिजे. अर्वाचीन नाटकांत अद्भुतरम्य प्रसंग नसतात, त्यांचा विषय प्रचलित, सामाजिक, राजकीय किंवा आर्थिक असाच असतो. या विषयाला या नाटकांत प्रामुख्य असतें आणि प्रत्येक अंक हा अखंड आणि एकप्रवेशी असतो, हें या अर्वाचीन नाटकाच्या बाह्यांगाचें वर्णन

झालें. शेक्सपियरच्या परंपरेंतील नाटक, आणि इब्सेनच्या परंपरेंतील नाटक, यांच्यांत बाह्यांग आणि तंत्र सोडल्यास मूलभूत फरक कोणता हें पाहिलें पाहिजे.

स्वभाव, हेतु आणि प्रमेय :

शेक्सपियरच्या दुःखात्मक नाटकांचा विचार करतांना त्यांचीं वैशिष्ट्यें बघितलीं होतीं. शेक्सपियरचे नाट्यप्रसंग आणि प्रमुख पात्रें हीं सर्वसामान्य नसतात, त्याचे नाट्यप्रसंग अद्‌भुतरम्य असतात आणि प्रमुख पात्रांचा स्वभाव हा एकांगी आणि मनस्वी असतो. नायकाच्या किंवा नायिकेच्या स्वभावांत जन्मसिद्ध प्रमाद असतो आणि त्यांत प्रारब्धाच्या वक्र गतीची भर पडून नायकाचा अधःपात होऊन नाटकाचा भीषण शेवट होतो. म्हणजे शेक्सपियरच्या शोकांतिकांत माणसाच्या स्वभावास आणि प्रारब्धास सगळें महत्त्व असतें. शेक्सपियरच्या शोकांतिकांतील प्रमुख पात्रांचा स्वभाव हा अपवादात्मक आणि असामान्य असतो. त्याला आदर्श असेंही म्हणण्याचा प्रघात आहे. महाभारतांतील आणि रामायणांतील, कुमारसंभवांतील आणि रघुवंशांतील स्वभावचित्रांना हेंच वर्णन लागूं पडतें. अशा पात्रांचे विकार जितके उत्कट आणि एकांगी, तितकीच त्यांच्या हातून घडणारी कृति ही उदात्त असते. दैवदुर्विलासामुळें या धीरोदात्त चारित्र्याच्या स्त्रीपुरुषांवर दारुण प्रसंग ओढावतात, उत्कट आणि एकांगी स्वभावामुळें अनेक वेळां त्यांचा भीषण विनाश होतो, पण आपल्याला मात्र त्यांच्याबद्दल आदर आणि दरारा, अनुकंपा आणि कौतुक वाटतें. सारांश शेक्सपियरच्या शोकांतिकांत प्राधान्य अपवादात्मक आणि आदर्श अशा मनुष्य स्वभावास असतें. त्याचप्रमाणें मानवी प्रयत्नांना मर्यादा घालणाऱ्या बलवत्तर प्रारब्धाचेही त्यांत रम्यभीषण वर्णन केलेलें असतें.

याउलट इब्सेन व त्याच्या परंपरेतील नाटककार यांनी निर्माण केलेली सृष्टि ही वास्तव असते. रंगभूमीवर वावरणारे स्त्रीपुरुष हें सर्वसामान्य वाटतात. अशा प्रकारच्या नाटकांतील संघर्ष हा मानवी स्वभावांतील परस्परविरोधी विकारांतून व विचारांतून निर्माण न होतां प्रमेयांतून किंवा परिस्थितींतून त्याचा जन्म होतो. इब्सेनची पात्रें म्हणजे एखादा विषय विशद करून सांगण्यासाठीं योजलेलीं मनोरंजक आणि उद्‌बोधक साधनेंच वाटतात. कधीं कधीं यांतील कांहींजण अकस्मात जिवंत होतात व त्यांच्यांत अद्‌भुत चैतन्याचा लोळ उठतांना आढळतो. पण याचें खरें कारण लेखकाचा बुद्धिपुरस्सर प्रयत्न हें नसून त्याची सुप्त कलाप्रकृति जागृत होते हें होय.

किर्लोस्कर आणि देवल :

येथवर मराठी शोकांतिकेच्या इतिहासांतील प्रमुख वैशिष्ट्यें पाहिलीं. शोकांतिकेप्रमाणें ती लिहिणाऱ्या नाटककारांच्या प्रतिभेचें आणि परंपरेचें स्वरूप पाहिलें पाहिजे. यामुळें पुढें जें मराठी शोकांतिकेचें परीक्षण करावयाचें आहे त्याचा मनोभूमिकारूपी पाया आपोआप तयार होईल. संस्कृत नाटकें, शेक्सपियरच्या रोमँटिक

शोकांतिका आणि इब्सेनचें व त्याच्या परंपरेंतील शॉ, गॉल्सवर्दी, मॉम् इत्यादींचें नाटयवाङ्मय यांचा परिणाम मराठी नाटककारांच्या प्रतिभेवर होऊन मराठी नाटकांची आणि त्याचप्रमाणें शोकांतिकेची एक परंपरा निर्माण झालेली दिसते. आतां मराठी शोकांतिकाकारांची प्रकृति आणि परंपरा पाहूं.

किर्लोस्कर आणि देवल यांचा शोकांतिकाकार म्हणून एकत्र विचार करण्यास एक महत्त्वाचें कारण आहे. किर्लोस्करांचीं सर्व नाटकें पौराणिक असलीं, तरी त्यांच्या प्रतिभेची ठेवण ही "वास्तववादी" होती. हीच स्थिति झुंजारराव, शापसंभ्रम आणि मृच्छकटिक हीं नाटकें लिहिणाऱ्या देवलांची आहे. या दोन थोर नाटककारांचे संवाद आणि पदें हीं सरस, सुबोध आणि सुंदर असतात. तशींच तीं वर्णनपर असूनहि नाटयात्मक असतात हें सर्वश्रुतच आहे. किर्लोस्कर आणि देवल या दोघांना नाट्यात्मक क्रिया म्हणजे काय याची योग्य जाणीव असल्यामुळें, त्यांचीं नाटकें जितकीं रेखीव तितकींच नवीन नाटककारानें "आदर्श" म्हणून सतत डोळ्यांसमोर ठेवावींत, अशीं आहेत. पण लेखनकौशल्य म्हणजे प्रत्यक्ष प्रतिभा नव्हे. किर्लोस्कर आणि देवल यांची प्रकृति ही वास्तववादी असल्यामुळें त्यांच्या नाटकांत प्रगट होणारे सर्व प्रसंग आणि रस हे "सौम्य" असतात, भीषण नसतात. त्यांच्या कलाकृतींतील प्रमुख पात्रें हीं सर्वसामान्य असतात, आदर्श आणि असामान्य नसतात. हरिभाऊ आपटे यांनीं "शारदा" नाटकाच्या प्रस्तावनेंत "सौम्य" हें विशेषण योजलेलें आहे. शेक्सपियरचीं व त्याच्या परंपरेंतील "शोककारक" नाटकें हीं भीषण असतात, उलट देवल व किर्लोस्कर यांच्या नाटकांत करुण आणि रौद्र इत्यादि दुःखात्मक रस असले तरी त्यांचें स्वरूप "सौम्य" असतें. खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या शोकांतिकांतील प्रमुख पात्रें हीं असामान्य आणि आदर्श असतात. उलट किर्लोस्कर आणि देवल यांनीं केलेलें स्वभावरेखन हें "वास्तव" असतें. त्यांच्या नाटकांत होणारा रसोत्कर्ष हा "सौम्य" असतो. रामराज्यवियोग आणि खाडिलकरांचें सवतीमत्सर हीं एकाच विषयावरील दोन नाटकें एकत्र वाचलीं कीं या दोन नाटयपद्धतींचीं वैशिष्ट्यें व त्यांतील मूलभूत फरक, हीं डोळ्यांत भरतात. शेक्सपियरच्या पद्धतीप्रमाणें लिहिलेल्या नाटकांना मराठींत मुळींच खंड पडला नाहीं, पण दुर्दैवानें किर्लोस्कर आणि देवल यांची "वास्तव" व "सौम्य" नाटयलेखनाची परंपरा चालविणारा प्रतिभावंत लेखक मिळाला नाहीं. एका दृष्टीनें अण्यांचें "उद्यांचा संसार" हें नाटक याच वास्तव परंपरेंतील म्हणतां येईल. पण त्यावर इब्सेनच्या नाटयपद्धतीची आणि गडकऱ्यांच्या प्रकृतिवैशिष्ट्यांची छाया पडलेली आहे. यामुळें अण्यांच्या शोकांतिकेचें "प्रमेयप्रधान वास्तववादी नाटक" असें वर्णन करावें लागेल. बहुतांशीं जन्मरहस्य हें नाटक, मात्र किर्लोस्कर आणि देवल यांच्या नाटयपरंपरेंत समाविष्ट करतां येईल असें वाटतें. पण किर्लोस्कर आणि देवल यांच्या "वास्तव" आणि "सौम्य" नाटयपद्धतिप्रवाहाचा विस्तार झाला नाहीं.

आणि त्यामुळें आज मराठी शोकांतिकावाङ्मयांत एक महत्वाची उणीव आहे, ही जाणीव पदोपदीं होते.

किर्लोस्कर आणि देवल यांच्यानंतर खाडिलकरांचा, शोकांतिकाकार म्हणून विचार करावयाचा आहे.

कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर :

" कांचनगडची मोहना " आणि " सवाई माधवरावाचा मृत्यु ", " भाऊ-बंदकी " आणि " कीचकवध ", " सवतीमत्सर " आणि " सत्वपरीक्षा ", " मानापमान " आणि " बायकांचें बंड " " विद्याहरण " आणि " स्वयंवर " या आणि इतर नाटकांचे कर्ते खाडिलकर यांचें अनेक कारणामुळें मराठी रंग-भूमीवरील स्थान फार उच्च आहे. कांहीं टीकाकार तर त्यांना सर्व नाटककारांत अग्रस्थानाचा मान देतात.

खाडिलकरांचीं वैशिष्ट्यें व गुणावगुण पहाण्यापूर्वी शेक्सपियरच्या धर्तीवर मराठींत शोकांतिका लिहिण्याची प्रथा खाडिलकरांनीं पाडली, येवढेंच नव्हे तर अनेक नाटकें लिहून त्याचा विस्तार केला, हा प्रस्तुत प्रबंधाच्या दृष्टीनें सर्वांत महत्वाचा मुद्दा आहे. पुराणांतील आणि इतिहासांतिल उज्ज्वल, उदात्त आणि दुःखात्मक रसानें भरलेले नाट्यप्रसंग निवडून आणि त्याला शाश्वत तत्त्वांची बैठक देऊन खाडिलकरांनीं खरोखरच कांहीं अजरामर स्वभावचित्रें रंगविलेलीं आहेत. सवाई माधवराव आणि केशवशास्त्री, रामशास्त्री आणि नाना फडणीस, कीचक, भीम आणि द्रौपदी, प्रतापराव आणि मोहना, शुक्राचार्य व कच इत्यादि प्रमुख पात्रें हीं आज मराठी भाषेंत अक्षर ठरलीं आहेत. केवळ शेक्सपियरच्या शोकां-तिकांचें अनुकरण करून हें शाश्वत यश खाडिलकरांच्या पदरांत पडणें शक्य नव्हतें. शेक्सपियरच्या शोकांतिकांच्या पद्धतीबरोबर जातिवंत प्रतिभेचें पाठबळ असल्यामुळें खाडिलकरांना नाट्याचार्य ही पदवी प्राप्त झाली.

खाडिलकरांनीं शेक्सपियरचें अनुकरण केलें, त्यानें निर्माण केलेल्या नाट्यपद्धतीप्रमाणें पात्रें आणि प्रसंग निर्माण केले हें खरें ! पण हें अनुकरण शेक्सपियरमध्यें असणाऱ्या कांहीं शाश्वत तत्त्वांचें होतें. माणसाच्या स्वभावाची उत्कट आणि उदात्त बाजू ही खाडिलकरांनीं भारतीय पुराणांतील पात्रें आणि प्रसंग निवडून कौशल्यानें मांडली, खाडिलकरांनीं केवळ शाश्वत तत्त्वाचें अनु-करण केल्यामुळें महाभारतांत आणि रामायणांत शेक्सपियरनें निर्माण केलेल्या स्वभावसृष्टीशीं सदृश अशीं अनेक कथानकें खाडिलकरांना मिळालीं. सुदैवानें खाडिलकरांची प्रतिभा ही नाटकांप्रमाणेंच, पुरातन भारतीय प्रवृत्तीवर, तत्त्वज्ञानावर व परंपरेवर पुष्ट झालेली असल्यामुळें या दोन पौर्वात्य व पाश्चात्य पद्धतीचा मनोरम मिलाफ त्यांच्या कांहीं नाटकांत झालेला दिसतो.

खाडिलकरांच्या नाटकांमुळें शेक्सपियरची नाट्यपद्धती ही मराठी मनोभूमींत पूर्णपणे रुजली. शोकांतिका या नवीन नाट्यप्रकाराला खाडिलकरांनींच उदात्ततेचें नवें ओज प्राप्त करून दिलें. नाटककार खाडिलकरांचा विचार करतांना हे दोन महत्वाचे मुद्दे सदैव लक्षांत ठेविले पाहिजेत.

खाडिलकरांनीं स्वयंवर, द्रौपदी, सावित्री, इत्यादि संगीत नाटकें लिहिलीं असलीं आणि ती अनेक वर्षें पैसा आणि प्रसिद्धि या दोन गोष्टींत, नट आणि नाटककार यांना अपरंपार लाभदायक झालीं असलीं तरी विद्याहरण हा एक अपवाद सोडल्यास खाडिलकरांचीं गद्य नाटकें हीं खाडिलकरांच्या यशोमंदिराचा पाया आणि त्यांतील शोकांतिका या त्याचा कळस ठरतात.

खाडिलकरांच्या नाटकांची लोकप्रियता कशांत होती? पौराणिक कथाभागावर प्रचलित परिस्थितीचें रूपक बसवून खाडिलकर नाट्यरचना करीत, त्यामुळें प्रेक्षकांस पुनःप्रत्ययाचा आनंद होत असे. कीचकवधांत लॉर्ड कर्झन आणि त्यावेळचे जहाल मवाळ या दोन पक्षांचें चित्र काढल्यामुळें हें नाटक सरकारनें जप्त केलें. विद्याहरण नाटकांत सुधारकांची टवाळी केली आहे, तर मेनका नाटकांत खाडिलकरांनीं अधिकार स्वीकाराच्या फेर–नाफेर यांच्यामधील वादावरून, स्वराज्यपक्षाची अभद्र आणि अनुदार चेष्टा केली आहे. " सभोंवतालच्या सामाजिक व राजकीय परिस्थितींत प्रामुख्याने व प्रक्षोभानें जे विचारप्रवाह वहात असतील, त्यांना अनुकूल असे कथाभाग निवडून त्यावर नाट्यरचना करण्याची कला त्यांच्या इतकी कुणालाच साधली नाहीं." (म. ना. सं. पौ. ना. पृ. १५१) असे प्रो. दांडेकरांनीं प्रशस्तिपत्रक दिलें आहे. " सरोवरांत पडणारे निसर्गाचें प्रतिबिंब हें सरोवराची शोभा वाढवतें तोच प्रकार खाडिलकरांच्या राजकीय आणि सामाजिक रूपकांचा आहे," असें दांडेकरांचें मत आहे. दांडेकर " मेनका " नाटकांत मात्र नैमित्तिक तत्त्वज्ञान मारून मुटकून बसविल्यासारखें वाटतें, असें म्हणतात. पण तीच स्थिति विद्याहरण नाटकाची आहे

प्रचलित प्रश्न, त्यांतून निर्माण होणारें नैमित्तिक तत्त्वज्ञान आणि सार्वजनिक आयुष्यांत वादविषय ठरलेलीं प्रमुख पात्रें या गोष्टी शाश्वत नाहींत. त्यांच्याबद्दल बहुजनसमाजाला वाटणारें आकर्षण हें तात्कालिक असतें. तेव्हां अशा पायावर कितीही कौशल्यानें कलाकृति रचली, तरी ती कला कालांतरानें कोसळणार हें उघड आहे. आणि या सिद्धांताची यथार्थता खाडिलकरांच्या एकेकाळीं गाजलेल्या कांहीं नाटकांची आज आठवणही होत नाहीं यावरून पटते.

तात्कालिक प्रसंग व पात्रें यांच्यावर नाटकें लिहिणें कलेच्या दृष्टीनें कसें अग्राह्य ठरतें हें बघितलें. पण या दोघांचें प्रतिबिंब एखादा पौराणिक किंवा ऐतिसिक विषय घेऊन त्यांत पाडणें आणि आज हजारों आणि शेंकडों वर्षें प्रचलित असलेल्या कथांचा आणि प्रसिद्ध स्त्रीपुरुषांचा बुद्धिपुरस्सर विपर्यास करणें, हा सत्याच्या,

औचित्याच्या, कलेच्या दृष्टीनें अधिकच मोठा दोष ठरतो. प्रचलित प्रश्न, प्रसंग आणि पुरुष हे बहुजनसमाजांत गाजत असल्यामुळें त्यांचें प्रतिबिंब पाडण्यासाठीं निवडलेलें पौराणिक कथानक हें शेवटीं नाटककारानें वाटेल तसें वळण द्यावें असा मातीचा गोळा ठरतें. स्वराज्यपक्षाची, त्याच्या धोरणाची आणि पुढाऱ्यांची टवाळी करण्यासाठीं विश्वामित्राच्या स्वभावाची केलेली उलथापालथ, त्यांत आलेला हास्यास्पदपणा आणि खोटेपणा यामुळें मूळ शोककारक कथेचा विरस झाला आहे. वास्तविक विश्वामित्र हा मानवी प्रयत्नाचें व त्यांत आसक्तीमुळें प्राप्त होणाऱ्या अपयशाचें मूर्तिमंत प्रतीक आहे. पण मूळ विश्वामित्राच्या स्वभावांत व त्याच्या वर्तनांत असलेलें उदात्त कारुण्य खाडिलकरांच्या मेनका नाटकांत कोठेंच दिसत नाहीं.

सुदैवानें पहिलीं गद्य नाटकें लिहितांना सभोंवतालच्या "वस्तुस्थितीची" जाणीव खाडिलकरांना तितकीशी झाली नव्हती. याच गद्य नाटकांत त्यांच्या बहुतेक शोकांतिकांची गणना होते.

प्रचलित प्रसंगांप्रमाणेंच शाश्वत तत्त्वें नाटकांतून मांडण्याची खाडिलकरांना हौस आहे. त्यामुळें एखादें त्रिकालाबाधित तत्त्व घेऊन त्याच्या भोंवतीं पात्रें आणि घटना यांच्या मदतीनें खाडिलकर नाट्यप्रसंग निर्माण करतांना, सत्वपरीक्षा, भाऊबंदकी आणि कीचकवध या नाटकांत दिसतात. यामुळें त्यांच्या नाटकांना आपोआपच अभिजातपणाची प्रतिष्ठा प्राप्त झाली आहे. प्रत्येक नाटकांत प्रचलित प्रश्नांप्रमाणेंच एखादें शाश्वत तत्त्व मांडण्याकडे खाडिलकरांची सहज प्रवृत्ति असते. इतर मराठी नाटककारांत हा विशेष फारसा आढळत नाहीं.

खाडिलकरांचें नाट्यतंत्र, आणि रचनाचातुर्य हें खरोखरीच प्रशंसनीय आहे. त्यांच्या नाटकांची रचना जितकी रेखीव तितकीच आटोपशीर असते. वायफळ शब्द, प्रसंग किंवा पात्रें वापरणें हा प्रकार गडकरी आणि कोल्हटकर यांच्याप्रमाणें खाडिलकर कधींच करीत नाहींत.

खाडिलकरांची भाषा साधी आणि सुबोध असली, तरी त्यांत देवलांच्या भाषेचें सौंदर्य नाहीं. पण वीर, रौद्र आणि भयानक हे रस उत्कटतेनें मांडण्यास त्यांची भाषा समर्थ आहे. आवेश आणि उत्साह, क्रोध आणि भीति या आणि इतर अशाच प्रकारच्या भावना, खाडिलकर मोठ्या कौशल्यानें मांडतात, शब्दाकरतां शब्द, भाषणाकरितां, अलंकाराकरितां आणि कल्पनाच्या आहारीं जाऊन लेखन करणें, हें अनौचित्य खाडिलकरांच्या हातून कधींच घडत नाहीं. विनोद व प्रचार हे दोन अपवाद सोडल्यास खाडिलकरांच्या नाटकांत आढळणारा संयम हा गुण खरोखरच वाखाणण्याजोगा आहे. अर्थात् कोल्हटकर आणि गडकरी यांच्याप्रमाणें कल्पनेची भरारी त्यांच्यांत नाहीं.

खाडिलकरांच्या नाटकांत असलेलीं प्रमुख पात्रें हीं पौराणिक आणि ऐतिहासिक असल्यामुळें अद्‌भुतरम्यता आणि आपोआप प्राप्त होणारा भव्यपणा यांचें दर्शन होतें. पण असें असलें तरी गुणांचा व दोषांचा अतिरेक करून पात्रांचे स्वभाव नाटकी–कृत्रिम बनविणें, ही गडकऱ्यांची खोड खाडिलकरांना नाहीं. प्रचलित प्रश्नांचा आधार घेऊन टीका करतांना आणि टवाळी करतांना खाडिलकरांचा तोल सुटत असला, तरी विश्वामित्रासारखा एखादा अपवाद सोडल्यास त्यांनीं रंगविलेलीं स्वभावचित्रें हीं नैसर्गिक असतात. त्यांनीं स्वभावांत दाखविलेली उदात्तता ही नाटकी नसते. त्याला उत्कट विकारांचा, व्यापक विचारांचा आणि त्रिकालाबाधित तत्वांचा आधार असतो. नाट्यप्रसंग आणि प्रमुख पात्रांचे स्वभाव हे जितके रम्य तितकेच उज्वल असतात.

खाडिलकरांच्या नाटकांतील विनोद हा जितका उथळ तितकाच अभद्र असतो. औचित्याचा तोल त्यांना कधींच सांभाळतां येत नाहीं. विनोदी प्रवेशांतच विरोधी पक्षांची आणि व्यक्तींची टवाळी खाडिलकर करीत असल्यामुळें, त्यांचे बहुतेक प्रमाद यांत प्रकर्षानें आढळतात.

हा विनोदही कोटिबाजपणा आणि तरल कल्पनाशक्ति यामुळें माधवराव जोशांच्या नाटकांप्रमाणें वाचनीय होऊं शकतो. पण एकंदरींत विनोदबुद्धि खाडिलकरांना कमींच असल्यामुळें त्यांच्या विनोदी प्रवेशांत एकप्रकारचा आडदांडपणा, अभद्रपणा आणि उथळपणा भरपूर असतो. त्यामुळें खाडिलकरांच्या गद्य नाटकांत असणाऱ्या दुःखात्मक रसाला हा विनोद कित्येकवेळां मारकच ठरतो.

"स्वभाव रेखाटनाच्या दृष्टीनें खाडिलकरांचीं नाटकें हीं मध्यम वाटतात" (म. ना. सृ. पौ. ना. पृ. १५४) हें प्रो. दांडेकरांचें विधान निदान पहिल्या गद्य नाटकांना लागूं पडत नाहीं. उदात्तता, एकांगीपणा, उत्कटता इत्यादि शोकांतिकेला अवश्य असणारे विशेष खाडिलकरांच्या प्रमुख पात्रांत आढळतात. मात्र प्रचलित प्रश्नांसाठीं आणि प्रचारासाठीं ते मूळ कथानकाचा व पात्रांचा बळी देतात, तेव्हां हेच स्वभाव विकृत व हास्यास्पद वाटतात.

या दोषांमुळें विद्याहरण व मेनका हीं नाटकें अयशस्वी व विकृत ठरलीं असलीं आणि इतर कांहीं नाटकांना गालबोट लागलेलें असलें, तरी खाडिलकरांच्यांत कांहीं प्रभावी नाट्यगुण होते हें निःसंशय होय.

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर :

किर्लोस्कर-देवलांच्या व खाडिलकरांच्या नंतर युगप्रवर्तक नाटककार म्हणून श्री. कृ. कोल्हटकरांचें नांव घ्यावें लागतें. किर्लोस्करांच्याप्रमाणें कोल्हटकरांनीं आपली एक स्वतंत्र परंपरा मराठी रंगभूमीवर सुरू केली. गडकरी व वरेरकर यांच्यासारखे नामवंत नाटककार कोल्हटकरांना गुरुस्थानीं मानतात. सामाजिक प्रमेयें हीं पुरोगामी

दृष्टीनें प्रचारात्मक स्वरूपांत स्पष्टपणें मांडावयाचीं या एका वैशिष्ट्यापुरतेंच कोल्हटकरांचें व वरेरकरांचें साम्य आहे, पण या उलट गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचा पिंड हा कोल्हटकरांच्या वाङ्मयाच्या एकनिष्ठ व्यासंगानें परिपुष्ट झाला होता याची साक्ष गडकऱ्यांच्या प्रत्येक नाटकांत व वाक्यांत दिसते. गडकऱ्यांना कोल्हटकरांचीं नवीं नाटकें व विनोदी लेख हे तोंडपाठ होते. कोल्हटकरांच्या अनेक कोट्यांची आणि कल्पनांची गडकऱ्यांनीं आपल्या आकर्षक भाषा शैलींत सुबोधपणें मांडणी केली आहे, हें वाचकांच्या तावडतोब लक्षांत येतें. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील अनेक पात्रें आणि प्रसंग यांचे तोंडावळे कोल्हटकरांच्या मानससृष्टीशीं जुळतात. गडकऱ्यांच्या सारखा पराक्रमी शिष्य कोल्हटकरांना मिळाला, या एकाच गोष्टीवरून कोल्हटकरांची योग्यता अजमावतां येते.

"कोल्हटकरांच्या वीरतनयापासून मराठी नाट्यवाङ्मयांतील स्वतंत्र मनूला सुरवात झाली. कल्पित कथानक, शेक्सपियर-मोलियर सारख्या पाश्चात्य नाटककारांच्या धर्तीवरील त्यांची गुंफण, चटकदार संवाद, विनोद, काव्यात्मकता, समाजांतील दोषांचें दिग्दर्शन इत्यादिकांनीं सांगोपांग सजलेलें नाटक आदर्श म्हणून पुढें ठेवण्याची प्रवृत्ति कोल्हटकरांच्या नाटकांनींच निर्माण केली." (पृ. १५५ अर्वाचीन मराठी साहित्य.) हे वि. स. खांडेकर यांनीं कोल्हटकरांच्या नाटकांचे केलेलें वर्णन, त्यांत असणारीं सर्व वैशिष्ट्यें थोडक्यांत सांगतें. या सर्व गोष्टींबरोबर त्यानीं त्याकाळीं मुंबईत गाजणाऱ्या पारशी कंपनींतील उर्दू पद्धतीच्या संगीताचें अनुकरण करून नाटकांत पदें घातलीं व त्यामुळें त्यांचीं नाटकें फार लोकप्रिय झालीं.

कल्पकता, विनोद आणि कला हीं तीन महत्वाचीं अंगें कोल्हटकरांच्यांत जन्मसिद्ध होतीं. नाटकांच्या कथानकांची गुंतागुंत बघितली, कल्पना आणि कोट्या यांच्या अतिरेकामुळें संवादांना आणि पदांना प्राप्त झालेल्या दुर्बोधतेचा अनुभव आला कीं "वक्रतेंतच सर्व सौंदर्य असतें, (ब्युटी लाइज इन् कर्व्हज्.) हें कोल्हटकरांचें ठाम मत असावें असें वाटतें. कल्पनाशक्ति तीव्र असल्यामुळें त्यांचीं नाटकें, त्यांतील कांहीं सामाजिक असूनही अद्भुतरम्य वाटतात. सामाजिक सुधारणांचा पुरस्कार करण्याची त्यांना अनिवार हौस असल्यामुळें त्यानीं प्रत्येक नाटक सहेतुक लिहिलें आहे. पण कथेच्या आणि भाषेच्या चमत्कृतीखालीं त्यांनीं मांडलेलें प्रमेय हें प्रेक्षकांच्या डोक्यांतच शिरत नाहीं. सहजता, सुबोधता आणि सरळपणा हे तीन देवलांमध्यें असणारे गुण कोल्हटकरांत त्यांच्यांत असणाऱ्या इतर गुणांच्या अतिरेकामुळें आले नाहींत.

मराठी भाषेंत असलेल्या कल्पनापूर्ण आणि सुसंकृत विनोदाचे कोल्हटकर हेच पहिले आचार्य असले, तरी त्यांनीं आपल्या बहुतेक नाटकांत विनोदासाठीं विनोद केल्यामुळें आणि त्याच्या पूर्तीसाठीं स्वतंत्र पात्रें व उपकथानकें घातल्यामुळें मूळ चमत्कृतिपूर्ण असणाऱ्या कथानकांना अधिकच बेढबपणा आला आहे.

शिवाय या उपकथानकांचा आणि पात्रांचा मूळ नाटकांशीं तसा कांहींच संबंध नसल्यामुळें त्यांच्या प्रत्येक कृतींत मोठें वैगुण्य आढळतें. शारदा किंवा सौभद्र नाटकांत ज्याप्रमाणें विनोद हा मूळ कथेशीं आणि रसाशीं एकजीव झालेला असतो, तो प्रकार कोल्हटकरांच्या नाटकांत सहसा दिसत नाहीं. मूळ नाटकांत प्रमुख असलेल्या रसाचे आणि हास्यरसाचे दोन भिन्न प्रवाह वेगळे वाहातांना दिसतात. त्यामुळें पदोपदीं रसभंग होतो, तो निराळाच! याचा अतिरेक पुढें गडकरी व इतर लेखकांच्या नाटकांत दिसतो.

नाटककार व विशेषतः शोकांतिकार या दृष्टीनें कोल्हटकरांच्यांत दोन प्रमुख दोष दिसतात. तें म्हणजे रसोत्कर्षाचा—उत्कटतेचा अभाव आणि चमत्कृति भरपूर असूनही नाट्यात्मकतेचे होणारें ओझरतें दर्शन–कांहीं प्रमाणांत प्रेमशोधन व संपूर्ण जन्मरहस्य हीं दोनच नाटकें याला अपवाद आहेत.

कोल्हटकरांच्या नाटकांत दिसणारे ठळक गुण आणि दोष हे थोडक्यांत पाहिले. कोल्हटकरांचा पिंड हा अद्भुतरम्यवादी असला व वास्तववादी नसला, तरी तो शोककारक नव्हता. जगाकडे कोल्हटकर हे कल्पनेच्या, विनोदाच्या आणि चमत्कृतींच्या दृष्टीनें बघत असत. त्यामुळें मानवी जीवितांत व स्वभावांत असणारी गहनगूढें त्यांना आकर्षित करूं शकलीं नाहींत. शेक्सपियरच्या व मोलियरच्या खेळकर नाटकांचा आणि चमत्कृतिपूर्ण कथांचा त्यांनीं अभ्यास करून त्यावरून स्वतंत्र कथानकें लिहिलीं. मोलियरचाही कोल्हटकरांवर परिणाम झालेला दिसतो. पण शेक्सपियरच्या शोकांतिका वाचून ज्याप्रमाणें खाडिलकर "सवाई माधवरावाचा मृत्यु" किंवा–"कांचनगडची मोहना" लिहिण्यास प्रवृत्त झाले, तो प्रकार कोल्हटकरांचा झाला नाहीं. कारण दोघांचा जगाकडे पहाण्याचा दृष्टिकोनच सर्वस्वी भिन्न होता.

कोल्हटकरांच्या अनेक गुणांचा, वैशिष्ट्यांचा व दोषांचा परिणाम झाल्यामुळें पुढें गडकऱ्यांच्या शोककारक नाटकांना एक विशिष्ट वळण मिळालें. गडकऱ्यांच्या शोकांतिकांचा अभ्यास करतांना वर दिलेलीं कोल्हटकरांचीं सर्व वैशिष्ट्यें उपयोगी पडतील.

राम गणेश गडकरी :

गडकऱ्यांचा भाषाविलास व भावनाविलास, कल्पकता व विनोदबुद्धि इत्यादि अनेक गुणांमुळें त्यांच्या वाङमयाविषयीं परस्परविरोधी मतें प्रसृत असलीं, तरी त्यांना सर्व अर्वाचीन ललितलेखकांत लाभलेली लोकप्रियता व लोकांना त्यांच्याविषयीं वाटणारें विलक्षण आकर्षण हीं वादातीत आहेत.

खाडिलकरांच्यानंतर आजतागायत शोककारणाचा आविष्कार ज्यांच्या नाटकांत प्रामुख्यानें आढळतो, असे नाटककार म्हणजे गडकरीच होत. आणि आजसुद्धां गुणानें शोकांतिकांतच नव्हे, तर नाटकांतही गडकऱ्यांशीं स्पर्धा करील,

असा एकही नाटककार दिसत नाहीं. प्रेमसंन्यास, एकच प्याला आणि अपूर्ण असलेलें राजसंन्यास हीं नाटकें शोककारक आहेतच. पण पुण्यप्रभाव या अद्‌भुतरम्य सुखपर्यवसायी नाटकांत आणि हास्यरसानें ओसंडणाऱ्या भावबंधनांतही करुण, भयानक व रौद्ररसाचे उदास तितकेच ओजस्वी उन्मेष आढळतात.

गडकऱ्यांच्या वाङ्मयीन गुणावगुणांविषयीं मराठी भाषेंत जितकी चर्चा झाली, तितकी दुसऱ्या कोणत्याच अर्वाचीन लेखकाविषयीं झालेली नसेल. पण प्रस्तुत प्रबंधांत गडकऱ्यांच्या नाटकांत होणारा शोककारणाचा आविष्कारच अभ्यासावयाचा असल्यामुळें त्याला पूरक होईल, इतकाच गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचा, गुणांचा, प्रभावांचा व इतर कांहीं वैशिष्ट्यांचा विचार करावा लागेल.

गडकऱ्यांचे गुरु कोल्हटकर :

कल्पकता, कलात्मकता, विनोद आणि सहेतुकता या गडकऱ्यांच्यांत असलेल्या चार वैशिष्ट्यांमुळें ते श्री. कृ. कोल्हटकरांच्या संप्रदायांत समाविष्ट होतात. गडकरी कोल्हटकरांना आपले वाङ्मयीन गुरु समजत, हें सर्वश्रुत आहे. कोल्हटकरांच्या नाट्यतंत्राचा, मतिविकार, प्रेमशोधन आणि सहचारिणी इत्यादि नाटकांच्या चमत्कृतिप्रधान कथांचा व त्यांतील पात्रांचा गडकऱ्यांच्या नाटकांवर परिणाम झालेला आहे. या परंपरेची आणि परिणामांची चिकित्सा अनेक टीकाकारांनीं केलेली असल्यामुळें आणि या प्रबंधांत तिची तितकीशी जरूर नसल्यामुळें त्यांचा सविस्तर विचार अप्रस्तुत होय.

गडकऱ्यांनीं कोल्हटकरांच्या वाङ्मयाप्रमाणेंच कांहीं वैशिष्ट्यांचें अभ्यासपूर्वक अनुकरण केलें असलें, व त्यामुळें गडकऱ्यांची आणि कोल्हटकरांची प्रतिभा आणि आत्मप्रकटीकरणाची पद्धत ही सारखी आहेत असें वाटणें स्वाभाविक असलें, तरी तें यथार्थ नाहीं.

कल्पकता आणि प्रतिभा :

"प्रेमशोधन" आणि "जन्मरहस्य" हीं शोककारक नाटकें कोल्हटकरांनीं लिहिलीं असलीं तरी त्यांची प्रतिभा ही "प्रहसनात्मकच" होती. म्हणजे दुसऱ्या शब्दांत तिचें वर्णन "कल्पकता" असें करतां येईल. मानवी जीविताकडे व स्वभावाकडे "कल्पकतेनें" नटलेली लेखकाची दृष्टि, ही गंभीरपणें न पहातां खेळकरपणें व क्वचित् खोडकरपणें बघत असते. तसेंच हें अवलोकन व त्याचा होणारा वाङ्मयांतील अविष्कार हा मनोवेधक आणि मनोरंजक असला, तरी त्यांत सखोलता, आणि अनंतस्पर्शित्व यांचा अभावच दिसतो. यामुळें शोककारक वाङ्मयाच्या वाचनामुळें आपला आत्मविकास होतो आणि ब्रह्मानंदसहोदर आनंद होत असतांनाच उदात्तानें त्या कलाकृतींतील प्रमुख पात्रांच्याप्रमाणेंच आपलें अंतःकरण भारून जातें, ही स्थिति प्रहसनात्मक वाङ्मयाची नसते. त्यामुळें दोन घटका करमणूक झाली तरी अज्ञात असलेल्या किंवा भूतकालांत क्षणभर स्पर्श करून गेलेल्या जीवनानुभूतीची भेट होऊन आत्मविकास होत नाहीं.

या आत्मविकासास व जीवनाच्या अनंतस्पर्शी अनुभूतीस कारण लेखकाची प्रतिभा असते. दिक्कालाची बंधनें तोडून ही दिव्य दृष्टि अज्ञाताच्या कुंपणावरून उड्डाण करून, चिद्घन चपलेप्रमाणें कडाडत आणि चकाकत, जीवनांतील अंधुक पण तेजस्वी आकृतींचें व त्यांच्या वृत्तींचें उदात्त दर्शन सर्वसामान्य वाचकांना व प्रेक्षकांना करून देते.

गडकऱ्यांच्यांत असणारी सृजनशील शक्ति ही प्रहसनात्मक कल्पकता होती कीं प्रतिभा होती हें ठरविलें पाहिजे. प्रतिभेचा वरदहस्त असल्याशिवाय सर्व वाङ्मयप्रकारांत अग्रगण्य असणारी जी शोकांतिका ती लेखकाला कधींच लिहितां येणार नाहीं.

गडकऱ्यांच्या वाङ्मयांत दुःखात्मकरसाइतकेंच हास्यरसाला स्थान असल्यामुळें आणि सर्वसामान्य प्रेक्षकांना व वाचकांना गडकऱ्यांच्या विनोदाची विविध वैशिष्ट्येंच अधिक आवडत व कळत असल्यामुळें गडकऱ्यांच्यांत प्रतिभेपेक्षां कल्पकताच अधिक होती, करुणरसापेक्षां हास्यरसांतच गडकऱ्यांचा हातखंडा होता असें वाटूं लागतें. त्यांत पुन्हां कोल्हटकरांना गडकरी गुरुस्थानीं मानीत असल्यामुळें, दोघांचा वाङ्मयीन पिंड व दोघांच्या मर्यादा सारख्याच आहेत, असाही गैरसमज होतो.

प्रो. वा. ल. कुळकर्णी यांनीं गडकऱ्यांचा महान् गुण व महान् दोष, तसेंच गडकऱ्यांचें मुख्य वैशिष्ट्य सांगतांना त्यांची प्रतिभा ही "प्रहसनात्मक" होती, तेव्हां गडकऱ्यांनीं शोकांतिका लिहिण्यापेक्षां जर प्रहसनेंच लिहिलीं असतीं, तर योग्य झालें असतें, असें प्रतिपादन केलें आहे. केवळ कांहींतरी प्रमेयात्मक व सहेतुक लिहावयाचें या ईर्षेनें गडकऱ्यांनीं शोकांतिका लिहिल्या, असेंही वा. ल. कुळकर्णी म्हणतात.

गडकऱ्यांच्या प्रेमसंन्यास आणि पुण्यप्रभाव या नाटकांत कल्पकतेचाच प्रभाव व कोल्हटकरांचें अनुकरण अधिक प्रमाणांत दिसत असलें, तरी तेवढ्यावरून गडकऱ्यांची प्रकृति प्रहसनात्मक होती असें ठराविणें, जितकें अन्यायाचें तितकेंच अयथार्थ आहे. एकच प्याला आणि राजसंन्यास या नाटकांत गडकरी मानवी जीविताकडे व स्वभावाकडे गंभीरपणें पहात आहेत. भवभूति आणि शेक्सपियरसारख्या नाटककारांच्या प्रतिभेशीं तुलना करतां त्यांची प्रतिभा बाल ठरत असेल, उत्कटतेपेक्षां अतिशयोक्तीकडे आणि सहजतेपेक्षां नाटकीपणाकडे गडकऱ्यांचीं प्रसंग, पात्रें आणि प्रतिभा हीं कांहीं वेळा वहावत असतील, सखोल व व्यापक सत्याचा आविष्कार करणाऱ्या विचारांचें जें शोकांतिकेंत सदैव अधिष्ठान असावें लागतें, तें गडकऱ्यांच्यात कमी प्रमाणांत असेल, ह्या आणि अशा इतर कांहीं गोष्टी खऱ्या असल्या तरी त्यावरून गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचा पिंड हा गंभीर नसून प्रहसनात्मक होता, असें विधान करणें गडकऱ्यांस अन्यायकारक ठरेल. कांहींवेळां बाह्य परिस्थितींच्या व

व्यक्तींच्या परिणामामुळें लेखकाला आपलें वास्तविक व्यक्तिमत्त्व कसें आहे हें ओळखण्यास उशिरि लागतो. कोल्हटकरांच्या वाङ्मयाविषयीं गडकऱ्यांना भक्ति वाटत असल्यामुळें सुरवातीस त्यांनीं कोल्हटकरांचें अनुकरण केलें असल्यास नवल नाहीं. पण उत्तरोत्तर गडकऱ्यांची प्रतिभा प्रत्यक्ष लेखनानें आणि अनुभवानें सकस होऊं लागली. तिचें वास्तविक स्वरूप स्पष्ट होऊं लागलें. आणि भावबंधन, एकच प्याला व राजसंन्यास हीं नाटकें लिहितांना तर त्यांच्या खेळकर आणि अनेकवेळां नाटकी कल्पकतेचें रूपान्तर गंभीर प्रतिभेंत झालेलें दिसतें. शब्दांची आणि अंलकारांची चमत्कृति, कल्पकतेचे विरोधाभासात्मक खेळ, व कोटिबाज विनोद यांचें कोल्हटकरांच्याप्रमाणें गडकऱ्यांना अनिवार वेड, या नाटकांत नाहींसें झालेलें नसलें तरी बरेंच कमी झालें आहे. वाङ्मयाच्या बाह्यांगांचें–शब्दाचें–गडकऱ्यांना पहिल्यासारखें प्रेम न वाटतां मानवी स्वभावाच्या ओजस्वी व मनोरम अंगोपांगांचा अभ्यास आणि अवलोकन हीं शब्दांशब्दांतून प्रगट होतांना आढळतात. "एकच प्याल्यां"तील सुधाकराची आणि सिंधूची तसेंच धुंडीराजाचीं भाषणें हीं अनेकवेळां अनलंकृत पण ओजस्वी आहेत. आणि त्यावरून गडकऱ्यांची प्रतिभा ही केवळ कल्पकता नव्हती–प्रहसनात्मक–खेळकर आणि खोडकर नव्हती, तर ती "गंभीर" होती, मानवी मनोव्यापारांच्या गूढ हालचालींमध्यें असणारें सत्य आणि संगति ही शोधण्याचा तिला शेक्सपियरादि महाकवींप्रमाणें हव्यास होता, याचा प्रत्यय येतो.

"जीवनांतील साधर्म्य वा वैधर्म्य हुडकून काढण्याचें – मग तें साधर्म्य वा वैधर्म्य दोन प्रसंगांतील, दोन व्यक्तींमधील, दोन कल्पनांतील अगर दोन शब्दांच्या उच्चारांत असो – हें गडकऱ्यांचें प्रकृतिवैशिष्ट्य होतें व या प्रकृतिवैशिष्ट्याचेंच दुसरें नांव कल्पकता असें प्रो. कुळकर्णी म्हणतात. ("मतें आणि मतभेद" पृ. ११९) कल्पकता आणि प्रतिभा या दोघांचेंही, साधर्म्य आणि वैधर्म्य शोधून काढणें हेंच कार्य असतें. कल्पकता ही उथळ आणि बाह्यांगमोहित असल्यामुळें शब्दांत कल्पनांत आणि प्रसंगांतच घुटमळत रहाते. शब्दांच्यां मागें असणारा अर्थ व त्या अर्थांतून व्यक्त होणारा विचार, प्रसंग आणि त्या प्रसंगाच्या मागें लपलेला माणसांच्या विरोधाभासानें नटलेला स्वभाव, कल्पना आणि त्या कल्पनेच्या सौंदर्याच्या आवरणाखालीं असलेलें चिरंतन सत्य, यांच्या यथार्थ कार्यकारणसंबंधाची सांखळी मांडणें हें प्रतिभेचें कार्य असतें आणि त्यांत कल्पकता ही असमर्थ ठरते.

प्रेमसंन्यास व पुण्यप्रभाव नाटकांत प्रतिभेचें हें सखोल आणि व्यापक स्वरूप आढळत नाहीं. शब्द, कल्पना आणि प्रसंग यांचेंच मानवी स्वभावापेक्षां व जीवनानुभूतीपेक्षां गडकऱ्यांना अधिक आकर्षण आहे असें वाटतें. या नाटकांतील गडकऱ्यांचें भाषावैभव हें शब्दाकरितां शब्द, कल्पनेकरितां कल्पना, या मर्यादेंतच घुटमळतांना आणि भराऱ्या मारतांना आढळतें. वाक् हें अर्थाचें साधन असतें, तसेंच, अर्थाच्या अभिव्यक्तीकरितां शब्द असतात, इकडे गडकऱ्यांचें दुर्लक्षच झालेलें दिसतें.

पण एकच प्याला आणि राजसंन्यास या नाटकांत गडकऱ्यांची कल्पकता ही उच्च विहार करतांना आढळते. आणि येथेंच कोल्हटकरांच्या प्रहसनात्मक कल्पकतेच्या मर्यादा ओलांडून गडकरी हे प्रतिभेच्या विशाल प्रांगणांत प्रविष्ट होतात.

शेक्सपियरचा गडकऱ्यांच्यावरील परिणाम :

खाडिलकरांच्या प्रतिभेप्रमाणेंच गडकऱ्यांना आदर्श चित्रें रंगविण्याचें वेड होतें. या दोघांही नाटककारांवर शेक्सपियरच्या शोकांतिकांचा परिणाम झालेला दिसतो. गडकऱ्यांनीं खाडिलकरांच्याप्रमाणें सवाई माधवराव आणि केशवशास्त्री या सारखीं प्रमुख पात्रें शेक्सपियरच्या कांहीं विश्वविख्यात पात्रांवर आधारलेलीं नसलीं, तरी शेक्सपियरची अद्‌भुतरम्यता व नाट्यलेखनाची पद्धत यांचा परिणाम त्यांच्या शोककारक नाटकांवर झालेला आहे. शेक्सपियरच्या सुखांतिकांतील प्रहसनात्मक अद्‌भुतरम्यता व कथानकाचीं विलक्षण गुंतागुंत ही कोल्हटकरांच्याप्रमाणें गडकऱ्यांनीं आत्मसात् केली होती. पण कोल्हटकरांच्याप्रमाणें येवढयावरच संतुष्ट न होतां गडकरी शेक्सपियरच्या पद्धतीप्रमाणें शोकांतिका लिहिण्याचा पुण्यप्रभावापासून प्रयत्न करूं लागले. पुण्यप्रभावांत ते यशस्वी झालेले नसले, तरी एकच प्याला व राजसंन्यास या नाटकांत त्यांनीं खरोखरच स्पृहणीय यश मिळविलेलें आहे. आणि म्हणून "गडकऱ्यांची प्रतिभा ही "कल्पकता "च होती, त्यांनीं विनाकारण ईर्षेला पडून प्रमेयात्मक आणि सहेतुक शोककारक नाटकें लिहिण्याचा प्रयत्न केला, त्यापेक्षां प्रहसनेंच लिहिलीं असतीं, तर चांगलें झालें असतें." असें जें प्रो. कुळकर्णी म्हणतात तें पटत नाहीं. गडकऱ्यांची प्रतिभा विकासोन्मुख होती, हें भावबंधन व राजसंन्यास या नाटकांवरून सिद्ध होतें. तिची परंपरा ठरवावयाचीच झाली तर ती शेक्सपियरच्या प्रतिभेशीं व नाट्यपद्धतीशीं संबद्ध अशी ठरते. कोल्हटकर हे गडकऱ्यांचे गुरु असले, दोघांच्या लेखनपद्धतींत अनेक साम्यस्थळें सांपडलेलीं असलीं, तरी दोघांच्या कल्पनाशक्तीची जात ही निराळी होती. गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचा उगम कोल्हटकरांच्या कल्पकतेंत झालेला असला, तरी तिचा झालेला विकास हा स्वतंत्र आहे.

गडकरी आणि नाट्यप्रसंग :

कोठल्याही मोठ्या लेखकाची प्रतिभा ही विशिष्ट चौकटींत बसवितां आली नाहीं तरी त्या प्रतिभेच्या स्वरूपाचें व तिच्या आत्मप्रकटीकरणाच्या पद्धतीचें वर्णन करणें शक्य आहे.

कोल्हटकरांच्याप्रमाणें गडकरी हे सहेतुक व प्रमेयप्रधान नाटक लिहीत असले तरी तो त्यांच्या प्रकृतीचा प्रमुख धर्म नाहीं. प्रेमसंन्यासांत पुनर्विवाहाची आवश्यकता आणि पुण्यप्रभावांत पातिव्रत्याचा प्रभाव, राजसंन्यास नाटकांत राजा हा प्रजेचा सेवक आणि एकच प्याला नाटकांत दारूचे दुष्परिणाम व आदर्श आर्य स्त्रीचें चित्रण हे विषय गडकऱ्यांनीं पुढें ठेवलेले असले, तरी त्यांना सदैवच प्रामुख्य मिळतें असें नाहीं.

विषय आणि स्वभाव, तत्त्व आणि नाट्यप्रसंग या चारही प्रकारांत गडकऱ्यांच्या प्रतिभेला भाषेचें व कल्पनांचें पहिलें आकर्षण सोडल्यास नाट्यप्रसंगाचेंच वेड होतें. नाटकें लिंहितांना गडकऱ्यांच्या डोळ्यांसमोर प्रथम अद्‌भुतरम्य आणि कोणासही सहज सुचण्यास अशक्य असा नाट्यप्रसंग उभा असतो. ज्यांत वृंदावन शेवटीं "माते" म्हणून वसुंधरेचे पाय धरतो, कालिंदी मुलाला पुरण्यासाठीं स्मशानांत नेते तो प्रवेश व गाणें, राजसंन्यास नाटकांत हिरोजी मेल्यावर त्याच्या इतकाच वयानें वृद्ध असलेला साबाजी त्याचें चुंबन घेतो तो प्रसंग, रायाजी व शिवांगीची अनेक वर्षांनें भेट होऊन प्रेमाच्या आणाभाका होत असतांनाच कर्तव्यामुळें व दैवदुर्विलासामुळें जी भीषण ताटातूट होते तें करुण दृश्य, असें किती तरी प्रसंग गडकऱ्यांच्या नाटकांत आहेत. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील कारुण्य, रौद्रता आणि भयानकता, हीं मानवी स्वभावांतील परस्परविरुद्ध, विचारांच्या, भावनांच्या संघर्षांतून निर्माण होण्यापेक्षां प्रसंगांवरच अधिक अधिष्ठित असतात. यामुळें अनेकवेळां गडकरी नाट्यप्रसंगांच्या सजावटीसाठीं व उत्कर्षासाठीं पात्रें निर्माण करतात येवढेंच नव्हे, तर त्यांना कळसूत्री बाहुल्यांप्रमाणें नाचवतांना दिसतात. खरें कारुण्य, नाट्य आणि संघर्ष हीं प्रमेयाप्रमाणें प्रसंगांतही नसतात तर तीं मानवी स्वभावांतून निर्माण होतात आणि झालीं पाहिजेत. शेक्सपीयरच्या नाटकांत नाट्यप्रसंग विपुल असले, तरी त्या सर्वांचें अधिष्ठान मानवी स्वभावच असतो. प्रमेयापेक्षां प्रसंगांत आणि प्रसंगापेक्षां तत्त्वांत त्रिकालाबाधितता अधिक असते, पण स्वभावाइतकी व्यापकता आणि चिरंतनता कशांतच नाहीं. मराठी अर्वाचीन शोकांतिकांत ज्याप्रमाणें प्रमेयाला प्राधान्य असतें किंवा खाडिलकरांच्या नाटकांत प्रतीकाला, तत्त्वाला आणि प्रचाराला महत्त्व असतें, त्याचप्रमाणें गडकऱ्यांच्या नाटकांत प्रसंग हा प्रेक्षकांच्या डोळ्यांत पात्रांच्यापेक्षांही अधिक भरतो.

गडकऱ्यांचा भावनाविलास हा अनेकवेळां प्रसंगांतील संघर्षांतून निर्माण होत असल्यामुळें, नाटकीपणा आणि कृत्रिमता, विसंगति व असंभाव्यता हीं त्यांच्या नाटकांत आणि नाटकांतील रसोत्कर्षांत आढळतात. पण शेवटच्या नाटकांत गडकऱ्यांच्या प्रतिभेंत असलेला हा प्रमाद कमी झालेली दिसतो. एकच-प्याला' नाटकांत प्रसंग नसला, तरी गडकऱ्यांच्या डोळ्यांसमोर प्रमेय होतें, त्यांना प्रचार करावयाचा होता. तसेंच राजसंन्यास नाटकांत प्रमेय नसलें व तत्त्व आणि नाट्यप्रसंग असले तरी या सर्वांची रचना मानवी स्वभावावरच प्रामुख्यानें करतांना ते दिसतात. त्यामुळें गडकऱ्यांचा भावनाविलास व भाषाविलास अधिक विशुद्ध, सहज व रमणीय झालेला आहे. गडकऱ्यांचें प्रथम असलेलें शब्दाचें, कल्पनांचें, तसेंच बाह्यांगांतील साम्य-वैषम्य मांडण्याचें वेड कमी झाल्यानें ' एकच'याला " व " राजसंन्यास " हीं नाटकें गुणसंपन्न शोकांतिका म्हणून सर्व ओळखतात.

गडकऱ्यांचे प्रमाद :

गडकऱ्यांची कोणतीच कलाकृति ही "निर्दोष" नाहीं हें मान्य केलेलें बरें! कल्पकतेचा पगडा आणि नाट्यप्रसंगांचें प्राधान्य असल्यामुळें त्यांच्या पहिल्या दोन नाटकांत आणि पुढेही, थोड्याफार प्रमाणांत भडक रसोत्कर्ष आहे. हळुवार सूचकपणा आणि मानवी मनाचें सूक्ष्म विश्लेषण त्यांत आढळत नाहीं. कलात्मकतेपेक्षां शब्दांची आणि कल्पनांची कारागिरीच अधिक दिसते. वरचेवर येणाऱ्या वेधक सुभाषितांत चटकदार सौंदर्य असलें तरी जीविताचा अर्थ सांगणाऱ्या व त्यावर प्रकाश पाडणाऱ्या सत्याचें अधिष्ठान तितकेसें नसतें. त्यामुळें त्यांच्या दुःखात्मकरसांत असलेल्या उदात्ततेला कांहींवेळां नाटकीपणाचें स्वरूप येतें. गडकरी कल्पनेच्या आहारीं जात असल्यामुळें विदग्ध वाङ्मयांत उदात्ताप्रमाणेंच अत्यावश्यक असणाऱ्या औचित्याचा, संयमाच्या अभावीं, कांहीं वेळां भंग होतो आणि अश्लीलता, पावित्र्यविडंबन आणि ग्राम्यता हीं विशेषतः विनोदी प्रवेशांत मधून मधून दिसतात. त्यामुळें शोकांतिकेंत आवश्यक असणाऱ्या गांभीर्याला आणि प्रमुख पात्राच्या धीरोदात्त स्वभावाला निष्कारण कलंक लागतो.

शोककारणाचा प्रक्षोभक व प्रभावी प्रवाह गढूळ करणारे असे कांहीं प्रमाद गडकऱ्यांच्यांत दिसतात. यांतील कांहीं प्रमाद गौण असले, तरी कांहीं प्रमादामुळें त्यांच्या प्रतिभेच्या मर्यादा लक्षांत येतात. विचार आणि औचित्य हे शोकांतिकेस आणि म्हणून उत्तम वाङमयास अवश्य असणारे दोन गुण गडकऱ्यांच्यांत विपुल नाहींत. त्यामुळें भावनांचा उत्कट खळखळाट असला, तरी त्यांत सखोलता व व्यापकता निर्माण करणारी विचारसंपदा तितक्या प्रमाणांत नाहीं. तसेंच संयम आणि सूचकता हे दोन गुण कमी असल्यामुळें नाटकीपणा व असंभाव्यता हीं बरेचवेळां रसभंग करतात.

गडकऱ्यांचे हे प्रमाद त्यांच्या नाटकांतील शोककारणास विघातक ठरतात. शब्दांचें आणि कल्पनांचें, विरोधाभासांचें आणि चमत्कृतीचें अनिवार वेड असल्यामुळें त्यांच्या प्रतिभेला हें बाह्यांगाचे आकर्षक कोट फोडून उदात्त अशा मानवी जीविताच्या, अनुभूतीच्या व स्वरूपाच्या अंतरंगांत प्रवेश करण्यास वेळ लागला. शोकांत नाटकांतील नायकाचा त्याच्या एखाद्या गुणाच्या अतिरेकामुळेंच नाश झाला तरी त्याच्याबद्दल आपल्याला अनुकंपेप्रमाणेंच आदर, कौतुक आणि प्रेम वाटतें, त्याचप्रमाणें गडकऱ्यांच्या गुणातिरेकांतून निर्माण झालेल्या प्रमादांतही प्रेक्षकांना व वाचकांना अनेक सौंदर्यस्थलें दिसतात व अनेक प्रसंगांतून व प्रमुख आणि दुय्यम पात्रांच्या स्वभावांतून गडकऱ्यांच्या प्रतिभेच्या सामर्थ्याची प्रचीति पटल्यामुळें आदर आणि कौतुक हीं सहाजिकच वाढतात.

गडकऱ्यांच्या प्रतिभेला नवनवोन्मेषशालिनी हें विशेषण कितपत उक्त होईल, हा एक वादाचा प्रश्न आहे. मूळ आधार असल्याशिवाय गडकऱ्यांना कथानक, घटना आणि प्रमुख व विनोदी पात्रांचा स्वभाव घडवितां येत नाहीं. प्रेमसंन्यास नाटकाची उभारणी मतिविकार नाटकावर झाली आहे, तर वृंदावनाचें मूळ प्रेमशोधनांतील कंदनांत मिळतें. नाटकांत येणाऱ्या अनेक विनोदी कल्पना आणि कोटया या कोल्हटकरांच्या नाटकांतील विनोदावर आधारलेल्या आहेत, यामुळें गडकऱ्यांच्यांत प्रत्यक्ष जीवनानुभूतिपेक्षां कल्पनेंतून निघालेले प्रसंग आणि आवडत्या नाटकांतील पात्रें यांचा उपयोग केल्यामुळें एकप्रकारचा यांत्रिकपणा, पुस्तकीपणा, असंभाव्यता व अतिशयोक्ति हीं मधून मधून येतांना आढळतात. गडकऱ्यांचे खलनायक हे यामुळेंच अमानुष वाटतात. गुणांचा त्याचप्रमाणें प्रमादांचा अतिरेक करून त्यांतून पात्रें घडवावयाचीं हा गडकऱ्यांचा प्रथम शिरस्ता होता असें दिसतें. पण पुढें मात्र हा यांत्रिकपणा नाहींस होऊन तेथें अनुभूतीवर उभारलेला जिवंतपणा आलेला आढळतो.

गडकऱ्यांच्या नाटकांत कांहीं पूर्व प्रसंगांचें आणि पात्रांचें प्रतिबिंब पडलेलें आहे, म्हणून त्यांची प्रतिभा कमी प्रतीची व यांत्रिक असें म्हणतां येणार नाहीं. लेखकानें कथा, प्रसंग आणि पात्रें कोणतींही निवडलीं तरी त्यांच्याकडे बघण्याचा त्याचा दृष्टिकोन मूलभूत असला तर त्याच्या कृतीची प्रत पहिलीच ठरेल. शेक्सपियरनें आपल्या बहुतेक शोकांतिकांचीं कथानकें हीं जुन्या कथांवरूनच घेतलेलीं आहेत. पण त्यांचें नाटकांतील नवें स्वरूप पाहिलें कीं शेक्सपियरच्या मौलिक प्रतिभेची साक्ष पटते. तीच स्थिति गडकऱ्यांची आहे. गडकऱ्यांच्या कल्पनांना, आणि नाटकांना कोल्हटकरांचा आधार असला तरी एकचऱ्याला आणि राजसंन्यासासारखें नाटक कांहीं कोल्हटकर लिहूं शकले नाहींत. स्वतंत्र, कसलाही आधार नसलेली कल्पना सुचली तर उत्तमच, पण स्वतंत्रपणा म्हणजे सर्वस्व नव्हे. स्वतंत्र पण सामान्य कल्पनेपेक्षां कणभर आधार असलेलें उत्तम पात्र आणि प्रसंग हा केव्हांही श्रेष्ठच ठरणार. (आणि तसेंच पाहिलें तर खाडिलकरांच्या नाटकांनीं पुराणाचा व इतिहासाचा आधार घेतलेला आढळतो.) सर्वसाधारणपणें लेखकाची कल्पना किंवा प्रतिभा ही दिव्याप्रमाणें असतात. एक दिव्यास प्रज्वलित होण्यास प्रथम दुसरा दिवा लागतो पण म्हणून दुसऱ्या दिव्याच्या प्रकाशास कसलाच कमीपणा येत नाहीं. एखादी सामान्य दिवटीसुद्धां शोभिवंत दिव्याची वात पेटवते. हाच न्याय गडकऱ्यांच्या प्रतिभेला लागूं पडतो.

भा. वि. वरेरकर :

विधवाकुमारी, गोदू गोखले, धांवता धोटा या कादंबऱ्या, अनेक लघुकथा आणि शरच्चंद्र चतर्जीच्या कादंबऱ्यांचीं रूपान्तरें वरेरकरांच्या नांवावर प्रसिद्ध असलीं, तरी त्यांचा मूळ पिंड नाटककाराचा आहे. " कुंजविहारी " या परिणामकारक नाट-

कामुळें प्रेक्षकांचें या नवोदित लेखकाकडे कुतूहलानें लक्ष वेधलें. याच सुमारास त्यांनीं कचदेवयानीच्या कथेवर नाटक लिहिलेलें होतें व त्याचे प्रयोगही होत असत. पण आज तरी हें नाटक उपलब्ध नाहीं. हें व "संन्याशाचें लग्न" हीं दोन पौराणिक नाटकें व "करीन ती पूर्व" हें ऐतिहासिक नाटक, हे चार अपवाद सोडल्यास वरेरकरांचीं उरलेलीं सर्व नाटकें सामाजिक आहेत.

नावीन्य, नाट्य, आणि चटकदार संवाद, हीं वरेरकरांचीं मुख्य वैशिष्ट्यें होत. खाडिलकर, कोल्हटकर व गडकरी यांच्या कालखंडांत वरेरकरांनीं नाटकें लिहिण्यास सुरवात केली. मात्र त्यांच्याप्रमाणें नाट्यलेखनाचा एक ठराविक सांचा त्यांनीं कधींच स्वीकारला नाहीं. नाटकांचा विषय निवडतांना, त्या विषयाची मांडणी करतांना त्यांनीं नाविन्याप्रमाणेंच समोर असलेल्या प्रेक्षकांच्या वृत्तीचा व रंगभूमीच्या स्वरूपाचा फार काळजीपूर्वक अभ्यास केला. त्यामुळें खाडिलकर, गडकरी आणि कोल्हटकर यांच्यापेक्षां, जातिवंत प्रतिभेचें पाठबळ व भाषेचें वैभव कमी असूनही, केवळ वरील गुणांमुळें थोडक्या कालावधींतच, त्यांना यशस्वी नाटककार म्हणून लौकिक मिळाला.

वरेरकर हे गडकऱ्यांच्याप्रमाणेंच कोल्हटकरांना आपले नाट्यगुरू समजतात. समाजांत वेळोवेळीं दृष्टोत्पत्तीस पडणारे नवे विचारप्रवाह व प्रमेयें, हीं कोल्हटकरांच्याप्रमाणेंच वरेरकरांना नाटकांत मांडण्याची हौस आहे. नाट्यलेखनांत ते आपल्या गुरूपेक्षां अधिक कुशल आहेत. कोल्हटकरांचें व वरेरकरांचें दुसरें महत्वाचें साम्य म्हणजे दोघेही आपल्या नाटकांतील विषयाकडे व त्यांत वावरणाऱ्या पात्रांच्याकडे खेळकरपणें पहातात. गंभीर विषय शक्यतोंवर खेळकरपणें व मनोरंजकपणें मांडण्याकडे दोघांचा स्वाभाविक कल आहे. त्यामुळें वरेरकरांच्या शोकांतिका या अपवादभूतच समजल्या पाहिजेत. गंभीर किंवा शोककारक (सीरियस ऑर ट्रॅजिक) दृष्टिकोन ही खाडिलकर किंवा गडकरी यांच्याप्रमाणें वरेरकरांची प्रकृति नव्हे, यामुळें वरेरकरांनीं एकचप्याला, किंवा विद्याहरण सारखें नाटक लिहिण्याचा फारसा प्रयत्न केला नाहीं. ललितवाङ्मय हें सहेतुक असतें व असावें, असा वरेरकरांचा आग्रह आहे. मात्र त्यांनीं आपल्या नाटकांतून मांडलेल्या हेतूंत किंवा प्रमेयांत सखोलता, व्यापकता व यथार्थता ह्या तितक्याशा नसतात. विचाराप्रमाणेंच पात्रांच्या स्वभावलेखनांतही अनेक ठिकाणीं उथळपणा, पोरकटपणा व अतिरंजितपणा आलेला आहे. विशेषतः स्त्रीपात्रांच्या स्वभावपरिपोषांत हा अतिरेकीपणा व उथळपणा त्यांच्या बोलभांड भाषणांतून पदोपदीं व्यक्त होतो. यामुळें वरेरकरांचीं नाटकें नाविन्यानें नटलेलीं असूनहीं विचार प्रवर्तक नसतात. कोणत्याही प्रमेयाचा, पात्राचा किंवा प्रसंगाचा, वरेरकर उत्कटपणें आणि समतोलपणें विचार करीत नाहींत. त्यामुळें त्यांचीं नाटकें परिणामकारक व मनोरंजक असतात, पण अभिजात नसतात. वरेरकरांचा लेखक म्हणून जगाकडे बघण्याचा दृष्टिकोन शोककारक नाहीं हें, येथवर दिलेल्या त्यांच्या

वैशिष्ट्यांवरून उघड झालेलेंच आहे. " माझ्या कलेसाठीं " व " सारस्वत " हीं दोन नाटकें वरेकरांच्या शोकांतिका होत. याही शोकरसप्रधान नाटकांत, त्यांची मूळ प्रकृति कांहीं ठिकाणीं कळत नकळत प्रगट होतांना दिसते.

"सोन्याचा कळस" हें नाटक शोकान्त नाहीं पण खरोखर त्यांतून एक चांगल्या प्रतीची शोकांतिका निर्माण झाली असती.

शोककारण हा वरेरकरांच्या नाट्यलेखनाचा आत्मा नाहीं. तो या दोन नाटकांत अपवाद म्हणूनच आलेला आहे.

औंधकर :

औंधकरांना शिक्षणाचा फारसा अनुभव नसला, तरी नट असल्यामुळें थोर नाटककारांच्या नाटकांत काम करतांना अनुभवाचें शिक्षण मात्र त्यांना भरपूर लाभलें होतें. त्यावेळीं महाराष्ट्र नाटक मंडळी खाडिलकरांचीं अनेक नाटकें करीत होती. खाडिलकरांच्या गद्य नाटकांत शोकांतिकांचेंच आधिक्य असल्यामुळें नकळत औंधकरांच्या अंतःकरणावर व त्यामुळें प्रतिभेवर त्यांचा परिणाम झाला असल्यास नवल नाहीं. परिणामकारक नाट्यप्रसंगाची निवड, कथानकाची कुशल व बांधेसूद रचना, ठसठशीत आणि आवेशपूर्ण संवाद हीं सर्व खाडिलकरांचीं वैशिष्ट्यें औंधकरांच्या नाटकांतही प्रामुख्यानें प्रतीत होतात. खाडिलकरांच्याप्रमाणें औंधकरांचाही विनोदाकडे वा हास्यरसाकडे फारसा ओढा नाहीं, तर उलट करुण, वीर आणि रौद्र हे रस वठाविण्यांत त्यांचा हातखंडा आहे. प्रेक्षकांना काय आवडतें, त्यांच्या भावना कशा क्षुब्ध होतात, हें नाटकांत काम करणाऱ्या औंधकरांना ठाऊक असल्यामुळें त्यांचीं नाटकें रंगभूमीवर यशस्वी ठरलीं.

खाडिलकरांचें नाटक लिहिण्याचें व तें रंगभूमीवर यशस्वी करण्याचें तंत्र व त्यास आवश्यक असणारीं कांहीं वैशिष्ट्यें, हीं औंधकरांनीं आत्मसात् केलीं असलीं, तरी गुरूची व्यापक प्रतिभा त्यांच्यांत नव्हती. कोल्हटकरांचें अनुकरण गडकऱ्यांनीं केलें असलें, तरी गडकऱ्यांचें स्वयंसिद्ध असे अमोल गुण होते. तसा प्रकार औंधकरांचा नाहीं. औंधकरांच्या नाटकांची वाङ्मयीन गुणवत्ता ही खाडिलकर किंवा गडकरी यांच्यापेक्षां तुलनेनें केव्हांही कमीच ठरणार. कारण नाटक परिणामकारक होणें ही एकच विदग्ध वाङ्मयाची कसोटी नसते– विशेषतः शोकांतिकेंत तर मुळींच नसते. विचारांचा व्यापकपणा, मानवी स्वभावांच्या वैशिष्ट्यांचा विविधपणा व मनोविकारांचा उत्कटपणा, यांत औंधकरांची प्रतिभा फारच मर्यादित आहे. नाट्यरचनेंत खाडिलकर आणि भाषेंत गडकरी हे औंधकरांचे मुख्य आधार वाटतात. मात्र औंधकरांच्या नाटकांत अभिजातपणा फारसा नसला, तरी सर्वसामान्य प्रेक्षकांना पहावयास त्यांच्या शोकांतिका सदैव आवडतील, यांत शंका नाहीं.

प्रल्हाद केशव अत्रे :

अत्र्यांच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाला अनेक आकर्षक पैलू आहेत. अत्र्यांनीं प्रथम थोडी गंभीर कविता लिहिण्याचा प्रयत्न केला असला, तरी त्यांना "झेंडूचीं फुलें" या विडंबन कवितांच्या संग्रहामुळें लोकप्रियता प्राप्त झाली. अत्र्यांच्या अगोदर कांहीं विडंबनें मराठींत झालीं होतीं हें खरें, पण "झेंडूच्या फुला"मुळें हा वाङ्मयप्रकार प्रत्येकाच्या ओठाला मुरड आणि गालाला खळी पाडूं लागला.

ब्रँडीची बाटली आणि इतर विनोदी लघुकथांमुळें व विनोदी भाषणांमुळें वाचकांना अत्र्यांच्याविषयीं वाटणारी कौतुकाची कोवळीक आतां झपाट्यानें फोफावूं लागली होती. एक शिक्षणशास्त्रज्ञ म्हणून अत्र्यांचा लौकिक असला, तरी त्याला शाळेच्या मर्यादा होत्या. पण याच सुमाराला म्हणजे १९३३ सालीं अत्र्यांनीं "साष्टांग नमस्कार" हें आपलें प्रौढांच्यासाठीं पहिलें विनोदी नाटक लिहून, आपल्या वाङ्मयीन गुरूंना–गडकऱ्यांना–पहिला "साष्टांग नमस्कार" घातला. यापूर्वी केवळ मुलांच्यासाठीं व केवळ मुलांनाच करतां येंतील अशीं, "गुरुदक्षिणा" आणि "वीरवचन" हीं दोन नाटकें त्यांनीं लिहिलीं होतीं. या नाटकांतील कोट्या, संवाद आणि स्वभावरेखा, ह्या गोष्टी मनोरंजक असल्या तरी त्यावरून हा लेखक पुढें मराठी रंगभूमीचा कांहीं काल तारक ठरेल, असें कोणालाही त्यावेळीं वाटणें शक्य नव्हतें. पण "साष्टांग नमस्कार" या विनोदी नाटकापासून, अत्र्यांच्यांत असलेल्या प्रधान प्रवृत्तीचा, किंबहुना त्यांच्या प्रकृतीचा, तेजस्वी व मनोवेधक विलास दिसूं लागला. त्याचप्रमाणें गडकरी हे अत्र्यांचे कसे आणि किती प्रमाणांत गुरू आहेत, हेंही ह्या नाटकापासून दिसून आलें. अत्र्यांच्या अंगांत अगोदरच असलेल्या विडंबन काव्य–प्रवृत्तीला "साष्टांग नमस्कारांत" नाट्यस्वरूप प्राप्त झालें. यानंतर "घराबाहेर," "भ्रमाचा भोपळा," "लग्नाची बेडी," "उद्यांचा संसार," "वंदे भारतम्," "मी उभा आहें," "जग काय म्हणेल?," "पाणिग्रहण" अशीं अनेक नाटकें त्यांनीं लिहिलीं. अत्र्यांचा येथें शोकांतिकाकार म्हणून विचार अभिप्रेत असल्यामुळें, १९३३ ते १९४३ हा १० वर्षांचा काल हा मराठी रंगभूमीवर, अत्र्यांचा कालखंड म्हणून सदैव लक्षांत राहील, येवढें म्हटलें म्हणजे पुरे!

अत्र्यांची प्रतिभा ही गडकऱ्यांच्या वाङ्मयावर पुष्ट झालेली असली, गडकऱ्यांनीं रंगविलेल्या अनेक प्रसंगांचें, पात्रांचे, सुभाषितांचे आणि भाषाशैलीचे पडसाद अत्र्यांच्या नाटकांत पानापानावर प्रकट होतांना दिसत असले, तरी अर्वाचीन पाश्चात्य, विशेषतः इब्सेनच्या, परंपरेंतील नाटकांचा, अत्र्यांच्या संस्कारक्षम मनावर तितकाच परिणाम झालेला आहे. ह्या परिणामामुळें गडकऱ्यांच्यांत असलेले भाषा, रचना आणि भावना, या संबंधींचे दोष अत्र्यांना टाळतां आले आहेत. गडकऱ्यांच्याप्रमाणें अद्भुतरम्य प्रसंगांची आणि पात्रांची अत्र्यांना मोहिनी वाटत नाहीं.

सभोंवतालीं असलेल्या सर्वसामान्य संसारांतील पात्रें आणि प्रसंग अन्यांनीं नाटकांच्यासाठीं निवडून, त्यांना अर्वाचीन नाट्यतंत्राच्या कोंदणांत बसविलें आहेत, अन्यांचें अवलोकन मार्मिक असलें तरी तें खेळकर आहे. माणसांच्या स्वभावांत असणाऱ्या विसंगति, अतिशयोक्ति आणि कांहीं हास्यास्पद गंड, त्यांच्या कुशाग्र कल्पनाशक्तीस आवाहन करतात. या जोडीला संवादचातुर्य व प्रसंगांतील नाट्य जाणण्याचें नैपुण्य असल्यामुळें, अन्यांचीं नाटकें रंगभूमीवर यशस्वी ठरलीं. परंतु त्याजबरोबर मानवी जीवनाकडे व स्वभावाकडे अधिक मूलभूतपणें व व्यापकपणें म्हणजेच गंभीरपणें पहाण्यास, त्यांची प्रतिभा तितकीशी समर्थ नसल्यामुळें, "उद्यांचा संसार" ही एकच यशस्वी शोकांतिका त्यांना लिहितां आली.

शोकांतिकांचे वर्गीकरण :

येथवर मराठी शोकांतिकेचा इतिहास, तसेंच तो निर्माण करणाऱ्या नाटककारांच्या प्रतिभेंतील, परंपरेंतील आणि नाट्यलेखनपद्धतींतील अनेक वैशिष्ट्यें अवलोकन केलीं. आतां या दोन गोष्टींच्या साहाय्यानें मराठी शोकांतिकांचें वर्गीकरण करावयाचें आहे. यामुळें उत्तरार्धाचें जें मुख्य प्रयोजन, मराठी शोकांतिकांचें वर्गीकरण, तें पद्धतशीरपणें करतां येईल शोकांतिकेचा इतिहास, शोकांतिकाकारांचीं वैशिष्ट्यें व वर्गीकरण यामुळें परीक्षण-करण्यास योग्य भूमिका निर्माण होईल.

परंपरेप्रमाणें, कालाप्रमाणें किंवा विषयाप्रमाणें वर्गीकरण करून नाटकांचें किंवा कोणत्याही कलाकृतीचें परीक्षण करण्यांत कांहीं वेळां लेखकावर अन्याय होण्याचा संभव असतो. माणसाच्या स्वभावाप्रमाणेंच त्याची प्रतिभा ही कोणत्याही एका चौकटींत बरोबर बसूं शकत नाहीं. किंबहुना जातिवंत प्रतिभा ही सनातन साचे मोडते आणि आपल्या सामर्थ्यानें सौंदर्याचे नवे उन्मेष रसिकांच्या सेवेस सादर करते. कालिदास आणि भवभूती, शेक्सपियर आणि मिल्टन यांच्या प्रचंड आणि प्रभावी प्रतिभेचा प्रवाह हा हंसत खिदळत इतस्ततः उसळत असतो. त्याला पद्धतीचे आणि वर्गीकरणाचे कितीही कसोशीनें आणि कौशल्यानें चिरेबंदी घाट बांधले, तरी सिंधू आणि ब्रह्मपुत्रा या नद्यांप्रमाणें त्यांचा ओघ हा कित्येक मैलांनी अकस्मात् बदललेला दिसतो. पण असे दैवी प्रतिभेचे लेखक अपवादभूत असतात आणि त्यांच्या कलाकृतींतूनच नवीन परंपरांचा उगम होतो, हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. अशा थोर कलावंतांच्या कृतींचें प्रत्यक्ष वर्गीकरण करतां आलें नाहीं तरी त्यांच्या प्रतिभेचीं आणि पद्धतीचीं सर्व वैशिष्ट्यें जाणून घेतां येतात. पुढें अनेक लेखक या प्रतिभावंतांच्या पद्धतीनुसार लिहिण्याचा प्रयत्न करतात व त्यांतूनच परंपरा निर्माण होते. शेक्सपियरनें हॅम्लेट, मॅक्बेथ इत्यादि शोकांतिका लिहिल्या. या शोकांतिकांचें वर्गीकरण करतां आलें नाहीं तरी त्यांचें वैशिष्ट्य समजतें व त्यावरून त्यांचें "रोमंटिक" असें वर्णन करण्यांत येतें. इब्सेनच्या प्रमेयप्रधान शोककारक नाटकांस, अर्वाचीन शोकांतिका (मॉडर्न ट्रॅजेडी)

म्हणण्याचा प्रघात आहे. अशा प्रकारें थोर, प्रतिभावंत, युगप्रर्तक कलावंतांच्या लेखनपद्धतींचें अनुकरण, लहानथोर लेखक करतात व त्यांतूनच नवीन परंपरा निर्माण होते. या परंपरेच्या चौकटींत किंवा वर्गांत अनेक कलाकृतींचा समावेश होतो. शेक्सपीरियन किंवा रोमंटिक शोकांतिका म्हणजे खुद्द शेक्सपियरनें लिहिलेलें नाटक, इतका त्याचा अर्थ मर्यादित नाहीं. प्रमुख पात्रांचा स्वभाव, नाट्यप्रसंगांची मांडणी व निवड, शेवटीं होणारा भावनात्मक परिणाम इत्यादि घटकांत शेक्सपियरच्या हॅम्लेट, किंग लियर इत्यादि शोकांतिकांशीं साम्य असणाऱ्या नाटकास "रोमंटिक" असें विशेषण लावतात. अशा प्रकारचें नाटक इंग्रजी भाषेप्रमाणें फ्रेंच किंवा मराठी भाषेंतही असेल. खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या नाटकांचें असें वर्णन करणें याचाच अर्थ त्यांचें वर्गीकरण करणें, त्यांना परंपरेच्या किंवा पद्धतीच्या एका विशिष्ट चौकटींत बसविणें होय. मात्र परीक्षणाच्या सोईसाठीं आणि त्याचप्रमाणें रेखीव-पणा प्राप्त व्हावा म्हणून लेखकांचें आणि त्यांच्या कलाकृतींचे भाग पाडतांना सहृदयता-आणि समंजसपणा हीं टीकाकारांत अवश्य असावीं लागतात. एकवेळ परीक्षणांत संदिग्धता क्षम्य ठरेल पण यांत्रिक आणि कठोर साचेबंदपणा चालणार नाहीं. अशाप्रकारें कलाकृतीच्या बाह्यांगांचें पूर्णपणें परीक्षण होईल, पण ती निर्माण करणाऱ्या लेखकाच्या अंतरंगाचा ठाव लागणार नाहीं.

वर्गीकरणाचे अनेक प्रकार प्रचलित आहेत. पौराणिक, ऐतिहासिक सामाजिक असे विषयानुसार भेद करून नाटकांचें परीक्षण करतां येईल. डॉ. वि. पा. दांडेकरांनीं "मराठी नाट्यसृष्टीचें" असेंच वर्गीकरण करून, तिचा परीक्षणात्मक इतिहास लिहिला आहे.

विषयाप्रमाणें कांहीं टीकाकार सामाजिक दृष्टीस अधिक महत्त्व देतात. माणसाप्रमाणेंच त्यानें लिहिलेलें नाटक किंवा त्याचे हातून होणारी कोणतीही कृति (ॲक्शन) ही त्याच्या सभोंवतालच्या परिस्थितीचा परिपाक असतो, असा या टीकाकारांचा थोडक्यांत सिद्धांत आहे. ज्याप्रमाणें निसर्गक्रमानुसार धरणीकंप होतात, ज्वालामुखी भडकतात, त्याचप्रमाणें विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीमुळें ज्ञानदेव, शिवाजी आणि नेपोलियन, यांसारखे महापुरुष निर्माण होतात. या प्रकारच्या टीकाकारांच्या व विचारवंतांच्या दृष्टीनें प्रतिभा आणि पराक्रमापेक्षांही, सभोंवतालच्या परिस्थितीलाच महत्त्व असतें. कीचकवध, विद्याहरण इत्यादी खाडिल-करांचीं नाटकें, हीं त्यावेळच्या प्रक्षुब्ध राजकीय परिस्थितीचाच परिणाम होत, हें सत्य आहे. या नाटकांचें विषयानुसार केलेलें "पौराणिक" हें वर्गीकरण, अपुरें आणि अयोग्य वाटतें. उलट खाडिलकरांनीं कीचकाची, शुक्राचार्याची आणि विश्वामित्राची कथा ही त्यावेळच्या राजकीय परिस्थितीचा आविष्कार करण्यासाठीं रूपक म्हणून योजलेली आहे. आणि त्यामुळें परिस्थितीस प्राधान्य देणाऱ्या टीका-कारांचें वर्गीकरण, खाडिलकरांच्यापुरतें तरी यथार्थ उतरलें आहे.

गायकाप्रमाणेंच लेखकांचेंही घराणें असतें. गायकाच्या गाण्याप्रमाणेंच लेखकाच्या कलाकृतीचाही विशिष्ट घाट असतो, आणि त्याच्यामागें एक परंपरा उभी असते. मराठी नाट्यसृष्टींत प्रसिद्ध असलेलें असें घराणें म्हणजे श्री. कृ. कोल्हटकरांचें होय. गडकरी हे त्यांचे शिष्य होत. आणि अन्यांनीं आपला पहिला "साष्टांग नमस्कार" आपल्या गुरूंना, गडकऱ्यांना घातला आहे. कोल्हटकरांचा परिणाम ज्याप्रमाणें गडकऱ्यांच्या लेखनशैलीवर आणि नाट्यरचनेवर दिसतो, त्याचप्रमाणें अन्यांच्या नाटकांत पदोपदीं गडकऱ्यांचें प्रतिबिंब पडलेलें दिसतें. किर्लोस्कर आणि देवल या दोघांतही असेंच साम्य दिसतें. खाडिलकरांना प्रत्यक्ष शिष्य असा नसला, तरी त्यांच्या नाटकांचा आणि नाट्यपद्धतीचा पुढील अनेक नाटककारांच्यावर परिणाम झालेला आहे. औंधकर हे खाडिलकरांच्याप्रमाणेंच नाट्यरचना करण्याचा प्रयत्न करतात आणि भाषाशैलींत गडकऱ्यांचें अनुकरण करतात. हाच प्रकार "दुसरा पेशवा" लिहिणाऱ्या शिरवाडकरांच्या बाबतींत झाला आहे. त्यांनीं आपलें नाटक गडकरी व खाडिलकर यांच्या नाट्यप्रतिभेस अर्पण केलें आहे, तें या दृष्टीनें विचार केला, कीं योग्यच वाटतें.

नाटकांप्रमाणेंच तीं लिहिणाऱ्या नाटककारांचेही त्यांच्या प्रवृत्तीप्रमाणें वर्गीकरण करतां येतें. खाडिलकरांना डोळ्यांसमोर एखादें त्रिकालाबाधित तत्त्व ठेवून मग नाटक लिहिण्याचा हव्यास आहे, तर गडकऱ्यांना अद्भुत नाट्यप्रसंगांचें अनिवार वेड आहे. देवलांना सर्वसामान्य माणसाचा स्वभाव रंगविणें अधिक आवडतें तर कोल्हटकरांचा एखादा सामाजिक प्रश्न मांडल्याशिवाय नाटक लिहतां येत नाहीं. या प्रवृत्तीनुसार नाटककारांचे वर्ग पाडतां येतील.

वर्गीकरणाच्या या आणि अशा सर्व पद्धति उद्बोधक आणि तितक्याच उपयोगी आहेत. पण मराठी शोकांतिकेचें वर्गीकरण करतांना निराळी दृष्टि उपयोजावी लागेल. वर्गीकरण करतांना पूर्वार्धांत शोकपरिणाम, शोककारण, शोकांतिका आणि शोकांतिकाकार यांचा जो सविस्तर विचार केला, त्याचा आधार घेऊन मराठी शोकांतिकांचे भाग पाडतां येतील. पण कोणताही भाग हा परिपूर्ण होणार नाहीं, हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. खाडिलकर आणि गड़करी हे नाटककार एकाच चौकटींत सामावतील इतकी त्यांची प्रतिभा सामान्य आणि संकुचित नाहीं. त्यांचें अनुकरण करणाऱ्या इतर लेखकांचे आणि त्यांच्या शोकांतिकांचे कांटेकोर वर्गीकरण करतां येईल, पण परीक्षणाच्या दृष्टीनें त्यांचीं नाटकें सामान्य आणि नीरस आहेत, हें विसरून चालणार नाहीं. किर्लोस्करांच्या पद्धतीप्रमाणें "संगीत" नाटकें लिहिणाऱ्या लेखकांचें महत्व असलेंच, तर तें "ऐतिहासिक" आहे, "वाङ्मयीन" नाहीं. आणि प्रबंधांत मराठी शोकांतिकेचें परीक्षण हें प्रामुख्यानें "वाङ्मय" म्हणून करावयाचें आहे, "शोकांतिकेचा इतिहास" म्हणून नाहीं.

मराठी शोकांतिकेच्या विविध रचनेनुसारच वर्गीकरण करणें योग्य होईल. येथें "रचना" शब्दाचा अर्थ "बाह्यरचना" किंवा "तंत्र" असा नाहीं. नाटकांत तीन अंक आहेत कीं पांच अंक आहेत, ते अंक अखंड आहेत कीं त्यांत अनेक प्रवेश आहेत, पात्रें आत्मगत भाषणें करतात का ? पदें म्हणतात का ? या सर्व गोष्टी नाट्यतंत्रांत समाविष्ट होतात. शोकांतिकेच्या अंतरंगाची रचना कशी असते याचा विचार करून हें वर्गीकरण करावयाचें आहे. शोकांतिकेच्या अंतरंगांत प्रमुख पात्रांचा स्वभाव, परिस्थिति, नियति, दैवदुर्विलास, दुःखात्मक रस, भावनांचें विरेचन, सौंदर्याचे प्रकार, विचारवैभव इत्यादि घटकांचा समावेश होतो.

ॲरिस्टॉटलनें ज्यांत दैवदुर्विलास (ट्रॅजिक आय्रनी) असतो आणि ज्यांत नसतो, असे शोकांतिकेचे दोन प्रकार कल्पिले आहेत. या "दैवदुर्विलासांत" स्वभावदोष (ट्रॅजिक फ्लॉ), शोककारक प्रमाद (ट्रॅजिक एरर), विपरीत परिणाम (रिव्हर्सल) आणि जाणीव (रेकग्नीशन) या चार शब्दांतून व्यक्त होणाऱ्या कल्पनांचा समावेश होतो. दुसऱ्या प्रकारच्या नाटकांत हा दैवदुर्विलास नसतो. एकच प्याला, विद्याहरण, तोतयाचें बंड इत्यादि शोकांतिकांत हा दैवदुर्विलास आहे. उलट शारदा, उद्याचा संसार आणि दुसरा पेशवा या नाटकांत प्राधान्य मानवी कृतीला आणि परिस्थितीला आहे. नियतीला नाहीं. ॲरिस्टॉटल दैवदुर्विलास असणाऱ्या शोकांतिकेस श्रेष्ठ समजतो. पण ग्रीक शोकांतिकेप्रमाणें मराठी शोकांतिकेचें असें वर्गीकरण करणें योग्य होणार नाहीं. ग्रीक शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांचा स्वभाव हा आदर्श आणि असामान्य असतो, उलट मराठी शोकांतिका या आदर्श तशा वास्तवही आहेत, सहेतुक तशाच प्रमेयप्रधानही आहेत. एकच प्याला आणि विद्याहरण यांसारख्या शोककारक नाटकांत स्वभावाप्रमाणेंच प्रमेयालाही प्राधान्य मिळालेलें आहे. पण या दोन नाटकांतील प्रमुख पात्रांचे स्वभाव आदर्श आहेत, तर "उद्यांच्या संसारांत" प्रमेय आहे, पण स्वभाव मात्र सर्वसामान्य आणि वास्तव आहेत. तेव्हां ॲरिस्टॉटलनें केलेलें वर्गीकरण हें मराठी शोकांतिकेस उपयोगी नाहीं.

शोकपरिणामावरून शोकांतिकेचा प्रकार ठरवितां येतो. ज्या शोकांतिकेमुळें भय जागृत होतें अशा "भीषण नाटकाचा" एक स्वतंत्र वर्ग करतां येईल. शेक्सपियरच्या शोकांतिका, खाडिलकर आणि गडकरी यांचीं कांहीं नाटकें यांना "भीषण नाट्य" हें विशेषण यथार्थ आहे. पण कांहीं नाटकांच्यामुळें भयाऐवजीं क्रोध आणि अनुकंपा हे विकार जागृत होतात. "अर्वाचीन शोकांतिका" ही या प्रकारांत सामावते. इब्सेनचें "डॉल्स हौस" नाटक वाचून आपल्याला नोराबद्दल अनुकंपा वाटते आणि समाजव्यवस्थेबद्दल क्रोध निर्माण होतो. कांहीं शोकांतिकांच्यामुळें केवळ दुःख होतें, कांहींच्यामुळें सुखदुःखात्मक विकार जागृत होतात तर कांहीं शोकांत कलाकृतीमुळें ब्रह्मानंद सहोदर असा काव्यानंद होतो. पण अशाप्रकारें शोकांतिकेच्या परिणामावरून तिचा प्रकार ठरविण्यापेक्षां शोककारणाच्या घटकांवरून वर्गीकरण करणें

अधिक अनुरूप होईल. विशेषतः स्वभाव, परिस्थिति आणि नियति यांच्यावरून शोकांतिकांचे भाग पाडतां येतील. एकच प्याला, राजसंन्यास आणि सवाई माधवरावाचा मृत्यु इत्यादि नाटकांत परिस्थिति आणि नियति हे घटक असले तरी प्राधान्य स्वभावास आहे. हीं नाटकें वाचून ठेवल्यावर आपल्या मनावर परिणाम होतो, तो सुधाकर आणि सिंधू, शुक्राचार्य आणि संभाजी यांच्या प्रभावी व्यक्तिमत्वाचा होय. स्वभावप्रधान शोकांतिकांतील प्रमुख पात्रांचें व्यक्तिमत्व हें असामान्य, एकांगी, उत्कट आणि उदात्त असतें. क्वचित् प्रसंगीं उदात्त नसलें तरी भव्य खचित असतें.

परिस्थितिप्रधान शोकांतिका हा दुसरा वर्ग होय. यांतील प्रमुख पात्रांचा स्वभाव आणि त्यांचे गुणावगुण हे सर्वसामान्य असतात. शारदा आणि जन्मरहस्य हीं दोन नाटकें या प्रकाराचीं उत्तम उदाहरणें होत. उद्याच्या संसारांतील करुणेचीही गणना याच वर्गांत करावी लागेल. परिस्थितीला वळण लावण्याचें किंवा तिच्याबरोबर दोन हात करण्याचें सामर्थ्य या पात्रांच्यांत नसतें. यामुळें परिस्थितीपुढें त्यांना पराभूत व्हावें लागतें.

शोकांतिकेच्या तिसऱ्या प्रकारांत स्वभाव आणि परिस्थिति यांपेक्षां नियतीचें प्राबल्य असतें. हार्डीच्या कादंबऱ्यांत नियतीचें प्रबल आणि निर्दय स्वरूप प्रत्येक प्रसंगांत पहावयास मिळतें. हार्डीच्या कादंबऱ्यांतील पात्रांचा स्वभाव हा अनेकवेळां एकांगी आणि उत्कट असतो, पण निर्दय, अंध आणि समर्थ नियतीपुढें त्यांना कळसूत्री बाहुल्यांप्रमाणें कृति करावी लागते. नियतीचें प्राबल्य असलेल्या दोनच शोकांतिका मराठींत प्रसिद्ध आहेत. देवलांचें दुर्गा आणि केळकरांचें तोतयाचें बंड हीं तीं दोन शोकांत नाटकें होत. यांतील दुर्गा हें नाटक भाषांतरित असल्यामुळें त्याचें स्वतंत्र परीक्षण केलेलें नाहीं.

स्वभावप्रधान, परिस्थितिप्रधान आणि नियतिप्रधान असे शोकांतिकांचे तीन प्रकार होत. स्वभावाचें प्राधान्य याचा अर्थ नियति आणि परिस्थिति या घटकांचा अभाव असा नाहीं. हे तीन आणि शोककारणांतील इतर घटक (यांतील शोककारक सौंदर्य आणि आध्यात्मिक वैफल्य हे घटक नियत आहेत.) हे एकाच नाटकांत एकाचवेळीं असूं शकतील. फक्त प्राधान्य कोणत्या घटकास मिळतें यावरून शोकांतिकांचे हे तीन वर्ग केलेले आहेत.

मराठी शोकांतिकांचें वर जें वर्गीकरण केलेलें आहे, त्याच्या अनुरोधानें या प्रबंधांत परीक्षण करावयाचें आहे. पण तत्पूर्वी परिक्षणाची पद्धत कोणती तें पाहूं.

शोकांतिकांचे परिक्षण :

या प्रबंधाच्या पूर्वार्धांत शोकपरिणाम, शोककारण, शोकांतिका आणि शोकांतिकाकार या चार विषयांचा सविस्तर विचार केला आहे. या चार शब्दांच्या आधारानें प्रत्येक नाटकाचें परीक्षण करावयाचें आहे. शोकांतिका परीक्षण करण्यास पुढें ठेवली कीं तिचा आपल्या मनावर कायं परिणाम होतो हें पाहिलें पाहिजे. शोकांतिकेमुळें भय, अनुकंपा, क्रोध इत्यादि दुःखात्मक रस जागृत होतात. प्रथम नुसता

विकारप्रक्षोभच असतो. पण कालांतरानें विचारजागृति होते आणि या एकंदर होणाऱ्या परिणामाचें वर्णन " काव्यानंद " या शब्दानें आपण करतों. हा काव्यानंद कधीं संमिश्र असेल तर कधीं ब्रह्मानंदसहोदर या विशेषणानें युक्त असेल.

शोकपरिणामाच्या घटकांचा विचार केल्यावर त्यांस कारण होणाऱ्या स्वभाव, परिस्थिति, नियति, आध्यात्मिक वैफल्य इत्यादि शोककारणांत समाविष्ट होणाऱ्या घटकांच्याकडे दृष्टि वळते. शोकपरिणामांत ज्याप्रमाणें शोक आणि भावनांचें स्थित्यंतर हे दोन नियत घटक आहेत, त्याचप्रमाणें शोककारणांत स्वभाव, परिस्थिति, शोककारक सौंदर्य आणि आध्यात्मिक वैफल्य हे चार नियत घटक होत. शोकांतिकेंतील शोककारणाचें परीक्षण करतांना या सर्व विशेषांचा विचार अवश्य करावा लागेल.

शोकपरिणाम आणि शोककारण यांचें स्वरूप स्पष्ट झालें कीं शोकांतिकेच्या प्रकारांचीं वैशिष्ट्यें साकार होत जातील. शोकांतिका स्वभावप्रधान आहे कीं परिस्थितिप्रधान आहे, आदर्श आहे कीं वास्तव आहे हें शोककारण आणि शोकपरिणाम यांवरूनच ठरवतां येतें. नियतीचें प्राधान्य असलेल्या शोकांतिकांचाही एक स्वतंत्रच प्रकार होईल.

शोकपरिणाम, शोककारण आणि शोकांतिका या तिघांच्यावरून शोकांतिकाकाराच्या प्रतिभेचें आणि प्रकृतीचें स्वरूप व त्यास असणाऱ्या मर्यादा समजतात. हे चार शब्द येथें स्वतंत्रपणें मांडलेले असले तरी एखाद्या शोकांतिकेचें प्रत्यक्ष परीक्षण करतांना हे चार शब्दही एकस्वरूप होणार हें उघड होय. रसग्रहणात्मक पद्धतीनेंच नाटकांचें परीक्षण करावयाचें आहे. कारण त्यामुळें कलेच्या अंतरंगास धक्का लागत नाहीं आणि यांत्रिकपणाही येत नाही. पण या बरोबरच या सर्व रसग्रहणांचा पाया गुप्तपणें पण तितक्याच असंदिग्धपणें वर दिलेल्या चार शब्दांचा असणार. डोळ्यांना प्रत्यक्ष इमारत दिसते पण त्यास आधारभूत असणारा पाया दिसत नाहीं. त्याच न्यायानें परीक्षण करतांना या चार शब्दांचा पदोपदीं उच्चार केला नाहीं तरी विवेचनांत हे चार शब्द आणि त्यांत अंतर्भूत होणारा सर्व अर्थ अभिप्रेत आहे हें उघड होय.

पुढील प्रकरणांत नियतिप्रधान शोकांतिकांचें परीक्षण करावयाचें आहे.

प्रकरण ५ वें.

नियतिप्रधान शोकांतिका

विषय प्रवेश :

शोककारणाच्या तीन घटकांवर – नियति, स्वभाव आणि परिस्थिति यांवर मराठी शोकांतिकांचें वर्गीकरण आधारलेलें आहे. शोकपरिणामावरून वर्गीकरण करणें शक्य नाहीं. कारण शोक आणि भावनांचें विरेचन हे दोन नियत घटक सोडल्यास रौद्र, भयानक, बीभत्स इत्यादि अनियत घटक वाटेल त्या शोकांतिकेंत असूं शकतील. एकच्याला नाटकांत प्राधान्य स्वभावाला आहे आणि नाटक वाचल्यावर अंतःकरणांत भय, अनुकंपा आणि जुगुप्सा या भावना जागृत होतात. एकच प्याल्यांतील सुधाकर आणि सिंधूप्रमाणेंच तोतयाच्या बंडांतील पार्वतीबाईंचा स्वभाव हा एकांगी आणि उत्कट आहे. पण या दुर्दैवी स्त्रींची कथा वाचून झाल्यावर केवळ करुणरसच उत्कर्ष पावतो. उद्यांच्या संसारांतील नायिका करुणा ही सर्वसामान्य असूनही तिच्या संसाराची झालेली वाताहत पाहतांना भीतीनें आणि दुःखानें प्रेक्षक क्षणभर स्तिमित होतात याचा अर्थ भावनाजागृति ही विषयावर अवलंबून असते, पण प्रत्येक नाटकाचा विषय हा वेगळा असल्यामुळें जितकीं नाटकें तितके वर्ग पडतील. तेव्हां शोकपरिणाच्या घटकांपेक्षां शोककारणाच्या घटकांवरूनच केलेलें वर्गीकरण अधिक यथार्थ होईल.

या प्रकरणांत नियतिप्रधान मराठी शोकांतिकांचा विचार करावयाचा आहे. नियतिप्रधान याचा अर्थ इतर घटकांचा अभाव असा नाहीं. शोककारणांतील स्वभाव, परिस्थिति, आध्यात्मिक वैफल्य आणि शोककारक सौंदर्य हे चार नियत घटक असल्यामुळें ते प्रत्येक शोकांतिकेंत असणार हें उघड आहे. नियति हा घटक नियत नाहीं. पण कांहीं नाटकांत स्वभावापेक्षां आणि परिस्थितीपेक्षां अज्ञात आणि समर्थ अशा नियतीसच प्राधान्य असतें. मराठींत अशीं नाटकें फार थोडी आहेत. देवलांच्या दुर्गा नाटकांत नियतीमुळें निर्माण होणारी करुण घटना पहावयास मिळते.

आपला नवरा मेला या समजुतीनें नाटकांतील नायिका दुर्गा ही पुनर्विवाह करते आणि दुर्दैवानें किंवा सुदैवानें नाहींसा झालेला नवरा प्रकट होतो. या नाटकांतील नाट्यास आणि कारुण्यास कारण स्वभाव किंवा परिस्थिति नसून दैव आहे. दुर्गा नाटक हें भाषांतरित असल्यामुळें त्याचा अधिक विचार करण्याचें कारण नाहीं.

हार्डीच्या कादंबऱ्यांत निर्दय आणि अंध नियतीमुळें अनेक अपघात होतात, कथानकाला, प्रमुख पात्रांच्या स्वभावाला आणि जीवनाला वेगळें वळण लागतें. हार्डीनें निर्माण केलेल्या स्त्रीपुरुष पात्रांचे स्वभाव मनस्वी असतात, विकार उत्कट असतात. हीं पात्रें सभोंवतालच्या परिस्थितीची (यांत नैतिक आणि सामाजिक दोन्हीही अंगांचा समावेश होतो.) फारशी पर्वा करीत नाहींत. पण अकस्मात् आघात करणाऱ्या नियतीपुढें मात्र त्यांच्या शक्ति हतबल होतात. आणि शेवटीं तर कळसूत्री बाहुल्यांप्रमाणें त्यांची अवस्था होते. नियतीचें असेंच प्रभावी आणि तितकेंच भीषण स्वरूप मराठी शोकांतिकांत पहावयास सांपडत नाहीं. हार्डीचा जीवनविषयक दृष्टिकोन निराशावादी होता व त्यावरच आधारलेलें असें त्याचें एक विशिष्ट तत्त्वज्ञान होतें. यामुळें हार्डीच्या प्रत्येक कादंबरींत नियतीचें अत्यंत प्राबल्य असतें. पण अशी नियतिप्रधान कलाकृति मराठी भाषेंत नाहीं. नियतिप्रधान शोकांतिका याचा अर्थ मर्यादित आहे.

तोतयाचें बंड, महारथी कर्णावरील औंधकर आणि परांजपे यांचीं नाटकें तसेंच अर्ध्या वाटेवर हें ह. वि. देसाई यांचें नाटक या चारच शोकांतिकांना नियतिप्रधान हें विशेषण लावतां येतें. तोतयाचें बंड या नाटकांत अपघातांची आणि नियतीच्या अघटित घटनापटुत्वाची साक्ष जवळ जवळ प्रत्येक प्रवेशांत मिळते. यामुळें तोतयाचें बंड या नाटकास नियतिप्रधान शोकांतिका हें अभिधान सर्वार्थानें योग्य आहे.

महारथी कर्णाच्या चरित्रांत कर्णाचा स्वभाव आणि जन्मापासून त्याच्यावर आघात करणारी निर्दय नियति हीं सारखींच प्रबल आहेत. पण शेवटीं अधर्मानें कां होईना पण कर्ण मरत असल्यामुळें नियतीचा विजय होतो. मात्र नियतीच्या आणि परिस्थितीच्या प्रत्येक आघाताबरोबर महारथी कर्णाच्या स्वभावांतील उदात्तता आणि अलौकिकता ही अधिकाधिक प्रगट होते. हॅम्लेटप्रमाणेंच महारथी कर्णाचा आध्यात्मिक अधःपात होत नाहीं. पण असें असूनही या दोघांचाही अंत शोककारकच होतो. कर्णाच्या चरित्रांत गुणांच्या अधःपातांतून निर्माण होणारें आध्यात्मिक वैफल्य नसलें तरी "धर्मो रक्षति रक्षितः" हें त्रिकालाबाधित सत्य खोटें ठरलें, ही आत्यंतिक निराशेची जाणीव त्याला मरतांना उद्विग्न करते. औंधकर आणि परांजपे यांनीं नाटक लिहितांना निराळाच दृष्टिकोन स्वीकारला असल्यामुळें या दोन्हीही नाटकांत प्रारब्धास प्राधान्य नाहीं. औंधकरांनीं कानीन पुत्र आणि कुमारी माता या सामाजिक प्रमेयास म्हणजेच परिस्थितीस प्राधान्य दिलें आहे. परांजप्यांनीं

असें प्रमेय किंवा प्रचार यासाठीं पहिला पांडव हें नाटक लिहिलें नसलें तरी महारथी कर्णाच्या उदात्त आणि अलौकिक स्वभावाचा विपर्यास करून त्यावर अन्याय केला आहे. या दोन्हीही नाटकांत नियतीस प्राधान्य नाहीं. पण मूळ कर्णाच्या चरित्रांत प्रारब्धच प्रबळ असल्यामुळें महारथी कर्ण आणि पहिला पांडव या दोन्हीही नाटकांचा समावेश नियतिप्रधान शोकांतिकेंत केलेला आहे.

ह. वि. देसाई यांच्या अर्घ्या वाटेवर या नाटकाची कथा, विशेषतः त्यांतील प्रमुख घटना ही दुर्गा नाटकाप्रमाणेंच आहे.

आतां या चार शोकांतिकांचा क्रमाक्रमानें परामर्श घ्यावयाचा आहे. प्रथम तोतयाचें बंड या शोकांतिकेचा विचार करूं.

२. तोतयाचें बंड :

मराठी वाङ्मयांत, विशेषतः शोकांतिकांत, न. चिं. केळकर यांच्या "तोतयाचें "बंड" या नाटकाची योग्यता अनन्यसाधारण आहे. केळकरांच्या लेखनाचा प्रपंच विविध असला, तरी साहित्यसम्राट ही पदवी सर्वसंमत होण्यास त्यांच्या ज्या कांहीं कृति पुढें करतात, त्यांत "तोतयाच्या बंडा"ला फार वरचें स्थान द्यावें लागेल.

"मला भावनेचा किंवा रसाचा अत्युत्कर्ष, जो यशस्वी नाटककाराला आवश्यक आहे, तो साधत नाहीं. माझ्यांत कथानकाची गुंतागुंत करण्याचें कौशल्य नाहीं, मला मात्रेप्रमाणें अचुक लागूं पडणारा विनोद साधत नाहीं." (साहित्य खंड पृ. ४१७) केळकरांनीं "माझी स्वतःची नाटकें" यावर मत प्रदर्शित करतांना आपले कांहीं दोष दाखविले आहेत. केळकरांच्या इतर प्रसिद्ध असलेल्या सात नाटकांत हे दोष असतील, पण तोतयाचें बंड हें नाटक मात्र या सर्व दोषांना अपवाद म्हणूनच मानावें लागेल.

या नाटकांतील शोककारणाचा झालेला उत्कर्ष साधा, सहज आणि तितकाच सरस उतरला आहे. या नाटकांतील विनोद आणि प्रेक्षकांची उत्सुकता क्षणाक्षणाला वाढविणारी कथारम्यता ही गडकरी व कोल्हटकर यांच्या तोडीची आहे, एवढेंच नव्हे तर कांहीं ठिकाणीं ती त्यांच्यावर मात करणारी आहे.

"हें नाटक पूर्ण ऐतिहासिक आहे. यांत इतिहासाचा कोठेंही विपर्यास झाला नाहीं, असें वासुदेवशास्त्र्यांचें (खरे) मत आहे." (पृ. ४१४ साहित्यखंड) असा केळकरांनींच निर्वाळा दिला असल्यामुळें या नाटकांत येणाऱ्या प्रमुख पात्रांत विकृति, अत्युक्ति किंवा सत्यापलाप झालेला आहे, मांडलेल्या प्रसंगांत वस्तुस्थिति नाहीं, ते इतिहासाला धरून नाहींत इत्यादि निघणाऱ्या आरोपांचा आपोआपच निरास होतो.

या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत केळकर लिहितात, "रा. खरे यांनीं या संबंधानें "अधिकार योग" या पुस्तकांत असें विधान केलें कीं, "संसारांत अनेकांवर अनेक चमत्कारिक प्रसंग येतात पण या पार्वतीबाईसाहेब पेशव्यांवर आलेल्या प्रसंगापेक्षां करुणास्पद प्रसंग सांपडणें अशक्य आहे. व हें विधान अक्षरशः खरें आहे.

"तसेंच नाटकांत आलेल्या कथेचें विवरण करतांना केळकर पुढें म्हणतात, "सदर कथानकांत नाना फडणवीस व पार्वतीबाई हींच माझ्यामतें मुख्य पात्रें असून, तीं होतील तितकीं इतिहासास धरून रेखाटण्याचा मीं प्रयत्न केला आहे."

तेव्हां पार्वतीबाई आणि नाना फडणीस यांच्यांत तोतयामुळें निर्माण झालेला तीव्र मतभेद हा या नाटकांतील मुख्य नाट्यप्रसंग आहे. पार्वतीबाईचें अलौकिक पतिप्रेम आणि अपरंपार श्रद्धा यांत आणि नाना फडणीसाच्या विचारी, व्यवहारी आणि मराठ्यांच्या दौलतीची त्याचप्रमाणें पेशव्यांच्या घराण्याच्या अब्रूची रक्षण करणाऱ्या बुद्धि व निष्ठा या दोन परस्परविरोधी पण तितक्याच सात्विक प्रचंड शक्तींतील हा संघर्ष आहे.

"आपण दीन वचन बोललां म्हणजे मला फार दुःख होतें. आपला अधिकार मला काय वाटेल ती आज्ञा करण्याचा आहे. पण या एका बाबतींत आपल्याला अप्रिय अशा रीतीनें वागावयाचें माझ्या नशिबांत आलं आहे खरं! तथापि, आपणाला अप्रिय असं वागतांनाही "ईश्वरा, मी सत्य स्मरूनच वागत आहे" अशी त्याची आळवण केल्याशिवाय मी केव्हांही पुढें पाऊल टाकलेलें नाहीं." (पृ.१३८) हें नानांनी पार्वतीबाईंच्या पुढें सरळ पण व्यथित मनानें केलेलें भाषण आणि "मला जगून राज्यकारभार थोडाच करावयाचा आहे? ज्यांच्या आशेवर आणि ज्यांच्या जीवाकरितां म्हणून जगायचें ते जिवन्त आले, तरी त्यांची वाट काय लागणार हें दिसतेंच आहे उघड." (पृ.१२७) तसेंच "अशीं अशीं मातबर माणसें! तीं सर्व म्हणतात तें खोटं! आणि नाना, बोललें तर राग येऊं देऊं नका, पण सांगतें, तुम्हीं मात्र म्हणतां तेवढं खरं? असंच ना?" (पृ.१३४) हीं पार्वतीबाईंनीं दिलेलीं उत्तरें यामुळें या दोघांही उदारधी व्यक्तींना परस्परांना विरोध करतांना, कटु बोलतांना किती दुःख होतें, हें दिसतें. नाना फडणीसांच्याच शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे, पार्वतीबाईसाहेब आणि नाना यांच्यांतला विरोध कांहींसा बिनतोडच आहे. आणि या अपूर्व तितक्याच शोककारक विरोधावर केळकरांनीं तोतयाचें बंड या नाटकाची उभारणी केली आहे.

हा विरोध निर्माण होण्यास समोर तोतया दिसला, तरी त्याच्या मागें ज्याचा कार्यकारणसंबंध लावतां येत नाहीं, तें प्रारब्धच उभें आहे. प्रारब्ध, दैवदुर्विलास आणि अपघात या तीन गोष्टी या नाटकांत भरपूर आहेत. त्यांतूनच नाटकाच्या कथेची गुंतागुंत निर्माण झालेली आहे. असें असलें तरी नाटककारानें या "त्रिदोषांचा "उपयोग इतक्या कौशल्यानें व संयमानें केला आहे कीं, त्यामुळें प्रेक्षकाची बुद्धि कोठेंही खटकत नाहीं आणि वासुदेवशास्त्री खरे यांच्यासारख्या चिकित्सक इतिहासकारालासुद्धां प्रमाद सांपडत नाहीं. तोतयाची गोष्ट इतिहासाच्या पुराव्यावर ठासून उभी असली, तरी तितकीच महत्वाची अशी अमला आणि हैबती यांची कथा तसेंच त्यांची घडणारी कृति याला दैवाचा व अपघाताचा-भुसभुशीत पायाचा-आधार आहे. एखादा सामान्य बुद्धीचा नाटककार अशा परिस्थितींत पार कोलमडून पडला असता. नाटकी आणि बुद्धीला न पटणाऱ्या प्रसंगांनीं व भाषणानीं सर्व नाटक त्यानें भरून काढलें असतें.

त्याचप्रमाणें "तोतयाचें बंड" हें नाटक सुखपर्यवसायी कां दुःखपर्यवसायी हा कूट प्रश्न निर्माण होतो, तो निराळाच. पार्वतीबाई आणि नाना फडणीस हीं दोन्हींही प्रमुख पात्रें समबलच आहेत. शेवटीं झालेला नानांच्या मतांचा विजय म्हणजे पार्वतीबाईसाहेबांची 'जन्माची निराशा' आहे.

अर्थात् थोडा अधिक विचार केला कीं, पार्वतीबाई ह्याच या नाटकांतील नायिका आहेत हें लक्षांत येतें. "तोतया खोटा आहे" याची नानांना खात्री असली, तरी खरोखरच माऊसाहेब येऊं नयेत, असें त्यांना कधींच वाटत नव्हतें. त्यामुळें पार्वतीबाई व नाना यांच्यांतला विरोध हा तोतयापुरता मर्यादित आहे. नाना म्हणतात तसा "बिनतोड" नाहीं. कारण सदाशिवरावभाऊ हे पानपतांत खरोखरच गारद झाले, यामुळें नानांना कांहीं मोठा हर्ष होणार होता असें नव्हे. त्यामुळें "हाय हाय! नाना, मी तुम्हांला व्यर्थ छळलं! मी तुमची क्षमा मागतें. देवा, माझी जन्माची निराशा झाली." (पृ. २३७) हे पार्वतीबाईंचे अखेरचे उद्‌गार "तोतयाचें बंड" हें नाटक जितकें दुःखात्मकरसानें भरलेलें आहे, तसेंच त्याचा शेवटही शोककारक होतो हें सिद्ध करतात.

पार्वतीबाई, नाना फडणीस आणि अमला यांचे या नाटकांत रंगविलेले स्वभाव, जितके उदात्त तितकेच शोककारक आहेत. तिघेही सारखेच सात्विक असून केवळ दैवाच्या वक्रगतीमुळें पार्वतीबाई आणि नाना आणि शेवटीं पार्वतीबाई आणि अमला यांच्या संबंधांत विरोधाची प्रचंड भिंत उभी रहाते.

विशेषतः हा दैवदुर्विलास अमला आणि पार्वतीबाई यांच्यांत फारच उठून दिसतो. "भवितव्यते, धन्य तुझ्या अघटित घटनापटुत्वाची! कोण कुठल्या पार्वतीबाईसाहेब पेशवे आणि कोण कुठली अमला गोसावीण! आणि दोघांचंहि सुखदुःख या तोतयावर अवलंबून! पण त्यांच्या सुखदुःखाचा केवढा जबरदस्त विरोध? आणि असें असून फिरून त्या एकाच ठिकाणीं राहून परस्पर सुखदुःखाच्या गोष्टी बोलणार, इतकेंच नव्हे तर एकमेकीला आशा व धीर देणार." (पृ. १५५) हें नाना फडणिसांचें भाषण दोघींत असलेला, पण त्यांना ठाऊक नसलेला विरोध, स्पष्ट करून त्यांत भवितव्यतेनें केलेला दारुण विलास पुढें मांडतें.

दारुण दुर्विलासाप्रमाणेंच उपरोधिक आणि स्वाभाविक विनोद हें या नाटकाचें आणखी एक मोठें वैशिष्ट्य आहे. विनोदाचा उपयोग करून केळकरांनीं तीन चार गोष्टी साधल्या आहेत.

प्रथमदर्शनी यांतील खुशालराव आणि बाजीराव, चिकंभट आणि भिकंभट, देवडीवर बसून पोवाडे गाणारे शिपाई, हीं पात्रें मूळ कथेला फारशीं निकट वाटत नाहींत. पण याच प्रवेशांतून कथानकाची गति आणि प्रगति ही प्रत्येक वेळीं दाखविलेली आहे.

विठाईचें चरित्र आपल्या मालकिणीच्या अगदीं उलट असल्यामुळें बगंभट आणि विठाई या दोघांच्या विनोदी प्रवेशांमुळें पार्वतीबाई साहेबांचें अलौकिक पतिप्रेम हें उठून दिसतें

ऐतिहासिक नाटकांत त्या काळचें वातावरण निर्माण करणें, ही एक महत्वाची गोष्ट असते. केवळ प्रमुख पात्रांच्या संवादांतून व त्यांच्यावर आलेल्या प्रसंगांतून, ही गोष्ट साधली जातेच असें नाहीं. तसेंच तोतयाच्या बंडाच्या विषयावर एकंदर जनमत काय होतें, त्यांच्या नाना फडणीस, पार्वतीबाई आणि सदाशिवरावभाऊ या सार्वजनिक व्यक्तींच्याबद्दल भावना कशा प्रकारच्या होत्या, या सर्वांची यथार्थ कल्पना केळकरांनीं विनोदी प्रवेशाच्या आवरणाखालीं आणून दिलेली आहे.

नाटकांत पहिल्यापासून शेवटपर्यंत करुणरस हा उत्कट आणि सतत वरचढ होत असल्यामुळें प्रेक्षकांच्या भावनांना, थोडी तरी मधून मधून विश्रांति मिळणें उचित असतें. कारण नाटक शोकरसप्रधान अगर हास्यरसप्रधान असो, कलाकृतीनें प्रेक्षकांचें मनोरंजन झालें पाहिजे, हें ललित वाङ्मयाचें प्रयोजन होय.

पार्वतीबाई आणि नाना फडणीस यांच्या तोंडांत विनोदी भाषणें घालणें, हें अप्रयोजक ठरलें असतें. त्यामुळें मूळ कथेची प्रगति करणारा, नकळत जनतेचें मत सांगणारा आणि मधून मनाला विश्रांति देणारा असा या नाटकांतील विनोद जितका स्वाभाविक तितकाच उपरोधानें (आयरनी) भरलेला आहे. विशेषतः "बगंभट आणि हैबती" तसेंच हैबती आणि सुखनिधान, यांच्यामधले प्रवेश, हीं उपरोधिक विनोदाचीं ठळक उदाहरणें होत.

नाटकाच्या सुरुवातीलाच किल्लेदार रामचंद्र नाईक, हे बायकोच्या आणि मुलाच्या सतत पाठीमागें लागलेल्या भुंग्यामुळें, दौलतगीरच्या कारस्थानी स्वभावामुळें सुखनिधानला मोकळा करतात आणि याच घटनेमुळें "तोतयाचें बंड" होतें.

सुखनिधान आणि दौलतगीर हे दुष्ट किंवा "सवाईमाधवरावाच्या मृत्यूंतील" केशवशास्त्र्याप्रमाणें, विनाकारण वाटेल तें खलकृत्य करण्यास तयार असलेले असे नाहींत. पेशवाईच्या दौलतीचा लोभ, संपत्तीचा अभिलाष, यामुळें इतकें साहस करण्यास हे दोघे मथुरेंतून दक्षिणेंत येतात आणि बारा वर्षें भिजत घोंगड्याप्रमाणें हालअपेष्टा भोगीत कैदेंत पडतात. पहिल्या प्रवेशांतील सुधनिधानच्या भाषणांतच त्याच्या हृदयांत खोल दडी मारून बसलेल्या पापभीरुत्वाचा पुरावा सांपडतो. तो म्हणतो, " दौलतगीर, मथुरेच्या पहिलवानाला, पुण्यास पेशवाईची गादी देण्याची महत्वाकांक्षा तूं धरलीस, हा तुझा थोरपणा झाला. परंतु तसलं साहस करावयाला मी मूर्खानं तयार कां व्हावं ? असत्याच्या शिदोरीची हंडी आजपर्यंत शिक्क्यावर कधीं कोणीं चढलेली पाहिली आहे काय ? " (पृ. ३) तसेंच सुखनिधान पुढें म्हणतो, ' तोतया होऊन पेशवाईच्या गादीचा अभिलाष करण्यांत कांहीं मोठंसं अवघड वाटलें नाहीं, पण पार्वतीबाईसारख्या पतिव्रतेच्या प्रेमाची विटंबना करावयाची कल्पना मनांत आली कीं मन कचरतें." (पृ. ४२)

सारांश, सुखनिधानाच्या हृदयांत माणुसकीचा थोडासा अंश तरी जागृत होता, हें त्याच्या या बोलण्यावरून सिद्ध होतें. पेशवाईत सुखनिधानाच्या उपद्-

व्यापामुळें " तोतयाचें बंड " उभारलें गेलें असलें, तरी रसिकांना आकर्षित करणारा पार्वतीबाई आणि नाना फडणीस यांच्यामधील हृदयद्रावक पण उदात्त असा संघर्ष यामुळेंच निर्माण झाला.

पतिदर्शनाच्या अंधुक आशेनें वेडावलेली आणि करुणरसानें परिपूर्ण असलेली, अशी पार्वतीबाईंची मूर्ति आपल्याला तिसऱ्या प्रवेशांत दिसते. पार्वती-बाईंचा स्वभाव जितका सात्विक आणि सरळ, तितकाच भाविक आहे. बगंभटानें चालवलेली तिची फसगत पाहून, त्याच्या पाजीपणाचा राग येतो, हंसूं येतें, पण तिच्या मूर्तिमंत श्रद्धेबद्दल आपला आदर अधिकच दुणावत जातो. मतलबीपणानें बगंभट नाना फडणीसाला शिव्या देतो, तेव्हां पार्वतीबाई म्हणतात, " भटजी, जाऊं दे कीं तें ! दुसऱ्याला नांवें ठेऊन आपल्याला काय मिळणार ? आपणे आपलं कर्म नीट नाहीं म्हणावं, आपलं नशीब फुटकं असं समजावं, आणि गप्प बसावं झालं." (पृ. १९) समंजस व सात्विक स्वभाव आणि पतिप्रेम व उत्कट श्रद्धा, या परस्पर विरुद्ध विकारांत चालणाऱ्या रोजच्या द्वंद्वामुळें विकल होऊन पार्वतीबाईसाहेब मधून मधून भ्रमिष्ट होतात. पण भ्रमांतसुद्धां पतीवरील निष्ठा आणि अनिवार प्रेम याशिवाय दुसरा शब्द त्यांच्या तोंडांतून फुटत नाहीं. तोतयाला किल्लेदारानें आपण होऊन सोडला, ही बातमी बाजी हुजऱ्यानें टाकोटाक आणून दिल्यावर, त्यांची होणारी अवस्था म्हणजे आनंद आणि विषाद यांचा अपूर्व संगम आहे. " एकूण देवाला माझी करुणा आली तर ! देवा ! पण तुझी कृपा अशीच टिकेल ना ? स्वारींची गांठ पडण्यापूर्वी – स्वारींना डोळे भरून पहाण्यापूर्वीच, कांहीं नवीन संकट तर येणार नाहीं ना ? खरंच मी पापी आहे ! मी तुझ्या कृपाळूपणाबद्दल साशंक झालें याची क्षमा कर ! — पण मी तरी काय करूं ? " (पृ. २५)

प्रेक्षकांना विश्वासांत घेऊन नाटककारानें भाऊसाहेब म्हणून मिरवणारा माणूस तोतया आहे, हें प्रथमच दाखविलें असल्यामुळें, हा प्रसंग पाहतांना करुण-रसाला दैवदुर्विलासामुळें अधिकच भरतें येतें. आणि पार्वतीबाईंच्या उदार चरिता-मुळें चकित झालेला प्रेक्षक अधिकच दुःखित होतो.

दुसऱ्या अंकांत तिसऱ्या प्रवेशांत नाना फडणीसाचें, प्रथमच प्रत्यक्ष दर्शन होतें. नाट्यतंत्राच्या दृष्टीनें अनेकांना हा मोठा प्रमाद वाटेल, पण त्याला विशेष महत्त्व नाहीं.

हरिपंत फडके आणि नाना यांच्या संवादांतून या प्रवेशाची सुरुवात होते आणि पुढें पार्वतीबाईप्रमाणेंच नाना फडणीसाची स्थिति किती चमत्कारिक आहे याची कल्पना येते. फडक्यांच्यापुढें " ईश्वराची इच्छा ! हेही दिवस जातील. आपण आपल्या उद्योगाला लागलं पाहिजे." (पृ. ८४) असे धीराचे उद्‌गार काढणारे नाना पुढें विचार करतांना अधिकच उदास होतात. " भले बुद्धिचे सागर " नाना यांना हा प्रसंग इतका बिनतोड कां वाटतो, याचीं कारणें त्यांनीं केलेल्या आनंदीबाई आणि पार्वतीबाई यांच्या तुलनेंतच सांपडतात.

" आनंदीबाई जितकी तामसी, तितक्या पार्वतीबाई सात्विक, आनंदीबाई जितक्या स्वार्थसाधु तितक्या पार्वतीबाई निःस्पृह आणि परोपकारी, एकीला खोट्याची जितकी आवड, तितकीच दुसरीला सत्याची आवड एक जितकी उद्दाम व गर्विष्ट, तितकीच दुसरी मर्यादशील आणि विनयसंपन्न, एक आपल्या जिवंत पतीवर करडा अंमल चालविणारी राक्षसी, तर दुसरी मृत पतीला अहर्निश डोळ्यांसमोर ठेवून, त्याच्या स्मृतिसमागमांत सुख मानणारी देवता. एकीच्या अवगुणांनीं राज्यशकटाला जितकीं विघ्नं आणलीं तितकीं दुसरीचे गुण आणणार ! कोण हें दुर्दैव !! या साध्वीच्या एका गुणानं सगळा घात केला ! आणि हा गुण म्हणजे श्रद्धाळूपणा !!" (पृ. ८७-८८)

यांत आनंदीबाईंशीं तुलना करून नाना फडणीसांनीं काढलेलें पार्वतीबाईंचें चित्र मार्मिक व मनोरम आहे. नानांना पार्वतीबाईंबद्दल किती श्रद्धा आणि आदर वाटत होता, तोतयाच्या बाबतींत विरोध करतांना आणि अधिकार गाजवितांना त्यांना किती वेदना होत होत्या, याची कल्पना येते. आणि त्यांतच पुढील प्रवेशांत पार्वतीबाई आणि त्यांची गाठ पडल्यावर आज्ञाभंग करून तोतयाला सोडून देऊन आलेल्या रामचंद्र नाईकाला कैद होते. तेव्हां परस्परांत झालेलीं उत्तरें आणि प्रत्युत्तरें, हीं मराठी वाङ्मयांत अजरामर आहेत. " शेपाचा भार हलका करायला सरड्यानं धांवण्याचं कारण नाहीं. लांडे कारभार करून त्यांना मोठं प्रतिष्ठित नांव दिल्यानं, गुन्हेगारी कमी होत नसते, उलट ती वाढते." (१२४) असे करडे उद्गार काढून रामचंद्र नाईकाला प्रत्यक्ष आपल्या मालकिणीच्या मनाविरुद्ध तिच्या महालांत कैद करणारे फडणीस, " नाना, खुशाल बोला. त्याला माझी परवानगी कशाला पाहिजे ? आणि परवानगी देणारी मी कोण ?–माझ्या हतभागी डोळ्यांनीं या शनिवार वाड्यांत कांहीं अनिष्ट पहावयाचं बाकी ठेवलेलं नाहीं." (पृ. १२६) असे तळतळून उद्गार काढणाऱ्या पार्वतीबाईसाहेबांच्या पुढें नवनीताप्रमाणें कोमल होतात.

नाना फडणीसांनीं डोळ्यांत पाणी आणून केलेलें यापुढील भाषण म्हणजे या नाटकांतील करुणरसाचा कळसच आहे. पेशवाईची अब्रू आणि दौलत राखण्यासाठीं, पार्वतीबाईंच्या उदात्त आणि उत्कट श्रद्धेचा अवास्तव आणि गैरफायदा घेणाऱ्या कपटपटू लोकांच्या उच्छेदासाठीं, दैवानें ओढवलेल्या प्रसंगाला नानांना धैर्यानें तोंड द्यावें लागतें. मालकिणीचे आरोप आणि शाप मुकाट्यानें ऐकावे लागतात. पण कृतघ्नपणाच्या आणि अहंकाराच्या केलेल्या आरोपामुळें नानांचा आत्मसंयम खचतो. आणि हृदयांत मोठ्या शिकस्तीनें आंवरून धरलेल्या भावनांचा प्रचंड प्रवाह धोधो वाहूं लागतो. नानांचें हें सगळें भाषण अप्रतिम असून त्यांतील कांहीं वाक्यें पुढें देत आहें. नाना म्हणतात, " शिव ! शिव ! बाईसाहेब ! खरेखुरे भाऊसाहेब जिवंत असते, तर ते मला नको कां होते ? मी

अधिकाराची क्षुद्र हांव धरून त्यांना कैदेंत ठेवलं असतं, असं आपल्या मनांत. चुकून तंरी कसं येतं ! हा नाना इतका नींच अधम झाला काय ? मी लहान असतांना पोटच्या मुलाप्रमाणें प्रेम कोणी केलं ? भाऊसाहेबांनींच ना ? ... त्या वीराला, त्या महात्म्याला, पित्यासमान आणि गुरुसमान असणाऱ्या माझ्या त्या धन्याला, तो केवळ पानपताहून जगूनवांचून परत आला एवढ्या आरोपावरून मी जन्मभर कैदेंत टाकीन, आणि त्याच्या-खरेपणाबद्दल. कोणी शंका काढली येवढ्याकरितां त्यांचा मी छळ करीन, इतका अधम, निमकहराम हा नाना आहे, असं का वाटतं अद्यापि आपल्याला ?" (पृ. १२९-१३०.)

"नाना, तुमचे शब्द मला पटतात. पण (गांहिवरून) मी तरी काय करूं ?" असे पार्वतीबाईंचे यावरील उद्‌गार वाचल्यावर हा नाट्यप्रसंग अपूर्व कसा, हें कळतें. दैवदुर्विलासाचें इतकें बिनतोड उदाहरण मराठी नाटकांत तरी दुसरें शोधून काढणें खरोखरच कठीण आहे.

पण हा पेंचप्रसंग सोडविण्यासाठीं केळकरांनीं दोन पात्रें आणलीं आहेत. हैबती व अमला या दोघांच्यामुळें या नाटकाला निराळेंच वळण लागतें. वास्तविक एकाच नाटकांत पार्वतीबाई आणि नाना यांच्या बरोबरीनें तिसरें पात्र घालणें हें कठीण होतें. पण पतीचा शोध, पतीचें प्रेम आणि आपल्या ध्येयाबद्दल अचल निष्ठा, या सर्व गोष्टी अमला आणि पार्वतीबाई या दोघींतही समानच आहेत. त्यामुळें विविधतेच्या दृष्टीनें, प्रकाशछाया न्यायानें कांहींसा कमीपणाच यावयास पाहिजे होता, पण दोघींचेंहीं साध्य एकच दाखविल्यामुळें आणि दोघीही त्या बाबतींत अज्ञान असल्यामुळें नाटककारानें दैवदुर्विलासाची पहिल्यापेक्षांही अधिक उंच अशी पायरी उभी केली आहे. अपघात आणि दैवदुर्विलास, यांचा केळकरांनीं केलेला हा उपयोग जितका मुळांत तर्काला पटत नाहीं, तितकाच कलात्मक कौशल्यामुळें तो स्वाभाविक व वास्तविक वाटतो.

अपघात, दैव आणि दैवदुर्विलास यांचा या नाटकांत केळकरांनीं थोडा सढळ हातानेंच उपयोग केला असूनही, हें नाटक पहातांना किंवा वाचतांना निर्माण होणाऱ्या करुण रसाच्या ओघांत प्रेक्षक सर्व विसरतो. ह्यांतच केळकरांचें रचनाचातुर्य दिसतें.

नाना फडणीसाचें बुद्धिचातुर्य आणि उद्योग यामुळेंच तोतयाचा पाडाव होत असला, तरी दैव हेंच या नाटकांतील निर्णायक तत्व आहे. मानवी उद्योगाचें व बुद्धीचें प्रतिक जो नाना फडणीस, तो अनेक वेळां ही गोष्ट मान्य करतो. मात्र दैवापुढें हतबल न होतां, आणि पार्वतीबाईंचा विरोध असतांनाही नाना जे आपल्या मताचा निकरानें पाठपुरावा करतात, त्यांत त्यांची उज्वल कर्तव्यबुद्धि, दौलतीबद्दलची निष्ठा आणि पेशव्यांच्या अब्रूबद्दल वाटणारी जागरुकता हींच स्पष्टपणें दिसतात.

नाटक शोककारक असलें तरी नाटककारानें नानांचें रंगविलेलें अपूर्व स्वभावचित्र, वाचकाला क्षणभर तरी गोंधळांत पाडतें. शेवटीं नानांच्या झालेल्या विजयामुळें आपण आनंदी होतों, कीं पार्वतीबाईंच्या दुःखामुळें तिच्याप्रमाणें दारुण निराशेनें ग्रस्त होतों, याबद्दल क्षणभर मनांत संदेह उत्पन्न होतो. आणि यांतच केळकरांच्या रचनापद्धतीचा, लेखनशैलीचा, स्वभावचित्रणचातुर्याचा मोठा विजय आहे.

२. महारथी कर्ण :

कर्ण हा कुंतीला कुमारी असतांना सूर्यापासून झालेला कानीन पुत्र! त्यामुळें कुंतीनें जन्मतांच कर्णाला नदीच्या प्रवाहांत सोडून दिलेलें असतांना, तो अधिरथ नांवाच्या सारथ्यास सांपडतो. आणि त्याची बायको राधा ही ह्या अभागी आणि कलंकित मुलाचा प्रेमानें प्रतिपाळ करते. यामुळेंच कर्णाचें दुसरें नांव "राधेय" असें पडलें आहे.

कर्णाचें हें "जन्मरहस्य" जगाला ठाऊक नसतें. त्यामुळें सर्वजण त्याचा सूतपुत्र म्हणून उपहास व तिरस्कारच करतात. अशा रीतीनें कर्ण हा हीन कुलोत्पन्न असल्यामुळें कौरवांचा व पांडवांचा गुरु द्रोणाचार्य त्याला विद्या शिकविण्यास तयार नसतो. आणि अर्जुनाशींही द्वंद्व युद्ध करण्यास तो कर्णाला मनाई करतो. याचवेळीं युवराज दुर्योधन उदार अंतःकरणानें कर्णाला अंगदेशाचें राज्य देतो आणि त्यामुळें आपोआपच कर्णाला सामाजिक प्रतिष्ठा प्राप्त होते. यामुळें कर्ण आणि दुर्योधन हे आमरण मित्र होतात. कर्णाला दुर्योधनाबद्दल अवर्णनीय कृतज्ञता वाटत असते. कर्णाच्या उदात्त चरित्रांत शौर्याप्रमाणेंच मित्रप्रेम आणि कृतज्ञता, हे दोन महत्वाचे विशेष आहेत. तसेंच राजा झाला, तरी राधा आणि अधिरथ यांच्यावरील त्याचें प्रेम तिळमात्रही कमी होत नाहीं.

विद्यासाधनार्थ कर्ण हा परशुरामाकडे जातो. परशुराम हा क्षत्रियांचा द्वेष करीत असल्यामुळें तेथें आपण ब्राह्मण आहोंत, म्हणून तो खोटेंच सांगतो. परशुरामाकडील जवळ जवळ सर्व विद्या व अस्त्रें संपादन केलीं असतांना एक दिवस कर्णाच्या मांडीवर हा गुरु झोंपलेला असतो, त्यावेळीं इंद्र – अर्जुनाचा पिता – हा भुंग्याचें रूप घेऊन कर्णाची मांडी पोखरतो. आपल्या गुरूची झोंपमोड होऊं नये म्हणून कर्ण सगळें दुःख सहन करतो, पण हलत नाहीं. परशुराम उठल्यावर रक्ताचा सडा पहातो. कर्णाची ही सहनशक्ति पाहून, "हें ब्राह्मणाला शक्य नाहीं तेव्हां तूं क्षत्रीयच! मला फसविलेंस–तुला मरतांना एकही अस्त्र आठवणार नाहीं," असा शाप देतो. या शापाप्रमाणेंच एका ब्राह्मणाकडून "तुझ्या मरणकाळीं पृथ्वी रथचक्र गिळील" असा दुसरा शाप कर्णाला मिळतो. कारण कर्णाच्या बाणानें चुकून एक दिवस ब्राह्मणाची गाय मरते. कर्ण त्या ब्राह्मणाच्या पायां पडतो, एका गाईच्या बदला हजारों गाई, अर्धें राज्य देण्यास तयार होतो, पण तो कोपिष्ट ब्राह्मण वैर सांगितल्याप्रमाणें त्याला शाप देतो.

पुढें द्रौपदीच्या स्वयंवराच्या प्रसंगीं कर्ण हा मत्स्यभेद करण्यास उठतो, तेव्हां द्रौपदी 'हा सूतपुत्र मला नको,' असें म्हणून त्याचा अव्हेर करते.

भारतीय युद्धाच्या आरंभीं महारथी कर्णासारखा मोहरा हा पांडवांच्याकडे असावा, म्हणून कृष्ण कर्णाची गुप्तपणें भेट घेतो. पण पराभव होणार हें ठाऊक असूनही कृतज्ञतेसाठीं आणि मैत्रीसाठीं, अग्रस्थान देण्याचें कृष्णानें आश्वासन दिलें असतांनाही तो तें साभार नाकारतो. यानंतर कृष्ण कुंतीला, त्याला पांडवांकडे वळीव म्हणून कर्णाकडे पाठवितो. पण तिलाही अपयश येतें.

मध्यंतरी इंद्र ब्राह्मणाचे रूपानें कर्णाकडे जाऊन सूर्यानें दिलेलीं व त्याला अमर करणारीं कवचकुंडलें मागतो. आणि आकाशांतून त्याचा पिता सूर्य, "हा इंद्र आहे-तुला फसविण्यासाठीं आला आहे. त्याला कवचकुंडलें देऊं नकोस-त्यांत तुझा घात आहे," असें सांगत असतांनाही हा उदार पुरुष प्रत्यक्ष आपल्या पंचप्राणाचेंच उदक इंद्राच्या हातावर सोडतो.

भारतीय युद्धांत द्रोणानंतर दुर्योधन कर्णाला सेनापतिपदाचा अभिषेक करतो. "अर्जुनाला जसा कृष्ण तसा मला शल्य हा सारथी मिळाला, तर मी अर्जुनाला युद्धांत मारीन.' असें कर्ण दुर्योधनाला सांगतो. कर्णासारख्या हीनकुलोत्पन्न माणसाचें सारथ्य स्वीकारणें शल्यास अर्थातच कमीपणाचें आणि अपमानकारक वाटतें. शेवटीं दुर्योधनाच्या आग्रहास्तव तो कबूल होतो, पण कर्णाचा मी उपहास करून अवसानघात करणार, हें तो त्याचवेळीं जाहीर करतो.

अशा विपरीत परिस्थितींतही हा उदार आणि शूर महारथी, शौर्याची पराकाष्टा करतो. रथचक्र धरणीनें गिळलें असतांना, अस्त्रें आठवत नसतांना, हातांत शस्त्रें नसतांना आणि रथचक्राचा उद्धार करीत असतांना, श्रीकृष्णाच्या सांगण्यावरून अर्जुन ह्या दुर्दैवी महाभागाला अधर्मानें ठार मारतो.

महारथी कर्णाच्या चरित्रांतील या सर्वच घटना शोककारणाच्या उत्कर्षास अत्यंत पोषक आहेत. कर्ण महाभाग आणि महारथी झाला तरी शेवटीं माणूसच होता. म्हणजेंच प्रमादरहित नव्हता. पण कर्णाच्या गुणवत्तेशी तुलना केल्यास त्याच्या प्रमादांचे प्रमाण अल्प आहे. जगाच्या वाङमयांतील दुर्दैवी नायकांत (ट्रॅजिक हिरोज) महारथी कर्णाचा क्रम बराच वर लागेल. तेव्हां अशा व्यक्तीवर आणि विषयावर औंधकरांनीं शोकांतिका रचली, हे उचित होय. मात्र कर्णाच्या प्रभावी पण दुर्दैवी व्यक्तिमत्वाची व चरित्राची यथार्थ कल्पना त्यांना किती प्रमाणांत झाली, हें नाटकाचें परीक्षण करतांनाच कळेल.

४ औंधकरांचा कर्ण :

द्रोणानंतर कर्णाला सेनापतिपदाचा अभिषेक करावा, याला शल्य "कौरवांचा सेनापति जन्मसिद्ध क्षत्रियच असला पाहिजे" असें म्हणून विरोध करीत असतांनाच या नाटकाची सुरुवात होते. याच अनुषंगानें कर्णाचें मित्र प्रेम आणि कृतज्ञता हे गुण किती गाढ होते, हें त्याच्या भाषणांतून दाखविलें आहे. शल्यादि जन्मजात क्षत्रियांचा होत असलेला विरोध आणि त्यांतून व्यक्त होणारी अवहेलना पाहून

कर्ण म्हणतो, "दुर्योधन राजाकरितां मान्य ! समरांगणांतील मानखंडना मला मान्य आहे. हीनकुलोत्पन्न म्हणून जगानें धिक्कारलं असतां, हीन जातीचा म्हणून उच्चवर्णीयांनीं माझी गांजणूक मांडली असतां, दयार्द्र अंतःकरणानें मला जवळ करून, माझ्या पाठीवरून प्रेमाचा हात फिरविणाऱ्या या माझ्या थोर उपकारकर्त्याच्या यशाकरितां, वाटेल ती विटंबना सहन करायला मी तयार आहें." (पृ. ८)

या नंतर औंधकरांनीं कुंतीची दुःखाने झालेली भ्रमिष्ट मःनस्थिति दाखविली आहे. कर्णानें पांडवांशीं युद्ध करूं नये अशी याचना करण्याकरितां ही कुमारी माता, आपल्या कानीन पुत्राकडे येते. "पांडवांची माता भ्रमिष्ट ! आणि मी भ्रमिष्ट कां होऊं नये ? कर्ण आणि अर्जुन परस्परांना परस्परांचे हाडवैरी समजून परस्परांचे देह रक्तबंबाळ करणार, परस्परांचे कंठ आपल्या तीक्ष्ण शस्त्रधारांनीं चराचरा चिरणार, हें कळल्यावर जगांतील कोणती माता भ्रमिष्ट होणार नाहीं ?" (पृ. ११) असें दुःख आणि कर्णाकडे याचना करीत असतांनाच कुंती कृष्णाच्या आणि कौरवांच्या देखत "नाहीं कृष्णदेवा, कर्ण हा सूतपुत्र नाहीं." (पृ. १३) असें जाहीर करते. आणि कर्णाला, "कर्ण सूतपुत्र नाहीं. मी कर्णराज—मी राधेय--मी राधेचा पुत्र नाहीं--मग मी कोण ?" (पृ. १३) असा प्रश्न पडला असतांनाच पहिला प्रवेश संपतो.

५ कुमारी माता आणि कानीन पुत्र :

यापुढें औंधकरांनीं आपल्या नाटकाला नवीन वळण दिलें आहे. महारथी कर्णापेक्षां कुमारी मातेचें आणि कानीन पुत्राचें प्रमेय हें या नाटकांत प्राधान्य पावतें. कुंती म्हणते, "करावं तसं भरावं हा सृष्टीचा न्याय आहे. पण कृष्णा, देवराया ! नाहीं रे – जाणून संवरून मी कांहीं – कृष्णा मी लहान होतें – मी अजाण होतें – मला कळलं नाहीं." (पृ. २१) या कुंतीच्या भाषणापासून कर्णाच्या स्वभावांतील महाभारतांत स्पष्टपणें मांडलेल्या वैशिष्ट्यांना आणि परिपोषाला महत्व देण्याऐवजीं, औंधकरांनीं कुमारी मातेच्या प्रमेयासाठींच जवळ जवळ हें नाटक लिहिलें असल्यामुळें, मुळांत असणारें उदात्त आणि भीषण सौंदर्य किती तरी प्रमाणांत कमी होऊन, दुःखात्मकरसाऐवजीं नाटकीपणाचें – रसाभासाचें प्राबल्य वाढत गेलें आहे. आणि कर्णाच्या मूळ स्वभावाला आणि चरित्राला योग्य स्थान मिळालेलें नाहीं.

कृष्ण प्रथम कर्णाला इंद्रप्रस्थाच्या सार्वभौम राज्याची आशा दाखवतो. पण कर्णास उपकर्त्याला दिलेल्या शब्दाची किंमत अधिक असते. त्याच्यानंतर श्रीकृष्ण 'तुझ्या जन्मदात्रीची काय अवस्था होईल' असें "साभिप्राय" विचारतो. यावर कर्ण त्वेषानें उत्तर देतो, "जन्मदात्रीची दुर्दशा ? जन्मदात्रीनं तरी माझ्या मुखांत काय अशा दुग्धधारा ओतून काया शिणवून घेतली आहे, तर या कर्णाच्या हृदयाला मातृप्रेमाचा आतां पान्हा फुटावा ? (पृ. ३८) तशांतच प्रेमळपणाची मूर्ति अशा या माझ्या भाबड्या राधामातेचा तरी कसा त्याग करूं ?" (पृ. ४०) महाभारतांतील कर्णाला हे उद्गार, हा पिळदारपणा आणि प्रेमळपणा शोभत असला

तरी " दुर्योधनराज, निरपराध असूनही यापुढें कुमारीपुत्र, व्यभिचारिणीपुत्र म्हणून जनरूढि मला गांजून गांजून मारणार आहे. कुमारी मातेच्या निरपराध पुत्राचे हें दुर्दैव ! थांबा राजन्–मला मनसोक्त आज रडून घेऊं द्या ! जराशानं मला भावांच्या माना कापावयास निघावयाचं आहे. मग मला देवाच्या आणि रूढीच्या नांवानं आपल्या मित्राजवळ मनसोक्त रडावयास तरी मिळेल कीं नाहीं कुणी सांगावं ! प्रत्यक्ष सूर्यापासून उत्पत्ति असलेला, मी मूर्तिमंत क्षत्रिय आहें ! आणि सूतपुत्र सूतपुत्र म्हणून सगळ्या जगानं ह्या कर्णाच्या अंतःकरणाला बोचून बोचून आजवर खाल्लं ! कां, कशी आहे मौज ? कसं जन्मरहस्य आहे ? कशी विधिघटना आहे ? दैवदुर्विलास म्हणतात तो यालाच बरं !" (पृ. ६४) हें दुर्योधनाला उद्देशून कर्णानें केलेलें सगळें भाषण जितकें नाटकी व कृत्रिम आहे तितकेंच कर्णाच्या स्वभावाविषयीं अज्ञान दर्शविणारें आणि त्याच्या धीरोदात्त अपूर्व चरित्राला अन्याय करणारें आहे. कर्ण हा मानी होता, पण हळवा नव्हता. सूतपुत्र–सारथीपुत्र म्हणून जगानें अवहेलना केली होती हें खरें असलें, तरी आतां मी पोटभर रडतों, असें कर्ण कधींच म्हणणार नाहीं. जन्मरहस्य ही कर्णाच्या चरित्रांतील एक दुर्दैवी घटना असली, तरी त्यापेक्षां मोठे आणि महत्वाचे दैवदुर्विलास त्याच्या आयुष्यांत आहेत. आणि त्यामुळेंच " निरपराधी कुमारी माता आणि तिची संतती हेच या जगांत परस्परांचे साह्यकारी ! आपणच परस्परांच्या सुखदुःखाचे वाटेकरी झालें पाहिजे ! अहाहा ! आज माझ्या खऱ्या जन्मदात्रीचा हात मला लागला. आई–फिरव, असाच माझ्या पाठीवरून हात फिरव ! अशाच या कर्णाच्या नेत्रांतून अश्रुधारा वाहूं देत. " (पृ. ७१) अशीं कर्णानें कुंतीबरोबर केलेलीं भाषणें नाटकी वाटतात.

मूळ महाभारतांतील कर्णाला कुंतीबद्दल कसलाही आदर आणि प्रेम नसतें. समाजापेक्षां कुंती हीच आपल्यावर अन्याय करण्यास अधिक कारणीभूत झाली अशी कर्णाची कल्पना असते, आणि ती योग्यच असते. भारतीय युद्धाच्या अगोदर कुंती कर्णाकडे येते, ती आपल्या पांच पुत्रांच्या रक्षणासाठीं, कर्णावरील प्रेमासाठीं नव्हे. आणि या पुत्रप्रेमाची आठवण तिला आपल्या उभ्या आयुष्यांत कधींच होत नाहीं. कुंती स्वार्थी असते आणि या गोष्टीचाच कर्णाला क्रोध येतो. कुंतीला कठोर उत्तर देतांना, तिच्या विनंतीचा अव्हेर करतांना, मित्रप्रेम, कृतज्ञता, राधेविषयीं वाटणारी आपुलकी, या भावनांपेक्षां कुंतीविषयीं वाटणारा तिरस्कार व संताप, या दोन भावनाच कर्णाच्या अंतःकरणांत अधिक प्रबळ असतात. कोणाही याचकाला नकार न देणारा उदार कर्ण आपल्या आईच्या विनंतीचा मात्र धिक्कार करतो. प्रत्यक्ष इंद्राला आपलीं कवचकुंडलें देणारा कर्ण कुंतीपुढें सगळा उदारपणा विसरतो. आणि कर्णाचें हें वर्तन स्वाभाविकच आहे. यामुळें औंधकरांनीं रंगविलेला कर्ण व त्याचे कुंतीशीं होणारें वर्तन अवास्तव वाटतें.

औंधकरांनीं कर्णाच्या जन्मरहस्याला अधिक महत्व देण्यांत त्यांना कर्णाच्या असामान्य चरित्राचें आणि नियतीच्या वक्रगतीचें आकलन झालें नाहीं, असें

स्पष्ट म्हणावें लागतें. "कृष्णा, पार्थानें मला खरोखरच जिंकलें कां रे?" असा बाळबोध प्रश्न विचारणारा कर्ण हा महाभारतांतला खचित नाहीं. " कर्णा, रूढीच्या वणव्यांत सांपडलेलीं निरपराध मायलेकरं आपण, जन्मभर मनांतल्या मनांत जळून खाक झालों." (पृ. ९१) हें कुंतीच्या तोंडून औंधकरांनीं सांगितलेलें नाटकाचें सार महाभारतांतील कथा ठाऊक असणाऱ्या कोणाही वाचकाला केव्हांही पटणार नाहीं.

औंधकरांच्या प्रतिभेला कर्णचरित्राचें योग्य आकलन करतां आलें नसल्यामुळें, या नाटकांतील दुःखात्मक रस हा नाटकी आणि सामान्य वठला आहे.

६ पहिला पांडव :

शि. म. परांजपे यांनीं " पहिला पांडव " या नांवाचें कर्णचरित्रावर आधारलेलें नाटक लिहिलें आहे. परांजपे हे " काळ " वर्तमानपत्राचे वक्रोक्तिपंडित संपादक म्हणून महाराष्ट्रांत प्रसिद्ध आहेत. त्यांच्या उपरोधाची धार इतकी तीव्र होती कीं, त्यामुळें संतापून काळांतील समग्र लेखन इंग्रज सरकारनें जप्त केलें. हा उपरोध व्यक्त करणारी त्यांची भाषाशैली तितकीच आकर्षक आणि पांडित्यप्रचुर होती.

परांजपे यांनीं शेक्सपियरच्या मॅकबेथ या नाटकाचें " मानाजीराव " म्हणून रूपांतर १८९८ सालीं केलें, तर ऑडिसन याच्या ' केटो ' या ऐतिहासिक शोकांतिकेवरून " रामदेवराव " हें स्वतंत्र नाटक रचलें. त्यामुळें पुढें महारथी कर्णाच्या चरित्रावर परांजपे यांनीं " पहिला पांडव " हें स्वतंत्र नाटक लिहिलें, तेव्हां वाचकांना विशेष आश्चर्य वाटण्यासारखें कांहींच नव्हतें. तसेंच मोरोपंताच्या आर्याभारताला शिवरामपंतांनीं याच सुमारास विस्तृत प्रस्तावना लिहिलेली असल्यामुळें त्यांना कर्णावर नाटक लिहिण्याची स्फूर्ति होणें साहाजिकच होतें. परांजपे यांचा व्यासंग आणि विद्वत्ता, प्रतिभा आणि भाषाशैली यामुळें कर्णाचें चित्र या नाटकांत फार उठावदार वठलें असेल, महाभारतांतील आणि आर्याभारतांतील महारथी कर्णाला परांजपे यांनीं कणभरही अन्याय न करतां, त्याच्याविषयीं अक्षम्य अज्ञान न दाखवितां, उलट त्याच्या स्वभावांतील आणखीं कांहीं कोमल छटा हळुवार हातानें रंगविल्या असतील अशी जर आपली अपेक्षा असेल, तर ती मात्र हें नाटक वाचल्यावर फोल ठरते. या नाटकांतील कांहीं प्रवेशांत करुण आणि भयानक रस हे उत्तम वठले असले, कांहीं संवाद हे काव्यात्मक उतरले असले तरी त्यांत जिवंतपणा आणि कर्णाचा खरा स्वभावपरिपोष आढळत नाहीं.

परांजपे यांनींही द्रोणाच्या वधापासून नाटकाला आरंभ केला आहे. " माझ्या गुरूचें हें रक्त माझ्यापुढें प्रत्येक क्षणी ओरडत आहे कीं, कर्णा, माझा सूड घे! सूड घे!! तेव्हां या पवित्र रक्तालाच साक्ष ठेवून प्रतिज्ञा करतों कीं अर्जुनाला मारून त्याच्या रक्तानें मी या रणभूमीला संतर्पित करीन! तरच मी नांवाचा कर्ण होईन." (पृ. ४) हें कर्णाचें भाषण नाट्यदृष्ट्या पुढील

संघर्षास पोषक वाटलें, तरी त्यांत कर्णाचा स्वभाव प्रकट होतो असें वाटत नाहीं. अर्जुनाला मारणें ही कर्णाची फार पुरातन प्रतिज्ञा आहे. विद्येंत, रणांगणांत आणि द्रौपदीच्या स्वयंवरांतसुद्धां कर्ण हा अर्जुनाचाच प्रतिस्पर्धी होता, आणि द्रोणाचार्यांनीं नेहमीच कर्णाची अवहेलना करून अर्जुनाचा पक्ष उचललेला होता. त्यामुळें कर्णाचा द्रोण हा केवळ नाममात्रच गुरु होता. तेव्हां द्रोणाविषयीं कर्णाची असलेली भक्ति दाखविण्यांत फारसें औचित्य आहे, असें वाटत नाहीं.

यापुढें कर्ण आणि अर्जुन यांच्यांत होणाऱ्या युद्धास कारण खरोखरीच आहें, ही कुंतीनें प्रकट केलेली भावना मात्र प्रेक्षकाला पटते. पण यापुढील कर्णाचें, " या भिकारड्या क्षत्रियांचीं तोंडें बंद करण्याकरितां काहींहीं करून मी जन्मानें क्षत्रिय ठरलों, तरी तें मला पाहिजे आहे. माझें क्षत्रियत्व सिद्ध करून देणाऱ्याला मी वाटेल तें देईन." (पृ. २१) हें भाषण त्याच्या स्वभावाशीं विसंगत वाटतें. यामुळें या नाटकाला पुढें मिळालेलें वळण पूर्णपणें चुकीचें आहे. कारण कुंतीची भेट होते तेव्हां कर्ण म्हणतो, " तुझ्यासारखी माता आणि प्रत्यक्ष सूर्यासारखा पिता मला लाभलेला असल्यानंतर मग आतां क्षत्रियत्वाबद्दल कसली शंका उरली ?—आई तुझ्या या उपकाराबद्दल कसा उतराई होऊं ? " (पृ. २५) " एकीकडे कुंतीची आज्ञा आणि एकीकडे माझी अर्जुनाला मारण्याची प्रतिज्ञा, या दोहोंच्या पेंचांत तूर्त सांपडलों आहे. आईची आज्ञा मोडावी तर तेंही वाईट. आणि माझी प्रतिज्ञा तर मला मोडतांच येत नाहीं. " (पृ. ४९) हीं कर्णाचीं भाषणें त्याच्या मूळ भूमिकेशीं केवळ विसंगत आहेत येवढेंच नव्हे तर त्यामुळें कर्णाच्या धीरोदात्त आणि मानी स्वभावाला कमीपणा आणणारीं आहेत. पण या भाषणांपेक्षांही परांजपे यांनीं कर्णाच्या तोंडून पुढें जे विचार व्यक्त केले आहेत, त्यांत तर परांजप्यांनीं कर्णावर औंधकरांच्यापेक्षां अधिक अन्याय केला आहे. कर्ण कुंतीला म्हणतो, " आई, तूं मला धर्माकडून पांडवांच्या राज्याचें श्रेष्ठपद देवविशील हें खरें, पण तें धर्मावरील श्रेष्ठत्व चालविण्याची योग्यता माझ्या अंगीं नाहीं. मी वयानें जरी वडील असलों तरी मानसिक वृत्तीनें हीन आहें. संसर्गानें माझें मन भ्रष्ट, पापी आणि कलंकित झालें आहें. " (पृ. ५९) हे उद्‌गार महारथी आणि महाभाग कर्णाच्या तोंडांत प्रत्यक्ष त्याचे शत्रूही घालूं शकणार नाहींत. इंद्राला कवचकुंडलें अर्पण करून मृत्युमुखांत निःशंक प्रवेश करणारा उदारात्मा कर्ण, मित्रप्रेमासाठीं आणि कृतज्ञतेसाठीं सार्वभौमपदावर लाथ मारणारा निर्लोभी कर्ण, " अर्जुनाला माझा उपयोग करून मार " म्हणून सांगणारा अश्वकेतु, पण त्याला " मी परबळानें केव्हांही विजयी होणार नाहीं " म्हणून उत्तर देणारा, धर्ममार्गानेंच चालणारा कर्ण, त्याच्या तोंडांत असली लाचारीची भाषा घालणें केव्हांही योग्य नाहीं. यामुळें कर्णाचें शौर्य, त्याचें मित्रप्रेम आणि राधेविषयीं वाटणारी अपरंपार आपुलकी, परांजपे यांनीं चित्रित केली

असली, तरी ते प्रसंग डोळ्यांत भरत नाहींत. वृषसेनाच्या-पुत्राच्या-मृत्यूनंतर कर्णानें केलेला शोक, हा यामुळेंच डोळ्यांत आसवें आणूं शकत नाहीं. अर्जुनानें अधर्मानें तीर मारल्यावर मरतांना कर्ण म्हणतो, " आई कुंती, तुझें मी ऐकलें नाहीं. त्याचें जें फळ म्हावयाचें तेंच झालें. आई, तूं मला क्षमा कर ! " (पृ. ११३) खरोखरच कर्णाचें अपूर्व चरित्र ठाऊक असलेल्या प्रत्येकाला, परांजपे यांनीं त्याचा केलेला स्वभावपरिपोष आणि शेवट हीं अत्यंत उद्वेगकारक वाटतात. औंधकर आणि परांजपे या दोघांही मराठी नाटककारांना कर्णाच्या स्वभावाचें यथार्थ आकलन झालें नाहीं, असें दुःखानें पण तितकेंच स्पष्टपणें म्हणावें लागतें.

कर्णाचा खरा स्वभाव :

कर्णाच्या स्वभावाचा खरा परिपोष मराठींतच पण नाटकांत न होतां काव्यांत झाला आहे. महाभारतांतील उदारचरित आणि दुर्दैवी कर्णाला त्यांत कसलाही अन्याय झालेला नाहीं. कर्णाचें चरित्र योग्य प्रकारें रंगविणारा हा महाकवि म्हणजे " आर्या भारताचा " कर्ता मोरोपंत होय.

काव्यांतील दुःखात्मक रस हा या प्रबंधाचा विषय नाहीं. पण कर्णाचा स्वभाव आणि त्याचें चरित्र कसें होतें हें कळण्यासाठीं मोरोपंतांकडे वळणें अपरिहार्य आहे. यामुळें हे दोन नाटककार कोठें आणि कसे अयशस्वी झाले याचाही विचार करणें सोपें जाईल.

मोरोपंतानें सांगितलेलें कर्णाचें सर्व चरित्र अत्यंत उज्ज्वल आहे. परांजपे आणि औंधकर यांच्या नाटकांत जे प्रसंग आणि घटना आल्या आहेत, कर्ण, कृष्ण आणि कुंती यांचें त्यांनीं जे स्वभाव रंगविले आहेत, तेच मोरोपंत कसे मांडतात हें पाहिलें म्हणजे कर्णचरित्राचें रहस्य कळतें. प्रथम भारतीययुद्धापासूनच मोरोपंतांनीं कर्णचरित्राची कशी मांडणी केली आहे हें पाहूं. कारण कर्णावरील पूर्वी परीक्षण केलेल्या नाटकांची सुरवात येथूनच होते. तसेंच कर्णचरित्राचा, नाट्याचा, रसाचा, सौंदर्याचा व शोककारणाचा सर्व दृष्टीनें मध्य बिंदु हाच आहे. भारतीय युद्धाच्या प्रारंभास कृष्ण कर्णास भेटतो आणि म्हणतो,

श्रीकृष्ण म्हणे, "कर्णा ! तूं कुंतीचा कुमार कानीन ।
त्वद्जननोत्थ न पडला अर्थी जनांच्या कधींहि कानीं न ॥

(उद्योगपर्व अ. १०. आ. ७४)

त्याचप्रमाणें 'तूं विद्वान आहेस, शूर आहेस. तुला सर्व पांडव नमन करतील, अग्रस्थान देतील आणि मीही सयादव तुला वंदन करीन,' म्हणून श्रीकृष्ण म्हणतो तेव्हां कर्णानें दिलेलें उत्तर, हें त्याच्यांत असलेली कृतज्ञता, बाणेदारपणा, निर्लोभीपणा आणि मित्रप्रेम व्यक्त करतें. "ज्या राधेनें मला प्रेमानें स्तन्य पाजलें तिला मी कसा सोडूं ?" त्याचप्रमाणें—

"दुर्योधन नांवाचा, राजा मी, सर्व राजभोग मला ।
मूर्त नरक नरकविचा हृदयाला जो कृतघ्न तो गमला ॥
संस्कार विवाहविधी केले माझे यथोक्त सूतानें ।
निर्मळपणें निघावें रक्तपटांतून केवि सूतानें ॥
श्रीकृष्णजी करावा कैसा विश्वासघात अवसानीं ।
युद्ध कसें न करावें ? आम्हा हा युद्ध लाभ नवसानीं ॥
(उद्योग अ. १०, आ. ८३, ८४, ८७).

त्याचप्रमाणें वडील भाऊ म्हणून धर्मानें मला राज्य दिलें, तर मी तत्काल तें दुर्योधनास देईन, हे कर्णाचे उद्गार त्याचें औदार्य, कृतज्ञता व मित्रप्रेम दाखवितात. हा मार्मिकपणा औंधकर आणि परांजपे यांच्या नाटकांत दिसत नाहीं. कर्णाचें उत्तर ऐकून प्रत्यक्ष श्रीकृष्ण संतापतात व तुला राज्य देणें म्हणजे क्लींबाला कन्या देण्यासारखें आहे असें म्हणतात. पण कर्ण न संतापतां 'आतां आपली भेट परलोकींच होणार. कारण कलहांतली भेट खरी नव्हे,' म्हणून श्रीकृष्णास कडकडून भेटतो. यांत प्रकट झालेली कर्णाची उदात्तता व खेळाडूपणा मराठी नाटकांत दिसत नाहींत.

नंतर श्रीकृष्ण कुंतीला कर्णाकडे पाठवतो.

कुंती कर्णासि म्हणे, "वत्सा ! कौंतेय तूं न राधेय ।
राधे ! यथेष्ट म्हण परि कर्णा कर्णासि फार बाधे "य" ॥
(उद्योग, अ. ११, आ ९).

पण मोरोपंतांचा कर्ण कुंतीच्या विनंतीचा अव्हेर करतो. कर्ण रडत नाहीं. आपल्याकडे कसलाही कमीपणा घेत नाहीं. आणि समाजानें आपल्यावर मोठा अन्याय केला असें म्हणून आक्रोशहि करीत नाहीं. उलट कुंतीला "तूं माझी आई नव्हेस. तुला माझा घात पुरवतो, पण पांडवांचा घात मात्र पुरवत नाहीं. आणि म्हणून पांडवांच्या रक्षणासाठीं तूं माझ्याकडे भीक मागत आलीस, प्रेमानें नव्हे." असें रोखठोक उत्तर देतो.

अर्जुनवधप्रतिज्ञा केली ती कसि दहांत सोडावी ?
तोडावी कुरुपतिची प्रीति कसी म्यां अकीर्ति जोडावी ? ॥
(उद्योग, अ. ११, आ. ३०.)

म्हणून कर्ण कुंतीला विचारतो. आणि नंतर—

जा, भागलीस, कल्पद्रुमसंश्रितकाम कां न पुरतील ? ।
स्वस्थ रहा, पांच तुझे सुत सार्जुन कीं सकर्ण उरतील ॥

असें सांगतो. कुंतीचे कायदेशीर आणि प्रसिद्ध पुत्र पांच ! तेव्हां कर्णानें दिलेलें हें उत्तर किती मर्मभेदक आहे हें कळतें.

कर्णानें अर्जुनाबरोबर केलेलें युद्ध हा यापुढील प्रसंग होय. रथचक्र पृथ्वी गिळूं लागल्यावर कर्ण निराश होतो आणि म्हणतो,

" धर्मप्रधान जो, त्या " तज्ञ " सदा धर्म रक्षितो " म्हणती ।
म्हणुनि यथाशक्ति तया भजलों भावें करूनिया प्रणती ॥

(कर्णपर्व, अ. ४८, आ. ३४.)

पण धर्म ऐन प्रसंगीं कर्णाला कसलीच मदत करीत नाहीं. प्रारब्ध हें जन्मापासून कर्णाच्या पूर्णपणें विरुद्ध आहे. कर्ण अर्जुनाला रथचक्राचा उद्धार करीपर्यंत युद्ध थांबव अशी विनंति करतो पण श्रीकृष्ण त्याला,

" तेव्हां गेला होता कोठें राधासुता तुझा धर्म ? "

म्हणून उत्तर देतो. तसेंच,

कृष्ण म्हणे, " राधेया ! भला बरा स्मरसि आजि धर्मातें ।
नीच व्यसनीं बुडतां निंदिति दैवासि न स्वकर्मातें ॥

(कर्णपर्व, अ. ४९, आ. १).

म्हणून उलट टोमणा मारतो. आणि अर्जुन श्रीकृष्णाच्या आज्ञेप्रमाणें कर्णाचा बाण मारून वध करतो.

श्रीकृष्णानें कांहीही म्हटलें तरी कर्णास दैव केव्हांही अनुकूल नव्हतें हें त्याच्या जन्मापासूनच्या चरित्रापासून सिद्ध होतें. पांडवांच्यापेक्षां कर्णानेंच धर्माचा मार्ग अधिक चोखाळला होता. पण कर्णाचें दुर्दैव असें कीं, त्याचे गुण हे त्याचे सदैव दोष ठरत गेले. उदारपणा, मित्रप्रेम, सरळपणा, निर्लोभीवृत्ति आणि स्वाभिमान यांमुळेंच त्याचा घात झाला. कर्णाचें चरित्र जितक्या सहानुभूतीनें मोरोपंतांनीं रंगविलें, तसें औंधकर आणि परांजपे यांना साधलें नाहीं. प्रथमच म्हटल्याप्रमाणें काव्य हा या प्रबंधाचा विषय नसल्यामुळें कर्णाचें चरित्र व त्याचें स्वारस्य हें मोरोपंतांनीं आर्याभारतांत कसें वर्णन केलें आहे, हें समग्र पहाणें येथें जरूर नव्हतें. पण त्यानीं वर्णन केलेल्या दोन तीन प्रसंगांवरून त्यांच्या प्रतिभेचा मोठेपणा आणि या दोन मराठी नाटककारांतील कमीपणा कोणता हें कळेल असें वाटतें.

महारथी कर्णाच्या चरित्रावर अजून मराठींत सर्वांगपरिपूर्ण अशी शोकांतिका लिहिणारा नाटककार निर्माण व्हावयाचा आहे हेंच खरें !

६. कर्ण आणि शोककारण :

कर्णाच्या स्वभावांतील व चरित्रांतील शोककारणाचा गाभा कोणता, कळस कोणता ? औंधकर आणि परांजपे यांनीं रंगविलेलें कर्णाचें स्वभावचित्र हें जरी सोडलें आणि मूळ महाभारतांतील आणि मोरोपंतांच्या आर्याभारतांतील आख्यानाचा विचार केला, तरी हा प्रश्न दिसतो तितका साधा नाहीं हें पटतें.

जन्मतःच कानीन पुत्र म्हणून कर्ण दुर्दैवी आहे हें तर खरेंच ! पुढें जगानें ह्या पराक्रमी महारथीचा हीन कुलोत्पन्न म्हणून धिःकार केला. या

आणि अशाच इतर सर्व घडलेल्या घटनांत दैवदुर्विलासाचें व प्रतिकूल परिस्थितीचें प्राबल्य दिसतें. दुर्योधनानें अपमान न करतां अंगदेशाचें राज्य देऊन उपकार केल्यामुळें या दोघांची आमरण मैत्री जडावी व कृतज्ञतेमुळें कर्णानें कौरवांचा पक्ष प्रमादपूर्ण असला, तरी एकांगीपणानें उचलून धरावा, यांत नवल तें काय ? तेव्हां कर्णाचा जो पुढें नाश झाला, त्याला कारण तो असत्पक्षांत होता, अधर्मास आणि अन्यायास मदत करीत होता, हें म्हणणें युक्त होणार नाहीं, उलट ऐन युद्धांत श्रीकृष्णानें सर्व प्रकारचीं प्रलोभनें दाखविलीं असतांनाही कर्ण दुर्योधनाचा घात करीत नाहीं, हा त्याचा मोठेपणाच म्हटला पाहिजे.

तेव्हां भारती युद्धापर्यंत कर्णाच्या जीवनांतील दैवाच्या वक्र व निर्दय गतीमुळें आणि जगाकडून होणाऱ्या अकारण अवहेलनेमुळें त्यांचें अंतःकरण क्रोधानें आणि दुःखानें क्षुब्ध होणें सहाजिकच आहे. पण इतर दुर्दैवी नायकांप्रमाणें गुणाच्या अतिरेकाचें दुर्गुणांत रूपांतर होऊन जो अधःपात होतो, पश्चात्ताप होतो, तो प्रकार ह्या महाभागाच्या बाबतींत घडत नाहीं. सुधाकर आणि संभाजी या दुर्दैवी नायकांप्रमाणें कर्णाची अवस्था नाहीं. औदार्याच्या अतिरेकामुळें कर्ण कवचकुंडलें देतो हें खरें पण त्यांत त्याचा आध्यात्मिक अधःपात नाहीं. फक्त देहाचा नाश होतो. उलट कर्णाच्या अंगांत असणाऱ्या सर्व आध्यात्मिक गुणांचा अपव्यय होण्याऐवजीं उलट ओजस्वी आणि उदात्त असा उत्कर्षच होतो.

कर्णाची परिस्थिति कांहींशी हॅम्लेटसारखी, पण त्याच्यापेक्षां अधिक दुर्दैवी आहे असें वाटतें. हॅम्लेटचा आध्यात्मिक अधःपात असा कोठेंच होत नाहीं–अपव्यय होतो. पण त्याला कारण तो विपरीत जगांतच जन्माला आलेला असतो हें आहे. या व्यवहारी, स्वार्थी आणि आकुंचित जगांत चाललेल्या मानवी व्यवहाराचा या ध्येयवादी – काव्यात्मक व तत्वप्रवण थोर मनाच्या राजपुत्रास तिटकारा येतो किळस येते. आणि यांतच हॅम्लेट नाटकांतील करुणरस भरला आहे.

हॅम्लेटप्रमाणें कर्ण हा विपरीत जगांत जन्मलेला नाहीं, पण जन्मापासून कर्णाचा जगानें उपहासच केलेला आहे. कौरवांच्याशिवाय त्याला कोणीही सहानुभूति दाखविलेली नाहीं. पण असें असतांनाही आपल्या अंगांत असलेल्या असामान्य गुणांच्या बळावर कर्ण हा महारथी होतो. आणि पांडवांच्या मनांत भय आणि कृष्णाच्या मनांत चिंता निर्माण करतो. कर्ण आणि औदार्य हे दोन शब्द अभेद्य आहेत. कर्ण हा कौरवांच्या पक्षाला होता, हें दुर्दैव होय. पण यांत त्याचा भीष्माप्रमाणें आणि द्रोणाप्रमाणें कांहींच दोष नाहीं. कर्णाच्या धर्मविषयक, चारित्र्यविषयक, विशिष्ट कल्पना होत्या व त्या त्यानें कसलाही स्वार्थी विचार मनांत न आणतां आचरणांत आणिल्या. पण असें असूनही अर्जुन जेव्हां त्याला अधर्मानें मारण्यास प्रवृत्त होतो, तेव्हां या उदारचरिताचा धर्मावरील विश्वास ढांसळतो. आपण धर्माचरण केलें, हें अयोग्य केलें असें त्याला वाटूं लागतें. जो धर्माप्रमाणें वागतो त्याचें धर्म

रक्षण करतो, ह्या सिद्धांतांत सत्य नाहीं असें त्याला आलेल्या अनुभवावरून दिसतें. या अपेक्षाभंगानें आणि दारुण मनोव्यथेनें विचलित झालेल्या कर्णाचें करुण, भीषण चित्र मोरोपंतानें फार हळुवार हातानें रंगाविलें आहे. कर्ण म्हणतो—

" धर्मप्रधान जो, त्या ", तज्ज्ञ " सदा धर्म राक्षितो ", म्हणती ।
म्हणुनि यथाशक्ति तया भजलों भावें करूनिया प्रणती ॥
परि न व्यसन निवारी, हात न दे आजि आजिमाजि मला ।
यावरुनि, धर्म भक्ता नित्य न रक्षीतसे असा गमला ॥
यापरि खरतरनरशर, सर्व तसे क्रूर झोंबती मर्मा ।
कर्ण व्याकुळ झाला, चित्तीं निंदी पुन्हांः पुन्हां धर्मा ॥

(कर्णपर्व, अ. ४८०, आ. ३४, ३५, ३६.)

या अपेक्षाभंगांत, व आपग सरळपणें, न्यायानें, उदारपणें धर्मानें वागलों तें चुकलें, या विदारक विचारसरणींत कर्णचारित्राच्या करुणरसाचें सार सांठविलेलें आहे. दैवदुर्विलास, आणि उपहास यांत दुःख असतें, कारुण्य आणि क्रोध या भावना असतात, हें तर खरेंच ! कधीं नायकास अधःपातामुळें आपण चुकलों–आपल्या दुर्गुणामुळेंच हा अनर्थ ओढवला असें वाटून पश्चात्ताप होतो. दैवाप्रमाणेंच किंबहुना अधिक आपला स्वभावच या स्थितीस कारण आहे, असें त्यास दिसतें. या शोककारणाच्या प्रसिद्ध प्रकारांपेक्षां, आपण जास्त वंदनीय आणि स्पृहणीय समजून जो मार्ग–जो धर्म– आचरणांत आणला, तोच सर्वस्वी चुकीचा होता, उपकारक नसून अपकारक होता त्यामुळें उन्नतीऐवजीं–उत्कर्षाऐवजीं आपला अपकर्षच झाला असा अपेक्षाभंग होणें, यांत अधिक दुःख भरलें आहे, कारुण्याची धार यांत अधिक तीव्र आहे. विषादाचें विष हें यांत कितीतरी पटीनें अधिक प्राणघातक आहे, असें वाटतें. आणि हीच निराशा कर्णाला शेवटीं त्रस्त करते. हॅम्लेटला जगाचा तिरस्कार येतो, आपणापुढें असलेलें कटु कर्तव्य पार पडण्यास आपण विशिष्ट स्वभावामुळें असमर्थ आहोंत असें वाटतें, माणसाचा होणारा अधःपात पाहून तो जवळ जवळ वेडा होतो, या सर्वांत असलेल्या दुःखापेक्षां कर्णाला होणारें दुःख हें अधिक अनुकंपनीय आहे आणि म्हणून सर्व भाषेंतील व वाङ्मयांतील दुर्दैवी नायकांत कर्णाला अग्रस्थान द्यावें लागेल, ह्या विधानास विरोध होईल असें वाटत नाहीं.

७. अर्ध्या वाटेवर :

ह. वि. देसाई यांनीं अनेक नाटकें लिहिलीं आहेत, आणि रंगभूमीवर आणलीं आहेत. देसायांचें " अर्ध्या वाटेवर " हें नाटक यशस्वी झालें आहे मात्र नाटकांत करुणरस आणि कांहीं वाङ्मयीन विशेष असले, तरी त्यांचें प्रमाण फार माफक आहे.

" अर्ध्या वाटेवर " या नाटकाचें कथानक करुणरसाला पोषक आणि मराठी रंगभूमीला अपरिचित असें आहे. नवरा लढाईवर म्हणा किंवा कशामुळेंही म्हणा परागंदा झाल्यावर बायकोनें दुसरें लग्न केलें आणि तो परत आला, तर काय प्रसंग ओढवेल, या कल्पनेवर या नाटकाची उभारणी झाली आहे. हा विषय १९१४ सालच्या महायुद्धापासून आंग्ल कथा व नाट्य-वाङ्मयांत फार लोकप्रिय झाला. आणि महाराष्ट्रांत तसला पेंचप्रसंग निर्माण झाला नसतांही ह्या विषयाचें लोण देसाई यांनीं आपल्या नाटकांत आणलें. मात्र हा विषय मराठी वाङ्मयाला सर्वस्वी अपरिचित नाहीं. वा. म. जोशी यांच्या " आश्रम हरिणी " या कादंबरींत व देवल यांच्या " दुर्गा " नाटकांत हाच विषय अधिक कौशल्यानें मांडलेला आहे. दुर्गा हें नाटक 'इनॉक ऑर्डन' या काव्यावरून लिहिलेलें असलें, तरी त्यांतिल करुणरस हा बराच उत्कट आहे. आश्रमहरिणी या कादंबरींत जोशी यांनीं रसोत्कटतेपेक्षां या प्रसंगाच्या किंवा प्रमेयाच्या तार्किक विवेचनालाच अधिक महत्व दिलेलें आहे.

देवलांचें नाट्यकौशल्य आणि वामनराव जोशांची विश्लेषणात्मक प्रतिभा, ही देसाई यांच्यांत नसल्यामुळें. विषयांत नाविन्य आणि नाट्य असूनही, त्यांचें " अर्ध्या वाटेवर " नाटक सामान्य वाटतें-नाटकी वाटतें- बरेंच उथळ आणि पोरकट वाटतें. वरेरकरांच्याप्रमाणेंच अस्थानीं विनोद करण्याची हौस देसायांना असल्यामुळें आणि वरेरकरांच्या नायिकांप्रमाणेंच देसायांचीं स्त्रीपात्रें बोलभांड असल्यांमुळें अनेकवेळां गांभीर्य नष्ट होतें. अनेकवेळां औचित्याचा आणि करुणरसाचां भंग होतो. पण असें असूनही या नाटकांतील नायिका मंदाकिनी, ही नाट्यपूर्ण व गंभीर असल्यामुळें आपल्या मनावर परिणाम करते. तिचा संसार अर्ध्या वाटेवर आटपलेला पाहून, आपल्याला तिच्याविषयीं अनुकंपा वाटते. आणि येथेंच नाटकाचा शेवट होतो. वामनराव जोशांनीं आश्रमहरिणींतिं प्रमुख पात्रांचा स्वभावपरिपोष करतांना जो अभिजातपणा आणि सत्यान्वेषण आणलें आहे, त्याचा " अर्ध्या वाटेवर " या नाटकांत अभावच आहे. मूळ कल्पना चांगली असली तरी त्यांची सर्वांगांनीं मांडणी करणें देसायांना तितकेसें जमलें नाहीं हेंच खरें ! नाहीं तर या विषयावर खरोखरच उत्तम शोकांतिका झाली असती.

मराठींत प्रसिद्ध असलेल्या नियतिप्रधान शोकांतिकांचा येथवर विचार केला. या सर्व नाटकांत केळकरांचें तोतयाचें बंड हें नाटक उत्कृष्ट आहे. " महारथी कर्ण " आणि " पहिला पांडव " यांचा असामान्य विषयावर लिहिलेल्या सामान्य शोकांतिका असाच उल्लेख करावा लागेल. या दोन्हीही लेखकांनीं महारथी कर्णाच्या चरित्रावर कळत वा नकळत अन्याय केलेला आहे. अर्थात् सामान्य या विशेषणाचा अर्थ येथें सापेक्ष घ्यावयाच. मराठींत असणाऱ्या अनेक नाटकांच्यापेक्षां या दोन नाटकांत अनेक वाङ्मयीन गुण आहेत. याच

"गठींतील प्रकरणांत परीक्षण केलेल्या 'अर्ध्या वाटेवर' या नाटकाशीं तुलना केल्यास दोन्हीही "अयशस्वी" कलाकृतींतील गुण हे उठून दिसतात. औंधकर आणि परांजपे–विशेषतः परांजपे यांच्या उज्वल वाङ्मयीन विशेषांचें वर्णन करावयाचें कारण नाहीं. त्यांतील कांहीं विशेष या नाटकांतही आढळतात पण कर्ण-चरित्राकडे पहावयाचा मूळ दृष्टिकोनच चुकला असल्यामुळें अशुद्ध बीजापोटीं "फळें रसाळ आणि गोमटीं" कोठून येणार ?

नियतिप्रधान शोकांतिकांचें दालन अतिशय लहान आहे. त्यांत विविध-ताही कमीच आहे. यापुढील प्रकरणांत स्वभावप्रधान शोकांतिकांचें परीक्षण करावयाचें आहे.

प्रकरण ६ वें

स्वभावप्रधान शोकांतिका

१. स्वभावप्रधान :

या प्रकरणांत स्वभावप्रधान शोकांतिकांचें परीक्षण करावयाचें आहे. शोकांतिकेच्या मागें योजलेल्या "स्वभावप्रधान" या विशेषणाचा अर्थ प्रथमच स्पष्ट केलेला बरा. परिस्थिति, नियति, प्रमेय किंवा प्रचार या सर्वांपेक्षां लेखक अशा प्रकारच्या नाटकांत माणसाच्या स्वभावास अधिक महत्व देतो. पण नाटकांत प्राधान्य प्राप्त झालेल्या माणसाचा स्वभाव हा वास्तव असेल किंवा आदर्श असेल, एकांगी असेल किंवा सर्वसामान्य असेल. शारदा आणि जन्मरहस्य या दोन्हीं नाटकांत, कांचनगडची मोहना आणि तोतयाचें बंड या नाटकांप्रमाणेंच प्रमुख पात्रांच्या स्वभावाला प्राधान्य आहे. पण कांचनगडची मोहना या नाटकांतील प्रतापरावाचा स्वभाव एकांगी, अलौकिक आणि उत्कट आहे तर शारदा, कांता इत्यादिकांचें व्यक्तिमत्व वास्तव आहे. तेव्हां स्वभावप्रधान शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रें हीं स्वभावानें आणि कृतीनें प्रबल असतात. नियतीपुढें किंवा परिस्थितीपुढें त्यांना शेवटीं पराभूत व्हावें लागलें तरी कांहीं प्रमाणांत ते आपल्या कर्तृत्वानें सभोंवतालच्या प्राणिमात्रांवर सत्ता गाजवतात व घडणाऱ्या प्रसंगांना वेगळें वळण लावतात. या दृष्टीनें राजसंन्यासांतील संभाजीचें चरित्र उल्लेखनीय आहे. संभाजीच्या बेजबाबदारपणामुळें निकटवर्तीयांच्यावर आणि प्रजेवरसुद्धां संकटें कोसळतात. साबाजी म्हणतो त्याप्रमाणें हिरोजीला आलेल्या नामुष्कीच्या मरणास या दुर्दैवी छत्रपतीचा बेजबाबदारपणाच कारणीभूत असतो. सुधाकराच्या व्यसनाइतकेंच सिंधूचें पातिव्रत्य

त्यांच्या संसाराच्या विनाशास कारण होतें. या दृष्टीनें "प्रधान" या शब्दापेक्षां "प्रबल" हा शब्द योजणें अधिक युक्त होईल. स्वभावप्रधान शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांचें व्यक्तिमत्व हें एकांगी, उत्कट आणि प्रबल असतें. एखाद्या अलौकिक गुणाच्या अतिरेकांतून आणि सभोंवतालच्या प्रतिकूल परिस्थितींतून शोककारक प्रमादाचा उद्भव होतो. शुक्राचार्याच्या बाबतींत अनिवार अपत्यप्रेम आणि सुधाकराच्या बाबतींत त्याचा स्वाभिमानातिरेक, हीं उभयतांच्या अधःपातास कारण होतात. ग्रीक आणि शेक्सपियरच्या रोमँटिक शोकांतिकेच्या परंपरेंतच मराठींतील स्वभावप्रधान शोकांतिकांचा समावेश होतो.

२. स्वभावप्रधान शोकांतिका :

कांचनगडची मोहना, कीचकवध, विद्याहरण, एकच प्याला आणि राजसंन्यास या शोकांतिकांत ॲरिस्टॉटलनें वर्णन केलेलीं सर्व वैशिष्ट्यें विपुल प्रमाणांत आढळतात. हीं नाटकें वाचून किंवा पाहून झाल्यावर भय आणि अनुकंपा हे विकार प्रामुख्यानें जागृत होतात, त्यांचें अनुरूप विरेचन होतें आणि आपल्या अंतःकरणांत असणाऱ्या संकुचित भावना या व्यापक, विशुद्ध आणि उदात्त झाल्या आहेत, मानवी जीवनाचें व स्वभावाचें भव्य दर्शन घडलें आहे, असा अनुभव येऊन ब्रह्मानंदसहोदर नसला तरी संमिश्र पण निःसंशय असामान्य असा काव्यानंद होतो. भय आणि अनुकंपा या विकारांप्रमाणेंच कीचकवध व विद्याहरण या नाटकांत रौद्ररसाचा उत्कर्ष होतो, तर एकच प्याला नाटकांत सुधाकराची भाषणें ऐकतांना दारूविषयीं घृणा उत्पन्न होते.

वर उल्लेख केलेल्या नाटकांतील प्रमुख पात्रांचा स्वभाव हा उत्कट, एकांगी व असामान्य आहे. यांच्या अधःपातास गुणातिरेकांतून निर्माण होणाऱ्या प्रमादाप्रमाणें प्रतिकूल परिस्थिति आणि निर्दय नियति या दोन घटकांचेंही तितकेंच अंग असतें. या सर्व नाटकांत कधीं प्रचारास तर कधीं तत्त्वाविष्कारांस नाटककारानें महत्व दिलेलें असलें तरी शेवटीं प्राधान्य आणि प्राबल्य स्वभावाचें आहे, हें विसरून चालणार नाहीं. विद्याहरण आणि एकच प्याला या दोन नाटकांत दारुविरुद्ध सर्वांगांनीं प्रचार केलेला आढळतो. तर विषकन्या या नाटकांत एकंदर सुशिक्षित स्त्रीबद्दल लेखकाचा असलेला प्रतिकूल ग्रह प्रत्येक वाक्यांत आणि पात्रांच्या कृतींतून प्रकट होतो. सारस्वत आणि माझ्या कलेसाठीं या नाटकांत नाटककाराच्याभोंवतीं असणाऱ्या परिस्थितींचाच प्रभाव प्रमुख पात्रांच्या स्वभावपरिपोषांत प्रतिबिंबित झालेला दिसतो. वर वर्णन केलेलीं नाटकांचीं हीं वैशिष्ट्यें नाटककारांच्या प्रतिभेस निसर्गसिद्ध असणाऱ्या मर्यादाच दर्शवितात. यामुळें विकारप्रक्षोभ या दृष्टीनें या प्रकरणांत येणारीं बहुतेक नाटकें यशस्वी असलीं तरी कालांतरित परिणाम, विचारजागृति आणि काव्यानंद या दृष्टीनें तीं सर्वांग-परिपूर्ण नाहींत, उलट सदोषच आहेत. या नाटकांत येणारे विचार हे मानवी जीवनाच्या मूलभूत प्रश्नांचें विश्लेषण

करण्यास असमर्थ आहेत. खाडिलकर आणि गडकरी यांच्यासारखे मराठींतील श्रेष्ठ शोकांतिकाकारसुद्धां सुविचाराचा प्रचार करतात आणि या प्रचारास कांहीं बालबोध टीकाकार, "सामाजिक तत्वज्ञान" असें सोज्वल अभिधान देतात.

ॲरिस्टॉटलनें वर्णन केलेला–स्वभावदोष, शोककारक प्रमाद, विपरीत परिणाम आणि जाणिव या चार शब्दांतून प्रतीत होणारा दैवदुर्विलास, विद्याहरण, एकचप्याला आणि राजसंन्यास या नाटकांत प्रकर्षानें आढळतो. शुक्राचार्य, सुधाकर आणि संभाजी यांचीं शेवटच्या अंकांतील भाषणें वाचलीं कीं ॲरिस्टॉटलनें वर्णन केलेल्या वरील चार शब्दांचा अर्थ स्पष्टपणें समजतो.

या प्रकरणांत एकंदर दहा शोकांतिकांचें आतां कालानुक्रमानें परीक्षण करावयाचें आहे.

३. कांचनगडची मोहना :

"सवाई माधवरावाच्या मृत्यू" नंतर १८९८ सालीं लिहिलेलें "कांचनगडची मोहना" हें काल्पनिक ऐतिहासिक नाटकही शोकांतिका आहे. तालिकोट येथें इ. स. १५६५सालीं विजयानगर व मुसलमानी राज्यें यामध्यें भयंकर लढाई होऊन विजयनगरचा पूर्ण नाश झाल्यावर सुमारें २५।३० वर्षांनीं म्हणजे १६ वे शतकाचे अखेरीस या नाटकांतील कथानकाला सुरुवात झाली, अशी नाटककारानें कल्पना केली आहे. (पृ. १)

पहिल्या नाटकाचा खलपुरुष केशवशास्त्री आहे, त्याप्रमाणें या नाटकाचा पिलाजीराव माने आहे. स्वार्थासाठीं आणि सत्तेसाठीं पारतंत्र्यांतून मुक्त होणास प्रतापरावाच्या नेतृत्वाखालीं सज्ज झालेल्या सरदारांचा व सैन्याचा हा विश्वासघात करतो. हंबीररावाच्या मोहनेवरील – प्रतापरावाच्या पत्नीवरील – पूर्वप्रेमाला फुंकर घालून त्याच्या हृदयांतील त्रस्त समंध जागृत करतो. हंबीररावाची बायको यमुना आणि मोहना या जिवलग मैत्रिणी, शिवाय हंबीररावाचें प्रेमानें अंध झाल्यामुळें होणारें बावगें वर्तन, प्रतापरावाला सांगणें म्हणजे त्याचे इतके वर्षें रचलेले मनोरथ मोडून काढणें होईल, म्हणून मोहना कांहींच बोलत नाहीं. या गोष्टींचा आणि वृद्ध दादासाहेबांच्या तरुण पत्नीच्या चंचल स्वभावाचा "योग्य" गैरफायदा घेऊन पिलाजी, कांचनगडावरील दारूच्या प्रचंड कोठाराला तिच्याच हस्तें आग लावतो आणि त्यांत प्रतापराव, मोहना आणि त्यांच्या सर्व महत्वाकांक्षां भस्मसात होतात.

हंबीरराव प्रेमानें पछाडलेला असला, तरी दुष्ट नाहीं – मतलबी नाहीं. प्रतापराव जितका शूर तितकाच उतावळा आहे. मुसलमानांना कंठस्नान घालण्यासाठीं, त्याचे बाहू स्फुरण पावतात. पण सामर्थ्याच्या संगतींस सावधपणा नसल्यामुळें बिचाऱ्याला शेवटीं बायकोसकट फितुरीला बळी पडावें लागतें. "माझें इतकेंच म्हणणें कीं गनिमीकाव्यानें कार्यभाग साधावा" ह्या परमविश्वासू मित्राच्या –

दौलतरावाच्या सल्ल्याला झिडकारून प्रतापराव म्हणतो, "मानगुटीवर बसून शत्रूचें नरडें दातांनीं कडाकड फोडण्याची जी वेळ त्यावेळीं कसला गनिमी कावा? खानाच्या छावणींत एकटा सांपडलों असतों तरी देखील आमचें रक्त शोषण करून फुगलेल्या ह्या विजापूरच्या दुष्मानापुढें माझें डोकें केसभरही लवलें नसतें." (पृ. ८)

या मूर्तिमंत वीररसांत विश्वासघाताच्या विषाचे थेंब पडल्यामुळें शेवटीं करुणरसाचा प्रकर्ष होतो.

हंबीरराव व पिलाजीराव यांच्यावर कितपत विश्वास ठेवावा, याबद्दल दौलतराव शंका काढतो, तेव्हां प्रतापराव त्वेषानें म्हणतो, "एक त्यांच्यावर विश्वास तरी ठेवावा, नाहींतर दगलबाज म्हणून त्यांना हांकून तरी द्यावं." (पृ. १२) यावर "एक घाव कीं दोन तुकडे, ही पद्धत मला नाहीं पसंत, तुम्हांला कोणत्याही गोष्टीचा संशय हा येतच नाहीं. तुम्हांला कोणाचेंही म्हणणें एकदम खरें तरी वाटतें किंवा खोटें तरी वाटतें." (पृ. १२) या दौलतरावांच्या शद्धांत, प्रतापरावावर पुढें जो अनर्थ कोसळतो, त्याचीं स्वभावसिद्ध कारणें सांपडतात.

प्रतापरावचा परकी सत्तेचा द्वेष जितका अपरंपार आहे, तितकेंच त्याचें मोहनेवरील प्रेम उत्कट आणि एकनिष्ठ आहे. या एकांगी, उत्कट आणि सरळ वृत्तीमुळेंच प्रतापरावाला पिलाजीचीं कारस्थानें कळत नाहींत. हंबीररावाच्या प्रेमाप्रमाणेंच प्रतापरावाचा स्वदेशाभिमान त्याला अंध करतो. यांत विरंगुळा फक्त मोहनेवरील प्रेमाचा आहे. आणि मोहनाही वीरपत्नीच आहे. "महाराज ज्यावेळीं आपण माझ्या हातांत लग्नकंकण बांधलें, त्याचवेळीं मी आपल्या सुखाचीं त्याप्रमाणें दुःखाचीही वाटेकरीण झालें आहे." (पृ. १८) हे उद्‌गार शेवटीं रणांगणांत पतीशेजारीं लढून मोहना खरे करून दाखविते. प्रतापराव आणि मोहना यांच्या परस्परावरील प्रेमांत आणि परकी सत्तेबद्दल वाटणाऱ्या द्वेषांत जितकी उत्कटता तितकीच उदात्तता भरली आहे. कारण या दोन गोष्टींच्या साध्यासाठीं तीं दोघें भविष्यावर पाणी सोडतात.

दौलतरावाच्या सावध आणि संशयखोर स्वभावाला फसवून जेव्हां पिलाजी दारूच्या कोठाराला आग लावतो आणि आपले यमपाश सर्व स्वातंत्र्यवीरांच्या गळ्याभोंवतीं आवळत आणतो, तेव्हां मोहना आणि प्रतापराव यांची मोठी अनुकंपनीय स्थिति होते. मोहनेला आपल्यावर हंबीररावाच्या असलेल्या प्रेमामुळें हा अनर्थ झाला, असें वाटून मरणप्राय दुःख होतें. "महाराज, ह्या हतभागी पापी, दुर्दैवी, मोहनेशीं ज्यावेळीं लग्न लावलेंत, त्याच वेळीं, आपणांवर दुःखाचे डोंगर कोसळून घेतलेत. शत्रूला जिंकून तुम्ही गडावर परत आलां, म्हणजे रत्नखचित निरांजनांची आरती हातांत घेऊन तुमच्या यशाचें शुभ्र तेज तुमच्यापुढें ही दुर्दैवी मोहना आतां आणत नाहीं. तर मोहनेच्यापायीं तुमच्या गडाचे

तुकडे तुकडे होऊन, त्यांतून निघणारा हा काळाकुट्ट धूर, ह्या भयंकर ज्वाला आरतीचे ऐवजीं तुम्हांला पहाव्या लागणार." (६८) ह्या मोहनेच्या भाषणांत जितकें दुःख भरलें आहे, तितकीच निराशा आणि आत्यंतिक उद्वेग प्रतापरावाच्या पुढील भाषणांत आढळतो. " दौलतराव, विजापूरकरांशीं लढण्याचा ज्यावेळीं मी प्रथम निश्चय केला त्यावेळीं, आमचेच लोक विश्वासघातानें आमचा असा गळा कापतील, असें माझ्या स्वप्नींही आलें नव्हतें. शत्रूची लक्षावधि फौज कांचनगडावर चालून आली असती, आम्हांला जिंकून कांचनगडचे तुकडे तुकडे करून सर्व मैदान बनविलें असतें, आणि त्याच मैदानावर कत्तल करण्याकरितां उभे केलेल्या दावणींत मला बांधलें असतें, तरीसुद्धां हृदयावर अपमानाच्या असह्य डागण्या देणाऱ्या त्या मृत्यूला माझी ही मान देतांना आतांच्या इतकें खात्रीनें वाईट वाटलें नसतें. " (पृ. ७१) या उभयतांच्या भाषणावरून दोघांना दुःख कशाचें आणि किती वाटतें, याची कल्पना येते. प्रतापरावाला भय मृत्यूचें नाहीं, पण स्वजनाच्या विश्वासघातामुळें सर्वनाश व्हावा, ही कल्पनाच त्याला वेडी करते. मोहनेलाही रणांगणावर पतीबरोबर लढत लढत मरतांना दुःख होत नाहीं. पण हा सगळा प्रसंग आपल्यामुळें ओढवला, ही कल्पनाच तिला असह्य होते. परस्परांवरील प्रेम आणि स्वदेशाभिमान हीं उभयतांत जाज्वल्य आहेत. त्यामुळेंच प्रतापराव म्हणतो, " परमेश्वरा, आज आमची सर्वांची कत्तल झाल्यावर माझ्या या शूर प्रामाणिक पुण्यवान सेनेला ज्या ठिकाणीं जन्मास घालशील, त्याच ठिकाणीं या अभागी दुर्दैवी प्राण्याला जन्मास घाल,—माझ्या पदरीं जर कांहीं पुण्य असेल, तर त्याबद्दल भला स्वर्गसुख नको, नंदनवनांतील सुखोपभोग मला नकोत. " (पृ. ८६) हें सर्वच भाषण करुणरसानें व स्वदेशप्रेमानें भरलेलें आहे.

शेवटीं प्रताप्ररावाचा सासरा सूर्याजीराव सैन्याची मोठी तुकडी घेऊन आल्यामुळें विजापूरकरांचा पराभव होतो, पण प्रतापराव मोहना हे प्रेमळ आणि शूर स्वदेशाभिमानी तितकेंच करारी जोडपें, पिलाजीच्या फितुरीमुळें रणांगणावर लढतांना मृत्युमुखीं पडतें. अंतःकरणांत असलेल्या सर्व आकांक्षा त्यांच्या देहाबरोबरच मातीला मिळूं नयेत, म्हणून प्रतापराव दौलतरावाच्या मस्तकावर आपला मांदिल ठेवावयास सांगून, विजयानगर स्वतंत्र होईपर्यंत लढा असें सांगतो आणि मोहनेपाठोपाठ परलोकीं प्रयाण करतो.

स्वदेशाभिमान, प्रेम आणि विश्वासघात ह्या तीन उत्कट मनोविकारांतून प्रस्तुत नाटकाचा जन्म व विकास होतो. वीररस आणि करुणरस, हे दोन रस नाटकांत मुख्य असून शेवटीं मनावर करुणरसाचा परिणाम उरतो.

या नाटकांत मोहना आणिं प्रतापराव यांना वीरोचित मरण येत असलें तरी त्याला कारण स्वजनांचा विश्वासघात हा असतो. ह्या विश्वासघातामुळें प्रताप-

रावाची जितकी निराशा होते, तितकीच हंबीररावाच्या आपल्यावरील असलेल्या पूर्वप्रेमामुळें हा अनर्थ कोसळला, ही कल्पना मोहनेला सारखी जाळीत असते. त्यामुळें या वीरोचित मरणांत उदात्तता असली, तरी कृतार्थता नाहीं.

मोहना व प्रतापराव यांच्यांत असणाऱ्या दैवी गुणांचा अपव्यय झाला, हा उदास विचार शेवटीं आपल्या डोक्यांत घोळत राहतो.

करुणरसाचा व वीररसाचा या नाटकांत सरळ विकास झाला आहे. परस्परविरोधी विचारांचे प्रचंड संघर्ष दुर्दैवाचे व दैवदुर्विलासाचे विचित्र आघात हे तितकेसे या नाटकांत दिसत नाहींत. यामुळें करुणरसपर्यवसायी म्हणून हें नाटक चांगलें असलें, तरी सवाई माधवरावाचा मृत्यु किंवा तोतयाचें बंड या नाटकाची शोककारणाच्या दृष्टीनें असणारी योग्यता या नाटकांत त्या प्रमाणांत दिसत नाहीं.

४. कीचकवध :

कीचकवध हें नाटक खाडिलकरांनीं १९०७ सालीं लिहिलें. तत्कालीन राजकीय परिस्थितीचें पूर्ण प्रतिबिंब नकळत किंवा कळत या नाटकांत पडलेलें आहे. बंगालची फाळणी, जहाल आणि मवाळपक्ष, लार्ड कर्झनचा दुराग्रही आणि जुलमी राज्यकारभार, राज्यकर्ते यांची इभ्रत, त्यावेळीं उठलेली क्रांतिकारकांची लाट, या गोष्टी "कीचकवध" नाटक वाचतांना डोळ्यांसमोर अजून उभ्या रहातात. त्याकाळीं नाटक पहातांना प्रेक्षकाच्या मनावर होणाऱ्या अवस्थेची कल्पनाच केलेली बरी! सरकारनें हें नाटक तत्काळ जप्त केलें, यावरून या पौराणिक नाटकांतून परकी सत्ते-विरुद्ध किती प्रचार होत होता हें कळतें.

येथपर्यंत खाडिलकरांनीं नाटकें लिहिलीं तीं स्वभावनिष्ठ होतीं. सद्यःपरिस्थितीचें प्रतिबिंब ज्यांत पडलें आहे, अशीं रूपकात्मक नाटकें खाडिलकर या नाटकानंतरच लिहूं लागले. मात्र कीचकवध हें नाटक जितकें रूपकात्मक म्हणून प्रसिद्ध आहे, तितकेंच तें स्वभावनिष्ठ म्हणूनही प्रसिद्ध आहे.

कीचकाचा वध झाल्यामुळें या नाटकांत सत्पक्षाचा विजय होत असला, तरी मनावर होणारा परिणाम प्रामुख्यानें रौद्ररसात्मक म्हणजे शोककारकच आहे, व तज्जन्य भयानक आणि करुण हे दोन रस रौद्र रसाच्या अनुषंगानें उत्कर्ष पावतात.

कीचक, भीम आणि सैरंध्री या तिघांच्याही हृदयांत रौद्ररसाचेंच वर्चस्व आहे. विराट, रत्नप्रभा आणि सुदेष्णा यांना सैरंध्रीबद्दल करुणा आणि कीचकाबद्दल किंचीही क्रोध वाटला, तरी भयानें त्यांचा प्रत्येक शब्द व कृति, हीं भरलेली आहेत.

या नाटकांतील भीमाचीं, कीचकाचीं आणि सैरंध्रीचीं भाषणें वाचतांना व शेवटीं कीचकाचें व भीमाचें होणारें युद्ध पहातांना क्षणभर वीररस उत्पन्न होतोसा

वाटला, तरी तें खरें नाहीं. प्रमुख पात्रांच्या प्रत्येक वाक्यांत आणि प्रत्येक कृतींत रौद्र, भयानक आणि करुण हे तीनच रस उत्कर्ष पावतात.

कीचकाबद्दल सैरंध्रीला आणि भीमाला क्रोध वाटतो आणि अगदीं नाइलाज म्हणून निर्वाणीला भीम त्याचा वध करतो. ' द्रौपदी, कीचकवधाशिवाय पांडवांना गत्यंतर नसल्यामुळें मीं आतां याला यमसदनाला पाठवतों. " (पृ.९५) यांत असल्यास अपरिहार्यता आहे, क्रोध आहे, पण वीररसाचा आत्मा जो उत्साह तो येथें मुळींच प्रतीत होत नाहीं.

" सैरंध्रीबद्दलही कामांधतेपेक्षां आज्ञाभंगापासून उत्पन्न होणाऱ्या क्रोधाचेंच प्राबल्य कीचकाचें अंगीं विशेष होतें." (पृ. ३) असें खाडिलकर प्रस्तावनेंतच म्हणतात आणि याच विचारांचा विस्तार कीचकानें रत्नप्रभेशीं केलेल्या भाषणांत दिसतो. पतिप्रेमामुळें रत्नप्रभेला सैरंध्रीचा मत्सर वाटतो, तेव्हां कीचक तिला म्हणतो, " रत्नप्रभे, फुकट फुकट इतकीं वर्षें माझ्या सहवासाला राहिलीस. तुला मी प्रथमच बजावलें आहे, सैरंध्रीला मी माझ्या नाटकशाळेंत आणली, तर तुला मत्सर वाटावयाचें कारण नाहीं, तुझ्यावरचें माझें प्रेम केसभरही कमी करण्याचें सामर्थ्य, सर्व विश्वांतील कोणच्याही तरुणीच्या अंगीं नाहीं – माझ्या मागणीबरोबर जर सुदेष्णेनें सैरंध्रीला मजकडे पाठवलें असतें,– माझा हुकूम न मानण्याचें धाडस जर सैरंध्रीनें केलें नसतें – तर रत्नप्रभे, तुझ्या आतांच्या शब्दाला मान देऊन सैरंध्रीच्या शरीराला हातही न लावतां मी तुझ्याकरितां तिला नवऱ्याचे घरीं सन्मानानें पोहोंचती केली असती." (पृ. ४७) तेव्हां माणसाच्या षड्रिपूंपैकीं क्रोध आणि मद यांनीं कीचक उन्मत्त झाला होता, पण त्यांत कामुकता नव्हती.

तेव्हां कीचकवध या नाटकांत प्रामुख्यानें रौद्ररसाचाच आविष्कार झाला आहे.

स्वभावाविष्कार, संवादचातुर्य, नाट्यप्रसंगांची चतुर गुंफण आणि भाषाशैलींतील ओज, या सर्व दृष्टीनीं कीचकवध हें फार उच्च दर्जाचें आहे.

पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांत कीचकाच्या नगरप्रवेशाची व स्वागताची तयारी दाखवली आहे. सौदामिनी आणि सैरंध्री यांच्या संभाषणांतून दोघींचा स्वभाव, तसाच पुढें होणारा प्रसंग यांच्यावर कौशल्यानें प्रकाश टाकला आहे. " बायकांनीं पुरुषांच्या स्वरूपाची चर्चा करूं नये. पुरुषांच्या सद्गुणाबद्दल बोलावें." (पृ. १) या सैरंध्रीच्या वाक्यांत तिचा थोरपणा उठून दिसतो. कीचकाचा प्रवेश होण्यापूर्वी सुदेष्णा, रत्नप्रभा, कंकभट, इत्यादींचीं स्वभावलक्षणें संवादांतून सहजतेनें आपणांस प्रतीत होतात.

" मत्स्येश्वर, अधिराज विराट महाराज, हा पोषाख देण्यापूर्वी गदायुद्धांत व धनुर्विद्येंत माझें अलौकिक प्राविण्य पाहून सार्वभौम कौरवेश्वर फारच खूष झाले.

मी जर लहानपणापासून हस्तिनापुरांत असतों तर द्यूताची एवढी खटपट शकुनी-मामांना करण्याचें कारणच पडलें नसतें माझ्या गदेच्या प्रहारानें भीमाची मांडी कधींच चुर्ण झाली असती." (पृ. ९) अशी आणि अशा पद्धतीचीं कीचकाचीं पहिल्या प्रवेशांतील सर्व भाषणें त्याचें सामर्थ्य, त्याचा डौल आणि त्याचा उन्मत्त-पणा हीं स्पष्ट करतात. कीचकाच्या भाषणामुळें आणि त्यांत पांडवांच्या झालेल्या अपमानामुळें आणि उपहासामुळें सैरंध्री जितकी संतापते, तितकी दुःखानें गोंधळते, आणि ओवाळणीचीं निरांजनें घेऊन हात कांपत असतां तशीच उभी रहाते. त्यामुळें आणि सौदामिनीनें तिच्या केलेल्या समर्थनामुळें कीचकाची दृष्टि सैरंध्रीकडे जाते. तिच्या सौंदर्यानें क्षणभर स्तिमित होऊन तो सुदेष्णेला म्हणतो, "असल्या सेवाचाकरीच्या कामावर इतक्या सुंदर अप्सरेला तूं नेमलीस कशी, ह्याचेंच मला आश्चर्य वाटतें. सुंदर फुलांना तळहातावर झेलून धरून प्रेमानें हुंगावें, किंवा मस्तकावर अलग उचलून धारण करावें, पायाखालीं कां कोणी त्यांना तुडवतो?" (पृ. १२) आणि नंतर सैरंध्रीची तो आपल्या नाटकशाळेसाठीं राणीकडे मागणी करतो.

येथूनच कीचकवध नाटकाची, रौद्ररसाची. एकापेक्षां एक वरच्या अशा नाट्यप्रसंगाची व संघर्षाची सुरवात होते. प्रवेशाच्या शेवटीं कंकभट उद्वेगानें आणि त्वेषानें म्हणतो, "धिक्कार असो या धर्मराजाच्या जन्माला. शक्तीची रग जिरविणारा कोणीही न भेटल्यामुळें बेफाम झालेल्या ह्या मत्स्यदेशाच्या सेनापतीनें द्रौपदीपति म्हणून माझ्या डोळ्यांदेखत व द्रौपदीच्या समोर राहून मिरवावें, ह्याहून पांडवांची वाईट स्थिति ती काय होणार?" (पृ. १४) पण कंकभटाचा-धर्म-राजाचा हा क्रोध धर्माधर्माचा व व्यवहाराचा विचार करतांना पुढें लोपतो. आणि तो सैरंध्रीला, "द्रौपदी, आम्हां पांडवांची शक्ति केवढी मोठी असली, तरी आज तिचा काय उपयोग? आमचें सामर्थ्य उघडपणें दाखविण्याचे दिवस परमेश्वर आणीतों, सर्व मानापमान, मुकाट्यानें गिळणें हाच शहाणपणाचा मार्ग मी समजतों." (पृ. २८) असें हताशपणाचे आणि समन्वयाचे उद्गार काढतो. ह्या भाषणामुळें सैरंध्रीचा क्रोधानल उफाळून उठतो. "महाराज, आपण शांतिब्रह्माचे आगर आहां, तेव्हां जुलूम करणाऱ्याच्या लाथा सर्वांनीं शांतपणें खाव्या, असें आपणांस वाटतें, तें ठीकच आहे." (पृ. १८) असें ती उपरोधानें बोलतें. मनाला मारण्याच्या अज्ञातवासापेक्षां जन्मभर वनवास पुरवला, हा विचार स्पष्ट करून सांगतांना सैरंध्री कंकभटाला म्हणते, "महाराज वनवास जन्मभर पुरवला, पण पांडवांच्या सर्व सद्गुणांचा लोप करणारा हा अज्ञातवास एक क्षणभरही नको-पांडव वनवासांतून सरळ हस्तिनापुरला गेले असते, तर शरीरानें दुर्बळ पण मनानें खंबीर असे कौरवांना दिसून, आमच्या शत्रूंना आमची भीतीच वाटली असती.

पण महाराज, राजमंदिरांतील ,नोकराचाकरांना मिळणाऱ्या सुखाला लालचावलेले आजचे पांडव शरीरानें तुकतुकीत, पण मनानें घंढ झालेले पाहून, कौरव आनंदानें टाळ्या पिटतील." (पृ. २०) भीमही त्वेषानें धर्माला म्हणतो, "दादा, धिःकार असो तुमच्या धर्माला आणि शांत शीलाला." (पृ. २१).

अशारीतीनें इकडे सैरंध्रीचा आणि भीमाचा क्रोध आवरण्यास धर्म असमर्थ ठरत असतांना तिकडे सैरंध्री न आल्यामुळें कीचकाचा उन्मत्तपणा डिंवचला जातो. "सुदेष्णेचीं आर्जवें कर, पाया पडून महाराणीच्या सत्यनिष्ठेवर व औदार्यावर अवलंबून रहा म्हणजे कीचकापासून तुला त्रास होणार नाहीं." (पृ. २२) हा धर्माचा विचारी आशावाद किती दुबळा आहे, याची पूर्ण कल्पना कीचक विराटाकडे फराळाला गेला असतांना, समोर वाढण्यास सैरंध्री नाहीं हें पाहून त्याचा जो जळफळाट होतो, त्यावरून येते. अन्नाचें ताट भिरकावून दिल्यावर, "अन्नाचा शाप बाधल्याशिवाय राहणार नाहीं," असा कंक जेव्हां उपदेश करतो, तेव्हां कीचक त्वेषानें म्हणतो, "गप्प बसा भटुर्ग्यांनो, तुम्हांला या थोर श्रीमंतांच्या गोष्टी काय होय ? ह्या अन्नाची मजपुढें प्रतिष्ठा काय ? ज्याच्या बाहुबलानें राजे, महाराजे, अधिराजे उत्पन्न होतात, हुकुमाचे शब्द ज्याच्या मुखांतून निघण्याचा अवकाश कीं त्याबरोबर अभिषिक्त राजे, महाराजे, अधिराजे ह्यांना आपल्या वडिलोपार्जित सिंहासनांवरून निमूटपणें खालीं उतरावें लागतें, नवीन राज्यें भरभराटीस आणणें आणि जुनीं नांवाजलेलीं लयास नेणें, ही ज्याची रोजचीं सहज लीला, असल्या माझ्यासारख्या वीरपुरुषांच्यापुढें विश्वांतील सर्व सुखोपभोगाचे पदार्थ हात जोडून सेवेला तत्पर उभे राहिले पाहिजेत. आक्का, माझी इच्छा आहे, मी सांगतो, माझा हुकूम आहे." (पृ. ३०) आणि या हुकुमतीपुढें विराट पापभीरू असला तरी दुबळा ठरतो. कीचकाच्या आधारावर त्याचें राज्य उभें असतें. त्यामुळें, "राजा विराट मत्स्य देशावर ह्या कीचकाचे केवढे उपकार आहेत हें ध्यानांत आण आणि मग माझा अपमान करण्याला तुझ्या बायकोला उत्तेजन दे." (पृ. ३३) या कीचकाच्या धमकीमुळें राजा आणि राणी भयभीत होतात. "बाईसाहेब, मी पाया पडतें, पदर पसरून मी भीक मागतें. त्या दुष्ट लांडग्याच्या स्वाधीन या गरीब गाईला करूं नका." हा द्रौपदीचा आक्रोश राणीला पटतो, पण तीही असहाय असते. सुदैवानें "चार दिवसाची अवधी तिकडून देण्यांत आली आहे, तेवढ्या अवकाशांत मी तिकडचं मनच बदलून टाकतें मग तर झालें ?" (पृ. ३७) ह्या रत्नप्रभेच्या प्रतिज्ञेमुळें प्रेक्षकांना सुदेष्णेप्रमाणेंच अंधुक आशा वाटूं लागते.

कीचकाला रत्नप्रभेबद्दल अपरंपार प्रेम असलें, तरी त्याचा अहंकार त्याच्या पेक्षांही अफाट आहे. शिवाय दोघांची विचारसरणीही भिन्न आहे. "राज्यकर्ते ते राज्यकर्ते आणि दास ते दास, हा भेद नेहमीं लक्षांत ठेवला पाहिजे." (पृ.४६)

हे कीचकाचे उद्‌गार आपण विशेष आहोंत, आपली जात निराळी आहे, आपले नीतिनियम हे आपल्या पुरतेच मर्यादित आहेत, इत्यादि गोष्टी दर्शवितात. त्याच-प्रमाणें कीचकाला पत्नीच्या प्रेमापेक्षां आणि स्वर्गांतल्या कीर्तीपेक्षां आपल्या इहलो-कांतील इभ्रतीची किंमत जास्त वाटते. आणि म्हणून कीचक रत्नप्रभेला शेवटीं म्हणतो, " फिरीव, खुशाल तोंड फिरीव–माझा शब्द मी खरा करणार, मग मी रत्नप्रभेच्या प्रेमास मुकलों, तरीं बेहेत्तर ! " (पृ. ४७)

यापुढे कीचकाच्या उन्मत्तपणावर, अधिकार पदावर कोणाचाच प्रभाव चालूं शकत नाहीं. सुरू झालेला संघर्ष अधिकच तीव्र होती व त्यामुळें द्रौपदी, निराशेनें धर्माला म्हणते, " महाराज, माझ्या जन्मकाळचे ग्रहच असे कांहीं विचित्र पडले आहेत कीं, कोणचीच गोष्ट सरळ होत नाहीं. " (पृ. ५५) सबंध नाटकांत द्रौपदीला एकदाच दैवाची आठवण होते. पण पुन्हां शांतपणें ती म्हणते, " एक त्याला तरी जगांतून नाहींसा केला पाहिजे, नाहीं तर मी तरी नाहींशी झालें पाहिजे. एरव्हीं हा तंटा मिटणार नाहीं. " (पृ. ५६).

हे दोन्हीं पर्याय धर्माला पसंत पडत नाहींत. पुढें द्रौपदी कीचकाला दुरुत्तरें बोलते, शाप देते, माझे पति यक्ष किन्नर असून ते गुप्तपणें रक्षण करीत असून ते तुला मारतील म्हणून सांगतें, पण दोघांपैकीं माघार घेण्यास कोणीच तयार नसतें. शेवटीं रत्नप्रभा आणि सुदेष्णा यांनीं येऊन " गरीब अबलेवर बलात्कार करण्यांत काय बरें पुरुषार्थ आहे ? " असें विचारल्यामुळें कीचक म्हणतो, " सैरंध्री, कोणचींही पुरुष, किंवा कितीही अक्षौहिणी सैन्य तुझ्या मदतीस यावेळीं धावून आलें असतें तरी यावेळीं तुला सोडली नसती पण कांहीं प्रसंगच असे चमत्कारिक असतात कीं लग्नाच्या बायकोपुढें पुरुषांना गमच खावी लागते " (पृ. ६५) या भाषणांत कीचकच्या हृदयांत असलेल्या कांहीं कोमल भावनांचें खाडिलकरांनीं फार कौश-ल्यानें आविष्करण केलें आहे. कचिक पापी आणि उन्मत्त खराच, पण पाशवी सामर्थ्यांबरोबर कांहीं माणुसकीचा – दैवी गुणाचा अंश हृदयांत दडलेला होता, पण या दैवी अंशापेक्षां त्याचा अहंकार हा नेहमीं वरचढ ठरतो. त्या प्रसंगीं सैरंध्रीला सोडतांनाही कीचक त्यांना बजावतो, " आतां ह्या वेळेस तुला सोडली खरी, पण ज्या या सूर्यनारायणाचे देखत तुला ओढणार होतों, तो हा सूर्यनारायण अस्ताला जाण्यापूर्वीच त्याला आपल्या कोट्यावधि डोळ्यांनीं सैरंध्रीला माझ्या नाटकशाळेंत शिरतांना पहावें लागेल, आणि आजची रात्र संपून सूर्यानें पुन्हां आपले डोळे उघड-ल्यावर कीचकानें उपभोगिलेली सैरंध्री त्याच्या नजरेस पडेल. सुदेष्णा महाराणीसाहेब, मीही माझी प्रतिज्ञा सूर्यनारायण व मत्स्यदेशची अभिषिक्त महाराणी ह्यांच्या देखत केली असून माझ्या प्रतिज्ञेप्रमाणें माझ्या मनगटाच्या जोरावर मी सर्व गोष्टी घडवून आणणार." (पृ. ६५)-

यापुढें रौद्र आणि भयानक या दोन रसांना भरतें येतें. सैरंध्री ऐवजीं मद्यपात्रें घेऊन सौदामिनी गेल्यामुळें कीचकाच्या क्रोधांत आधिकच भर पडते आणि प्रत्यक्ष दरबारांत जाऊन सर्वांच्या देखत विराटाला धाब्यावर बसवून तो सैरंध्रीचा पदर जबरीनें ओढून तिला भ्रष्ट करण्याचा प्रयत्न करतो. सर्व दरबार निषेध करीत असतांना "ह्या माझ्या कृत्याला पशुतुल्य पापाचरण म्हणा, राक्षसी कृत्य म्हणा, किंवा डोळ्यांदेखत झालेला तुझा अपमान समज. " (पृ. ७८) असें बजावून सांगतो. शेवटीं " दृष्टिआड सृष्टि " या न्यायानें विराट सैरंध्रीला नगराबाहेर भैरवाच्या देवळांत नेऊन सोडतो. व पुढें तुझें रक्षण करणें माझ्या हातीं नाहीं, एका दासी-साठीं कीचकाचें शत्रुत्व घेण्याची इच्छा आणि सामर्थ्य माझ्यांत नाहीं, असें तिला स्पष्ट सांगतो. पुढें धर्म नाइलाज होऊन कीचकवधाला संमति देतो, पण " कीच-काला न मारतांही राजा विराटाचे प्रेमास जर पांडव पात्र झाले, तर अधिक चांगलें होईल. " असें त्याला शेवटपर्यंत वाटत असतें.

रत्नप्रभा शेवटीं कीचकाची विनवणी करते. रावणाची परस्त्रीच्या अभिलाषेपायीं काय स्थिति झाली ह्याची आठवण करून देते. पण कीचकाचा निश्चय ढळत नाहीं. त्याचा उन्मत्तपणा आणि ताठरवृत्ति ही शेवटपर्यंत भीम उरावर बसून बुक्कीनें प्राण घेईपर्यंत कायम असते. धर्माप्रमाणें भीम कीचकाला जीवदान देण्यास तयार असतो. " सैरंध्रीच्या यक्षकिन्नरांनीं मला गुलाम करून तीन पाट काढून जीवदान दिलें, असें विराटाच्या दरबारांत जाहीर करत असलास आणि अज्ञातवासाचे दिवस संपेपर्यंत आमच्याविषयीं मौनव्रत धरण्यास कबूल असलास तर–" पण कीचक उन्मत्त असला, पापी असला, भीमापेक्षां सामर्थ्यानें कमी असला, तरी भित्रा नाहीं, त्यामुळें " जिवंत राहून द्रौपदीचा गुलाम होण्यापेक्षां युद्ध करून जिवंत राहिलों तर द्रौपदीला माझ्या रंगमहालांत ठेवीन. " (पृ. ९५) हा आग्रह तो सोडत नाहीं आणि शेवटीं मरतो.

भयानक, रौद्र आणि करुण या तीन दुःखात्मकरसांचा या नाटकांत व प्रमुख पात्रांच्या स्वभावांत, त्यांच्या संभाषणांत त्याचप्रमाणें कृतींत उत्कर्ष झालेला आहे. कीचक उन्मत्त असला, तरी सामान्य नाहीं. अविचारी असला तरी कामुक नाहीं. त्याच्या स्वभावांत अभिजातपणा नसला तरी भव्यपणा आहे. भव्यपणांत सामर्थ्याचा प्रत्यय येतो. पण नेहमींच उदात्तता असते असें नाहीं. कीचकांत सामर्थ्य आहे, पण त्याला उदात्ततेची जोड नाहीं. असें असलें तरी शेवटपर्यंत पत्नीवरील प्रेम त्याला पारखें होऊं शकत नाहीं. पण सर्व प्रकारच्या प्रेमावर आणि सद्गुणावर मात करणारा त्याचा मोठा अवगुण म्हणजे अनिवार अहंकार हा आहे. विश्वांतील प्रत्येक अणुरेणू आपल्या आज्ञेनें फिरला पाहिजे, हा त्याचा हव्यास आहे. आणि यामुळेंच कीचकाला शेवटीं मरावें लागतें.

रत्नप्रभेचा स्वभाव भय आणि दुःख यांनीं व्याप्त झालेला आहे. प्रथम सैरंध्रीचा तिला मत्सर वाटत असला, तरी पुढें आपल्या पतीच्या हातून पापाचरण होऊं नये, या एका उदात्त हेतुनेंच ती नवऱ्याचें मन वळविण्याचा शेवटपर्यंत प्रयत्न करीत असते. रत्नप्रभेचा स्वभाव इतका सात्विक, सरळ आणि सहानुभूतीनें ओथंबलेला आहे, कीं कीचकसुद्धां तिचा सहसा अपमान करीत नाहीं.

दैन्य, दुःख आणि क्रोध या तीन भावनांनीं द्रौपदी जळफळतें, धर्मराजाच्या अतिविचारी व्यवहारबुद्धीमुळें व दुबळ्या आशावादामुळें तिच्यांत आणि भीमांत स्वभावतः असणारें सगळें तेज उफाळून उठतें आणि त्यामुळें अत्यंत ओजस्वी विचार तिच्या भाषणांत प्रकट होतात.

द्रौपदी म्हणजे मूर्तिमंत रौद्ररस आहे. मानवी स्वभावाचा इतका तेजस्वी नमुना मराठी नाटकांत दुसरा मिळणें कठीण.

कीचकवध हें नाटक तेजस्वी विचारांची, ओजस्वी आचारांची, मनोविकारांची क्षुब्ध करणाऱ्या नाट्यप्रसंगांची खाण आहें. मात्र या नाटकांतील बीभत्स विनोद रसापकर्षास कारण होतो.

५. विद्याहरण :

"विद्याहरण" हें नाटक महाभारतांतील "कचदेवयानी" आख्यानांत शिष्टसंमत फेरफार करून १९१३ सालीं खाडिलकरांनीं लिहिलें.

श्री. खांडेकर, प्रे. दांडेकर, प्रो. फडके इत्यादि अनेक टीकाकारांनीं मराठी भाषेंतील उत्तम शोकांतिका म्हणून या नाटकाचा गौरव केला आहे. "कथानक, तत्त्वप्रतिपादन नाट्यप्रसंग इत्यादि दृष्टींनीं मराठी नाटकांत विद्याहरणाचा दर्जा फार श्रेष्ठ आहे." (पृ. १५७. अर्वाचीन मराठी साहित्य) असा खांडेकरांचा अभिप्राय आहे, तर स्वभावांत असणारी आणि प्रवेशाप्रवेशाला उत्कर्ष पावणारी सुसंगतता व त्यांचें यथार्थ पर्यबसान कसें दाखवावें याचें उत्तम उदाहरण म्हणून "एकच प्याला" नाटकावर टीका करतांना प्रो. फडके शुक्राचार्याकडे बोट दाखवितात. प्रो. दांडेकर खाडिलकरांच्या नाटकांत जें अर्वाचीन सामाजिक व राजकीय परिस्थितीचें प्रतिबिंब पडतें त्यांचीं सरोवरांत उठून दिसणाऱ्या सभोंवतालच्या वनश्रीशीं तुलना करतात.

पौराणिक आणि ऐतिहासिक नाटक, कादंबरी किंवा काव्य लिहितांना लेखकाला कांहीं मर्यादा पाळाव्या लागतात. कथानकाच्या काळचें सर्वसंमत असलेलें वातावरण व प्रसिद्ध प्रमुख पात्रांचे स्वभाव यांत मूलभूत फरक करून कधींच चालत नाहीं. मेनका नाटकावर टीका लिहितांना प्रो. फडके यांनीं या मर्यादा सांगितलेल्या

आहत. विश्वामित्राइतकी शुक्राचार्यांची स्वभावरेखा खाडिलकरांनीं विकृत व विपर्यस्त आणि हास्यास्पद दाखविली नसली तरी प्रो. फडक्यांनीं या मुद्याबाबत व्यक्त केलेले विचार हे सर्व पौराणिक नाटकांना लागूं पडतात. प्रो. फडके लिहितात, "मूळ पौराणिक कथेचा प्रारंभ व शेवट हे दोन्ही बिंदू नाटककारानें अचल ठेविले पाहिजेत. आणि कथेंतील पात्रांची पुराणोक्त स्वभावचित्रेंही अधिकृत ठेवलीं पाहिजेत." (पृ. १०९ टाकीचे घाव) ही विकृति प्रो. फडके यांना विद्याहरण नाटकांत वाटत नसावी असें दिसतें पण त्यांनींच सांगितलेली सर्वसंमत मर्यादा विद्याहरणाच्या प्रसंगांतील व पात्रांतील शुद्धत्व व अशुद्धत्व मोजावयास वापरण्यास कांहींच हरकत नाहीं.

कचानें संजीवनी विद्येचें हरण कसें केलें याचें विवेचन प्रस्तावनेंत करतांना खाडिलकर लिहितात, "या विद्येचें हरण करतांना कचाचे कार्यनिष्ठेला देवयानीच्या दिव्य प्रेमाची मदत मिळाली, दैत्यांच्या फाजिल दक्षतेंतील अविचारांचा पाठिंबा मिळाला व आचार्यांच्या सुरापानाच्या व्यसनामुळें तटबंदीचें दरवाजे खुले झाले. विद्याहरणाची ही कथा नीट समजण्याकरितां व त्यांतील रसाचा परिपाक होण्याकरितां साखळींतील निरनिराळ्या दुव्यांना योग्य वळण द्यावें लागलें. शिवाय मद्यपानाबद्दल तिटकारा उत्पन्न करून मद्यपान निषेधाच्या विषयाची नाट्यदृष्टीनें पूर्तता व्हावी, म्हणून मद्याधीन शिष्यवराचे हास्यरसाची जोड पौराणिक पात्रांना द्यावी लागली." (प्रस्तावना).

खाडिलकरांच्यामतें विद्याहरणाच्या कथेचे हे प्रमुख तीन दुवे आहेत आणि त्यांना योग्य वळण देऊन रसपरिपोष साधला आहे.

विद्याहरण नाटक वाचून झाल्यावर दैत्यांचा अविचार व शुक्राचार्यांची दारू यांचा संयोग झाल्यामुळें कचापुढें नाक घासण्याचा प्रसंग आला, ही कल्पना प्रामुख्यानें आपल्या मनावर ठसा उमटवते. याबरोबरच देवयानीचे कचावरील दिव्य प्रेम आणि कचाचें धीरोदात्त चरित्र, आणि स्वीकीयांच्या उद्धारापुढें आणि पुढें ठेवलेल्या विद्याहरणाच्या ध्येयापुढें प्रत्यक्ष देवयानीच्या प्रेमालाही कस्पटासमान लेखण्याची कठोर व संयमी मनोवृत्ति, यामुळेंही शुक्राचार्यांचा पराभव झाला आहे.

मूळ पौराणिक कथानक, देवयानीचा व शुक्राचार्यांचा स्वभाव, हें क्षणभर विसरलें, तरच विद्याहरण ही शोकांतिका सर्वतोपरीनें यशस्वी आहे.

नाटकांत खाडिलकरांनीं पहिल्या प्रवेशांतच दैत्यांचा अविचार, मद्याचें वर्चस्व, देवयानीचें कचावरील उत्कट प्रेम, या सर्व गोष्टी व त्यामुळें निर्माण होणारा व पुढें शेवटीं शुक्राचार्यांला पराभूत करणारा नाट्यप्रसंग फार कौशल्यानें मांडला आहे.

कच मद्याला विरोध करतो आणि तो आपला उघड शत्रूही आहे म्हणून त्याला हांकलून द्यावें, असें दैत्यराज वृषपर्वा व युवराज यांचें म्हणणें आहे. तसेंच देवयानीच्या प्रेमामुळें गुरुमहाराजांचा जामात जर कच झाला, तर गुरुकन्येबरोबर संजीवनी विद्या व हे चरण आम्हां दीनांना अंतरून, अमर प्रदेशावर इतकेंच नव्हें, तर पृथ्वीतलावरही आम्हीं होतों कीं नव्हतों, असें होऊन जाऊं." (पृ. ५) अशी रास्त भीति शुक्राचार्यापुढें दैत्याधिपतींनीं मांडली आहे.

मी एकवेळ संजीवनी विद्या दुसऱ्याला शिकवीन, पण मद्यप्राशन कधींही सोडणार नाहीं. (पृ. ७) या शुक्राचार्यांच्या मद्यप्रेमाच्या उक्तींत पुढें होणारा नाटकाचा शोकांत सूचित केला आहे. माझ्या संप्रदायाची दीक्षा न घेणाऱ्याला मी अधिराजांचा वैरी समजेन आणि अधिराजांच्या वैऱ्याला मी माझी मुलगी व माझी विद्या कधींही देणार नाहीं. (पृ. ९) ही शुक्राचार्यांची पहिल्या प्रवेशांतील प्रतिज्ञा पुढें वर दिलेल्या तीन कारणांनीं कशी ढांसळत जाऊन शेवटीं पूर्णपणें विरून जाते, यांत शुक्राचार्यांच्या स्वभावाच्या अधःपाताचें व पुढें होणाऱ्या पराभवाचें मनोरम पण तितकेंच हृदयद्रावक स्वरूप सांठवलेलें आहे.

या प्रतिज्ञेप्रमाणेंच शुक्राचार्यांचा आणखी एक डाव आहे. देवयानीचें कचावर प्रेम आहे – अगदीं आंधळें प्रेम आहे, पण या प्रेमाला प्रथम शुक्राचार्यानेंच उत्तेजन दिलें आहे. कारण – कारण शुक्राचार्यांच्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे "देवेंद्राच्या जाळ्यांतच देवेंद्राला अडकवावा, असा डाव त्यावेळीं मी खेळत होतों, आणि अजूनही तोच डाव खेळून यशस्वी व्हावें, म्हणून मी एकसारखी धडपड करीत आहें.... बृहस्पतीचा मुलगा – माझ्या मुलीच्या गुणावर मोहित होऊन जर माझ्या सांप्रदायांत शिरला, आणि माझा जामात ह्या नात्यानें माझ्या मागून दैत्यगुरूच्या आसनावर विराजमान होण्यास जर राजी झाला, तर अधिराजांनीं देवेंद्रावर मिळविलेल्या विजयाहून फारच मोठा विजय या शुक्राचार्यानें बृहस्पतीवर मिळविल्यासारखें होईल. – देवयानी, मला कृतकृत्य करणें तुझ्या हातीं आहे, कचकावर प्रेम करूं नकोस, असें माझें म्हणणें नाहीं, उलट तूं कचावर प्रेम करून प्रेमाच्या जोरावर कचाला माझ्या संप्रदायाच्या पचनीं पाड, अशी माझी आज्ञा आहे." (पृ. १३–१४).

म्हणजे शुक्राचार्यांला संप्रदायाच्या संवर्धनासाठीं देवयानीला साधन म्हणून कचाला काबीज करण्यासाठीं वापरावयाचें आहे. पण कचाला पहातांक्षणींच देवयानीचें देहभान हरपतें आणि बापाची आज्ञा आणि आग्रह लाथाडून ती दारूचा पेला फेंकून देते. याचवेळीं कोण कोणाच्या प्रेमाच्या पचनीं पडणार याची प्रेक्षकांना पूर्ण कल्पना येते.

कचाची या नाटकांतील भूमिका उज्ज्वल तितकीच उदात्त आहे. महाभारतांत असणाऱ्या कचाच्या स्वभावांत अनिष्ट फेरफार खाडिलकरांनीं केलेला नाहीं.

"आचार्य बृहस्पति म्हणजे नेहमींच सावधान रहाणारा आत्मा, त्याचा मुलगा कच लोकांना बेशुद्ध होण्यास कसें शिकवील? (पृ. १७) मद्याचें नांव निघालें कीं, माझ्या जड, शरीरांतील प्रत्येक कणन् कण माझ्या रक्तांतील थेंबन् थेंब, माझ्या बुद्धीच्या तेजांतील किरणन् किरण, या दुष्ट व्यसनाशीं झुंजण्यास सज्ज हो, असें माझ्या कानांशीं ओरडून मला चेतवून सोडतो." (पृ. १८) या कचाच्या आग्रही स्पष्टोक्तिमुळें शुक्राचार्य हा अपमानित होऊन त्याला हांकलून देण्यांस तयार होतो. पण देवयानीनें पाय धरून विनवणी केल्यामुळें केवळ तिच्या शब्दाकरितां तो कचाला एक दिवसाची फुरसत देऊन या पुढें पेटणाऱ्या दोघांच्या संघर्षांत पहिलें पाऊल मागें घेतो.

कचाच्या प्रेमानें भारलेली देवयानी त्याला "आपल्यापुढें या वेळीं मूर्तिमंत मदिरा उभी आहे असें समजा–महाराज मला आपल्या मंदिरांत वावरूं देणें आणि मद्याचे घट भरून ठेवणें सारखेंच. माझा सहवास आपणास प्रिय वाटेल काय? माझें चुंबन घेणें आणि दारु पिणें सारखेंच!–महाराज आपल्यापुढें देवयानी उभी नसून बोलती चालती दारू उभी आहे!" (पृ. ३२) असा पित्यानें अनुज्ञा केल्याप्रमाणें दारूचा प्रचार करून कचाला आपल्या प्रेमाच्या जाळ्यांत पकडण्याचा प्रामाणिक प्रयत्न करते. कच ऐकत नाहीं असें पाहून निर्वाणीचें म्हणून, "मग आपण माझा व संजीवनी विद्येचा नाद सोडून देणार काय?" (पृ. ३६) असें देवयानी विचारते. तुझ्या व संजीवनीच्या प्राप्तीसाठीं मी माझें ब्रीद कशाला टाकलें पाहिजे? (पृ. ३६) असा उलट खडखडीत सवाल कच तिला करतो. या कचाच्या करारी निश्चयी आणि धाडसी स्वभावदर्शनामुळें देवयानी रागावण्याऐवजीं उलट अधिकच त्याच्यावर अनुरक्त होते आणि म्हणते, 'कचदेवा, तुमच्या निश्चयी क्रोधानें मला यावेळीं पुरें जिंकलें असून, देवेंद्राला जें यश मिळालें नाहीं, त्या यशाची माळ मी तुमच्या गळ्यांत आतां घालति आहें." (पृ. ३७) या पहिल्या अंकाचें शेवटीं देवयानी ही कचाच्या प्रेमापुढें हतप्रभ होते. हें प्रेक्षकांना कळल्यामुळें त्यांची उत्सुकता अधिकच वाढते.

शुक्राचार्याला ह्या परिस्थितीची दैत्यराज व युवराज जाणीव करून देतात तेव्हां शुक्राचार्य म्हणतो, "अधिराज, तरुणपणीं स्त्रीप्रेम झुगारावयाचें जसें जीवावर येतें, त्याचप्रमाणें वृद्धापकाळीं अपत्यस्नेहाचे एकाहि धाग्याला जरा धक्का लागला, तर ज्या बंधनांनीं जीव शरीरांत बांधला गेलेला असतो, ते सर्व बंध एकदम निष्ठूरपणें कोणी तोडतो आहे कीं काय असें वाटून प्राणोत्क्रमणाचे वेळच्या यातना मनाला होतात." (पृ. ४१) आणि म्हणून वर्षभर कचाला राहूं देण्याची गुरुदक्षिणा घाला, म्हणून शुक्राचार्य वृषपर्व्याला विनंति करतो. "या अवधींत कच तरी स्वकीयांवरील भक्तीचे धागे तोडील, देवयानी तरी पतिप्रेमाचे धागे तोडील" (पृ. ४२)

असें सांगतो. युवराजाच्या हातून पुढें घडणाऱ्या अविचारी घटनांचें बीज शुक्राचार्यांच्या आपल्या अपत्यावरील अतिस्नेहांत सामावलेलें आहे.

यापुढें घडणाऱ्या प्रत्येक प्रसंगांत शुक्राचार्यांनीं अपत्यप्रेमामुळें आणि दैत्यांच्या अविचारामुळें पद्धतशीर माघार घेतली आहे. तसेंच कचाचें विशुद्ध आणि विचारी चारित्र्यही त्याला संजीवनी विद्या हस्तगत करून देण्यास कारण झालें आहे. "देवयानी तुझ्या सहवासानें नवे विकार प्रबळ झाले असले, तरी जुने विकार या कचाचे मनांल निर्बल होणें शक्य नाहीं. अनुभवलेल्या सुखदुःखाची व खांद्याला खांदा लावून केलेल्या प्रतिज्ञांची आठवण थोडावेळ टिकणें यालाच बुद्धीचा मंदपणा म्हणतात." (पृ. ५३) अशा वर्तनामुळें कचाचा स्वभाव फारच खुलून दिसतो. कचाचे देवयानीवर प्रेम आहे. पण देवयानीप्रमाणें आपलें व्यक्तिमत्व प्रेमांत विलीन करण्यास तो तयार नाहीं. प्रेम आणि कर्तव्य यांच्या लढ्यांत रामचंद्राप्रमाणेंच तो दुःखानें पण तितक्याच निर्धारानें कर्तव्यालाच शिरोधार्य मानतो. त्यामुळें देवयानीच्या प्रेमांत उत्कटता आणि एकांगीपणा असला तरी कचाची उदात्तता त्यांत आढळत नाहीं. "प्रेमच सृष्टीचें मूळ आहे, प्रेमच सृष्टीचा आधार आहे, आणि प्रेमाकरितांच सृष्टी चालावयाची आहे." इत्यादि खाडिलकरांनीं लिहिलेलीं देवयानीच्या तोंडांतील भाषणें उत्कट असलीं व त्यांत शृंगाररसाचा उत्कर्ष होत असला, तरी कचाच्या ध्येयनिष्ठ भाषणापुढें तीं फिकीं पडतात. "लग्न केलेंच तर तें तुझ्याशीं करीन," येवढेंच आश्वासन शेवटीं कचाकडून देवयानीला मिळतें.

युवराज शुक्राचार्यांकडून मी कचाला जिवंत करणार नाहीं असें वचन घेण्याच्या बेतांत असतांना "कचदेवामागून जाऊं लागलेले माझे प्राण संजीवनी विद्येनें आपण या शरीरांत पुन्हां कोंडणार नाहीं, असें वचन प्रथम मला द्या." (पृ. ६५) असा आग्रह देवयानी धरते. आणि त्यावेळीं ती यशस्वी होऊन कच जिवंत झाला, तरी याचाच परिपाक म्हणजे युवराज त्याच्या हाडाची पूड दारूंत मिसळून, ती आपल्या गुरुला पाजतो. "घात झाला, बाळे घात झाला!" (पृ. ८६) असा आक्रोश करण्याचें शुक्राचार्यांचे कपाळीं त्यामुळेंच येतें. "या गोष्टी माझ्या नशिबीं विधात्यें नें लिहिलेल्या दिसतात. आणि त्या टाळतां येणें मला शक्य नाहीं. आणि या सर्व दुःखाचा कळस म्हणजे आमच्या पराभवाचें मूळ तो तुझा कच, तुझें पाणिग्रहण करून स्वतःच्या बुद्धिवैभवाची व आमच्या बुद्धिहीनत्वाची पताका म्हणून तुला देवलोकांत फिरवणार." (पृ. ८६). ह्या शुक्राचार्यांचे उद्गारांत करुणरसाचा कळस झाला आहे. निराशा आणि मानहानी यांनीं शुक्राचार्यांचा क्रोध अनावर होतो. "राजा, सांप्रदायाचा अभिमान ज्यावेळीं माझ्या अंगांत संचारतो, त्यावेळीं वाटतें, एक वेळ दारू पीत पीत मूढास्थितींत देहत्याग करून पशूच्या जन्मास गेलेलें पत्करलें,

पण प्रतिस्पर्ध्यांचा डाव साधलेला डोळ्यांनीं पहाणें नको." (पृ. ९१) शुक्राचार्यांच्या या दुःखांत कचावरील आपल्या प्रेमाची व विवाहांत होणाऱ्या त्याच्या परिणतीची भर पडावयास नको म्हणून देवयानी, " मी त्यांना माझ्या धाकट्या भावाप्रमाणें समजेन," असें आश्वासन देते. पुढें कच जिवंत होतो आणि शुक्राचार्यांकडून जबरदस्तीनें मिळवलेली संजीवनी विद्या व स्वेच्छेनें दिलेला आशिर्वाद यासहीत निघून जातो. शेवट असा असला आणि त्यांत कचाचा विजय होत असला, तरी शुक्राचार्य हाच या नाटकाचा नायक असल्यामुळें त्याच्या अधःपातांत, पराभवांत आणि भयाण निराशेंत भरलेलें दुःखच प्रेक्षकांचे अंतःकरण शेवटीं व्यापतें.

नाटकाच्या "विद्याहरण" या नांवामुळें, कच-देवयानीच्या प्रेमकथेमुळें, कचाच्या धीरोदात्त स्वभावविष्कारामुळें त्यालाच नाटकाचा नायक म्हणण्याचा मोह पडतो. पण महाभारतांतील मूळ कथेंत व खाडिलकरांच्या नाटकांतही शुक्राचार्यच मध्यबिंदू आहे. शुक्राचार्यांचें देवयानिवर व देवयानीचें कचावर पण कचाचें मात्र कर्तव्यावर अव्याभिचारी प्रेम असल्यामुळें, या नाटकांत दुःखात्मकरसांचा कळस होतो. दैत्यांचा अविचार व दारू हीं दुय्यम कारणें होत. या कथेंतील प्रत्येक प्रसंग, पात्र आणि कृति ही शुक्राचार्यांचा स्वभाव व त्याचा उत्तरोत्तर होत जाणारा अधःपात दाखविण्यास कारण होतात. कच व देवयानी हीं प्रमुख पात्रें असलीं तरी शुक्राचार्यांचेभोंवतीं फिरणारे व त्याला ग्रहण लावणारे ग्रह हेंच त्यांचे वास्तविक स्थान आहे.

" कार्यकर्ते तपस्वी हो, या शुक्राच्या अधःपाताचें उदाहरण नेहमीं डोळ्यापुढें ठेऊन, कोणत्याही मोठ्या कार्याचा नेतेपणा किंवा कारभार व्यसनी पुरुषाकडे ठेवूं नका." (पृ. ९३) या शुक्राचार्यांच्या शेवटच्या भाषणामुळें आपल्या मनांत मद्याविषयीं तिटकारा उत्पन्न होतो, आणि दारूमुळें शुक्राचार्यासारखा तेजस्वी महामति तपस्व्याचा केवढा हा अधःपात झाला, असें प्रत्येकास क्षणभर वाटतें.

पण हा परिणाम महाभारतांतील मूळ कथा ठाऊक नसते तोंपर्यंतच टिकतो. प्रत्यक्ष " विद्याहरण " हें नाटकच, प्रयोग पहातांना झालेला परिणाम मावळल्यावर विचारपूर्वक वाचूं लागलों कीं शुक्राचार्यांच्या स्वभावविकासांत असणारी विसंगति, आणि त्याच्या शेवटच्या भाषणांतून आलेले हेत्वाभास हे उठून दिसतात.

शुक्राचार्यांच्या अधःपातास कांहीं प्रमाणांत दैत्यांचा अविचार कारण असला, तरी दारू आहे असें वाटत नाहीं व दारूला महत्व असलेंच, तर तें अल्प आहे. मोरोपंतानें " जो विप्र आजपासुनि मद्यप्राशन करील तो पापी " असें उद्गार आदिपर्वांत शुक्राच्या तोंडांत घातले असले, तरी त्याच्या पराभवाचें व कचानें केलेल्या विद्याहरणाचें खरें कारण कोणतें तें " असुर म्हणति विद्येनें प्रबळ करायास देव या नीचे । मन मोहिलें गुरूचें गुरुचित्ताहुनि देवयानीचे ॥ आणि तसेंच " भीड सुतेची भारीं, विद्या संजीवनी कचा शिकवी " या आर्यांमधून सांगितलें आहे.

दारूमुळें कचाच्या हाडाची पूड शुक्राचार्याचे पोटांत गेली असली, तरी तेवढ्यावरून दारूमुळें त्याचा पराभव झाला, असें म्हणणें अयोग्य होईल. व्यसनासक्त माणसाची कार्यक्षमता कमी होते, सावधानता रहात नाहीं, पथ्यकर विचार सुचत नाहीं, या सर्व गोष्टी सर्वसामान्य सत्य असून दारूसंबंधीं कितीही खऱ्या असल्या, तरी त्या विद्याहरण नाटकांत अस्थानीं वाटतात.

कचाला दारूचा निषेध करून आणि शुक्राचार्याचा अपमान करूनही दैत्यांचा उग्र विरोध असतांना, प्रथम एक दिवस व पुढें वर्षभर रहाण्यास परवानगी मिळते. याला कारण दारू नाहीं. शुक्राचार्याच्या तपश्चर्येची "नासकी कुसकी दारू" होण्यास, दारू कारण झालेली नाहीं. शुक्राचार्य कचाचे बाबतींत जें स्वभावदौर्बल्य दाखवतो, प्रत्येक प्रसंगीं जो पहिला मनोनिग्रह आणि प्रतिज्ञा सोडून माघार घेतो, याचें खरें कारण दारू नाहीं, दैत्यांचा अविचार नाहीं, तर देवयानीवरील अनिवार आणि आंधळें प्रेम हें आहे. देवयानीपुढें शुक्राचार्याचा सारा निश्चय, बुद्धि, विचार व अभिमान हीं ढांसळतात. या अपत्यस्नेहानें आलेल्या आंधळेपणामुळें हा कवींचा कवि व गुरुंचा गुरू शुक्राचार्य राजाकडे कांहींही कारण नसतांना कचाला वर्षभर ठेवा, अशी गुरुदक्षिणारूपी भीक मागतो. या अनिवार अपत्यस्नेहाचे होणारे भयानक परिणाम पाहून युवराज कचाचा स्वतःच नाश करण्याचा निश्चय करतो.

शुक्राचार्यांचें देवयानीवर जसें प्रेम असतें, तसेंच देवयानीचें प्रेम कचावर असतें. कचासाठीं बापाच्या प्रेमावर, त्याच्या संप्रदायावर आणि संजीवनी विद्येवर खरें पाहिलें असतां, देवयानीच विनाशाचे धगधगीत निखारे ठेवते. कच प्रेमापेक्षां कर्तव्याला अधिक मानतो, स्वजनहितासाठीं प्रियतमेला तुच्छ लेखतो, याची त्याच्या तोंडूनच प्रथमपासून प्रचीति मिळाली असतांनाही देवयानीला त्याचा मोह सुटत नाहीं. आणि या मोहामुळेंच शुक्राचार्याचा आणि वृषपर्व्याचा अपमान होऊन पराभव होतो आणि देवयानीलाही कचाची प्राप्ति होत नाहीं.

येथें शेवटीं "मी कचाला भाऊ मानीन पण तुमच्या शत्रूची पत्नी होणार नाहीं." ही देवयानीच्या तोंडांत खाडिलकरांनीं घातलेली भाषा, त्यांनीं "इष्ट" फरक केला आहे असें दर्शवित नाहीं. महाभारतांत असणारी देवयानी ही हट्टी अविचारी व उत्कट मनोविकार असलेली आहे. कचाबरोबर देवयानीचा शेवटीं कलह झालेला आहे. कच देवयानीचा स्वीकार करीत नाहीं, त्यामुळें ती त्याला दुरुत्तरें बोलते व "तुला विद्येचा कांहींही उपयोग होणार नाहीं," असा शाप देते. उलट कचही, "तुझ्यासारख्या तामसी मुलीला ब्राह्मण नवरा मिळणार नाहीं." म्हणून शाप देतो. पुढें देवयानीचें ययातीशीं झालेलें लग्न, शर्मिष्ठेशीं झालेलें भांडण इत्यादि घटनांत व्यक्त झालेला तिचा स्वभाव व खाडिलकरांनीं रंगविलेलें देवयानीचे समंजस व सात्विक चित्र हीं दोन्हीं विसंगत वाटतात.

यावर "मूळ असणारा स्वभाव, पात्र आणि प्रसंग हीं सुधारून लिहिण्यास काय हरकत आहे?" असा एक मुद्दा काढण्यांत येतो. "महाभारतांतील शकुन्तला

आणि कालिदासाची शकुन्तला या निराळ्या आहेत. पण कालिदासाला कोणी दोष देत नाहीं, तो खाडिलकरांना किंवा इतर नाटककारांना देण्याचें कारण असूं नये" हा कोटिक्रम आहे. प्रथम शुक्राचार्य आणि देवयानी यांचे स्वभाव व प्रसंग हे खाडिलकरांनीं सुधारले कां विकृत केले हें ठरवावें लागेल. त्याचप्रमाणें सुधारणा करावयाची म्हणजे मूळची कथा आणि पात्रें हीं समूळ बदलणें असा त्याचा अर्थ करणें इष्ट नाहीं व शक्यही नाहीं. तपस्वी शुक्राचार्याला खाडिलकरांनीं व्यसनासक्त दारुडा, बेजबाबदार पुरुष बनवला आहे. पण खुद्द विद्याहरण नाटक वाचतांना व विशेषतः शुक्राचार्य, अट्टाहासानें आपण दारुडे आहोंत, दारुमुळें सगळा नाश झाला, असें म्हणत असतांनासुद्धां तें मनाला पटत नाहीं. तसेंच देवयानींत मुळांत नसलेली उदात्तता विनाकारण दाखविण्याचा नाटककारानें प्रयत्न केला आहे फक्त कचाचाच स्वभाव काय तो मुळाबरहुकुम उतरलेला आहे.

आतां या तिघांच्या स्वभावाचा महत्वाचा मुद्दा बाजूस सारून मूळ कथेकडे पाहिलें, तरी आत्यन्तिक अपत्यस्नेहामुळें होणारा माणसाचा अधःपात हा दारुनें होणाऱ्या अधःपातापेक्षां केव्हांही अधिक काव्यात्मक, हृदयद्रावक व मनोज्ञ आहे. त्यांत पुन्हां ज्या मुलासाठीं आपण आपल्या संप्रदायावर, शिष्यपरंपरेवर आणि तपश्चर्येनें प्राप्त झालेल्या संजीवनी विद्येवर पाणी सोडलें, त्या आपल्या प्राणाहूनही प्रिय मुलीचा प्रेमभंग व्हावा, दारुण निराशा व्हावी, ही घटनाच किती शोककारक आहे! पण केवळ मद्यपाननिषेधाच्या प्रचारासाठीं मुळांत असलेली ही उदात्त, उज्ज्वल आणि तितकीच हृदयस्पर्शी कथा खाडिलकरांनीं जाणून बुजून विकृत केली. आणि तपस्वी शुक्राला बेजबाबदार दारुडा बनविलें!

विद्याहरण हें नाटक महाभारतांतील मूळ कथा विसरून वाचलें, तर उत्तम वाटतें. पण मूळ शुक्राचार्याचा व देवयानीचा स्वभावपरिपोष हें ज्याला ठाऊक आहेत, त्याला हें नाटक अनेक वाङ्मयीन गुण असूनही विकृत व उद्वेगजनक वाटतें. आपल्या अपत्यावरील अनिवार आणि अंध प्रेमामुळें होणारा अधःपात हा दारुमुळें होणाऱ्या नाशापेक्षां केव्हांही श्रेष्ठ ठरतो. केवळ प्रचाराच्या आहारीं गेल्यामुळें खाडिलकरांची तेजस्वी प्रतिभा या नाटकापासून अधःपतित होऊं लागली आणि याचा कळस मेनका नाटकांत झाला.

या नाटकांतील विनोद जितका विकृत तितकाच निर्बुद्ध आहे. सुधारकांची, दारुड्यांची आणि फॅशनची चेष्टा करण्याच्या आहारीं जाऊन मूळ कथेच्या प्रकृतींत केलेल्या विकृतींत खाडिलकरांनीं अधीक भर घातली आहे. मूळ उदात्त व करुण कथेला, हा विनोदाचा धांगडधिंगा विसंगत व संतापजनक वाटतो.

"संगीत देवयानी पाणिग्रहण" हे भिकाजी गणेश आठवले यांचें नाटक, कृष्णाजी हरि दिक्षित कृत "देवयानी अर्थात् विद्यासाधन" आणि सखाराम बाळकृष्ण सरनाईककृत "कचदेवयानी" नाटक अशीं आणखी नाटकें याच विषयावर

आहेत. विद्याहरणांत दोष असले तरी वाङ्मयीन गुणही तसेंच मोठे आहेत. पण हीं तीनही नाटकें सामान्यच आहेत. याचप्रमाणें १८९२ सालीं विष्णु भिकाजी कापेरकर यांनीं "कचदेवयानी" नांवाचेंच नाटक लिहिलें आहे. कचदेवयानी हें पुराणांतील आख्यान पण नाटकाच्या चौकटींत अतिरिक्त पदें लिहून बसविलेलें आहे. मूळ कथेंत असलेल्या नाट्याचा, संघर्षाचा, मनोरम व उदात्त स्वभावाचा या नाटकांत कसलाच उपयोग करून घेतलेला नाहीं. त्यामुळें या पांचही नाटकांत खाडिलकरांचे विद्याहरण हें नाटक केव्हांही श्रेष्ठ ठरतें.

दिक्षित यांनीं लिहिलेलें देवयानी अर्थात विद्यासाधन हें नाटक चटकदार उतरलें, तरीं उथळ विनोदामुळें अगदींच सामान्य आहे. या नाटकांत लेखकानें शृंगाररस शक्य तितका टाळून, हास्यरस बुद्धयाच घालण्याचा प्रयत्न केला आहे. पण दुःखात्मकरसाला त्यामुळें फारसें महत्व न आल्यामुळें सहाजिकच या नाटकांत उदात्तता व उत्कटता आढळत नाहीं. फक्त पुराणांतील घटना तेवढ्या मांडल्या आहेत. पण नाटकांत घटनापेक्षां स्वभावलेखनाला महत्व असतें.

६ एकच प्याला.:

गडकऱ्यांच्या मृत्यूनंतर प्रसिद्ध होऊन मराठी भाषेचा अपूर्व अलंकार ठरलेलीं गडकऱ्यांचीं संपूर्ण अशीं नाटकें दोन ! पहिलें एकचप्याला आणि दुसरें भावबंधन ! राजसंन्यास हें अपूर्ण नाटकही या दोन नाटकांप्रमाणेंच गडकऱ्यांना चिरस्थायी करण्यास कारण झालें.

प्रेमसंन्यास आणि पुण्यप्रभाव या नाटकांत गडकऱ्यांच्या प्रतिभेची प्रसादचिन्हें दिसतात, पण शेवटच्या तीन नाटकांतच गडकऱ्यांच्या या सामर्थ्याचें ओजस्वी उन्मेष प्रगट होतांना आढळतात.

"एकच प्याला" नाटकाइतकी चर्चा दुसऱ्या कोणत्याच नाटकावर झालेली नाहीं. "एकच प्याला" ही उत्तम आणि परिणामकारक शोकांतिका आहे, हें सर्वसाधारपेंण सर्वमान्य असलें, तरी तिच्या स्वरूपाविषयीं, वास्तविक योग्यतेविषयीं व स्वभावपरिपोषाविषयीं टीकाकारांत एकमत दिसत नाहीं

एकच प्याला या नाटकांत सुधाकर आणि सिंधू यांच्या संसाराचे सुरवातीस सुखद पण शेवटीं भीषण ठरणारें चित्र रंगविलेलें आहे. भय आणि अनुकंपा हे शोकांतिकेचा परिणाम म्हणून, अरिस्टॉटलनें सांगितलेले दोन मनोविकार शेवटीं प्रेक्षकांच्या मनांत जागृत होऊन भावनांचें अनुरुप विरेचन होतें. या नाटकांतील कथानक साधें व सरळ आहे. त्यांत कसलीही चमत्कृति नाहीं. पहिल्या दोन नाटकांच्या कथानकांप्रमाणें गुंतागुंत नाहीं. नाट्यप्रसंगाला प्राधान्य मिळण्याऐवजीं या नाटकांत प्रमुख पात्रांच्या स्वभावविकासाला व कृतीलाच नाटककारानें आपली पहिली परंपरा बाजूला सारून प्राधान्य दिलें आहे. त्यामुळें गडकऱ्यांची प्रतिभा आपल्या पहिल्या मर्यादा ओलांडून अनंतस्पर्शी व सखोल स्वरूपांत या नाटकांत शोककारणाचा उत्कर्ष बऱ्या-

चशा विशुद्ध स्वरूपांत साधतांना दिसते. या नाटकांत शब्दापेक्षां अर्थाला आणि अलंकारापेक्षां मनोविकाराला गडकऱ्यांनीं अधिक जवळ केलें असल्यामुळें त्यांची अनलंकृत पण प्रभावी भाषा करुण, रौद्र, भयानक, बीभत्स आणि हास्य हे रस आपल्या शब्दांतून आणि वाक्यांतून यशस्वीपणें प्रगट करते.

एकच प्याला नाटकापर्यंत गडकऱ्यांची प्रतिभा कोल्हटकरांच्याप्रमाणें प्रहसनात्मक, चमत्कृतिप्रधान, शब्दसृष्टींत घुटमळणारी अशी होती, तिनें शोककारणाचा अविष्कार करण्याचा प्रयत्न केला असला, तरी त्यांत अभिजातपणा नसून भडकपणा होता. प्रमुख पात्रांच्या स्वभावांची व कृतींची घडण उत्कटतेपेक्षां व सहजतेपेक्षां, अतिशयोक्ति व कृत्रिमपणा, यांवरच आधारलेली आहे असें वाटतें. एकच प्याला नाटकांत मानवी मन प्रथमच गडकऱ्यांनीं यशस्वीरीतीनें चित्रित केलें. अर्थात् गडकरी जें मानवी मन चित्रित करतात, तें देवलांच्याप्रमाणें सर्वसामान्य मन नसून खाडिलकरांच्याप्रमाणें आदर्श, एकांगी आणि उत्कट असें मन असतें आणि त्यामुळें सामाजिक परिस्थितीपेक्षां आणि दैवापेक्षां, गडकऱ्यांचा नायक किंवा नायिका आपल्या स्वभावानेंच अधःपाताची गर्ता खणून ठेवतात. खाडिलकरांच्याप्रमाणें गडकऱ्यांच्याही समोर शेक्सपियर हाच प्रामुख्यानें आदर्श होता. शेक्सपियरच्या मागोवा घेत पुढें चाललेल्या खाडिलकरांच्या पावलावर पाउल टाकून, गडकऱ्यांची प्रतिभा प्रगतिपथावर पुढें सरकत होती, हें एकच प्याला व राजसंन्यास या नाटकांवरून स्पष्ट दिसतें.

कोल्हटकरांचा गडकऱ्यांवर परिणाम झालेला असल्यामुळें स्वभावांत असणाऱ्या परस्पराविरोधी प्रवृत्तींतून, विचारांतून आणि एखाद्या निसर्गदोषांतून संघर्ष आणि कृति निर्माण करणें, हें गडकऱ्यांना प्रथम साधत नसे, आणि आवडतही नसे. कांहींतरी प्रमेय, कांहींतरी हेतु आणि कशाचातरी प्रचार, कोणत्यातरी तत्त्वाचा अविष्कार हा गडकऱ्यांच्या नाटकांत असतो. पण गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचा पिंड हा प्रामुख्यानें प्रचारात्मक, प्रमेयात्मक किंवा तत्त्वप्रधान नव्हता, प्रथम तो नाट्यप्रसंगप्रधान व पुढें कांहीं प्रमाणांत तो स्वभावप्रधान होऊं लागला होता. शेवटच्या नाटकांतच गडकऱ्यांना आपल्या प्रतिभेची अटकळ, तिचे शेक्सपियरच्या परंपरेशी निकट असलेलें स्वरूप यांची योग्य जाणीव व्हावयास लागली होती. पण पूर्वसंस्कार हे क्षणांत नाहींसे होणारे नसल्यामुळें त्यांचीही निर्जीव छाया त्यांच्या नाटकावर पडते. त्यामुळें एकच प्याला या नाटकाचा मुख्य विषय एका पाणीदार, बुद्धिमान आणि सरळ अशा पुरुषाचा अभिमानाच्या अतिरेकामुळें आणि दुर्दैवामुळें दारूचें दारुच्या व्यसन लागून त्यांत होणारा अधःपात हा असला, तरी सुधाकराप्रमाणेंच दारूचे दुष्ट सामर्थ्याचा व दुष्परिणामाचा प्रचारही गडकऱ्यांनीं अतिशय प्रभावी स्वरूपांत केलेला दिसतो. पण हा प्रचार कितीही प्रभावी व परिणामकारक असला, तरी तो प्रभु नाटकाचा मुख्य विषय नाहीं. सुधाकराला त्याच्या विशिष्ट स्वभावामुळें, व्यसन लागण्यांत

हें व्यसन दारूप्रमाणें दुसरें कोणतेंही असतें, तरी वाचकाला विशेष फरक जाणवणार नाहीं. या नाटकांत सुधाकराचा स्वभावपरिपोष, त्याचा होणारा अधःपात हें साध्य आहे व त्याला हातभार लावण्यास, प्रथम गति देण्यास दारूचा 'एकच प्याला' साधन म्हणून योजला आहे. केवळ दारू म्हणून दारूविषयीं सुधाकराला प्रेम वाटत नाहीं. दारूच्या विनाशगर्भ सामर्थ्याची त्याला पूर्ण कल्पना असते. दारू उत्तम असते असें तो कधींच म्हणत नाहीं. केवळ मनःस्तापाचा उपशम करण्यासाठीं औषध म्हणून तळीरामाच्या हातांतून सुधाकर "एकच प्याला" ओंठाला लावतो. आपण निग्रही असल्यामुळें इतरांच्याप्रमाणें आपल्याला हें व्यसन लागणार नाहीं असा सुधाकरला अभिमान असल्यामुळें या औषधाचें जालीम जहर केव्हां होतें याची सुधाकराला शेवटीं सर्वनाशाच्या वेळीं जाणीव होते. कोठचीही गोष्ट मानवी प्रयत्नाच्या पलीकडे गेल्यावर त्याची जाणीव होणें, हें शोककारणाचें एक प्रमुख वैशिष्ट्य आहे. "असें झालें असतें तर–" (इट माइट हॅव बीन) हा उदास विचार अनेक दुर्दैवी प्राणिमात्रांची अहोरात्र अंतःकरणें कुरतडत असतो. हें करुणरसाचें वैशिष्ट्य एकच प्याला या नाटकांतही दिसतें.

सारांश या नाटकांत दारूचे दुष्परिणाम हे परिणामकारक पद्धतीनें मांडलेले असले, तरी सुधाकराचा त्याच्या स्वभावदोषामुळें होणारा अधःपात हें या नाटकाचें अधिष्ठान आहे.

८. सुधाकराचा स्वभाव :

गडकरी ह्यांच्या नाट्यकृतींत कांहीं ना कांहीं तरी दोष आढळतो. गडकऱ्यांची कोठलीच कलाकृति निर्दोष नाहीं. एकच प्याला नाटक हें याला अपवाद नाहीं. पण या नाटकांत आढळणारे दोष पुण्यप्रभाव, प्रेमसंन्यास नाटकांतील दोषांप्रमाणें मूलभूत नसून गौण आहेत. त्यामुळें शोकांतिका म्हणून मराठी नाटकांत या नाटकाला फार वरचें स्थान द्यावें लागेल. अर्थात् याचा अर्थ एकच प्याला ही शोकांतिका हॅम्लेट किंवा किंग लियरप्रमाणें सर्वोत्कृष्ट आहे असा नव्हे. एकच प्याला हें नाटक परिणामकारक आहे, उत्तम आहे, हें मर्यादित अर्थानेंच घेतलें पाहिजे. कारण वस्तूंचें वर्णन करतांना शब्द तेच योजले, तरी त्यांत असलेला अर्थ भिन्न असतो हें विसरून चालणार नाहीं.

भावबंधन नाटकांतील पहिल्या प्रवेशाप्रमाणेंच, या नाटकातील पहिला प्रवेश नाट्यलेखनाच्या दृष्टीनें उत्तम आहे. भावबंधन नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशांत पुढील नाटकाची, त्यां नाटकांतील प्रमुख पात्रांच्या स्वभावाची, ज्याप्रमाणें धुंडिराजाच्या गोष्टीवेल्हाळ भाषणांतून नकळत ओळख होते, त्याचप्रमाणें एकच प्याला नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशांत सिंधूला लागलेली "अकारण हुरहुर", गडकऱ्यांनीं अतिशय हळुवार हातानें व सूचकपणें दर्शवलेली आहे. या संबंध प्रवेशांत दोन अतिशय महत्वाच्या गोष्टी गडकऱ्यांनीं स्पष्टपणें प्रेक्षकांच्या पुढें [illegible]ल्या आहेत.

रामलालनें केलेलें सुधाकराच्या स्वभावाचें वर्णन हें पुढील घटनांच्या दृष्टीनें फार महत्वाचें आहे. येवढेंच नव्हें तर पुढील घटनांचा मागला आधार म्हणजे हें स्वभाववर्णन आहे.

"ताई नीट बैस अशी. सुधा तूं पण बैस." अशी गंभीर मनानें सुरुवात करून, रामलाल सिंधूला सुधाकराचा स्वभाव समाजावून सांगतो सुधाकराची समाजापासून जपणूक करतांना किती सावध राहिलें पाहिजे, ह्याची योग्य जाणीव करून देतांना रामलाल म्हणतो, 'ताई, हा सुधाकर म्हणजे या जनसमुद्राच्या तळाशीं सांपडलेलें एक अमूल्य रत्न आहे. पण ताई अशीं रत्नें लाभणें कठीण आणि लाभल्यावर त्यांना हातीं ठेवणें फारच कठीण! सुधाकर बुद्धिमान् आहे, फार काय सांगावं–खरोखरीच अलौकिक बुद्धिमान आहे. तो जात्याच मानी आहे आणि केवळ स्वावलंबनामुळें नांवलौकिकाला चढल्यामुळें त्याचा मूळचा मानीपणा हल्लीं इतका उग्र स्वरूपाचा झाला आहे कीं, तो चांगल्या मित्रांनासुद्धां असह्य होईल–त्याच्या बुद्धिमत्तेच्या जोरानं हा सामान्य वर्गांतून पुढें जात असल्यामुळें त्याच्या बरोबरीचे लोक द्वेषानें आणि मत्सरानें त्याला मागें ओढीत आहेत मागच्याला मागें ढकलून, बरोबरीच्याला बाजूला सारून आणि पुढच्याला पुढें ढकलून, सुधाकर यावेळीं जीवनकलहाच्या गर्दींतून रस्ता काढीत आहे. धंद्याच्या पटांगणांत त्याचं कौतुक करणारा, आणि रागाच्या ऐन भरांत त्याचा तोल संभाळणारा कोणी तरी जिव्हाळ्याचा मनुष्य सध्यां त्याच्या नेहमीं जवळ असणें अवश्य आहे–कधीं काळीं त्याचा मनोभंग झाला, तर चतुर मुली, तूं सर्वगुणसंपन्न आहेस–" (पृ. ६–७).

सुधाकराच्या स्वभावाची रूपरेषा, त्यांत असणारे " अभिमानाचा अतिरेक " हें धोक्याचें स्थल नाटककारानें रामलालकरवीं प्रेक्षकांना अगोदर दाखवून दिलें आहे. त्यामुळें अशा माणसाचा मनोभंग झाला, तो एकाकी असला, तर काय अनर्थ ओढवेल, ही कुकल्पना आपल्या अंतःकरणाला सिंधूच्या हुरहुरीप्रमाणें अकारण विंधून जाते.

९ स्वभाव व दैव :

पण सुधाकराच्या विशिष्ट स्वभावाप्रमाणेंच शोकांतिकेंत प्रबळ असणाऱ्या एका महत्वाच्या तत्त्वाचा गडकऱ्यांनीं सुधाकराच्या तोंडूनच उल्लेख केला आहे. परदेशास जाऊन रामलाल परत केव्हां येईल, याविषयीं सिंधू फार चिंता व्यक्त करते, तेव्हां सुधाकर तिला म्हणतो, " सर्वांचें सर्वतोपरी रक्षण करण्याची जबाबदारी सर्वसमर्थ परमेश्वरावर आहे. सिंधू, तो अनुकुल असला म्हणजे हजार कोसावरच्या खवळलेल्या महासागरांतसुद्धां तुझ्या प्रयत्नांवांचून रामलाल सुरक्षित राहील आणि प्रभूची कृपा एकदां फिरली म्हणजे तुझ्या डोळ्यांदेखत इथल्याइथं तुझे आटोकाट प्रयत्न चालूं असतां महासागर नको, तलावसुद्धां नको, तो अतर्क्य सामर्थ्यवान प्रभु मला एखाद्या लहानशा पेल्यांतसुद्धां बुडवून टाकील." (पृ. ८) यांत नाटकांत

दारूच्या एकच प्याल्यामुळें होणारा पुढील अनर्थ ज्याप्रमाणें कौशल्यानें सूचित केला आहे, त्याचप्रमाणें ज्याच्या मानी आणि एकांगी स्वभावामुळें मनोभंग असह्य होऊन दारूसारखें व्यसन लागून अधःपात होतो, त्या सुधाकरानें केलेल्या परमेश्वराच्या–प्रारब्धाच्या–नियतीच्या सामर्थ्याचें यथार्थ वर्णनही आलें आहे. म्हणजे " एकच प्याला" या नाटकांत स्वभावाप्रमाणेंच नियतीला महत्व आहे.

या नियतीचें स्वरूप पहिल्या अंकाचा शेवट होण्याअगोदर दोन प्रकारें दृष्टीस पडतें. सुधाकराच्या मानी स्वभावामुळें कोर्टांत सनद सहा महिन्यासाठीं रद्द होऊन दारुण मनोभंग होतो आणि तशा स्थितींत तो घरीं परत येतो, तेव्हां सिंधू माहेरीं गेलेली असते आणि पितृतुल्य हितचिंतक रामलाल हा परदेशांत असतो. या अनिष्ट योगायोगाप्रमाणेंच सुधाकराचें सांत्वन करण्यास, अप्रिय पण पथ्यकर गोड शब्दांत बोलणारा असा एकही मित्र नसतो. उलट त्याचा कारकून, दारुडा तळीराम हा हातांत दारूचा एकच प्याला घेऊन उभा असतो. " बुडत्याला काडीचा आधार " या म्हणीप्रमाणें बुद्धिमान्, सुसंस्कृत व सुस्वभावी सुधाकर हा तळीरामाचा आधार घेऊन त्यच्या हातांत असलेल्या एकच प्याल्याकडे पहिलें पाऊल टाकतो.

१० तळीराम प्रारब्धाचें प्रतीक :

तळीराम या नाटकांतील खलनायक नसून, वास्तविक प्रारब्धाचा हात किंवा प्रतीक आहे.

तळीरामामुळें सुधाकराला दारूचें व्यसन लागतें. तळीरामाप्रमाणेंच तें पुढें सतत वाढत जातें, तळीरामामुळेंच आप्त व हितचिंतकांविषयीं सुधाकराच्या मनांत गैरसमज निर्माण होऊन, तो सिंधूकडून ते कधीही घरीं येणार नाहींत – मदत करणार नाहींत, हें शपथपूर्वक कबूल करून घेतो. " सुधाकराचं मूल तें रामलालचं काटें ", हा किल्मिषवाणा संशय तळीरामच सिंधूविषयीं त्याच्या मनांत भरवितो. " सिंधूने रामलालला मिठी मारली होती," असेंही तो दारूनें धुंदावलेल्या सुधाकराला सांगतो. तुमची या घरांत किंमत नाहीं, सगळा खर्च तुमचा सासरा चालवितो, ही माहिती पुरवून सुधाकराच्या स्वाभिमानाला फुंकर घालून, अनर्थाचा वणवा तळीराम पेटवितो. या सर्व व अशा इतर कांहीं गोष्टी खऱ्या असल्या, तरी तेवढ्यावरून आयागोप्रमाणें तळीरामाला या नाटकांतील खलपुरुष म्हणणें योग्य होणार नाहीं.

तळीराम हा जगाकडे तुच्छतेनें, चार्वाकदृष्टीनें पहात असला, तरी तो दुष्ट नाहीं. सुधाकराला दारूचें व्यसन लावून, त्याला कसलाच स्वार्थ साधायाचा नाहीं. त्याची भूमिका असलीच तर ती " आपणासारखे करिती तात्काळ " अशीच आहे. तो दारूचा कट्टा अभिमानी आणि प्रचारक असल्यामुळें सुधाकरासारख्या प्रतिष्ठित गृहस्थाला तो आपल्या आर्यमंदिरामंडळांत सभासद म्हणून ओढून घेतो. त्याला सुधाकराचा द्वेष, मत्सर किंवा तिरस्कार नव्हता. दारूखेरीज त्याला या जगांत कांहींही मिळवावयाचें नव्हतें. सुधाकराप्रमाणेंच तळीरामाचाही संसार शेवटीं उजाडच होतो.

तेव्हां तळीराम हा नकळत निर्दय नियतीच्या हातांतील खेळणें झालेला आहे. केवळ सुधाकरानें दारू सोडुं नये म्हणून तो आप्तांच्या, मित्रांविरुद्ध त्याचें कान फुंकतो. हे दोघेही दारुडे दैवाच्या हातांतील खेळणीं आहेत. शिवाय सुधाकरावर-त्याच्या एकांतिक व अभिमानी स्वभावावर, तळीरामाची हुकमत बसणें अशक्य आहे. रामलालसारखा पितृतुल्य मित्र व सिंधू सारखी प्रेमळ पतिव्रता पत्नी जिथें पराभूत झाली, तेथें तळीरामासारख्या कारकुनाचा काय पाड लागणार ?

११. भगीरथ-सर्वसामान्यांचा प्रतिनिधि :

सुधाकराबरोबरच या नाटकांतील भगीरथाची नेहमीं तुलना केली जाते आणि कांहीं टीकाकार भगीरथाला लागलेलें दारूचें व्यसन जर रामलालच्या उपदेशानें सुटलें, तर सुधाकराचें व्यसन कां सुटत नाहीं, म्हणून विचारतात. माणसांचें चित्र-विचित्र स्वभाव व त्यांतून प्रगट होणारी कृति. ही गणितांतील हिशोबाप्रमाणें यांत्रिक नसून गुंतागुंतीची असते. त्यांत अनेकवेळां संगति नसते, उलट संदिग्धता असते. प्रेमभंगामुळें निराश होऊन भगीरथ दारूच्या नादीं लागतो. तळीराम हाच अर्थात् त्याचाही या बाबतींत मार्गदर्शक होतो. याच सुमारास सिंधूला सुधाकर एकसारखा घराबाहेर कां जातो, आपल्याशीं चिडखोरपणानें-तुटकपणानें कां वागतो, "बाळाचे" कोडकौतुक कां करीत नाहीं, हें कोडें सुटत नाहीं. "फार दिवस माहेरीं राहिल्यामुळें राग तर नाहींना आला ? तसं असेल तर पदर पसरून भीक मागतें." (पृ. २७) असेंही सरळ आणि प्रेमळ सिंधू सुधाकराला सांगावयास चुकत नाहीं. "सनद मिळविण्यासाठीं हिंडावें लागतें" असें जरी यावर सुधाकर उत्तर देतो, तरी त्याच्या प्रवेशांत सिंधूला जरी नाहीं तरी रामलालला तळीरामच्या बायकोकडून सुधारकगला दारूचें व्यसन लागलें, हें कळतें. खरा प्रकार "चक्षुर्वैसत्यम्" कळावा म्हणून, भगीरथाबरोबर रामलाल हा आर्य मदिरामंडळाच्या बैठकीला जातो. आणि तेथें प्रत्यक्ष दारुड्यांचा चाललेला विनोद आणि सुधाकराचें अपेयपान पहातो. "प्रेमभंगामुळें अनाठायीं पडलेलें जीवित सार्थकीं लावायला तुला दारूखेरीज दुसरा मार्गच सांपडत नाहीं ?" असा भगीरथाला प्रश्न विचारून, उपदेश करून रामलाल शेवटीं त्या घातुक व्यसनांतून त्याला मुक्त करतो. "मित्रहो, माझ्या करतां हे कष्ट घेऊं नका. आजपासून हा भगीरथ तुम्हांला आणि तुमच्या दारूला पारखा झाला." (पृ. ३८) असें जेव्हां प्रेक्षक भगीरथाचें भाषण ऐकतात तेव्हां करुण आणि भयानक रसानें मेघाच्छादित झालेल्या आकाशांत त्यांना सुधाकराच्या उद्धाराच्या आशेचे किरण दिसतात. रामलाल आणि सिंधू यांच्या प्रयत्नांनीं सुधाकराचें व्यसन सुटणार आणि त्याचा संसार पुन्हां पहिल्यासारखा सुखानें चालू होणार, असें प्रेक्षकांना जें वाटतें, त्यांतच गडकऱ्यांचें नाट्यकौशल्य दिसतें. त्याचप्रमाणें अशाप्रकारें प्रेक्षकांच्या मनांत खोटी आशा उत्पन्न झाल्यामुळें, पुढें वृद्धिंगत होणारा करुणरस हा अधिक तीव्र व हृदयद्रावक वाटतो. असें आशादायक दृश्य

दाखविण्यांत वास्तवताही आहे. कारण अशा खोट्या आशेमुळें आपण अनेकवेळां जगांत फसतों.

सुधाकराचें चित्र उठावदार होण्यासाठीं प्रकाश-छाया न्यायानें भगीरथाची योजना नाटककारानें केली आहे. भगीरथ हा सर्वसामान्य माणसांचा प्रतिनिधि आहे. त्यामुळें कोठल्याही गोष्टींत उत्कटता एकांगीपणा व असामान्यत्व हें सुधाकराप्रमाणें त्यांच्यांत नाहीं. त्याला दारूचें व्यसन लागतें. तसेंच तें विनायास सुटतें. कारण तो सामान्य आहे, आणि सामान्य माणसांत कोणताच गुण किंवा अवगुण, विकार किंवा विचार, हे एकांगी व उत्कट नसतात यामुळें सुधाकराचा स्वभावपरिपोष व त्याचा क्रमाक्रमाने होणारा अधःपात, यांत भगीरथाच्या तुलनेनें मनोज्ञ नाट्य निर्माण होतें.

रामलाल आणि भगीरथ हीं दोनहीं पात्रें नाटकास आवश्यक असलीं, तरी सुधाकराची विधवा बहीण शारद, भगीरथ आणि रामलाल, यांच्या प्रेमत्रिकोणावर व एकच स्पर्शावर उभारलेलें उपकथानक मूळ कथेला उपकारक होण्याऐवजीं, त्याच्याशी एकजीव होण्याऐवजीं, अपकारकच होतें.

१२ सिंधू :

सुधाकराबरोबर त्याच्या इतकेंच एकच प्याला नाटकांतील महत्त्वाचें प्रमुख पात्र म्हणजे त्याची पत्नी सिंधू होय. पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत या चतुर, प्रेमळ आणि हळव्या मनाच्या मुलीचें ओझरतें पण आकर्षक दर्शन होतें. दुसऱ्या अंकांत सुधाकर कसल्यातरी संकटांत सांपडलेला आहे, अशा कल्पनेनें सिंधू गांगरलेली आहे. सुधाकराला दारूचें व्यसन लागलेलें आहे, हें तिला तिसऱ्या अंकांत प्रत्यक्षच सुधाकराचें बेभान दर्शन होऊन कळतें. "फळ पिकण्यापूर्वीं पाडानं रंगून जातं पण पुरतेपणीं कुजल्याखेरीज त्याला कधीं घाण सुटली आहे कां ?" या शारदला विचारलेल्या प्रश्नांत तिचे व्यवहारचातुर्य, अवलोकन व मानवी मनाची यथार्थपरीक्षा व्यक्त होते. "सिंधू, सुधाकराला दारूचें व्यसन लागलं!" असें रामलाल सांगतो, तेव्हां सिंधू विस्मयानें आणि दुःखानं बेभान होते, पण हीच सौजन्याची आणि प्रेमाची पुतळी सिंधू पतिप्रेमामुळें, वाटेल ते कष्ट उपसण्यास तयार होते. आणि माहेरचे मायापाश एका क्षणांत तोडून टाकते. पद्माकर तिचा भाऊ, "बेताल अनर्थ" पाहून जेव्हां "सुधाकराला सोडून माहेरी चल," म्हणून आग्रह करतो, तेव्हां प्रेक्षकांना सिंधूच्या अलौकिक चारित्र्याचें, अपूर्व पतिप्रेमाचें, अपरंपार त्यागाचें व उदात्त स्वभावाचें दर्शन होतें. "तुमच्या चौदा चौकड्याच्या राज्यांत राहून रौरवाची राणी होण्यापेक्षां दुर्दैवाची दासी होऊन दुःखांत दिवस कंठीन." (पृ. ५२) हें तिचें तेजस्वी भाषण ऐकल्यावर सिंधूबद्दल आदर पण अनुकंपा वाटते. सिंधूचे पतिप्रेम, त्याग, धैर्य आणि पुढें पडणारे कष्ट हे मातीला मिळणार, त्यांचा अपव्यय होणार, कारण सुधाकराचें व्यसन सुटणें अशक्य आहे, हें प्रेक्षकांना आतां स्पष्ट दिसत असतें.

शोककारणाचें सगळ्यांत महत्वाचें वैशिष्ट्य म्हणजे "अध्यात्मिक वैफल्य" (स्पिरिच्युअल वेस्ट) आणि या वैफल्यांतच माणसाला वाटणारें दुःख भरलेलें असतें. दारूच्या व्यसनामुळें सुधाकराच्या सगळ्या असामान्य गुणांना ज्याप्रमाणें अनिष्ट आणि अनर्थकारक वळण लागते, त्याप्रमाणें पतिप्रेमामुळें सिंधूच्या अंगांत असणारे गुण हे उफाळून वर आले, तरी त्यांचा सुधाकरावर कांहींही परिणाम होत नसल्यामुळें त्यांत असणोर ओज आणि असामान्यत्व ही फुकट गेल्यासारखी वाटतात. यापुढें प्रत्येक अंकांत, ही भावना दृढ होत जात असल्यामुळें प्रेक्षकांचीं मनें शोकपरिणामानें अधिकच भारावतात. आणि याच परिणामांत एकच प्याला नाटकाचें शोकांतिका म्हणून यश सांठविलेले आहे.

कांहीं प्रेक्षकांना आणि टीकाकारांना सिंधूचें चरित्र म्हणजे पातिव्रत्याच्या दुष्परिणामाचें चित्र वाटतें आणि पद्माकराप्रमाणेंच सर्वसामान्य प्रेक्षकालाही "ताई, तूं शुद्धीवर आहेस कां ? या रौरवांत राबून, अन्नाला मोताद होऊन, याच्या शिव्या-शापांत जळून उभ्या आयुष्याची राखरांगोळी कां करावयाची आहे ? (पृ ५५) असें विचारावेसें वाटतें. पण सुधाकराप्रमाणेंच सिंधू असामान्य व अद्वितीय आहे. तिचें हें अविचारी पण अलौकिक वर्तन आणि "पतिव्रतेला नातीं नसतात, ती बापाची मुलगी नसते, मुलाची आई नसते. देवाब्राह्मणांनीं दिलेल्या नवऱ्याची ती बायको असते." (पृ. ५४) हें एकांगी पण उदात्त भाषण ऐकून आपण चकित होतों. अलौकिकत्व आणि एकांतिकत्व हीं एकाच विशिष्ट समाजांत सामावण्याइतकी संकुचित नसतात. सिंधूसारखी लाखांत एक सांपडणारी स्त्री, कोठल्याही समाजांत आढळूं शकेल. आणि कदाचित् तिला हिंदू पातिव्रत्याच्या कल्पनाच काय पण 'हिंदू' हा शब्द ठाउकही नसेल.

आपण सुधाकर आणि सिंधू यांचें पुढील चरित्र भयभीत मनानें, पण आतुर आणि आदरयुक्त नजरेनें पहातों. सिंधूचे काबाडकष्ट, तिचें दळणकांडण आणि ती कागदाच्या घडया घालतांना पाहून प्रेक्षकांचे डोळे पाण्यानें आणि अंतःकरण आदरानें भरतें.

३. गीता :

सिंधूचा स्वभाव उठून दिसावा, म्हणून गडकऱ्यांनीं फटकळ पण प्रेमळ अशा गीतेची योजना केली आहे. "असे पति देवाचे ललनांना" म्हणणारी सिंधू आणि "हे असले हो कसले देव, अहो हे दारूबाज देव, आज गटारांच्या गंगेंत वहावयाचे, तर उद्यां आणखी कोठें लोळावयाचे !" म्हणून कडक शब्दांत संभावना करणारी गीता, या दोघीही सारख्याच प्रेमळ आणि उदार हृदयाच्या असल्या, तरी सिंधू हें आदर्शाचे तर गीता हें वास्तवाचे चित्र आहे.

"बाईसाहेब तुमची लुगडी धुवायला सांगा – एकदां सोडून सातवेळां धुईन पण एवढया गोष्टींत नका माझ्या तोंडाला हात देऊं – या देवांची खेटरांनींच पूजा करायला हवी – नवरा दारू पिऊन घरीं आला तर खुशाल त्याला दाव्यादोर-

खंडांनीं बांधून गोठ्यांत नेऊन बांधीत जा." (पृ. ६५) हे गीतेचे खडे बोल सिंधूला कसेसेच वाटतात. आणि त्यांत पुन्हां पाठीमागें सुधाकर उभा असतो. पण ह्याच दगडा-धोंड्यांच्या निष्ठुर पण न्यायी मारानें सुधाकराचे डोळे उघडतात. आणि तो सिंधूला "मी आजपासून दारू सोडली," म्हणून शपथपूर्वक सांगतो. सिंधूप्रमाणेंच प्रेक्षकांचा आनंदही गगनांत मावत नाहीं. (पण याच हर्षाचें रूपांतर पुढील प्रवेशांत विदारक विषादांत होतें.)

१४. दिवा विझतांना मोठा होतो :

सुधाकर आपल्या दारुड्या मित्रांच्याकडे लाचारीनें आणि नम्रपणानें नोकरी मागतांना आपण पहातों. याच समाजांत संभावित म्हणून प्रतिष्ठितपणें मिरविणाऱ्या पण सुधाकरापेक्षांही कलंकित असणाऱ्या गृहस्थांच्याकडून त्याची उपेक्षा व अपमान होतो. त्यामुळें त्यांच्या अगोदरच एकांतिक आणि आतां अधिकच हळव्या झालेल्या अभिमानाला असह्य धक्का बसतो, आणि या धक्क्यामुळें सिंधू-समोर आणि बाळाला साक्ष ठेवून केलेला त्याचा दारू न पिण्याचा निश्चय ढांसळतो. त्यामुळें सिंधूसमोर क्षणिक पश्चात्तापाच्या (आवेगांत सुधाकरानें घेतलेली शपथ आणि त्यामुळें उत्पन्न झालेला आनंद, हा दिवा विझतांना मोठा होतो, तसा वाटतो आणि करुण, भयानक आणि रौद्ररसाचा अंधकार अधिकच दाटतो.)

✓ यापुढील सुधाकराच्या कृतींत आणि भाषणांत कारुण्य, रौद्रता आणि भीषणता आहेत. अणुमात्रही आशा न उरल्यामुळें आत्यन्तिक उद्वेगानें सुधाकर म्हणतो, "दुर्दैवाचे दशावतार पहाण्याची माझ्यांत ताकद नाहीं. दारूबाज दोस्तांनीं लाथाडलेलं हें थोबाड आतां कुणाला कसं दाखवूं? माझं उपाशीं बाळ-काबाडकष्ट उपसणारी सिंधू-यांच्यापुढें कोणत्या नात्यानें जाऊन उभा राहूं?-या जगांतून बाहेर कसा जाऊं?-कोणत्या रूपानं मृत्यूच्या गळ्यांत मिठी मारूं?-दारूबाजाच्या ओळखीचं मृत्यूचं एकच रूप म्हणजे दारू!-मुलासकट माणुसकीला, सिंधूसकट संसाराला, सद्गुणासकट सुखाला, जगासकट जगदीश्वराला, सुधाकराचा हा निर्वाणीचा निरा-शेंतला शेवटचा प्रणाम! आतां यापुढें एक दारू-प्राण जाईपर्यंत दारू-शेवटपर्यंत दारू!" (पृ. ७५).

यापुढील प्रवेशांत सुधाकर आर्यमदिरामंडळांत जाऊन पुन्हां बेफामपणें दारू पिऊं लागतो. तेथील सभासदांची बोलणीं आणि हास्य कानावर पडल्यावर सुधाकर जें बोलतो त्यांत त्याचा एकांतिक पण उमदा आणि असामान्य स्वभाव व्यक्त होतो. एकीकडे दारूचा प्याला भरतांना सुधाकर म्हणतो, "माझ्या जोडीदार मूर्खांनों, तुम्हांला माझ्या स्वभावाची परीक्षा झाली असें नाहीं, पण मला माझ्या दुर्दैवाची परीक्षा झाली नाहीं-जखमी झालेल्या सिंहाचं विव्हळणं ऐकूनसुद्धां, भेकड सावजांना दूर व्हावं लागतं! मला हंसावयाचं आहे? माझी कुचेष्टा करावयाची आहे? करा, खुशाल करा! पण एका बाजूला जाऊन करा! (पृ. ८३)

(व्यवहारी जगाची कृतघ्नता पाहून–ढोंगीपणा पाहून, सुधाकराच्या अंतःकरणाला असह्य यातना होतात.) त्यामुळें तो दारूच्या प्याल्याकडे पाहून, म्हणतो "ये मदिरे, मदिरे तूं देवता नाहींस, हें नव्यानें सांगायला जगांतील पंडितांचा तांडा कशास हवा ? तुझ्या जुलमी जादुनं जडावलेल्या जनावरांनासुद्धां कळतं की, तूं एक राक्षसी आहेस. तूं घातकी राक्षसी आहेस. क्रूर राक्षसी आहेस, पण तूं प्रामाणिक राक्षसी आहेस. गळा कापीन म्हटल्यावर, तूं गळाच कापीत आली आहेस, मृत्यूच्या दरवाजापर्यंत सोबत करण्याचं कबूल केल्यावर तूं कधीं माघार घेत नाहींस. तूं एखाद्याचं नांव बुडविलस तरी अनोळखी पाजीपणानं तूं त्याचं नांव टाकीत नाहींस!" (पृ. ८३) या व इतर भाषणांत गडकऱ्यांच्या भाषेचें विशुद्ध व प्रभावी स्वरूप आढळतें. पहिला असलेला (अलंकारांचा, चमत्कृतींचा, कोट्यांचा, कल्पनांचा व विरोधाभासांचा अनिवार लोभ जवळजवळ सुटलेला आहे. वाक् आणि अर्थ यांतील अर्थाकडे वाङ्मयांतील पुरुषाकडे गडकऱ्यांचें पूर्णपणें लक्ष वेधूं लागलें आहे.)

याचवेळीं रामलाल आनंदाची वार्ता सिंधूकडून ऐकून मोठ्या आशेनें येतो. पण सुधाकराचा हा प्रलयावतार पाहून खचतो. सुधाकराला त्याच्या निश्चयाची, मनोनिग्रहाची, विचारशक्तीची तो आठवण करून देण्याचा प्रयत्न करतो. सुधाकराचीं यापुढील दारूच्या भीषण सामर्थ्याचें वर्णन करणारीं भाषणें हीं भाषेच्या दृष्टीनें उत्तम असलीं, त्यांत उत्कर्ष पावणाऱ्या करुण, रौद्र, भयानक आणि बीभत्सरसाचें स्वरूप हें परिणामकारक असलें, तरी तीं प्रचारात्मक भाषणेंच आहेत. त्यामुळें सुधाकराच्या स्वभावावर नवा प्रकाश पडत नाहीं, किंवा नाटकाची भीषणता अधिक वाढत नाहीं.

या भाषणांतून आलेली दारूविषयींची विचारसरणी ही सुधाकरासारख्या रंगी स्वभावाच्या माणसाला यथार्थ लागूं पडत असली, आणि त्याच्या तोडांत पुरती शोभून दिसली, तरी दारूच्या तीन प्रलयावस्था, एकच प्याला व एकच सोडा कल्पना, शाश्वत सत्य म्हणून पटत नाहींत.

तिचा

ती एक

त्यासाठीं

चूट :

या नाटकाचा शेवटचा भाग म्हणजे दैवदुर्विलासाचें उत्तम उदाहरण आहे. सुधाकर परत दारू पिऊं लागत असतांना त्याचें व्यसन सुटलें. या आनंदांत सिंधू दळत असते, दूध नसल्यामुळें रडत असलेल्या मुलाची आशातुर अंतःकरणानें समजूत घालीत असते. पण याचवेळीं दारू पिऊन बेभान झालेला सुधाकर येतो, मुलाला मारण्यास धांवतो. प्रथम मुलाचा बचाव करण्यास मध्यें पडलेल्या सिंधूला जखमी करतो आणि मुलाला काठीनें मारतो, पश्चाकर येतो, पण फार उशीरा! या चांडाळानं माझी सोन्यासारखी ताई अन्नावांचून झिजवून झिजवून मारली. (पृ. ११८) चार गिरण्यांच्या मालकांची ही मुलगी, या शिकलेल्या दारूबाजानं आपल्या पोटांची खळगी भरण्याकरितां तिला जात्यावर दळायला लावलं! आमच्या

घरीं कुत्र्याच्या पिलांना जें दूध मिळतं-मिळतं कसलं त्यांना पाजतांना हलगर्जीपणानं खालीं सांडतं तितकंसुद्धां या गोजिरवाण्या बाळाला कधीं लाभलं नाहीं." (पृ. ११९) हा पद्माकराचा संताप आणि अनावर दुःख प्रेक्षकांचे अंतःकरण सिंधूसाठीं दुभंगत असतांनाच सिंधू हें सगळें नाकारते. आणि अशक्तपणानें घेरी आल्यामुळें आपल्याच अंगाखालीं सांपडून मूल मेलं म्हणून खोटं सांगते. असें एकांगी पण उदात्त पतिप्रेम पाहून आपल्या आंसवांनीं भरलेल्या डोळ्यांतच आदराची ऊर्मि उसळते. अखेर सिंधूचें डोकें मांडीवर घेतांना सुधाकराला भडभडून येतें. " सिंधू, सिंधू, देवतास्वरूप सिंधू ! काय तुझी दुर्दशा झाली ही ! सिंधू या दारूबाज नवऱ्याच्यापायीं तूं बुडालीस ! अपशब्दांनीं मी तुझा अपमान केला ! कधीं तुला गोळाभर अन्न मिळालं नाहीं ! पोटासाठीं तुला दळायला लावलं ! तुझे हाल हाल केले, तुझ्या पोटचा गोळा तुझ्या डाळ्यांदेखत चेंचून टाकला ! सिंधू, उदारहृदये सिंधू, शापाच्या एका शब्दानं मला जिता जाळून टाक ! (पृ. १२९) पण उलट सिंधू, त्याचेंच सांत्वन करते. आणि दारू सोडा म्हणून पुन्हां एकदां विनंति करते. पण सुधाकर म्हणतो, " नाहीं, सिंधू, उभा जन्म तुझी पवित्र आज्ञा मोडण्यांत घालवला. तुझी शेवटची आज्ञा पाळण्याइतका हा पातकी सुधाकर भाग्यशाली नाहीं. हा शेवटचा एकच प्याला मला अजून घ्यावयाचा आहे. नको दुर्दैवी जीवा, आतां माझ्याकडे पाहूं नकोस. या थिजत चाललेल्या डोळ्यांत अनाथ आशा अजून कशाला बळावते आहे ? सिंधू सिंधू ! (पृ. १२२) आणि-आणि सगळाच कारभार आटोपतो. एकच अनर्थ होतो. रामलाल शेवटीं म्हणतो त्याप्रमाणें, " एकदम तीन जिवाच्या तीन परी झाल्या. मूल मेलं, सिंधू मेली, सुधाकर मेला,! घर बुडालं, नांव बुडालं, आणि वंश बुडाला ! या जगांत सुधाकराचं आतां काय राहीलं आहे ? सर्वस्वासह हे तीन जीव ज्याच्यांत बुडाले तो तेवढा दारूचा एकच प्याला !" (पृ. १२५) आणि तो दारूचा एकच प्याला आपल्या मनावर शेवटीं परिणाम करतो. सुधाकराच्या तोंडचा, टच्या-विष प्याल्यावर-तळतळून केलेल्या भाषणांतही दारूच्या भीषण अन निरावर्णन केलें आहे. " काय वाटेल तें पातक कर, पण दारू पिऊं नकोस. वटपर्यंत सुधाकराचा शेवटचा संदेश आहे. पण असें असलें तरी सुधाकराचा अधःप ज्या सुधाकरासाठीं पतिप्रेमानें आणि पातिव्रत्याच्या एकांतिक कल्पनेनें सिंधू बेफामपणें वर पाणी सोडते तें तिचें उदात्त व करुण चरित्र हेंच या नाटकाचे मुख्य विषय होत

१६. उरलेले मुद्दे :

"एकच प्याला" या नाटकाचा शोकांतिका शोककारण व शोकपरिणामाच्या दृष्टीनेंच केवळ विचार करावयाचा असल्यामुळें त्याला पूरक असलेल्या घटनांचा, पात्रांचा व त्या सर्वांच्यामागें असलेली विचारसरणी ह्यांचा विचार केला. रामलाल, भगीरथ व शारदचें उपकथानक, रामलालचा स्वभावपरिपोष, आर्य मादिरा मंडळ, तळीरामाच्या

।वाचें स्वरूप, याचा फारसा उहापोह केला नाहीं. पण शोककारणाच्या दृष्टी-
ा विचार करण्याजोगे असे एक दोन मुद्दे उरतात.

सुधाकर हा ध्येयवादी होता एका निराळ्याच उदात्त आणि असामान्य जगांत त्याची प्रज्ञा वावरत असल्यामुळें त्याला एकलेपणा जाळत होता त्याचें अंतःकरण समजून घेण्याची योग्यता एकांतही नव्हती, त्याचें सगळें जीवन सहानुभूतिशून्य व स्नेहशून्य वैराण वाळवंटासारखें होतें अशा प्रकारचें विचार (श्री. क्षीरसागर, एकच प्याला, प्रस्तावना) वास्तव व यथार्थ वाटत नाहींत. सुधाकर सामान्य नसला तरी तो हॅम्लेटसारखा विचारप्रवण आणि ध्येयवादी निराळ्या जगांत वावरणारा होता असें दिसत नाहीं. कदाचित् गडकऱ्यांना असा ध्येयवादी नायक निर्माण करावयाचा असेल असें रामलालनें प्रथम केलेल्या वर्णनावरून वाटतें. पण प्रत्यक्षांत मात्र दिसणारा सुधाकर हा एकान्तिक आहे. हॅम्लेटचा उदात्तपणा, विचारप्रवणता व ध्येयवादित्व त्याच्यामध्यें क्वचितच आढळतात. सुधाकर पाणीदार, बुद्धिमान् व कर्तृत्ववान् असला, तरी त्याचे पाय या जगांत घट्ट रोंवलेले होते. हॅम्लेटसारख्या दुर्दैवी नायकांच्या मालिकेंत बसण्याची योग्यता सुधाकराची नाहीं. कृतघ्नता आणि ढोंगीपणा यांचा तिरस्कार हा सगळ्यांनाच वाटतो. त्यावरून सुधाकर हा ध्येयवादी होता, असें कधींही म्हणतां येणार नाहीं. (सिंधूसारखी सुबुद्ध आणि प्रेमळ पत्नी मुलासकट त्याच्यासाठीं जीव सांडते. रामलालसारखा हितचिंतक व पितृतुल्य मित्र पाठीराखा असतो आणि पद्माकरसारखा मेहुणा हा व्यवहाराचा बाजू खंबीरपणें सांवरण्यास तयार असतो, तरी सुधाकराला स्नेहशून्य आणि सहानुभूतिशून्य वागणूक मिळाली
ारोप करणें अयोग्य होय.) येवढेंच नव्हें तर दारूचें व्यसन प्रथम लावून
. सुधाकराचा, आत्यंतिक अभिमानापेक्षां दुरभिमान व हळवेपणाच दिसतो. असा माणूस बुद्धिमान असला तरी असामान्य होता यावर विश्वास ठेवणें कठीण जातें.

सुधाकरला सोडण्यास सर्व आप्तेष्ट सांगत असतांना सिंधू सुधाकराला सोडीत नाहीं, कोणाचे उपकार घेत नाहीं, आप्तांशीं संबंध ठेवीत नाहीं, येथपर्यंत तिचा दाखविलेला स्वभाव सुसंगत आहे. पण यापुढें इतके कष्ट उपसत असतांना ती एका अक्षरानेंही सुधाकराचें दारूचें व्यसन सुटावें म्हणून त्याला बोलत नाहीं, त्यासाठीं खटपट करीत नाहीं, याचें मात्र आश्चर्य वाटतें. सिंधूनें कितीही खटपट केली असती, जिवाचा आटापिटा केला असता, तरी सुधाकराचें दारूचें व्यसन सुटलें नसतें, हें खरें, पण म्हणून सिंधूनें कांहींच करूं नये, केवळ " असे पति देवाचि ललनांना ", असें म्हणत बसावें, ही कल्पना विकृत, विसंगत व नाटकी वाटते व त्यामुळें सिंधूचा स्वभावपरिपोष हा कांहींसा सदोष वाटतो.

या दृष्टीनें सिंधूची कालिंदीशीं तुलना करण्यासारखी आहे. सिंधूप्रमाणेंच कालिंदी ही पतिव्रता आहे-प्रेमळ आहे. पण वृंदावन हा पापाचा मार्ग आक्रमीत आहे हे कालिंदीस सहन होत नाहीं. गीतेप्रमाणें कालिंदी फटकळ आणि असंस्कृत

नाहीं. उलट सिंधूपेक्षां कांहीं प्रमाणांत अधिक धीरोदात्त आहे. आपल्या मुलाच्या बळी देण्यास ती तात्काळ तयार होते. पण वृंदावनाचे दुर्वर्तन निमुटपणें सहन करीत नाहीं. कालिंदीची स्वतंत्र तडफदार वृत्ति सिंधूत नाहीं. कालिंदीचा स्वभाव सुसंगत वाटतो. पण सिंधूचें वर्तन आपल्या बुद्धीला पटत नाहीं. सिंधूच्या स्वभावपरिपोषांत फक्त हा एकच ठळक दोष आहे.

या नाटकांतील विनोद हा मुख्य विषयाला बराच पूरक असला, त्यामुळें प्रेक्षकांच्या उत्कट भावनांना योग्य विश्रांति मिळून दारूच्या अनुरोधानें गडकऱ्यांची उपरोधिक आणि मार्मिक सामाजिक टीका ऐकावयास मिळाली, तरी तेवढ्यावरून "हा सर्व विनोद उत्तम आहे, नाट्य विषयास पोषक आहे, त्यांत नासलेल्या सडलेल्या मराठी समाजाचें विदारक चित्र रंगविलेलें आहे. (क्षीरसागर–प्रस्तावना) व यांतील विनोदांतून तत्त्वज्ञानाचें उपरोधिक हुंकार उमटतात" असें म्हणणें म्हणजे अल्पांशांची अतिशयोक्ति करणें होय. हॅम्लेट स्मशानांत हातांत कवटी धरून जें विनोदाच्या आवरणाखालीं भीषण तत्त्वज्ञान बोलतो, तसें एकही वाक्य एकच प्याला नाटकांतील विनोदांत आढळत नाहीं. सामाजिक टीका, उपहासगर्भ विनोदी वाक्यें म्हणजे शाश्वत तत्त्वज्ञान नव्हे.

एकच प्याला नाटक हें सदोष असलें, सुधाकराच्या स्वभावपरिपोषाला, नाटकातील विनोदाला मोठेपणाबाबत कांहीं मर्यादा असल्या, सिंधूची भूमिका थोडी सदोष वाटली तरी या नाटकाइतका दुःखात्मकरसाचा उत्कर्ष मराठी भाषेंत दुसऱ्या कोणत्याच नाटकांत झालेला नाहीं.

एकच प्याला या नाटकांत गडकरी कल्पकतेचें आकुंचित आंगण ओलांडून, चमत्कृतीची गुरूंनीं घालून दिलेली चाकोरी सोडून, नाटकीपणाला आणि कृत्रिमपणाला मागें सारून, जीवनानुभूतीच्या व मानवी हृदयांच्या अथांग आणि अनंतस्पर्शी आकाशांत प्रतिभेच्या पंखानें गरुडाप्रमाणें यशस्वी भराऱ्या मारतांना प्रथमच दिसतात.

१७. राजसंन्यास :

राजसंन्यास हें गडकऱ्यांचें अपूर्ण नाटक! मराठमोळा, काव्यात्मक भाषा, शिवाजी महाराजांच्या अंतानंतरचें मराठशाहीचें यथार्थ चित्र, संभाजी, आणि साबाजी, हिरोजी आणि रायाजी, येसूबाई, तुळसी आणि शिवांगी यांचे कल्पिलेले स्वभाव व त्यांचा नाट्यात्मक कृतींतून केलेला परिपोष, या व इतर अशा अनेक गुणांमुळें हें नाटक अपूर्व वाटतें.

या नाटकांत प्रसंग, स्वभाव आणि सर्वसाधारण सत्य या तिघांचाही मनोरम मिलाफ झाला आहे. गडकऱ्यांची प्रतिभा या नाटकांत प्रामुख्यानें प्रसंगप्रधानच होती, हें त्यांच्या सुरवातीस दिलेल्या टिपणावरून, कथानकाच्या व प्रसंगाच्या आराखड्यावरून सिद्ध होतें. तसेंच प्रत्येक प्रवेश ज्यावर आधारलेलें आहेत, ते प्रसंगही याची साक्ष पटवण्यास पुरेसे आहेत.

"राजसंन्यास इज ए प्रिन्सिपल प्ले," हें गडकऱ्यांनीं टिपणांत लिहून ठेविलें आहे. " परमेश्वर निर्विकार आहे, राजा हें परमेश्वराचें जड दृष्टीला दिसणारें स्थूल व व्यापकतम स्वरूप आहे," हें तत्त्व या नाटकांत मांडून त्याचा क्रमवार विकास करीत नेला आहे. "सार्वजनिक जबाबदारी न कळणें" हें नाटकाचें मुख्य सूत्र आहे. 'मूळ बिंदू संभाजी शुद्ध नाहीं म्हणून चांगली बाजू चूक नसतांही दुःख भोगते व चुकलेली बाजू आपल्या बेजबाबदारीमुळें नुकसानींत येते. बेजबाबदार जीवाशीं पुण्य जीवांचा संबंध आला म्हणजे त्यांची पुण्याई निष्फळ ठरते." ही सूत्र-रूपानें मांडलेली कल्पना "राजसंन्यास नाटकाचें कसें व कां?" यांत प्रमुख पात्रांच्या अनुरोधानें अधिक स्पष्ट केली आहे. उदाहरणार्थ संभाजीला दुःख भोगावें कां लागतें राजधर्म सोडला म्हणून, तर येसूबाई दुःख भोगते, संभाजीशीं ती नशीबानें बांधलेली होती म्हणून! साबाजी आणि हिरोजी आपत्तींत सांपडतात कारण संभाजीशीं ते राजनिष्ठेनें म्हणजेच शेवटीं नशिबानें बांधलेले आहेत. पण सर्वांच्या दुःखमय परि-स्थितीच्या मूळाशीं संभाजीनें राजधर्म सोडला, हेंच मुख्य कारण आहे.

या तत्त्वाच्या विस्ताराप्रमाणेंच या नाटकांतील संभाजी व साबाजी, हिरोजी व रायाजी, तुळसी, येसूबाई आणि शिवांगी या सर्वांचा स्वभावपरिपोष चांगला साधला आहे. संभाजीचा अविचारीपणानें व व्यसनीपणामुळें अधःपात होतो. अंगांत असणारे शौर्यधैर्यादि अपूर्व गुण, हे एका स्वाभाविक प्रमादामुळें मातीमोल ठरतात. येवढेंच नव्हे तर संभाजीवर अवलंबून असणाऱ्या राजनिष्ठ इतरेजनांची कर्तबगारी हा प्रमाद धुळीला मिळवितो.

हें नाटक अपूर्ण असल्यामुळें या नाटकाचा सविस्तर विचार करणें कठीण आहे. पण या अपूर्ण नाटकांतही शृंगार, वीर, करुण, रौद्र, भयानक आणि बीभत्स ह्या रसांचा नाटककारानें उत्कर्ष साधलेला आहे संभाजी आणि तुळशी, रायाजी आणि शिवांगी यांच्या संभाषणांतून शृंगाराचा परिपोष होत असला, तरी या नाट-कांत प्रमुख रस, दुःखात्मकच आहेत. शेवटच्या संभाजीच्या प्रवेशांत आपल्याला त्याच्याविषयीं आदर, अभिमान व अनुकंपा वाटते. आणि अंतःकरणांत भयाची भावनाही जागृत होते. या मनोविकारांच्याबरोबरच संभाजीच्या मुखांतून व्यक्त झालेलें "राजा म्हणजे जगाचा उपभोगशून्य स्वामी – राज्य – उपभोग म्हणजे राज-संन्यास – ना विष्णुः पृथिवीपतिः" हें तत्त्वही मनावर ठसतें.

अंक पांचवा प्रवेश पहिला, प्रवेश चवथा आणि प्रवेश पांचवा हे तीन प्रवेश दुःखात्मकरसानें भरलेले आहेत. पांचव्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत करुणा-प्रमाणेंच रौद्र आणि भयानकरस हे उत्कर्ष पावतात व उदात्ततेचें येसूबाई, साबाजी व हिरोजी यांच्या कृतींतून व भाषणांतून दर्शन होतें. "मोऱ्यांनीं मात केली! राजाला गिरफदार केलें" या पडद्यांतील आरोळीसरशी आपल्याला येसूबाईचें आणि तुळशीचें दर्शन होतें. संभाजीच्या अटकेमुळें तुळशीची नवऱ्यासाठीं सूड घेण्याची

प्रतिज्ञा ती पुरी करते आणि येसूबाईंच्या सोन्याच्या साखळ्या उद्दामपणें पायांत घालण्याचा प्रयत्न करूं लागते. पण त्याचवेळीं तिचा बाप हिरोजी, "तुळशी कारटे काय केलंस हें?—मासाहेब, ती पहा दिवसाढवळ्या केवढी चांदणी तुटून पडली," असें म्हणून येसूबाईंचें लक्ष दुसरीकडे वेधलें असतांना तुळशीवर तरवारीचा वार करतो. आणि "रक्तामांसाच्या जिभेनें बोलावें तें पोलादी जिभेनें करावें" हा फर्जंदाच्या घराण्यांतील कुळाचार पुरा करतो. तुळशीला मारल्यामुळें मोरे संतापतात आणि हिरोजीला, "कुणाचें रक्त तुझ्या तरवारीला लागलें हें—तुळशी कशी मेली?" असें विचारतात. यावर हें माझें रक्त आहे, हिरोजी फर्जंदाचें इमानी रक्त आहे हें! माझ्या जातीचें रक्त तेवढें मी काढून घेतलें. तिच्या बाकीच्या बेइमान रक्तांत जितेपणाचा जिव्हाळा नव्हता." असें हिरोजी धीरानें उत्तर देतो.

हॅम्लेट जेव्हां आपल्या आईला व्यभिचाराबद्दल आणि नवऱ्याच्या खुनाबद्दल टाकून बोलतो, तेव्हां, "तूं माझ्या हृदयाचे तुकडे केलेस" असें ती म्हणते. हॅम्लेट लागलीच उत्तरतो, "मग त्यांतील चांगला भाग ठेव आणि वाईट भाग तेवढा टाकून दे." हिरोजीच्या भाषणांत हीच मनोरम कल्पना अगदीं निराळ्या प्रकारें येथें प्रकट झाली आहे.

मोरे हिरोजीवर तरवार उपसून धांवतो, तेव्हां येसूबाई "हां छोटे छत्रपति महाराज, आतां खुशाल आपली तरवार उपसा आणि आपल्या इमानी नोकरासाठीं धांवा." म्हणून मुलाला उत्तेजन देते.

खरोखर हा सगळाच प्रवेश दुःखात्मकरसाचें उत्तम उदाहरण म्हणून उधृत करावा लागेल.

हिरोजी मोऱ्यांच्या हातून मरतो आणि दुःखानें कळवळलेल्या येसूबाई, "अहो, पहाहो डोळ्यांची टक थोडी हलल्यासारखी वाटली. कसल्यातरी आशेंत अजून जीव गुंतून राहिला आहे." असें म्हणतात. तेव्हां साबाजी उद्‌गार काढतो. "आपली वेडी आशा भोळ्या डोळ्यांनीं पहाते. हीं आशेची माणसें नव्हत. —राजांच्या दरबारीं फर्जंदांना निराशेचा गांव जहागीर होता. अशा कडव्या तब्बेतीच्या माणसांना आशेचें वावडें असतें." फर्जंदाप्रमाणेंच साबाजीची—त्याच्या बाळपणाच्या मित्राची—तीच जात असते. येसूबाई बाळराजांना घेऊन जातांना हा ऐंशीं वर्षांचा इमानी नोकर आठ वर्षांच्या मुलाला गहिंवरून साष्टांग दंडवत घालतो. येसूबाईंना तें कसेसेंच वाटतें, तेव्हां तो म्हणतो, "ऐशीं वर्षें आणि आठ वर्षें! आई उमर फत्तराला असते फुलाला नसते. फुलाची नुसती जात पहावयाची असते."

येसूबाई निघून गेल्यावर या कडव्या म्हाताऱ्याचें दुःखाचें धरण फुटते. आणि हिरोजीसाठीं रडावयाचें तेवढें बाकी उरते. साबाजीचें हें भाषण म्हणजे करुण आणि रौद्र, भयानक आणि बीभत्स या सर्व रसांच्या एकठायीं झालेल्या उत्कर्षाचा मराठी भाषेतील अपूर्व नमुना आहे.

याच भाषणांत साबाजी दुःखानें आणि त्वेषानें म्हणतो, "शंभुराजे तुम्हीं राजधर्म सोडला, त्याचीं अशीं फळें मिळालीं. – मूळ पाया शुद्ध नसल्यावर विस्ताराचा पसारा फळाला येत नाहीं. शंभुराजे, शंभूराजे, कडू बोलाची माफी करा – पण तुमच्या राजवटीं हिरोजी हलक्या मरणानें मेला." या साबाजीच्या हृदय पिळवटून निघालेल्या उद्गारांतच हेगेलनें सांगितलेलें, आध्यात्मिक वैफल्याचें [स्पिरिच्युअल वेस्ट] – सर्वस्व सांठवलेलें आहे. पण हाच साबाजी संभाजीचा कितीही राग आला असला, हिरोजीच्या सूडासाठीं मोऱ्यांना मारावें, म्हणून त्याचे हात कितीही शिवशिवत असले तरी संभाजीची, मराठ्यांच्या छत्रपतीची सुटका व्हावी म्हणून "हिरू काय करूं रे! शंभूदेवाला सोडविण्यासाठीं मला जायचें आहे." असें म्हणून विषादानें आणि क्रोधानें भरलेल्या अतःकरणानें पुढें असलेल्या दारुण प्रसंगास तोंड देण्यास कर्तव्य बुद्धीनें तयार होतो.

याच पांचव्या अंकांतील चवथ्या प्रवेशांत रायाजी व शिवांगी या प्रेमवेड्या व काव्यात्मक जोडीची अनेक वर्षांनीं पुन्हां गांठ पडते. रायाजी हा मराठ्यांचा सेनासागर आहे, हें ह्या रानच्या प्रेमळ पांखराला प्रथमच कळतें. "अहाहा, आनंदाचे आऊर लोटले आकाशांतून अमृताची झरणी लागून काया कांटेफुलांनीं डंवरून निघाली," असें रायाजी म्हणत असतांनाच, "सेनासागर, घात झाला, मोऱ्यांनीं आमराईला चौफेर घेरा घातला. आतां मासाहबांचें कसें होणार?" म्हणून शिपाई ओरडत येतो आणि शिवांगीला प्रथमच कळतें कीं आपल्या प्रेमाचा शिलेदार हा सिंहगडच्या सिंहाचा – सुभेदार तानाजी मालुसऱ्यांचा – छावा आणि संभाजी राजांचा सेनासागर आहे. पण त्याच्यांतच या प्रेमळ जोडप्यावर ओढवणारा दारुण दैवदुर्विलास दडलेला असतो. ही पहिली भेटच त्यांची शेवटची ठरूं पहाते. कारण "मोठेपणाचा मार्ग मरणाच्या मैदानांतून जातो." रायाजी मोठा असल्यामुळें त्याच्यावरील जबाबदारी –"मासाहेबांच्या रक्षणाची"– मोठी असते. आणि केवळ कर्तव्य म्हणून रायाजी शिवांगीला बळी देण्याचें ठरवितो. कारण दोघांच्या त्यागावरच संभाजी राजाची महाराणी, शिवाजीराजाची पुण्याई, मराठ्यांची अब्रू अवलंबून असते. आपल्या मरणानें रायाजीला सुख होणार म्हणून शिवांगी आनंदानें पायांत सोन्याच्या साखळ्या घालून येसूबाई ऐवजीं बसते आणि मोऱ्यांच्या कैदेंत जाते. हा प्रसंग वाचतांना आणि पहातांना येसूबाईप्रमाणेंच प्रेक्षकांच्याही "आंतड्याला पीळ बसून जीव तटातटा तुटतो!" हा आलेला प्रसंग रायाजी केवळ कर्तव्य म्हणून साजरा करतो आणि शेवटीं दुःखानें गहिवरून म्हणतो, "रक्तामांसाचा रायाजी मेला. सेनासागर काय तो आतां राहिला आहे. शिवांगीचें पंचप्राण, रायाजीचे दहाप्राण, वैराणांत दाही दिशा वेरून टाकले, रायाजीच्या प्रेमाशीं पिढ्या तुटल्या, प्रेमाची दोन पांखरे वणव्यांत होरपळून मेलीं.

यापुढील अंकाचा शेवटचा प्रवेश या नाटकाचा उत्कर्षबिंदु–कळस आहे. संभाजीच्या अंतःकरणांत चाललेल्या संघर्षाची, पश्चात्तापाची, अधःपाताच्या झालेल्या

जाणीवेची छटान् छटा गडकऱ्यांनीं आपल्या प्रभावी भाषेनें चित्रित केली आहे. "मरणांहून भयाण, अजून कोणाच्याही अनुभवाला आली नाहीं अशी मरणाच्या नंतरची जीवदशा" शेवटीं संभाजी अनुभवीत असतो. केल्या करणीबद्दल, राजधर्म सोडल्याबद्दल, पापाबद्दल, पश्चात्तापाचे आणि दुःखाचे कढ सारखे उसळत असतात आणि त्यांतच साबाजी संभाजीनें सुटून पळावें म्हणून येतो. "साबाजी, नेत्या पुरुषाची जबाबदारी मला न कळल्यामुळें मी मराठेशाही मातीला मिळविली", असें मुक्तकंठानें संभाजी कबूल करतो.

संभाजीचा स्वभावपरिपोष संबंध नाटकांत कसा होणार होता याची स्पष्ट कल्पना नसली तरी संभाजीची भूमिका आणि त्याचप्रमाणें राजसंन्यासांतील साबाजी, हिरोजी आणि शिवांगीसारखीं इतर पात्रें, एकेक वेचक व चमत्कृतिपूर्ण नाट्यप्रसंग, मराठमोळा पण तितक्याच कल्पकतेनें नटलेली भाषा, सत्यावर अधिष्ठित असलेलीं व सौंदर्यानें रसरसलेलीं सुभाषितें, "राज्य–उपभोग म्हणजे राजसंन्यास" या तत्त्वाचा केलेला सुसंगत विकास–यामुळें आणि विशेषतः यांत प्रगट होणाऱ्या करुण, रौद्र, बीभत्स, भयानक व वीररसामुळें आणि प्रत्येक वाक्यांतून प्रकट होणाऱ्या उदात्ततेमुळें शोकांतिका म्हणून हें नाटक सर्व मराठी नाटकांत जवळजवळ अग्रगण्य ठरलें असतें असें वाटतें.

१८. बेबंदशाही :

"राजसंन्यासापेक्षां हें नाटक अधिक ऐतिहासिक आहे, यांत नाटककारानें कालौघाचें यथार्थ स्वरूप, गडकऱ्यांच्यापेक्षां अधिक चांगलें रंगविलेलें आहे." हे प्रस्तावनेंत कारखाननिसांनीं उपस्थित केलेले मुद्दे महत्वाचे पण मतभेदाचे आहेत.

राजसंन्यास हें नाटक अपूर्ण असलें तरी त्यांत संभाजीच्यावेळच्या मराठेशाहीचें ओजस्वी पण दुर्दैवी चित्र गडकऱ्यांनीं फार कौशल्यानें रंगविलेलें आहे. राजसंन्यास नाटकाचा नायक संभाजी असला, तरी त्यावेळच्या–मराठी समाजाचे प्रतिनिधी म्हणून हिरोजी, साबाजी, खंडोबल्लाळ, रायाजी व शिवांगी इत्यादि पात्रांना वरेंच महत्त्व आहे. शिवाजीच्या अलौकिक चारित्र्याचा व पराक्रमाचा परिणाम या स्त्रीपुरुषांच्यावर झालेला असल्यामुळें त्यांनीं स्वराज्याच्या संरक्षणासाठीं आपले सगळे स्वार्थ आणि अभिमान हे त्यागाच्या व हालअपेष्टांच्या अग्नींत जाळून भस्मसात केले. संभाजीनें व्यसनाधीनतेमुळें व उग्रप्रकृतीमुळें केलेले सर्व अपमान आणि अन्याय कांहीं अपवाद सोडल्यास त्या काळच्या मराठ्यांनीं पोटांत घातले. संभाजीच्या अविचारीपणामुळें व व्यसनासक्ततेमुळें बेबंदशाही माजली होती, हें खरेंच. पण या बेबंदशाहींतही एकप्रकारची सुप्त सुसूत्रता होती. आपल्या राजासाठीं व थोरल्या महाराजांनीं जिवापाड मेहनतीनें स्थापन केलेल्या स्वराज्यासाठीं आपल्या रक्ताचा प्रत्येक बिंदु सांडण्यास मराठा सज्ज होता. पण कर्त्या पुरुषाच्या अविचा-

राचे परिणाम फार दूरवर पोहोंचतात. 'राजा कालस्य कारणम्' हें सुभाषित समाजाच्या प्रत्येक अंगांत आणि घटकांत प्रकट होतांना दिसतें. हिरोजीच्या मृत्यूनंतर साबाजी तळतळून म्हणतो कीं, "राजे, क्षमा करा पण तुमच्या अविचारामुळें-बेजबाबदारपणामुळें हिरोजी हलक्या मरणानें मेला," यांत या कालतत्त्वाचें भीषण दर्शन होतें.

राजसंन्यास नाटकांतील प्रत्येक शब्द हा त्यावेळच्या स्वराज्याची, समाजाची व संस्कृतीची आठवण करून देतो. गडकऱ्यांच्या असामान्य भाषाशैलीचा हा विजय आहे, हें खरें. मात्र भाषशैलीनें बाह्यांगाची सजावट होते, पण गडकऱ्यांच्या प्रभावी प्रतिभेनें त्यावेळच्या मराठ्यांचें अंतरंग, त्यांचे विचार, विकार व आदर्श हे आपल्या डोळ्यांसमोर उभे केले आहेत. वस्तूच्या (फॅक्ट) मागें असलेलें तत्त्व (ट्रुथ) स्पष्टपणें मांडण्यांत गडकरी राजसंन्यास नाटकांत यशस्वी झाले आहेत. आणि त्यामुळें या नाटकाला मराठी भाषेंत इतकें महत्त्व आहे. केवळ ऐतिहासिक नाटक व अप्रतिम भाषा यामुळें या नाटकाला अक्षरत्व प्राप्त झालेलें नाहीं.

राजसंन्यासाशीं तुलना केल्यास औंधकर संभाजीच्या वेळची असणारी बाह्यांगाची बेबंदशाही मांडण्यांत यशस्वी झाले आहेत, असें दिसतें. औंधकरांना गडकऱ्यांच्याप्रमाणें प्रतिभेचें परमेश्वरी लेणें नसल्यामुळें कालतत्त्वाच्यामागें असलेल्या सखोल व व्यापक तत्त्वाचा त्यांना साक्षात्कार होऊं शकला नाहीं. त्यांच्या नाटकांत परिणामकारकपणा आहे पण अभिजातपणा नाहीं. गडकऱ्यांच्या प्रत्येक शब्दांत मराठी समाजाच्या अंतरंगाचें प्रतिबिंब पडलेलें दिसतें. हें सामर्थ्य औंधकरांच्या लेखणींत नसल्यामुळें "औंधकरांनीं कालौघाचें यथार्थ स्वरूप गडकऱ्यांच्यापेक्षां अधिक चांगलें रंगविलें आहे." हें कारखाननिसाचें विधान पटत नाहीं.

मराठेशाहीची प्रकृति व संभाजीच्या वेळच्या कालतत्त्वाचा प्रभाव, हा राजसंन्यास नाटकांतच अधिक उत्तमप्रकारें प्रकट होतो, असें वाटतें,

पहिल्याच प्रवेशांत महत्त्वाकांक्षी ताराऊ, भरताप्रमाणें आपल्या उग्रप्रकृति भावावर-संभाजीवर प्रेम करणारा सरळ आणि सालस राजाराम, फितूर सूर्याजी पिसाळ, प्रत्यक्ष आपल्या बापाला हत्तीच्या पायाखालीं दिलें, तरी स्वामीनिष्ठा न सोडणारा, वयानें लहान पण विचारानें पोक्त असा खंडोजी बल्लाळ, मराठ्यांची महाराणी येसूबाई, खलपुरुष-कलुषा कबजी. आणि उग्र प्रकृति संभाजी, यांचें आणि त्यांच्या स्वभावांचें दर्शन होतें.

राजाराम आपली दारुण आणि दुर्दैवी स्थिति, आपणच वर्णन करतांना म्हणतो, 'वाहवारे नशिबा ! राजापोटीं जन्म, गुलामाची परतंत्रता ! जन्माची सोबतीण दुःखावर डागण्या देणारी ! जीवाभावाचे आप्त सुरा घेऊन उठलेले ! मनांतलें दुःख सांगेन म्हटलें, तर जिवाचा संवगडीसुद्धां नाहीं." (पृ. ८)

पण खंडोजीच्या रूपानें हाच संवगडी घाबऱ्या घाबऱ्या धांवत येतो. गणोजी शिर्के गडावर गुप्तपणें घुसल्यासुळें संतापलेला आणि कबजीकडून कान फुंकलेला संभाजी राजारामाकड जाब विचारण्यासाठीं येतो आहे, त्याची तो वर्दी देतो.'

संभाजी येतो तो सूर्याजीला शिव्या देत येतो, पण संभाजी रागीट, उग्र, आततायी व व्यसनी असला, तरी दुष्ट आणि स्वार्थी नाहीं, हलक्या मनाचा नाहीं. राजारामामुळेंच गणोजी शिर्के गडावर आला. असा संशय असतांनाही संभाजी आपल्या भावाला म्हणतो, "राजाराम महाराज ! मी एक साधासीधा शिपाई गडी आहे. पहाडा जंगलांतून शिकारी मारणें आणि दुस्मनांच्या तटबंदीवर टकरा देणें, हा आमच्या कर्तबगारीचा दस्तूर आहे. शराबीच्या धुंदीचें आणि प्रीतीच्या रंगेल्या बंदीचे आम्ही विसाव्याचे कैदी ! बुद्धीबळानें आम्हाला खेळतां येत नाहीं. आणि दुसऱ्यांनी आम्हांशीं खेळलेलें आम्हांला खपत नाहीं. आम्हीं गादीवर येण्यांत दौलतीला धोका आहे, अशा अंदाजी हिशोबानें आम्हाला जन्मठेपीचे कैदी करण्याचें कारस्थान करण्यापेक्षां राजाराम महाराजांना छत्रपति होऊं द्या, असा सीधा सवाल अष्टप्रधानांनीं टाकावयाचा होता. त्या वडीला सिंहासनाच्या पायऱ्या उतरून, मानानें मुजरा ठोकला नसता, नर भोसल्यांची अवलाद सांगितली नसती." (पृ. १०) संभाजीच्या या भाषणांत त्याच्या स्वभावाचें स्वरूप सांगितलें आहे. अशीं माणसें शूर, उदार व सरळ असलीं, तरी विचार आणि संयम, धूर्तपणा आणि व्यवहार, त्यांच्यांत नसतो. त्यांतच विश्रांतीसाठीं 'दारूचें आणि इष्काचें व्यसन असल्यावर आपल्या 'मांत्रिकपणाच्या" सोंगानें बुद्धीला बेशुद्ध करणाऱ्या कबजी कलुषाचें, जर संभाजीवर वजन पडले तर त्यांत कांहीं नवल नाहीं. दुर्दैवाने अनेक मातबर सरदारांनीं संभाजी गादीवर येऊं नये, म्हणून आगाऊ खटपट केलेली असल्यामुळें संभाजीला स्वकीयांचा विश्वास वाटला नाहीं, आणि त्यानें कबजीसारख्या परक्याला जवळ केलें तर यांत संभाजीच्या उग्र आणि उतावळ्या वृत्तीप्रमाणेंच परिस्थितीला व प्रारब्धालाही दोष देणें योग्य ठरेल. संभाजी शूर आणि रंगेल होता, तसाच तो रागीटही होता. त्यांत व्यसनासक्ततेची भर पडल्यामुळें त्याच्या हातून अनेक अपकृत्यें घडलीं. पण अविचारी व उग्र असणाऱ्या त्याच्या अंतःकरणांतच उदात्ततेचा आणि सरळपणाचा निवळशंख झरा वहात होता. संभाजी हा तुळशीच्या प्रेमपाशांत सांपडलेला असला, तरी त्यामुळेंच त्याला येसूबाईबद्दल आदर, दरारा व प्रेम असतें. दारूनें बेताल झाल्यावरसुद्धां राणीचा अनादर होऊं नये. असें त्याला वाटतें. आणि येसूबाईची योग्यताही तशीच मोठी आहे. दीराचा-राजारामाचा कैवार संभाजीपाशीं ही उदारमनस्क साध्वी घेत असते. हिची अलोट सहनशक्ति आणि धैर्य हीं अवर्णनीय आहेत. संभाजीच्या संशयानें राजारामाचा धीर सुटतो तेव्हां हीच येसूबाई निर्धारानें म्हणते, "शककर्त्यापोटीं जन्म घेतल्यावर, नेता, नेता म्हणून सगळ्या राष्ट्रानें आपणाकडे डोळे लावल्यावर

आपणच धीर खचल्यागत आंसवें ढाळूं, तर या बेबंदशाहींत रयतेनें कोणाच्या तोंडाकडे बघावें ?"(पृ. १४) त्याचप्रमाणें "सीध्या प्रकृतीच्या माणसांना कधींना कधीं उपरती झाल्याशिवाय रहात नाहीं. वाटमाऱ्या वाल्या कोळ्याचा वाल्मिकी झाला मग महाराष्ट्रानेंच असें कोणतें पातक केलें आहे कीं, देवानें स्वारीलाच तेवढी उपरति घडवूं नये ?", पृ. १४) या येसूबाईच्या भाषणांत तिचा आशावादी स्वभावच व्यक्त होतो. आणि म्हणून ही मराठ्यांची महाराणी " निस्वार्थ बुद्धीनें " आल्या संकटांचें घाले सोसण्यास तयार होते. आणि भोंवतालच्या इतरेजनानें " यथा राजा तथा प्रजा " या न्यायानें विपरीत परिस्थितींत कसें वागावें, यांचें उज्ज्वल उदाहरण घालून देत.

१९. बेबंदशाही आणि राजसंन्यास

गणोजी शिर्क्याला संभाजीविषयीं वाटणारा क्रोध, हा " शिरकाणामुळें " निर्माण झाला होता. पण १० लाख जहागिरीच्या लोभानें संभाजीला मोंगलांना जिवंत पकडून देणारा कलुषा हा दुष्टपणाची मूर्ति आहे. पैशाप्रमाणेंच हा स्त्रीलंपट असतो, हें " चंद्रावळीला " गुहेंत पकडून ठेविलेलें असतें यावरून दिसतें. चंद्रावळ आणि शाहीर यांच्या भूमिका राजसंन्यासमधील रायाजी आणि शिवांगीसारख्या वाटतात. दोन्हीही नाटकांत तुळशी आहे. राजसंन्यासांत कबजी हा फक्त एकाच प्रवेशांत आणि तोसुद्धां फारच थोडा दिसतो. पण औंधकरांचा कलुषा कबजी हा अगदीं सामान्य, लोभी, लंपट व लुच्चा असा खलनायक वाटतो. राजसंन्यास या नाटकांत खलपात्र म्हणून कबजीपेक्षां तुळशीलाच महत्त्व मिळालें असतें असें वाटतें. येसूबाईचा द्वेष करणारी, मृत नवऱ्याचा सूड उगविण्यासाठीं संभाजीचा कडेलोट करावयास निघालेली आणि शेवटीं हिरोजीच्या–आपल्या बापाच्या–हातानें मरतांना " देवा, पुढच्या जन्मीं मला माझ्या छत्रपति संभाजी महाराजांची शृंगारदासी कर !" असें म्हणणारी तुळशी ही बेबंदशाहींतील तुळशीपेक्षां किती तरी उठावदार आणि अंतःकरणांत ठसणारी आहे.

खरोखरच शोकांतिका म्हणून बेबंदशाही स्वतंत्र वाचलें तर परिणामकारक वाटतें. पण राजसंन्यासाशीं तुलना करूं लागलें कीं, संभाजी आणि येसूबाई, तुळशी आणि खंडोबल्लाळ हीं पात्रें समान असतांना आपण गडकऱ्यांच्या नाट्यसृष्टीतच रंगतो. शाहीर आणि चंद्रावळ यांची रायाजी व शिवांगी यांच्या काव्यात्मक, उत्कट, दुर्दैवी पण मृत्यूवर मात करणाऱ्या उदात्त प्रेमाशीं व चरित्राशीं तुलनाच करवत नाहीं. हिरोजी आणि साबाजीसारखे दिलदार, करारी, स्वामिभक्त वृद्ध मराठे बेबंद-शाही नाटकांत पहावयास मिळत नाहीत. करुण, रौद्र, भयानक आणि वीर हे रस दोन्हीही नाटकांत नाटककारांनीं रंगविलेलें असलें, तरी अपूर्ण नाटक असतांनाही राजसंन्यासाचा प्रेक्षकांच्या मनावर चिरंतन परिणाम होतो. हा होणारा अभिजात परिणाम आणि बेबंदशाही नाटकांतील परिणामकारकपणा यांत मूलभूत फरक आहे.

२० संभाजी आणि संभाजी :

गडकऱ्यांनीं रंगविलेल्या संभाजीला ऐतिहासिक सत्याचा आधार आहे कां नाहीं, हा ललितवाङ्मयाचा विषय नव्हें. सर्वसामान्य इतिहासाचा अपलाप न करतां गडकऱ्यांनीं रंगविलेला संभाजी हा शोककारक नायकाचें एक उत्तम उदाहरण आहे. हें चित्र अपूर्ण असलें तरी शूर, धाडसी, काव्यात्मक पण अविचारी व बेजबाबदार संभाजीची त्यावरून आपल्याला पूर्ण कल्पना येते. औंधकरांचा संभाजी हा शूर आहे, धाडसी आहे, रंगेल आहे, सरळ आहे, पण गडकऱ्यांच्या संभाजीची काव्यात्मकता, उदात्तता, विचारांची व मनोविकारांची व्यापकता आणि सखोलता ह्यां त्याच्यांत प्रतीत होत नाहींत. संभाजीच्या भूमिकेचा आणि अंतःकरणाचा, त्याच्या चरित्राचा आणि बेजबाबदारपणामुळें झालेल्या अधःपाताचा आणि त्यांतच त्यानें आपणहून ओढवून घेतलेल्या अलौकिक पण भीषण मृत्यूचा, गडकऱ्यांच्या प्रतिभेला जितका उलगडा झाला होता, तितका औंधकरांना झाला होता, असें वाटत नाहीं. केवळ गडकऱ्यांची भाषा अधिक प्रभावी होती, कल्पनाशक्ति अधिक काव्यात्मक होती, असें म्हणून भागणार नाहीं. गडकऱ्यांची प्रतिभा ही अधिक सखोल, व्यापक आणि अनंतस्पर्शी होती, ऐतिहासिक वस्तुस्थितींतिल "तत्त्व" ओळखण्याचें तिचें सामर्थ्य, हें औंधकरांच्या मर्यादित प्रतिभेपेक्षां किती तरी पटीनें श्रेष्ठ होते, हें लक्षांत ठेविलें पाहिजे.

२१. शेवटचा प्रवेश :

यामुळेंच गडकऱ्यांच्या नाटकांतील शेवटचा प्रवेश हा मराठी भाषेंत अमर झाला आहे. ह्या एकाच प्रवेशाची प्रत्येकवर्षीं शाळा कॉलेजांतून, सभासंमेलनांतून पारायणें होतात.

राजसंन्यास आणि बेबंदशाही नाटकांतील या शेवटच्या प्रवेशांत करुण आणि भयानक हे दोनच रस प्रमुख आहेत. पण गडकऱ्यांच्या प्रवेशांत उदात्तता आणि विचार हे अधिक आहेत. राजसंन्यासांत संभाजी आणि सावाजी आहेत, तर बेबंदशाहींत संभाजी व खंडोबल्लाळ यांचा संवाद आहे. या दोन्हींही प्रवेशांत साम्य असले, तरी औंधकरांनीं गडकऱ्यांचें अनुकरण केलें, अनुवाद केला, असें म्हणणें योग्य होणार नाहीं. "नको खंडोजी, नालायखीच्या लांछनानें काळवंडलेल्या शंभुराजाची स्वकीयांसमोर आतां धिंड काढूं नकोस." (पृ. १११) "होय आम्हीं या बेबंदशाहीला कारण झालों." (पृ. १११) हीच बेबंदशाहीतींल संभाजीची मनोवृत्ति राजसंन्यासांत असली तरी "मराठ्यांच्या बेबंदशाहीला कारण झालेला हा छत्रपति संभाजी स्वधर्मासाठीं प्राणाची आहुति देऊन, हिंदुपदपातशाहींत एकीचा जोम निर्माण केल्यावांचून रहात नाहीं. "राजा कालस्य कारणम्." (पृ. ११६) ही संभाजीची विचारसरणी राजसंन्यासांत नाहीं.

गडकऱ्यांनीं रंगविलेला संभाजी आपल्या मरणामुळें राजकारणाचा ओघ कसा बदलतां येईल, यावर विचार करण्याइतका 'व्यवहारी' आणि 'राजकारणी' नाहीं. आणि म्हणूनच तो अधिक मोठा आणि अधिक दुर्दैवी वाटतो. साबाजीच्या पायावर राजारामाला देण्यासाठीं जिरेटोप ठेवतांना संभाजी शेवटीं म्हणतो "रायगडच्या जुन्या राजाची नव्या गजाला शेवटची एवढीच वाणी ऐकवा कीं, "राजा म्हणजे जगाचा उपभोगशून्य स्वामी! राज्य-उपभोग म्हणजे राजसंन्यास! नाविष्णुः पृथिवीपतिः "(पृ. ७९) हाच या दोन नाटकारांच्या एकाच शोककारक विषयाकडे बघण्याचा दृष्टिकोनांतील फरक आहे. औंधकरांनीं संभाजी या व्यक्तीपेक्षां, त्याच्या स्वभावापेक्षां, "बेबंदशाहीला," तथाकथित 'कालतत्त्वाला' अधिक प्राधान्य देण्याचा प्रयत्न केला आहे. उलट गडकऱ्यांनीं तत्त्वप्रतिपादक नाटक लिहिण्याचें डोळ्यासमोर ठेविलें असतांना, केवळ संभाजीच्याच नव्हे, तर इतर पात्रांच्या स्वभावाकडेही कळत नकळत म्हणा, अधिक लक्ष दिलें. संभाजी शेवटीं "राजसंन्यासांत" मरणाहूनही भयाण अशी जविदशा अनुभवित असतो. "आपल्याला सुखाचें मरण तर नाहींच पण मरणाचें सुखही कमनशिबांत नाहीं, असें या मानी पुरुषाला वाटत असतें. नेतेपणाची जबाबदारी न ओळखल्यामुळें आपला आणि आपल्या मराठेशाहीचा झालेला अधःपात त्याला स्पष्ट दिसतो. त्यामुळें साबाजी सोडविण्यासाठीं येतो तेव्हां, "मेलेल्याला मारण्यांत काय मौज आहे बरें?" म्हणून संभाजीच त्याला उलट विचारतो. मराठेशाहींत माजलेल्या बेबंदशाहीपेक्षां आपला झालेला अधःपात, आत्म्याची झालेली अवनति त्याला जाणवते. आयुष्यांत केलेलीं पातकें ह्या सह्याद्रीच्या सिंहाला भयभीत करतात. विराट संसाराचें झालेलें हंसें पाहून त्याला रडूं येतें. आणि साबाजीच्या समाधानाठीं संभाजी हंसतो, पण तें रडण्यापेक्षांही भेसूर असतें.

संभाजीच्या स्वभावाचें, त्याच्या अविचाराचें आणि शौर्याचें, गुणांचें व अवगुणांचें गडकऱ्यांनीं केलेलें हें विश्लेषण औधकरांच्या स्वभावचित्रणापेक्षां अधिक उदात्त, हृदयभेदक आणि यथार्थ वाटतें.

शोकांतिकेंत आणि शोककारणांत त्रिकालाबाधित सत्यांचा आविष्कार झालेला असतो. स्वभावांतील आणि त्यांतून निर्माण होणाऱ्या कृतींतील उदात्तता व ओजस्विता ही शोकांत नाटकांत प्रकट होत असते. त्याचप्रमाणें एखाद्या अलौकिक गुणाच्या अतिरेकांतून निर्माण झालेला अवगुण आणि त्याला दैवदुर्विलासाची मिळालेली जोड यामुळें येणारें आध्यात्मिक वैफल्य (स्पिरिच्युअल वेस्ट) यामुळें वाचक दिपतो, तसाच उदास होतो.

वर दिलेलीं शोकांतिकेचीं वैशिष्ट्यें बेबंदशाहीपेक्षां राजसंन्यास नाटकांतच अधिक प्रमाणांत आढळतात. बेबंदशाही नाटक रंगभूमिवर परिणामकारक असलें तरी वाङ्मयीनदृष्ट्या विचार केल्यास त्याला अपूर्ण अशा राजसंन्यासाची बरोबरी कधींच करतां येणार नाहीं.

२२ आणखी कांहीं नाटकें :

बेबंदशाही हें नाटक राजसंन्यासाशीं तुलना केल्यास कमी वाटत असलें तरी १९१७ सालीं "मराठ्यांचा आत्मयज्ञ" म्हणून नाथमाधवांनीं लिहिलेल्या संभाजीच्या चरित्रावरील नाटकापेक्षां किंवा १९०२ सालीं आत्माराम मोरेश्वर पाठारे यांनीं प्रसिद्ध केलेल्या "संगीत संभाजी" पेक्षां तें उच्च दर्जाचेंच ठरेल.

संभाजीचा अधःपात त्याला कलुषानें लाविलेल्या दारूच्या व्यसनामुळें झाला, असें नाथमाधवांनीं दाखविलें आहे. "संभाजी तुझा अवतार संपला"? -काय ही तुझी दशा! -ज्या धैर्यानें तूं प्रत्यक्ष कृतांताला टक्कर दिलीस -त्या धैर्यानें, त्या तरवारीनं, त्या बलानं, त्या शौर्यानें तुझा आज त्याग करावाना? पण त्याला कारण -कारण एकच! दर्शनीं शुल्लक पण परिणामी घोर, असें ह्या चांडाळानं मला लावलेलें दारूचे व्यसन! (पृ. ११३) करुण रसाच्या दृष्टीनें आणि वाङ्मयीन दृष्टीनेंसुद्धां हें नाटक सर्वसामान्यच आहे.

पाठारे यांनीं आपल्या नाटकांत स्वधर्माभिमान आणि शौर्य हे संभाजीचे दोन गुण ज्यामुळें त्याच्या सर्व अवगुणांवर पडदा पडला, ते प्रामुख्यानें दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे. येसूबाई ही पतिनिष्टेची प्रतिमा व ज्योताजी केसकर हे स्वामिनिष्ठेचें चित्र म्हणून रंगविलें आहे. संभाजीच्या अधःपातास, त्याला कारण होणाऱ्या विशिष्ट स्वभावाकडे व परिस्थितीकडे या लेखकानें विशेष लक्ष दिलेलें दिसत नाहीं. कारण नाटक लिहिण्याचा प्रधान हेतु भिन्न आहे. याही नाटकांत तुळशी आहे व ती पतिवधाचा सूड घेण्यासाठीं धडपडत असते. या नाटकांतील कलुषा हा देवीउपासक आणि मदिरासेवक दाखविला आहे. पण सर्व घटना आणि पात्रें हीं राजसंन्यास आणि बेबंदशाहीप्रमाणें बहुतेक तींच असलीं तरी शोकांतिका म्हणून संगीत संभाजी हें नाथमाधवांच्या नाटकाप्रमाणेंच साधारण ठरेल.

१९४१ सालीं ग. कृ बोडस यांनीं "धर्मवीर संभाजी" हें नाटक लिहिलें. संभाजीचें शौर्य दाखविण्यासाठीं "वाघाच्या शिकारी" चा पाठाऱ्यांप्रमाणें बोडसांनींही उपयोग केला आहे. राजसंन्यास आणि बेबंदशाही नाटकाप्रमाणें नामर्द नवरा दौलतराव आणि तुळशी हीं पात्रें आहेत. मात्र राजसंन्यास नाटकांत तुफान समुद्रांत होडी उलटल्यावर उडी मारून संभाजी तुळशीला वांचवतो. तर या नाटकांत तुळशीसमोर तो वाघाला ठार मारतो. अशा तऱ्हेची अनेक साम्यें या नाटकांत दाखवितां येतील. गडकऱ्यांनीं ज्याप्रमाणें संभाजीचा, आध्यात्मिक अधःपाताचा, नेतेपणाची जबाबदारी न ओळखल्याचा आविष्कार केला आहे, तसा या नाटकांत नसल्यामुळें नाटक सामान्यच आहे. "प्राण गेला तरी बेहत्तर पण मी धर्मत्याग करणार नाहीं. संभाजी धर्मासाठी जगला आणि धर्मासाठीं मरणार." (पृ. ८८) हा ह्या नाटकाचा शेवट तसाच त्याचा प्रधान हेतु आहे.

या खेरीज सोनाबाई चिमाजी केरकरीण कृत "संगीत छत्रपति संभाजी" मालती तेंडूलकर कृत "मराठ्यांचा राजा" आणि वालचंद नानचंद शहा कृत "रंगेल युवराज" हीं संभाजीच्या चारित्रावरील तीन नाटकें प्रसिद्ध असलीं, तरी तीं अगदींच सामान्य असल्यामुळें त्यांचा स्वतंत्रपणें येथें विचार केला नाहीं संभाजीच्या चरित्रावरील या नाटकांत घडणाऱ्या घटना, पात्रें व शेवट जवळ जवळ सारखींच असलीं तरी नाटककारांचा नाट्यविषयाकडे बघण्याचा दृष्टिकोन व प्रतिभेचें सामर्थ्य हीं भिन्न असल्यामुळें नाटकांच्या गुणावगुणांत स्वरूपांत व स्वभावपरिपोषांत फरक पडला आहे.

"राजसंन्यास" या गडकऱ्यांच्या अपूर्ण नाटकासच या सर्व नाटकांत अग्रस्थान द्यावें लागलें.

२३. श्री.

न. ग. कमतनूरकर यांनीं १९२३ सालीं लिहिलेलें "श्री" हें नाटक दुःखात्मकरसप्रधान आहे रंगभूमीवर या नाटकाचा प्रयोग १९२६ सालीं झाला. नाटकाचे अंक चार असले, तरी आकार बराच मोठा म्हणजे २०२ पानें आहे. कमतनूरकरांनीं श्री, सज्जन व स्त्री-पुरुष अशीं तीन नाटकें लिहिलीं आहेत यांतील "श्री" हें त्यांचें पहिलें नाटक शोकांतिका आहे. कमतनूरकर हे गडकऱ्यांचे शिष्य म्हणून प्रसिद्ध आहेत त्यामुळें गडकऱ्यांच्या भाषेचें व इतर गुणावगुणांचें त्यांनीं नाटकांत बुद्धिपुरःसर अनुकरण केलेलें आढळतें. विशेषतः "श्री" हें पहिलेंच नाटक असल्यामुळें त्यावर झालेला हा गडकऱ्यांचा परिणाम बराच डोळ्यांत भरतो.

"श्री" नाटकावर प्रेमसंन्यास व विशेषतः एकच प्याला या नाटकांतील प्रमुख आणि दुय्यम पात्रांची व प्रसंगांची दाट छाया पडली आहे. "श्री" ही या नाटकांतील दुर्दैवी नायिका असून, श्रीकांत हा तिचा पति घरजांवई असतो. अर्थात् तो मूळचा गरीब आणि सद्वर्तनी आहे. श्री आणि श्रीकांत हें जोडपें म्हणजे सुधाकर आणि सिंधू यांची दुसरी – थोडाफार फरक असलेली आवृत्ति आहे. तर या नाटकांतील खलनायक विश्राम हा त्याच्या उलाढालीमुळें आपल्याला प्रेमसंन्यासांतील कमलाकराची आठवण करून देतो. सत्यवान व सावित्री ही विनोदी जोडगोळी म्हणजे गोकुळ आणि मथुरा तसेंच तळिराम आणि गीता यांच्यावरून तयार केली आहे. विश्रामला श्रीकांताच्या बायकोची श्रीची आणि तिच्या संपत्तीची अभिलाषा असते, आणि सत्यवान हा कांहीं तरी उद्योग म्हणून श्रीकांताला घोड्यांच्या शर्यतीचें व्यसन लावतो. प्रथम श्रीकांताला "पैसा अनायासें आपल्या खिशांत उतरावा अशी अभिलाषा धरणें, म्हणजे एक नैतिक आणि सामाजिक पातक वाटतें. (पृ. ३८) त्याचप्रमाणें, "माझ्या हृदयदेवतेचा निष्पाप आणि प्रशांत चेहरा पाहून माझें खोटें अवसान गळाठून न जावो म्हणजे झालें." (पृ. ४१) असेंही हा पापभरु आणि प्रेमळ श्रीकांत प्रथम म्हणतो.

कमलाकराप्रमाणें विश्राम हा कात्यायनी नांवाच्या दुसऱ्या बाईच्या नादीं असतोच. कात्यायनी म्हणजे द्रुमनची दुसरी बहीण वाटते. पण ती अधिक सुदैवी आहे कारण तिचा नवरा–श्रीचा भाऊ कुसुमाकर हा प्रथम बदमाष असला, तरी पुढें निवळतो, आणि खलनायक विश्रामच्या कचाट्यांतून तिला सोडवतो.

दारूप्रमाणेंच रेसचें व्यसनही भयंकर असल्यामुळें, श्रीकान्ताचा सुधाकरा-प्रमाणेंच अधःपात होत जातो व शेवटीं श्रीचा तो गळा दाबून खून करतो. या नाटकांत भीषण प्रसंग, आणि करुण व भयानक रसांनीं युक्त अशीं पात्रें असलीं, तरीं त्यामुळें उत्पन्न होणारा दुःखात्मकरस हे सामान्यच आहेत. गडकऱ्यांच्या अनुकरणामुळें संवाद कृत्रिम असले तरी चटकदार आहेत. पण गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचें सामर्थ्य पाठीमागें उभें नसल्यामुळें सिंधूप्रमाणेंच दुर्दैवी असलेली, श्री ही निर्जीव आणि सामान्य वाटते. तर श्रीकान्त हें सुधाकराचें अनुकरण असल्यामुळें आपल्या डोळ्यांत भरत नाहीं, हृदयाचा थरकांप करीत नाहीं.

"श्री" हें गडकऱ्यांच्या वैशिष्ट्यांचें व प्रेमसंन्यास व एकच प्याला या नाटकांचें अनुकरण करणारें सामान्य नाटक आहे.

२४. सारस्वत :

"सारस्वत" हें नाटक वरेरकरांनीं १९४२ सालीं प्रसिद्ध केलें. तुमच्या नाटकाचा विषय अपरिचित आहे" हें पालुपद प्रत्येक नव्या नाटकाच्या वेळीं ऐकावें लागलें आहे, हाच माझा विशेष आहे, असें मी समजतो." असें नाटककार प्रस्तावनेंत लिहितात. या नाटकाचें तंत्र कांहींसें अपरिचित असलें त्यांत नाविन्य असलें तरी विषय सनातनच आहे. ध्येयवादी, एकांगी व प्रामाणिक माणूस, हा या स्त्रीपुरुषांनीं गजबजलेल्या संसारांत सदैव एकाएकीच असतो. कारण सर्वसामान्य समाज हा स्वार्थी असतो, व्यवहारी असतो मेकड असतो, मनाला पटलें तरी तीं गोष्ट आचारणांत आणण्याची प्रखर तत्त्वनिष्ठा व नैतिक धैर्य हीं त्याच्यांत नसतात. निर्लोभता आणि त्यांतून निर्माण होणारी निर्भयता, ह्या हजारांतून एखाद्याच माणसांत असतात. आणि हा एक माणूस एकलकोंडेपणानें ध्येयाचा कांटेरी मार्ग, जग उपहास आणि उपेक्षा करीत असतांना, आक्रमित असतो. या एकाकीपणांतच अशा माणसाच्या आयुष्यांतील दुःखात्मकता आणि उदात्तता सांठविलेलीं असतात. अशा माणसाला मोल चढतें – भाव मिळतो, पण तो मेल्यावर अनेक वर्षांनीं! प्रत्यक्ष जिवंत असतांना उपेक्षा आणि उपहास हेच त्याच्या गळ्यांत पडणारे हार असतात.

ही कल्पना – हा विषय, कांहीं अपरिचित किंवा अज्ञात नाहीं. पण वरेरकरांनीं हा विषय नाटकांत मांडतांना उपयोजिलेलें तंत्र कांहींसें नवीन आहे. "चढती पायरी" व "शिखरावरून" अशा दोन एकांकिका मिळून हें एक नाटक तयार होतें. ह्या दोन एकांकिकांतील बहुतेक पात्रें निराळीं आहेत. पण एकाच

विषयाच्या या एकांकिका दोन बाजू असल्यामुळें त्यांच्यांत विरोध असला, तरी तो विरोधाभासाप्रमाणें आहे.

भाऊसाहेब आणि बाबासाहेब या दोन लेखकांची ही कथा आहे. बाबासाहेब हे भाऊसाहेबांच्यापेक्षां थोर लेखक असतात. पण त्यांच्यांत भाऊसाहेबांचा 'व्यवहार' नसल्यामुळें, लौकिक व मानसन्मान त्यांच्या वाट्याला येत नाहीं. साहित्यसंमेलनाचे अध्यक्षपद, पुस्तकांवर मिळणारा पैसा आणि वर्तमानपत्रांत येणारी स्तुति, या गोष्टी भाऊसाहेबांच्याच पदरांत पडत असतात. किंबहुना हजारों लटपटी आणि खटपटी करून त्यां पदरांत पडण्यांत म्हणून ते धडपड करीत असतात 'चढती पायरी' या पहिल्या एकांकिकेंत, भाऊसाहेबांची ही लौकिक सुबत्ता व सन्मान आपण डोळ्यांनीं पहातों आणि कानांनीं श्रवंण करतों. पण असें असलें तरी आपल्या मनांत भाऊसाहेबांच्याबद्दल आदर उत्पन्न होत नाहीं.

उलट "शिखरा-वरून" या एकांकिकेंत, बाबासाहेबांचें त्यांच्या मुलीच्या आणि जामात्या । घरांत दर्शन होतें. भाऊसाहेब प्रशस्त ब्लॉकमध्यें रहात असतात. तर बाबासाहेबांना आपल्या मुलीच्या आसऱ्यानें, एका चाळींत रहावें लागतें. उत्तमोत्तम पुस्तकें लिहिल्यामुळें आणि तीं लोकप्रिय झाल्यामुळें, बाबासाहेबांचे प्रकाशक इमले उठवतात. पण सरळपणा आणि सालसपणामुळें, बाबासाहेब मात्र आर्थिक दृष्टीनें "अधःपतितच" होत असतात. पण या अधःपातांत कारुण्य असलें तरी तितकीच उदात्तता आहे. प्रखर ध्येयनिष्ठा आहे. या प्रखर ध्येयनिष्ठेबद्दल बाबासाहेबांच्या मुलीला--सुलभेला व जांवयाला-राजाला आदर आणि प्रेम वाटते. पण त्याचे बसणारे चटके अनेक प्रसंगीं त्यांना असह्य होतात. त्यामुळें बाबासाहेबांचा निर्भयपणा त्यांना उर्मटपणा वाटतो. राजा वशिला लावून खटपट करून, विद्यापीठाकडून बाबासाहेबांना 'डॉक्टरेट' मिळवून देतो. पण त्याबद्दल बाबासाहेब कसल्याही प्रकारें आपल्या जांवयाबद्दल कृतज्ञता प्रकट करीत नाहींत. विद्यापीठानें सत्कार केल्यावर, मूढ जग बाबासाहेबांचा सन्मान करावयास सज्ज होते, पण बाबासाहेब सहाजिकच त्याचा उपहास करतात. यामुळें राजाला फार वाईट वाटतें. आणि याचेंच पर्यवसान शेवटीं बाबासाहेबांना दोघांनीं सोडून जाण्यांत होतें. बाबासाहेब या प्रसंगीं सुलभेला तिच्या आईची आठवण करून देतात व म्हणतात, "किती क्लेश काढले तिनें माझ्यापायीं ! माझी ही भिजास मी सोडून द्यावी म्हणून किती जणांनीं तिला किती प्रकारें चिथावणी दिली. पण बधली कां कुठें ? सुले, पुरुषाच्या अभिमानाची मूर्ति म्हणजे स्त्री ? मग ती आई असो, बायको असो, कीं मुलगी असो. अन्नाशिवाय दिवस काढले आपण, पण बाहेर दैन्य दिसूं नाहीं दिलं तिनं कुणाला ! इकडे उपासमार होत होती पण लोक आम्हांला सुखी समजत होते. (पृ. ७३) बाबासाहेबांच्या या भावनेनें भारावलेल्या शब्दांतील सत्य, सुलभेलाच काय पण राजालाही कळतें. पण जगाच्या

व्यवहारापुढें त्यांना मान वांकवावी लागते. पण हा पराभव ते विषादानेंच पत्करतात. बाबासाहेब एकदांच अप्रामाणिकपणें राजाच्या आग्रहामुळें लेखणी विटाळतात आणि त्यामुळें त्यांना विद्यापीठाच्या कुलगुरुकडून 'डॉक्टरेट' मिळते. पण त्याच्या टोंचण्या त्यांच्या हृदयाला लागतात "नाहीं-नाहीं-नाहीं. मेलों तरी बेहेत्तर पण यापुढें मी माझी लेखणी चोरांना विकणार नाहीं. या चोरांची घरं भरण्यासाठीं काय मी माझें तोंड नरकांत खुपसूं? अन्नावांचून तडफडून मेलों तरी नाहीं-नाहीं-नाहीं. (पृ. ८८) यामुळें राजा निर्वाणीचा निर्णय घेतो आणि सुलभेबरोबर घराबाहेर पडतो. सुलभेला वाईट वाटतें. "बाबांना टाकून? इथं? एकटेच? कोण पाहील त्यांच्याकडे?"(पृ. ८९) या सुलभेच्या प्रश्नांना "त्यांची मस्ती! त्यांचा अभिमान! अन् आहेतच कीं त्यांची भगतमंडळी!" (पृ. ८९) पण हा बाबासाहेबांच्या वरील त्याचा राग क्षणभरच टिकतो. आणि घराबाहेर पडतांना राजाला भडभडून येतं व तो बाबासाहेबांच्या पायावर डोकं ठेवतो. बाबासाहेब त्याला उठवतात-पोटाशीं धरतात. व हंसत म्हणतात, "जा बाळ, ईश्वर तुझं कल्याण करो-माझा आशीर्वाद आहे तुला. मी कृतघ्न नाहीं, राजा, मी कृतघ्न नाहीं. माझी सेवा केली आहेस तूं. मी विसरणार नाहीं ती. जा आतां. ईश्वर तुझं-काय वेडा आहे मी? जुनी संवय आहे ना ती? ढोंग! बनाव सारा-ईश्वर म्हणे!-जा आतां राजा. सुली वाट पहाते आहे खालीं! (पृः ९०) बाबासाहेब हीं वाक्यें हंसतमुखानें बोलत असले तरी राजा गेल्यावर रडण्याचा येत असलेला उमाळा आवरणें त्यांना कठीण जातें. पण परत ते हंसूं लागतात. आणि दुःखावर मात करतात.

या नाटकांतील "शिखरावरून" या भागांतील बाबासाहेब, सुलभा आणि राजा, यांचीं स्वभावचित्रें वरेरकरांनीं चांगली रंगविली आहेत. बाबासाहेबांची अव्यभिचारी ध्येयनिष्ठा व प्रामाणिकपणा, निर्भयपणा व सरळपणा राजांत आणि सुलभेंत नसला, तरी या गुणांची त्यांना योग्य जाणीव आहे. शक्य तोंवर बाबासाहेबांची सेवा तीं करतात पण शेवटीं दारिद्र्यामुळें त्यांना मान वांकवावी लागते आणि त्यामुळें बाबासाहेब आपल्या मुलीच्या व जामाताच्या सेवेला व सहवासाला मुकतात आणि शेवटीं एकाकी आयुष्य कंठूं लागतात. पण या आपत्तीला ते प्रथम दुःखाचा उमाळा आला तरी हंसतमुखानें तोंड देण्यास तयार होतात. या कृतींतच बाबासाहेबांचा धीरोदात्तपणा उठून दिसतो. पण प्रेक्षक, जगांत मोठेपणाला मान्यता मिळत नाहीं, ध्येयवाद्याला एकाकी काळ कंठावा लागतो, अपमान आणि उपेक्षा सहन करावी लागतात हें विसरत नाहींत आणि या वस्तुस्थितींतच या नाटकांतील कारुण्य भरलेलें आहे.

२५. माझ्या कलेसाठीं :

"माझ्या कलेसाठीं" हें नाटक सारस्ववाप्रमाणेंच १९४२ सालीं प्रसिद्ध झालें. या नाटकांतील मध्यवर्ती कल्पना, ही सारस्वत नाटकांतील विषयाप्रमाणेंच

आहे. सारस्वत नाटकांत लेखक आहेत, तर या नाटकांतील नायक चित्रकार आहे. सुंदरराव हें या नाटकांतिल चित्रकाराचें नांव ! सुंदररावाला रूढीप्रमाणें चित्रें काढणें आवडत नाहीं. व त्यामुळें चित्रकलेंत तो नवें "वास्तवता" हें तत्त्व उराशीं धरून प्रयोग करीत असतो. या नाविन्याचें यथार्थ गुणमापन करण्याचें सामर्थ्य, सुंदररावाच्या आप्त-मित्रांत व समाजांत नसतें. त्यामुळें उत्तम चित्रकार असूनही, त्याचीं चित्रें परीक्षक प्रदर्शनांत मांडण्याचें नाकारतात. पण हेच चित्रकार सुंदररावांच्या चित्रांचा परदेशांत सन्मान झाल्यावर, त्याच्यावर स्तुतिसुमनें उधळण्यास एकमुखानें तयार होतात. आणि ही परावलंबी बुद्धि पाहून, होणाऱ्या सन्मानानेही सुंदररावाला संताप येतो. "बनावटांचा बाजार सारा. दुसऱ्याच्या बुद्धीनें जगणारे निर्बुद्धाचे पुतळे तुम्हीं ! – तुमचा हा गौरव म्हणजे देखील अपमान आहे माझा ! चालते व्हा इथून सारे जण. तेव्हांचे तुमचे ते जोडे आणि आतांचे तुमचे हे हार, दोन्हीही सारखे आहेत मला. मला तुमची स्तुतीही नको आणि निंदाही नको. (पृ ७०) या भाषणांत सुंदररावाला वाटणारा राग आणि उद्वेग हीं स्पष्टपणें व्यक्त होतात. पण "कलेसाठीं" सुंदररावानें सगळ्या जगाचा पाश तोडला, तरी त्याच्यावर पहिल्यापासून जगानें उपहास आणि अपमान केला असतांनाही, मनापासून निरलसपणें प्रेम करणाऱ्या कल्याणीचे पाश तोडणें, सुंदररावालाही कठीण असतें. "संसाराचा बोजा माथीं घेऊन कलेची उपासना होत नाहीं." (पृ. ७०) हा सुंदररावाचा आवडता आणि अनुभवानें पटलेला सिद्धांत असतो. "मोठा विकट आहे हा लग्नाचा फास. साऱ्या कलेची गळचेपी होते, त्यामुळें. उपासनेंत व्यभिचार चालत नाहीं. एक कला कीं संसार – आतां जगायचें तर कलेसाठीं." (पृ. ७१) आणि या कलेसाठीं कल्याणीच्या प्रेमाचाही सुंदरराव अत्यंत दुःखित अंतःकरणानें अव्हेर करतो. "माझ्या कलेसाठीं ! ज्या कलेच्या पायीं माझी विटंबना झाली, ज्या कलेच्या पायीं विटंबनेपेक्षांही दुःसह असा माझा गौरव झाला, त्या माझ्या एकुलत्या एक कलेसाठीं – कलेच्या व्यापक जीवनासाठीं." (पृ. ७२) आणि या आपल्या कलेच्या आराधनेसाठीं सुंदरराव शेवटीं एकटाच रहाण्याचें ठरवतो. व एकटेपणांतच या नाटकाची समाप्ति होते.

"सारस्वत" नाटकांत करुण रसाला प्राधान्य आहे. तर या नाटकांत कारुण्यापेक्षां रौद्ररसाला अधिक वाव मिळतो असें वाटतें. यामुळें बाबासाहेब व सुंदरराव या दोघांचा स्वभाव, त्या स्वभावाची घडण ही सारखीच असली, दोघांना भोगावें लागणारें "एकाकीपण" एकाच जातीचें असलें, तरी बाबासाहेबांच्या "एकाकीपणांत" अधिक कारुण्य आहे. सुंदरराव आपणाहून कल्याणीच्या — प्रेयसीच्या प्रेमाला मुकतो, तर बाबासाहेबांना तत्त्वनिष्ठेसाठीं अनिच्छेनें मुलीला आणि जांवयाला पारखें व्हावें लागतें. शेवटीं या दोघाही कलावंतांना आपल्या अमोल

प्रेमाचा त्याग करतांना वाईट वाटतें. पण केवळ आपल्या कलेसाठीं-ध्येयासाठीं-सत्त्वासाठीं, ते आपल्या अंतःकरणांत उसळणाऱ्या उर्मींना आवरतात व जड अंतःकरणानें आणि हंसतमुखानें कलेच्या कांटेरी मार्गावर पुढें पाऊल टाकतात.

"अस्सलाचें" या जगांत मोल नसतें. "करणीलाच" मूर्ख माणसें-सर्व सामान्य समाज-मान देतो व त्यामुळें थोर कलावंतांना. प्रामाणिक लेखकांना, एकांगी, अतिरेकी व अव्यवहारीपणाचा आरोप मस्तकावर धारण करून आणि सर्व कोमल भावांचे पाश तोडून, एकाकी आणि उपेक्षित जीवन कंठावें लागतें. या एकाकीपणांतच करुणरस भरलेला आहे. हें कारुण्य केवळ माणसांमुळेंच निर्माण होतें. त्यांत देवाचा अणुभरही हात नसतो.

वरेरकरांनीं ध्येयवाद्यांना भोगावा लागणारा हा एकाकीपणा, या दोन नाटकांत चांगल्याप्रकारें मांडला आहे. या दोन नाटकांत वरेरकर आपली मूळ प्रवृत्ति सोडून जगाकडे गंभीरपणें बघतात आणि मनांत आलेले विचार गंभीरपणें नाटकांत प्रकट करतात. वरेरकरांच्या विनोदांत मधून मधून पोरकटपणा व उथळपणा डोकावत असल्यामुळें, संवाद चटकदार झाले तरी शोकांतिकेंत अशीं स्थळें विशोभित दिसतात. त्यामुळे नाटकांतलि उदासतेला आणि गांभीर्याला निष्कारण कमीपणा येतो व प्रमुख पात्रांचा स्वभावपरिपोष कांहींसा खालील पातळीवर उरतो. तसेंच वरेरकर आपलीं आवडतीं मतें नाटकें लिहितांना विसरत नसल्यामुळें, कांहींवेळां पात्रांच्या मुखानें प्रत्यक्ष नाटककारच बोलतो आहे असें वाटतें. नाटक हा वाङमयप्रकार वस्तुनिष्ठ असल्यामुळें, त्यांत येणारी नाटकाराची "आत्मनिष्ठता" ही रसिक मनाला बोंचल्याशिवाय रहात नाहीं. पण एकंदरींत सारस्वत आणि माझ्या कलेसाठीं हीं नाटकें उत्तम नसलीं, तरी वाचनीय शोकांतिका म्हणून मराठींत टिकतील.

२६ विषकन्या

पु. भा भावे यांनीं "विषकन्या" हे आपलें पहिलें नाटक १९४४ सालीं प्रसिद्ध केलें.

"जिची वाणी मद्यमय आहे, जिचा स्पर्श मद्यमय आहे, जिचे डोळे मद्यमय आहेत, जिनं विषमय होऊन विषयप्रयोगाचं व्रत घेतलेलें आहे" अशी विषकन्या विषया-अनीतिकारक वर्तनाबद्दल शाळेंतून बडतर्फ झालेली मास्तरीण-ही या नाटकाची नायिका आहे. या विषकन्येनें अनेकांना नादीं लावून, शेवटीं हीं "खेळणीं" मोडून फेंकून दिलेलीं असतात. ज्याच्यामुळें विषयेला अपमान होऊन शाळा सोडावी लागते, तो विलास-तिचा शाळेंतील सहकारी व प्रियकर, स्टेशनवरील प्रतीक्षागृहांत काव्यपूर्ण भाषेंत बोलत असतो. पण नीतीची व भावनेची कशाचीच या विषकन्येला कदर नसते. "माझ्या बुद्धीवर व व्यवहारावर मी माझं शिक्षण

विकत घेतलं. सुख विकत घेतलं! माझ्याशीं होणाऱ्या व्यवहारांत कुणाला फसायचं असेल, तर ते दुसऱ्यानं फसावं, असं मी ठरवून टाकलं! (पृ. ६) पण अशी ही व्यवहारी, "विचारी" विषया विलासच्या विषयांत घसरते. तिच्यांत असलेल्या दुष्टता आणि विकृति या तिच्या शहाणपणावर मात करतात, पण विषयेला गांवांत 'बदनाम' झाल्यापेक्षां 'बडतर्फ' झाल्यामुळेंच अधिक वाईट वाटतें. "लोकांनीं एखाद्या लांडगीसारखा पाठलाग केला. विंचवीसारखी मला ठेचली. लावेसारखा माझा तिरस्कार केला. चेटकीसारखा माझा अपमान केला." (पृ. ६) आणि असें म्हणत असतांनाच दुःखानें नव्हे तर तीव्र संतापानें आलेला हुंदका आवरणें तिला अशक्य होतें. तिच्या दृष्टीनें विलास हा सुंदर बायका चेहऱ्याचा आणि दुबळ्या भावनांचा एक बावळट बाहुला आहे. जगाशीं निर्भयपणें दोन हात करण्याचा विलासांत पुरेसा पुरुषार्थ नसल्यामुळें, विषयासारख्या महत्त्वाकांक्षी व मानी, सुखलोलुप व व्यवहारी मुलीला, स्फुंदत स्फुंदत गळीं पडणाऱ्या प्रियकराविषयीं अतिशय तिरस्कार वाटतो.

जगाच्या मुशाफिरखान्यांत आपलें नशीब नव्यानं शोधण्यासाठीं विलासला झिडकारून, विषया एकटीच प्रवासास सुरुवात करते. "माझं सुख ज्यामुळें दुखेल तें पाप आणि माझं सुख ज्यामुळें अधिक सुखावेल तें पुण्य! मला पापही नको आणि पुण्यही नको. मला सुख पाहिजे आहे." (पृ. ८) अशा सुटसुटीत व्याख्येनें आणि निश्चयानें या नव्या मुशाफिरीस सुरुवात करतांनाच, ती संतापानें व दुःखानें बेशुद्ध पडते आणि त्याचवेळीं नकळत, प्रतीक्षागृहांत प्रवेश करणाऱ्या व तिला सावध करणाऱ्या नीलकंठाच्या आयुष्यांत ती प्रवेश करते. विषया व नीलकंठाची पहिली भेट भांडणांत होते. पण या अडदांड विषकन्येलाही निरुत्तर आणि निर्बल करण्याचें सामर्थ्य नीलकंठांत असतें. त्यामुळें विलासनें जातांना "माझं मन मला सांगतं कीं तुझी व माझी ही शेवटची भेट नाहीं. या नियतीनें मारलेल्या गांठीं आहेत. त्या मानवी हातनं सुटत नसतात." (पृ. १३) असें सांगितलें असलें तरी या दोघांच्या भांडणाचें रूपांतर परस्पराविषयीं वाटणाऱ्या जिज्ञासेंत व आकर्षणांत होतें आणि त्याचें पर्यवसान शेवटीं प्रेमांत होतें.

प्रथम दरिद्री असलेला नीलकंठ हा परिश्रमानें आणि प्रारब्धानें श्रीमंत होतो. "माझ्या मनाची आग विझवायला, दुसऱ्या कोणाचे अश्रु मिळण्याइतका मी भाग्यवान असतों–तर पैशाचं वेड मला कदाचित लागलं ना!" (पृ. २०) असें तो विषयेला मोकळेपणानें सांगतो. याच मोकळेपणाच्या लहरींत नीलकंठ पुढें म्हणतो, "हिशोब ही माझ्या स्वभावाची एक बाजू आहे. मला ती बाजू नसती, तर आज मी लाखांचा धनी झालों नसतो. –पण मी द्रव्याचा दरिद्री रखवालदार नाहीं, दिलदार स्वामी आहे. –दरिद्री आईबापांच्या पोटीं माझा जन्म झाला. उत्कृष्ट

संस्कार आणि निकृष्ट दारिद्र्य, ह्यांचा बहुमोल वारसा मला देऊन, माझे आईबाप परलोकवासी झाले. माझ्या आईबापांच्या दारिद्र्याला मी धन्यवाद देतो, कारण त्या दारिद्र्याची विजयपताका घेऊनच मी जग जिंकायला निघालों. –त्यांच्या संस्काराना मी धन्यवाद देतों. कारण त्यामुळेंच मी विजयानंतर सैतान बनलों नाहीं.'' (पृ. २२–२३) नीलकंठ सैतान बनला नसला, तरी रूढ नीतिसत्तेचे नियम त्यानें अनेकवेळां झिडकारून मदिरा व मदिराक्षी यांना जवळ केलेले असतें. पण त्याच्याच शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे, '' तडजोडीचा तर्जुमा हा केवळ तडजोडीचा असतो, हें मी विसरलों नाहीं. माझे आदर्श मी बदललेलें नाहींत, माझ्या मनावरचे हिंदू संस्कार मी अट्टाहासानें पुसून टाकले नाहींत. विवाहोत्तर बेजबाबदारी मी अजून कल्पनेंतही मान्य करूं शकत नाहीं.'' (पृ. २५)

'' आपलें सुख म्हणजे पुण्य '' असें म्हणणारी विषया आणि आदर्शांची मनांत पूजा करणारा आणि संपत्तीचा दिलदार स्वामी असलेला नीळकंठ, या दोघांचा प्रेमविवाह सारंगपूर स्टेशनच्या प्रतीक्षागृहांत ठरतो.

विषया व नीलकंठ हे परस्परांच्या कांहीं स्वभाववैशिष्ट्यांवर आकृष्ट झालेले असले, तरी दोघांची जीवनाकडे बघण्याची दृष्टी व वागण्याची वृत्ति ह्या मूलतः भिन्न असतात. नीलकंठानें प्रामाणिकपणें आपलें चरित्र आणि चारित्र्य विषयेला सारंगपूरलाच सांगितलेलें असतें आणि विषयेकडून तो त्याच सरळपणाची सहाजिकच अपेक्षा करतो. पण थोड्याच दिवसांत दोघांच्यांत संघर्ष सुरू होतो. विषयेला उमा हें नांव जुनें आणि प्रतिगामी वाटतें. 'उमा' या बुरसटलेल्या नांवानं तिचं मन दुखावतं व तिच्या डोळ्यांसमोर एक घट्ट वेणीची, बांड नेसलेली वयस्कर बाई दिसूं लागते. उलट नीलकंठ म्हणतो, '' उमा या नांवानं माझ्या डोळ्यासमोर मात्र हिमालयाची गगनभेदी उंची उभी राहते. सतीचं कृश सौंदर्य मला दिपवूं लागतं ! शंकराची रौद्र, समर्थ आणि तरीहि शांत मूर्ति माझ्या डोळ्यांसमोर तरंगू लागते. शिव आणि पार्वती, प्रकृति आणि पुरुष, ह्यांच्या भव्य प्रेमसृष्टींत '' उमा '' या जादूच्या अक्षरांनीं माझा प्रवेश होतो.'' (पृ. ३७) पण नीलकंठाचा आदर्श, पंजाबी पोषाख करणाऱ्या, तोंडाला पावडर व ओठाला स्टिक लावणाऱ्या व वैषयिक सुखाला कवटाळणाऱ्या विषयेला मुळींच पटत नाहीं. आणि त्यामुळें '' चालण्यांत तुमची इच्छा, बोलण्यांत तुमची इच्छा, पोषाख्यांत तुमची इच्छा, मलाही भावना आहेत, मलाही इच्छा आहेत, हा विचार तरी तुम्हांला शिवतो कां ? '' (पृ. ३४) अशी पुरोगामी पोपटपंची ही विषकन्या करूं लागते आणि हाच कलह पुढें वाढत जातो.

या कलहांतच अबलानंद, विषयेनें विवाहपूर्व केलेले प्रेमप्रकार आणि विलासला लिहिलेलीं प्रेमपत्रें गोळा करून ती नीलकंठापुढें ठेवतो आणि आपली

आणि आपल्या बायकोची बेअब्रू होऊं नये म्हणून हजारों रुपये देऊन नीलकंठ तीं खरेदी करतो. पण तरीही नीलकंठाचें विषयेवर – त्याच्या आदर्शभूत असणाऱ्या उमेवर असलेलें प्रेम विचलित होत नाही. "तुला मी माझ्या बाहुपाशांत घेतो, तुझ्या दृष्टींत मी दृष्टि मिळवतों, आणि तुझ्या धारदार शब्दांनीं घायाळ होतों, तेव्हां तुझ्या सामर्थ्याचा भला वारंवार साक्षात्कार होतो. त्या विद्युत्शक्तीला फक्त वेगळं वळण दे, त्या शक्तीनें माणसाचें बळी घेऊं नकोस, माणसाचं जग उजळून टाक! उमा, आपल्या प्रवासाची दिशा उलटी फिरव. तूं वर जा, मलाही वर ने! - उमा, कसली क्षुल्लक भांडणें भांडत बसतेस? कांहीं तरी अर्थ तरी आहे कां त्यांत? तुझ्यासाठीं केवढं पूजासाहित्य आहे माझ्या हृदयांत? तूं नुसती सुरवात कर! किंचित् वर जा! म्हणजे मी तुझ्या पायावर डोकें ठेवीन! मी तुला माझ्या मस्तकावर धारण करीन! तुझी देव्हाऱ्यांत स्थपना करीन." (पृ. ४९) पण नीलकंठानें वर्णन केलेल्या उदात्ततेचा आणि विशालपणाचा विषयेला स्पर्शच होऊं शकत नाहीं.

याचाच पुढील परिपाक म्हणजे विषया आपल्या पूर्वीच्या प्रियकराला घरांत घेते हा होय. नलिकंठाच्याच शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे "त्याचा पैसा आणि विलासचें रूप असा मोठा गोड संयोग घडवून आणण्याचा" विषयेचा बेत असतो. विषयेला नीलकंठाचें वर्तन हें जुनाट ढोंगांनीं आणि अपरंपार अहंकारानें भरलेलें आहे असें वाटतें, आणि त्यामुळें ही विषकन्या "ज्यांनीं मला दुःख दिलं, त्यांना उलट दुःख देणं हेंच काय तें माझ्या आयुष्यांत एकमेव सुख आहे" असें विलासला सांगते आणि त्याचप्रमाणें वागते.

विलासला आणि विषयेला एकत्र पाहून नीलकंठाच्या संतापाला सीमा उरत नाहीं. पण "नीतिमत्तेच्या कल्पना आतां बदलल्या आहेत. जग आज पुष्कळ पुढें गेलें आहे." असें विषया आपल्या नवऱ्याला उलट उत्तर देते.

विषादाचा आणि क्रोधाचा वणवा, नीलकंठाचें अंतःकरण आणि त्याच्या आशा जाळीत असतांना तो म्हणतो, "जग आज बदललं? आज हिमालयानें आपलीं धवलांकित शिखरें एखाद्या उकिरड्यासमोर नम्र केलीं? भगवती गंगेच्या पवित्र पात्रांतून आतां काय दुर्गंधी गटाराचे ओघ सुरू झाले? रत्नाकरानं उन्मत्त होऊन आज पृथ्वीच्या मर्यादा मोडल्या? दिव्य निष्ठेसमोर आतां मस्तकें नम्र होत नाहींत? पातिव्रत्याचीं ह्यापुढें पूजा होणार नाहीं? त्यागाला आणि शौर्याला ह्यानंतर आदराचा व भक्तीचा करभार लाभणार नाहीं? ज्या चिरंतन तत्त्वाचा परीस पृथ्वीचा स्वर्ग बनवूं शकेल, तीं तत्त्वंच आज मातीमोल झालीं? मनुष्यमात्रांत असणाऱ्या दैवी अंशाला सद्गुणांनीं जोपासून, इहलोकींत दिव्य अतिमानव निर्माण करण्याची महत्त्वाकांक्षा, मतिभ्रष्ट मनुष्य जातीनं काय कायमची सोडून दिली?" (पृ. ६६–६७.)

विषया आणि नीलकंठ यांच्यांत चाललेल्या संघर्षाचें स्वरूप यावेळीं पराकोटीला पोहोंचतें. विषयेला फक्त आपल्यापुरती लौकिक सुखें दिसतात, तर नील-

कंठाला अनेक दैवी गुण आदर्श वाटतात आणि ते आपल्या आणि आपल्या बायकोच्या आचरणांत बाणावेत यासाठीं तो प्रयत्न करतो. विषयेला वाटेल त्या प्रकारानें पाशवी सुख पाहिजे असतें. "अहंभावाची" असत्याची व आत्मप्रेमाची ओंगळ लक्तरं क्षणभर बाजूला सार आणि तूं खरोखरच जशी आहेस तशी आपल्या आत्म्यासमोर उभी रहा" (पृ. ६७) असें नीलकंठ कळवळून विषयेला विनवतो. पण त्याचा कांहींच परिणाम विषया व विलास यांच्यावर होत नाहीं. उलट तुम्हींच विषयेच्या आयुष्याचा सत्यानाश केलात असा आरोप हीं दोघें करतात. "तुमचा तिच्यावर नवरेपणाचा आतां कांहींही अधिकार नाहीं. प्रेमाशिवाय वैवाहिक संबंध ही नुसती वेश्यावृत्ति आहे. कोणत्याही पुरोगामी माणसाला ती खपणार नाहीं. तुम्ही तिचे पति नाहीं. तिचें तुमच्यावर प्रेम नाहीं." (पृ. ६९) विलासची हीं अर्थ-शून्य पण स्वार्थी भाषणें ऐकून आणि त्याला विषयेची संपूर्ण संमति असलेली पाहून, नीलकंठाच्या उमद्या अंतःकरणाचे तुकडे होतात. "माझा नांवलौकिक मी तिच्या पदरांत घातला.—माझ्या भविष्याची मी तिला भाग्यदेवता केली. माझा वंश तिच्या कुशींत अमर व्हावा, अशी मी परमेश्वराची प्रार्थना केली "मी घसरेन तेव्हां मला हात दे. मी पडेन तेव्हां मला सांवरून धर!" असें मी तिला विनवून सांगितलें. माझं सर्वस्व मी तिला दिलं आणि तिचं सर्वस्व मी मागितलं, हाच माझा अपराध झाला काय?" (पृ. ६८) अपेक्षाभंगामुळें दुःखानें भरलेले नीलकंठाचे शब्द विषयेला व विलासला "नाटकी—भावनाविवशतेचे वाटतात." नीळकंठ खवळतो, "जिनं माझे अभिमान राखावे, तिनं त्याची आज विटंबना केली. नीलकंठ आज पडला, बाबा! नीलकंठ आज रक्तबंबाळ झाला—नीलकंठ तूं नरकांत गेलास! या कृत्येनं तुला अगदीं रौरवापर्यंत फरफटत नेलें! कशाला स्वतःला फसाविलेंस नीलकंठ? कां म्हणून तुला मोह पडला? मारून टाक मारून टाक नीलकंठ मारून टाक! तुझं प्रेम मेलं, तुझा संसार मेला, तुझा विश्वास मेला! आतां हा जिवंत अपमानही मारून टाक! अमृत नव्हे हालाहल घेतलंस नीलकंठ! हृदयांतील एक उभी दुनिया मरून गेली! आतां ही विषवल्ली मारून टाक." [पृ. ६९] आणि विषयेला मारण्यासाठीं नीलकंठ हातांत पिस्तुल घेतो, पण या विषकन्येच्या मादक पाशवी विषानें, त्याच्या नसानसांतून संचार करून त्याला दुर्बल केलेलें असतें, "नागिणी, तूं मला डसलीस. तुझं गोड विष माझ्या अगदीं काळजाला झोंबलं! माणसाचा तत्काळ पशू करणारं हें तुझं जलाल रूप! त्याचा मादक धर्म न ओळखतां मी आकंठ प्यालों! सुंदर विषवेली! रोमरोमांत जहरानें नुसती फणफणली आहेस. माझा पराजय झाला. माझ्या शक्तीचा मला अहंकार होता—पण मी पडलों. माझ्या बुद्धीनें मला ओरडून सांगितलं, कीं दावेदारीण मारून टाक पण माझ्या हातांनीं मला दगा दिला! माझं शरीर हिनं पाडाव केलं होतं! माझं मन लटकं पडलं!" (पृ. ७१) या त्याच्या आकांक्षांतच सांपत्तिक सर्वस्व गमावल्याचेंही दुःख समाविष्ट झालेलें असतें. आणि

त्यामुळेंच नीलकंठाला शेवटीं विलासची दया येते, त्याच्या भविष्याची भीति वाटते. तो विलासला निक्षून सांगतो, " आत्मनिष्ठेच्या आणि सुखाचाराच्या हलाहलावर हिचा पिंड पोसला आहे ! -आजच्या युगानं निर्माण केलेली ही सैराट, हृदयशून्य आणि तरीही आकर्षक कलावती, मानवजातीचा शाप आहे. " [पृ ७२] पण एकाला विष वाटतें, तेंच दुसऱ्याला अमृत म्हणून आकर्षक वाटतें. विलास विषयेला सोडत नाहीं. मात्र नलिकंठानें सट्ट्यांत सगळा पैसा गमावला याचा विषयाला राग येतो. ती म्हणते, " अखेर तुम्हीं माझा दावा साधलात. माझा सूड घेण्यासाठीं तुम्ही जुगार खेळलांत." [पृ. ७४] शेवटीं नीलकंठला सोडून विषया विलासबरोबर परत सारंग-पूरला येते.

यापुढें या प्रेमी आणि पुरोगामी जोडप्याचा संसार, भाव्यांनीं उपहासाच्या कुंचल्यांनीं रंगविला आहे. खऱ्या प्रेमापेक्षां पाशवी सुखोपभोगाचें दोघांनाही खरें वेड असल्यामुळें दारिद्र्याच्या, दैन्याच्या आणि दुर्दशेच्या चिखलांत हें जोडपें रुतून बसतें. कर्जदार येऊन सारखे पैशासाठीं सतावत असतात. " सुख जसं मिळेल तसं घ्यावयाचं असतं ! तें उधार मिळालं तर उधार घ्यावं ! ! " (पृ. ८५) या विचारसरणीचा फोलपणा विषयेला पटतो. पण विषया रागावते व चिडते. वैभवाच्या शिखरावरून रस्त्यावरच्या धुळींत कडेलोट झाला असतांनाही नीलकंठाचा तोल लवमात्रही सुटत नाहीं. केवळ विषयेचा व त्यामुळें आपला झालेला आध्यात्मिक अधःपात त्याच्या हृदयाचे शतखंड तुकडे करतो. हा नीलकंठ व विषया यांच्यामधील फरके विलासलाही जाणवूं लागतो. दारिद्र्याला तोंड देतांना नीलकंठाने दाखविलेलें धैर्य विलासला वंदनीय वाटतें. आणि तसें तो स्पष्टपणें आणि प्रांजळपणें आपला कमीपणा कबूल करून विषयला सांगतो. दोघांचें हें असें दीनवाणें आणि लाजिरवाणे जिणें चालू असतांनाच, दोघांच्या ऐन वादांत नीलकंठ येतो. नीलकंठ आपला उपहास करावयास आला असें विषयेला साहजिकच वाटतें. " आमचें आयुष्य अगदीं कुत्र्यामांजरासारखें चाललें आहे. ! खायला अन्न नाहीं, पांघरायला वस्त्र नाहीं, दाखवायला तोंड नाहीं ! झालं समाधान ? " म्हणून ती कडवटपणें विचारते.

पण नीलकंठ विलास व विषया यांचा उपहास करावयास आलेला नसतो, तर हिशोब पुरा करावयास आलेला असतो. " स्वप्नं मेलीं, कल्पना मेल्या, विश्वास मेले, संसाराचें सारें सौंदर्य नष्ट झालें. चांडाळणी, तूं त्यांना मारलंस ! जिवाच्या मोलानं जपावं तें भ्रष्ट केलेंस. (पृ. ८८)–पण विसरूं नकोस ! ज्यांना तूं भ्रष्ट केलेंस त्यांच्याचसाठीं तूं नष्ट होशील. अज्ञानाला तूं सर्वज्ञता समजलीस ! उच्चतर आनंदाच्या पडछायेला तूं सुखसर्वस्व मानलंस ! स्वतःच्या सुखासाठीं तूं माणसांची आणि त्यांच्या मनांची मृगया केलीस ! पण या निर्दय खेळांत शेवटची शिकार तुझी होईल." (पृ. ८९).

विषयेला नीलकंठाचीं हीं भाषणें, म्हणजे शक्ति न उरलेल्या म्हाताऱ्या बायाबापड्यांनीं रागानें बोटें मोडण्यासारखें वाटतें. पण ही तिची समजूत चुकीची असते. विषया ज्या पैशाला परमेश्वर मानते तो पैसा, नीलकंठानें निराशेच्या नव्या आवेशानें जुगारांत लाखांनीं मिळविलेला असतो. नीलकंठाला एक परीक्षा करून पहावयाची असते. वर्षांत मिळविलेली सर्व संपत्ति तो विषयेला देऊन टाकण्यास तयार होतो.–"संपत्तीच्या मस्तींत, विषयेच्या विपत्तीची हेटाळणी करण्यास तो आलेला नसतो. विलासला नीलकंठाचें हें सर्व संपत्तीवर व तेसुद्धां विषयेसाठीं पाणी सोडणें विचित्र वाटतें. पण विषयेला तें एक नाटक वाटतें. आणि ती निर्लज्जपणें "न फसतां" संपत्तीचा स्वीकार करते. "भय्यासाहेब काय करतां हे?" या विलासच्या प्रश्नाला उत्तर देतांना नीलकंठ म्हणतो, "माझ्या कल्पनांना कस लावतो आहे. जय कुणाचा असतो आणि पराजय कुणाचा होतो, ह्याचा मी निर्णय घेतों आहे–केवळ संपत्तींत मला जें मिळालं नाहीं, तें हिला तरी मिळतं कां, याची मला परीक्षा घ्यावयाची आहे. जें कधींही होणार नाहीं असें मला वाटतें; जें कधींही होऊं नये असं मला वाटतं, तें झालं तर पुन्हां मी परमेश्वराचं स्मरण करणार नाहीं. पुन्हां मी नीतीचं नांव सांगणार नाहीं. पुन्हां मी गंगेला पवित्र म्हणणार नाहीं. आतां जातों मी! तुमच्या आयुष्यांतून अगदीं अखेरचा जातों." (पृ. ९२).

नीलकंठ जाऊं लागतांच, संपत्ति हातांत आल्यामुळें विषया स्वस्थच असते, पण विलासच्या हृदयांत मासणुकी जागृत होते. विषादानें त्याचा कंठ भरून येतो. नीलकंठाचें हें उदात्त आणि अपूर्व स्वरूप पाहून त्याची सुखलोलुपतेचीं, स्वार्थाचीं आणि अज्ञानाची सर्व लक्तरें गळून पडतात. आणि "नका–नका भय्यासाहेब, तुम्हीं जाऊं नका" म्हणून विलास नीलकंठाचा आवेगानें हात धरतो. विलासमध्यें माणुसकी जागृत झालेली पाहून, नीलकंठ आपल्या पुढील प्रवासाचें प्रस्थान फार आनंदानें ठेवतो.

विषयेला आपल्या सुखापुढें आणि स्वार्थापुढें नीलकंठाचें हें दैवी स्वरूप दिसतच नाहीं. "विषया, तो गेला. तो महामनस्क गेला! तो साधू दूर चालला. त्याला परत बोलाव! किती अभागी आहेस तूं विषया! किती आंधळी आहेस." (पृ. ९३) हे विलासचे आर्त उद्गार तिच्या मनावर कांहींच परिणाम करत नाहींत. "चल विलास, संपत्तीचा आणि सुखाचा एक नवा स्वर्ग आतां आपण उत्पन्न करूं! किती गोड आहेस तूं!" (पृ. ९४) हे विषयाचे विषयाच्या खातेऱ्यांत बरबटलेले शब्द ऐकून विलास संतापतो. त्याला विषयाची दया येते. नीलकंठच्या नुकत्याच पाहिलेल्या--स्फूर्तिदायक महाकाव्यामुळें विलासला दिव्य साक्षात्कार होतो. त्याच्या बुद्धीचा मळ, क्षुद्र अभिमान आणि जडवादी जीवन गळून पडतें. "आज मी असं कांहींतरी पाहिलं कीं जें केवळ चलनी शब्दांपेक्षां अधिक शाश्वत आहे, अधिक

सनातन आहे,--कीं जें मनुष्यांतील दिव्यत्वाइतकं श्रेष्ठ आहे आणि मानवतेइतकं चिरंतन आहे. त्याला स्थळकाळाच्या मर्यादा नाहींत. माणसाचीं मस्तकं इथं सदैव नम्र होतील, आणि त्यांचे हात इथं भक्तीनं जुळून येतील. ', [पृ. ९५] पण विषयेच्या मनावर स्वार्थाचीं चढलेलीं पुटें शेवटपर्यंत सुटत नाहींत. आणि शेवटीं विलास तिरस्कारानें आणि अनुकंपेनें तिचा निरोप घेऊन निघून जातो. विषया त्याच्या पाया पडते, पदर पसरते पण तो तिला झिडकारतो. आणि शेवटीं विषया–दुसऱ्यांचीं आयुष्यें आपल्या विषमय सौंदर्यानें आणि विभ्रमानें उजाड करणारी ही विषकन्या–भ्रान्त हातवारे करीत इतस्ततः धांवत सुटते–वेडी होते. केवळ पैशानें व स्वार्थानें शाश्वत सुख लाभत नाहीं याचा तिला असा भयानक प्रत्यय येतो. आणि त्यामुळें प्रेक्षकांच्या मनांत असलेल्या विंषयेविषयींच्या संतापाच्या ऊर्मींचें अनुकंपेंत रुपान्तर होतें. आणि जगांतील शाश्वत तत्वांचा झालेला विजय पाहून त्याचवेळीं समाधानही वाटतें.

या दोन हर्ष–विषादाच्या परस्परविरोधी भावना मनांत उठत असल्यामुळें "विषकन्या" या नाटकाला शोकांतिका म्हणणें योग्य कां अयोग्य असा प्रश्न सहाजिकच पडतो.

नीलकंठाच्या आणि विलासच्या दृष्टीनें त्यांचा शेवट शोककारक होत नाहीं. उलट दोघेही या विषकन्येच्या विळख्यांतून सुटून नवीन जीवनास आनंदानें आरंभ करतात.

तिसऱ्या अंकांत नीलकंठाची निराशा होते. त्याला विषयेमुळें झालेल्या आपल्या आयुष्याची दुर्दशा पाहून दुःख होतें. आपल्या झालेल्या अधःपातामुळें आणि आलेल्या दुबळेपणाची त्याला लाज वाटते. विषयेशीं खेळतांना तिच्या विखारी डंखानें आपण विकलांग झालों, पराभूत झालों अशी त्याची भावना असते. आणि त्याप्रसंगीं नीलकंठ खरोखरच दुर्दैवी नायक वाटतो. त्याच्या आयुष्याला मिळालेलें वळण पाहून भय आणि अनुकंपा या भावना प्रेक्षकांच्या हृदयांत जागृत होतात. विषयेसारख्या स्वार्थी, सुशिक्षित वेश्येवर प्रेम करण्यांत, तिला सर्वस्व अर्पण करण्यांत, नीलकंठानें आपल्या आध्यात्मिक संपत्तीचा अपव्यय केला असें वाचकांना वाटतें. पण शेवटच्या अंकांत त्याच्या स्वभावांत असलेली उदात्तता आणि प्रखर तत्त्वनिष्ठा यांचें ओजस्वी दर्शन होत असलें तरी त्यांत पहिल्याप्रमाणें दुःखाचा अंशही नाहीं. उलट विलास म्हणतो त्याप्रमाणें त्याचें वर्तन हे स्फूर्तिदायक महाकाव्याप्रमाणें वाटतें.

या नाटकास शोकांतिका म्हणावयाचें कारण विषयेचा अधःपात होतो हें होय. पैशानें सर्व साध्य होत नाहीं – जगांत कांहीं अमोल वस्तु असतात, याची जाणीव होते तेव्हांच तिला वेड लागतें. स्वार्थासाठीं आणि स्वसुखोपभोगासाठीं दुसऱ्यांची शिकार करतांना, तिचेंच जालीम विष तिला प्राणघातक ठरतें. नीलकंठ तिला

कळवळून म्हणतो, "तुझ्यांत अपरंपार सामर्थ्य आहे. त्याला इष्ट वळण लाव ! वर जा !" पण हा उपदेश ती झिडकारते. उच्चतर आध्यात्मिक आनंदाची तिला कल्पना नसते आणि इच्छाही नसते. आणि या आसक्तिमय आयुष्याच्या आकर्षणांतच तिचा भयंकर अधःपात होतो. नीलकंठ आणि विलास यांच्याप्रमाणेंच आपल्याला शेवटीं विषयेबद्दल अनुकंपाच वाटते, कींव येते आणि त्यामुळें प्रथम मनांत असलेला क्रोध सौम्य होतो.

विषया आणि नीलकंठ हींच या नाटकांतील दोन प्रमुख पात्रें होत. व त्यांतही पुन्हां नायिकेलाच अधिक महत्त्व आहे असें वाटतें. विषयेचें चरित्र हाच नाटकाचा मुख्य विषय आहे. नीलकंठाच्या आयुष्यांत विषया येते, यापेक्षां विषयेच्या आयुष्यांत नीलकंठ येतो, असेंच म्हणणें युक्त ठरेल.

मराठी नाटकांतील नायकांत नीलकंठाला बरेंच वरचें स्थान द्यावें लागेल. त्याचे मनोविकार जितके तीव्र आणि उत्कट आहेत, तितकेच त्याचे विचार व्यापक आणि सखोल आहेत. स्वभावांत निर्भयता आणि निर्लोभतेप्रमाणेंच उदात्तता ओसंडतांना आढळते. मात्र याचा अर्थ नीलकंठ सर्वगुणसंपन्न आहे असा नाहीं. तो व्यसनी आहे, पण व्यसनाधीन नाहीं. त्यानें जगांत तडजोड केली असली, तरी आदर्शांबद्दल आणि शाश्वत तत्त्वांबद्दल त्याला आदर आणि प्रेम वाटतें. लग्नानंतर तो दारू, सिगरेट इत्यादि सर्व व्यसनें सोडतो. आणि नव्या आयुष्यास आरंभ करतो. पण विघ्नकन्येमुळें सर्वांचा सत्यानाश होतो.

विषयेंत कसल्याही प्रकारची उदात्तता नसूनही तिची स्वभावरेखा आणि स्वभावपरिपोष हीं आकर्षक व उत्तम वठलीं आहेत. तिच्यांत असलेल्या जहरी सामर्थ्यामुळें प्रेक्षक चकित होतात. निलकंठांत असणारे गुण तिच्यांत मुळींच नसतात. तिची बुद्धिमत्ता, आग्रहीपणा, धैर्य हे गुण दुर्गुणांत रूपान्तर पावत असले, तरी तिच्या असामान्य लावण्याप्रमाणेंच आपल्याला ते आकर्षक वाटतात. चवथ्या अंकांतच तिचें महत्त्व कमी झालेसें वाटतें. तिच्या सामर्थ्याला व प्रभावाला ओहोटी लागते.

विलासचें पात्र नाटकांत दुय्यम असलें तरी रेखीव झालें आहे.

नीलकंठ व विषया या पात्रांप्रमाणेंच या नाटकांतील नाट्यप्रसंग प्रभावी आहेत. संवाद आकर्षक उतरले आहेत. व भाषा काव्यानें- कल्पनेनें नटलेली आहे.

नाटकांत करुण, रौद्र आणि भयानक हेच रस प्रामुख्यानें उत्कर्ष पावतात. आणि या रसांचा उठाव भाव्यांची भाषा सहजतेनें करते.

पुढील प्रकरणांत परिस्थितिप्रधान शोकांतिकांचें परीक्षण करावयाचें आहे.

—०—

प्रकरण ७ वें.

परिस्थितिप्रधान शोकांतिका

विषयप्रवेश :

नियतिप्रधान आणि स्वभावप्रधान शोकांतिकांप्रमाणें परिस्थितिप्रधान हा शोकांतिकांचा आणखी एक प्रकार होय. परिस्थिति याचा पूर्वार्धांत स्पष्ट केलेला अर्थ परत पाहिला पाहिजे. सामाजिक, राजकीय, धार्मिक इत्यादि घटकांचा समावेश परिस्थिति या शब्दांत होतो. विशिष्ट सामाजिक परिस्थितिमुळें जयंत आणि लीला ह्यांचा प्रेमभंग होऊन त्यांचा त्यांतच अंत होतो. कांता आत्मघात करून घेते. आणि बाजीरावासारख्या धुरंधर पुरुषास आपल्या घरांत पराभूत व्हावें लागते. पण परिस्थितींत प्रमुख पात्रांच्याखेरीज (नायक आणि नायिका) इतर पात्रांचा समावेश होतो. शारदा नाटकांत सामाजिक परिस्थितीप्रमाणेंच वृद्ध श्रीमंताची भोगलालसा, कांचनभट आणि भद्रेश्वर दिक्षित यांचा द्रव्यलोभ यामुळें सालस आणि सरळ स्वभावाच्या शारदेवर दुःखाचे कडे कोसळतात. सवाई माधवरावाच्या भीषण आणि करुण मृत्यूस केशवशास्त्र्याची कसाबकरणीच कारण होते. उद्यांचा संसार या नाटकांत करुणेच्या मृत्युस सभोवतालच्या सामाजिक परिस्थितीपेक्षां विश्राम, शेखर आणि शैला हे तिचे निकटवर्ती आप्तच कारण होतात. तेव्हां इतरेजनांचा स्वभाव आणि सभोंवतालची सामाजिक, राजकीय किंवा आर्थिक परिस्थिति यांचा समावेश परिस्थिति या घटकांत होतो.

परिस्थिति प्रबल असते याचा अर्थ अशा प्रकारच्या शोकांतिकांतील प्रमुख पात्रांचा स्वभाव हा सर्वसाधारणपणें सर्वसामान्य आणि सौम्य असतो. त्याचें व्यक्तिमत्व जाज्वल्य आणि उत्कट नसते. गुणातिरेकांतून निर्माण होणारा स्वाभाविक प्रमाद अशा प्रकारच्या पात्रांच्या चरित्रांत आढळत नाहीं. यामुळें शेवटीं परिस्थिति प्रबल होऊन करुणा, कांता, जयंत आणि लीला इत्यादि प्रमुख पात्रांना दारुण निराशेस आलिंगन द्यावें लागते. अशा प्रकारच्या नाटकांत उदात्तता असते व ती एकाच कारणामुळें अशा पात्रांचें सर्वसामान्य व्यक्तिमत्व उजळतांना आढळते.

करुणेचें व्यक्तिमत्व सर्वसामान्य आहे पण ओढवणारे आघात मुकाट मनानें सहन करण्याचें तिचें सामर्थ्य असामान्य आहे. बाजीरावासारख्या महापराक्रमी पेशव्यांत स्वकीयांच्यासाठीं सर्व अप्रिय प्रसंग सहन करण्याचें सामर्थ्य उत्कटत्वानें आढळतें. केवळ असामान्य व्यक्तित्वामुळेंच उदात्ततेचा उद्भव होतो असें नाहीं याचा पडताळा परिस्थितिप्रधान शोकांतिकेंत मिळतो.

शोकांतिकेंत मग ती नियतिप्रधान, स्वभावप्रधान किंवा परिस्थितिप्रधान असो प्रमुख पात्रांचा पराभव होतो, त्यांनीं अंतःकरणांत जोपासलेल्या आशा आणि आकांक्षा मातीस मिळतात. करुणेप्रमाणें सिंधू आणि बाजीरावाप्रमाणें संभाजी यांचा होणारा शेवट अनुकंपनीय आणि भीषण आहे. असें असतांना "प्रबल स्वभाव" या कल्पनेंत कांहीं अर्थ आहे काय याचा विचार केला पाहिजे. स्वभावप्रधान नाटकांतील प्रमुख पात्रें हीं परिस्थिति आणि नियतीपेक्षां आपल्या एकांगी आणि उत्कट व्यक्तिमत्वामुळेंच सर्वनाश करून घेतात. एकच प्याला नाटकाच्या प्रारंभीं सुधाकर आणि सिंधू यांना नियति आणि परिस्थिति हीं दोन्हींही अनुकूल होती. संभाजीच्या सभोंवताली त्याच्या संरक्षणास साबाजी आणि हिरोजी, खंडोबल्लाळ आणि रायाजी यांच्यासारखे एकनिष्ठ सेवक सदैव खडे होते. येसूबाईसारखी प्रसंगीं पंचप्राण ओंवाळून टाकण्यास तयार असणारी पतिव्रता पत्नी होती. आपल्या प्रियकराच्या एका शब्दासाठीं रौद्रभीषण मृत्यूस आनंदानें आलिंगन देणारी भाबडी शिवांगी होती. पण केवळ स्वभावदोषामुळें वर उल्लेख केलेल्या प्रमुख पात्रांचा विध्वंस झाला आहे

एकांतिक स्वभाव असणाऱ्या व्यक्तीचा विनाश त्याच्या कृतीप्रमाणेंच नियतीमुळेंही होतो. अशा प्रकारचे स्त्रीपुरुष प्रतिकूल परिस्थितीसही आपल्या असामान्य कर्तृत्वानें वाकवतात अगर वेगळें वळण लावतात. पण नियतीपुढें मात्र त्यांना शेवटीं माघार घ्यावी लागते. महारथी कर्णाचें चरित्र हें याचें उत्तम उदाहरण आहे. अंगांत असणाऱ्या असामान्य गुणांच्या साह्यानें प्रत्येक प्रतिकूल प्रसंगास नामोहरम करून महारथी कर्णानें "देवायत्तं कुले जन्म मदायत्तं तु पौरुषम्"। हें वचन जवळ जवळ सार्थ केलें. पण जन्माप्रमाणेंच महारथी कर्णाच्या मृत्यूस नियतीच कारण झाली हें प्रसिद्धच आहे. अशा प्रकारच्या असामान्य पुरुषांच्या चरित्रांत त्यांच्या अलौकिक पराक्रमामुळें व विविध गुणांमुळें आकर्षकता आणि उदात्तता निर्माण होते. असा जाज्वल्य स्वभाव असणाऱ्या माणसांत सहनशक्तीचा साहजिकच संकोच झालेला सांपडतो. शुक्राचार्य, प्रतापराव आणि सुधाकर यांना पराभव हा मरणाप्रमाणें वाटतो. परिस्थितीशीं मिळतें घेण्यापेक्षां त्यांना मरण पत्करतें आणि यामुळेंच परिस्थितिप्रधान शोकांतिकेपेक्षां स्वभावप्रधान आणि नियतिप्रधान नाटकें हीं अधिक आकर्षक वाटतात.

परिस्थितिप्रधान शोकांतिकांच्यापेक्षां आणखी एका दृष्टीनें स्वभावप्रधान व नियतिप्रधान नाटकें हीं श्रेष्ठ वाटतात. परिस्थितिप्रधान शोकांतिकेंत प्राधान्य विशिष्ट सामाजिक व राजकीय व्यवस्थेस व इतरेजनांच्या स्वभावास असते. यामुळें मानवी स्वभावाचें व जीविताचें सखोल दर्शन त्यांत होत नाहीं. "कधिं करिती लग्न माझें म्हणून मुळूं मुळुं रडण्याऱ्या शारदेपेक्षां तोतयाच्या बंडांतील पार्वतीबाईंच्या स्वभाव-परिपोषामुळें अधिक जीवनानुभूति होते. आणि तितक्याच प्रमाणांत आत्माविकास होतो हें उघड होय. जयंताच्या प्रेमभंगापेक्षां विषकन्येतील नीलकंठाचा होणारा प्रेमभंग हा अधिक मूलभूत आहे. अभिजात वाङ्मयांत सत्यदर्शनामुळें होणाऱ्या आत्माविकासांतच ब्रह्मानंदसहोदर अशा काव्यानंदाचें अधिष्ठान असतें. परिस्थिति-प्रधान शोकांतिकेस, त्यांतील विषयास व व्यक्त होणाऱ्या स्वभावपरिपोषास स्वाभा-विक मर्यादा आहेत यामुळें उत्तम किंवा एकाच प्रतीचीं स्वभावप्रधान नियतिप्रधान किंवा परिस्थितीप्रधान नाटकें घेतलीं तर त्यांत शेवटीं नियतिप्रधान शोकांतिकेसच अग्रस्थान द्यावें लागेल. नियति आणि स्वभाव यांत नियति श्रेष्ठ का स्वभाव श्रेष्ठ हा शेक्स-पियरच्या शोकांतिकांतून उपस्थित झालेला वाद आजही प्रसिद्ध आहे. पण स्वभाव आणि गूढ नियति यांच्यांत होणारा संघर्ष व त्यामुळें होणारा मानवी जीवनाचा आविष्कार हा परिस्थितिप्रधान शोकांतिकेपेक्षां आकर्षक असणार हें उघड होय.

परिस्थितिप्रधान शोकांतिकेमुळें होणाऱ्या परिणामांत विकारप्रक्षोभाचाच भाग अधिक असतो. भीषणतेपेक्षां सौम्य अशा अनुकंपेचेंच अनेकवेळां दर्शन होतें. कांहीं वेळां सामाजिक प्रमेयामुळें आणि प्रचाराच्या आहारीं गेल्यामुळें रौद्ररसाचा उत्कर्ष झाला आहे असें वाटतें. उद्यांचा संसार हें नाटक वाचून झाल्यावर स्त्रीस पराधीन करून पुरुषास प्रबळ करणाऱ्या हिंदू समाजस्थितिविषयीं क्रोध निर्माण होतो. दुसरा पेशवा या नाटकांतसुद्धां हिंदू विचारपद्धतीचा होणारा संकुचित अविष्कार पाहून खेदापेक्षां क्रोधच अधिक वाटतो.

मराठींतील परिस्थितिप्रधान शोकांतिकांचा आतां यापुढें कालनुक्रमानें विचार करूं.

२. संगीत शारदा नाटक :

हें स्वतंत्र सामाजिक नाटक देवलांनीं सन १८९९ मध्यें किर्लोस्कर नाटक मंडळीसाठीं लिहिलें. या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत प्रसिद्ध कादंबरीकार हरि नारायण आपटे यांनीं कांहीं वैशिष्ट्यें सांगितलेलीं आहेत.

"ज्याचा विषय लौकिक नाहीं असा शाकुंतलादि नाटकांप्रमाणें, शृंगार-वीरादि नवरसाचें अत्यंत उदात्त स्वरूप किंवा अद्भुत प्रसंगांनीं अलंकृत असल्या-कारणांनीं वाचकांची जिज्ञासा सदैव जागृत ठेवणारे प्रवेश या नाटकांत नाहींत ही गोष्ट खरी, परंतु सौंदर्याची परिसीमा उदात्तपणांत मात्र होते आणि सौम्यपणांत होत नाहीं, उदात्त रूप तेवढेंच मात्र रमणीयतेचें स्वरूप आणि सौम्य रूप तें रमणीयतेचें स्वरूप नव्हे, असें कोण म्हणेल ?" (प्रस्तावना पृ. २).

म्हणजे या नाटकांत असणारे रस हे सौम्य आहेत, यांत असणाऱ्या प्रमुख पात्रांचे स्वभाव एकांगी आणि अतिरेकी नाहींत. "अत्युत्कट उत्कर्ष गुणांचा" अशा प्रकारच्या स्वभावांतून निर्माण होणारें हें नाटक नव्हे. शेक्सपियरच्या शोकांतिकांचीं जीं वैशिष्ट्यें आपण समजतों त्या धर्तीचें "शारदा" हें अद्‌भुतरम्य नाटक नाहीं.

शारदा नाटक हें महाराष्ट्रांत कोठेंही आढळणाऱ्या एका ब्राह्मण कुटुंबाचे व समाजाचें वास्तवपूर्ण चित्र आहे.

यांत लोभी कांचनभट आहे, ढोंगी भद्रेश्वर दिक्षित आहे, प्रेमळ पण फटकळ मातेची मूर्ति अशी इंदिराकाकू आहे, लग्नाला हपापलेला स्वार्थी तितकाच मूर्ख वृद्ध श्रीमंत आहे. अन्यायाविरुद्ध सदैव संघर्षास तयार असलेला समाजसेवक, उसळत्या रक्ताचा, सरळ मनाचा कोंदड आहे आणि या सर्वांची शिराणी कारुण्यमूर्ति शारदा ही आहे. तिच्या थट्टेखोर पण तितक्याच सदय मैत्रिणी आहेत. ब्राह्मण कुटुंबांत दिसणारे हळदीकुंकवाचे, देवळांतले, नदीच्या घाटावरचे, भिक्षुकांच्या संभाषणांचे वधूपरीक्षेचे असे अनेक प्रसंग आहेत.

पण हीं सगळीं पात्रें आणि प्रसंग वास्तव आहेत. त्यांत कसलीच अद्‌भुतता नाहीं. घनश्यामासारखा किंवा केशवशास्त्र्यासारखा यांत खलनायक नाहीं. लोभानें मुलीला विकावयास निघालेला कांचनभट आणि वाटेल तें कुकर्म करण्यास तयार असलेला भद्रेश्वर हे असले, तरी तशी माणसें रोजच्या व्यवहारांत आपल्याला आढळतात

त्यामुळें यांत असणाऱ्या करुणरसाचें स्वरुप अलौकिक नसून, सौम्य आहे. पण नाटककाराच्या सूक्ष्म अवलोकनामुळें आणि कुशल स्वभाव चित्रणामुळें तें हृदयाला घरें पाडत जातें. भद्रेश्वराचे विचार व बोलणें ऐकून आपणासही त्याला कोदंडाप्रमाणें "जठरानल शमवाया नीचा। कां न भक्षसी गोमय ताजें" असें विचारावेसें वाटतें.

शारदा ही एका गरीब भिक्षुकाची, बाळबोध वळणाची आणि निष्पाप मनाची मुलगी आहे. कांचनभट–तिचा बाप–पैशासाठीं आपल्याला म्हाताऱ्याच्या गळ्यांत बांधील ही कल्पना मनांत आल्यावर तिनें केलेल्या देवाच्या आळवणींत तिची सर्व वैशिष्ट्यें व्यक्त होतात. शारदा शंकराला प्रार्थना करते–"जय कृष्णा तृटवासा। निजजन भयविध्वंसा ॥

माझ्या जनकाला जरठाला द्यावी अशी जर कुमति तूं होऊं दिली नाहींस तर मी "लक्ष वाति वरसाला। लाविन रे गिरिजेशा ॥"

एका गरीब ब्राह्मणाची मुलगी याहून अधिक तो काय नवस करणार? येथें गडकऱ्यांची किंवा कोल्हटकरांची नायिका असती तर अलंकारांची आणि कल्पनांची खैरात करून तिनें हा प्रसंग साजरा केला असता. पण देवलांच्या अचूक अवलोक-

नाचें हें रम्य वैशिष्ट्य आहे. यांत देवलांचा मोठेपणा सांठवलेला आहे. त्यांची कल्पना कधींही औचित्याचें, वास्तवाचें आंगण ओलांडून अंतराळांत भराऱ्या मारणार नाहीं.

यापुढें शारदेला लागलेला हृद्रोग " कधिं करिती लग्न माझें तुज ठावें ईश्वरा " हा आहे. त्यांतच आपलें एखाद्या सुदाम सावकारासारख्या म्हाताऱ्याशीं बाप लग्न लावून देतों कीं काय, ही भीति दडलेलीच आहे. " वाढली उंच ही किती । हंसुनि बोलती । नाक मुरडती । स्त्रिया परभारा ।" आणि परत जिवलग मैत्रिणीसुद्धां " वदति टोचुनि । शब्द ते मनीं । जाति भेदुनी । सुरीच्या धारा । " आणि अशी केविलवाणी अवस्था होऊनही लग्नाचे " जनक तो नांव काढिना । " माय सुचविना । हांस मग कुणा ।" असा शारदेपुढें प्रश्न पडलेला आहे, त्यामुळें " गंगेवर आंग धुवायला जाणं नको, मुलींशीं खेळणं नको, गाणीं शिकणं नको, कांहीं नको." असें तिला वाटतें. आणि साहजिकच विचार करतांना " बाळपणींचा काळ सुखाचा " तिच्या डोळ्यांसमोर घडी घडी येऊं लागतो.

कांचनभट हा शारदेला पैशासाठीं म्हाताऱ्याच्या पदरांत बांधणार याची कल्पना प्रेक्षकांना प्रथमच भद्रेश्वराच्या भाषणावरून व इतर कारणांनीं आलेली असल्यामुळें इंदिराकाकू आणि कांचनभटाचा संवाद स्वाभाविक विनोदानें नटलेला असला, क्षणभर आपण त्यांतील मार्मिक वाक्यांमुळें व कल्पनांमुळें हंसलो तरी तात्काळ उदास होतो. करुणरसाचा प्रथम पडलेला पगडा उत्तरोत्तर वाढत जातो. त्यामुळें शारदा नाटकांतील हास्यरस, हा या नाटकाची प्रकृति जी करुण त्याला मारक न होतां पूरक होतो. येवढेंच नव्हें तर शारदेवर येणाऱ्या दुःखाचा आघात किती मोठी आहे, याची त्यामुळें आपल्याला पूर्ण कल्पना येते. कारण अशा विनोदी संवादांतून कांचनभटाचा आणि भद्रेश्वराचा लोभी, ढोंगी आणि कमालीचा धूर्त स्वभाव हा व्यक्त होतो. इंदिराकाकूंचा प्रेमळ, फटकळ पण भोळा स्वभाव या विनोदी संभाषणांतच आपण हंसत हंसत पहातो आणि मनांत अधिकच हळहळतो.

भद्रेश्वरांनीं केलेल्या वधूपरीक्षेनंतर नाटकांतील हा करुणरस अधिकच वाढतो. कारण कोदंड सरळपणें श्रीमंतांना म्हातारपणीं लग्न करूं नका म्हणून सांगतो पण त्यामुळें तळघरांत त्याला भद्रेश्वर डांबतात आणि आतां शारदेला कोणीच त्राता नाहीं, या कल्पनेनें प्रेक्षक अधिकच खिन्न होतात. यामुळें यापुढील हळदीकुंकवाच्या प्रसिद्ध प्रवेशांत सर्व मैत्रिणी शारदेची " श्रीमंत पतीची राणी " म्हणून थट्टा करीत असल्या, तरी शारदेची कारुण्यानें व असहायतेनें केविलवाणी झालेली मुद्रा पाहून आपण आधिकच गंभीर होतों चिंतेनें आपली चर्या न कळत काळवंडते, कारण " आईबापानं बुडाविलं आणि नवऱ्यानं तुडाविलं, सांगायचं कुणाला " हा त्रिवेणीचा वस्तुस्थिति व समाजस्थिति दाखविणारा शारदेला दिलेला इशारा खरा आहे हें पटतें.

"हे पहा दीक्षित, नुसती खोड काढून व्यापार मोडणं. —व्यापार नव्हें लग्न मोडणं, हें श्रीमंताला शोभत नाहीं. आणि संभावितपणालाहि उचित नाहीं." हें कांचनभटाचें भाषण ऐकतांना प्रेक्षक त्याचा लोभी स्वभाव व्यक्त होत असल्यामुळें हंसतो खरा पण त्यात ह्या स्वभावामुळेंच शारदेवर संकट ओढवलें, हा भाव मिसळलेला असतोच. कोल्हटकर, खाडिलकर व गडकरी हें प्रेक्षकांना हंसविण्यासाठीं मूळ विषयाशीं फारसा संबंध नसलेली उपकथानकें आणि पात्रें ही बेधडक नाटकांत घुसडतात. कलाकृतीत असणारी अंगें हीं शेवटीं एकजीव असावी लागतात ही कल्पना देवलांच्या इतकी इतर नाटककाराना क्वचितच होती. त्यामुळें शारदा नाटकांतील एकही पात्र, प्रसंग किंवा वाक्य कितीही प्रयत्न केला, तरी वेगळें काढणें शक्य होणार नाहीं. उलट खाडिलकर आणि गडकरी यांची अनेक विनोदी पात्रें, प्रसंग व प्रवेश ही मुख्य कथानकास फारसी पूरक नसतात.

यापुढें श्रीमंताच्या प्रत्यक्ष भेटींत शारदेसारखी गरीब गायसुद्धां जिवावर बेतल्यामुळें "वाटूं न द्यावा विषाद चित्ता। सत्य दिसें तें वदतें आतां। वयें आजोबा माझें दिसतां। नात दिसें मीही॥ असें स्पष्ट सांगतें. पण हें तिचें धैर्य स्वाभाविक असलें तरी क्षणापुरतेंच असतें. कारण तिचा मामा मी दुसरीकडे लग्न जुळवतों, हें मोडूं, असें सांगत असतां ती त्याचें ऐकत नाहीं. "यमपाश गळ्यासीं ज्यास लागला त्यास मला कां देतां॥ कां यांस विकुनी धर्मास वांकडे जाता॥" असें आपल्या आईबापांना रागानें, दुःखानें आणि दीनवाणी मुद्रा करून विचारणारी शारदा आपल्या मामाला विचारपूर्वक उत्तर देते तें पहाण्यासारखें आहे. शारदेला आपल्या बापाचा कमालीचा लोभीपणा पुरता ठाऊक होता. त्यामुळें कांचनभट जेव्हां तिला विचारतो कीं 'बाळ तूं काय करतेस?" त्यावेळीं होणाऱ्या उभयतांच्या संवादांत उपरोध किती भरला आहे हें कळतें. आणि त्यांतच देवलांच्या सहज पण समर्पक संवादलेखनाचें चातुर्यही प्रतीत होतें.

कांचन – बाळे काय करते आहेस?

शारदा – प्रेम अधिक कीं पैसा अधिक याचा विचार करतें आहे. पण बाबा, डोळे कां पुसतां?

कांचन – हा कन्याविरह मोठा कठीण आहे.

शारदा – बाबा! किती कठीण असला, तरी तुमच्या मनापेक्षां तर कठीण नसेल ना? (पृ. ६९)

या आणि अशाच पुढें झालेल्या संवादांत शारदा किती उपरोधानें आणि स्पष्ट बोलते, हें सांगावयास नकोच. पण हीच शारदा थोड्याच वेळानें "आम्हां बायकांच्या नांवाला इतकी दांडगाई खपत नाहीं. अगदीं पारिजातकाच्या फुलाहूनसुद्धां नाजुक आमचं नांव! म्हणून हात जोडून सांगतें, मामा ही गोष्ट पुन्हां काढूं नकोस. माझे बाबा मला विकोत, विहरींत लोटोत, अन्नावांचून मारोत, कीं, पुरून

ठेवोत, पण तूं म्हणतोस तसं कांहीं माझ्या हातून व्हावयाचं नाहीं. (पृ. ७२) असें मामाला बजावून सांगते. यांत शारदेच्या सालस आणि बालबोध स्वभावाचें कौतुक करावें, कां तिच्या दृढनिश्चयापुढें चकित व्हावें हें कळत नाहीं. येथें नायिकेला बंडखोर बनवून तिच्या तोंडांत प्रचारात्मक भाषणें घालण्याचा मोह कितीतरी नाटककारांना झाला असता. नाटकी प्रसंग पहातांना प्रेक्षकांनीं टाळ्याही वाजविल्या असत्या- पण सुदैवानें देवलांची कला ही स्वाभाविक आहे. असत्याचा आणि अविवेकाचा, अप्रयोजकतेचा व नाटकीपणाचा स्पर्श तिला सहन होत नाहीं.

यापुढें कोदंडानें सगोत्राचें कारण पुढें करून श्रीमंतांबरोबर होणारें शारदेचें लग्न मांडवांत मोडल्यावर तिची भयंकर मानहानी होते. गांवभर दुर्लौकिक होतो. " देवा, या माझ्या येवढ्याशा निरपराध पोरीवर येवढा दुःखाचा पर्वत लोटून दिलास ! यांत काय न्यायीपणा दाखविलास, तुझा तुलाच ठाऊक ! " या इंदिराकाकूंच्या दोन वाक्यांत केवढें कारुण्य व मनोभंग भरला आहे, याची कल्पनाच केलेली बरी ! यांत शारदेचा कांहींएक दोष नव्हता. सामाजिक परिस्थिति, पैशाचा लोभ, वृद्धपणांतही न सुटणारी कामवासना आणि सर्वांत मोठें कारण म्हणजे दैव यांचा परिपाक म्हणजेच शारदेवर ओढवलेला प्रसंग होय ! असे प्रसंग संसारांत सर्वसामान्य असतात. आणि दोष घरोघर वेगवेगळ्या स्वरूपांत दिसतात. त्यांत अद्भुतरम्य असें कांहींच नाहीं.

यानंतर सर्व बाजूनीं बदलौकिक आणि निराशा झाल्यामुळें शारदा रात्रीं जीव देण्यास जाते. त्यावेळीं तिच्या अंतःकरणाची झालेली अवस्था आणि त्यावर पडलेला करुणरसाचा पूर्ण पगडा हीं देवलांनीं कौशल्यानें रंगविलीं आहेत. " मरणा, लोकांच्या सांगण्यावरून मी तुला आजपर्यंत भयंकर समजत होतें, पण आज अनुभवानें सांगतें कीं, सदय शांत अससी मरणा । भीति तुझी वाटेना ॥ " असे शारदा उद्‌गार काढते. पण तरीसुद्धां अघोर निश्चयांत तिचें मन स्वकीयांकडे धांवतें. तिला भावाची आठवण होते आणि ती कोदंडांना सुखी ठेव म्हणून उडी घेण्यापूर्वी देवाला प्रार्थना पण करते. आणि याच्यापुढें —

शारदेचें कोदंडाशीं लग्न होतें, हें सर्वश्रुतच आहे. शारदा नाटक शोकांत नसलें तरी करुणरसप्रधान आहे.

३. सवाई माधवरावचा मृत्यु :

" कॉलेजांत शिकत असतांना शेक्सपिअरचीं " हॅम्लेट " व " अथेल्लो " हीं नाटकें मराठी रंगभूमीवर पाहिल्यावर त्या नाटकांकडे माझें विशेष लक्ष गेलें. त्यावेळीं हॅम्लेट व आयागो अशा धर्तीचीं दोन पात्रें एकाच नाटकांत आणलीं असतां, नवीन चांगलें नाटक होईल, अशा कल्पनेंत गुंग असतां रा. खरे यांचें नाना फडणविसांचें चरित्र माझ्या वाचण्यांत आलें, आणि माधवराव यांच्या मृत्यूसंबंधानें वर

नमूद केलेल्या गोष्टीकडे माझें लक्ष जाऊन मला पाहिजे होता, तसा एक तऱ्हेचा विचारवान पण विकारवश हॅम्लेट सांपडला असें मला वाटलें. " (पृ. ३).

प्रस्तुत नाटकाची जन्मकथा ही अशी आहे. त्यामुळें या नाटकांतील दोन प्रमुख पात्रें सवाई माधवराव आणि केशवशास्त्री या दोघांच्यावर कोणाची छाप पडली आहे, हें लक्षांत येतें. आणि खाडिलकरांच्यावर असलेल्या शेक्सपियरच्या शोकांतिकांच्या परिणामाचें तसेंच अनुकरणाचेंहीं स्वारस्य समजतें. यामुळेंच मराठी नाटकाला-त्यांत असणाऱ्या शोककारणाला एक विशिष्ट वळण लागलें. शेक्सपियरच्या शोकांतिकेंत असलेलीं वैशिष्ट्यें हीं खाडिलकरांच्या नाटकांत प्रामुख्यानें आढळूं लागलीं.

हें नाटक १८९३ सालीं लिहिलें असलें, तरी प्रत्यक्ष प्रयोग करतांना १९०६ सालीं नाना फडणीसाला अधिक प्राधान्य मिळालें. तरीसुद्धां खाडिलकरांच्याच भाषेंत सांगावयाचें म्हणजे, " अर्थात् या नाटकाचा मुख्य नायक " नाना " नाहीं. मुख्य दोन पात्रांच्या स्वभावपरिपाकास जरूर तितकी जागा देऊन, बाकी राहिलेल्या जागेंतच " नाना व इतर पात्रें यांचा समावेश करणें भाग असल्यामुळे " नाना " या पात्राला नाटकांत ह्याहून अधिक गौरव देतां येत नाहीं (पृ. ५).

पण या नाटकांत " सवाई माधवराव " आणि " केशवशास्त्री " हीं प्रमुख पात्रें असलीं, तरी नानांचें पात्र इतरेजनांत मोडेल असें वाटत नाहीं.

नाना फडणीसांच्या कारकीर्दीत दोन चार मोठे प्रसंग त्यांच्यावर ओढवलें. तोतयाच्या बंडांत नाना फडणीस यशस्वी झाले. पण सवाई माधवरावानें उडी मारून केलेल्या आत्मघातानंतर नानांची तीव्र निराशा झाली, उराशीं बांधलेल्या मराठी विस्ताराच्या महत्त्वाकांक्षा समूळ नाहींशा झाल्या. ज्याला आपण गर्भांत असल्यापासून " बारभाई " चें कारस्थान रचून मोठा केला, त्याचाच आपल्यासंबंधीं गैरसमज व्हावा, गैरसमजाचें तीव्र द्वेषांत, द्वेषांचें भ्रमांत आणि भ्रमाचें मृत्यूंत पर्यवसान व्हावें, यासारखा दैवदुर्विलास तो दुसरा कोणता?

यामुळें सवाई माधवरावाप्रमाणेंच नाना फडणीसही, प्रत्यक्ष मृत्यु आला नसला तरी तितकेच दुर्दैवी ठरतात. " श्रीमंताबरोबरच महाराष्ट्राच्या साम्राज्याची इमारत ढांसळून पडली. " या नानांच्या उद्गाराबरोबरच त्यांनीं उभारलेलें आकांक्षांचें आणि आशांचें मंदिर कोसळलें हें तितकेंच खरें आहे.

अधिक विचारांतीं श्रीमंत हे नाना फडणीस आणि केशवशास्त्री यांच्या हातांतील खेळणें होतें, असें वाटतें. श्रीमंतांच्यावर करडी नजर ठेवण्यांत नानांची बुद्धि कितीही शुद्ध आणि प्रेमळ असो, मराठी साम्राज्याच्या विस्ताराची त्यांच्या दृष्टीला कितीही उज्ज्वल स्वप्नें पडोत, हा सगळा प्रकार सवाई माधवरावांच्या हिताच्या व रक्षणाच्या दृष्टीनें योग्यच असला, तरी जाचक झाला. आणि त्यामुळें केशवशास्त्र्यांना नानाबद्दल गैरसमज करून देणें अधिक सोपें झालें. बाजीरावाला

गादीवर–आणण्यासाठीं सवाई माधवरावाचा नाश हें केशवशास्त्र्याला अवश्य असलें, तरी त्याचा खरा संघर्ष नाना आणि आईसाहेब, यशोदाबाई व इतर सरदार या पक्षाशीं होता, हें विसरून चालत नाहीं. सारांश सवाई माधवराव हा जितका विचारी तितकाच विकारवश असल्यामुळें केशवशास्त्र्याच्या पाजीपणाला त्याचा असा फारच थोडा अडथळा होता. प्रत्यक्ष श्रीमंत आणि त्यांच्या पत्नी यशोदाबाई, यांचा उत्पात्ति हराहिकमतीनें आणि सूचकपणें नाना फडणिसाच्या व्यभिचाराच्या खातेऱ्यातून झाली आहे, असें केशवशास्त्री श्रीमंतांच्या मनावर ठसवितो आणि त्याचाच परिपाक सवाई माधवरावाच्या मृत्यूंत आणि नानांच्या पराभवांत होतो.

"राज्यें मंत्रानें मिळतात, एक पाऊल अविचारानें टाकावें कीं सगळीं इमारत ढांसळली–आनंदीबाईच्चे हेतु अखेरीस माझ्या मंत्रानें तडीस जातील व पेशव्यांचे पद बाजीरावांना माझ्यामुळें मिळेल.–माझ्या मंत्राचा पगडा ह्या शनिवार वाड्यावर बसूं द्या, माणसांनीं भरलेला हा वाडा, पिशाच्यांनीं गजबजल्यासारखा दिसेल. (पृ. १–२) या केशवशास्त्र्याच्या पहिल्या प्रवेशांतील पहिल्याच भाषणांत त्याचा धूर्तपणा आणि दुष्टपणा हे उठून दिसतात. बाबासाहेबांना–सवाई माधवरावाच्या सासऱ्याला--खाजगी कारभारी पदावरून "नानांनीं" काढल्यामुळें आणि फितुरीसाठीं आणि बाजीरावाचा श्रीमंतांशीं पत्रव्यवहार ठेविण्यास मदत केली म्हणून नागनाथाची चौकशी करण्याचें ठरल्यामुळें सहाजिकच नाट्यप्रसंग निर्माण झाला आहे. त्यामुळें केशवशास्त्र्यांच्या काकप्रवृत्तीला व्रणांत चोंच मारण्यांस फार चांगला मोका मिळतो. "श्रीमंतांच्याप्रमाणें मी कांहीं नानांच्या ताटाखालचें मांजर होऊन राहणार नाहीं." असें बाबासाहेब म्हणाले, म्हणून केशवशास्त्री "रागांतलें शब्द खरें कांहीं नव्हेत" असा कानाचा कडकडून चावा घेतो, आणि मग अतिविचारी व अतिविकारी पेशव्यापुढें "मी पंतप्रधान कीं नाना पंतप्रधान" हा प्रश्न उभा राहातो.

पुढें दरबारांत नागनाथाचा विचार करतांना, 'नाना, तुम्हीं म्हणाला तसें नाहीं केलें तर ? नका करूं असा माझा हट्ट नाहीं. पण–"असे मवाळ आणि घरसोडीचें मत सांगणारा माधवराव प्रथम मेणाचा वाटतो, पण क्रमाक्रमानें त्याचें रूपांतर लोखंडांत होतें.

गृहकलह आणि मराठे सरदारांचे असणारे हेवेदावे, हे बंद पाडण्यासाठीं सत्तासंवर्धनाच्या कल्पना नानांच्या डोक्यांत असतात, पण केशवशास्त्रीरूपी भुंगा प्रत्यक्ष दौलतीचा प्रमुख खांबच पोखरतो आहे, याची कल्पना प्रथम नानांना येत नाहीं. त्यामुळें माधवरावाचें बोलणें आणि वागणें नानांना घरसोडीचें, पोरकट आणि उर्मट वाटतें व पित्तप्रकोप होऊन त्यास भ्रमाचे झटके येऊं लागले,तरी त्याच्या पाठीमागें बाजीरावांच्या हस्तकांनीं रचलेलें "कृष्णकारस्थान" याला प्रामुख्यानें कारण आहे आणि या कारस्थानाचा मेरुमणी म्हणजे केशवशास्त्री होय हें त्याना उशीरा कळते.

"नानांच्या वशिल्याचा – कोणाचा तरी उचलून आणलेला –" हें नागनाथानें हत्तीच्या पायाखालीं जाण्यापूर्वी काढलेले उद्‌गार सवाई माधवरावाला फारच लागतात, कारण तसेंच प्रवाद पेशवाईंत सर्वत्र पसरलेले होते.

/आईसाहेब – पेशव्यांच्या सासूबाई – यांचा व नानांचा वाईट संबंध असावा, अशी दुष्ट कल्पना हळूहळू सवाई माधवरावाच्या डोक्यांत केशवशास्त्री भरवतो. आणि पुरावा म्हणून बाबासाहेबांचें बनावट पत्र आपणच तयार करून त्याला वाचावयाला देतो/

/"अधिकार आणि त्याची लालसा, महत्त्वाकांक्षा, प्रचंड रणसंग्राम, ह्या इच्छेनें माजतात, बायकोचें नवऱ्यावरील प्रेम या लोभानें करपून जाते, सहोदरपणाचें नातें, या उत्कट विकारापुढें दुर्बल ठरतें, चुलत्यानें शपथपूर्वक अंगिकारलेलें पितृप्रेम फिक्कें पडतें. आणाशपथा घेऊन दाखविलेली स्वामिनिष्ठा खोटी होते." (पृ. २४.)

या भाषणांत सवाईमाधवरावाची मनोव्यथा स्पष्ट झाली आहे. पुढें यशोदाबाई आल्यावर माधवराव प्रेमानें म्हणतो, "कसले, पहा कसे चोरासारखे ते भिकार विचार पळून गेले – तुझा मंजूळ आवाज ऐकला म्हणजे त्या कठोर विचारांचा कानांत घुमत असलेला कर्कश आवाज, एकदम बंद पडतो – तुझ्या या कोमल हाताचा स्पर्श झाला म्हणजे क्षुब्ध झालेल्या विकारांच्या हृदयांत उसळणाऱ्या लाटा जागच्या जागीं थंड होतात." (पृ. २५)

"प्रेम–निष्कपट प्रेम याशिवाय ह्या गरीब दासीजवळ आपणाला द्यायला काय आहे?" (पृ. २६) असें यशोदाबाईचें उत्तर ऐकून माधवरावाचा कांहीं काळ मनःस्वास्थ्य मिळते. आणि तो मोठ्या प्रेमानें म्हणतो, 'ह्या प्रेमचिन्हांत (शेला) अशीच गुरफटून आम्हीं निरंतर राहूं या. राशिमंडळ, तारांगण आणि दीपसमुदाय ह्यांच्या ठिकाणीं रात्रीपुरतें सूर्यनारायणानें ठेवलेल्या निष्कलंक तेजाला साक्षी ठेऊन मी शपथ वहातो कीं, मी तुला कधींही अंतर देणार नाहीं." (पृ. २८)

सवाई माधवरावाला पत्नीप्रेम हा एकच आधार असतो. आणि त्यांत कसलाच स्वार्थ नसल्यामुळें, त्याबाबत चिंतन करतांना त्याच्या मनांत विचारांची व विकारांची वादळें उठत नाहींत.

पण पुढील अंकांत प्रथम सुचविल्याप्रमाणें यशोदाबाईचा जन्म हा आईसाहेब व नाना यांच्या व्यभिचारापासूनच झाला, सवाई माधवरावाचा जन्म तसाच झाला, ही कल्पना केशवशास्त्री तसबिरा दाखवितांना घोळून घोळून सांगतो. यांत पुन्हां बाबासाहेबांच्या बनावट पत्राची भर पडते. "ही चिठ्ठी म्हणजे नानांच्या वाड्याला लागणारी मूर्तिमंत आग, शनवार वाड्याला चाटून जाणारा प्रत्यक्ष विजेचा लोळ, माधवाच्या शरीरांतील सर्व रक्त तापविणारे रसरसलेले निखारे, संधि साधून माधवरावाच्या डोक्यावर मी ठेवणार." (पृ. ३८) असें केशवशास्त्री म्हणतो.

पर्वतीला नवस केल्यामुळें यशोदाबाई व आईसाहेब महापूजा करण्याचा आग्रह धरतात. पण "माझ्या इच्छेविरुद्ध नागनाथ मारला गेला, म्हणून मी दीपोत्सव करावा हा कोठला न्याय ?" (पृ. ३९) असें माधवराव विचारतो.

"सरकार, रामायणांत एक उदाहरण आहे–पण तें कांहीं येथें लागूं पडत नाहीं" (पृ. ३९) असा सूतोवाच करून माधवरावाची उत्सुकता नेहमींप्रमाणें पराकोटीला पोंहोंचल्यावर, "ते बरोबर लागू पडत नाहीं, – म्हणजे जसे – रामानें वालीला मारलें, त्यावेळीं वालीचा भाऊ सुग्रीव आणि वालीची बायको तारा ह्या दोघांनीं देवानें खैर केली म्हणून परमेश्वराची पूजा केली." (पृ. ४०) असे उद्‌गार काढून नाना व आईसाहेब यांच्यांत वाईट संबंध असावा, हा पेशव्यांच्या मनांतला संशय केशवशास्त्री अधिक दृढ करतो.

"संशय येतो पण पुन्हां पुन्हां मन माघार घेतें." (पृ.) असें सवाई माधवरावानें म्हटल्यावर विषवल्लीचा आणखी एक आणि तोसुद्धां शेवटचा वळसा देण्यासाठीं केशवशास्त्री म्हणतो. "माझा देखील फार पूर्वीपासूनचा संशय होता सरकारचें लग्न झालें नसेल तेव्हांपासून – (पृ. ४६) आणि नंतर आढेवेढे घेऊन, तें पत्र तो पुढें करतो.

दरबारांत नाना आणि इतर मराठे सरदार मोठमोठाल्या मोहिमा आंखत असतांना माधवराव ओरडतो, "सरदारहो तुम्ही मला पेशवा समजूं नका – शनिवारवाड्यांत मी नानांचा कैदी आहे आणि माझ्यावर पहारेकरी कोण आहे, तर आमच्या मानलेल्या सासूबाई." (पृ.) असें बडबडत पेशवा परत जातो.

तसबिरांच्या वर्णनाबरोबर आवडी–केशवशास्त्र्याची नायकीण–इच्या नवऱ्याकडून नानांचा पराक्रम वर्णन करणारा पोवाडा केशवशास्त्री माधवरावापुढें म्हणवून घेतो. म्हणजे कांहीं करून या दुर्दैवी पेशव्याच्या विकार व विचारप्रक्षोभाला क्षणभर खळ म्हणून तो पडूं देत नाहीं. "जेथें तेथें नानांचा हुकूम –आणि मी कोणीच नव्हे ?" (पृ. ६५) अशा विचारलहरी माधवरावाचें अंतःकरण करपवितात, आणि त्यामुळें तिसऱ्या अंकाच्या शेवटीं यशोदाबाईंबरोबर बोलताना सगळा उद्वेग व संताप हे रसरसून बाहेर पडतात. दुसऱ्या अंकाच्या शेवटीं केशवशास्त्र्यानें पुढें केलेलें पत्र वाचतांना, बाबासाहेबांनीं सर्व गोष्टी उघड उघड लिहिल्या आहेत–आतां कसला संशय–माझ्या खऱ्या सासूंची आणि नानांची दोस्ती फार पूर्वीपासून होती एकूण.–परमेश्वरा, हा पापाचा चकाकणारा मुलामा तुझ्या मूर्तिवर व कळसावर नानांनीं चढविलेला तुला खपतो ना ? माझ्या लग्नाचा सोहळा नानांनीं केवढा दिमाखाचा केला ! व्यभिचारप्रेमांत उत्पन्न झालेली घाणीची घोरपड, माझ्या गळ्यांत बांधण्याकरितां तो सोहळा होता. (पृ. ४२) ह्या उद्‌गाराचाच परिपाक म्हणजे पत्नीशीं बोलतांना तिसऱ्या अंकाच्या शेवटीं त्यानें काढलेले उद्‌गार होत.

माधवराव म्हणतो, " मी दुर्भागी आहे, माझ्याबरोबर तूंही दुःखी होऊं नकोस. जा-मला सोडून दे–माझ्या मनांत एकदां तुझ्याविषयीं प्रेम होतें. पण आतां कसचें तें प्रेम ! तुझ्या हातचा हा स्पर्श म्हणजे हजार विंचवांनीं एके ठिकाणीं नांगीं मारल्या-सारखा आहे.–माझ्यावर जर तुझे प्रेम असेल, तर मला एखाद्या रक्तापित्यासारखा समजून मजपासून दूर पळून जा. [पृ. ७२]

यापुढें सवाई माधवरावाला भ्रमाचे अधिकाधिक झटके यावयाला लागतात. आणि केशवशास्त्र्यांचा संशय येऊन त्यानें पेरलेल्या विषाची कल्पना आली असली, तरी नाना–आईसाहेब आणि यशोदाबाई यांना बाबासाहेबांना बोलविण्याला थोडा वेळ हा लागतोच. त्यामुळें केशवशास्त्र्यानें आपल्या कसाबकरणीनें आणि गोड वाणीनें उभारलेला विषवृक्ष इतका फोफावलेला असतो. म्हणून सीमोल्लंघनानंतर केशवशास्त्री आपल्याशींच, " मंत्र तर उत्तम लागू पडला. आणि आज माझ्या डोळ्यांचेंही पारणें फिटलें–मी आपल्याकडून गवताच्या गंजीवर विस्तव ठेविला आहे. आतां वारा सुटावयाचा, ज्वाळा कशा भडकावयाच्या, हें परमेश्वरा तुझें काम आहे. " (पृ. ८४) असे उद्‌गार काढतो. केशवशास्त्र्यानें लाविलेली आग चांगलीच भडकलेली असते. कारण यापुढें माधवराव अतिविचाराने उत्पन्न झालेल्या विचाराच्या लहरींत बडबडत असतो. " आईशिवाय मनुष्य उत्पन्न झाला असता, तर किती तरी उत्तम झालें असतें–माझी आई व्यभिचारी असेल–माझी सासू छिनाल असेल–(पृ. ९०) हीं नीरांजनें म्हणजे तुम्हीं काय समजतां ? जगांतील सर्व स्वच्छ, शुभ्र, पुण्यकारक पदार्थांचें सत्त्व काढून, ह्या तेजस्वी ज्योति बनविलेल्या असतात. वाईट घाण व पापमय पदार्थापासून निर्माण झालेल्या स्त्रीजातीनें ही यशार्ची चिन्हें हातांत धरणें, म्हणजे निष्कलंक सत्याची व धर्माची थट्टा करण्यासारखें आहे " (पृ. ९०).

यापुढें केशवशास्त्र्याला पाहिजे असलेला परमेश्वरी कृपेचा वारा जोरानें वहातो. आणि बाबासाहेब येण्याअगोदरच, नानांचे, यशोदाबाईंचे व आईसाहेबांचें व इतर थोर सरदारांचे प्रयत्न फुकट जातात. आणि सवाई माधवराव सासरा येत असतांना पाहून वरून उडी घेतो व मरतो. मरणापूर्वी बाबासाहेबांचें आलेलें पत्र वाचल्यामुळें त्याचा बराच भ्रमनिरास होतो, पण सर्व गोष्टी मर्यादेपलीकडे गेलेल्या असतात. मात्र केशवशास्त्री, आवडी इत्यादि फितूर मंडळी आपणच खणलेल्या खड्ड्यांत शेवटीं पडतात.

केशवशास्त्र्यानें निर्माण केलेल्या जाळ्यांत सवाई माधवराव सांपडतो, आणि शेवटीं त्याचा परिणाम आत्मघात करण्यांत होतो. हा पेशवा जितका बुद्धिमान तितकाच सद्‌गुणी असतो. अतिविचार आणि विकारातिरेक हे त्याच्यांत स्वभावतः आहेत, असें वाटत नाहीं. केशवशास्त्री आणि इतर मंडळींच्या कारस्थानामुळें आणि नाना फडणीस इत्यादिंच्या गैरसमज निर्माण होतील अशा वर्तनामुळें सवाई माधव-

रावाच्या मनांत रुजलेलें संशयाचें रोपटें अधिकच जोरानें फोफावतें. प्रथम पोरकट आणि हट्टी वाटणारा हा पेशवा पुढें संशय आणि विचार यांच्यामुळें भ्रमिष्ट होतो व त्यांतच आत्मघात करून घेतो. हा प्रकार सर्वसाधारण माणसांतही दिसला असता. सवाईमाधवराव हा हट्टी असला तरी मनस्वी नाहीं, प्रथम तरी अतिरेकी आणि एकांगी नाहीं. दुर्दैवाच्या परिस्थितीच्या आणि खलपुरुषाच्या फेऱ्यांत सपांडल्यामुळें शेवटीं हा भीषण प्रसंग गुदरतो.

माधवरावाप्रमाणेंच यशोदाबाईंचीही अवस्था करुणास्पद आहे. नवरा संशय आणि गैरसमज यांच्या भोवऱ्यांत गिरक्या घेत आहे, तर बायको काळ्याकुट्ट अज्ञानांत आहे. दोघांनाही वस्तुस्थितीची जाणीव होते, पण ती फार उशिरां. माधवराव, बाकी कुणाचाच विश्वास वाटत नसल्यामुळें, यशोदाबाईंच्या प्रेमावर अवलंबून असतो. पण केशवशास्त्र्यानें आईसाहेब आणि नाना यांच्या व्यभिचाराची कल्पना मनांत भरविल्यानें निःपाप व निःस्वार्थी प्रेमाचा पायाच संपूर्ण नष्ट होतो.

नाना फडणिसाचें दुर्दैव निराळ्या प्रकारचें आहे. "सद्धेतूनें आपण महत्कार्य अंगावर घ्यावें आणि भलताच वाईट आरोप करून, आपल्याचपैकीं कांहीं स्वार्थसाधूनीं त्या कार्यावर बिब्बा घालावा, ह्याहून खडतर दुर्दैव तें कोणतें?" (पृ. १०४) हे नानांनीं काढलेले हताश उद्गार त्यांची मनःस्थिति स्पष्ट करतात.

ह्या बहुतेक सर्व दुर्दैवाला केशवशास्त्रीच जबाबदार आहे. आणि खाडिलकरांनाहीं दैवापेक्षां मानवी प्रयत्नामुळें हा अनर्थ झाला, असें दाखवावयाचें आहे. म्हणजे तोतयाच्या बंडाप्रमाणें. "दैवदुर्विलास" हा प्रमुख नसून या नाटकांत माणसानेंच स्वार्थासाठीं–सत्तेसाठीं केलेला माणसाचा नाश" असें यांतील संघर्षाचे थोडक्यांत स्वरुप आहे. गवताच्या गंजीवर निखारा ठेवल्यावरच मग केशवशास्त्री परमेश्वरावर हवाला ठेवतो.

सवाई माधवरावाचें हॅम्लेटशीं असणारें साम्य हे मर्यादित प्रमाणापुरतेंच यथार्थ आहे. दोघांच्या स्वभावाची–विचाराची व विकारप्रक्षोभाची ठेवण सारखी असली तरी हॅम्लेटमध्यें तत्त्वजिज्ञासा आणि तत्त्वचिंतनाची आवड ही अधिक असल्यामुळें, उदात्तता आणि कारुण्य हीं अधिक व्यापक व सखोल प्रमाणांत त्याच्यांत आढळतात. सवाई माधवरावाचे यशोदाबाईशीं व हॅम्लेटचे–ऑफिलियाशीं झालेले संवाद हे तुलना करण्यासारखे असले, तरी या दोन दुर्दैवी नायकांचें वैराग्य आणि निराशा यांत फार अंतर आहे. हॅम्लेट हा सर्वतोपरीनें बाल पेशव्यापेक्षां श्रेष्ठ वाटतो.

केशवशास्त्री हा आयागोची मराठींतिल प्रतिमा आहे. दोघांचीं बोलण्याची, विष पेरण्याची पद्धत सारखीच असली, तरी पैशाचा आणि प्रमदेचा लोभ केशवशास्त्र्याला आहे, पण आयागोला नाहीं. आयागोची गणना "ते केन जानीमहे"

यांत करण्याचा शेवटीं मोह पडतो, पण केशवशास्त्र्यांत माणसांत असणारे अनेक दोष आढळतात. पण कदाचित् त्यामुळेंच केशवशास्त्री हा आयागोपेक्षां अधिक स्वाभाविक वाटतो.

या दोन तुलना सोडल्यास सवाई माधवराव आणि केशवशास्त्री यांची खाडिलकरांनीं रंगवलेली स्वभावचित्रें हीं अप्रतिम आहेत. करुणरसाला यांतील विनोद फारसा पूरक नसला, तरी कथेच्या दृष्टीनें तो आवश्यक आहे. कारण यांतूनच केशवशास्त्र्याचीं कारस्थानें शिजतात. या दोन पात्रांच्यानंतर नाना फडणीसांना महत्त्व असलें, तरी त्यांच्यावर ओढविलेलें दुर्दैव हें सर्वांना चटका लावते. सवाई माधवराव मृत्युमुखीं पडल्यामुळें नानांच्या निष्पापतेला थोडा कमीपणा आलासा वाटतो व या भावनेंतच करुण रसाचा उत्कर्ष आहे. यामुळें सवाई माधवरावाप्रमाणेंच व यशोदाबाईप्रमाणेंच नानांचें स्वभावचित्र हृदयद्रावक वाटतें.

सवाई माधवरावाशीं नशिबानें निगडित झाल्यामुळें, यशोदाबाईस दारुण यातना भोगाव्या लागतात. या सरळ मनाच्या, प्रेमळ व सदुगुणी स्त्रीवर दैव अज्ञानरुपी अंधारांतून घातक घाव करीत असतें. आपला पति आपल्याशीं असा कां वागतो, याचें खरें कारण बिचारीस फार उशीरां कळतें.

तोतयाच्या बंडाप्रमाणेंच या नाटकास मराठी रंगभूमीवर अजूनही एक विशिष्ट स्थान आहे. खाडिलकरांच्याकडे नाटककार म्हणून महाराष्ट्राचें जें प्रथम लक्ष वेधलें तें "सवाई माधवरावचा मृत्यु" या नाटकामुळेंच होय.

४ प्रेमसंन्यास :

१९१२ सालीं लिहिलेलें "प्रेमसंन्यास" हें नाटक गडकऱ्यांच्या पुढील नाटकांची रंगीत तालीम आहे. नाटक यशस्वी कसें करावें, याचे ठोकताळे बसविण्याचे प्राथमिक पाठ गडकरी या नाटकांत गिरवीत होतें. त्यामुळें संयम आणि औचित्य, सूचकता आणि संभाव्यता यांना मागें सारून भडक व नाटकी प्रसंग, करुण, विसदृश असा विनोद आणि कथानकाशीं नाममात्र संबंध असलेली उपकथानकें, सदोष व लहरी स्वभावपरिपोष हीं या नाटकांत विपुलतेनें आढळतात. मतिविकार या नाटकांतील विषयांची व पात्रांची आणि मृच्छकटिक नाटकांतील उत्तरार्धाची दाट छाया, या नाटकावर पडली आहे. या नाटकांत गडकऱ्यांच्या पुढें दिसणाऱ्या प्रतिभेपेक्षां प्रथम असलेल्या कल्पकतेचेंच दर्शन होतें.

वास्तविक प्रेमसंन्यास हें नाटक शोकांत होण्याचें [illegible] च कारण नाहीं. जयंत फांसावरून सुटतो, तेथेंच नाटकाचा स्वाभाविक शेव[illegible] होतो. पण परस्पर-विरोधी भडक प्रसंग एकमेकापुढें मांडून प्रेक्षकांना चकित [illegible]न त्यांना अश्रुविमोचन करण्यास लावण्याची नवख्या नाटककाराची ई[illegible]कऱ्यांना होती. आणि त्यामुळें लीलेला विष खावयास लावून, तिच्या मृत्यूंत[illegible]टकाचा अंत होतो. नाट-

काचा शेवट असा अस्वाभाविक असला, तरी शेवटीं मनावर होणारा परिणाम हा शोककारक असल्यामुळें, या नाटकाला शोकांतिकाच म्हटलें पाहिजे.

इतकें तामसी नाटक मराठींत दुसरें नसेल. खून, आत्महत्या, दरोडा, विषयप्रयोग, भ्रूणहत्या आणि फांशीं असे अनेक भीषण प्रसंग या एकाच नाटकांत गडकऱ्यांनीं ठेचून भरलें आहेत. त्यामुळें मुख्य कथेमुळें उत्पन्न होणाऱ्या करुणरसाप्रमाणेंच भयानक, रौद्र आणि बीभत्स हेही रस या नाटकांत आढळतात. या नाटकांत गडकऱ्यांनीं जीवनाकडे गंभीरपणें बघावयाचा प्रयत्न केला, पण आलेल्या अनुभूतीच्या आविष्कारांत नाटकीपणा, भडकपणा हींच अधिक असल्यामुळें रसोत्कर्षापेक्षां रसाभासच या नाटकांत आढळतो.

पुनर्विवाहाच्या पुरस्कारासाठीं गडकऱ्यांनीं हें नाटक लिहिलें असलें, त्यांत लीला, द्रुमन आणि सुशीला या तीन विधवा असल्या आणि त्यांच्या व इतरांच्या संवादांत विधवांची दुःखें वर्णन केलेली असलीं, तरी विषम-विवाहाचा निषेध हाच या नाटकांत मुख्य विषय शेवटीं ठरतो. मनोरमा आणि जयंत यांच्या स्वभावांत असणारा विरोध व त्यांत जयंताचें व लीलाचें लहानपणापासून एकमेकांवर असलेलें प्रेम याची-भर पडल्यामुळें संघर्षास आणि करुणरसास भरतीच येते. वास्तविक नाटकाच्या कथेचा गाभा तो हाच! लीला विधवा असती किंवा कुमारी असती तरी विवाहित जयंतावर प्रेम करतांना हेच पेंचप्रसंग निर्माण झाले असते. "प्रेमसंन्यास" या नाटकाच्या नांवावरूनही हें नाटक नायक-नायिकेच्या प्रेमभंगावर उभारलेलें आहे हे स्पष्ट दिसतें. पण नाटकाचा मुख्य विषय काय हे गडकऱ्यांनाच खुद्द ठामपणें ठाऊक नसल्यामुळें, अनेक उपकथा आणि त्यांची गुंतागुंत यामुळें मूळ प्रसंगाचा परिणामकारकपणा कमी होऊन त्यांत एकंदरींत सैलपणा आला आहे.

"कोमल हृदयांत तावडतोब रुजून फोफावणाऱ्या प्रेमवृक्षांचे अंकुर दिसतात न दिसतात, तोंच त्यांचे निर्बीज करून, तुमच्या लीलाजयंतांना समाधानाचे धडे शिकवा-बाळपणीं बीजारोपण झाल्यामुळें तारुण्यांत हृदयाच्या तळापर्यंत दूरवर मुळें पसरणारा प्रेमवृक्ष एकदम समूळ उपटतांना हृदयाच्या चिंधड्या होतात, हें लक्षांत ठेवा." (पृ. १४) ह्या जयंताच्या शेवटच्या हृदयद्रावक भाषणांत नाटकांत असणाऱ्या शोककारक घटनेचें व रसाचें थोडक्यांत दर्शन होतें. लीला व जयंत यांचा विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीमुळें, कमलाकराच्या खलस्वभावामुळें आणि दारुण दैवदुर्विलासामुळें जो मनोभंग होतो त्यांत नाटकाचें कारुण्य भरलेलें आहे.

नाटकाचें कथानक, कथेंतील प्रसंगाची मांडणी, विसंगत व विस्कळीत आहे. पण कांहीं प्रसंगांत करुणरसाचा उत्कर्ष उत्तमप्रकारें होतो. नदीच्या कांठावरील लीलाचा प्रवेश, "ताई एका अंधळ्या मुलानें प्रकाश काय असतो, असें विचारलें आहे. तसेंच सुख काय असतें, हें सुद्धां बालविधवेला दुसऱ्यांच्या सांगीवरून कळेल तेवढेंच. ताई मला सुखदुःखाची भिन्नता कळेनाशी होऊन दुःखाची तीव्रताच

काय ती जाणवते, " (पृ. १२) हा प्रसंग, लीला आणि जयंताचा उत्तररात्रींतील बागेंतला प्रवेश व शेवटचा प्रवेश यांत करुणरसाची सीमा होते. मात्र हे प्रवेश वाचतांना कार्यकारणसंबंध, स्वभावपरिपोष, वास्तवता यांचा विचार करावयाचा नाहीं. गडकऱ्यांची प्रतिभा ही प्रसंगनिष्ठ असल्यामुळें असा एक एक मिळून अनेक प्रसंग गडकऱ्यांच्या नाटकांत उत्तम रसोत्कर्षानें नटलेले आढळतात.

या नाटकांतील भयानक, रौद्र आणि बीभत्स हे रस कृत्रिम, भडक आणि असंभाव्य असल्यामुळें बहुतेक रसाभासच निर्माण होतो.

लीलेप्रमाणेंच द्रुमनची कहाणी आणि तिचा होणारा शेवट हा करुण आहेच पण अधिक भयानक आहे. द्रुमनमध्यें लीलेची सुसंस्कृतता आणि काव्यात्मकता नाहीं, पण ती अधिक दुर्दैवी व करुणार्ह वाटते.

जयंताबद्दल अनुकंपा वाटते. आदर आणि कौतुक वाटत नाहीं किंबहुना या नाटकांत दुःखात्मकरस विपुलतेनें असला तरी उदात्तता नसल्यामुळें आदर अभिमान, दरारा व आत्मविकास या गोष्टी या नाटकांत तितक्याशा निर्माणच होत नाहींत त्यामुळें हा दुःखात्मकरस कांहींसा हिणकस वाटतो– विदग्ध वाटत नाहीं.

खलनायक कमलाकर याचा स्वभाव व हातून घडणारी कृति, ही सारखीच अमानुष व क्रूर दाखविलेली आहेत. माणूस दुष्ट होण्यास कारणें दाखवावीं लागतात. अंतःकरणांत चालणाऱ्या नीति व अनीतींचा, पापाचा व पुण्याचा, स्वार्थाचा व त्यागाचा संघर्ष दाखवावा लागतो. तसेंच शोकांतिकेंत अनेकवेळां खलनायक हा दैवाचा प्रतिनिधी म्हणा, खेळणें म्हणा–बनत असला तरी नायकानीं किंवा इतर प्रमुख पात्रांनीं स्वसंरक्षणासाठीं हातपाय हलवावे लागतातच. पण या सर्वांचा अभाव गडकऱ्यांनीं कल्पिलेल्या या नाटकांत दिसतो. नाटककाराची लहर ही दैवापेक्षांही अधिक बलवत्तर वाटते. " लहानपणापासून जयंताविषयीं मला मत्सर वाटे " असे कमलाकर एकदोन वेळां म्हणतो पण येवढ्या तोकड्या आधारावरून नाटकांतील इतक्या पात्रांना अन्याय करण्याचें कांहींच कारण नव्हतें. या नाटकांतील बहुतेक करुण प्रसंग हे कमलाकराच्या खलकृत्यांतून निर्माण होत असल्यामुळें विसंगत व अवास्तव वाटतात. तसेच दुर्दैवाच्या व सामाजिक प्रतिकूल परिस्थितीच्या फेऱ्यांत सांपडलेल्या प्रमुख पात्रांच्याविषयीं अनुकंपा वाटण्याऐवजीं त्यांच्या निर्बुद्धपणाबद्दल व कृतिशून्यतेबद्दल तिरस्कारच वाटतो.

लीलेप्रमाणेंच गडकऱ्यांच्या इतर नायिकाही रेखीव, रम्य, स्वाभाविक आणि दुर्दैवी असतात. त्यांच्या मनाची ठेवण कांहीं अंशीं नाटकी, कृत्रिम वाटते, पण एकंदरींत त्यांचें व्यक्तिमत्व प्रभावी व स्वभावपरिपोष उत्तम साधलेला असतो. लीलेइतकाच जयंत दुर्दैवी आहे. वसुंधरेप्रमाणेंच भूपालही वृंदावनाच्या वक्र कृतीस बळी पडतो, पण प्रेक्षकांना मात्र गडकऱ्यांच्या नायिकांबद्दलच अधिक आदर, अभिमान व अनुकंपा वाटते. तुलनेनें गडकऱ्यांचे नायक, सुधाकर व संभाजी हे

दोन अपवाद सोडल्यास, बोलण्यांत बुद्धिमान् आणि सुसंस्कृत असतात, पण शेवटीं सर्व सामान्यच वाटतात.

प्रेमसंन्यास हें नाटक गडकऱ्यांच्या गंभीर नाट्यलेखनाचा पहिलाच प्रयत्न असल्यामुळें यांत पुढें प्रकट झालेल्या लोकप्रिय गुणांच्यापेक्षां स्वभावसिद्ध प्रमादांचेंच अधिक दर्शन होतें.

जन्मरहस्य :

"प्रस्तुत नाटकाचा विषय प्रतिलोम विवाह हा आहे, व त्यामुळें त्यास वधूपरीक्षा नाटकाची पुरवणी समजण्यास हरकत नाहीं. अशाप्रकारचें नाटक सुखपर्यवसायी असल्यास त्याचा इष्ट परिणाम होणार नाहीं, असें वाटल्यावरून हें नाटक दुःखपर्यवसायी केलें आहे या नाटकाचा विषम विवाहाविषयीं सहानुभूति उत्पन्न करण्याचें कामीं थोडा जरी उपयोग झाला, तरी त्याचें जनन वायां गेलें नाहीं असें मी समजेन." (प्रस्तावना १.)

अशातऱ्हेनें नाटक लिहिण्याचा आपला हेतु कोल्हटकरांनीं प्रस्तावनेंत मांडला असला, तरी सुदैवानें "जन्मरहस्य" हें नाटक विषयाच्या दृष्टीनें इतकें संकुचित नाहीं. कारण अतिशय प्रेमामुळें जो मत्सर माणसांत उत्पन्न होतो, त्यामुळें किती अनर्थ झाला, हें या नाटकांत कौसल्येच्या आंधळ्या पण आग्रही मातृप्रेमाचें चित्र काढून लेखकानें दाखविलेलें आहे.

दैवदुर्विलास, वडिलधाऱ्या माणसांच्या मतांचा आणि दुराग्रहाचा होणारा परिणाम आणि सामाजिक विशिष्ट परिस्थिति, या गोष्टींमुळें रघुनाथ आणि कांता यांच्या विवाहांमुळें होणाऱ्या मीलनांत महत्वाचे अडथळे आले असले, तरी कौसल्येच्या उत्कट पुत्रप्रेमांतून उत्पन्न झालेला मत्सर हाच शेवटीं नायकनायिकांच्या आत्मघातास कारण होतो हें सदैव लक्षांत ठेवलें पाहिजे.

कथानकांत चमत्कृति निर्माण करण्याची, विरोधाभासाची, कल्पनाप्राचुर्याची, कोट्यांचीं आणि प्रसंगीं अस्थानीसुद्धां असणाऱ्या विनोदाची अनावार आवड या गुणातिरेकांतून कोल्हटकरांचे प्रमुख वाङमयप्रमाद निर्माण झाले आहेत. पण हें नाटक १९१८ सालीं लिहिलेलें असल्यामुळें वयोमानामुळें म्हणा, अनुभवानें किंवा प्रगल्भ विचारामुळें म्हणा, जन्मरहस्य हें नाटक भाषेच्या व कथेच्या दृष्टीनें साधे, सरळ आणि सरस उतरले आहे. समाजसुधारणेचा कुठलातरी विषय नाटकांत मांडावयाचाच हा नाटककाराचा स्वभाव व त्याला इतक्या वर्षांची पडलेली संवय असल्यामुळें, "प्रतिलोम विवाहाचा" साधकबाधक विचार करण्यासाठीं या नाटकाची रचना झाली. पण शेवटीं नकळत समाजसुधारक कोल्हटकरांच्यावर कलावंत कोल्हटकरांनीं मात केल्यामुळें करुणरसानें, प्रासादिक भाषेनें आणि सूक्ष्म व हृदयस्पर्शी स्वभावरेखाटनानें "जन्मरहस्य" हें नाटक कोल्हटकरांच्या नाटकांत गुणांनीं सर्वश्रेष्ठ ठरलें. त्यामुळें "कल्पनाविलास व संयम, रहस्य व रस, विषय व कथानक, स्वभाव व प्रसंग या विरोधी

जोड्यांचें सुंदर संमिश्रण या नाटकांत साधलें आहे." (पृ. १५४ मराठी नाटकें व नाटककार, अर्वाचीन मराठी साहित्य) असा जो वि. स. खांडेकर अभिप्राय व्यक्त करतात, तो योग्यच आहे.

रघुनाथ हा या नाटकांतील नायक जन्मानें शूद्र आहे पण उद्धवराव ह्या प्रतिष्ठित ब्राह्मण सुधारक गृहस्थानें त्याचा प्रतिपाळ केला असल्यामुळें व 'हा माझाच मुलगा–यात्रेला गेलों असतांना झाला–बायको मेली.' असा खुलासा वेळोवेळी केला असल्यामुळें रघुनाथाचें 'जन्मरहस्य' उद्धवरावाखेरीज कोणालाच ठाऊक नसतें.

नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशांत रघुनाथाचे मूळ आईबाप दशरथ व कौसल्या हे आपल्या मुलाचा पत्ता काढीत जवळजवळ वीस वर्षांनीं उद्धवरावांच्या वाड्यांत प्रवेश करतांना दाखविले आहेत आणि अशा रीतीनें नाटकाचा मुख्य नाट्यप्रसंग कोल्हटकरांनीं निर्माण करून प्रेक्षकांची उत्कंठा पहिल्या पांच सात पानांतच पराकोटीला नेऊन पोंहोंचवली आहे.

कौसल्येचें आपल्या मुलाबद्दलचें प्रेम जितकें उत्कट, तितकेंच आंधळें असल्यामुळें व त्यांत अशिक्षितपणाची व इतक्या वर्षांच्या विरहाची भर पडल्यामुळें, तिच्यांत दशरथाची व्यवहारी बुद्धी व समंजसपणा नाहीं आणि यांतूनच पुढें घडणाऱ्या दुःखद घटनांचा उगम होतो.

उद्धवरावांचें मालती नांवाच्या एका बालमैत्रिणीवर पूर्वीपासून प्रेम आहे. मालतीचें लग्न होतें,–कांता नांवाची तिला मुलगी होते व तिचा नवरा मरतो. उद्धवराव "पुनर्विवाह कर" म्हणून तिला मागणी घालतात. पण देवाधर्मावर, त्याचंप्रमाणें पुनर्विवाह हें एक नरकप्राप्तीचें साधन आहे, यावर विश्वास असल्यामुळें मालती नकार देते. मालतीची मुलगी कांता हिचें आणि रघुनाथाचें परस्परांवर प्रेम असतें व त्याला उद्धवराव व मालती या उभयतांची संमति असते. पुढें दशरथ आणि कौसल्या हीं आल्यावर उद्धवराव आपला पहिला विचार सोडून रघुनाथानें शूद्रकन्येशीं विवाह करून कर्तें सुधारकपण घ्यावें, असें आग्रहानें प्रतिपादन करतात. पुढें कौसल्येच्या पुत्रावरील प्रेमातिरेकानें "जन्मरहस्य" बाहेर पडल्यावर मालतीचें धर्मप्रेम आणि कौसल्येचा मत्सर यांतून रघुनाथ आणि कांता या प्रेमळ आणि निरागस, सुसंस्कृत पण व्यवहाराचा अनुभव नसलेल्या जोडप्याचा अंत होतो. उभयतां विष घेतात आणि मरतात.

उद्धवराव आणि मालती, दशरथ आणि कल्याण यांचीं स्वभावचित्रें कोल्हटकरांनीं कौशल्यानें काढलीं तरी त्यांच्या कलेचा खरा उत्कर्ष रघुनाथ, कांता व कौसल्या यांच्या हृदयांत उठणाऱ्या भावनांच्या वादळाचें यथार्थ चित्र काढण्यांत झालेला आढळतो. या नाटकांत दैवदुर्विलास असला तरी दैवानें रघुनाथ व कांता यांच्यावर आघात करतांना, खल किंवा दुष्टप्रकृतीचा आश्रय घेतलेला नाहीं. हिंदू समाजांत शूद्रानें ब्राह्मणकन्येशीं विवाह करणें संमत नसलें, तरी मालतीचीं

धर्मानें व रूढीनें ग्रस्त असलेलीं मतें आणि कौसल्येच्या उत्कट प्रेमांतून निर्माण झालेला मत्सर, यामुळेंच शेवटचा अनर्थ कोसळतो. नाटकांतील सर्व माणसेंच आपल्या परीनें चांगलीं आहेत, पण त्यांच्या मतांच्या व विकारांच्या अतिरेकांतूच शोककारणाचा उत्कर्ष होतो. शेवटीं कौसल्येला सगळी कल्पना येते व अनिवार दुःखानें आणि रघुनाथाच्या विरहानें ती ताबडतोब मरते. अशा तऱ्हेनें तिघांच्या तीन परी होतात!

"हरहर! केवढा हा दारुण प्रसंग! कांतेला या मुखानें वचन देऊन एक दिवसही झाला नाहीं. तिनें दिलेलें गुलाबाचें फूल अजून सुकलें नाहीं, आणि मी आतां तिजकडून त्याच मुखानें त्या वचनांतून मुक्तता मागणार! काय हें जीवित! त्याला फुलाइतकीही शाश्वति नसावीना?—मानवी जीविता! तुझ्या अंगचा विरोध तुझ्याशिवाय कोणाला उमगणें शक्य नाहीं." (पृ. ४२) हें रघुनाथाचें भाषण करुणरसानें ओतप्रोत भरलेलें आहे. रघुनाथाचें कांतेवरील प्रेम उत्कट आहे. पण कांतेच्या प्रेमाची काव्यात्मकता त्यापेक्षां कांकणभर अधिकच आहे. रघुनाथ हा जितका सरळ तितकाच समंजस आहे. पण कांता ही जितकी अल्लड तितकीच काव्यात्मक मनोवृत्तीची असून, थोडी हट्टी आहे. यामुळें रघुनाथावरील अनुरागाचें, तो शूद्र आहे आणि विशेषतः त्यानें आपल्यापासून ही गोष्ट लपविली असा तिचा गैरसमज झाल्यामुळें, रागांत रूपांतर होतें. रघुनाथाला कांता मठ्ठ म्हणते, ढोंगी म्हणते आणि शूद्र म्हणून हिणवते. पण हे सगळे विकार क्षणापुरतेच असतात. पुन्हां कांहीं काळानें ढग निघून गेल्यावर दिसणाऱ्या चंद्राप्रमाणें तिचें प्रेम कोमल भावांचीं किरणें स्रवूं लागतें. रघुनाथ शूद्र, तेव्हां त्याच्या आवडीनिवडीशीं एकरूप होण्याकरितां ही अल्लड पण तितकीच प्रेमळ व शीघ्रकोपी मुलगी आवडत नसलेला कांदा आणि लसूण खाते. उद्धवरावांच्याकडे जाऊन कांता आपलें रघुनाथाशीं लग्न व्हावें, म्हणून कळवळून म्हणते, "नानासाहेब, मला चांडाळाच्या हातचें अन्न खायला सांगा, चांडाळ बायकांची फाटकीं लक्तरें नेसावयला द्या, चांडाळाच्या अमंगळ झोपडींत रहावयास सांगा, वाटेल तर मला चांडाळाला दत्तक द्या, पण नानासाहेब माझी रघुनाथापासून ताटातूट करूं नका. (पृ. ६३.)

दुर्दैवानें कान्तेच्या आणि रघुनाथाच्या मातांना निरनिराळ्या कारणांनीं हें लग्न नको असतें.

पण रघुनाथ आणि कांता यांच्याशींच तुल्यबळ असें कौसल्येचें स्वभावचित्र आहे. अनिवार पुत्रप्रेमामुळें कौसल्या मत्सरानें भारलेली आहे. रघुनाथावर कोणीही केलेलें प्रेम तिला खपत नाहीं. रघुनाथ आपला आहे व आपलाच राहिला पाहिजे, हा तिचा भाबडा हट्ट आहे. ह्यामुळेंच ती पहिल्यापासून कांतेचा द्वेष करते, तिला पाण्यांत पहाते व शेवटीं आपल्या हातानें तिला विष आणून देते. पण कौस-

ल्येच्या ह्या सगळ्या वर्तनांत दुष्टपणा नाहीं, आंधळेपणा आहे. पुत्रप्रेमासारख्या उदात्त गुणाच्या अतिरेकांतून अक्षम्य स्वार्थीपणाचा प्रमाद निर्माण झाला आहे.

उदात्ततेंत उद्धावराव आणि रघुनाथ यांच्यांत अधिक सरस आणि श्रेष्ठ कोण हें ठरविणें खरोखरच कठीण आहे. मालतीवरील प्रेमामुळें उद्धवराव अविवाहित रहातात, रघुनाथाचा मुलाप्रमाणें प्रतिपाळ करतात, रघुनाथाचे आईबाप येतात, तेव्हांपासून दुराग्रहाचा आरोप सहन करूनही, कांतेच्या आणि रघुनाथाच्या लग्नाला मन घट्ट करून विरोध करतात. मालतीच्या स्वभावांत ही उदात्तता नाहीं. आणि तींच स्थिति तिच्या मुलीची – कांतेची आहे. कांतेचें रघुनाथावरील प्रेम उत्कट आहे. पण रघुनाथानें आपल्याला फसविलें या कल्पनेबरोबर वहात जाऊन ती त्याला वाटेल तसें टाकून बोलते. यांत स्वाभाविकपणा असला तरी उदात्तता खचीत नाहीं. पण ही उदात्तता रघुनाथाच्या स्वभावांत उद्धवरावांच्याप्रमाणेंच अपरंपार भरलेली आहे. आपण शूद्र आहोत, दशरथ आणि कौसल्या हें कुणबी व अशिक्षित जोडपें आपले आईबाप आहेत, हें समजल्यावर दुसऱ्या कोणालाही क्रोध आला नसता तरी निदान अनिवार दुःख झालें असतें. प्रतिष्ठा, पैसा आणि प्राप्त होणारी पत्नी यांचा त्याग करावा लागूनही, रघुनाथ कसलाच कडवटपणा दाखवीत नाहीं. उलट तो दशरथाला मोकळेपणानें म्हणतो, "बाबा, आतां मी बाळासाहेब नाहीं. या उसन्या ऐश्वर्याबरोबर त्या नांवावरचा माझा हक्क उडाला. मी आतां हें वाघाचें कातडें येथेंच ठेवून आणि ब्राह्मण्याचा शेंदूर पुसून टाकून तुमच्याबरोबर येणार. बाबा, आई, आपण शूद्र असलों तरी आपणांत प्रामाणिकपणा आहे. दया व औदार्य वसत आहेत. आपण बाहेरून काळीं असलों, तरी निर्मळ अंतःकरणाचीं आहोंत. याहून अधिक गुण नसले, तरी आपल्याला लाज वाटण्याचें कांहीं कारण नाहीं. (पृ. ६८–६९).

या भाषणांत रघुनाथाच्या उदार स्वभावाबरोबरच, त्याला कांतेनें केलेली हेटाळणी किती वर्मी लागली आहे, हें दिसतें. पण तरीसुद्धां एका अक्षरानें तिला तो अपशब्द बोलत नाहीं. खरोखर उद्धवराव आणि रघुनाथ, कौसल्या आणि कांता यांच्या उदात्त आणि उत्कट मनोविकारांनीं युक्त असलल्या स्वभावचित्रामुळें 'जन्म-रहस्य" हें नाटक मराठींत चिरंतन टिकणार. मृत्यूवर मात करणारी रघुनाथ, कांता आणि कौसल्या यांच्या अभिनव प्रेम त्रिकोणाची कथा ही जितकी आकर्षक तितकीच हृदयद्रावक आहे. या नाटकाचें प्रत्येक पान हें उदात्तानें आणि उत्कट करुणरसानें ओथंबलेलें आहे. चमकृति, कल्पकता, कोट्या आणि विनोद यांचा या नाटकांत कोल्हटकरांनीं खरोखरच संयमानें उपयोग केला आहे. मिश्र विवाहाविषयीं सहानुभूति उत्पन्न करणें हा नाटक लिहितांना कोल्हटकरांचा मुख्य हेतु असला, तरी त्याचें वाचकांना पूर्णपणें विस्मरण पडतें, हा या नाटकांत असणाऱ्या गुणांचा सर्वांत मोठा विजय होय.

जन्मरहस्य नाटक हें पूर्णपणें वास्तववादी आणि खऱ्या अर्थानें सामाजिक आहे. यांत असणारा विरोधाभास, चमत्कृति आणि कोट्या या मूळ कथेशीं आणि करुणरसाशीं पूर्णपणें एकरूप झालेल्या आहेत. इतकें सहज आणि सरस नाटक कोल्हटकरांनीं दुसरें लिहिलेलें नाहीं. "जन्मरहस्य" नाटकांत कोल्हटकरांच्या लेखनकौशल्याचा खरा उत्कर्ष पहावयास मिळतो. कल्पनेचें आणि चमत्कृतीचें, सामाजिक सुधारणेचें आणि विनोदाचें बाह्य आवरण बाजूला सारून, कोल्हटकरांनीं ललितवाङ्मयाचा आत्मा जो माणसाचा स्वभाव, त्यांतील कांहीं मनोरम पण हृदयद्रावक रहस्यें, 'जन्मरहस्य' या आपल्या एकाच नाटकांत उघड करून मांडलीं आहेत. कोल्हटकरांच्या नाटकांत हास्याशिवाय इतर कोणच्याच रसाचा फारसा उत्कर्ष होत नाहीं. पण या नाटकांत करुण व उदात्त या भावनांनीं वाचकांचीं अंतःकरणें हेलावतात.

६ ब्रम्हकुमारी :

अहल्येवर वि. चिं. बेडेकर यांनीं १९३३ सालीं 'ब्रम्हकुमारी' नांवाचें नाटक लिहिलें. इंद्राकडून नकळत भ्रष्ट झालेल्या अहल्येची – ब्रह्मदेवाच्या कन्येची – कहाणी आज हजारों वर्षें हृदयाला जितकी त्यांतील कारुण्यानें व्यथित करते, त्याचप्रमाणें त्यांत ग्रथित झालेल्या सामाजिक प्रमेयानें विचाराला चालना देते. यांतच बृहस्पतीच्या तरुण पत्नीची–तारेची–कथा घालून बेडेकरांनीं ब्रम्हकुमारी नाटकाचें कथानक बनविलें आहे. मूळ विषय पौराणिक असला, तरीं विषम विवाह व अज्ञानानें आणि अन्यायानें पतित झालेल्या स्त्रियांचा उद्धार, या दोन प्रमेयांची चर्चा तारा व अहल्या यांच्या अनुषंगानें बेडेकरांनीं केलेली आहे. कळत आणि नकळत इंद्राकडून भ्रष्ट झालेल्या अहल्येचा गौतमानें स्वीकार केला आणि चंद्रापासून मुलगा झाला असतांही पत्नीला पुन्हां स्वीकारण्यास बृहस्पतीची तयारी होती, या शेंकडों वर्षे चालत आलेल्या पौराणिक कथांना आधुनिक नाटकाचे स्वरूप देण्यापलीकडे यांत त्यांनीं अधिक कांहीं केलें नाहीं. "विवाहसंबंधांत स्त्रीपुरुषविषयक नीतीच्या कसोट्या पुरुषांना निराळ्या आणि स्त्रियांना निराळ्या कां असाव्या, निदान त्या तत्वांच्या भंगाबद्दल होणारे दंड इतक्या तीव्रतम फरकाचें असावे कीं काय ? हा प्रश्न आमचे विचारवंत आज विचारीत आहेत असें नव्हें, पूर्वीपासून हें प्रश्न उपस्थित होत आले असतांना, त्या त्या काळच्या समाजधुरीणांनीं त्यांचा निकाल लावतांना त्याविषयींचें तत्वज्ञान वेळोवेळीं सांगून ठेवलेले आढळतें." (पृ. २) असें जे बेडेकरांनीं प्रस्तावनेंत नाटकाचे वैचारिक स्वरूप सांगितलेलें आहे, त्यामुळें हें नाटक प्रमेयप्रधान आहे असें वाटतें. पण वर दिलेले प्रश्न किंवा प्रमेये या नाटकांत प्रमुख पात्रांच्या कृतींतून व उक्तींतून चर्चिलेलीं असलीं तरी प्राधान्य प्रमुख पात्रांच्या स्वभावांना व पौराणिक प्रसंगांनाच आहे.

वर दिल्याप्रमाणें या नाटकांत दोन विषय चर्चिलेले असल्यामुळें अहल्या आणि गौतम हीं नाटकांत नायक–नायिका असलीं तरीं तारा व बृहस्पती यांची

उपकथाही महत्वाची आहे. इंद्र हा ज्याप्रमाणें या नाटकांतील खलनायक आहे, त्याचप्रमाणें चंद्र-तारेचा प्रियकर आणि इंद्राचा प्रियमित्र, यालाही खलनायकच म्हणावें लागेल. दोन नद्यांच्या संमगमाप्रमाणें या नाटकांतील हे दोन विषय व दोन कथा आहेत. त्यांत भिन्नताही आहे आणि एकात्मकताही आहे. पण अहल्येचें चरित्र हा या नाटकांतील प्रमुख प्रवाह आहे, आणि नाटककारानें त्यालाच प्रामुख्य दिलें आहे.

वृत्रवधानिमित्त इंद्रप्रासादांत चाललेल्या महोत्सवाच्या देखाव्यापासून नाटकास सुरुवात होत. इंद्राची पत्नी शची ही इंद्राच्या-आपल्या पतीच्या पराक्रमानें आणि वैभवानें सहाजिकच उत्फुल्ल झाली आहे. "बाई वनश्री, माझ्या पतीच्या पराक्रमामुळें वृत्रानें कोंडलेले पाण्याचे पाट मोकळे होऊन तुला जीवन मिळालं या आनंदांत फुलांच्या रूपानं तूं कृतज्ञतेचे अश्रू ढाळते आहेस हें मला समजलं बरं!" (पृ. ३) पण या आनंदांत तिला-शचीला एकच हुरहुर लागली आहे. आपली जिवलग मैत्रिण गुरुपत्नी तारा अजून कशी आली नाहीं, म्हणून ती विचार करते आहे. या हुरहुरींतच मदनानें "तुम्हीं आतां म्हाताऱ्या झाल्यात. इंद्र आम्हांला नवी राणी आणणार", असें थट्टेनें म्हटल्यामुळें ती अधिकच दुःखित होते. आणि या राणीचें नांव अहल्या-ब्रह्मदेवाची मुलगी ब्रह्मकुमारी-हें समजतांच या शोकाचें रुपांतर क्रोधांत होतें. जिला पाहुणी म्हणून आपण आदरानें आणि अगत्यानें वागविलें आणि उत्सवासाठीं आपल्या प्रत्यक्ष अंगावरच्या अलंकारांनीं जिला शृंगारिलें तीच आपली सवत म्हणून येणार या कल्पनेनें शचीचा मत्सराग्नि पेटतो प्रेमाला पापाची सदैव शंका असली तरी परक्यानें त्याबाबत सत्य पण कटु गोष्ट सांगितल्यास त्यावर विश्वासही बसत नाहीं. त्यामुळें मदनाच्या वार्तेवर विश्वास न ठेवतां 'तारे, खोटं ना हें सगळं? सांग सांग ना आधीं, थट्टाच ना ही?' असें शची कळवळून विचारते. पण तारा 'अगदीं आपल्या दुर्दैवाइतकेंच खरें!' असें उत्तर देते. आणि हेंच दुर्दैव या नाटकाचा विषय आहे. वृत्रावर मिळविलेल्या विजयामुळें इंद्र मदिरेनें आणि मदानें उन्मत्त झालेला असतो. त्यांतच ब्रह्मदेवाची आपली कन्या अहल्या त्याला देण्याची तयारी असते. त्यामुळें तारा, "या विलासलालसेच्या पायीं काय अनर्थ होणार आहेत कुणास ठाऊक?" (पृ. १२) असें जें म्हणतें त्याचेंच दृश्य स्वरूप म्हणजे, "चांडाळा, सोड सोड माझा हात," असें म्हणत अहल्या प्रवेश करते आणि तिच्याच मागोमाग, "ब्रह्मकुमारी अहिल्ये, बळजबरीचा प्रसंग आणूं नकोस," असें म्हणत इंद्र प्रवेश करतो. संरक्षणासाठीं अहल्या पुष्करणींत उडी मारते. "इंद्रा, दुर्बलांवरच्या अत्याचाराच्या पापाचा भार शिरावर चढला म्हणजे त्या मस्तकाचें रक्षण इंद्राचा मुकुटही करूं शकणार नाहीं." (पृ. १७) या तारेच्या उपदेशास, "गुरुपत्नी माझ्या बेफाम मनोवृत्तींना आपल्या कोमल शरीराचा बांध घालण्याच्या भरीस पडूं नकोस." (पृ. १७) असें म्हणत अहल्येचा हात धरण्यास

इंद्र सरसावला असतांनाच गौतम अहल्येला हात देऊन बाहेर काढतो. आणि तिचे अलौकिक सौंदर्य पाहून स्तिमित होतो. देवेंद्रानें अहल्येवर चालवलेला जुल्म पाहून बृहस्पति त्याला हितोपदेश करतो पण, " आपल्या म्होताऱ्या उपदेशाची मला गरज नाहीं, " अशी देवेंद्र त्याचीच उलट संभावना करतो.

देवेंद्राचा प्रतिकार करण्यास सगळेच असमर्थ आहेत, हें पाहून अहल्या गौतमाला म्हणते, " आर्य आपल्या हाताचा आसरा देऊन देवगुरुंच्या समक्ष आपण मला अभय दिलें आहे. ब्रह्मदेवाची मी कन्या असून आपलें ब्रह्मतेज माझें पाठीराखे आहे. आम्हां स्त्रियांच्या पावित्र्यांत भिनूं पहाणारे या खलसर्पाचे विष आपल्याला पहावतं तरी कसं ? " (पृ. १९). तारा बृहस्पतीला मिंधेपणा सोडावयास सांगते. गौतम अतिथि म्हणून हा अप्रिय प्रसंग टाळण्याचा प्रयन्न करतो. आणि प्रतिकारासाठीं बृहस्पतीस पुढाकार घेण्यास सांगतो. पण बृहस्पतीच्या उपदेशाला " स्त्रीसौंदर्याचा उपभोग हा पराक्रमाचा हक्क आहे. " (पृ. २०) असें देवेंद्रानें उत्तर दिल्यामुळें सामोपचाराचे सर्वच मार्ग संपतात.

" कामुका, मग मन मानेल तशी तुझी शृंगाराची हौस पुरवायला अहल्या तुझी नाटकशाळा समजतोस काय ? " या क्रोधानें विचारलेल्या प्रश्नाकडे देवेंद्र दुर्लक्षच करतो. पण पुढें गौतमाच्या ब्रह्मतेजाचा लोळ पाहून चपापतो. " कर, या सतीच्या शरीराला स्पर्श कर–त्या स्पर्शाचें ज्ञान मेंदूपर्यंत पोंहचण्यापूर्वीच तुझ्या शरीराच्या राखेचा ढीग इथें पडतो कां नाहीं तें दिसेल. " [पृ. २२] या गौतमाच्या आव्हानास, 'मेघमंडळ भरड्न काढणाऱ्या इंद्रदंडापुढें या भिक्षुकाच्या दर्भाच्या काटक्या तुझं रक्षण करूं शकतील अशी आशा धरूं नको. " [पृ. २१] असें प्रतिआव्हान इंद्र देत असतांनाच बृहस्पति व शचि ब्रह्मदेवाला घेऊन येतात. पण ब्रह्मदेव, " तुला देवेंद्रालाच अर्पण करावयाचा माझा विचार आहे. " [पृ. २३] असें अहल्येला उत्तर देतों व चकित झालेल्या सर्वांना " कां यांत अनिष्ट काय ? " असें विचारतो. तेव्हां, गौतमानें केलेलें भाषण, त्याच्या स्वभावांतील स्पष्टवक्तेपणा व धीरोदात्तपणा फार उत्तम प्रकारें प्रकट करतें. पण त्यामुळेंही ब्रह्मदेवाच्या निश्चयांत बदल होत नाहीं. तेव्हां 'बाबा, बाबा तुमच्या कन्यादानाचा संकल्प मला कठोरांतल्या कठोर शापवाणीप्रमाणें होणार आहे, हें तुमच्या कसं ध्यानांत येत नाहीं ? ज्याच्या नुसत्या सहवासानं सगळ्या कोमल सद्भावनांचा नाश व्हावयाचा, अशा अपवित्र आयुष्याच्या खाईंत मला लोटूं पहातां, यापेक्षां बाबा माझा उघड उघड अंत करून का टाका ना ? " (पृ. २५) म्हणून ब्रह्मकुमारी उद्वेगानें विचारते. पण तरी " अहल्ये, विचार कर." असें म्हणून ब्रह्मदेव इंद्राच्या पराक्रमाचें आणि वैभवाचें वर्णन करूं लागतो. तेव्हां गौतम त्वेषानें उत्तर देतो, " पितृदेव, त्याच्या वैभवानं नटलेली आपली कन्या कल्पनेंत वधू म्हणून समोर उभी पाहून आपल्या अंगावर रोमांच नव्हे घृणेचे शहारे यायला पाहिजेत–बोलतों याची क्षमा करा. पण पितृदेव.

अहर्निश वेदगंगा स्त्रवणारी आपली वाणी त्यागाचं मुळींच पाठबळ नसलेल्या केवळ विध्वंसक पराक्रमाला, श्रेष्ठ ठरवूं पहात आहे हा केवढा चमत्कार!" [पृ. २६] आणि याच वेळीं सुदैवानें, "अहल्येला जन्माचं सुख लाभावं अशी आपली खरोखरच इच्छा असेल, तर या पशूच्या वैभवाचा मोह दूर सारून, तपोधन गौतमासारख्या तिला प्रिय अशा वराला कन्यादान करा.!" [पृ. २३] असें तारा ब्रह्मदेवाला सांगते. ब्रह्मदेवाप्रमाणेंच गौतमही चकित होतो.– "छे छे! हें शक्य नाहीं." असें प्रथम तो म्हणतो पण "ही विश्वमांगल्याची मूर्ति आणि स्त्रीपावित्र्याच्या सौंदर्याची रति इंद्रगृहाच्या नरकवासांत अंतर्धानं पावल्यावर, तपस्तेजाच्या बळावर जगांतल्या पावित्र्याचं रक्षण करण्याचा आपला मनोदय आहे?" [पृ. २७] अशा तारेच्या खोचक प्रश्नानें गौतमाचा निश्चय ढांसळतो. "आश्रमांत खडतर आयुष्य कंठावें लागेल." हा गौतमाचा आक्षेप फोल ठरतो आणि इंद्राच्या वज्रास्त्रापुढेंच पळीपंच-पात्रीचा विजय होऊन, शेवटीं अहल्या आणि गौतम यांचा विवाह निश्चित ठरतो. कारण अहल्येला विलासी वैभवाचे खरें स्वरूप कळल्यामुळें तिला त्याचा मोह पडत नाहीं. आणि ती कृतज्ञतेनें, आदरानें आणि प्रेमानें गौतमाशीं एकजीव होण्यास तयार होते. "ताई, या पायांच्या चिरकाल लाभणाऱ्या सेवेच्या आशेपुढें सम्राज्ञीच्या सुखाचें सप्तस्वर्गहि मला तुच्छ आहेत." (पृ. २९) या अहल्येच्या भाषणानें इंद्राच्या अंगाचा, अवहेलनेनें व झालेल्या पराभवानें तिळपापड होतो. आणि क्रोधानें ब्रह्मदेवाला निर्वाणीचा इषारा देतांना तो म्हणतो, "लग्नाच्या पिंजऱ्यांत, या भिक्षुकाच्या रक्षणाच्या अभेद्य वाटणाऱ्या कवचाआड, ब्रह्मकुमारी निर्धास्त राहील असा तुमचा भ्रम असेल पण ज्या पावित्र्याच्या सुंदर अवगुंठणाचं ती आज भूषण मिरवते आहे त्याच्याच पायघड्या तुडवीत, याच इंद्रप्रासादांत, देवेंद्राची कामदासी म्हणून मी तिला खेचून आणीन, तेव्हांच माझ्या आजच्या मनोभंगाच्या घावाची आठवण कायमची बुझेल. हें ध्यानांत असूं द्या!" [पृ. २८]

त्यामुळें अहल्या व गौतम यांचा विवाह ठरून इंद्राचा पराभव झाल्यामुळें मनोभंगाच्या सूडासाठीं अहल्या भ्रष्ट करावी म्हणून, तो चंद्र आणि मदन यांच्या मदतीनें कारस्थानें रचूं लागतो. "पातकी लालसेच्या तृप्तीसाठीं माझ्या पुष्पबाणांचं पावित्र्य मी कलंकित होऊं देणार नाहीं." (पृ. ३५) असें मदनानें स्पष्टच सांगितल्यामुळें, त्याचा नकळत उपयोग करून घेण्याचें चंद्र ठरवतो. "अहल्येला भ्रष्ट केली कीं गौतम तिचा स्वीकार करणेंच शक्य नाहीं आणि गौतमाचें छत्र तिच्यावरून निघालें, म्हणजे तुमच्याशिवाय तिला तरणोपायच नाहीं." असें सांगून इंद्रासाठीं चंद्रच सर्व कारस्थान रचतो. मात्र "बायकोला–तारेला पळवून नेल्याची गुरुदेवांनीं आपणांकडे फिर्याद आणली तर आपण तिचो दाद घेऊं नये." (पृ. ३७) हें अभिवचन इंद्राकडून चंद्र मोबदला म्हणून मागतो.

वृद्ध संवर्ताला त्याच्या तरुण पत्नीसाठीं दागिने कबूल करून, चंद्र, अहल्येनें गौतमाला दिलेली आंगठी आणि त्या दोघांची एकांतांत पहिल्या रात्रीं सुरवातीस

झालेलीं प्रेमभाषणें त्यच्याकडून मिळवतो. तारेला पळवतो. इंद्राला वेषांतर करावयास लावून अहल्येकडे "गौतमच" म्हणून पाठवतो. आणि त्यावेळीं दुर्दैवानें म्हणा-चंद्राच्या कारस्थानामुळें म्हणा, गौतम हा तारेच्या शोधार्थ, अहल्येला आश्रमांत एकटी सोडून जातो. त्याचा परिणाम म्हणजे इंद्राचें स्वरूप न समजल्यामुळें अहल्या अज्ञानानें भ्रष्ट होते. आणि त्याच दुर्दैवी क्षणाला गौतम परत येतो. गौतमाची 'ब्रह्मकुमारी" ही हांक अहल्या ऐकते आणि तात्काल इंद्र आपला कपट वेष फेकून वास्तव स्वरूपांत उभा रहातो. "नीचा-विश्वासघातक्या काय केलंस हें?" असें दुःखानें व क्रोधानें अहल्या म्हणत असतानांच गौतम आंत येतो. त्याला सगळा प्रकार समजतो. "नराधमा, कडकडून उडी घेणाऱ्या विजेच्या आघातानें महावृक्षाचीं शकलें होत नसतील, असा तुला चिरून टाकतों. डौलानं ठाण मांडून बसलेला डोंगर भूकंपानें होत नसेल, असा तुला होता कां नव्हतासा करून टाकतों. (पृ. १०५) स्त्रियांच्या पातिव्रत्यावर दुष्टाकडून पडत असलेला घाला डोळ्यांनीं प्रत्यक्ष पाहिल्यावर सिंहासनावरचा सम्राट असो, या व्याघ्रांबरावरचा संन्यासी असो, त्याचें रक्त त्या अधमाच्या नरडीचा घोट घेण्यासाठीं उसळलें नाहीं, तर तो मनुष्य कसला? माझा अधःपात झाला तरी हरकत नाहीं, तुझ्यासारखी पावित्र्याची धनी आणि परममांगल्याची खनि माझी पत्नी असल्यावर-" (पृ. १०६) पण गौतमाच्या या भाषणावर "महाराज, मी अभागिनी आहे" (पृ. १०६) असें अहल्या मान खालीं घालून म्हणते आणि देवेंद्राचा आनंद गगनांत मावत नाहीं. "तपोधनाच्या जोरावर जगाला पावित्र्यसंपन्न करण्याची घमेंड बाळगणाऱ्या गौतमाची पत्नी, पातिव्रत्याच्या दिमाखानें आक्रोश फोडणारी ब्रह्मकुमारी अहल्या, या देवेंद्रानें-या भोगराज इंद्रानं कायमची भ्रष्ट केली." (पृ. १०८) असें इंद्र दिमाखानें सांगतो. "काय? खरें आहे हें सगळें? पापिणी हें सांगतांना तुझी जीभ झडून कशी पडली नाहीं? पातिव्रत्याच्या भूषणानें त्रिलोकांना वंद्य असणाऱ्या स्त्रीजातीचें नांव सांगतेस, मग या नीचाचा स्पर्श होतांच तिथल्या तिथें गतप्राण कशी झाली नाहींस?" (पृ. १०९) या गौतमाच्या निराशेनें आणि क्रोधानें भरलेल्या प्रश्नाला अधःपतित अहल्येकडे उत्तर नसतें. ती इंद्राच्या कारस्थानाला अज्ञानानें बळी पडली हें गौतमाला खरें वाटत नाहीं. "महाराज आपणासारख्या तपोधनाची मी पत्नी असून, ऋषिकुलाच्या विस्ताराची जबाबदारी शिरावर वागविणारी मी माता आहे. माझ्या हातून बुद्धया असें वर्तन होईल, असें आपल्याला वाटलें तरी कसें." (पृ. १०९) या अहल्येच्या विनवणीकडे गौतम दुर्लक्षच करतो. "पापिणी, तुझ्या दर्शनानें पुण्यवंतांनासुद्धां रौरवाची गति येईल-जा माझ्या दृष्टिसमोरून जा." (पृ. १११) अशा गौतमाच्या भाषणानें इंद्राचा हेतु जवळजवळ सफळच होतो.

"कुठें जाऊं? आईबापांचा त्याग करून, उभ्या जगांत एकट्या पतीच्या प्रेमाधारावर असलेल्या पत्नीचा, पतींनंच त्याग केला तर तिनं जायचं तरी कुठं?"

या अहल्येच्या भाषणानें गौतमाचा क्रोधानल अधिकच भडकतो. "ऐकायला नको होतं तें ऐकून माझें कान बधिर झाले आहेत, पहायला नको होतं ते पाहून डोळे आपलें सामर्थ्य गमावून बसले आहेत. आतां तुझ्यासारख्या कुलकलंकेच्या रक्षणासाठीं प्रतिकाराचे बोटही उचलण्याची माझी इच्छा नाहीं." (पृ. ११३) या आपल्या पतीच्या भाषणानें अहल्येचा धीर सुटतो, पण त्याच वेळीं तारा येते आणि गौतमाला चंद्राचे आणि इंद्राचें सर्व कारस्थान सविस्तर समजावून सांगते. देवेंद्रावरच्या तारेच्या रागाला तर सीमाच नसते. 'नीचा धरणी असते, तर असाच्या असा तुला गिळून टाकला असता! वडवानळ असते, तर तुला जाळून खाक केलें असतें. जिभेच्या ऐवजीं तरवार असते तर तिनें तुझें नरडें चिरून टाकलें असतें." (पृ. ११५) पण गौतमाचें मन पालटत नाहीं. अहल्येचा आणि माझा संबंध तुटला, असेंच तो तारेला पुन्हां बजावतो. त्या दोघांच्या विवाहग्रंथी बांधणारी पण आपल्या आणि बृहस्पतीच्या लग्नाला लाथाडणारी व्यभिचारिणी ताराच," इंद्राच्या कपटानें इचा सत्यानाश होणार होता, तो आपल्या धर्मवेडानें करणार म्हणतां?" (पृ. ११८) म्हणून गौतमाला विचारते. "तारादेवी, पूर्वजांचे ऋण माझ्या डोक्यावर आहे. दुर्दैवाच्या घाल्यामुळें मला ब्रह्मकन्येचा स्वीकार करतां येत नाहीं." (पृ. ११८) या गौतमाच्या विचारसरणीला ताराच त्वेषानें पण विवेकानें विरोध करते. "बळजबरीमुळें कधीं पावित्र्य नष्ट झालें आहे?" या तारेच्या प्रश्नामुळें गौतमाचें हृदय विचलित होतें आणि त्यांतच," माझ्या एकटीच्या दुर्दशेची आपल्याला पुरशी कींव येत नसेल, तर सगळ्या जगांतल्या पतित अभागिनींच्या करुण वाणीचा आक्रोश सहाय्याला घेऊन मी आपली याचना करते. आपण पाहिजे तो शाप द्या पण प्रत्यक्ष दुर्दैवाचे साथीदार बनून पत्नीला निष्ठूर जगाच्या मानभावी दयेवर सोडूं नका. (पृ. ११९)" या अहल्येच्या दीनवाणीनें गौतमाचे सनातन संकुचित संस्कार ढासळतात आणि तो उदार आणि उदात्त अंतःकरणानें आणि निर्भयपणें म्हणतो, "विवाहानें पति आणि पत्नी एकरूप होतात ना? तसेंच आम्ही झालों होतों. मग आतां माझ्या पत्नीचा अधःपात तोच माझा अधःपात नव्हे कां? हा पावित्र्याचा खोटा अहंकार सोडून दिला. ऋषिकुलांत जन्म घेऊन, आजवरची तपःसिद्धि गमावून तुझ्याबरोबर पातकी म्हणवून घेण्याची पाळी आली तरी पुरवली, पण पतित स्त्रीचें जीवन निराधार केल्यामुळें तिच्या हातून होणाऱ्या पापांचा भार माझ्यानें सहन करवणार नाहीं. तुला रौरवाच्या खाईंत लोटून, धर्माचा मूर्तिमंत अवतार अशी अमर कीर्ति मला मिळाली तरी–छे, ती कल्पनाच नको." (पृ. १२१) पण गौतमाला अहल्या म्हणते," आपल्या आजच्या वर्तनावर, माझ्या सौंदर्यमोहामुळें आपल्या हातून अधर्म घडला, असा दोषारोप येऊं नये म्हणून आपण आपल्या पुढच्या भविष्यकाळांत अवश्य असणारी योग्यता तपस्येच्या सहाय्यानें मिळविण्याकरितां याच पावलीं निघावे. पापी स्पर्शानें विटाळलेल्या या देहाची मला किळस आली आहे. आपल्या पायांनीं पुनीत झालेल्या या आपल्या आश्रमाच्या

पुण्यभूमींत, मी माझ्या देहाचे पावित्र्य मिळविण्याकरितां, प्राण जाईपर्यंत ईश्वराची आळवणी करीन !–पतितांच्या कष्टांनीं कळवळणाऱ्या परमेश्वराला अवतार घ्यावयाला भाग पाडीन ! त्याच्या दर्शनानेंं पावन झाल्यावर मग आपल्या पत्नीपदाचा भाग्यशाली अधिकार, माझा मी परत मागून घेईन !" (पृ. १२२) आणि येथेंच गौतम आणि अहल्येची कारुण्यानें भरलेली मनोरम पण तितकीच हृदयद्रावक कथा संपते.

बेडेकरांनी रंगविलेलीं गौतम आणि अहल्येची स्वभावचित्रें व त्यांचा होणारा परिपोष हीं परिणामकारक वठलीं आहेत. नाटकाच्या शेवटीं पतीनें स्वीकारलेली अहल्या, ही देहानें पतित असली तरी तिचा भविष्यकाळ उज्ज्वल आहे. पण दुर्दैवानें इंद्राच्या व चंद्राच्या खलकृतीमुळें या उदारधी जोडप्याचा संसार नामशेष झाला, हा दुःखद विचार मनांतून नाहींसा होऊं शकत नाहीं.

इंद्राच्या अपरंपार वैभवावर लाथ मारणारी आणि गौतमासारख्या दरिद्री तपस्व्याला स्वीकारणारी सौंदर्यखनी ब्रह्मकुमारी ही जितकी निर्लोभ, निर्भय तितकीच उदात्त अंतःकरणाची व मानवी जीवनांतील शाश्वत तत्त्वांची पूजा व त्यासाठीं पडेल तितका त्याग करणारी आहे. पण अहल्येपेक्षां तिच्या पतीचें-गौतमाचें चित्र हें अधिक उठावदार आणि धीरोदात्त वाटते.

पहिल्या अंकांत इंद्राच्या उन्मत्त वर्तनाचा धिक्कार करण्यांत आणि आपल्या ब्रह्मतेजानें त्याला पराभूत करण्यांत, गौतमाचा निर्भयपणा, सरळपणा आणि उदारपणा दिसत असला, तरी अज्ञानानें कां असेना पण अधःपतित झालेल्या आपल्या पत्नीचा–अहल्येचा स्वीकार करतांना त्याचा प्रगट झालेला स्वभाव आणि अंतःकरणांत शेवटपर्यंत चाललेला परस्परविरोधी विचारांचा व विकारांचा संघर्ष कितीतरी पटीनें अधिक ओजस्वी व विचारप्रक्षोभक आहे. पत्नीसाठीं आपल्या तपावर पाणी सोडण्यास तो तत्काळ तयार होतो. पण अहल्याच हा त्याग करूं न देऊन आपण तितक्याच अनुरूप अर्धांगी आहोंत हें सिद्ध करून देते.

अहल्या आणि गौतम यानंतर परिणामकारक वाटणारें स्वभावचित्र म्हणजे, रूढ पातिव्रत्याला पायाखालीं तुडवणाऱ्या बुद्धिवादी व भोगवादी तारेचें आहे. तिच्याजवळ अचूक युक्तिवाद आणि समंजसपणाही डोळ्यांत भरतान. तिची उपकथा-ही, 'आणि विवाहाच्या' दृष्टीने महत्वाची असली--त्यांत कारुण्य असले तरी प्राधान्य हला स्वपरारसापेक्षां विवाहाला अधिक आहे. तेव्हां त्याचा विचार करण्याचें कारण र्या भाषणांत

इंद्र खलनायक कां होतो, हें पहिल्या अंकांतच प्रेक्षकांना र जगणें अशक्य त्यापुढील त्याचें वर्तन स्वभावाला अनुरूप आणि सुसंगतच अ'णि अशा तऱ्हेनें म्हणून त्याच्या स्वभावपरिपोषांत कसलाच संघर्ष, विकास किं अहल्येच्या मांगल्यावर निखारे ठेवणारा कामांध व मदांध प' स्वभाव व चरित्र या पहिल्यापासून शेवटपर्यंत कायम आहे. आहे –मात्र उमाजीच्या

गौतम आणि अहल्येच्या प्रेमसंभाषणांत शृंगाररसाचा मनोवेधक उत्कर्ष होत सअला आणि प्रत्येक ओळींत प्रकट होणारी काव्यात्मकता या प्रवेशांत उत्कर्षाला पोंहचत असली, तरी नाटकाचें सर्व वातावरण करुण, रौद्र आणि भयानक रसानेंच भरलेलें आहे. बेडेकरांची भाषाशैली ही जितकी कल्पनांनीं व काव्यानें नटलेली आहे, तितकीच लवचिक असल्यामुळें ती हे सर्व रस चांगले वठवते. पहिल्या अंकांत रौद्र, भयानक आणि करुण रसाचा अविष्कार होतो. तर शेवटच्या अंकांत याच रसांत पहिल्या अंकात आहे त्यापेक्षां उदात्त सौंदर्याचा अधिक अविष्कार होतो.

७ उमाजी नाईक.

वि. ग. देशपांडे यांनीं १९३४ सालीं लिहिलेलें हें नाटक म्हणजे "उमाजी नाईक" या प्रसिद्ध दिलदार दरोडेखोराची करुण कहाणी आहे. विश्वासघातामुळें हा शूर दरोडेखोर शेवटीं इंग्रजांच्या हातांत सांपडतो. उमाजीची बहीण जिजा, ही खलनायक काळोजी याच्यावरील प्रेमामुळें उमाजीला इंग्रजांच्या हातीं पकडून देण्यास मदत करते.

उमाजी नायकाचा, त्याची बायको पुतळा हिचा, जिजाचा व काळोजीचा या नाटकांतील स्वभावपरिपोष आकर्षक झाला आहे. नाटकाची रचनाही एकंदरींत चांगली साधली आहे. उमाजी हा अत्यंत धाडसी दरोडेखोर असला, तरी दिलदार होता, श्रद्धाचा सच्चा होता. याचें बहिणीवरील प्रेम खरोखरच अमर्याद होतें आणि तीच आपली बहीण आपल्यावर कारण नसतांना उलटेल आणि घात करील ह्याची उमाजीला कल्पनाही नव्हती. करुण आणि वीर, भयानक आणि रौद्र या रसाप्रमाणेंच उदात्ताचा उत्कर्ष या नाटकांत शेवटपर्यंत होतो.

"काळोजी घात केलास ! केवळ या उमाजीचा सूड घेण्याकरितां परक्याला मिळालास. ह्यातभर माझी चाकरी करून भाकरी मिळवणारा तूं हलकट कुत्ता ! मी बेसावध असतांना मला डसलास !" (पृ. १०८) उमाजीनें अशाप्रकारें काळोजीचें कपट उघड केल्यावर जिजाचे डोळे उघडतात. आपण मूर्खपणानें केवढा अपराध केला, याची कल्पना तिला येते. पण ती उशीरां ! "काळोजी, नीचा, दादाला जन्मतंतू ठेवण्याचें तूं वचन दिलं होतंस ! तें तूं विसरलास काय ? अशा रीतीनें माझा पाळी आरकरून दादाला मारण्याचा तुझा विचार मला आधींच कळला असता, तर होणाऱ्या पापाशोभणारं हें नीच कृत्य मी कधींच केलं नसतं." (पृ. १०९) जिजाला धर्माचा मूर्तिमंतनापामुळें पापी असूनही आपल्याला तिच्याबद्दल अनुकंपा वाटते. पण नको." (पृ. १२३ नाश पाहिला कीं तितकाच त्वेष येतो. "जिजा, जिजा या उमा-माझ्या सौंदर्यमोहामुकेलें तितकं जर एखाद्या रानच्या बाभळीवर केलं असतं तर बाम-आपण आपल्या पुढपणा सोडून दिला असता !" (पृ. १०९) या भावाच्या करुण ग्यानें मिळविण्याकरितांचे–तिच्या मुलाचे शिव्याशाप या पश्चातप पण पापी मातेला मला किळस आली आहे, जिजा तुला आई म्हणून साद घालण्याची या गंग्याला

लाज वाटते – मामा आतां काय करूं रे ? हिच्या पोटीं जन्म घेतल्याचें पातक नाहींसं करण्याकरितां जीभ हासड्न प्राण देऊं कां हे पापी शरीर अग्नींत जाळून टाकूं ?" (पृ.११०) हा गंगारामचा टाहो ऐकून प्रेक्षकांचें काळीज पिळवटतें. उमाजीला पकडावयास आलेल्या कॅप्टनलाही उमाजीच्या मनाचा मोठेपणा दिपवतो. येवढा अपराध केला असतांनाही उमाजी जातीचा दरोडेखोर असूनही बहिणीला उदारमनानें व मल्हारीच्या नांवें क्षमा करतो. जिजा खंजीर खुपसून घेऊन मरते आणि उमाजी काळोजीला मारतो. " तुझ्यासारख्या वीराला पकडण्याची कामगिरी माझ्यावर आली, हें मी भाग्य समजतों." असें कॅप्टन उमाजीला म्हणतो, त्यांतील प्रत्येक अक्षर यथार्थ आहे.

उमाजीनें सरकारला मिळावें आणि मदत करावी, म्हणून कॅप्टन सामोपचारानें त्याचें मन वळविण्याचा प्रयत्न करतो. शिक्षा होणार नाहीं–तूं स्वतंत्र होशील असें पुन्हां पुन्हां सांगतो. पण उमाजी निर्भयपणें व शांतपणें साहेबाला समजावून सांगतांना म्हणतो, " फांसावर चढून दिमाखानं मरण्यांतच मी माझ्या लोकांत जिवंत रहाणार आहे. साहेब, मला आग्रह करूं नका." (पृ. ११२) गंगाराम–त्याचा भाचा–ओढवलेल्या प्रसंगाबद्दल देवाला–मल्हारीला दोष देऊं लागतो, तेव्हां उमाजी कळवळून त्याला सांगतो, " छे ! छे !! गंग्या असं बोलूं नकोस ! वाटेल तसला बिकट प्रसंग हा उमाजी सहन करील, पण मल्हारीबद्दल असे उद्‌गार तो कधींही सहन करणार नाहीं. माझ्या मल्हारीनंच मला दीनांचा पालनहार बनवलं ! माझ्या मल्हारीनंच मला अलोट संपत्ति दिली !–जेजूरीला जायचं सोडून मी इथें एकटा आलों, माझ्या आईचं मी ऐकलं नाहीं, ही माझी चूक ! माझ्या मल्हारीची चूक नाहीं ! गंगाराम देव कधीं चुकत नसतो–माणूस चुकतो !!" आणि पतिपरायण पुतळा, " धनी आपलं म्हणणं खरं आहे " म्हणून त्याला पाठिंबा देते. (पृ. ११२)

दिलदार आणि देवभक्त उमाजीला संताप इंग्रजांचा येत नाहीं पण विश्वासघातकी स्वकीयांचा येतो. आणि त्यामुळेंच फांशीला जाण्यापूर्वी उमाजी म्हणतो, " माझ्या मल्हारी मार्तंडा, श्री शंभू महादेवा, या उमाजीला आतां जर कांहीं कामगिरी सांगावयाची असेल, तर ती या विश्वासघातकी, पाजी जगांत सांगूं नका ! एका जातीनं दुसऱ्या जातीवर, मुलानं बापावर, मित्रानं मित्रावर, आणि भावानं बहिणीवर जिथें विश्वास ठेवायची सोय नाहीं, तिथें कुणाही प्राण्याला स्वपराक्रमानं जिवंत रहातां येणं शक्य नाहीं." (पृ. ११४) उमाजीच्या या भाषणांत क्रोधाप्रमाणेंच निराशा आणि कारुण्य भरलेलें आहे. उमाजीशिवाय जगणें अशक्य असल्यामुळें त्याची बायको पुतळा ही खंजीर खुपसून मरते. आणि अशा तऱ्हेनें केवळ विश्वासघातानें सर्वांचें मरण ओढवतें.

उमाजीचा उमदा आणि शूर, प्रेमळ आणि धाडसी स्वभाव व चरित्र या दुःखान्त नाटकांत देशपांडे यांनीं यशस्वी रीतीनें रंगविलें आहे –मात्र उमाजीच्या

चरित्रांतील त्याच्या स्वभावास, मोठेपणास व विचारास असलेल्या मर्यादा, स्वाभाविकपणेंच नाटकालाहि पडलेल्या आहेत. उमाजी अंतःकरणानें उदार, वृत्तीनें सरळ आणि शूर होता. दरोडेखोर असला, तरी पापभीरु होता. मित्रानें, विशेषतः बहिणीनें केलेल्या विश्वासघातामुळें उमाजीचा शोचनीय शेवट झाला. उमाजींत मूलभूत असा अवगुण किंवा गुणातिरेक नाहीं. तसेंच विचारांची, शिक्षणाची सुसंस्कृतता व व्यापकता या दिलदार दरोडेखोरांत नाहीं. उमाजीचा अपेक्षाभंग होतो. पण तो स्वकीयांनीं केलेल्या विश्वासघातामुळें ! अंतःकरणांत परस्परविरोधी प्रवृत्तीच्या संघर्षांतून निर्माण होणारें दुःख या नाटकांत नाहीं. या शोकांतिकेला प्रथमच सांगितल्याप्रमाणें मर्यादा आहेत. उमाजींची कर्णाशीं किंवा संभाजीशीं, सुधाकराशीं किंवा बाजीरावाशीं तुलना करतां येणार नाहीं. उमाजी नाईक ही चांगली शोकांतिका आहे, हें म्हणतांना या मर्यादा लक्षांत ठेवल्या पाहिजेत.

८. कृष्णाकुमारी :

अलौकिक सौंदर्य हेंच जिच्या मरणास कारण झालें, त्या दुर्दैवी रजपूत राजकन्येची–कृष्णाकुमारीची–करुण कहाणी ही कवि, कथाकार व नाटककार यांचें स्फूर्तिस्थान ठरली आहे.

स्वार्थ संसृतिलोभपरायण जगताची रीति ।
उठे सुतेवर पिता हितास्तव, विसरे नय नीति ॥

या विनायकांच्या दोन ओळींत या करुण कहाणीचें सार सांठवलें आहे. या राजकुमारीच्या सौंदर्यामुळें अनेक रजपूत राजांत तिच्या प्राप्तीसाठीं कलह सुरू झाला आणि त्यांतच शेवटीं तिच्या पित्याच्या राज्याची आहुति पडण्याचा प्रसंग आला. शेवटीं राजस्थानांत पेटलेलें हें युद्ध थांबण्यासाठीं आणि आपल्या राज्याच्या रक्षणासाठीं कृष्णाकुमारीच्या निकट आप्तवर्गीयांनीं तिला विषप्राशन करावयास लाविलें. आणि सर्वांच्या कल्याणासाठीं कृष्णाकुमारीनें आनंदानें मृत्यूस मिठी मारली. विनायकानें म्हटल्याप्रमाणें जगाच्या लोभपरायण रीतीमुळें या राजकुमारीचा नाश झाला. साहजिकच असा प्रसंग काव्याचा व नाटकाचा विषय व्हावा, यांत नवल नाहीं

मराठींत या विषयावर दोन नाटकें प्रसिद्ध झालीं आहेत. सुप्रसिद्ध बंगाली लेखक मायकेल मधुसुदन दत्त यांच्या मूळ बंगाली नाटकावरून बापू नरसिंह भावे यांनीं १९०२ सालीं कृष्णाकुमारी हें नाटक लिहिलें. नाटक भाषांतरित असल्यामुळें त्याचा येथें विचार करण्याचं कारण नाहीं. तसेंच कथानकही काल्पनिक नसून ऐतिहासिक, टॉडच्या राजस्थान या ग्रंथांतून घेतलें असल्यामुळें मुख्य पात्रांत व नाट्यप्रसंगांत फारसा फरक पडत नाहीं.

कृष्णाकुमारीवरील दुसरें नाटक बळवंत हरि पंडित यांनीं १९१४ सालीं स्वतंत्रपणें लिहिलें. "सौंदर्याबरोबर मिळणाऱ्या सुखाचा आस्वाद मिळविण्याऐवजीं जिला मृत्युमुखीं पडावें लागलें. पण जिनें आपल्या राष्ट्रावरील संकट टाळण्याकरितां,

आपल्या पित्याला कलहमुक्त करण्याकरितां व आपल्या कुलाला लागणारा कलंक दूर करण्याकरितां, पित्याच्या आज्ञेनें मृत्युचें स्वागत प्रेमपूर्वक करून आपल्या धैर्यानें जगास थक्क करून सोडले, त्या कृष्णाकुमारीच्या करुणरसपूर्ण चरित्रावर प्रस्तुत नाटक रचलें आहे." असें लेखक प्रस्तावनेंत सांगतो.

कृष्णाकुमारीचें दैवी लावण्य हेंच मरणास कारण व्हावें, हा मोठा दैव-दुर्विलास होय. ह्यांतच या नाटकांतील सगळा करुणरस भरला आहे. सत्याप्रमाणें किंबहुना कोठल्याहि अलौकिक तत्त्वाप्रमाणें किंवा वस्तूप्रमाणें सौंदर्यही जगाला निस्वार्थी आणि उदार मनानें बघवत नाहीं. आपल्या क्षुद्र स्वार्थासाठीं व लोभासाठीं त्याला साधन म्हणून वापरण्याचाच बहुतेकांचा खटाटोप असतो. यामुळेंच राज-स्थानांत कलहाग्नि पेटला व त्यांतच या असामान्य पण हतभागी सौंदर्यखनीची आहुति पडली.

"देवा, काय रे माझे हे धिंडवडे. तूं मला सुंदर केलीस म्हणून माझें जग कौतुक करतं. लहानपणीं माझ्याकडे पाहून आईबापांना धन्यता वाटत असे, पण आज तें माझं रूप माझ्या सर्वस्वी दुःखाला आणि आईबापांच्या काळजीला कारण झालें आहे." (पृ. १९). हे कारुण्यानें व निराशेनें भरलेले कृष्णाकुमारीचे उद्‌गार ऐकून साहजिकच प्रेक्षकांच्या व वाचकांच्या डोळ्यांत आसवें उभीं रहातात. पण निराशेनें व दुःखानें देवाला आळवणारी व दोष देणारी हीच राजकुमारी पुढें म्हणते "हे सृष्टिचालका! आजपर्यंत तूं माझा छळ कां करतोस म्हणून मी तुला दोष देत असें. त्या माझ्या अपराधाची मला क्षमा कर! माझ्या छळांतच माझ्या जन्माचं सार्थक आणि माझ्या देशाचा उद्धार नसेल कशावरून?" (पृ. ७९ , या भाष-णांत कृष्णाकुमारीचा निस्वार्थीपणा आणि थोर मन हीं प्रगट होत असलीं, प्रत्येक शब्द उदात्ततेनें भरलेला असला, तरी ज्या राष्ट्रासाठीं तिला बलिदान करावे लागतें व ती खुषीनें करते त्या राष्ट्राची योग्यता फारच कमी दर्जाची होती. परमेश्वरानें दिलेला सौंदर्याचा व सदगुणाचा कृष्णाकुमारीरूपी अलौकिक ठेवा, त्यांच्यातील दैवी विकाराना व व्यापक विचारांना जागृत करण्यास असमर्थ ठरला.

या नाटकांत कृष्णाकुमारी हेंच मुख्य पात्र असलें व त्याच्याभोंवतींच कथेचीं सर्व सूत्रें हालत असलीं तरी जोबनसिंहाची--तिच्या भावाची भूमिका नाटककारानें चांगली रंगविली आहे. वास्तविक कृष्णाकुमारीमुळें त्याचेंच राज्य जाण्याची पाळी आलेली असते. खरा स्वार्थ असला तर तो त्याचाच असतो, पण असें असूनही त्याला आपल्या बहिणीला कट्यारीनें मारवत नाहीं. "ताई, मी मनुष्य असलों तरी यमदूताचेंच काम करण्याकरितां आलों होतों. पण तुझ्या पुण्याईनेंच मला त्या पापापासून परतवलं!" [पृ. ८१] अशा तऱ्हेनें जोबनसिंह आपल्या बहिणीचा वध करण्यास तयार होत नाहीं. पण त्याची बहीण कृष्णाकुमारीच त्याला उलट मारण्यासाठी धीर आणि उत्तेजन देते. "कोणतेंही पाप न करतां येणाऱ्या

मरणापासून मी पळावं काय ? क्षत्रियकन्येला हें शोभत नाहीं. पापी माणसाला मरणाचं भय ! " [पृ. ८२] असें म्हणून अलोट धैर्यानें ही सुकुमार राजकुमारी विषाचा प्याला ओठाला लावते. उदार अंतःकरणामुळेंच तिला विष हें अमृताप्रमाणें वाटतें. आणि खरोखर कृष्णाकुमारी हें विषमय अमृत प्याल्यामुळेंच, आज इतिहासांत अनेक शतकें अमर व कवींच्या काव्याच्या विषय झाली आहे.

कृष्णाकुमारीला आलेलें मरण हें उदात्त असलें आणि त्यामुळें राजस्थानचें कल्याण झालें असलें, तरी जगाला या अलौकिक सौंदर्याचें व सद्गुणांचें मोल करतां आलें नाहीं आणि त्यामुळें शारीरिक आणि आध्यात्मिक अशा अलौकिक सौंदर्याचा अकारण अपव्यय झाला, हीच भावना आपल्या स्मृतींत शेवटीं उरते आणि त्यामुळेंच या दुर्दैवी राजकुमारीची कथा आपल्या डोळ्यांत अजूनही अश्रू उभे करते.

कृष्णाकुमारी या नाटकाचा विषय एकेरी आणि सरळ आहे. त्यांत परस्परविरोधी प्रवृत्तींची, विचारांची व प्रसंगांची गुंतागुंत झालेली नाहीं. राजकन्यारूपी दैवी सौंदर्याचा ठेवा कुणाला मिळावा, यामुळें उपवर राजांत लढाया लागून त्यांत या दुर्दैवी धीरोदात्त मुलीचा अंत होतो. पंडितांनीं या नाटकांत मूळ कथेंत जास्त बदल केलेला नाहीं. त्यामुळें संवाद व स्वभावपरिपोष विशेष प्रभावी उतरलेला नसला, तरी मूळ कथाच अतिशय कारुण्यपूर्ण असल्यामुळें नाटक परिणामकारक उतरलें आहें.

९. कान्होपात्रा.

व्यवसायानें वेश्या पण वृत्तीनें विठ्ठलाची भक्त असलेली कान्होपात्रा हिची कथा करुणरसानें भरलेली आहे. समाजांतील कांहीं सनातनी आणि कांहीं स्वार्थी प्रतिष्ठितांना या वेश्येनें कुलीन होणें, आपली गायकी कला पांडुरंगाच्या चरणीं वहाणें पसंत नव्हतें. प्रत्येकानें आपली पायरी सोडून प्रगति करूं नये, असा या शिष्ट समाजकंटकांचा अट्टाहास असल्यामुळें व दुर्दैवानें अशांच्या हातांतच सत्ता असल्यामुळें कान्होपात्राचें सात्विक चरित्र आणि तिचा अन्त ही शेवटीं दुःखद ठरलीं. कान्होपात्रेंतील दैवी गुणांमुळें, तिच्या भक्तीमुळें व उदात्ततेमुळें महाराष्ट्रांतील संतमालिकेंत तिला शाश्वत स्थान प्राप्त झालें आहे.

'कान्होपात्रा'वर १९३१ सालीं ना. वि. कुळकर्णी यांनीं हें शोकान्त नाटक लिहिलें. विशिष्ट समाजपद्धतीमुळें कान्होपात्राच्या दैवी गुणांचा विकास होऊं शकला नाहीं. येवढेंच नव्हें तर सर्व बाजूंनीं त्यांना प्रतिबंध झाला. कान्होपात्राचें सौंदर्य, तिचें पावित्र्य, तिची गायकी कला, ह्या सर्व गोष्टी केवळ रूढीमुळें, दुराग्रहामुळें, स्वार्थांमुळें व दुर्दैवामुळें मातीमोल ठरल्या. हीच भावना कान्होपात्राची आई शामा ही शेवटीं व्यक्त करते. शामा दुःखानें म्हणते, "काय काय म्हणतां ? माझी कान्हा, देवलोकी गेली ? हाय हाय बाळे, तुझ्या सौंदर्याचें सार्थक झालें नाहीं. तुझ्या पावित्र्याची कदर कोणी केली नाहीं. तुझ्या गायनकलेचे मोल या जगांत करणारा कोणी भेटला नाहीं.

म्हणून कां अशी स्वर्गी जाण्याची घाई केलीस ? (पृ. ८७) आणि या तिच्या आइने व्यक्त केलेल्या भावनेंतच कान्होपात्रेच्या कथेचें कारुण्य व दैवदुर्विलास सांठवलेला आहे. आकुंचित मनाच्या आणि दृष्टीच्या जगाला कान्होपात्रेचे उदार, पापभीरु आणि उद्धारासाठीं अहर्निश तळमळणारें अंतःकरण कळूं शकलें नाहीं. त्यामुळेंच, "दीन, पतित अन्यायी, शरण आले विठाबाई" असा कान्होपात्रेला विठ्ठलाच्या मूर्तीला मिठी मारून टाहो फोडावा लागला. आणि यामुळेंच "कान्हा तुमची. आमची नव्हती. ती देवाची दौलत होती. बेफिकीर जगाला तिची किंमत कळली नाहीं. माझें मायमाउली कान्हे, तूं आम्हांला अंतरलीस खरी, पण तुझ्यासारख्या पावित्र्यांकरितां तळमळणाऱ्या असंख्य जीवांकडे शहाण्या जगानं सद्भावानं पहावं म्हणून तूं आज आपली आत्माहुति कारण करून ठेवलीस. देवा कान्होपात्रेप्रमाणें पावित्र्यानं राहूं इच्छिणाऱ्या कोणाही देवदासीवर प्राणाचं मोल देण्याची पाळी येऊं देऊं नका. (पृ. ८८) हे चोखोबाचे दुःखाने परिपूर्ण असलेले उद्गार प्रेक्षकांच्या हृदयाला घरें पाडतात.

रसनिष्पत्तीच्या दृष्टीनें प्रस्तुत नाटक हें बरेंच चांगलें व व्यवस्थित उतरलें आहे. कृष्णाकुमारीप्रमाणेंच कान्होपात्रेच्या चरित्रांतील करुणरसाला मर्यादा आहेत, हें विसरून चालणार नाहीं. तसेंच मूळ चरित्राच्या बाबतींत "नाविन्याच्या, सामाजिक प्रमेयाच्या नांवानें" कुळकर्णी यांनीं कोठेंच अतिक्रम केला नाहीं हा या नाटकाचा स्पृहणीय विशेष आहे.

१०. उद्यांचा संसार :

"एकच प्याला" या नाटकानंतर "उद्यांच्या संसारा" इतकी प्रभावी शोकांतिका मराठी रंगभूमीवर झालेली नाहीं. "उद्यांचा संसार" हें नाटक अत्रे यांनीं १९३५ सालीं प्रसिद्ध केलें. अत्र्यांच्या सर्व नाटकांत याच नाटकाला सर्व दृष्टीनें अग्रस्थान द्यावें लागेल. या नाटकावर एकच प्याला या नाटकाप्रमाणें, इब्सेनच्या "घोस्टस्" या नाटकाची छाया पडली आहे. करुणेमुळें सिंधूची आणि शेखरमुळें घोस्टस् नाटकांतील मुलाची आठवण होते. त्याचप्रमाणें गौतमचें रामलालशीं बरेंच साम्य आहे. विश्राम हा स्वतंत्र असला आणि वाटला, तरी घोस्टस् नाटकांतील नायिकेच्या व्यसनी नवऱ्याचे प्रतिबिंब यांत पडलेलें आहे. शेखरच्या व नयनेच्या प्रेमाचे होणारे पर्यावसान, हें इब्सेनच्या नाटकावरूनच अत्र्यांना सुचलें असावें असें वाटतें. यांत आलेला सुशिक्षित प्रौढ कुमारीमातेचा प्रश्न मात्र स्वतंत्र आहे.

अशा तऱ्हेनें एकच प्याला व घोस्टस् या नाटकांत असलेलीं अनेक साम्यस्थळे सविस्तर सांगतां येतील. पण येथें तीं अप्रस्तुत आहेत. तसेंच या नाटकांत अत्र्यांचे असे कांहीं स्वतंत्र विशेष आहेत. अत्र्यांच्या प्रतिभेचे कांहीं पैलू, यांत आपल्या तेजानें प्रेक्षकांना मोहित करतात. नाट्यरचनेचें तंत्र इब्सेनच्या परंपरेंतील असलें, तरी भाषाशैलीमुळें गडकऱ्यांची आठवण होते.

"उद्यांचा संसार" हे नाटक इब्सेनच्या नवीन नाट्यतंत्राप्रमाणें लिहिलेलें असल्यामुळें पहिल्या अंकांतील कांहीं भाग पूर्व परिचयांत (एक्स्पोझिशन) जातो. करुणा व गौतम यांच्या भाषणामुळें, शेखर, शैला, विश्राम आणि त्याचप्रमाणें उल्हास यांचा प्रेक्षकांनां आपोआप परिचय घडतो. करुणेचा संसार म्हणजे पोकळ डोलारा आहे. नवऱ्याच्या व्यसनासक्तपणामुळें, बेजबाबदारपणामुळें, स्वार्थामुळें, बद-फैलीपणामुळें त्याला अनेक तडे जातात व त्यामुळें कुजलेला आणि सडलेला असा हा संसार केव्हांही अकस्मात् कोसळून पडेल असें करुणेला वाटतें. शेखरचें नयना नांवाच्या मुलीवर प्रेम बसतें आणि शैलजा ही पुरुषांना शिव्या देत, भाषणें करीत उल्हास नांवाच्या विवाहित माणसाच्या मोहजालांत गुरफटते. असें असलें तरी करुणा केवळ आपल्या मुलांच्या जीवांवर, त्यांच्यापुढें असलेल्या भविष्याकडे आशातूर नजरेने बघत, सगळे अपमान आणि दुःख सहन करते. करुणेच्या वाडिलार्जित संपत्तीतील घर तेवढं काय तें विश्रामपासून वाचावलेलें असतें. विश्रामच्या सर्वप्रकारच्या व्यसनामुळें इतर सर्व संपत्ति संपुष्टांत आलेली असते. लहानपणीं "शांत, सुशील, प्रेमळ व आनंदी, बुद्धिमान, पण लहरी आणि गरीब" अशा विश्रामला करुणेचे वडील घरजांवई करून घेतात. आणि पुढें त्यानीं उधळलेले गुण पाहून हाय खाऊन डोळे मिटतात. करुणा या सर्व प्रसंगांत विश्रामची एकनिष्ठपणें साथ करते. यामुळें गौतम तिला म्हणतो, "करुणाताई, तुमची ही अलोट सहन-शीलता पाहिली म्हणजे तुमच्या पायावर डोकें ठेवावं असंच वाटतं!" (पृ.१२) पण करुणा गौतमने दाखविलेल्या सहानुभूतीमुळें सद्गादित होऊन उद्वेगानें म्हणते, "मी किती जरी केलं तरी मनुष्यच आहे ना? माझ्याही सहनशीलतेला कांहीं सीमा आहे. यातना! यातना!! यातना!!! सहन तरी किती करायच्या! आजपर्यंत हजार वेळां वाटलं असेल-आतां या क्षणाला देखील वाटतं कीं चालतं व्हावं या घरांतून! फिरून कोणाचं तोंड पाहूं नये! पण संसारातला डाव मनासारखा जमला नाहीं म्हणून तो उधळून कां टाकतां येतो?" (पृ. १३) करुणा दुःखाला भीत नसते. पण पतीच्या प्रेमाचें आणि मुलांच्या समजूतदारपणाचें पाठबळ नसल्यामुळें, तिला दुःखाचे डोंगर चढतांना तीव्र वेदना होतात. करुणा, शैला आणि शेखर यांच्याकडे पाहून दुःखांत सुख मानत असते. पण याही कणभर सुखाचा आपल्या दुर्दैवाला मत्सर वाटेल, अशी तिला भीति वाटते व दुर्दैवानें हीच भीति थोड्याच वेळांत खरी ठरते.

गौतम आणि करुणा यांच्या तोंडांत भाषणें घालून ज्याचा प्रथम परिचय करून दिलेला आहे, त्या विश्रामचें, तो दारूच्या धुंदींत घरीं परत येतो तेव्हां प्रेक्षकांना दर्शन घडतें. गौतमाला-आपल्या बालमित्राला-वांकडे बोलण्यास विश्राम कमी करीत नाहीं. गौतम विश्रामला प्रेमानें आणि आपुलकीनें म्हणतो, "विश्राम वेड्या विचार कर, नीट विचार कर-लहानपणाचा तुझा तो दिलदार, उमदा, आनंदी

स्वभाव कुठें गेला ? अजून डोळे उघड." (पृ. १६) पण विश्राम जोरानें त्यास सांगतो. " बॅ. विश्राम बदमाष, दारुबाज, बदफैली, जुगारी, आंकडे लावणारा आहे असें जे लोक म्हणतात तें सगळें खरें आहे. लोक बदमाष असतात, पण खरें बोलतात." याचप्रमाणें, " विश्राम घरीं नसल्यामुळें, त्याच्या जिवलग दोस्तांना त्याच्या घरांत वाटेल तें करायला मिळतें." असें म्हणून करुणा व गौतम यांच्याविषयीं असभ्य भाषा वापरण्यासही तो कमी करीत नाहीं. यामुळें विश्राम दारू पीत बसंत गेल्यावर गौतम, " करुणाताई कसा याला आळा बसणार ? किती दिवस चालणार हें असें ?" असें विचारतो, तेव्हां करुणा खिन्नपणें हंसून, " मी मरेपर्यंत ! " असें उत्तर देते.

यानंतर उल्हास आणि शैलजा या जोडगोळीचें दर्शन होतें. पतीप्रमाणेंच कन्येकडूनही करुणेला सुखाची कसलीही आशा नाहीं, हें शैलाच्या बोलण्यावरून व उल्हासशीं असलेल्या संबंधावरून स्पष्ट होतें. करुणा उल्हासपासून शैलजेचें मन परावृत्त करण्याचा प्रयत्न करते. " उल्हास हा माणूस तुला वाटतो तितका चांगला नाहीं." या आईच्या प्रेमळ व पथ्यकर उपदेशावर, " मला काय वाटेल तें करीन ! वाटेल त्याबरोबर हिंडेन." [पृ. ३१] असें मूर्खासारखें उत्तर देऊन उल्हासबरोबर आईला एकटी टाकून, शैलजा सिनेमाला निघून जाते.

करुणा सर्व बाजूनीं दुःखांत चूर असतांनाच शेखर " सौंदर्याच्या मूर्तिमन्त काव्याला–नयनेला–आईला प्रत्यक्ष दाखविण्यासाठीं घेऊन येतो. नयना ही कुलीन नसते, हीन असते. पण " सौंदर्य हें उत्तम कुळांत जन्माला येतें. कमळाचं फूल चिखलांत जन्माला आलं म्हणून त्याचा जन्म कांहीं चिखलापासून होत नाहीं. [पृ. ३३] अशी शेखर नयनेची समजूत घालतो. दोघांचे प्रणयालाप भरांत आले असतानांच विश्राम येतो, नयनेला पहातो–नयना आपल्या अनेक वर्षांत न भेटलेल्या काकांना पहाते आणि आनंदानें, प्रेमानें भेटावयास जाते. पण नयना ही विश्रामाच्या नीतिबाह्य संबंधापासून झालेली मुलगी असल्यामुळें, शेखर आणि नयना ही दोन " प्रेमी पांखरें " दुर्दैवाच्या व बापाच्या दुर्वर्तनीपणाच्या–बेजबाबदारपणाच्या अग्नींत होरपळून निघतात. करुणेच्या जीवनाचा एक आशातंतू अकस्मात तटकन् तुटतो आणि येथेंच पहिला अंक संपतो.

दुसऱ्या अंकाच्या सुरवातीला, उर्मिला प्रधान या शैलजेच्या एका मैत्रिणीनें, आपल्या बहिणीची सवत होऊन तिच्या संसारावर निखारे ठेवलेले असतात, ही बातमी आपल्याला समजते. पण शैलजेला यामुळें कसलाच उद्वेग न वाटतां ती आपल्या मैत्रिणीच्या नैतिक धैर्याची, आपल्या आईजवळ तरफदारी आणि तारीफच करीत असते. येवढें नव्हें तर पुढें शैलजा करुणेला म्हणते, " मी उर्मिलेसारखं करीन असं तुला वाटतं काय ? आणि समज मी असंच कांहीं केलं तर–" (पृ ३९) या शैलजेच्या बोलण्यानें करुणेचें दुःख दुणावते. " तुझी दुर्दैवी आई

जिवन्त रहावी अशी तुझी इच्छा असेल तर–" (पृ. ३९) पण करुणेच्या या भाषणाच्यावेळीं तिच्ची भवितव्यता भेसूरपणें हसत असावी. कारण शैलजेला उल्हासशीं लग्न केल्याशिवाय गत्यंतर उरलेलें नसतें. तिचा तोल गेलेला असतो. आणि त्यामुळें एक वेळ पुरुषाचा धिक्कार करणारी शैलजा एका पुरुषापुढें–उल्हासपुढें लाचार होते. पण उल्हास तिच्याशीं लग्न करण्यास नकारच देतो. 'मी पाहिजे तर नोकरी करीन, काबाडकष्ट करून पैसे मिळवीन. तुमचा आणि तुमच्या बायकोचा संसार चालवीन.' असें उल्हासला शैला हातापायां पडून सांगते. त्याच्यावर संतापते. शिव्या शाप देते. पण उल्हासच्या पाषाणहृदयाला पाझर फुटत नाहीं. शैलजेला कोणाचा आधार उरत नाहीं. अशा वेळीं गौतम येतो आणि शैलजेला आशेचा किरण दिसतो. "कोण डॉक्टर, अगदीं देवासारखें आलात, तुम्हीं " असे म्हणून शैलजा आपल्या कुटुंबाच्या हितचिंतकाचे भरल्या मनानें स्वागत करते आणि "आपण उल्हासशीं लग्न करणार आहोंत." असें सांगून त्याला चकित करते. " डॉक्टर, मी सुखासाठीं लग्न करीत नाहीं. पण माझ्या समाजांतील अस्तित्वासाठीं मला लग्न करणं भाग आहे. केवळ माझ्या संरक्षणासाठीं." (पृ. ४९) असें म्हणून शैलजा रडूं लागते.

शैलजा उल्हासपासून गरोदर असते. मोहाच्या एका क्षणासाठीं तिला सर्वस्वाचं मोल द्यावं लागतं. गौतम म्हणतो त्याप्रमाणें "निसर्ग जितका दयाळू तितकाच निष्ठुर असतो. निसर्ग कधींही कोणाला क्षमा करीत नाहीं. " [पृ. ५०] पण शैलजेची निसर्गाला नसली तरी गौतमला दया येते व तिच्यासाठीं उल्हासची करुणा भाकावयास तो सिद्ध होतो. पण हा मनाचा मोठेपणा शैलजेचा बाप असूनही विश्रामांत नसतो. स्वार्थ व व्यवहार या दोनच गोष्टी विश्रामला दारूच्या धुंदींतही दिसत असतात. त्याचप्रमाणें ढोंगीपणाही त्याच्यांत भरपूर असतो. आपण सगळ्या भानगडी केल्या असल्या तरी त्या चोरून केल्या असल्यामुळें, आपल्या चारित्र्याला कसलाच डाग लागलेला नाहीं अशी विश्रामची समजूत असते. यामुळें भेटावयास आलेल्या नयनेला तो निष्ठूर मनानें झिडकारतो. वास्तविक त्याच्यामुळेंच नयनेच्या जीवनाचा नाश होतो. पण सालस स्वभावाची ती मुलगी कोणालाच काय पण प्रत्यक्ष प्रारब्धालाही, दोष देत नाहीं. जगाच्या दृष्टीने ती विश्रामची मुलगी नसते. आणि त्यामुळें ही प्रेमळ निराधार आणि दुर्दैवी मुलगी, पापाचं वाढतं ओझं डोक्यावर घेऊन प्रवास करण्यास असमर्थ असल्यामुळें आत्मघात करण्यास शेखरला एकाकी सोडून निघून जाते. आणि शेखर विचाराचें व मनोविवकाराचें वेग असह्य झाल्यामुळे मदिरेच्या आधीन होतो, जगाचे बंध तोडण्यास प्रवृत्त होतो. " जीवनाचा अर्थ एकच आणि तो म्हणजे त्यांत कसलाही अर्थ नसतो." हे तत्त्व आलेल्या कटु अनुभवाने पटल्यामुळें शेखर आयुष्याची होळी करून त्यावर सूड उगविण्याला तयार होतो.

शेखर आणि नयना यांच्या दुःखाचा कळस होत असतांनाच, शैलजावर जगांतून–समाजांतून उठण्याचा प्रसंग ओढवतो. शेखरच्या आयुष्याचा होत असलेला

नाश पाहून करुणेला अनिवार दुःख होत असतें. ती शेखरची समजूत घालण्याचा प्रयत्न करते. त्याला उपदेश करते. पण शेखरला आतां जगांतील साऱ्या सौंदर्याचा –चांगुलपणाचा तिरस्कार–द्वेष वाटूं लागलेला असतो. दुर्दैवानें–प्रारब्धानें, ओठांजवळ आलेल्या नयनेच्या प्रेमाचा प्याला कां भिरकावून द्यावा हें त्याला कळत नाहीं. आपल्या आईला शेखर म्हणतो, "आयुष्यांत कांहीं न्याय नाहीं–कांहीं नियम नाहीं. (पृ. ६७) पण करुणेनें दिलेल्या उत्तरांत केवळ शेखरच्याच नव्हे, तर करुणेच्या दुःखाचें कारण सांठविलेलें आहे. करुणा शेखरला उत्तर देतांना म्हणते,[1] "आयुष्यांत कोणीही स्वतंत्र नाहीं. दुसऱ्याच्या आयुष्याशीं आपण जन्मानं जखडलेलों असतों आणि म्हणूनच दुसऱ्यांच्या सुखदुःखाच्या लाटांवर, आपल्या नशिबाला असहायपणें हेलकावे खावे लागतात. स्वतःच्या पापाचीं फळें आपल्याला भोगावीं लागतात असंच केवळ नव्हे तर आपण कितीही पुण्यवान असलों तरी देखील दुसऱ्यांच्या पापांचींही फळें आपल्याला भोगल्यावांचून गत्यंतर नसतें." (पृ. ६७) पण करुणेचे हे अनुभवाचे बोल अननुभवी शेखरला पटत नाहींत व रुचतही नाहींत. नवऱ्याशीं निमूटपणें आपलें नशीब बांधणारी आपली आई शेखरला दुबळी वाटते. अशाच वागण्यामुळें समाजांत पाप मिजाशीनें मिरवतें, असें तो करुणेला म्हणतो.

या आरोपाला करुणेनें दिलेलें उत्तर तिच्या स्वभावावर व त्यांत असलेल्या धीरोदात्त गुणांवर फार उत्तम प्रकाश पाडते. करुणा शेखरला व्यथित अंतःकरणानें पण तितक्याच त्वेषानें विचारतें, 'शेखर, मी स्त्री असले, दुबळी असले, तरी आजपर्यंत संसारातल्या साऱ्या हालअपेष्टा, अपमान, बेअब्रू हीं मी केवळ दुबळेपणानें सहन केलीं, असं तुला वाटतं होय ?· आजपर्यंत मी जगले ती काय त्यांच्यासाठीं असं तूं समजतोस ? मी आतांपर्यंत जी जिवन्त राहिले आहे, ती फक्त तुझ्यासाठीं व शैलासाठीं. तुझ्या आणि शैलेच्या सुखाचा शीतळ विसावा जर मला आयुष्यांत नसता, तर हें वैराग वाळवंट मी आजपर्यंत कशाला तुडवीत आले असते." (पृ. ६८) करुणेच्या या उद्गारांत मातेचें प्रेमळ मन व्यक्त होतें. पण दुर्दैवानें नवऱ्याप्रमाणेंच मुलांकडूनही

---

१. याच शब्दांत नसले तरी हेच विचार घोस्टस् या नाटकातील नायिका आपल्या मुलाला शेवटीं सांगत असते. आपल्या पूर्वजांचीं पापें पुढील पिढ्यांना भोगावीं लागतात ही कल्पना मूळ बायबलमधील होय. यावरून "उद्यांचा संसार" या नाटकाचा पाया घोस्ट हें नाटक कसें हें लक्षांत येईल. कारण करुणेच्या या भाषणांतच "उद्यांच्या संसारांतील" शोककारणाचें व कथेचें सार सांठविलेलें आहे.

घोल्टस् या नाटकांत मुलाला बापापासून आनुवंशिक रोग होतो आणि शेखरप्रमाणेंच त्याचीही प्रेयसी ही त्याच्या बापाची मुलगी असते अन्यांना ही घटना घोस्टस् या नाटकापासून कळत किंवा नकळत सुचली असावी असें दिसतें.

तिला सुख लाभणार नसते. "प्रेमनिराशेच्या धरणीकंपानें शेखरची जीवनसक्ती संपते. आईच्या हृदयाची, तिच्या होणाऱ्या निराशेच्या दुःखाची कल्पना असूनही तो कांहींच करूं शकत नाही. आणि यामुळें करुणा निराशेनें विचार करीत उभी असतांनाच गौतम येतो. करुणा गौतमला विचारतें, "डॉक्टर, शेखरचं आतां कसं होणार ?" (पृ. ७०) पण गौतम त्यावर कांहींच उत्तर व धीर न देतां, "शैला आयुष्यांतील एका अत्यंत घोर आपत्तींत सांपडलेली आहे." असें सांगतो. गौतम उल्हासच्या हातापाया पडतो पण तो लग्नाला तयार होत नाहीं. शैला आईच्या गळी पडते. "आई, तूं रागावलीस, माझा तिरस्कार केलास. मला, झिडकारलंस, तर मी कुणाच्या कुशींत मान घालून रडूं ?" असें ती पश्चात्तप्त आणि भयभीत मनानें करुणेला विचारते.

येथपर्यंत करुणेचा प्रेमळपणा, सहनशक्ति, तिची विचारी वृत्ति ही प्रेक्षकांना दिसलेली असतात. करुणेला भोगाव्या लागणाऱ्या दुःखामुळें प्रेक्षकांचें अंतःकरण हेलावून त्यांना तिच्याविषयीं अनुकंपा वाटते. पण यापुढें तिचें जें वर्तन घडतें, ती शैलाचे अपराध पोटांत घालून तिच्यावर जे मायेचें पांघरुण घालते, त्यामुळें आपल्याला करुणेबद्दल आदर आणि अभिमान वाटूं लागतो. तिच्या स्वभावांत असलेल्या उदात्त गुणांचें, अलोट धैर्याचें व मुलांवरील उत्कट प्रेमाचें, आपल्याला कृतिरूपानें असें दर्शन येथेंच प्रथम घडतें. आणि नाटकाच्या शेवटपर्यंत त्याचा उत्तरोत्तर उत्कर्षच होत जातो.

करुणा शैलजेला पोटाशीं घेते. तिचे सगळे अपराध पोटांत घालते व म्हणते, "शैला मी तुझ्यावर रागवूं ? आईला रागावतां येत नाहीं. जी आपल्या मुलांचा कोणत्याहि स्थितींत तिरस्कार करते ती आईच नव्हे. मला संकटाची भीति वाटत नाहीं. दुःखानं माझं अंतःकरण डगमगत नाहीं. दुःख स्त्रियांच्या पांचवीलाच पुजलं आहे. शैला–तूं भिऊं नकोस. तुझ्या अब्रूवर पांघरूण घालण्यासाठीं, मला माझ्या प्राणाच्या चिंधोट्या काढून पसराव्या लागल्या, तरी मी त्याची परवा करणार नाहीं. जगाच्या निंदेचें तुझ्यावर आभाळ फाटलं, तर त्याला माझं काळजाचं ढिगळ माझ्या आंतड्याच्या दोरानं शिवून लावीन" [पृ. ७१]

हाच प्रसंग थोड्या वेळांत विश्राममुळें ओढवतो. आपले हात पापानें बरबटलेले असतांना, तो उलट आपली अप्रतिष्ठा केलीस म्हणून शैलेलाच शिव्या देतो. एवढेंच नव्हे तर डॉ. गौतमनें तिचा गर्भपात करावा असेंही सुचवितो. विश्राम हा किती स्वार्थी आहे, किती नीच आहे, याचा प्रत्यय त्याचें नयना आणि शैलजा यांच्याशीं झालेल्या वर्तनानें येतो. विश्राम जितका स्वार्थी आणि ढोंगी आहे, तितकाच तो भित्राही आहे. समाजाच्या विरुद्ध उभे राहून, भांडण्याचें मनोधैर्य त्याच्यांत नाहीं. फार काय त्याच्यांत साधी माणुसकीही नसते.

विश्रामच्या या काळ्या आणि किळसवाण्या कृतीमुळें करुणेचें वर्तन उठून दिसतें. ती विश्रामला त्वेषानें म्हणते, "तुम्हाला तुमच्या अब्रूची काळजी वाटते– स्वतःची मुलगी प्राणांतिक संकटांत सांपडली तरी स्वार्थ सुटत नाहीं. कवडी किंमतीच्या तुमच्या अब्रूचं मोल तुम्हांला आपल्या मुलीच्या प्राणापेक्षां अधिक वाटतं!" (पृ. ७५) विश्राम या मायलेकींना घराबाहेर काढण्यास निघतो पण करुणा, "हें आपल्या बापाचें घर आहे–आपलें घर आहे." असें त्याला बजावते. व आवेशानें केवळ विश्रामलाच नव्हे, तर साऱ्या समाजाला–जगाला सांगते, "मातृत्व हें कधींही पापी नसतें. मातृत्व हें कधींही अपवित्र नसतें. मातृत्वाला पावित्र्याचा चिरंतन अमरपट्टा मिळाला आहे. जगाच्या आरंभापासून ते जगाच्या अंतापर्यंत माता ही मंगलच रहाणार. मातेचं रक्षण हें समाजाचं पहिलं कर्तव्य आहे. मग ती माता विवाहित असो, अगर अविवाहित असो. काय वाटेल तें होवो. शैला या घरांतून बाहेर पडणार नाहीं." (पृ. ७७) आणि येथें नाटकाचा दुसरा अंक संपतो.

तिसऱ्या अंकांत करुणाप्रमाणेंच रौद्ररसाला प्राधान्य मिळाले आहे. शैल आणि शेखर या दोघांच्या आयुष्याचा होत असलेला नाश पाहून करुणेला दु ख होतेंच, तिची दारुण निराशा होतेच पण त्यापेक्षांही अधीक आपल्या नवऱ्याचा तिला संताप येतो. शेखरचा नाश केवळ विश्रामच्या व्यसनाधिनतेमुळें होतो, शैलेच्या हातून प्रमाद घडला असला तरी त्याची कसलीही जबाबदारी स्वीकारण्यास तो तयार नसतो. सगळा भार निराशेने निःशक्त झालेल्या करुणेलाच सहन करावा लागतो. पण विश्रामला त्याचें कांहींच वाटत नाहीं. त्याची पहिल्याप्रमाणेंच चैन चालूं असते.

अंकाच्या सुरवातीला बायको मेल्यामुळें मोठ्या मनाने उल्हास शैलेशीं लग्न करण्यास येतो. पण शैला क्रोधानें त्याचा धिःकारच करते. "जगांतले सारे पुरुष नामशेष होऊन, तुम्हीं एकटे पुरुष उरलां, तरी मी तुमचं नांव घेणार नाहीं." (पृ. ८५) असें शैला त्यास सांगते. पण त्यामुळें तो संतापतो आणि झालेल्या अपमानाचा सूड एका तासाच्या आंत घेईन, अशी तिला धमकी देऊन जातो.

शैला आणि शेखर यांच्या आयुष्याची झालेली ही परवड पाहून, करुणा जवळ जवळ भ्रमिष्ट होते. विश्रामला आपल्यासमोर बसवून ती त्याला निर्वाणीचे शब्द ऐकवते. प्रथम विश्राम तयार होत नाहीं. पण "जग जळून गेलं तरी सत्य अभंग राहील. आजपर्यंत दारूच्या बाटलींत सीलबंद करून ठेवलेलं हें सत्य, एखाद्या सैतानाप्रमाणें बाहेर येऊन, आज तुमच्या छातीवर नाचल्याशिवाय राहणार नाहीं. राक्षसा, आजं अठरा वर्षें तूं माझा हा छळवाद मांडला आहेस तो काय म्हणून?" (पृ. ९९) असा करुणा विश्रामला जाब विचारते. हा सर्वच भाग करुणापेक्षां रौद्र रसानें भरलेला आहे. मुकाट मनानें सगळें दुःख आणि अपमान भोगणारी सालस करुणा, मुलांच्या झालेल्या विनाशामुळें रणचंडीप्रमाणें संतापते. आणि नवऱ्याचं सर्व व्यसनी आयुष्य व बेजबाबदारपणा त्याच्या डोळ्यासमोर उभा करते. "दुबळीं

माणसं जगांत नेहमींच यातनांची रडकथा गात ब्रसतात." (पृ. १०१) असा विश्राम जेव्हां तिला टोमणा मारतो, तेव्हां ही दुःखानें जवळजवळ वेडी झालेली माता, त्वेषानें नवऱ्याला म्हणते, " मी दुबळी आहे असं तुम्हाला वाटतं? स्त्रियांचा सोशीकपणा हा त्यांचा दुबळेपणा नव्हे. दुःख सहन करायला जबरदस्त सामर्थ्य लागतं." (पृ. १०१) पण करुणेचा हा आवेश निरांशेनें विरघळतो. स्त्री ही काय-द्यानें, सामाजिक रूढींनीं आणि निसर्गन्यायांनीं किती परावलंबी झाली आहे, याची तिला जाणिव होते. " लग्न म्हणजे लोखंडी पिंजरा आहे. या पिंजऱ्याच्या गजावर हजारों बायकांनीं डोकीं आपटून आजपर्यंत प्राण दिले असतील. पुरुषांना स्वैराचाराचं स्वातंत्र्य देऊन स्त्रियांना जन्माचा बंदिवान करणारा हा पिंजरा मोडून-तोडून फेंकून दिला पाहिजे तरच उद्यांच्या संसारांत स्त्रियांना न्याय मिळेल." (पृ. १०३) असें करुणा आवेशानें व संतापानें म्हणते.–विश्रामलाच, नव्हे तर साऱ्या पुरुषजातिला–जगाला सांगते. पण–पण " पण तें सामर्थ्य माझ्यांत नाहीं–मी थकलें–मी दमलें–आतां माझ्यांत त्राण नाहीं." (पृ. १०३) असें म्हणून ती स्वस्थ बसते.

करुणेच्या या कारुण्यानें, क्रोधानें आणि उद्वेगानें रसरसणाऱ्या भाषणामुळें विश्राममध्यें असलेला माणुसकीचा अंश जागृत होतो. तो करुणेला भविष्यकाळाकडे नजर टाकण्यास सांगतो. पण त्याला करुणा म्हणते," भविष्यकाळाकडे डोळे उघडून बघण्याचा मला आतां धीर होत नाहीं. भूतकाळासारखाच, कदाचित् तोही भेसूर असेल असं मला भय वाटतं! काळ हा मागील दारानं जातो. व पुढील दारानं येतो " [पृ. १०५] आणि दुर्दैवानें तेंच खरं होतं. विश्रामनें करुणेचें घर तिला नकळत बँकेकडे गहाण टाकलेलें असतें. उल्हास शैलानें केलेल्या अपमानाचा सूड घेण्यासाठीं जप्ती वारंट घेऊन येतो. आणि करुणेच्या संसाराचा सर्व डोलारा कोसळतो. विश्रामने आपली बनावट सही करून हा अनर्थ ओढवून. घेतला, ही कल्पनाच तिला सहन होत नाहीं. करुणा भ्रमिष्टाप्रमाणें "माझ्या बाबांचं घर–आईचं घर! हें घर सोडून आपण कुठं जाणार–" असें म्हणत वर जाते आणि खालीं रस्त्यावर उडी घेऊन जीव देते. विश्रामला पश्चात्ताप होतो, पण फार उशीरां!

" इट माइट हॅव्ह बीन "–असें झालें असतें तर या शब्दांत दुःखाचे सगळे सार सांठवलेलें आहे. त्याचा या नाटकांत शेवटीं प्रत्यय येतो. विश्रामच्या बेजबाबदार व स्वार्थी वर्तनामुळें करुणेच्या संसाराची अशी राखरांगोळी होते.

या नाटकांतील इतर पात्रांचे स्वभाव अन्यांनीं कौशल्यानें रेखाटले असले, तरी करुणेचा स्वभावपरिपोष आणि तिचें दुःख तसेंच दुर्दैव, हें या नाटकामधील अग्रगण्य आकर्षक अंग आहे. गडकऱ्यांच्या सिंधूनंतर इतकें प्रभावी व विचारप्रक्षोभक स्वभावचित्र मराठी रंगभूमिवर करुणेखेरीज दुसरें दिसत नाहीं.

उदात्त सहनशक्ति हें तत्त्व, करुणेंत प्रकर्षानें प्रकट होतांना सांपडतें. करुणा जितकी सोशीक तितकीच निर्भीड आणि निर्भय आहे. मुलांच्या कल्याणासाठीं करुणा

विश्रामचें सगळे अपराध आणि त्यानें केलेले अपमान निमूटपणें सहन करते. पण नवऱ्याच्या बेजबाबदारपणामुळें मुलांचा नाश झालेला पाहिल्यावर ती नवऱ्यावर तुटून पडते. त्याचप्रमाणें शैलेला पाठशीं घालतांना तिनें दाखविलेलें धैर्य आण्ल्या मनांत आदर आणि कौतुकाची भावना निर्माण करतें. पण करुणेच्या या सर्व गुणांचा विश्राममुळें, शैलेमुळें, शेखरामुळें आणि सगळ्यांत महत्त्वाचें म्हणजे करुणेच्या दुर्दैवामुळें अपव्यय होतो. येवढेंच नव्हे तर तीं शेवटीं निराशेनें आत्मघात करते. इतका तिला जगाचा वीट येतो. हिंदू समाजपद्धतीची पुरुषांना अधिक स्वातंत्र्य देणारी रूढी तिला नडते. त्याचप्रमाणें "या जगांत स्वतंत्र कोणी नसतें. प्रत्येकाचें सुखदुःख परस्परावलंबी असतें" हा तिनेंच सांगितलेला त्रिकालाबाधित सिद्धान्त आणि दुर्दैव या गोष्टी तिच्या जीवनाचा शोककारक शेवट करतात. वास्तविक करुणेच्या स्वभावांत स्वाभाविक असा कसलाही दोष नाहीं. तिच्या हातून कसलाही शोककारक प्रमाद घडत नाहीं. सिंधूचें पतिप्रेम हें जितकें एकांगी तितकेच अतिरेकी आहे. त्यमुळें सुधाकराप्रमाणेंच तिच्या संसाराच्या नाशास, सिंधूचें एकांगी पतिप्रेम कारणीभूत होतें हें विसरून चालणार नाहीं. पण हा प्रकार करुणचा नाहीं. यामुळें सिंधूपेक्षां करुणेबद्दल आपल्याला अधिक अनुकंपा वाटते–सहानुभूति वाटते.

राजसंन्यास नाटकांतिल येसूबाईप्रमाणेंच करुणेची कांहींशी अवस्थिति आहे. संभाजीमुळेंच येसूबाईला निष्कारण दुःख भोगावें लागतें. पण तिच्यापेक्षां करुणेचें दुःख हें कितीतरी पटीनें आणि कितीतरी प्रकारें अधिक आहे.

सिंधूचें आपल्या पतीवर उत्कट प्रेम असतें तर करुणा आप या मुलांच्यावर अपरंपार प्रेम करीत असते. सिंधूच्या प्रेमाचें आंधळ्या भक्तींत परिवर्तन होतें. पण करुणेचें प्रेम मात्र डोळस आणि समर्थ असतें. सिंधूप्रमाणें तें दुबळें नसतें. मात्र दोघींचाही प्रारब्धापुढे पराभव होतो. दोघीही हतबल होतात आणि त्यांतच त्यांचा अंत होतो. दोघींच्याही उत्कट प्रेमाचें निधान निराळें असलें तरी त्यांतील उदात्तता आणि अलौकिकता सारखींच आहेत. मराठी नाटकांतील दुर्दैवी नायिकांत करुणेला बरेंच वरचें स्थान द्यावें लागेल. करुणेच्या स्वभावरेखाटनामुळें "उद्यांचा संसार" हें नाटक आणि अन्यांचें लेखक म्हणून नांव मराठी भाषेंत अजरामर होईल.

करुणेच्या प्रभावामुळें या नाटकांतिल इतर सर्व पात्रें निस्तेज वाटतात पण स्वतंत्रपणें विचार केल्यास, डोळ्यांत भरण्यासारखीं अनेक वैशिष्ट्यें त्यांच्यांत आढळतात. मात्र करुणेंत असलेली उदात्तता शैला, नयना किंवा शेखर यांच्यांत नाहीं. करुणेचें असामान्यत्वही त्यांच्यांत दिसत नाहीं. या तिघांच्याविषयीं अनुकंपा वाटते, त्यांच्या दुर्दैवाचा राग येतो, पण करुणेप्रमाणें त्यांच्याबद्दल आदर आणि अभिमान वाटत नाहीं. हीं पात्रें उपग्रहांसारखीं वाटतात. त्यांच्यामुळें करुणेच्या चारित्र्याला व कृतीला उठाव मिळतो--त्यावर अनेक अंगांनीं प्रकाश पडतो. करुणेच्या स्वभावाचा योग्य आविष्कार करणें हेंच त्यांचे मुख्य कार्य आहे असे वाटतें.

नयना आणि शेखर यांचा प्रेमभंग कांहींसा कृत्रिम आणि नाटकी वाटतो. आणि त्यामुळें तो आपल्या अंत:करणाची पकड घेण्यास असमर्थ ठरतो. तुलनाच करावयाची तर शेखरचा अतिरेक 'घोस्टस्' नाटकांतील मुलांत मुळींच दिसत नाहीं. त्याला होणारें दु:ख आपल्याला पटतें आणि त्यामुळें परिणामकारकही वाटते.

शेखर आणि नयनापेक्षां शैलजेचा स्वभावपरिपोष हा अधिक वास्तव वाटतो. उल्हास हा या नाटकांत शेवटीं खलनायक ठरतो. विश्राम आणि उल्हास यांना एकाच पंक्तींत बसवावें लागेल.

करुणेच्या खालोखाल प्रेक्षकांच्या मनावर परिणाम विश्रामचे चित्र करतें. याचा व्यसनी, बेजबाबदार, बदफैली व स्वार्थी पण तितकाच बुद्धिमान असा स्वभाव वाक्यावाक्यांतून व्यक्त होतो. विश्रामला विनोदबुद्धि आहे. पण माणूसकी नसल्यामुळें ती सात्विक स्वरूपांत कधींच व्यक्त होत नाहीं. त्याच्यांत सामर्थ्य आहे, पण ते दैवी नाहीं, पाशवी आहे. त्यामुळें करुणेंत असलेला भव्यपणाचा-उदात्ततेचा विश्रामांत संपूर्ण अभावच आहे. विश्राम हें करुणेचें दुर्दैव आहे. त्याच्यामुळेंच तिच्या स्वभाव-परिपोषाला उठाव मिळतो. करुणेच्या प्रकाशाला विश्रामचा छायेसारखा उपयोग होतो: विश्रामला शेवटीं अगदीं शेवटीं पश्चाताप होतो, असें वाटतें, (तो क्षणिकच ठरला असता) पण त्याचा कांहींही उपयोग होत नाहीं. आणि त्याच्या संसाराची लक्ष्मी त्याला कायमची आपणहून सोडून जाते.

गौतमाच्या स्वभावांत शोककारणाच्या दृष्टीनें कांहींच नाहीं. स्वभावलेख-नाच्या दृष्टीनेंही कांहीं महत्वाचें वैशिष्ट्य नाहीं. रामलालपेक्षां त्याचा स्वभाव अधिक वास्तव आहे. – त्याच्यांत अधिक तडफ आहे, – अकारण भाषणाचा अभाव आहे, हें मात्र लक्षांत ठेवलें पाहिजे.

"उद्यांचा संसार" या नाटकांत परिस्थितीला अधिक महत्व आहे. माण-साचा त्याच्या स्वभावामुळें नाश होतो,–माणूस आपल्याच हातानें नाश करून घेतो, हा प्रकार या नाटकांत तितकासा नाहीं. करुणेत कसलाही दोष नसतांना, तिच्या स्वभाव-वैशिष्ट्यांत कसलाही एकांगीपणा किंवा अतिरेक नसतांना, तिला मरेपर्यंत दु:खच भोगावें लागतें. याला कारण परिस्थिति ! परिस्थितिप्रमाणेंच या नाटकांतील शोक-कारणास आणखी एक तत्व कारण होतें. " दुसऱ्याच्या आयुष्यांशीं आपण जन्मानं जखडलेले असतों. आणि म्हणूनच दुसऱ्यांच्या सुखदु:खांच्या लाटांवर आपल्या नशीबाला असहायपणें हेलकावे खावे लागतात. " (पृ. ६७) हे करुणेने शेखरला सांगितलेले तें दुसरें तत्त्व होय. सिंधू काय किंवा सुधाकर काय हे आपल्या गुणा-तिरेकानें दु:ख भोगतात पण करुणेच्या दु:खाला दुर्दैव आणि परावलंबीपणा हीं दोन तत्त्वें कारण होतात. " एकच प्याला " नाटकांत हीं दोन तत्त्वें आहेत, पण त्यांचें स्वरूप दुय्यम वाटतें आणि या नाटकांत दु:खाला स्वभाव कारण होत असला तरी महत्त्व या दोन तत्त्वांना आहे.

मराठी शोकांतिकांत "उद्यांचा संसार" या नाटकाला बरेंच महत्वाचें स्थान द्यावें लागेल.

११. ध्येयाचा ध्यास :

श्री. व. शा. वरखेडकर यांनीं "ध्येयाचा ध्यास" हें नाटक १९४२ सालीं प्रसिद्ध केलें. या नाटकाचा विषय नवीन व विचित्र आहे. एका रोगट, विकृत (मॉरबिड) मनोवृत्ति बनलेल्या माणसाचें शोककारक चरित्र या नाटकांत वरखेडकरांनीं रंगविलेलें आहे. मानसशास्त्राच्या दृष्टीनें हा विषय उद्‌बोधक असला, तरी ललितवाङ्मयांत त्याचा समावेश होणें कितपत इष्ट आहे, हा विवाद्य प्रश्न आहे.

शोकांतिकेंतील प्रमुख पात्रांचा स्वभाव, त्यांचे विचार, त्यांची कृति एकांगी, उत्कट आणि अतिरेकी असली तरी तीं विकृत नसते–असामान्य असली तरी अपवादात्मक नसते. पण या नाटकांतील नायक अनिरुद्ध हा अपवादात्मक व विकृत –रोगट मनोवृत्तीचा आहे. अनिरुद्धाच्या वडिलांनीं वाईट मार्गांनीं मिळविलेल्या पैशांतून इमारत उभारलेली असते. अनिरुद्धाच्या आजोबांच्या अस्थि त्यांच्या इच्छेप्रमाणें इमारतीच्या तिसऱ्या मजल्यावर पुरलेल्या असतात. त्या दिवसापासून अनिरुद्धाच्या व त्याच्या आईच्या मनांत भीति ठाण मांडते. सर्वनाशाची विचित्र स्वप्नें त्यांना भेडसावूं लागतात. अनिरुद्धाला वैभवाचें प्रतीक असलेली ती इमारत नष्ट झाल्याचें स्वप्न पडतें आणि तेव्हांपासून त्याच स्वप्नाची कृष्णछाया त्याच्या सर्व जीवनावर पडते. पुढें आई मरते. अनिरुद्ध घर सोडतो आणि नव्या परिस्थितींत पदार्पण करतो पण त्याचा भूतकाळ त्याच्या तीव्र संवेदनाक्षम मनाला सोडत नाहीं. आनंद, शारद आणि कुंदा यांच्या सहवासांतही तो मागच्या स्मृति विसरूं शकत नाहीं. आनंद, अनिरुद्धाला आपल्या जिवलग मित्राला–यापासून वचावण्यासाठीं राजकारणांत आणि प्रबंध लिहिण्याच्या व्यासंगांत गुंतवितो. त्याला दिवसाचे जवळ जवळ सगळे तास उद्योग करावयाला लावतो. आणि त्यामुळें तितका वेळ अनिरुद्धाला आपल्या गतकालाच्या भूतांची आठवण होत नाहीं. पण त्यामुळें त्याचें शरीर विच्छिन्न होतें. कुंदा या मुलींचें अनिरुद्धावर प्रेम असतें. ती आपल्या परीने त्याचा हा रोग नाहींसा करण्याचा प्रयत्न करते पण शेवटीं कांहींही उपयोग न होऊन अनिरुद्ध ह्या मानसिक रोगाला बळी पडतो. त्याचें कुंदावर प्रेम असतें. पण-पण त्याला शाप भोंवत असतो. या शापाला दैवाची वक्र गति म्हणतां येणार नाहीं, कारण अनिरुद्धाचा स्वभाव त्याच्या मृत्यूस अधिक कारण होतो. पण स्वभावापेक्षाही परिस्थिति प्रबल आहे असें वाटतें.

या नाटकाचा विषय अशा रीतीने मुख्यत्वेंकरून मानसशास्त्रीय असल्यामुळें, ललित वाङ्मयाला विशेष अनुकूल नाहीं. परिस्थिति अपवादात्मक व विकृत असल्यामुळे, वास्तव वाटत नाहीं आणि त्यामुळें रसोत्कर्ष होत नाहीं. मृत्यूची, कारुण्याची आणि भयाची गडद छाया सर्व नाटकभर असूनही

नाटक परिणामकारक वाटत नाहीं. हा दोष नाटकांपेक्षा नाटकाला निवडलेल्या विषयाचा आहे. " आर्ट इज सिलेक्शन "–कला म्हणजे निवड ", हा नियम लेखकानें विसरून चालत नाहीं.

१२. दुसरा पेशवा :

पहिल्या बाजीरावाच्या पराक्रमाप्रमाणेंच त्याचा मस्तानीशीं असलेला प्रेमसंबंध हा इतिहासांत प्रसिद्ध आहे. मस्तानी ही यवनी असल्यामुळें मराठी राज्यांत एकच खळबळ उडाली. त्यांत बाजीराव मद्यपान आणि मांसाहार करतो, याची भर पडल्यामुळें आणि पुढें मस्तानीपासून झालेल्या समशेरबहादराची मुंज करण्याचा प्रयत्न केल्यामुळें त्यावर पुण्यांतील ब्रह्मवृंदांनी बहिष्कार घातला होता. भरतासमान असलेल्या भावाचा-चिमाजी अप्पाचा बाजीरावाच्या प्रेमसंबंधाला विरोधच होता. पराक्रमी पेशवा म्हणून बाजीरावाची मराठी राज्यांत जी प्रतिष्ठा होती, त्याच्यावर जी एक सामाजिक व राजकीय जबाबदारी पडत होती त्याला मस्तानीवरील अनिवार प्रेमामुळें तडा जातो कीं काय, अशी साहजिकच चिमाजीअप्पाला भीति वाटे. १७३९ सालीं नादीरशहावर स्वारी करण्यास बाजीराव निघाला तो या गृहकलहाला कंटाळून, निराशेने आणि उद्वेगानें निघाला होता. या वेळीं चिमाजीअप्पानें मस्तानीस नजरकैदेंत ठेवलें होतें. पुढें नर्मदेच्याकाठीं बाजीराव मरण पावला. त्याला शारीरिक व्याधीपेक्षां ही मानसिक व्याधि अधिक कारण झाली असावी, असा समज आहे. बाजीरावाच्या अपूर्व पराक्रमामुळें आणि अलौकिक प्रेमामुळें त्याच्या शोकांत चरित्राबद्दल सहाजिकच सर्वांना कुतूहल व आकर्षण वाटतें.

बाजीराव–मस्तानीवर एकंदर तीन नाटकें प्रसिद्ध आहेत. नारायण बापूजी कानिटकर व संदेशकार अ. ब. कोल्हटकर या दोघांनीं लिहिलेलीं नाटकें फारच सामान्य उतरलीं आहेत. पण १९४७ सालीं वि. वा. शिरवाडकर यांनीं लिहिलेलें " दुसरा पेशवा " हें नाटक बाजीराव आणि मस्तानी यांच्या चरित्रावर यथार्थ प्रकाश टाकतें असें वाटतें. शिरवाडकर हे कुसुमाग्रज म्हणून काव्यप्रांतांत प्रसिद्ध असले, तरी दोन-तीन वर्षांपूर्वीच "आयडियल हजबंड"चें रुपांतर करून, त्यांनीं नाट्यसृष्टींत प्रवेश केला होता. हें नाटक वाचतांना गडकरी व खाडिलकर यांच्या कांहीं वैशिष्ट्यांची विशेषतः गडकऱ्यांच्या भाषेची आठवण होते. आणि शिरवाडकरांनीं हें नाटक खाडिलकर व गडकरी यांच्या नाट्यप्रतिभेस कां अर्पण केलें, याचें औचित्य लक्षांत येतें.

नाटकाच्या सुरवातीलाच शाहूमहाराजांचा सातारचा दरबार दाखविलेला आहे. बाजीराव शाहूच्या भेटीस येणार असल्यामुळें साहजिकच सातारच्या सरदार मंडळींत बाजीरावाबद्दल विशेषतः प्रतिकूल चर्चा–विवाद चालू असतात. शाहूच्या स्वभावांतील सौजन्य, शांति आणि माणसाची पारख हे गुण, त्याच्या क्वचित् बोलल्या गेलेल्या शब्दांतून व्यक्त होतात. " बाजीराव पराक्रमी असला तरी स्वार्थी आहे. म्हणून

त्यानें पुण्यास राजधानी केली. शिंदे, होळकर असे नवे सरदार निर्माण केलें. उद्यां तो छत्रपतींना डोईजड झाल्याशिवाय रहाणार नाहीं." असा प्रतिनिधींचा, सुमंतांचा व सरलष्करांच्या बोलण्याचा सूर असतो. चिटणीस आणि मुतालिक हेच दोघे बाजीरावाचा पाठपुरावा करीत असतात. "पेशवे कर्तबगार आहेत, परंतु त्यांची ही कर्तबगारी छत्रपतीच्या दौलतीला लाभदायक नाहीं, हाच आमचा आक्षेप आहे." (पृ. ५) या सुमंताच्या वाक्यांत बाजीरावाविरुद्ध असलेल्या प्रतिकूल प्रवाहाचें सार आहे. बाजीरावाचा प्रवेश होतो, आणि ब्राह्मणांत असलेलें शौर्य आणि वक्तृत्व दोन्हीही गुणांचा तो बोलावयास लागल्यावर प्रत्यय येतो. उदारमनस्क बाजीराव हा जातीला, परंपरागत धर्माला आणि जन्मसिद्ध मोठेपणाला मुळींच महत्व देत, नाहीं. "हा महाराष्ट्र देश धनगर गुराख्यांचा आहे, म्हणूनच उत्तरेकडे असलेल्या अहंकारी वीरांना तो शेळ्यांप्रमाणें आणि गाईगुरांप्रमाणें हाकारूं शकतो. राहत्या घरांचे उंबरठे ज्यांना ओलांडावयाचे नाहींत त्यांनीं कर्मकांडाचे, धर्माचे देव्हारे सुखमेव माजवावेत. बाजीरावाच्या धर्माचें नांव मराठा आहे, बाजीरावाच्या जातीचें नांव मराठा आहे." (पृ. ८-९) या बाजीरावाच्या भाषणांत त्याचा उदारपणा, मोठेपणा आणि शौर्य हीं उत्तम प्रकारे व्यक्त होतात. बाजीरावास शाहूमहाराज हे आपल्या मुलाप्रमाणेंच मानत असल्यामुळें, त्यांना या पराक्रमी पेशव्याच्या इमानाचा कधींच संशय नसतो आणि त्यामुळें शेवटीं आशीर्वाद व उत्तेजन देऊनच शाहूमहाराज बाजीरावाला उत्तरेकडच्या स्वारीवर रवाना करतात.

पुढल्याच प्रवेशांत चिमाजीअप्पा आणि त्याची थोरली भावजय बाजीरावची सदैव आजारी असलेली बायको काशीबाई-यांचें ओझरतें दर्शन होतें.

यापुढें बाजीराव दिसतों तो बुंदेलखंडांतील त्याच्या छावणींत ! महंमदखान बंगष्याचा पराभव करून छत्रसालाला अभय दिलें असलें, तरी अकारण उदासीनता त्याच्या अंतःकरणांत अंधाराप्रमाणें तरळत असते. आणि त्यांतच त्याला मृत्यूची आठवण होते. पण त्याच्या सैनिकांप्रमाणेंच बाजीरावाला मृत्यूची भीति वाटत नाहीं. कारण हे शूर शिपाई जीवनाच्या सरहद्दीवर जाऊन मृत्युशीं व्यापार करणारे सौदागर असतात. छत्रपतींच्या या पंतप्रधानाला कोणिंच जिंकूं शकणार नाहीं असा बाजीरावचा आत्मविश्वास वाटत असतो.त्याच क्षणाला बाजीरावच्या एकाकी आणि उदासीन जीवनांत छत्रसालच्या दरबारांतील कंचनी-मस्तानी-प्रवेश करते आणि आजवर अजिंक्य असलेल्या पराक्रमी पेशव्याचा प्रणयांत पराभव होतो. बाजीरावाला त्याच्या पराक्रमाचा आणि मस्तानीला तिच्या लावण्याचा अभिमान वाटत असतो. आणि याच परस्परांच्या गुणांवर बाजीराव आणि मस्तानी आकर्षित होऊन अनुरक्त होतात. बाजीरावानें केलेल्या पराक्रमाच्या कथा ऐकून यौवनांत पदार्पण करतांच मस्तानी त्याच्यावर प्रेम करूं लागलेली असते. पण प्रत्यक्ष बाजीरावाचें दर्शन झाल्यावर ती मेणाच्या पुतळ्यासारखी वितळून जाते. तीच स्थिति बाजीरावाचीही पण होते. मस्तानी एक

कंचनी असल्यामुळें "तुझा तिरस्कार करणं हें माझं कर्तव्य असेल. पण तें कर्तव्य पार पाडण्याचं सामर्थ्य, या घटकेला तरी माझ्यामध्यें उरलेलें नाहीं," असें बाजीराव म्हणतो आणि गुडघे टेकून पाय धरणाऱ्या—मस्तानीला उठवीत, "ऊठ, मस्तानी, तुझी जागा बाजीरावाच्या हृदयाजवळ आहे, पायाजवळ नाहीं." (पृ. २६) असें सांगून तो तिचा स्वीकार करतो.

येथून कर्तव्य का प्रेम याचा संघर्ष त्याच्या हृदयांत सुरू होतो. बाजीरावाबद्दल अत्यंत आदर व प्रेम असूनही, केवळ कर्तव्य म्हणून चिमाजीअप्पाला मस्तानी आणि मद्य या बाबतींत सतत विरोधच करावा लागतो. हाच विरोध आणि हाच संघर्ष खुद्द बाजीरावाच्या अंतःकरणांतही घनदाट वादळें आणि झंझावात उठवीत असतो. पण प्रत्येक वेळीं मस्तानीवरील प्रेम या पराक्रमी पुरुषाचा पराभव करते व या पराभवांतच त्याचें समाधान सांठविलेलें असतें.

बाजीरावाची बायको काशीबाई खरोखरच साध्वी आहे. ती सवत म्हणून मस्तानीला केव्हांच पाण्यांत पहात नाहीं. बाजीरावाच्या आईचा मस्तानीला तीव्र विरोध असला तरी काशीबाईला आपल्या पतीबद्दल सहानुभूतीच वाटते. त्यांत सततची दुखणेकरीण असल्यामुळें बाजीरावाला पडलेल्या मोहाची तिला यथार्थ कल्पना असते. असें असूनही बाजीराव महालांत आल्यावर "पण पेशव्यांनीं केवळ हारच आणला नाहीं, तर एक गृहदेवताही आणली." (पृ. ३४) असा काशीबाई कळत-नकळत त्याला टोमणा मारते. बाजीराव रागावतो. काशीबाईच्या बाबतींत आपल्या हातून प्रमाद झालेला आहे, ह्याची जाणीव बाजीरावासारख्या थोर पुरुषाला असल्यामुळें "बाजीराव पंतप्रधान आहे, तो घराच्या बाहेर! या चार भिंतीमध्यें तो केवळ एक पुत्र आहे, पिता आहे, पति आहे आणि बंधु आहे. स्वतःशिवाय इतर कोणालाही शासन करण्याचा मला इथें अधिकार नाहीं. म्हणून शासन करावयाची वेळ आली तर मी स्वतःलाच करीन." (पृ. ३४) बाजीरावाच्या या भाषणामुळें काशीबाई सहाजिकच दुःखित होते आणि, "रागावलांत? माया करावयाची मला! कांहीं तरी वेड्यासारखें बोलून गेलें मी!" (पृ. ३४) असें म्हणतें. पण बाजीराव आपल्या रागाचें निदान अचूक करतो. तो म्हणतो, "मी तुझ्यावर रागावलों नाहीं. तूं विचारलेल्या आणि न विचारलेल्या प्रश्नांना माझ्याजवळ उत्तरें नाहींत, म्हणून वाटणारा हा उद्वेग आहे. माझ्या स्वतःच्या असमर्थतेचा, दुर्बळपणाचा हा राग आहे." (पृ. ३५) बाजीरावांत असणारा स्वभावाचा हा प्रांजळपणा खरोखरच कौतुकास्पद वाटतो. हाच प्रांजळपणा या नाटकांतील सर्व प्रमुख पात्रांत आहे. चिमाजीअप्पा, काशीबाई व मस्तानी यांच्या स्वभावांत अवगुण नाहींत. दैव आणि सामाजिक परिस्थिति, यामुळें यांच्यांत विरोध निर्माण होतो. पण या सर्वांच्या सौजन्यानें कसलाही कडवटपणा निर्माण होत नाहीं. बाजीरावाला मस्तानीबद्दल जें प्रेम वाटतें, त्याबद्दल सर्वांनाच वाईट वाटलें तरी नितकीच त्याना त्याच्याबद्दल सहानुभूति वाटते.

"पृथ्वी पादाक्रांत करण्यासाठीं बाहुबल असलेला पुरुष परमेश्वरानें निर्माण केला आणि पुरुषाला पादाक्रांत करण्यासाठीं डोळ्यांत आंसवें असलेली स्त्री त्यानें स्वतःच्या अंतःकरणापासून निर्माण केली." [पृ. ४०] या बाजीरावाच्या उद्‌गारांत त्याचें अंतःकरण प्रगट होतें. पुन्हां मस्तानीच्या मनःस्तापामुळें त्याचें मद्याचें व्यसन अधिकच बळावतें. चिमाजीअप्पा "आपण पार्थासारखे पराक्रमी आहांत आणि श्रीकृष्णासारखे बुद्धिमान आहांत. आपल्या तेजोबलावरच महाराष्ट्राचें महाभारत आज लिहिलं जात आहे. साऱ्या महाराष्ट्राची नव्हे साऱ्या भारताची नजर आपल्याकडे नव्या निष्ठेनें पाहूं लागली आहे. या प्रेमाची, या निष्ठेची, या श्रद्धेची जबाबदारी आपल्या शिरावर आहे. अधिकाराचा अतिक्रम करून कांहीं शब्द उच्चारून गेलों असेन तर धाकट्यांचा राग धरूं नये." [पृ. ४१] आपल्या करारी भावाचे अप्रिय पण पथ्यकर शब्द ऐकून बाजीरावाला राग येत नाहीं. "राजन्, वेड्या, तुझ्यावर मला कधीं रागावतां येईल का?" [पृ. ४१]-पण बाजीरावाला मद्याचा आणि मस्तानीचा मोह मोडवत नाहीं. मात्र तो कधींही आपल्या भावाचा आणि पत्नीचा अपमान करीत नाहीं. किंबहुना धाकटा असला तरी चिमाजी, सर्व'वडिलकीचे अधिकार बाजीरावावर गाजवत असतो. त्याचा हितोपदेश या पराक्रमी पुरुषाला कळतो, पण मनाला वळत नाहीं. आणि हिच स्थिति उत्तरोत्तर वाढत जाते. चिमाजी शाहूला म्हणतो त्याप्रमाणें, सर्व अनर्थाच्या मुळाशीं मस्तानीच आहे. मस्तानीमुळें मद्य-मांसाहार व मद्य मांसाहारामुळें मस्तानी अशी ही संकटांची कारणपरंपरा आहे." [पृ. ४९] लढाईच्या मोहिमेच्या नादांत बाजीराव रमून जाईल, मस्तानीला मागें ठेवल्यास त्याच्या चित्ताची जखम भरून निघेल. त्यांत धोका मोठा खरा, पण घराच्या इभ्रतीसाठीं, राज्याच्या रक्षणासाठीं आणि खुद्द रावसाहेबांच्या हितासाठीं काय वाटेल तें केलें पाहिजे, या विचारांनीं प्रवृत्त होऊन चिमाजी मस्तानीला अटक करतो. शाहूमहाराज, "बाजीरावाला झालेलें दुःख माझ्या म्हाताऱ्या डोळ्यांना बघवणार नाहीं." असें उत्तर देतात. [पृ. ५०] पण हेंच दुःख प्रारब्धाने पुढें मांडलेलें असतें. "छत्रपतींचा पंतप्रधान होण्याऐवजीं त्यांच्या फौजेंतला एखादा सामान्य बारगीर झालों असतों, तर मला अधिक स्वतंत्रता लाभली असती," (पृ. ५३) असें बाजीरावाला सारखें वाटतें. ज्या समाजासाठीं व राष्ट्रासाठीं तळहातावर शीर घेऊन लढावयाचें त्यानेंच ग्रामण्य घालून अवहेलना करावयाची व निमूटपणें मनगटांत सामर्थ्य असतांनाही अशा क्षुद्र कीटकांच्यापुढें लाथा खाण्यासाठीं मस्तक नम्र करावयाचें ही कल्पनाच मानी आणि आग्रही मनाच्या बाजीरावाला असह्य होते. पण नेत्या पुरुषाची जबाबदारी त्याला कांहीं झालें तरी सोडतां येत नाहीं व भोवतालचे आप्तमित्रही त्याला सोडूं देत नाहींत. प्रत्यक्ष मस्तानींच "रानांत वनचराप्रमाणें रहाण्यासाठीं, महाराज, आपला जन्म नाहीं." (पृ. ५४) असें पुनः पुनः सांगते. "बाजीराव झाला तरी त्याच्या सहनशक्तीला

सीमा आहे. आज आठ वर्षें घरादारांत पेटलेला हा वणवा, चितेवर पडलेल्या प्रेताप्रमाणें बोलल्याशिवाय, हातपाय हलविल्याशिवाय सहन करतो आहे. " (पृ. ५४) असें वैतागून संतापून--बाजीराव उत्तर देतो. यावेळीं त्याचा आत्मविश्वास आणि दिल्लींत मराठ्यांचें शाहूमहाराजांचें सार्वभौम सिंहासन प्रस्थापित करण्याच्या महत्वाकांक्षा या सर्वांची गृहकलहाग्नींत राख होते. कुठल्यातरी गाढ, उदासवाण्या, काळसर सावल्या, त्याच्या जीवनावर पडूं आणि पसरू लागलेल्या असतात. आणि याच वेळीं चिमाजीअप्पा येतो. पुण्यांतील ब्रह्मवृंदांनीं व्रतबंधावर मस्तानीमुळें बहिष्कार घातलेला असतो. आणि म्हणून स्वारीवर निघतांना मस्तानीला नेऊं नये अशी जवळ जवळ आज्ञाच बाजीरावाला तो करतो. प्रथम रावसाहेब संतापतात. पण अप्पासाहेबांचा शांत पण तितकाच निग्रही आग्रह बदलत नाहीं. संतापाची जागा असहायता घेते. " माझ्या खासगी जीवनाशीं लोकांचा--महाराष्ट्राचा काय संबंध ? " (पृ. ५९) या बाजीरावाच्या प्रश्नास " आपण महाराष्ट्राचे नेते आहांत." [पृ. ५९] हेंच उत्तर अप्पासाहेब देतात. " भट कुलाच्या प्रतिष्ठेसाठीं व मराठी दौलतीच्या अभिवृद्धीसाठीं पंतप्रधानांनीं आपलें वर्तन सुधारलें पाहिजे व तें सुधारावं म्हणून नादीरशाहाची स्वारी संपेपर्यंत तरी मस्तानीबाईसाहेबांना दूर ठेवलं पाहिजे." [पृ ५९] ही अप्पासाहेबांची आग्रही आज्ञा बाजीरावाला व मस्तानीला दोघांनाही पसंत पडत नाहीं, आणि चिमाजीअप्पा शेवटीं आपल्या वडील भावासमोर शनवार वाड्यांत मस्तानीला अटक करतो. आगतिकपणें कपाळाला हात लावून बसलेल्या बाजीरावाला सद्गदित आवाजांत चिमाजी म्हणतो, " दौलतीचा एक अधिकारी, हितकर्ता अधिकारी म्हणून आतांपर्यंत मान वर करून बोललों, कर्तव्य म्हणून कर्तव्य जें करायला हवं होतं तें मन कठोर करून केलं, आतां तुमचा धाकटा भाऊ म्हणून, तुमच्या पंखाखालीं वाढलेला, तुमच्या आशीर्वादावर जगणारा धाकटा भाऊ म्हणून तुमच्या पायावर डोकं ठेवतों. आणि तुम्हीं क्षमा करणार नाहीं पण क्षमेचीं याचना करतों. [६१] बाजीरावाला चिमाजीच्या बंधुप्रेमाचीं कल्पना असल्यामुळें, " उठ, अप्पा, उठ, क्षमा करण्याचा मला अधिकार असलाच तर तुला क्षमा आहे," [पृ. ६१] असें बाजीराव म्हणतो.

अशा तऱ्हेनें मस्तानीला मनाविरुद्ध भावानें अटकेंत ठेवल्यावर बाजीराव निराशेने, क्रोधानें व उद्वेगानें नादीरशाहावर स्वारी करावयास जातो. काशीबाईला आपल्या आजारांतसुद्धां नवऱ्याची काळजी जाळीत असते. व ती चिमाजीला " मस्तानीला तिकडे पाठवून द्यावं " म्हणून निक्षून सांगते. " भावजी, मला राजकारण कळत नाहीं. जरा मर्यादा सोडून बोलते-माझे अखेरचे दिवस आहेत. कमी अधिक शब्दांचा राग मानूं नका-पण तुम्हांला पेशव्यांच्या राजकारणाची काळजी आहे, मला तिकडच्या प्रकृतीची काळजी आहे. " (पृ. ७०) या काशीबाईच्या बोलण्यानं चिमाजीला ऐरणीवर अंतःकरण घालून फोडल्यासारखें वाटतें. पण त्याला आपल्या भावजयीच्या बोलण्यामुळें वाईट वाटले तरी राग येत नाहीं. " तुम्ही काय,

मी काय, आपण सारेजण त्या एका दैदीप्यमान मूर्तीभोंवतीं प्रदक्षिणा घालणारे भक्त आहोंत. त्या मूर्तीच्या संरक्षणासाठींच कित्येकदां कांहीं अप्रिय गोष्टी कराव्या लागतात, मी केल्याही आहेत. पण माझी बुद्धि मला ग्वाही देतें कीं मी जें केलें तें मराठी दौलतीच्या आणि रावसाहेबांच्या हिताचं आहे." (पृ. ७०) केवळ परिस्थितीमुळें--प्रारब्धामुळें–या सत्प्रवृत्त माणसांत संघर्ष सुरूं असतो. अंतःकरणांत परस्परविरोधी विचारांची व विकारांची वादळें उठत असतात. यानंतर कर्जानें आणि मनोव्यथेनें विकलांग व व्याकुळ झालेला, शारीरिक तापानें फणफणत पडलेला पेशवा नर्मदा तीरावरील छावणींत आपल्याला दिसतो. शिंदे व होळकर हे जिवाचे जोडीदार आणि सरदार त्यांच्याभोवतीं आंसवें ढाळीत बसलेले असतात. " सरकार, श्रीमंत, पंतप्रधान, पेशवे हे सारे बडेजावी किताब या घटनेला निरर्थक वाटत आहेत जीवनाची यात्रा आटोपून परमेश्वराकडे जातांना हा सारा पिसारा गळून पडतो. आणि केवळ एक माणूस म्हणून तो त्याच्या पायाशीं जाऊन उभा राहातो." (पृ. ७४) हे बाजीरावाचे उद्गार त्याचा मृत्यु जवळ आला आहे हेंच दर्शवितात. सरदारांच्या गर्दींत सतत रहाणारा, सैनिकांच्या समुदायांत वावरणारा, आप्तमित्रांनीं वेढलेला हा महाराष्ट्राचा पराक्रमी पेशवा पर्वताच्या एखाद्या उंच सुळक्याप्रमाणें श्रेष्ठतेबरोबरच एकाकीपणा सहन करीत नर्मदेच्या तीरावर पडलेला असतो. सहाजिकच ज्याच्यासाठीं मरण पत्करावें लागलें, मस्तानीला मुकाटपणानें सोडावें लागलें त्या महाराष्ट्राची त्याला आठवण होते. जन्मभूमीच्या पवित्र मातीमध्यें मातीचें शरीर मिळून जावें असें त्याला वाटत असतें "माझ्या कर्मानुसार मला स्वर्ग प्राप्त होवो किंवा नरक प्राप्त होवो, स्वाभिमानाची आणि पराक्रमाची परंपरा महाराष्ट्रांत अखंड राहिली तर माझा आत्मा रौरवांतसुद्धां सुखी होईल. सर्वांच्या ऋणांतून होतां येईल तेवढं मुक्त होण्याचा प्रयत्न केला. आतां मरणा ये ! ये आणि या अंधारांतून, या एकाकीपणांसून माझी मुक्तता कर!" (पृ. ७६) असें म्हणत असतांनाच काशीबाई येते. मस्तानीमुळें सर्वांपेक्षां खरोखर आपल्या पत्नीवरच आपण अन्याय केला याची जाणीव बाजीरावाला असते " मी सर्वांना कांहीं दिलं, पण काशी, तुझ्यापासून मात्र मी सारं कांहीं हिरावून घेतलं–तुझ्याप्रमाणेंच मीही बंदीवान होतों. आपण सारेच बंदीवान होतों या अखेरच्या घटकेला." (पृ. ७७) आणि असे विचार व विकार हृदयांत उचंबळत असतांनाच हा महाराष्ट्राचा महापराक्रमी व दुर्दैवी दुसरा पेशवा मरतो. समाजाच्या अपेक्षा व मोठेपणाच्या मर्यादा पाळतांनाच या उदार पुरुषाच्या शरीराची राख होते. "आपल्या पुढाऱ्याला परमेश्वर समजूं नका ! माणसाप्रमाणें वागवा !" (डोन्ट् थिंक युवर लीडर्स टु बी गॉडस् बट ट्रीट देम ॲज ह्यूमन ब्रिइंग्ज्) हें पानेलनें मरतांना आपल्या अनुयायासमोर काढलेले इशारेवजा उद्गार बाजीरावाचा करुण शेवट पाहिला म्हणजे आठवतात. परिस्थिति व प्रारब्ध या दोन शक्तीमुळें बाजीराव निराशेनें, दुःखानें दूर नर्मदेच्या तीरावर मरतो. आणि त्याच्यानंतर जगणें शक्य नस-

ल्यामुळें मस्तानी विष खाऊन मरते. मस्तानीला झालेला शोक शिरवाडकरांनीं शेवटीं हळुवार हातानें रंगवला असला तरी बाजीरावाच्या मरणानंतर नाटक बहुतेक संपतेंच.

या नाटकांतील प्रत्येक पात्राच्या स्वभावांत उदात्तता आणि मोठेपणा असला तरी बाजीराव आणि चिमाजीअप्पा हे दोघे भाऊ डोळ्यांत अधिक भरतात. प्रेम आणि कर्तव्य यांच्यांत या नाटकभर चाललेला संघर्ष या दोघांच्यामुळें विलक्षण उठून दिसतो, फार काय या दोघांच्या नंतरच प्रेक्षकांच्या मनावर मस्तानीचा परिणाम होतो. संभाजीप्रमाणें बाजीराव नेतेपणाची जबाबदारी झुगारून देत नसल्यामुळें नाश त्याचाच होतो, निराशा त्याचीच होते. पण दौलतीला किंवा सभोंवतालच्या लोकांना मुळींच धक्का लागत नाहीं. मस्तानीपेक्षां बाजीरावाचा स्वभावपरिपोष हा अधिक शोककारक आहे

शोकांतिकेंची एकंदर रचना शिरवाडकरांना साधली असली तरी गडकरी, खाडीलकर आणि केळकरांच्याप्रमाणें ऐतिहासिक वातावरण त्यांना तितकेसें निर्माण करतां येत नाहीं. गडकऱ्यांच्या भाषेंतील काव्यात्मकता त्यांना कांहीं प्रमाणांत हस्तगत करतां आली असली तरी त्यांच्या भाषेचा डौल पेशवेकालीन नसून अर्वाचीन आहे. नाटकांतील "शाळकरी मुलें, वस्तुपाठ, नागरिक," असे अनेक आधुनिक व आंग्लाईनंतर आलेले व रूढ झालेले शब्द सहाजिकच वातावरणाचा विनाश करतात.

नाटक एकंदरींत चांगले वठले असले तरी "तोतयाचे बंड" किंवा "राजसंन्यास" किंवा "सवाई माधवरावाचा मृत्यु" या नाटकांची सर त्याला नाहीं. विनोदी प्रवेशावर व पात्रांवर भाऊबंदकी नाटकांतील विनोदाची छाया पडल्यासारखी वाटते, तर मस्तानीची शेवटचीं भाषणें वाचतांना शिवांगीची आठवण होतें. विनोद एकंदरींत सामान्यच असून, मूळ कथेशीं फारसा निगडित नाहीं.

पण असे कांहीं दोष असले तरी मराठी भाषेंत बाजीराव आणि मस्तानीवर सर्वांगपरिपूर्ण नसले तरी चांगले असें हें पहिलेंच नाटक आहे.

१३. संसारसुख :

देसायांना चांगली कल्पना सुचते, पण ती नाटकांत मांडतांना त्यांचें कौशल्य कमी पडतें. याचा प्रत्यय "संसारसुख" या त्यांच्या नाटकांत पुन्हां येतो. "अर्ध्या वाटेवर" हें नाटक १९४५ सालीं रंगभूमिवर आलें तर "संसारसुख" हें १९४७ सालीं प्रसिद्ध झालें.

"संसारसुख" या नाटकाची कल्पना "अर्ध्या वाटेवर" या नाटकापेक्षां अधिक कारुण्यपूर्ण, विचारप्रवर्तक व व्यापक आहे. प्रत्येक पिढींतील पुरुष आपल्या परीनें प्रामाणिकपणें जीवन जगण्याचा आणि आपल्यावर अवलंबून असणाऱ्या मुलाबाळांचें व माणसांचें कल्याण करण्याचा प्रयत्न करीत असतो. त्याचीं मतें, त्याचे संस्कार, त्याचे मार्ग हे पुढील पिढीला पटले नाहींत, रुचले नाहींत, तरी त्या पुरुषांच्या

प्रामाणिकपणाविषयीं शंका प्रदर्शित करण्याचें कांहींच कारण नाहीं. कारण कालांतरानें ही बंडखोर पिढी वयानें व विचारानें वृद्ध होते. पुढील पिढी त्यांकडे तितक्याच साशंकतेनें व तर्ककर्कशतेनें पहाते. दोघांच्या विचारांत व आचारांत पहिल्याप्रमाणेंच संघर्ष सुरू होतो. दोघांचे मार्ग भिन्न होतात आणि हाच क्रम, हींच इतिहासाची पुनरावृत्ति, आपल्याला पुन्हां पुन्हां पहावयास मिळत असते. या पुनरावृत्तींत जितकें कारुण्य व नाट्य असतें, तितकाच भव्यपणा आणि उदात्तपणा असतो. कारण यांतसर्वच माणसें चांगलीं असतात, सर्वांच्या कल्याणासाठीं झटतात, पराभूत होतात आणि मागें पडल्यामुळें पुढील पिढीला मार्ग करून देतात. या माणसांना दुःखाचे डोंगर चढावे लागले, तरी त्यांत एक प्रकारचें सुख आहे आणि म्हणूनच देसाई यांनीं आपल्या शोकांत नाटकाला "संसारसुख" असें कांहींसें विरोधाभासात्मक नांव दिलें आहे.

दादासाहेब या वत्सल व वृद्ध पित्याच्याभोंवतीं या नाटकाची गुंफण केलेली आहे. वासुदेव, गणपत व शांता हीं दादासाहेबांचीं तीन मुलें, या तिघांच्या कल्याणासाठीं दादासाहेब जिवापाड झटत असतात. वासुदेवाचें उच्च शिक्षण पूर्ण व्हावें म्हणून ते कर्जबाजारी होतात, आणि वेळोवेळीं सावळोबाकडून देवाला कौल लावतात. त्यांचा हा भाविकपणा वासुदेवादि नव्या पिढीला पटत नाहीं. तसेंच आपल्यामुळें दादासाहेब कर्जबाजारी होत आहेत याचीही त्यांना कल्पना नसते. वासुदेव हा मधुलता नांवाच्या श्रीमंत मुलीच्या प्रेमपाशांत पडतो – दोघांचें लग्न ठरतें व त्याचवेळीं त्यांना कर्जबाजारीपणाचा पत्ता लागतो. या प्रेमी जोडप्याचा हिरमोड होतो. पण शेवटीं प्रेमाचा प्रभाव अधिक पडल्यामुळें, रामभाऊ सावकाराकडे मधुलतेचे दागिनें जातात आणि हे जोडपें संसार सुरूं करण्यासाठीं, मुंबईस बापाबरोबर पटत नाहीं म्हणून परत जातें. "जें काय मी केलं तें तुमच्या सुखासाठीं केलं" हे दादासाहेबांचें म्हणणें वासुदेवाला पटतें पण त्यांचे मार्ग त्याला पसंत पडत नाहींत. आणि परस्परांत प्रेम असलें तरी त्या दोन पिढ्यांचे मतभेद मिटत नाहींत.

दुसऱ्या अंकांत वासुदेवाचा संसार दाखविलेला आहे. वासुदेव आपल्या कल्पनेप्रमाणें संसारसुख मिळविण्याचा प्रयत्न करतो. देशासाठीं चळवळींत पडतो– वर्तमानपत्र काढतो. पण प्रखर ध्येयनिष्ठेमुळें आपल्या बापासारखाच कर्जबाजारी होतो. धंदा आणि ध्येय यांचा मेळ त्याला घालतां येत नाहीं. आणि त्यामुळें मधुलतेचें त्याच्यावर उत्कट प्रेम असूनही ती असंतुष्टच रहाते. दादासाहेबांप्रमाणेंच वासुदेवही आपला कर्जबाजारीपणा व व्यवहारांत झालेला पराभव, आपल्या पत्नीपासून लपविण्याचा प्रयत्न करतो, पण तो अयशस्वी होतो व त्याचवेळीं रामभाऊ सावकाराशीं, "संसार" सांवरण्यासाठीं शांता दुसरेपणावर लग्न लावते आणि वासुदेवाच्या घरीं येते.

तिसऱ्या अंकांत रामभाऊ शान्ताला वाईट वागवूं लागतो, मारहाण करू लागतो आणि शेवटी दुसऱ्या बाईशी लग्नही करतो. गणपत १९४२ च्या चळवळींत भूमिगत होतो, आणि त्यामुळें या कुटुंबाच्या हालअपेष्टांचा कळस होतो. वासुदेवाचा धीर सुटतो व तो आत्मघात करण्याचा प्रयत्न करतो. पण वृद्ध दादासाहेब त्याला सांगतात, स्वत.च्या कुटुंबासाठीं देह झिजविणें, संकटं सहन करणं–हेंच खरं संसारसुख. श्रीमंतींत सुख नसतं–मी कुठं श्रीमंत आहे ? पण माझ्यासारखा सुखी नाहीं कुणी जगांत. (पृ. ७७) आणि अशा रीतीनें दुःखद परिस्थिति असूनही, सर्वांच्या डोळ्यांत आनंदाश्रु चमकत असतांना हें नाटक संपतें.

नाटकाची मध्यवर्ति कल्पना खरोखरच रम्य आणि उदात्त आहे, पण ही कल्पना मूर्त स्वरूपांत सांगोपांग आणण्याचें सामर्थ्य देसायांच्या प्रतिभेंत नसल्यामुळें नाटक तितकेंसें परिणामकारक वाटत नाहीं. अस्थानी पोरकट विनोद, ढोबळ स्वभाविष्कार व बोलभांडपणः या त्रिदोषामुळें, मूळ कल्पनेचें सौंदर्य आणि सामर्थ्य ही कमी झालीं आहेत. असें असलें तरी दादासाहेब आणि शान्ता या दोघांची चित्रें हृदयस्पर्शी आणि परिणामकारक उतरलीं आहेत, यांत शंका नाहीं. देसाई यांच्या सर्व नाटकांत हेंच नाटक उत्तम ठरेल.

परीक्षणाच्या प्रारंभीं मराठी शोकांतिकेचें, शोककारणाचे जे नियति, स्वभाव व परिस्थिति हे तीन घटक, त्यांच्या आधारानें वर्गीकरण केलें प्राधान्य कोणत्याही एका घटकास असले तरी प्रत्येक शोकांतिकेंत निरनिराळ्या घटकांचा समावेश होणार हें उघड होय. परीक्षण पद्धतशीर व्हावें, त्यांत एकप्रकारचा रेखीवपणा यावा या एकाच कारणासाठीं मराठी शोकांतिकांचे तीन भाग केले. पण प्रत्यक्ष परीक्षण करतांना मीं त्रि "रसग्रहणाचाच" अंगिकार केला. मराठी शोकांतिकांचें तीन प्रकरणांत मिळून परीक्षण पुरें झालें आहे. प्रत्येक नाटकाचे विशेष व गुणावगुण हे तेथें तेथें सविस्तर मांडलेलेच आहेत. पण या सर्व परीक्षणांचा पुन्हां एकदां साकल्यानें विचार करून समारोपांत, निघणारे सर्वसाधारण निष्कर्ष मोजक्या शब्दांत मांडावयाचे आहेत. समारोप याचा अर्थ सारांश नव्हे. मराठी शोकांतिकेचे दिसणारें विशेष कल्पनेस प्रतीत होणारें भावितव्य या दोनच विषयांचा विचार समारोपांत करावयाचा आहे.

—XX—

प्रकरण ८ वें.

समारोप.

विषय प्रवेश :

मराठी शोकांतिकांचें जें परीक्षण केलें त्याचा आतां समारोप करावयाचा आहे. परीक्षण करण्यापूर्वी शोकपरिणाम, शोककारण, शोकांतिका आणि शोकांतिकाकार यांचें स्वरूप प्रबंधाच्या पूर्वार्धांत पाहिलें, आणि उत्तरार्धांत या विशेषांचा परीक्षण करतांना निकष म्हणून उपयोग केला.

विष्णुदास भावे व त्यांच्या परंपरेंतील लेखकांची आख्यानक नाटकें यांचें महत्त्व आज ऐतिहासिक आहे, वाङ्मयीन नाहीं. किर्लोस्करांचा अपवाद सोडल्यास त्यांचें अनुकरण करून संगीत नाटकें लिहिणाऱ्या नाटककारांचे महत्वही नाममात्र आहे त्यांच्या शोकांतिकांचें परीक्षण केलेलें नाहीं. खाडिलकर आणि गडकरी यांच्यापासूनच सरस मराठी शोकांतिकेची सुरुवात होते. संस्कृत नाटकें आणि शेक्सपियरच्या रोमंटिक शोकांतिका तसेंच इब्सेनचीं अर्वाचीन नाटकें यांचा परिणाम मराठी शोकांतिकेवर किती आणि कसा झाला आहे तें मराठी शोकांतिकेच्या इतिहासांत पाहिलेलेंच आहे. मराठी शोकांतिकेचें परीक्षण करतांना शोकपरिणाम, शोककारण, शोकांतिका आणि शोकांतिकाकार हे चार शब्द व त्यांचें सर्वांगीण स्वरूप डोळ्यांसमोर ठेवलेलें होतें. परीक्षणाप्रमाणेंच समारोपही या चार शब्दांच्या अनुरोधानें करावयाचा आहे. मराठी शोकांतिकेच्या परीक्षणावरून निघणारे सर्वसाधारण निष्कर्ष आणि मूल्यमापन हें समारोपाचें प्रमुख प्रयोजन आहे.

२ शोकपरिणाम:

शोकपरिणामाचा विचार करतांना तात्कालिक, कालान्तरित आणि शाश्वत या तीन शब्दांचा विचार केला होता. तात्कालिक परिमाणांत विकारप्रक्षोभ असतो. विकारप्रक्षोभाच्या दृष्टीनें अनेक मराठी शोकान्तिका या यशस्वी आहेत. विकारप्रक्षोभांत करुण, भयानक, रौद्र आणि बीभत्स या रसांचा किंवा विकारांचा समावेश होतो. यापैकीं करुणरस हा नियत घटक असल्यामुळें तो प्रत्येक शोकान्तिकेमुळें होणाऱ्या

परिणामांत असतोच. बहुतेक मराठी शोकांतिका या शेक्सपियरच्या नाट्यपद्धतीवर पुष्ट झालेल्या असल्यामुळें विद्याहरण, एकच प्याला, राजसंन्यास, उद्यांचा संसार, इत्यादि शोकांतिकांच्यामुळें भय आणि अनुकंपा हे विकार जागृत होतात. बीभत्स रस किंवा त्याचा स्थायीभाव जो जुगुप्सा याचा आविर्भाव एकच प्याल्यासारख्या अपवादात्मक नाटकांत, आणि तोही अल्प प्रमाणांत होतो. तोतयाचें बंड आणि ब्रह्मकुमारी या दोन नाटकांच्यामुळें इतर शोककारक विकार जागृत होत नाहींत. कांहीं शोकांतिकांतून विशेषतः कीचकवध आणि उद्यांचा संसार या नाटकांत करुण आणि भयानक रसांपेक्षां रौद्ररसास प्राधान्य आहे. कीचक, द्रौपदी आणि भीम त्याचप्रमाणें करुणा यांच्या शह्वाशह्वांतून क्रोधाचा वन्हि पेटलेला दिसतो. विषकन्या या नाटकांत करुण आणि भयानकाप्रमाणेंच नीलकंठाच्या भाषणांतून रौद्ररसाचाच अविष्कार होतो.

तात्कालिक परिणामानंतर कालान्तरित परिणामाच्या दृष्टीनें मराठी शोकांतिकांचा विचार केला कीं विकारप्रक्षोभाच्या दृष्टीनें परिणामकारक वाटणाऱ्या शोकांतिकांच्या मर्यादा स्पष्ट होऊं लागतात. कालान्तरित परिणामांत दोन प्रमुख घटकांचा समावेश होतो. विकारप्रक्षोभानंतर कालान्तरानें प्रेक्षक साहजिकच त्यास कारण असणाऱ्या घटकांचा शांतपणें विचार करूं लागतो. याचेंच दुसरें नांव विचारजागृति होय, तसेंच आपल्या संकुचित आणि स्वार्थी असणाऱ्या भावना, विद्याहरण आणि एकच प्याला, तोतयाचें बंड आणि उद्यांचा संसार, ब्रह्मकुमारी आणि विषकन्या इत्यादि शोकान्तिका पाहून व्यापक, विशुद्ध आणि उदात्त झाल्या आहेत असें त्यास दिसतें. या स्थित्यंतराचें वर्णन भावनांचें अनुरूप विरेचन (कॅथार्सिस) या शब्दांनीं ॲरिस्टाटल करतो. करुणरसाप्रमाणेंच कॅथार्सिस हा शोकपरिणामाचा नियत घटक आहे. या दृष्टीनें मराठी शोकांतिकांचा विचार केला कीं प्रेमसंन्यासासारख्या परिणामकारक वाटणाऱ्या शोकांतिका या नाटकी आणि कृत्रिम वाटूं लागतात. नुसता विकारप्रक्षोभ होऊन चालत नाहीं, तर कालांतरानें या विकारांचें स्वरूप विशुद्ध, व्यापक आणि उदात्त व्हावें लागतें. आत्मविकास हा अभिजात वाङ्मयाचा होणारा महत्वाचा परिणाम आहे. या कसोटीस विद्याहरण, एकच प्याल्यासारख्या दहा बारा शोकांतिका तरी पूर्णपणें उतरतात.

भावनांच्या अनुरूप विरेचनांतच विचारजागृति या घटकाचा समावेश होतो. विचार करूं लागल्यानंतरच माणसाचे विकार हे व्यापक आणि विशुद्ध होतात. " शोकांतिकेंत एखादें विधान सिद्ध केलेलें असतें किंवा एखादें सर्वसाधारण सत्य सांगितलेलें असतें," असें ॲरिस्टाटल म्हणतो. शोकांतिका वाचून किंवा पाहून कालांतरानें जी विचारजागृति होते त्याचा उगम ॲरिस्टाटलनें सांगितलेल्या या दोन कारणांत आहे. उदात्तांतही विचारास फार मोलाचें स्थान आहे, विकारप्रक्षोभाइतकेंच किंबहुना त्यापेक्षां थोडें अधिक विचारवैभवाला शोकांतिकेंत महत्व आहे. या

दोन घटकांचा अपूर्व संगम महाभारत आणि इलियड या महाकाव्यांत, हॅम्लेट, किंग लियर, डॉ. फॉस्ट इत्यादि सुप्रसिद्ध शोकांतिकांत, हार्डी आणि टॉलस्टाय यांच्या कादंबऱ्यांत आढळतो.

मराठी शोकांतिकेंत जीवनानुभूतींतून निर्माण होणाऱ्या आणि मानवी स्वभावाच्या अंगाप्रत्यंगावर प्रकाश पाडणाऱ्या सत्याविष्काराचा संपूर्ण अभाव नसला तरी त्याची अपवादभूतातच गणना करावी लागेल. विचारांचा, तत्त्वांचा किंवा मतांचा प्रचार हें मराठी नाट्यवाङ्मयाचे महत्वाचे वैशिष्ट्य आहे. खाडिलकर आपल्या नाटकांतून 'सामाजिक तत्त्वज्ञान' मांडतात म्हणून अनेक टीकाकार त्यांचा गौरव करतात. पण 'सामाजिक' या विशेषणानेंच खाडिलकरांच्या नाटकांतून व्यक्त होणाऱ्या तत्त्वदर्शनाचें मर्यादित स्वरूप स्पष्ट होतें. उपदेश करणें, विशिष्ट तत्वांचा आणि मतांचा प्रचार करणें हें कितीही स्पृहणीय असलें तरी त्यास तत्त्वज्ञान हें नांव देणें अयथार्थ होय. मानवी स्वभावाचें व जीवनाचे मूलभूत स्वरूप ज्यांत व्यक्त होतें अशा विषयावर नाटकें लिहितांना मराठींतील प्रतिभासंपन्न म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या लेखकांचीही भूमिका किती संकुचित आहे हें स्पष्ट होतें. विद्याहरण, मेनका अणि महारथी कर्ण हे तीन विषय अक्षरशः असामान्य आहेत. पण या विषयावर नाटकें लिहितांना खाडिलकर आणि परांजपे यांच्यासारख्या रसिक आणि प्रतिभावान् लेखकांनासुद्धां प्रमेयाचा आणि मतप्रचाराचा मोह आवरला नाहीं. उलट हें वैगुण्य न समजतां त्यांचे एक महत्वाचें वैशिष्ट्य म्हणून खाडिलकरांसारख्या नाटककाराचा गौरव करण्याची कांहीं टीकाकारांची प्रवृत्ति असते. वाङमय हें साध्य नसून साधन आहे आणि म्हणून कांहीं तरी उच्च, उदात्त आणि उपयुक्त प्रचार सांगण्याकडे त्याचा उपयोग करण्यांतच खरा मोठेपणा आहे असा विचार कांहीं टीकाग्रंथांतून, परीक्षणांतून आणि भाषणांतून अनेकवार व्यक्त झालेला आहे. अशा लेखकांच्या आणि टीकाकारांच्या दृष्टिकोनांतून शेक्सपियर आणि हार्डी या लेखकांच्यापेक्षां कांहींतरी सामाजिक आशय सांगणारा लेखक हा श्रेष्ठ ठरतो. पण अशा मतप्रतिपादनातून आणि सामाजिक तत्वज्ञानातून मानवी अंतरंगाचे व जीवनाचें फक्त वरवरचें तेवढें दर्शन होतें हें विसरून चालणार नाहीं. कोठल्याही राजकीय, सामाजिक आणि आर्थिक प्रमेयापेक्षां, कोणत्याही राजकीय पक्षाच्या मतप्रचारापेक्षां मानवी जीवन व स्वभाव हे सहस्रपटीनें श्रेष्ठ आहेत. लेखकाची प्रतिभा ही अशा मतप्रणालींचे आणि प्रमेयांचे कागदीं कोट फाडून त्याच्या पलीकडे असणाऱ्या खऱ्या मानवी जीविताकडे पाहण्यास समर्थ असली पाहिजे. दुर्दैवानें हिंदुस्थानांतील आजवर जवळ जवळ दीडशें वर्षें चालत असलेल्या व चार वर्षांपूर्वी संपुष्टांत आलेल्या विशिष्ट राजकीय परिस्थितीमुळें मराठींतील लेखक हे स्वतंत्र आणि स्वच्छ दृष्टीनें संसाराकडे पाहूंच शकलें नाहींत. एका पाठोपाठ अनेक राजकीय, सामाजिक आणि आर्थिक आंदोलनें झाल्यामुळें राष्ट्रकार्यासाठीं अशा लेखकांनीं

कलेचा अनेकवेळां बळी दिला. असें नसतें तर खाडिलकरांच्यासारख्या प्रथितयश नाटककारानें मेनका नाटकासारखी गचाळ कृति लिहिलीच नसती.

राजकारणाप्रमाणेंच समाजकारणाचाही अनिष्ट परिणाम मराठीवाङ्मयावर त्याचप्रमाणें शोकांतिकेवर झालेला आहे. कोणतेंतरी प्रमेय आणि हेतु समोर असल्याशिवाय बहुतेक मराठी नाटककार लिहूंच शकत नाहींत. याचें उत्तम उदाहरण म्हणजे कोल्हाटकरांचीं नाटकें होत जन्मरहस्य हें नाटक प्रतिलोम विवाहाचा पुरस्कार करण्यासाठीं कोल्हाटकरांनीं लिहिलें. "हें नाटक वाचून या दृष्टीनें कांहीं प्रगति झाल्यास मी स्वतःला धन्य समजेन" अशा अर्थाचे उद्गार कोल्हाटकरांनीं प्रस्तावनेंत काढले आहेत. वास्तविक प्रतिलोम विवाहापेक्षां रघुनाथ, कांता आणि कौसल्या यांचा या नाटकांत कोल्हटकरांनीं केलेला स्वभावपरिपोष हा सर्व दृष्टींनीं महत्वाचा आहे. पण कोल्हाटकरांची दृष्टि कलेपेक्षा प्रतिलोम विवाहावरच केंद्रित झालेली आहे. खाडिलकरांच्या प्रतिभेवर सामाजिक आणि राजकीय परिस्थितीचा परिणाम झाला नसता तर त्यांच्या शोकांतिकांतून कलंक म्हणून वाटणारे आणि रसापकर्ष करण्यास कारणीभूत होणारे बीभत्स विनोदी प्रवेश हे आपोआपच आढळले नसते. फक्त केळकरांच्यासारखा एखादा अपवादात्मक नाटककार कलात्मकदृष्टीनें तोतयाच्या बंडासारखें नाटक लिहितांना आढळतो.

मराठी शोकांतिकाकारांची शेक्सपियर, हार्डी किंवा टॉलस्टॉय यांच्याशीं तुलना होत नसली तरी प्रचाराच्या, रूपकाच्या आणि प्रमेयाच्यामागें ते लागले नसते तर आहेत त्यांपेक्षां त्यांनीं लिहिलेल्या शोकांतिका सरस उतरल्या असत्या. औंधकरांना महारथी कर्णाच्या अलौकिक व शोककारक चरित्रापेक्षां कानीन पुत्राच्या आणि कुमारी मातेच्या प्रमेयाचें अधिक आकर्षण वाटलें. यावरून मराठी नाटककारांची वाङ्मयीन दृष्टि राष्ट्रोद्धाराच्या आणि समाजोद्धाराच्या कल्पनांच्यामुळें किती संकुचित झाली आहे याची कल्पना येते. केवळ मद्यपानबंदीचा प्रचार करण्यासाठीं शुक्राचार्यासारख्या महातपस्वी ब्राह्मणास खाडिलकरांनीं सामान्य दारुड्याच्या पदवीस आणलें आहे. बहुतेक मराठी नाटककारांची दृष्टीच स्वच्छ नसल्यामुळें प्रतिभेचें शेक्सपियरसारखें असामान्य लेणें नसलें तरी अनेक वाङ्मयीन गुण असूनही मानवी स्वभावाचा आविष्कार करण्यास व पक्ष, प्रचार, प्रमेय, समाज आणि तत्त्व या शब्दांच्या पलीकडे जाऊन आपल्या कलाकृतींस जीवनानुभूतीचा दिव्य स्पर्श घडविण्यास मराठींतील बहुतेक शोकांतिकाकार असमर्थ ठरले आहेत.

विकारप्रक्षोभ आणि विचारजागृति यानंतर काव्यानंदाची निर्मिति होते. विश्वनाथानें काव्यानंदास ब्रह्मानंदसहोदर हे विशेषण योजलेलें असलें तरी मराठी शोकांतिकेपासून होणारा हा आनंद अनेकवेळां उदात्त असला तरी केवल आणि अलौकिक हीं विशेषणें त्यास लावणें युक्त होणार नाहीं. मराठींतील बहुतेक शोकांतिकांमुळें प्रामुख्यानें विकारप्रक्षोभच होतो, विचारजागृति व विरेचन झालें तरी त्याला

मर्यादा असतात. उत्तम शोकांतिकेमुळें वाचकांचे वा प्रेक्षकांचे विकार, विचार एकंदर व्यक्तिमत्व हे सखोल, व्यापक, समधात आणि उदात्त होते. किंबहुना शेवटीं होणारा परिणाम हा शांतरसात्मक असतो, असें जें आंग्ल टीकाकार ल्यूकस यानें वर्णन केलें आहे त्यांत बसणारी मराठींत एखादीच अपवादात्मक शोकांतिका असेल अगर नसेल. बाकी शोकांतिकांपासून होणारा आनंद, 'विद्याहरण,' 'एकच प्याल्या'-सारखीं नाटकें वाचतांना उदात्त असला तरी तो संमिश्रच असतो. मानवाच्या मूलभूत विकारांचें मंथन करून वाचकाचा आत्मविकास करतांनाच त्यास अलौकिक काव्यानंद प्राप्त करून देणारा शेक्सपियरसारखा नाटककार मराठींत अजून निर्माण व्हावयाचा आहे. ललित वाङ्मयाचे अधिष्ठान मानवी स्वभाव हें असतें. माणसाच्या अंतरंगांतील विकारांच्या, विचारांच्या व नीतिप्रवृत्तीतील संघर्षांतून नाट्यात्मक कृति आणि अंती संपूर्ण कलाकृति ही निर्माण होते किंवा तशी ती व्हावी हे निसर्गक्रमास धरून आहे. पण अर्वाचीन काळांत प्रमेयातून किंवा प्रचारांतून आणि फार तर तत्त्वांतून प्रमुख पात्रें निर्माण करण्याचा प्रयत्न होतो. प्रमेय किंवा मत हें निर्जिव असल्यामुळें साहजिकच त्यांतून उत्पन्न होणारीं पात्रे हीं बहुधा तितकींच निर्जिव असतात. राजकीय, सामाजिक इत्यादि प्रश्नांस केवळ माणसाच्या अनुषंगानें मिळेल तेवढें महत्त्व आहे. पण हिंदुस्थानांतील विशिष्ट राजकीय परिस्थितीमुळें हे आवश्यक असणारें औचित्य अल्पच मराठी शोकांतिकाकार पाळूं शकले.

३. शोककारण :

मराठी शोकांतिकेमुळें होणाऱ्या परिणामाचें स्वरूप व त्याचे गुणावगुण याविषयीं येथवर विवेचन केलें. आतां असा परिणाम होण्यास कारण होणाऱ्या घटकांचा म्हणजेच शोककारणाचा विचार करावयाचा आहे.

शोककारणांत स्वभाव, परिस्थिति, शोकेकारक सौंदर्य आणि आध्यात्मिक वैफल्य हे चार नियत घटक असतात. " एखादे विधान सिद्ध केलेलें असतें, " असें ओरस्टॉटल जें म्हणतो त्यांत स्वभावपरिपोषाचा अंतर्भाव होतो. या दृष्टीनें मराठी शोकांतिकेंत अनेक चिरस्मरणीय अशीं स्वभावचित्रें सांपडतात. खाडिलकरांची प्रतापराव आणि मोहना, सवाई माधवराव आणि केशवशास्त्री, कीचक, द्रौपदी, भीम तसाच धर्मराज, शुक्राचार्य आणि कच, केळकरांची पार्वतीबाई आणि नाना फडणीस, कोल्हटकरांची रघुनाथ, कांता आणि कौसल्या, शारदा नाटकातील बहुतेक सर्व पात्रें, गडकऱ्यांचीं लीला, सिंधू, शिवांगी, सुधाकर आणि संभाजी, अत्र्यांचीं करुणा, बेडेकरांची अहल्या, तारा आणि गौतम, भाव्यांची विषया आणि नीलकंठ, शिरवाडकरांची बाजीराव, चिमाजी अप्पा आणि मस्तानी इत्यादि अनेक स्वभावचित्रें आज मराठा नाट्यवाङ्मयांत अजरामर झालेलीं आहेत. या स्वभावचित्रांत कांहीं आदर्श आणि अलौकिक आहेत तर कांहीं सर्वसामान्य आणि वास्तव आहेत. विशेषतः ऐतिहासिक नाटकांतील स्वभावचित्रें (कांचनगडची मोहना, सवाई

माधवरावाचा मृत्यु, तोतयाचें बंड, राजसंन्यास इत्यादि) हीं सर्वतोपरीनें डोळ्यांत भरतात. त्या मानानें पौराणिक शोकांतिका लिहितांना मात्र खाडिलकारांच्यासारख्या खंद्या नाटककारासही निरपवाद यश मिळालेलें नाहीं. शुक्राचार्यांचें स्वभावचित्र हें विश्वामित्र आणि मेनका यांच्याइतकें अन्याय्य आणि अयथार्थ नसलें तरी एकंदरींत सदोषच आहे. आणि सभोंवतालच्या विशिष्ट परिस्थितीप्रमाणेंच प्रतिभेचा मर्यादितपणा हाही यास कारण आहे.

सामाजिक नाटकें लिहितांना हा परिस्थितीचा पगडा कधीं प्रमेयांतून, कधीं रूपकांतून तर कधीं उघड प्रचारांतून प्रगट होतांना दिसतो. प्रत्येक कथानकास कोठल्यातरी सामाजिक किंवा राजकीय हेतूची जोड दिल्याशिवाय मराठी शोकांतिकाकार प्रसंग आणि पात्रनिर्मिति करूंच शकत नाहींत. तोतयाचें बंड, कान्होपात्रा, उमाजी नाईक आणि कृष्णाकुमारी इत्यादि हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतकींच नाटकें याला अपवाद ठरतील. यामुळेंच मराठी शोकांतिकांतील बरींच पात्रें विशेषतः उत्कर्षबिंदूच्या वेळींच एखाद्या विषयावर (शुक्राचार्य, सुधाकर आणि सिंधू) लांबलचक भाषणें करतांना आढळतात. या दृष्टीनें तोतयाचें बंड आणि आणि सवाई माधवराचा मृत्यु हीं नाटकें अपवाद म्हणून उल्लेखनीय वाटतात. सामाजिक मराठी शोकांतिका ही क्वचित प्रमेयात्मक किंवा प्रचारात्मक नसली तरी किमान सहेतुक तरी असतेच. यामुळें बरेचवेळां पात्राऐवजी प्रत्यक्ष नाटककारच अनेकमुखानें बोलत आहे असा वाचकास भास होतो. सारस्वत आणि माझ्या कलेसाठीं हीं दोन नाटकें या दृष्टीनें अभ्यसनीय आहेत.

परिस्थिति आणि मर्यादित प्रतिभा (शेक्सपियर, हार्डी इब्सेन इत्यादींशीं तुलना केल्यास) यामुळें साहाजिकच मराठी शोकांतिकेंत होणाऱ्या स्वभावपरिपोषांना मानवाच्या मूलभूत प्रवृत्तींशीं तितकेसें एकरूप होता येत नाहीं.

४ परिस्थिति :

" परिस्थिति " या घटकांत अंतर्भूत होणाऱ्या राजकीय, सामाजिक इत्यादि परिस्थितीचा मराठी शोकांतिकेवर काय परिणाम झाला आहे याचें येथवर विवेचन केलेलेंच आहे. पण परिस्थिति या घटकांत इतर पात्रांचा विशेषतः खलनायकाचा समावेश होतो. मराठी शोकांतिकेंतील केशवशास्त्री, तळीराम, इंद्र, कलुषा व तुळशी इत्यादि खलपात्रांचे नमुने चांगले उतरलेले आहेत. क्वचित् प्रसंगीं अशा खलनायकांच्या कृतीमध्यें व विशेषतः भाषणामध्यें (कमलाकर) नाटकीपणा व कृत्रिमपणा प्रगट होतांना दिसतो.

५ नियति :

मराठी शोकांतिकेंत कांहीं ठिकाणीं नियतीच्या वक्रगतीचे परिणाम दिसत असले तरी हार्डीप्रमाणें अपघातांची आणि योगायोगांची रेलचेल त्यांत आढळत नाहीं. अर्थात् हार्डीप्रमाणें उदासीन पण मूलभूत व अभिनव जीवनविषयक दृष्टिकान

असलेला नाटककार मराठींत नाहीं. तोतयाचें बंड, एकच प्याला, उद्यांचा संसार या शोकांतिकांत नियतीचा प्रभाव पहावयास सांपडतो. तोतयाचे बंड, योगायोगावर उभारलेलें असले तरी नाटककाराच्या कौशल्यामुळें आणि उचिततेच्या जाणिवेमुळें ते मनाला खटकत नाहीं. उलट प्रेमसंन्यास या नाटकांत अशा योगायोगास नियतीपेक्षां नाटककारच अधिक कारण आहे असें पुनः पुन्हा वाटतें. परंतु एकंदरींत मराठी शोकांतिकेंत येणारा नियति हा घटक कांहीं अपवाद सोडल्यास निर्दोष स्वरूपांतच आढळतो. मात्र नियतीचें प्राधान्य असलेल्या शोकांतिका मराठींत फारच थोड्या आहेत.

६ दैवदुर्विलास :

ॲरिस्टॉटलनें दैवदुर्विलास ज्यांत असतो अशी शोकांतिका आणि नसतो अशी शोकांतिका, असे दोन वर्ग केलेले आहेत. दैवदुर्विलास म्हणजे काय हे ॲरिस्टॉटलनें स्वभावदोष, शोककारक प्रमाद, विपरीत परिणाम व त्याची जाणीव या चार शब्दांच्या आधारानें सांगितलेलें आहे. विद्याहरण, एकच प्याला, राजसंन्यास इत्यादि नाटकांत दैवदुर्विलासाचे सर्वांगपरिपूर्ण दर्शन होतें. मात्र दैवदुर्विलास असणाऱ्या शोकांतिकांत सर्वसाधारणपणें एकांगी, उत्कट आणि असामान्य स्वभाव असलेल्या प्रमुख पात्रांचा व त्यांच्या हातून घडणाऱ्या कृतींचा अंतर्भाव होतो. परिस्थितीप्रधान नाटकांतही दैवदुर्विलास आढळतो पण तो ॲरिस्टॉटल म्हणतो त्या प्रकारचा नव्हे. परिस्थितिप्रधान नाटकांत प्रमुख पात्रांचा स्वभाव हा सर्वसामान्य असल्यामुळें गुणाच्या अत्युत्कट उकर्षातून होणारें स्खलन त्यांत सांपडत नाहीं. अज्ञानानें, गैरसमजानें आणि केव्हां केव्हां तर सद्धेतूनेंसुद्धां अशा पात्राच्या हातून शोककारक प्रमाद घडतो आणि कालांतरानें कसलीही कल्पना नसतांना त्याचें पुरेपूर प्रायश्चित्त भोगावें लागतें. डॉल्स हाऊस नाटकांतील नायिका नोरा हिच्या हातून आपल्या पतीसाठींच जो बनावट सही करण्याचा गुन्हा घडतो त्यांतूनच सगळा नाट्यप्रसंग निर्माण झाला आहे. एक स्वभावदोष सोडल्यास शोककारक प्रमाद विपरीत परिणाम आणि त्याची योग्य जाणीव या तीन कल्पनांचा समावेश या दैवदुर्विलासांत होतो.

७ आध्यात्मिक वैफल्यः

हेगेलने आपल्या उपपत्तींत वर्णन केलेलें आध्यात्मिक वैफल्य, हा नियत घटक आहे. करुणरसाप्रमाणेंच कमी अधिक प्रमाणांत आध्यात्मिक वैफल्य हें प्रत्येक नाटकांत आढळतें. उत्कट, एकांगी आणि असामान्य व्यक्तिमत्व असणाऱ्या प्रमुख पात्रांचा अधःपात हा शारदा, करुणा, सवाई माधवराव यांच्या अधःपातापेक्षां अधिक करुणार्ह आणि भीषण वाटतो. नायक किंवा नायिका यांचें व्यक्तिमत्व जितके विशाल तितकें होणारें आध्यात्मिक वैफल्य हें उज्ज्वल पण शोककारक असतें. नियतिप्रधान आणि स्वभावप्रधान शोकांतिकेंत आढळणारा आध्यात्मिक अपव्यय

हां कमी असतो, कारण त्यांतील प्रमुख पात्रांचें व्यक्तिमत्व हें सर्वसामान्य म्हणजेच संकुचित असतें. मराठी शोकांतिकेंत स्वभावप्रधान आणि परिस्थितिप्रधान शोकांतिका या अधिक असून नियतिप्रधान शोकांतिकाच फार कमी आहेत. मात्र आध्यात्मिक वैफल्यांत उत्कट विकारांच्याप्रमाणेंच ओजस्वी विचारांचाही अंतर्भाव होतो. मूलभूत विचारांपेक्षां मतांच्या. प्रमेयांच्या, किंवा फार तर तत्वाच्या प्रचाराकडे मराठी शोकांतिकाकारांचा स्वाभाविक कल असल्यामुळें हॅम्लेटसारखें आध्यात्मिक वैफल्य ज्यांत आहे अशी शोकांतिका मराठींत आढळत नाहीं.

८. सौंदर्य

उदात्तांत या दोन अंतर्भाव होतो. उत्कट विकार आणि विचारवैभव! उत्कट विकारांच्या दृष्टीनें मराठी शोकांतिकेंत उदात्त व्यक्तिमत्व असलेले अनेक नमुनें आढळतात. विचारवैभव मात्र त्याप्रमाणांत दिसत नाही. पण उत्कट आणि भव्य याप्रमाणेंच विचारवैभव हा उदात्ततेचा व ती ज्यांत आढळते त्या शोकांतिकेचा एक महत्वाचा घटक आहे हे विसरून चालणार नाहीं. आज जगांत श्रेष्ठ म्हणून प्रसिद्ध असणाऱ्या सर्व शोकांतिकांत (यांत नाटकाप्रमाणेंच काव्य आणि कादंबरीचाही अंतर्भाव करण्यास हरकत नाहीं.) मानवी स्वभावावर व जीवनावर प्रकाश टाकणारे मूलभूत आकर्षक विचार हे पदोपदीं आढळतात. अनेकवेळां असे विचार आणि तत्त्वज्ञान यांच्यांत असणारे अंतर दर्शविणारी रेषा ही अधिकाधिक अस्पष्ट होत जाते. हॅम्लेटच्या स्वगत भाषणांत आणि महाभारतांत हा प्रकार आढळतो. यामुळें आदर्श शोकांत वाङ्मयाचा होणारा परिणाम हा शांतरसात्मक असतो, असें कांहीं रसिज्ञांनीं आणि टीकाकारांनीं लिहून ठेवलें आहे.

शोककारक सौंदर्य आणि विरूप सौंदर्य यांचा विचार करूण आणि बीभत्स रसांतच केलेला आहे. हास्य आणि वीर हे दोन रस शोककारणास पोषक म्हणून येतात. विशेषतः हास्यरस हा शोकांतिकेंत कधीं करुणरसास पोषक म्हणून तर कधीं दोन पात्रांच्यांत विरोध दाखविण्यासाठीं व प्रमुख पात्रांचा मोठेपणा व्यक्त करण्यासाठीं (सिंधू आणि गीता, पार्वतीबाई आणि विठाई) येतो. कधीं कधीं हें हास्य विकट (ग्रिम) असतें आणि त्यांतून जीवनविषयक मूलभूत विचार व्यक्त होतात. दुर्दैवानें कांहीं शोकांतिकांचा अपवाद सोडल्यास मराठी शोकांतिकांत येणारा हास्यरस हा अस्थानीं आणि कधीं कधीं तर लेखकास न पटणाऱ्या प्रचलित मतप्रणालींचा उपहास करण्यासाठीं योजलेला असतो. कीचकवध, विद्याहरण आणि मेनक यांत खाडिलकरांनीं योजलेल्या हास्यरसामुळें त्यांच्या उज्ज्वल प्रतिभेस कलंकच लागलेला आहे. "तोतयांचे बंड" आणि "शारदा" या नाटकांतील विनोद या दृष्टीनें अनुकरणीय आहे. पण "एकच प्याला" यांतील तळीरामाचा विनोद साडल्यास विकट विनोदाचें मराठी शोकांतिकेंत सहसा उदाहरण सांपडत नाहीं.

९ शोकांतिका प्रकार :

मराठींतील बहुतके शोकांतिका या शेक्सपियरच्या रोमँटिक शोकांतिकेच्या परंपरेंतील आहेत. परिस्थितिप्रधान शोकांतिकांतील अनेक कलाकृतींचा समावेश हा रोमँटिक या सदरांतच करावा लागेल. अर्वाचीन मराठी रंगभूमीवर नवीन नाट्य-तंत्राचा परिणाम दिसत असला तरी जुनी परंपरा अजून मुळींच खंडित झालेली नाहीं. उद्यांचा संसार, सारस्वत आणि माझ्या कलेसाठीं या शोकांतिकांचा पेहराव नवीन वाटला तरी पूर्वपरंपरेची पदोपदी आठवण होते. शेक्सपीयरच्या नाटका-इतका इब्सेन आणि इतर पाश्चात्य नाटककारांचा आणि त्यांनीं निर्माण केलेल्या नाट्यवाङ्मयाचा अभ्यास झालेला दिसत नाहीं. आज शेक्सपियरच्या बहुतेक नाटकांची अनेक भाषांतरें किंवा रूपांतरें मराठींत प्रसिद्ध झालेली आहेत. उलट इब्सेन, शॉ, मॉम्, गाल्सवर्दी, अर्न स्टोलर अशा अनेक लेखकांच्या कृतींचे अपवादात्मक म्हणूनच मराठींत दर्शन होतें.

सारांश मर्यादित प्रतिभा, पुरे परिश्रम, चित्रपट प्रचाराचें तसेंच बाह्यांगाचें प्रेम अशा अनेक कारणामुळें एकंदरींत मराठी नाटकांची व विशेषतः शोकांतिकांची आज उर्जितावस्था नाहीं. शेक्सपियरचे नांवच सोडा पण खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या पंक्तींत निःसंकोचपणें समावेश करतां येईल अशी पात्रता असणारा एकही शोकांतिकाकार आज दिसत नाहीं. अत्रे, बेडेकर, भावे आणि शिरवाडकर यांनीं एकेकच शोकांतिका लिहिलेली असल्यामुळें केवळ एका कलाकृतीवरून सर्वसाधारण निष्कर्ष काढणें योग्य होणार नाहीं.

सुदैवानें कालचक्राची गति अखंड चालूं असते. आज खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या तोडीचा एकही नाटककार, तसेंच तोतयाचें बंड, शारदा या नाटकां-सारखें एकही नवीन नाटक दिसत नसले, तरी अशा अंधारांतच विषकन्या व दुसरा पेशवा यांसारखी नाटके, अपवाद म्हणून कां होईना, पण प्रसिद्ध होतांना दिसतात. असेच अज्ञात असलेले आशेचे किरण, आज पराभवानें विकालंग झालेली रंगभूमी, नव्या यशानें उजळतील. नवीन परंपरा, नवीन नाटककार नवीन नट व रसज्ञ प्रेक्षक निर्माण होतील. त्यांच्या प्रतिभेनें आणि प्रयत्नानें आज निर्जीव वाटणारे नाट्यप्रसंग, नीरस वाटणारे संवाद आणि निस्तेज वाटणारे पात्रांचे स्वभाव, हे ओजानें, रसानें आणि उदात्ततेनें ओसंडतांना आढळतील.

माणसाच्या स्वभावाप्रमाणेंच त्यानें कितीही प्रयत्न केला तरी त्यांत अपूर्णता ही रहातेच. या प्रबंधांत शोककारणाच्या स्वरूपाचा, व त्याचा मराठी शोकांतिकेंत झालेल्या आविष्काराचा, सर्वांगांनीं विचार करण्याचा प्रयत्न केला असला, तरी त्यांत उरलेल्या उणीवांची योग्य जाणीव आहे. शोकांतिकांचे परीक्षण करतांना

वृत्ति निर्विकार व निराग्रह ठेवण्याची दक्षता पाळली आहे. शोककारणाच्या कांहीं विशेषांचा, कांहीं नाटकांचा आणि कांहीं टीकाकारांचा सविस्तर परामर्ष न घेतल्यामुळें, अन्याय झाला असण्याचा संभव आहे. अनवधान हें माणसाच्या निर्दोषीपणाचा पुरावा म्हणून पुढें येत करतां नसलें, तरी त्यामुळें प्रांजळपणा पदरांत पडला तरी पुरे आहे.

शेवटीं ज्ञानदेवांच्या अमृताशीं पैजा जिंकणाऱ्या शब्दांत सांगावयाचें तें हेंच कीं –

तरी न्यून तें पुरतें । अधिक तें सरतें ।
करूनि घेयावें हें तुमतें । विनवितु असे ॥

[समाप्त]

संदर्भ

(प्रबंधांत विषय प्रतिपादन करतांना कांहीं पानांवर आधार दिलेले आहेत. हे आधार किंवा संदर्भ प्रत्यक्ष त्या पानांवर 'तळटीप' म्हणून न देतां येथें एकत्र दिलेले आहेत.

एका पानावर तीन संदर्भ असतील तर १, २, ३, असें तीन वेगळे आकडे येतील. पुढील पानावर परत १ या आकड्यापासून सुरवात होते. प्रत्येक संदर्भाखालीं प्रबंध पृष्ठ दिलेलें आहे. व संदर्भाच्या सुरवातीस आकडा घातलेला आहे. प्रत्यक्ष विषयप्रतिपादन वाचताना आकड्यावरून संदर्भ व संदर्भाखालीं दिलेल्या प्रबंध-पृष्ठावरून विषय (topic) सापडेल.)

1. "Calm of mind may be the mood that follows after reading or seeing a tragedy, not unpleasant calm of emotional exhaustion. This calm is partly due to purgation, partly due to philosophic detatchment which comes from watching with the aloofness of a ghost or god, the feverish struggles of humanity. We start from the future of life and see it steadily and whole."

P. 28–29. "Tragedy" by F. L. Lucas.

प्र. पृ १३

1. The object of poetry, as of all the fine arts, is to produce an emotional delight, a pure and elevated pleasure.

P. 206, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, by S. H. Butcher.

प्र. पृ. १५

१. हे ग्रंथकार १२ व्या शतकाच्या उत्तरार्धांत होऊन गेले. ते हेमचंद्राचे शिष्य होते. या दोघांनीं मिळून "नाट्यदर्पण" हा आपला ग्रंथ लिहिला.

प्र. पृ. २९.

२. ब्रह्मानंदास्वादमिवानुभावयन् ।

मम्मट कृत "काव्यप्रकाश"—४.
प्र. पृ. १९.

३. परब्रह्मास्वादसोदरः ।

हेमचंद्र कृत "काव्यानुशासन" प्र. २. रसलक्षण पृ. ५७.
पंडित शिवदत्त आणि परब, संपादित १९०१ निर्णयसागर
(काव्यमाला ७०)—प्र. पृ. १९.

४. ब्रह्मास्वादसहोदर : ।

विश्वनाथ कृत "साहित्यदर्पण." परिच्छेद ३ श्लोक १, पृ. ७७.
आवृत्ति १९२२, निर्णय सागर. प्र. पृ. १९.

१. बीभत्सरस प्राथमिक भावनेवर अधिष्ठित असूनही स्वतंत्र आस्वाद्यमानतेच्या अभावीं गाळला पाहिजे.

रसविमर्श पृ. २४७. प्र. पृ. २४.

२. "प्राथमिक किंवा मूलभूत विकार ते रस होत." यां उपपत्तीचा लंगडेपणा बीभत्साच्या बाबतींत चांगला स्पष्ट होतो. बीभत्स भावना ही एक प्रबळ व मूलभूत भावनांपैकीं भावना होय. असें असूनही व मुनिवचनांचा आधार असूनही ह्या रसाचीं उदाहरणें वाङमयांत हाताच्या बोटांवर मोजण्यापलीकडे सांपडूं नयेत, याचा अर्थ कोणतीही भावना रस या पदवीस लायक ठरण्यास तिच्या मूलभूततेपेक्षां तिची आस्वाद्यमानता अधिक कारणीभूत होते, असाच नाहीं का ?"

काव्यालोचन. पृ. ९७. प्र. पृ. २४.

1. Calm of mind may be the mood that often follows reading or seeing a tragedy–not unpleasant calm of emotional exhaustion. This calm is only partly due to purgation, partly due to philosophic detatchment which comes from the watching with the aloofness of ghost or god, the feveish struggles of humanity. We start from the future of life and see it steadily and whole.

– Tragedy – 28–29. F. L. [illegible]

प्र. पृ. २६

१. स्त्रीनीचप्रकृतावेष भूयिष्ठं दृश्यते रसः ।

नाट्यशास्त्र अ. ६, श्लोक ५२ पृ. ९७.
पंडित केदारनाथ (काव्यमाला) द्वितीय संस्करण ४२. प्र. पृ. २७.

1. Every kind of humour can be matched by a kind of pain. Everything that is tragic may be comic if you contrive to take it playfully.

Ch. VII, Enjoyment of Laughter by, Max Eastman.

प्र. पृ. २९

1. Aristotle defined the comic as, " Some defect or ugli-

ness which is not painful or destructive-for example-the comic mask is ugly and distorted, but does not cause pain.

Enjoyment of Laughter. by Max Eastman. प्र. पु. ३०

1. The truth is, we do not go te Aristotle so much for the answers as for the questions. To ask them is the first step towards truth.

P. 10-11 - Tragedy by F. L. Lucas. प्र. पु. ३२

2. Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete and of a certain magnitude, in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in seperate parts of the play; in the form of action not of narrative; through Pity and Fear effecting the proper purgation of those emotions.

Aristotle's theory of Poetry and Fine Art, by S. H. Butcher.

P. 23. प्र. पु.. ३६.

1. Pity and Fear, each of them is a form of pain.

Aristotle's theory of Poetry and Fine Art. by S. H. Butcher. P. 237. प्र. पु. ३६

1. Through pity and fear; effecting the proper purgation of those emotions. P. 23 प्र. पु. ३६.

१ : 1. Art is a pale shadow twice removed from reality. P. 33.

2. Fiction is more Philosophic than the history of actual events. P. 33.

3. Poetry encourages men to be hysterical and umcontrolled.

P. 33 Tragedy, by F. L. Lucas. प्र. पु. ३७

4. On the contrary, it makes them less, not more emotional by giving a periodic and healthy outlook to their feelings.

P. 33.

1. In short, Aristotle's definition is half a defence.

P. 33 - Tragedy by, F. L. Lucas. प्र. पु. ३८

2. In real life, Lessing explained, men are sometemes to much addicted to pity or fear; sometimes too little; tragedy brings them back to a virtuous and happy mean.

P. 23 - Tragedy, by F. L. Lucas. प्र. पु. ३८

1. It is good to pity Othello or to pity for Hamlet. In the latest jargon, our selfish emotion has been sublimated.

P. 24 - Tragedy by E. L. Lucas. प्र. पु. ३९

1- What clearer instance of the balance or reconciliation of opposite and discordont qualities can be found than tragedy ? Pity, the impulse to approach, and terror, the impules to retreat, are brought in tragedy to a reconciliation which they find nowhere else and with them who knows what other allied groups of equally discordant impulses ? Their union is an ordered single response, is the catheresis by which Tragedy is recognised, whether Aristotle meant anything of this kind or not. This is explanation of that sense of release, or repose in the midst of stress, of balance and composure, given by Tragedy, for there is no other way, which such impulses, once awaken, can be set at rest without suppression.

P. 245. Principles of Literary Criticism. प्र. पु. ४३

1. But I find it difficult to recognise in experience anything like this tug of war between the impulse to approach and the impulse to .retreat, which is supposed to keep the tragic spectator suspended, ·like Mahomet's coffin, between earth and heaven, between equal and opposite desires to rush forward to the foot-lights and back to the exit. Are these impulses supposed to balance at every instant ? But there are so many instants in a tragedy where one feels pity alone, or terror alone, or neither. "

P. 49-50 - Tragedy, by F. L. Lucas. प्र. पु. ४४.

1. Calm of mind may be the mood that often follows reading or seeing a tragedy - not unpleasant calm of emotional exhaustion.

P. 19 - Tragedy by F. L. Lucas. प्र. पु. ४५

1. By thought, that '.whereby a statement is proved, or a general truth expressed.

P. 23. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art.
by S. H. Butcher. प्र. पु. ४६

1. The most striking feature of Aesthetic enjoyment is 'Contemplative character.' - Article in Encyclopedea Brittanica 11th Edition - 'The Human Mind' - Vol. II.

P. P. 133-155, 362 to 387. प्र. पु. ४८

1. Since the objects of imitation are persons acting, and these persons must be of the higher or lower type (for moral character mainly answers to these divisions, goodness and badness being

the distinguishing marks of moral differences) it follows that we must represent men either as better than in real life or worse, or as they are.

P. 11, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art'.
by S. H. Butcher. प्र. पृ. ५१

2. In respect of character there are four things to be aimed at. First and most important, it must be good. The second thing to aim at is propriety. Thirdly, character must be true to life. The fourth point is consistency. P. 51. प्र. पृ. ५१

3. The character will be good if the purpose is good. P. 51. Aristotle's theory of Poetry and Fine Art. S. H. Butcher. प्र. पृ. ५१

1. Angles make poor 'dramatis personae'; it is human beings that we need - P. 110-111.
Tragedy - by F. L. Lucas. प्र. पृ. ५२

2. There remains, then, the character between these two extremes, - that of a man who is not eminently good and just yet whose misfortune is brought about not by vice or depravity, but by some error or frailty. P. 43. प्र. पृ. ५२

1. He must be one who is highly renowned and prosperous, P. 43 - Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art-by S. H. Butcher. प्र. पृ. ५३

2. Character will be good if the purpose is good - P. 51. Aristotle's Theory of Poetry and Finc Art. - by S. H. Butcher. प्र. पृ. ५३

1. Happiness is but the occasional episode in a general drama of pain. प्र. पृ. ६४.

2. Man is a plaything of god. प्र. पृ. ६४.

1. Of all sad words of tongue and pen the saddest are those, 'it might have been.' प्र. पृ. ६५.

'. In all Tragedy there is some sort of collision or conflict of feelings, modes of thought, desires, wills, purposes; conflict of persons with one another, or with circumstances, or with themselves. Tragedy is a story of unhappiness or suffering, and excites such feelings as pity and fear. The essential point of Hegel is not the suffering but its cause. namely the action or conflict. P. 70. The essentially tragic fact is the self-division and intestinal

warfare of the ethical substance, not so much the war of good with evil as the war of good with good. P. 71. The competing forces are both in themselves rightful, and so far the claim of each is equally justified; but the right of each is pushed into a wrong, because it ignores the right of the other, and demands that absolute way which belongs to neither alone, but to the whole of which each is but a part. It is the nature of the tragic hero, at once his greatness and his doom, that he knows no shrinking or half-heartedness, but identifies himself wholly with the power that moves him, and will admit the justification of no other power. The end of the tragic conflict is the denial of both the exclusive claims. It is not the work of chance or blank fate; it is the act of the ethical subsance itself, asserting its absoluteness against the excessive pretensions of its particular powers. In that sense, as proceeding from an absolute right which cancels claims based on right but pushed into wrong, it may be called the act of 'eternal justice.' P. 72. The denial of the onesided claims involves the death of one or more of the persons concerned; and we have a catastrophe. The ultimate power thus appears as a destructive force. Yet even here, as Hegel insists, the end is not without an aspect of reconciliation–What is denied is the exclusive and therefore the wrongful assertion of their right. P. 73.

Oxford Lectures on Poetry by A. C. Bradley. प्र पु ६८.

1. Again here is one particular kind of misfortune, not obviously due to human agency, which undoubtdly may affect in tragic way—that kind which suggests the idea of fate.

P. 82. Oxford Lectures on Poetry. By A. C. Bradley.

प्र. पु. ७१

2. Hegel has not taken notice in which the suffering is borne and the noble enduarance of pain that rends the heart is the source of much, that is best worth having in Tragedy.

P. 81–82. Oxford Lectures on Poetry, by A. C. Bradloy.

प्र. पु. ७१.

1. Tragedy portrayes a self division and self-waste of spirit, or a division of spirit involving conflict, and waste. P. 86. Any spiritual conflict, involving spiritual waste is tragic.

P. 87. 'Oxford Lectures on Poetry', by A. C. Bradley.

प्र. पु. ७२

2. The more spiritual value the more tragedy in conflict and waste. P. 89. Oxford Lectures on on Poetry, by A. C. Bradley.

प्र. पु. ७२.

२ कालिदासाचा विशेष होऊन राहिलेला असा एक गुण अद्यापि सांगावयाचा राहिला आहे, तो कोणता ? तर उदात्तरस किंवा कल्पनाविशालत्व (सब्लाइम). आजपर्यंत सर्व देशांत जे जे कविश्रेष्ठ होऊन गेले ते सर्व गुणेंकरून विशिष्ट होते. –संस्कृत कविपंचक. प्र. पृ. ७२

१ सौंदर्याची कल्पना " ब्युटिफुल " या शब्दानें देण्यांत येई तर भव्याला " सब्लाइम " म्हणण्यांत येई. पृ. ७९ प्र. पृ. ७४

सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध.

2. 'Longinus on the Sublime'

Edited by W. Rhys Robents, M. A.

या प्रबंधांतील, लॉंजिनसच्या उदात्तावरील मुख्य विचारसरणीवर, हें विवेचन आधारलेलें आहे. उदात्तावरील विचारप्रवर्तक अशीं लॉंजिनसचीं वाक्यें पुढील प्रमाणें आहे.

Sublimity is a certain distinction and excellence in expression, and that it is no other source than this, that the greatest poets and writers have derived their eminence and gained their immortality of renown. P. 49.

Our defects usually spring, for the most part, from the same sources as our good points. P. 53.

As if instinctively, our soul is uplifted by the true sublime, it takes a proud flight and is filled with joy, as it has itself produced, what it has heard. P. 55.

Sublimity is the echo of great soul. P: 61.

Lofty genius is far removed from flawlessness, for invariable accuracy incurs the risk of pettiness and in the sublime as in great fortunes, there must be something which is overlooked. It may be necessarily the case, that law and verage natures remain as a rule, free from failing and in greater safety because they never run a risk or seek to scale the heights, while great endowments prove insecure because of their very greatness. In the second place, it naturally happens that the worst side of human character is always the more easily recognised, and that the memory of errors remains indelible while that of excellence quickly dies away.

P. P. 127 - 129.

प्र. पृ. ७४

1. If only for a fraction of a second there is a sense of being checked, or baffled, or even stupified, or possibly even repelled or menaced, as though something were affecting us which we could not receive, or grasp, or stand up to. This is the negative stage,

P. P. 51 - 52

These feelings, even when the sublime thing might be called forbidding, menacing, or terrible, are always positive – feelings of union with it; and when its nature permits of this; they may amount to rapture or adoration. Rapture or adoration is often strongly tinged with awe. This is the positive stage — P. 52. ' Oxford Lectures on Poetry. '

by A. C. Bradley. प्र. पृ. ७७

1. Volkelt Aesthetic Distragescher, Voll. P. P. 304–353.

Three separate and outstanding features of the tragic:

A. Intense and abnarmal suffering which leads its victim to ultimate disaster, through the destruction of the body or collapse of the mind or even through both in congunction.

B. Real human greatness in the hero or heroine, a definite superiority to the average being, that may be evinced either in power of will, or in strength of feeling, or in profundity of thought and imagination.

C. An unfolding of the whole plot such that the tragic fate of the individual becomes typical and representative of that of the species to which he belongs. प्र. पृ. ७८

1. The pain of the inferior is frequently connected with the pleasure of the superior parts of our being-Shelly.

2. Narrow is the path that led to heaven प्र पृ. ८७.

1. Comedy aims at representing men as worse, Tragedy as better than in actual life.

P. 11 Aristotle ' s Theory of Poetry and Fine Art. by S. H. Butcher.

प्र. पृ. ८८

2. Comedy is, as we have said, an imitation of characters of a lower type–not however in the the full sense of the word bad, for the Ludicrous is merely a subdivision of the ugly. It may be defined as a defect or ugliness which is not painful or destructive. Thus for example, the comic mask is ugly, distorted but does not cause pain.-P. 19. Aristotle ' s theory of poetry and Fine Art. by S. H. Butcher. प्र. पृ. ८८.

These feelings, even when the sublime thing might be called forbidding, menacing, or terrible, are always positive – feelings of union with it; and when its nature permits of this; they may amount to rapture or adoration. Rapture or adoration is often strongly tinged with awe. This is the positive stage — P. 52. ' Oxford Lectures on Poetry. '

by A. C. Bradley. प्र. पृ. ७७

1. Volkelt Aesthetic Distragescher, Voll. P. P. 304–353.

Three separate and outstanding features of the tragic: ·

A. Intense and abnormal suffering which leads its victim to ultimate disaster, through the destruction of the body or collapse of the mind or even through both in congunetion.

B. Real human greatness in the hero or heroine, a definite superiority to the average being, that may be evinced either in power of will, or in strength of feeling, or in profundity of thought and imagination.

C. An unfolding of the whole plot such that the tragic fate of the individual becomes typical and representative of that of the species to which he belongs. प्र. पृ. ७८

1 The pain of the inferior is frequently connected with the pleasure of the superior parts of our being-Shelly.

2. Narrow is the path that led to heaven प्र पृ. ८७.

1. Comedy aims at representing men as worse, Tragedy as better than in actual life.

P. 11 Aristotle ' s Theory of Poetry and Fine Art. by S. H. Butcher.

प्र. पृ. ८८

2. Comedy is, as we have said, an imitation of characters of a lower type–not however in the the full sense of the word bad, for the Ludicrous is merely a subdivision of the ugly. It may be defined as a defect or ugliness which is not painful or destructive. Thus for example, the comic mask is ugly, distorted but does not cause pain.-P. 19. Aristotle's theory of poetry and Fine Art. by

S. H. Butcher. प्र. पृ. ८८.

1. Tragedy then is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude, in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in seperate parts of the play; in the form of action not of narrative; through Pity and Fear effecting the proper purgation of those emotions. P.23.

1. That is serious, complete, and of a certain magnitude.

2. A whole is that which has – beginning, middle and end.

P. 29 Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. by S. H. Butcher. पृ. प्र. १०१

2. Nor again that of a bad man passing from adversity to prosperity, for nothing can be more alien to the spirit of tragedy; it possesses no single tragic quality, it neither satisfies the moral sense nor calls forth Pity or Fear. P. 41–43.

Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art by S.H. Butcher प्र. पृ. १०५.

1. Nor again should the downfall of the utter villain be exibited. A plot of this kind will, doubtless, satisfy the moral sense, but it would inspire neither pity nor fear. P. 41–43.

Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. by S. H. Butcher.

2. There remains, then, the character between these two extremes–that of a man who is not eminently good and just yet whose misfortune is brought about not by vice or depravity but by some error or frailty. He must be one who is highly renowned and prosperous. P. 41–43.

Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. by S. H Butcher. प्र. पृ. १०७.

1. The character which is dramatic plucks for himself the fruit of his own deeds. प्र. पृ. १०४.

संदर्भ ग्रंथ

संस्कृत

१ गुणचंद्र आणि रामचंद्र–नाट्यदर्पण, बडोदें प्रत १९२९

२ जगन्नाथ--रसगंगाधर, निर्णयसागर प्रत १९३०

३ धनंजय--दशरूपक, न्यूयॉर्क प्रत १९१२

४ भरत--नाट्यशास्त्र, बडोदें प्रत १९२६

५ विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, निर्णयसागर १९२२

६ हेमचंद्र,, काव्यानुशासन--निर्णयसागर १९०१

मराठी काव्यमाला ७०, पंडित शिवदत्त आणि परब संपादित.

मराठी

७ आगरकर, गोपाल गणेश, " करुणरसापासून आनंद कां होतो ?"

निबंधसंग्रह, भाग ३ रा.

८ काणे पां. वा.–संस्कृतसाहित्यशास्त्राचा इतिहास १९३०

९ कुळकर्णी, वा. ल.--मते आणि मतभेद १९४९

१० केतकर, गोदावरी--भारतीय नाट्यशास्त्र १९२८

११ केळकर, द. के.--काव्यालोचन, १९३१

१२ केळकर, न. चिं.—साहित्यखंड--समग्र केळकर १९३७

हास्यविनोदमीमांसा. १९३७

१३ खांडेकर, वि. स. – गडकरी, व्यक्ति आणि वाङ्मय १९३२

१४ चिपळुणकर, विष्णुशास्त्री – संस्कृत कविपंचक, १८९१

१५ जोग, रा. श्री. – अभिनव काव्यप्रकाश, १९३०

सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध, १९४३

१६ जोशी, वामन मल्हार – विचार सौंदर्य.

१७ दांडेकर, वि. पां. -- मराठी नाट्यसृष्टी – पौराणिक नाटकें. १९४१

मराठी नाट्यसृष्टि – सामाजिक नाटकें, १९४५

१८ नेने, वि. पां. (प्रकाशक) अर्वाचीन मराठी साहित्य, १९४१

" मराठी नाटकें व नाटककार " – वि. स. खांडेकर.

१९ फडके, ना. सी. – टाकींचे घाव, १९३७, प्रतिभासाधन १९३३

२० मोरोपंत – आर्याभारत – प्रकाशक पराडकर, १९१२

२१ लेले, लक्ष्मण गणेशशास्त्री – प्रस्तावना – थोरले माधवराव पेशवे.

२२ वाटवे, के. ना. – रसविमर्श, १९४२

२३ शारदा मंदिर प्रकाशन – शारदाविहार.

२४ क्षीरसागर, श्री. के. – प्रस्तावना, एकच प्याला, आवृत्ति ७ वी १९४६

२५ ज्ञानदेव – ज्ञानेश्वरी, भिडे प्रत १९२८

English

26 Beaument, Albert-A theory of Tragedy, London1925

27 Bhat, V. G. - Studies in the Sanskrit Drama (Part I)

28 Bradley A. C. - Oxford Lectures on Poetry, London 1909. Shakesperian Tragedies, London 1904.

29 Butcher, S. H. Atistotle' s Theory of poetry and fine Art, London 1892,

30 Ceci!, David-Hardy, The Novèlist.

(Clark Lectures Given at Cambridge in 1942) London 1943

31 Ibsen-Doll's House, London 1900.
Ghosts, London 1901.

32 Kitto, H. D. F. -Greek Tragedy, London 1939.

33 Listowell-A Critical History of Modern Aesthetics, London 1933.

34 Longenus - on the Sublime. (Edited by W. Rhys Roberts, London 1927).

35 Lucas, F. L. - Tragedy. (In Relation to Aristotle' s poetics). 5th imqression 1946

36 Nicoll, Allaredice - Introduction to Dramatic Theory, London 1923.

studies in Shakespeare, 1927.

37 Reid, L. A. - A study in Aesthetics, 1931.

38 Richards, I. A. - Principles of Literary Criticism, London 1934.

39 Foundations of Aesthetics New York 1948

40 Shakespeare, william - Antony and Cleopatra, London, 1902, Hamlet, London 1934; Julias Ceaser, Macmillen 1902, king Lear, Macmillen 1901, Macbeth, London 1943; Othello, London 1903, Romeo and Juliet Dowden 1910.

41 Vaughan, C. E. - Types of Tragic Drama, London1908

42 Yagnik, R. K. - The Indian Theatre, London 1933.

पारिभाषिक शब्द व त्यांचे मराठी पर्याय

1 Accident – योगायोग
2 Action – नाट्यात्मक कृति, कृति.
3 After Effect – कालांतरित परिणाम.
4 Anagnorsis (Recognition)– वस्तुस्थितीची जाणीव.
5 Beautiful – सुंदर.
6 Beauty – सौंदर्य.
7 Climax – उत्कर्ष बिंदु.
8 Comedy – सुखांतिका.
9 Comic – हास्यकारक.
10 Destiny – नियति.
11 Emotional Effect – भावनात्मक परिणाम.
12 Eternal justice – चिरंतन न्याय.
13 Fear – भय.
14 General Truth – सर्वसाधारण सत्य.
15 Grandeur of Thought – विचारवैभव.
16 Hamartia (Tragic Error)– शोककारक प्रमाद.
17 Imitation – अनुकृति
18 Immediate Effcet – तात्कालिक परिणाम.
19 Invariable – नियत.
20 Kathersis – भावनांचे अनुरुप विरेचन.
21 Moral Force – नैतिक प्रेरणा.
22 Morbid – विकृत.
23 Negative Stage – ऋणावस्था.
24 Noble Endurance – उदात्त सहनशक्ति.
25 Positive Stage – धनावस्था.
26 Peripetia (Reversal)– विपरित परिणाम.
27 Picturesque – चित्र.
28 Pity – अनुकंपा.
29 Playful – खेळकर.
30 Plot – वस्तु
31 Poetic Justice – काव्यांतर्गत नीति.
32 Pretty – सुबक.

33 Purification – विशुद्धिकरण.
34 Serious – गंभीर.
35 Spiritual Waste – आध्यात्मिक वैफल्य
36 Sublimation – उदात्तीकरण.
37 Sublime – उदात्त.
88 Synaesthesis – समधातता.
39 Tragedian – शोकांतिकाकार.
40 Tragedy – शोकांतिका.
41 Tragic – शोककारक.
42 Tragic Effect – शोकपरिणाम.
43 Tragic Element – शोककारण.
44 Tragic Flaw – स्वभावदोष.
45 Tragic Irony – दैवदुर्विलास.
46 Turning Point – परिवर्तन बिंदु.
47 Ugly – विरूप.
48 Ultimate Effect – अंतिम परिणाम.
49 Ultimate Power – अंतिम शक्ति.
50 Variable – अनियत.

मराठी शोकांतिका

पौराणिक

१	मणीहरण.	द. वा. जोगळेकर.	१८८२
२	सैरंध्री.	द. वा. नेने.	१८८२
३	देवयानी पाणीग्रहण.	भि. ग. आठवले.	१८८४ (?)
४	श्रीरामराज्यवियोग.	अण्णासाहेब किर्लोस्कर	१८८४
५	विराटपर्व नाटक भाग २ रा.		१८८४
६	कच देवयानी.	स. वा. सरनाईक.	१८८७
७	सीताहरण.		१८८८
८	सं. ययाति नाटक	वि. गो. श्रीखंडे	१८८९
९	सं. कच देवयानी	वि. भि. कापरेकर	१८९२
१०	विराटपर्व कीचकवध नाटक	वा. वि. धामणकर	१८९४
११	सं. सीताशुद्धि	सौ. काशीबाई	१८९७
१२	सं. श्रावणाख्यान	ना. मो. कार्लेकर	१८९८
१३	सं. मेनकाविजय	स. के. जोगळेकर	१९०२
१४	सैरंध्री	म. रा. सांडविलकर	१९०६
१५	कीचकवध	कृ. प्र. खाडिलकर	१९०७
१६	सं. द्रौपदीमणिहरण	न. धों. काणे	१९०९
१७	अश्वत्थाम्याचें पारिपत्य	वा. पु. साठे	१९०९
१८	विद्याहरण	कृ. प्र. खाडिलकर	१९१३
१९	देवयानी अर्थात् विद्यासाधन	कृ. ह दीक्षित	१९१३
२०	बालवीर	मा. र. ठकार	१९२२
२१	संधि संग्राम	शां. गो. गुप्ते	१९२४
२२	सिंहाचा छावा	स. अ. शुक्ल.	१९२७
२३	सवतीमत्सर	कृ. प्र. खाडिलकर	१९२७
२४	संत कान्होपात्रा	ना. वि. कुळकर्णी	१९३१
२५	पहिला पांडव	शि. म. परांजपे	१९३१
२६	सं. संजीवनी नाटक	शा. रा. बंदे	१९३२
२७	ब्रह्मकुमारी	वि. चिं. वेडेकर	१९३३
२८	इंद्रजित्वध	दास विष्णु.	१९३४

२९	महारथी कर्ण	वि. ह. औंधकर	१९३४
३०	यज्ञमंडप	श्री. कृ. ओक.	१९३५
३१	सैरंध्री	गं. वि. गोखले	१९३५
३२	सं. चक्रव्यूहभेद नाटक		
३३	अभिनव कर्णवध	शं. मो. रानडे	
३४	दक्षयज्ञ		
३५	सवतीमत्सर	म. वा. राणे	
३६	सैरंध्री	भा. ना. पाटणकर	
३७	विराटपर्व भाग १ ला.		
३८	सैरंध्री		
३९	दक्षयज्ञ विध्वंस व वीरभद्र अवतार	ग. कृ. भिडे	

ऐतिहासिक

१	नारायणराव पेशवे नाटक	वि. स. छत्रे.	१८७०
२	सवाई माधवरावाचे नाटक	व्य. रं. कट्टी	१८७१
३	बाजीराव मस्तानी	ना. बा कानिटकर	१८८३
४	सवाई माधवराव यांचें नाटक	का. म. थत्ते	१८८४
५	राजशोक	शि. दा. गुप्ते	१८८५
६	सं. नारायणराव पेशवे नाटक		१८९२
७	श्रीमंत नारायणराव पेशवे यांचा वध	रा. ना. देव	१८९४
८	अस्मानी सुल्तानी अथवा पानिपतचा मुकाबला	वा. रं. शिरवाडकर	१८९५
९	पहिले बाजीराव पेशवे	रा. नि. सहस्त्रबुद्धे	१८९५
१०	सं. छत्रपति संभाजी	सोनाबाई चि. केरकरीण	१८९६
११	सं. बाजीराव मस्तानी	वा. ज. नाटेकर	१८९६
१२	सं. संभाजी	आ. मो. पाठारे	१८९८
१३	कांचनगडची मोहना	कृ. प्र. खाडिलकर	१८९८
१४	पानिपतचा दुर्दैवी मोहरा अथवा पानिपतचें तुमुल रणकंदन	किरात	१८९८
१५	विजयनगरचा डळमळीत राजमुकुट	किरात	१८९९

१५	कृष्णाकुमारी	वा. न. भावे	१९०२
१६	खाशांची आहुति अथवा नरवरि सदाशिव	गो. आ. गुप्ते	१९०४
१८	सवाई माधवरावाचा मृत्यु	कृ. प्र. खाडिलकर	१९०६
१९	सं. प्रेमबंधन	यु. हि. पूर्वदेशी	१९०९
२०	तोतयाचें बंड	न. चिं. केळकर	१९११
२१	कृष्णाकुमारी	व. ह. पंडित	१९१४
२२	एका शूर सरदाराचा दुःखाग्नि	द. रं. मधूर	१९१६
२३	प्रणयी युवराज	वा. ना. शहा	१९१७
२४	रक्तरंगण	कृ. वा. भोसले	१९२०
२५	हिरा हरपला	शं. गो. गुप्ते	१९२१
२६	सं. राजसंन्यास	रा. ग. गडकरी	१९२२
२७	बेबंदशाही	वि. ह. औंधकर	१९२४
२८	सं. मस्तानी	अ. ब. कोल्हटकर	१९२६
२९	पराक्रमी पेशवा	श्री. कृ. ओक	१९३२
३०	मराठ्यांचा राजा	मालती मा. तेंडूलकर	१९३३
३१	सं. छेडलेला छावा	वि. ना. कोठीवाले	१९३४
३२	उमाजी नाईक	वि. ग. देशपांडे	१९३४
३३	दुसरा पेशवा	वि. वा. शिरवाडकर	१९४७

सामाजिक

१	विषमयुग्मदैवदुर्विलास	वि. वागळे	१८८६
२	गोदावरी	मो. ग. लोंढे	१८९७
३	सं. शारदा	गो. ब. देवल	१८९९
४	प्रेमसंन्यास	रा. ग. गडकरी	१९१३
५	असुरी-पिपासा	गो. न. कुडाणेकर	१९१८
६	सं. जन्मरहस्य नाटक	श्री. कृ. कोल्हटकर	१९१८
७	सं. मदिरा नाटक	महंमद इ. भालदार	१९१८
८	सं. एकच प्याला	रा. ग. गडकरी	१९१९
९	सं. सैतानी संक्रांत	वि. रा. चौगुले	१९२४
१०	श्री.	न. ग. कमतनूरकर	१९२६
११	बनावट सही	श्री. वि. गोरे	१९२७
१२	सं. सत्यनाश	रा. जी. शिंदे	१९३०
१३	सैतानी सहा	स. ना. पतंगे	१९३१

१४	माझी जमीन	ग. कृ. फाटक	१९३२
१५	आमची जात	एस्. व्ही जोग	१९३४
१६	उद्यांचा संसार	प्र. के. अत्रे	१९३६
१७	माझ्या कलेसाठीं	भा. वि. वरेरकर	१९४२
१८	सारस्वत	भा. वि. वरेरकर	१९४२
१९	अर्ध्या वाटेवर	ह. वि. देसाई	१९४५
२०	ध्येयासाठीं	व. शा. वरखेडकर	
२१	विषकन्या	पु. भा. भावे	
२२	संसारसुख	ह. वि. देसाई	१९४८
२३	जुगारी जग	वि. गो. शेटे	

भाषांतरित व रूपांतरित

१	वेणीसंहार नाटक	परशुराम तात्या गोडबोले	१८५७
२	उत्तररामचरित	,, ,,	१८५९
३	मालती माधव.	कृष्णशास्त्री राजवाडे.	१८६१
४	दुर्गा	गो. ब. देवल	१८८६
५	ऑथेल्लो नाटक	म. गो. कोल्हटकर	१८६७
६	विजयासिंग (ज्युलियस सीझर)	का. गो. नातू	१८७२
७	शशिकला–रत्नपाल (रोमियो अँड ज्युलिएट)	ना. वा. कानिटकर	१८८२
८	विकार विलसित (हॅम्लेट)	गो. ग. आगरकर	१८८३
९	वीरसेन (हॅम्लेट)	गो- वा. कानिटकर	१८८३
१०	ज्युलियस सीझर	रा. ता. पावसकर	१८८३
११	वेणीसंहार	सी. म. मांजरेकर	१८८८
१२	सं. मालती माधव	म. दा. कुळकर्णी	१८८९
१३	अतिपीडचरित (किंग लियर)	शं. मो. रानडे	१८८९
१४	वेणीसंहार नाटक	वा. ना. डोंगरे	१८९०
१५	झुंझारराव (ऑथेल्लो)	गो. ब. देवल	१८९०
१६	जयाजीराव (रिचर्ड दि थर्ड)	मा. रा. नानल	१८९१
१७	वीरमणी आणि शृंगार सुंदरी (ॲन्टनी अँड क्लिओपात्रा)	वा. वा. केळकर	१८९३
१८	मानाजीराव (मॅकबेथ)	शि. म. परांजपे	१८९९
१९	डाकिनीविलास (मॅकबेथ)	ल. ना. जोशी	१८९९
२०	जशास तसे (मर्चंट ऑफ व्हेनिस)	द. गो. लिमये	१८९९

२१	सं. शालिनी	(रोमिओ अॅन्ड ज्युलियट)	१९०१
५२	विजयवसन्त	वा. न. भावे	१९०१
२३	ले. अमृतलाल बोस, बंगाली नाटक		
२४	कपिध्वज	(किंग जॉन) ल. ना. जोशी	१९०४
२५	दैवदुर्विलास	(किंग रिचर्ड दि थर्ड) वा. पु. साठे	१९०४
२६	विश्वामित्र	(टिमन ऑफ अथेन्स)	१९०५
२७	सं. मालती माधव		१९०६
२८	शृंगारमंजिरी	(अॅन्टनी अॅन्ड क्लिओपात्रा) अ. वा. वर्वे	१९०६
२९	भीमराव	(रॉबर्स) शि. म. परांजपे	१९०७
३०	प्रेमाचा कळस	(रोमिओ अॅंड ज्युलियट) सं. मि. बेलसरे	१९०८
३१	तारा-विलास	(× ×) द. अ. केतकर	१९०८
३२	मोहनतारा	(+ +) के. रा. छापखाने	१९०८
३३	उत्तररामचरित	(रंगावृति) अ. वा. डोंगरे	१९०९
३४	प्रेमध्वज	(टॉलिस्मन) कृ. प. खाडिलकर	१९११
३५	सीतापुनर्विवाह	सुमंत	१९११
३६	ज्युलियस सीझर	सं. भि. बेलसरे	१९१२
३७	वेणीसंहार.	(रंगावृत्ति.) अ. वा. वर्दे.	१९१४
३८	उत्तररामचरित.	श्री. कृ. बेलवलकर.	१९१५
३९	जयाजी आणि कमळजा. अर्थात् कट फिसकटला. किरात		१९३३
	(थॉमस ओटवेकृत व्हेनिस प्रिसर्व्हड् ऑर प्लाट डिसकव्हर्ड)		
४०	घरकुल. [डॉल्स हौस.] अनंत काणेकर.		
४१	जळतं शरीर. [घोस्टस्.] ह. वि. देसाई.		
४२	मालवकेतु [मॅकबेथ]. एन्. व्ही. ठाकुर.		
४३	आई. [मदर] [कॉर्ल कोपेक] माधव मनोहर.		
४४	हिंमतबहादुर [हॅम्लेट.] अ. ना. वर्दे.		
४५	प्रतापराव आणि मंजुळा. [रोमिओ अॅंड ज्युलियट.].		
४६	वैजयंती. [मोना व्हेना] वि. वा. शिरवडकर.		१९५०

——:०:——

ग्रंथ आणि ग्रंथकार सूची

अत्रे, प्र. के. १२,८९,१४१-१४३, १५९,१६२.

उद्यांचा संसार १२,३४,४६,४८–५० ५५,६९,७१,९३, ९८,१०१,१४१,१४३ १५९-१६०,१६३, १६४,१६६,२४५, २७५,२७६,२७९,

गुरुदक्षिणा १५९
घराबाहेर १५९
झेंडूची फुले १५९
पाणिग्रहण १५९
भ्रमाचा भोपळा ८९,१५९
मी उभा आहे १५९
लग्नाची बेडी ८९,१५९
वंदे भारतम् १५९
वीर वचन १५९
साष्टांग नमस्कार ८८,८९,१५९,१६२
अभ्यंकर १३६
विराटपर्व १३६
अमरापूरकर, सदाशिव बजाबाशास्त्री आणि बापट, रावजी बापूजी शास्त्री १२४, प्रबोधचंद्रोदय १२४
ॲडिसन १७९

ॲरिस्टॉटल ९,१०,१५,२२,३०,३२, ३३,३६,३३–४२ ४४,४५,५१–५३, ५५,७५,८३,८८-९४,९६- १००,१०२,१०३-१०६, १०८,१०९,११२,११७, १२१,१६३,१८८,१८९, २०६.
पोएटिक्स १०,३२.

आगरकर गो. ग. १२८, १३२, १३३
विकारविलासित ६३, १६३
आठवले, भि. ग. १३६, २०५
देवयानी पाणिग्रहण १३६, २०५
आपटे, हरि नारायण ७७,८९,९२,९९, ११३,११४,११६ ११८,१४३
पण लक्षांत कोण घेतो ? ३४,५०,५५,५८ ७१,८९,९८,९९, ११२
मी ७७
यशवंतराव खरे ७७
इब्सेन ९,१२,३४,४८,५१,५५,९३ १०१,१०४,१११,११४,११५, ११८,१३८–१४३,१५९, १६०,१६३,२७५,२७६
घोस्ट्स् १४०,२७५,२७९
डॉल्स हाऊस ३४,४८,५६.८३,८६,१०१ १४०,१६३
इनॉक ऑर्डन १८६
ईस्टमन, मॅक्स २८,२९
एडिसन २३
औंधकर वि. ह. १५८,१६६,१६२, १७६,१८१– १८३,१८७,२२३,२२६,२२७
बेबंदशाही १२,२२२,२२५-२२८
महारथी कर्ण १६८,१७५,१८६
कमतनूरकर, न. ग. २२९
श्री. २२९
सज्जन २२९
स्त्री–पुरुष २२९
करमरकर १३३
शालिनी १३३
काणे, पां. वा. १९
संस्कृत साहित्यशास्त्राचा इतिहास १९

काणेकर, अनंत १४०
घरकुल १४०
कानडे, वि. वि. १३६
संगीत चक्रव्यूहभेद १३६
कानिटकर, ना. वा. १३३
शशिकला रत्नपाल १३३
कापरेकर, विष्णु भिकाजी २०६
कचदेवयानी २०६
कारखाननीस, २२२,२२३
कालिदास ७४,९१,१५९,२०५
कुमारसंभव ९१,१४२
मेघदूत २९
रघुवंश १४२
शाकुंतल १२९
काशीबाई १३६
संगीत सीताशुद्धी १३६
कीर्तनें, रा. ब. वि. ज. १३७
थोरले माधवराव पेशवे १३७
कुळकर्णी, ना. वि. २७४,२७५
कान्होपात्रा २७४,२७५
कृष्णाकुमारी २७२,२७५
किर्लोस्कर १२५,१२८,१३४,
१३८,१४२–
१४४,१४७,१६२
रामराज्य वियोग १२४,१२५,१३५,
१३८,१४३
शाकुंतल १२५,१३४,१३५
सौभद्र १३५,१४९
कुळकर्णी, वा. ल. १५१–१५३,
मतें आणि मतभेद १५२
केरकर, सोनाबाई चिमाबाई २२९
संगीत छत्रपति संभाजी २२९
केळकर, गो. ल. १३५
केळकर, द. के. २४
केळकर, न. चिं. ८२,११४,१२८,१३८,
१६८–१७१,
१७४,१७५,१८६,
कृष्णार्जुनयुद्ध ८२
चंद्रगुप्त ८२,८५,८६
तोतयाचे बंड १२,१३,२८,४६,५२
५८,६९,७०,८२,९४
१००,१०२,१३८,
१६३,
१६६–१७०,१८६,
१८७,१९२
केळकर, म. वि. १३५,१३६
शिशुपाल वध १३६
केळकर, वासुदेवराव १२८,१३२
नाटिका २७,८४,८६,८८
वीरमणी आणि शृंगारसुंदरी १३४
कोल्हटकर, महादेवशास्त्री १३३
ऑथेल्लो १३३
कोल्हटकर, श्रीपाद कृष्ण ८३,८९,१२८,
१३८–१४०,१४६,
१५३,१५६,
१६२,१६८,
२०२
जन्मरहस्य ८३,८६,१४३,१४९,
१५०,१६४,१८७,
प्रेमशोधन १४९,१५०,१५६
मतिविकार १५०,१५६
वीरतनय १४४
सहचारिणी १५०
खरे, वासुदेवशास्त्री १६८,१६९
अधिकार योग १६८
खाडिलकर, कृ. प्र. १२,४६,५०,५१,
५७,८२,९५,१०६,
११४,११८,११९,
१२४,१२५,१२८,
१३३,१३६,१३८,
१४१,
१४३–१४७,१४९,
१४९,

१४९,१५३,१५४,
१५६,१५७,१५८,१६१,
१६२,१६३,१८९,
१९२,१९६,१९८,
१९९,२००,
२०२–२०७,

कांचनगडची मोहना ८२,१३८,
१४४,१४९,
१८७–१८९,

कीचकवध २४,४६,१४०,१४४–१४६,
१६१,१८८,
१९२–१९४,१९८,
द्रौपदी १४५
बायकांचे बंड ८२,१४४
भाऊबंदकी १११,११९,१४४,१४६
मानापमान १४४
मेनका १४५,१४७,१९८
विद्याहरण १२,४२,५७,६७,८२,
८६,९१,९३,९४,१०४,
१३८,१४४,१४५,१४७,
१५७,१६१,१६३,१८८,
१८९,१९८,१९९,२०३,
२०५,२०६
सत्वपरिक्षा ११८,१४४,१४६
सवतिमत्सर १३६,१४३,१४४
सवाई माधवरावांचा मृत्यू १२,८२,
९५,९६,
१११,१२८,
१३८,१४४,
१४९,१६४,
१७१,१८९,
१९२
सावित्री १४५
स्वयंवर १४४,१४५
खांडेकर, वि. स. १३९, १४८, १९८
अर्वाचीन मराठी साहित्य १४८. १९८

गटे, डॉ. फॉस्ट ४४,४५

गडकरी, रा. ग. १२,१४,२५,४६,४८,
५०,५१,५६,८२,८४,
८८,८९,१०६,११४,
११८,११९,१३३,
१३८,१३९.१४१,
१४३,१४६–१५९,
१६१,१६२,१६३,
१६८,१८९,२०६,
२०७,२०८,२०९,
२११,२१३,२१५,
२१७–२१९,२२२,
२२३,२२५–२२७,
२२९,२३०,२७५,

एकच प्याला १०–१२,२१.२२,२५,
२७,२८,३८,४०,
४२–४८,५२,५७,५९,,६१,
६२,६७,६८,७८,८२,८३,
८५,८६,९१,९३,९४,
१०१,१०२,१११,११२,
१३८,१५०,१५१–१५४,
१५६,१५७,१६३,१६४,
१६६,१८८,१८९,१९८,
२०६,२०७,२०८,२१०,
२१२,२१३,२१६–२१८,
२२९,२३०

पुण्यप्रभाव १४,७३,८२,१५०,१५१
१५२,१५३,२०६,२०८

प्रेमसंन्यास १४,५६,५८,१५०,१५३,
१५६,२०६,२०८,२२९,
२३०

भावबंधन ८२,८७,९९,१०३,११२,

१५०,१५२,१५३.२०६,
२०८
राजसंन्यास १२,२२,२३,२५,४३,
७१,८२,८६,९१,९४,
१११,११९,१३८,
१५०–१५४,१५६,
१६४,१८७–१८९,
२०६,२०७,२१८,
२१९,२२२,२२३,
२२५–२२९,
गॉल्सवर्दी ११३.१३९.१४०,१४३
सिल्व्हर बॉक्स ११३
स्ट्राईफ ११३
गुणचंद्र आणि रामचंद्र १९,३६,
नाट्यदर्पण १९
गोरे, वि. वि. १४०
बनावट सही. १४०
गोल्डस्मिथ १२७
गोडबोले परशुराम तात्या
उत्तरराम चरित १२४,१२५
नागानंद १२४
पार्वतीपरिणय १२४
वेणीसंहार १२४,१२५,१२८
चतर्जी, शरश्चंद्र १५६
चिपळुणकर, कृष्णशास्त्री १२८,१३७,
१३८
चिपळुणकर, विष्णुशास्त्री ७२,१२८,१३७
१३९
संस्कृत कविपंचक ७२
छत्रे, करूनाना १२८
छापखाने, के. रा. १३३
मोहनतारा १३३
जगन्नाथ
रसगंगाधर २१,२२,२४
जोग, रा. श्री. २३,३९,७४,
अभिनव काव्यप्रकाश २३,
सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध ३९
जोगळेकर, द. वा. १३५,१३६,
मेनकाविजय १३६
जोशी, चिं. वि. ८९
चिमणरावाचे चऱ्हाट ७६,८९
जोशी, माधवराव १४७
जोशी, ल. का.
कपिध्वज १३३
जोशी, वामन मल्हार, १८६
आश्रम हारिणी १८६
झोला
नेना ८१
टिळक, बा. गं. १२८
ठाकुर, १३४
मालवकेतु किंवा मायाप्रभाव १३४
डोंगरे, वा. ना. १३५
तुकाराम २३,७७,१०९
तेंडुलकर मालती, २२९
मराठ्यांचा राजा २२९
दत्त, मायकेल मेधुसूदन २७२
दांडेकर, वि पा. १२४,१३५,१४५,
१४७,१६१,१९८
पौराणिक नाटके १२४
मराठी नाट्यसृष्टि १२४,१३५,१४५,
१४७
दीक्षित, कृष्णाजी हरि २०५,२०६
देवयानी अर्थात विद्यासाधन २०५,२०६
देवल, गो. ब. ८९,९९,११३–
११५,११९,१३२
१३३,१३५,१३८,
१४२–१४४
१४६–१४८
१६२,१६४,१६६
१८६,२०७,२४५,
२४८
शुंभारराव १३३,१४३
दुर्गा १६४,१६६,१६८,१८३,

शापसंभ्रम १४३
शारदा २०,३५,४६,४८,४९,५८
७१,७८,७९,८९,९८,९९
११२,११३,११५,११६
११९,१४३,१४९,१६३
१६४,१८७,२४५,२४६
२४९
संशयकल्लोळ २०,३१,४४,४५,८५,
८७,८८
देशपांडे, वि. ग. २७०
उमाजी नाईक २७०
देसाई ह. वि. १४०,१६७,१६८,१८५,
१८६
अर्ध्या वाटेवर १६७,१६८,१८५-
संसारसुख २९२–२९४,
१८६
जळते शरीर १४०
धनंजय १२७
धामणकर १३५,१३६
कीचकवध १३६
न्यूटन २३
नाथमाधव २२८
मराठ्यांचा आत्मयज्ञ २२८
निरंतर ग. भा. १४०
परांजपे, शिवराम महादेव १३२,१३४
१६७,
१७९–१८३,
१८७
पहिला पांडव ८२,१६८,१७९,१८६
मानाजीराव १३४,१७९
रामदेवराव १७९
पराडकर, एन, बी. ८४
परुळेकर, सी. ना. १३५
पंडित, ब. ह.
कृष्णाकुमारी २७२
पाटणकर, माधवराव १३५
पाठारे, आत्माराम मोरेश्वर
संगीत संभाजी २२८
प्रभाकर १२२
प्लेटो ३७,३८,६४
फडके, ना. सि. १९८,१९९
बर्क ९,७४,७५,७६
सब्लाईम ॲण्ड ब्युटिफुल ७६
बर्वे, अ. बा.
शृंगारमंजरी १३४
बायबल २७९
बापट, रावजी १२४
बी. बापुजीशास्त्री
कमला ५०,७५
बुचर, एस. एच. ९,१५,३२,३६,१२१
बेडेकर, वि. चिं. १४१,२६३,२६९
ब्रह्मकुमारी ८२,९४,१४१,२६३
बेलवलकर १२५
बेलसरे, खंडेराव भिकाजी १३४
रंजितरंजक नाट्यमाला १३४
बोकिल, वि. वि. ७७
वसंताचे रामायण ७७
बोडस, ग. कृ.
धर्मवीर संभाजी २२८
ब्रॅडले ए.सी. ९,६६,७०–७४,७६,१२१
आक्स्फर्ड लेक्चर्स ऑन पोएट्री ६६
भरत २०,२१,२५,२७,१२७
नाट्यशास्त्र २०,२१,२७
भट्ट नारायण १२५
भवभूति २१,९१, १२६,१५१,१५९
उत्तररामचरित ६८,८८,९१,१२९
१३७
भारवी ७४
भालचंद्र डॉ. १२८
भावे, पु. भा. १४१,२३४,२३९,२४२
विषकन्या, १२,१४१,१८८,२३४,
२४१,२४५
भावे, बा. न. २७२
भावे, विष्णुदास १२२,१२३,१२४,
१२५,१२६,१२७,
१३४,१३५

नाट्यकविता संग्रह १२३
सीतास्वयंवर १२३
भास्कराचार्य २३
भेंडे, शामराव नारायण १३५
मॅाम १३९,१४३
मोलियर १४८,१४९
महाभारत २१,२६,४१,४४,४५,७४
१२२,१४२,१४४,१७९,
१८१,१९८,२०३–२०५,
मांजरेकर, सी. न. १२५
मोरोपंत ३७,६१,१३२,१७९,
१८१–१८३,१८५,२०३
आर्याभारत ६१,१७९,१८१
मिल्टन ७४,१६०
मुसळे १३३
प्रतापराव आणि मंजुळा १३३
याज्ञिक १३२
धी इंडियन थिएटर १३२
राजवाडे, आहिताग्नी ८३
रामदास १२२
रामजोशी १२२
रामानुज २३
राजवाडे, कृष्णशास्त्री १२५
मालतीमाधव १२५
मुद्राराक्षस १२५
विक्रमोर्वशीय १२५
रानडे, शं. मो. १३३
अतिपंडिचरित १३३
राणे १३६
रिचर्डस, आय. ए. ३९, ४०,४१
फौंडेशन्स् ऑफ एस्थेटिक्स ३९
लाँजिनस ९,७४,७५,७६,
कन्सर्निंग हाइट ऑर एलेव्हेशन ७४
ल्यूकस, एफ. एल. ९,१३,२६,३२,३८,
३९,४०,५१,९३,१२१
लेले, गणेशशास्त्री १२५
कर्पूरमंजरी १२५
जानकीपरिणय १२५
मालविकाग्निमित्र १२५
विद्धशालभंजिका १२५
लेसिंग ३८
वरेरकर, भा. वि. ८३,१४०,१४७,
१४८,१५६,१५७,
२३०,२३२,२३४,
करीन ती पूर्व १५७
कुंजविहारी १५६
गोदु गोखले १५६
धांवता घोटा १५६
माझ्या कलेसाठीं १५८,१८८,२३२
विधवा कुमारी १५६
सारस्वत ८३,१५८,१८८,२३०
२३२–२३४
संन्याशाचें लग्न १५७
सोन्याचा कळस १५८
वर्तक, श्री. वि. १४०
आंधळ्याची शाळा १४०
तक्षशिला १४०
लपंडाव १४०
वाटवे, के. ना. २३,२४
रसाविमर्श २३
वाल्मिकी ३५,३६,७४,११५
रामायण २६,७४,१२२,१२३,
१४२,१४४
वॅघाँ २१
वर्दे अ. वा. १२५,१३३
हिंमतबहादर १३३
व्यास ७४
वुडहाऊस ७७
विश्वनाथ १९,२६,४१,४४,४५
साहित्यदर्पण १९
विनायक २७२
शहा,वालचंद नानचंद २२९
रंगेल युवराज २२९
शॉ, जार्ज बर्नार्ड ११४,१३९,१४०,
१४३
डॉक्टर्स डायलेमा ११४

पिग्मॅलियन ११४
शेक्स्पियर ९,१२,१३,२०,३३,३४
४१,४३,४५,४६,५१,५३
५४,५५,६४,७४,८१
८४,९१,९७,१०४,
१०६–१११,११३–११९
१२६–१२९,१३१–१३४
१३६,१३९.१४१–१४५
१४८,१४९,१५१–१५४
१५६,१५९
१६१,१६३,१७९
१८८,२०७,२४६
२५०.
अँटनी अँड क्लिओपात्रा १३३
ऑथेल्लो १३,१८,३१,३३,३८,४१
६८,८४,८६,८७,९६
१०७,१०८,१२९
१३२,२४९
किंग जॉन [कपिध्वज] १३३
टायरस अँड्रोनिकस १३१
टिमॉन ऑफ अथेन्स [विश्वामित्र] १३४
मॅक्बेथ १८,४१.४५.१०७,१२९,१३२
१३४,१६०,१७९
मिडसमर नाईटस् ड्रीम ८४
रोमियो ॲण्ड ज्युलिएट १३३
लियर १८,२०,२६,३३,४१,४६,७८
७९,९१,१०७,१२९,१३०
१३३,१६१,२०८
हॅमलेट १३ १४,१८,२०,२६,३३.३८,४०
४१,४३–४६,४८,६८,७०,
७८,७९,८४,८६,८७,९१,९६
१०७,१०८,१२९,१३०१३२
१३३,१६०,१६१,२०८,२४९
शिरवाडकर वि. वि. १६२
दुसरा पेशवा १६२,१६३,२४५
शेरिडिन १२६
शेंबेकर, धुंडिराज १३५
शेले, पी. बी. ८७
श्रीखंडे, वि. गो. १३५
श्री लक्ष्मीनारायण कल्याण १२२
सली, जेम्स ४४
सरनाईक, सखाराम बाळकृष्ण २०५
कचेदवयानी २०५
सॉक्रेटिस २९
सिंपोझियम २९
सुमंत १२५
हार्डी,थॉमस् ४१,४५,५१,६३,६४,७०,
७१,७७,१०५,११०,१११
१६४,१६७,
टेस ११०
मेयर ऑफ कॅस्टरब्रिज ६३,६४,७१,
११०
क्षीरसागर, श्री. के. ८३,२१७,२१८,
ज्ञानदेव ७७
ज्ञानेश्वरी १२२

विषयसूचि

अतिसामान्य स्वभाव, ५१,८८,९०,
अद्‌भुत रस, २५,२६,७८,
अनुकूल संवेदना, २५,४५,८५,
अपघात (योगायोग), १६,४९,५१,
५८,६२,६४,७०,१२४,१६७,१६९,
१७४
अलौकिक काव्यानंद, ४२,४४-४५,४७,
४९,८७,८८,१०७,१८८,
अलौकिक दुःख; १६,१८,१९,८७,२३०
असामान्य स्वभाव,५१,५३-५८,६०,६२
६४,६७,७५,८१,८८,९९,११०,
१११,१४२,१६७,१८१,१८५,१८८
१९८,१९९,२०७-२०९,२१७,२२६
२४२.
अंतःसंघर्ष; १५,५२,५४,६६,६७,७१
९५,९६,१०४,१०८,१०९,१६९,२०६,
२२१,
अंतिमशक्ति; ६८,७०,
आध्यात्मिक वैफल्य; १२,४९,५०,५६.
६६,७०-७२,८१,१६४-१६६,२१३,
२२७,
आनंद १५-१९,२५,४४,४५,८६
इब्सेनची (अर्वाचीन) शोकांतिका; ९,
१२,३४,४६,५१,५५,५३,८१, ८३,
९५,९६,९८,९९,१११,११५,११६,
१३८,१४१,१६०
उदात्त सौंदर्य; १०,१२,१३,१७,१८,
२६,४९,५०,५२,५५,५६,६०, ६१,
७२-८१,१०९, ११० १५१, १७३,
१७७,१७८,१८२,१८८,१९२,१९७
२००,२०४,२१२,२१३,२१६,२१९
२२२,२२४,२२७,२३०,२३१,२३७
२४०-२४२,२४४,२४५,२६२,२६३
उदात्त सहनशक्ति; ५०,५६,७१,
उपरोधिक विनोद
कालांतरित परिणाम; १२-१४,४६,११८
काव्यांतर्गत नीति;६९,७०,१२४
काव्यानंद; ११,१५,१८,३३,४१,४४,
४६,४८,८६,१६५
केवल काव्यानंद; ४२,४४
खलनायकाचा स्वभाव; ५३,५८-६०,७२,
९८,९९,१०८,१०९,२१०,२२५,
२४६,२५५,२५७
गंभीर नाटक; ८२-८६
ग्रीक शोकांतिका; ९,१०,१२,३२-३४,
३६,४१,४२,४६,५०-५५,८१,८९.
९०,९४,९५,९९,१०१,१०५,१०७,
११२,११६,१६३,१८८
चिरंतन न्याय;६८-७१
तत्काल परिणाम;१२-१४,४०,४६
दुःख; १५-१८,३६,५२,६६,८६,८७,
१३०,१३१,१९०,१९१,१९८,२०३
२१९,२३८
दुःखात्मक रस; १८,१९,२१, ३२, ३६,
१५१,१५५,१७७,१७९,१८१,२०३
२०६,२२०,२५८
दैवदुर्विलास; १३,१६,६९, ७२, १००-
१०५,१४२,१६३,१६९,१७०,१७२
१७४,१७८,१८४,१८५,१८९,१९२
२१५,२२७,२५०,२५५,२५७,२५९,
२६०
नाट्यात्मक कृति; १५,३१,४२,४३,६७,
६९,९२,९४-९७,१०९,१११,२१८,
नियति; ११,१२,१६,१७,४९-५१,५४,
५५,५९,६१-६६,६९-७२,८१,१०१
१०२,१०५,११०,१११,१२४,१४२
१६४-१७०,१७३,१७४,१८३,१८७
१८८,१९२,२०९-२११ २२४,२४४
२४५,२४९,२५५,२५८,२६०
नियातिप्रधान शोकांतिका; १६५-१६८
१८६,१८७,२४३-२४५,२९४.
नैतिक आशय; ६८.
नैतिक प्रमाद; ५२,६९
नैतिक प्रेरणा; ६८,७१

परिस्थिति; १२;४८-५०,५३-६० २८,३३-३७,४०,४१,४४,४६,४८,
६२,६४-६६,६९,७० ६६,६७;७८,८३,९५,९७,१०६,
७२,८१,९३,९५ १११,१२२,१२७,१४६,१५०,१५८
१०८-११०,१६४ १६३,१६४,१६६,१७९,१८८,१८२
१६७,१८४,१८७ १९७,१९८,२०७,२१४,२१५,२१९
१८८,२०७,२२४ २२२,२२५,२२६,२३०,२४१,२४२,
२४३,२४४,२४९ २५७.
२५५,२५९,
परिस्थितिप्रधान शोकांतिका; २४३-२४५ भावनात्मक परिणाम; ३२,३३,३६,४१,
२९४ ४४,१०६.
प्रातिकूल संवेदना; २५,४४,८५ भावनांची विश्वात्मकता; ३८
प्रमेयप्रधान शोकांतिका ११३-११६,११९ भावनांचें अनुरूप विरेचन; ३२,३३,३६-
१२१ ३९,४१,४२,४६,४७,१०६,१६६,
उपरोधिक विनोद, १६०,१७०,२१८, १८८.
करुण रस; १०, ११, १३,१९-२२,२६- भावनांचें उदात्तीकरण; ३८,३९,४२,
३०, ३३-३७, ३९-४१,४४,४६- ४६-४८,१८८.
५०, ५२, ६५-६७, ८६, ९५,९७, भावनांचे विशुद्धीकरण ३८,३९,४२,
१००, १०६, १०७, ११५, १२२, ४६-४८,१८८.
१२३, १२७, १३७, १४३, १५०, भीषण नाट्य; ८३,८४,१६३.
१५८, १६३. १६४, १६६, १६७ रौद्ररस; ११,१३,१९,२१-२६,३५-३७,
१७१, १७९, १८४-१८६, १८८, ४१,४४-४६,४८,१०७,१११,
१९१-१९३, १९७, १९८, २०२, १२२,१२७,१४३,१४६,१५०,
२०६, २०७, २११, २१४, २१५, १५८,१६३,१६४,१६६,१८५,
२१९, २२२, २२५, २ ६, २३०, १८८,१९२-१९४,१९७,१९८,
२३२, २३३, २३७, २४१, २४२, २०७,२१४,२१५,२१९,२२२,
२४६, २४७, २५२, २५७, २५८, २२५,२३३,२३७,२४२,२५३,
२६१, २६३. कालांतरित परिणाम २५७.
बाह्य संघर्ष; ५४,५६,५७,६६,९५,९६, लौकिक काव्यानंद, ४२,४५,४७,४९,
१०८,१०९,१४२,१६९,१७२,१९४ वस्तु (कथानक) ; ९०-९४,९७,१०१,
२०१,२०६,२०७,२३६,२३७,१२१. १७०,१९८,२१२,
बीभत्स रस, ११,१३,१९,२१,२४,२५, वस्तुस्थितीची जाणीव; १०४,१६३,
३६,४१,४६,४८, ५०, ८०, १२२, १८९
१२७,१६६,२०७,२१५,२१९,२२२ विकट विनोद; ४०
२५७, विचारजागृति; ११,१३,१५,४१-४४,
ब्रह्मानंदसहोदर; २६.२८,४१.४२,४४, ४६,४८,७४,७५,९०-९३,९५,१०९
४५,४७,४८,८७,१५०.१६३,१६५ १११,१५५,१५८,१६५,१८८,२१८
१८८,२४५, विपरीत परिणाम; १०३,१०४,१६३,
भयानक रस; ११,१३,१९-२२,२५,२६ १८९.
विरूप सौंदर्य, ४९,५०,७२,८०,८१,

वीररस; १९,२३,२४,२६,१०७,१२२'
१२३,१४६,१५८,१९०-१९२,२१९
२२२,२२५,२४५.
शांत रस; १३,२०,२१,२५,२३,२८,४१
४३,४६,४८,१०५,१२७.
शाश्वत परिणाम; १३-१५,
शेक्सपियरची (रोमँटिक) शोकांतिका;
९,१२,३४,४१,४३,४६,५०–५५,
६६,७०,८१,९७,१०६–१११,११६,
१२६,१२८,१२९,१३१–१३४,
१४१,१४२,१४४.१५३.१६०,१६१,
१८८,२४५,२४७,२५०.
शोककारक प्रमाद; ७६,१०३,१०४,
१६३,१८८,१८९,
शोककारक सौंदर्य; ४९,५०,७२,७८,
७९,८१;१६४,१६६.
शोककारण; ९–१२,१८,१९,२८,४७,
४९,५६,६१,६५,६६,७५,७६,८१,
८२,८४,९१,९२,९७,१२०,१२१,
१२४,१३०,१४९,१५८,१६३–
१६६,१६८,१७६,१८३,२०७,
२१३,२१६,२१७,२२७.
शोकपरिणाम; ९–१२,१४,१५,२८,
३२,३३,३६,४०,४२,४४,४६-४८,
८२,८३,१०८,१२०,१२१,१६३,
१६५,१६६,२१६,२२५.
शोकांतिका; ९-१२,१५,१६,१८-२१
२७-२८,३०,३२,३६,
३८–४९,५३,५४,५८,
६६–६८,७०-७२,७८,
७९,८१ ८२,८५ ८६,
८८,९०,९१,९९,९९,
१०१,१०४,११२,११७,
११८,१२०–१२२,१२५
१२७,१३७,१५४,१५८,
१६०,१६४,२१६,२२७,
२४१,२५६,२५८.
शोकांतिकाकार; ११,१२,१११,११७
११८,१२०,१२१,
१३८,१४३,१४४,
१६५,१८९.
शोकांतिकेची व्याख्या [ॲरिस्टॉटल];
३२,३३,९०,२०५,२०६
शोकात्मिका; ८४.
शृंगार रस १९,२१,२५,३०,१२२,१२३
२०३,२१९,२४५.
समधातता; ३९–४२,४६.
संमिश्र काव्यामंद; ४२,४४,४७,४९
१६५,१८८.
सर्वसामान्य स्वभाव; ५१,५५,५६,८१
८८,९०,९९,१४२
२११.
सहेतुक वास्तववादी शोकांतिका; ११३-
११७ ११९ ,
सुख १६,१७,४५,
सुखात्मिका; ८५.
सुखांतिका; ३०,३१,४४,४५,५३,५४,
८२,८५,८६,८८,९०,११२.
स्वभाव (प्रमुख पात्रांचा); १२,१५,
४८–५२,,५४,५७,६२,६४,७२,
८१,९०,९१,९३,९५,९७,१५४,
१६४–१६७,१८७,१८८,२१८,
२४५.
स्वभावदोष; ५०,५२,५३,५५,६९,७०,
९२,१००,१०३,१०४,१०७,१६३,
१८९,२०७,२१९,२४४.
स्वभावप्रधान शोकांतिका; १८७,१८८,
२४३–२४५,२९४.
हास्यकारक सौंदर्य; ४९,५०,५२,७९,८१
हास्यरस; १०,२०,२१,२७–३०,३४,
४१,५०,८०,१०७,१५०,१५१,
१५८,१७१,२०५–२०७,२३४,
२४७,२६३.
ज्ञानानंद; २५.

मुद्रणशोध

(किरकोळ अशुद्धें येथें शुद्ध करून दिली नाहींत. आविष्कार, उज्ज्वल, ॲरिस्टॉटल,ऑथेल्लो,साहजिक,रोमँटिक, आंकडा व तुळशी हे शब्द एकाहून अधिक वेळां अशुद्ध स्वरूपांत छापले गेले आहेत. ते पुनश्चखालीं दिलेले नाहींत.)

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१२	२०	शद्धाचें	शद्धांचे
२०	७	विदुषकांची	विदूषकाची
३५	१३	प्रयाण	प्रमाण
३९	१३	भावनांचा परस्परविरुद्ध	भावनांचा व परस्परविरुद्ध
४७	२०	नीरा	नोरा
५१,९१	२६,२०	(कन्सिस्टन्सी)	(कन्सिस्टन्ट)
६३	२७	अभ्यसनीय	अभ्यासनीय
७४	२२	अवडंबर	आडंबर
,,	,,	(फ्रिपिडिरी)	(फ्रिजिडिटी)
७५		शोकांतील	शोकांत
७७	३२	विसार	विकार
८४	७	शोकांतिका	शोकात्मिका
,,	,,	सुखांतिका	सुखात्मिका
१०४	२३	(परपेटिआ)	(पेरिपेटिआ)
१०६	३०	(एमोशन)	(इमोशन्स)
११३	१६	(स्ट्राइक)	(स्ट्राइफ)
१२४	३२	नागाचंद	नागानंद
१३४	३	विरमणी	वीरमणी
२०५	१५	मुलासाठी	मुलीसाठी
२२८	१०	शुल्लक	क्षुल्लक
२३१	८	पडप्यांत	पडाव्यात
२३५	२१	अडदांड	आडदांड
२४४	२४	साह्यानें	सहाय्यानें
,,	२५	देवायत्तं	दैवायत्तं
२४८	११	फारसी	फारशी
२७९	३२	बापासून	बापापासून

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
२८१	१३	शैल	शैला
२८४	१०	माणूसकी	माणुसकी
२९४	३	होती.	होतो
२९५	१८	परिमाणांत	परिणामांत
२९९	१३,१४	निर्जिव	निर्जीव
३०२	८	या दोन	पुढील दोघांचा
३०२	३०	मेनक	मेनका
३०२	३१	तोतयांचे	तोतयाचें
३०३	१२	पुरे	अपुरे
३०३	२४	रंगभूमी	रंगभूमि
३०७	११	Seperate	Separate
३०७	३२	somctemes	sometimes
३०८	२	discordont	discordent
३०८	३	impules	impulse
३०८	८	catheresis	Katharsis
३०९	१२	angles	angels
३११	९	Robents	Roberts
३११	२५	verage	average
३१६	५	Atistotle	Aristotle

REFBK-0007777